



**Natália Schleder Rigo**

Organizadora

**TEXTOS E CONTEXTOS**

**ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS:**

**TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS**

**VOLUME I**



A coletânea *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras* reúne artigos, ensaios e relatos de experiência, de autoria de artistas e pesquisadores Tradutores e Intérpretes de Línguas de Sinais (TILS), surdos e ouvintes, que atuam com textos e em contextos artístico-culturais.

Trata-se do produto final resultado do projeto cultural “Coleção sobre Tradução e Interpretação em Libras na Esfera Artística” submetido ao Programa Rumos Itaú Cultural 2017-2018 que, dentre 12.600 outros projetos, foi selecionado para apoio e realização.

Publicada pela Editora Arara Azul, a coletânea é composta por três Volumes (I, II e III) e compreende um total de trinta capítulos sobre tradução e interpretação em Libras a partir de diferentes linguagens artísticas: música, teatro, dança, artes visuais, cinema e literatura.

*Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras* gera um importante impacto na área dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) no Brasil, uma vez que consolida o contexto artístico-cultural como campo de pesquisa e atuação do TILS, e contribui significativamente com a formação de profissionais do campo artístico, incentivando-os a não apenas pensar teoricamente sobre suas práticas, mas também a documentar e compartilhar suas experiências e pesquisas.

**Natália Schleder Rigo**  
(ORGANIZADORA)

## **AUTORAS e AUTORES:**

Ângela Russo

Celina Nair Xavier Neta

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Jefferson Bruno Moreira Santana

Leonardo Barbosa Castilho

Lívia Vilas Boas

Mike Silva de Oliveira

Naiane Olah

Natália Schleder Rigo

Neemias Gomes Santana

Samuel de Oliveira Moraes

Thalita Lais de Lima Passos

Tiago Coimbra Nogueira

Tom Min Alves

Vânia de Aquino Albres Santiago

**TEXTOS** e  
CONTEXTOS  
**ARTÍSTICOS**  
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E  
INTERPRETAÇÃO  
EM LIBRAS

VOLUME I

ÂNGELA RUSSO  
CELINA NAIR XAVIER NETA  
CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN  
JEFFERSON BRUNO MOREIRA SANTANA  
LEONARDO BARBOSA CASTILHO  
LÍVIA VILAS BOAS  
MIKE SILVA DE OLIVEIRA  
NAIANE OLAH  
NATÁLIA SCHLEDER RIGO  
NEEMIAS GOMES SANTANA  
SAMUEL DE OLIVEIRA MORAIS  
THALITA LAIS DE LIMA PASSOS  
TIAGO COIMBRA NOGUEIRA  
TOM MIN ALVES  
VÂNIA DE AQUINO ALBRES SANTIAGO

NATÁLIA SCHLEDER RIGO

ORGANIZADORA

**TEXTOS** e  
CONTEXTOS  
**ARTÍSTICOS**  
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E  
INTERPRETAÇÃO  
EM LIBRAS

VOLUME I

Apoio

Este projeto é selecionado

**RUMOS**  
Itaú Cultural



Copyright © Natalia Schleder Rigo, 2019

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 2019

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO

Catia Cristina Silva

PROJETO GRÁFICO

Fatima Agra

EDITORÇÃO ELETRÔNICA

FA Studio

REVISÃO

Fátima Cristina Kneipp Borde

Clélia Regina Ramos

CAPA

Diego Rigo

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Bruno Bachmann

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 I / org. Natalia Schleder Rigo. – 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2019.

328 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-8412-018-5

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

CDD 419

*Para todos os  
Tradutores e Intérpretes  
de Língua de Sinais  
(surdos e ouvintes)*

# SUMÁRIO

- 08      Apresentação
- CAPÍTULO 1
- 16      RECURSOS TRADUTÓRIOS EMPREGADOS  
EM TRADUÇÕES DE MÚSICA PARA LÍNGUA  
BRASILEIRA DE SINAIS - LIBRAS
- Natália Schleder Rigo*
- CAPÍTULO 2
- 50      TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE MÚSICA  
PARA LIBRAS: RECURSOS LINGUÍSTICOS E  
PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE TRADUÇÃO  
POSSÍVEIS
- Neemias Gomes Santana*
- CAPÍTULO 3
- 86      LUZ, CÂMERA, TRADUÇÃO: UM RELATO DE  
EXPERIÊNCIA SOBRE PRODUÇÃO DE VÍDEOS  
MUSICAIS EM LIBRAS
- Lívia Vilas Boas e Naiane Olah*
- CAPÍTULO 4
- 122     ALICE EM DOIS ATOS: PROCESSOS DE  
TRADUÇÃO EM LIBRAS NO TEATRO
- Celina Nair Xavier Neta e Ângela Russo*
- CAPÍTULO 5
- 160     INTERPRETAÇÃO TEATRAL PARA LIBRAS:  
DESAFIOS NO TEATRO PLAYBACK
- Mike Silva de Oliveira*

CAPÍTULO 6

- 190 A PERFORMANCE DE INTÉRPRETES DE PORTUGUÊS-LIBRAS EM ESPETÁCULOS TEATRAIS: EXPERIÊNCIAS E CONTEXTOS INTERPRETATIVOS

*Samuel de Oliveira Morais e Jefferson Bruno  
Moreira Santana*

CAPÍTULO 7

- 224 O EDUCADOR SURDO E O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LIBRAS NA MEDIAÇÃO CULTURAL: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

*Carolina Fernandes Rodrigues Fomin e  
Leonardo Barbosa Castilho*

CAPÍTULO 8

- 254 PROCEDIMENTOS E DESAFIOS NA TRADUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS PARA LIBRAS

*Tiago Coimbra Nogueira e Tom Min Alves*

CAPÍTULO 9

- 286 UMA VERSÃO DE UM CONTO: TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL PARA NARRATIVAS VISUAIS EM LIBRAS

*Thalita Lais de Lima Passos e Vânia de  
Aquino Albres Santiago*

# Apresentação



Estimadas(os) leitoras e leitores,

É com grande alegria que compartilho com vocês o Volume I da coletânea *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*, composta por três volumes, que reúne artigos científicos, ensaios e relatos de experiência de autoria de artistas, pesquisadores e profissionais Tradutores e Intérpretes de Línguas de Sinais (TILS) atuantes com textos e em contextos artístico-culturais.

Antes de apresentar os capítulos que compõem este primeiro volume, gostaria de contextualizar, primeiramente, as motivações por trás desta coletânea que, além de ser o resultado de um projeto cultural de significativa

relevância para a área, é também a concretização de um sonho antigo (pessoal e profissional), que veio sendo amadurecido e atualizado ao longo dos últimos anos.

Ao começar me aventurar pelo universo acadêmico, em meados de 2009, passei a estudar, realizar trabalhos e me envolver com projetos que aproximavam minhas duas grandes paixões e áreas de formação: Artes e Libras. Transitando por esses dois mundos e passando então a atuar como TILS, pude vislumbrar na época o contexto artístico-cultural como um expressivo e promissor campo de pesquisa e atuação profissional. A fim de conhecer melhor sobre esse campo e suas possibilidades, em 2010 lancei-me ao desafio de ingressar no mestrado e realizar uma pesquisa sobre esse tema, escolhendo como foco investigativo a prática de tradução de músicas para Libras.

Logo após defender minha dissertação, surgiu a vontade de publicar um livro sobre o assunto, no intuito de compartilhar o tema com a comunidade acadêmica e somar aos então escassos trabalhos da área, inaugurando o assunto sobre tradução e interpretação no contexto artístico-cultural dentro do campo dos Estudos da Tradução e Interpretação em Línguas de Sinais (ETILS) que, na época, estava em fase de afiliação aos Estudos da Tradução.

Inicialmente, a intenção era tratar no livro apenas sobre tradução de músicas para Libras, considerando minha pesquisa realizada durante o mestrado. Esse projeto, porém, acabou sendo guardado por um tempo, e só dois anos depois, em 2015, ao ingressar no doutorado e considerar um cenário então menos escasso de estudos e pesquisas relacionadas, concluí que seria interessante e oportuno resgatar a ideia do livro e concebê-lo não mais a partir de um único tema ou foco, mas da reunião de vários trabalhos sobre TILS e as diversas linguagens artísticas (música, teatro, dança, artes visuais, cinema e literatura).

Ao amadurecer e atualizar a ideia inicial do livro, resolvi então organizar uma obra única composta por vários capítulos de diferentes autores, com trabalhos escritos a partir de enfoques diversos ligados ao contexto artístico-cultural. Em 2016, iniciei assim a organização da obra, convidando amigos e colegas para escreverem, documentarem e compartilharem suas experiências e estudos. Alguns dos amigos e colegas que tive a oportunidade de convidar – eu já conhecia o trabalho e muitas das práticas inclusive – muito me inspiraram ao longo de meu percurso profissional na área artística.

Antes da publicação desta obra acontecer, porém, felizmente chegou até mim o programa Rumos Itaú Cultural 2017-2018, edital de apoio a projetos voltados à arte e cultura brasileiras. Por meio desse edital foi possível não apenas publicar a obra já organizada e pronta para publicação – cujos capítulos são justamente os que compartilho aqui com vocês neste Volume I – mas, também, ampliar o projeto para publicação de mais dois livros, compreendendo ainda mais trabalhos e autores.

Foi assim que a coletânea *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras* nasceu, composta por esta e mais outras duas obras complementares (Volume II e Volume III). Trata-se do resultado de um sonho antigo amadurecido, atualizado e então ampliado, que originou o projeto cultural “Coleção sobre tradução e interpretação em Libras na esfera artística”, submetido ao programa Rumos Itaú Cultural 2017-2018, na modalidade “Criação e Desenvolvimento”, sob o tema “Formação”. Dentre os mais de 12.600 outros inscritos no edital, o projeto foi selecionado para ser apoiado em sua realização, juntamente com outras 108 propostas contempladas.

A coletânea *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras* busca contribuir para a formação de profissionais TILS que atuam no campo artístico, de modo a fornecer bases e experiências nas quais possam apoiar

em algum aspecto suas atuações e estudos. A contribuição desta coletânea se dá também pelo incentivo aos profissionais pensarem teoricamente suas práticas, documentarem e compartilharem suas experiências, registros e pesquisas.

O Volume I, o primeiro que vocês têm em mãos, compreende trabalhos sobre práticas de tradução e interpretação em Libras a partir das seguintes linguagens artísticas: música, teatro, artes visuais, cinema e literatura. Este volume é dividido em nove capítulos. Os três primeiros trabalhos são direcionados à linguagem da música; os três seguintes, à linguagem do teatro; e os demais trazem, respectivamente, o trabalho com artes visuais (atuação em museu), cinema e literatura.

O capítulo que abre o Volume I da coletânea é um texto de minha autoria, intitulado *Recursos tradutórios empregados em traduções de música para Língua Brasileira de Sinais – Libras*. Compartilho aqui também, nesta coletânea, um recorte de minha pesquisa de mestrado, em que apresento de forma atualizada e revisada uma análise de diferentes recursos de tradução (recursos linguísticos, tradutórios, audiovisuais e cênicos) empregados por sinalizantes surdos e ouvintes em traduções de músicas para Libras. O objetivo do estudo foi analisar traduções de músicas realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes, de modo a apontar quais recursos podem contribuir para trabalhos mais satisfatórios realizados por TILS considerando os surdos enquanto público-alvo.

Também abordando a linguagem da música, este volume é contemplado, na sequência, pelo capítulo *Tradução intersemiótica de música para Libras: recursos linguísticos e procedimentos técnicos de tradução possíveis*, do autor Neemias Santana. Considerando sua experiência na área e seu histórico de atuação como TILS, sobretudo com traduções de músicas para Libras, Neemias apresenta com propriedade o tema e traz considerações pertinentes sobre o TILS e o público

surdo. Além de apresentar uma crítica necessária sobre o assunto, o autor nos presenteia ainda com sua memorável tradução de “Aquarela” de Toquinho e Vinicius de Moraes, dentre outras canções comentadas sobre as quais o autor pontua caminhos tradutórios possíveis.

O terceiro capítulo sobre música que compõe este volume é de autoria de Lívia Vilas Boas e Naiane Olah. Atuantes como TILS no contexto artístico-cultural de São Paulo – SP, as autoras apresentam no capítulo *Luz, câmera, tradução: um relato de experiência sobre produção de vídeos musicais em Libras* as etapas envolvidas no processo de tradução de músicas conforme suas experiências e trabalhos já realizados; etapas como: escolha da música, busca por referências, criação imagética, tradução da letra, musicalidade, produção e edição dos vídeos. Lívia e Naiane pontuam sobre ferramentas, estratégias e soluções tradutórias possíveis, com base nessas etapas, e apresentam alguns exemplos de trabalhos realizados com comentários.

Escrito a quatro mãos, como bem mencionam as autoras Celina Xavier e Ângela Russo, o capítulo *Alice em dois atos: processos de tradução em Libras no teatro* abre a sequência de capítulos voltados à linguagem do teatro, apresentando um relato de experiência das autoras junto ao Grupo Signatores de Porto Alegre – RS. As autoras compartilham suas vivências no processo de tradução de roteiros de duas montagens baseadas no clássico “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll. As experiências que Celina e Ângela compartilham inovam as discussões do âmbito teatral, uma vez que tratam sobre a atividade de tradução realizada com consultores surdos, tendo como foco montagens concebidas para serem bilíngues, ou seja, encenadas no palco diretamente em Libras por atores surdos e narradas/dubladas para Português por atores-narradores ouvintes.

Também em forma de relato e compartilhando estratégias tradutórias empregadas no teatro, Mike de Oliveira inaugura o tema a respeito do trabalho do TILS com o teatro playback. Em seu capítulo *Interpretação teatral para Libras: desafios no teatro playback* o autor apresenta essa modalidade teatral e discute sobre seus desafios com base em sua experiência vivenciada durante o I Encontro de Teatro de Playback realizado na cidade de Joinville – SC, onde teve a oportunidade de interpretar para Libras várias apresentações de teatro playback – incluindo a do Grupo Libração com atores surdos sinalizantes – e também momentos de formação teatral oferecidos para os artistas e participantes em geral durante o evento.

Fechando a lista dos capítulos que abordam sobre a linguagem do teatro, Samuel Morais e Jefferson Bruno Santana, no capítulo *A performance de intérpretes de Português – Libras em espetáculos teatrais: experiências e contextos interpretativos*, apresentam depoimentos de TILS a respeito de suas formações e performances no trabalho de interpretação de Português para Libras em espetáculos teatrais. Por meio de entrevistas realizadas, os autores discutem sobre diversos aspectos destacados em depoimentos de seis profissionais atuantes no contexto artístico-cultural. Os depoimentos dos TILS entrevistados contribuem com as discussões sobre o tema, uma vez que apontam caminhos interessantes para reflexão sobre o âmbito teatral de atuação.

O sétimo capítulo do Volume I apresenta o trabalho de Carolina Fomin e Leonardo Castilho intitulado *O educador surdo e o tradutor intérprete de Libras na mediação cultural: um estudo de caso no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Carol Fomin e Léo Castilho – como são mais conhecidos – trazem para discussão a mediação em espaços educativos de museus, especificamente no contexto do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Os autores consideram aspectos

pertinentes sobre o papel do TILS e sobre as possibilidades de visitas mediadas em Libras, destacando o surdo enquanto protagonista na mediação cultural. O relato, enquanto ato político – como citam os autores –, traz contribuições importantes a respeito dos dois perfis profissionais e sua respectiva atuação no âmbito de museus de artes: o profissional TILS, mediador comunicacional, e o profissional educador surdo, mediador cultural.

Tiago Coimbra e Tom Alves, no capítulo *Procedimentos e desafios na tradução de curtas-metragens para Libras*, discutem sobre a experiência de tradução de Português para Libras de dois curtas-metragens. Ao considerarem sobre a relevância social de produções audiovisuais acessíveis em Libras para espectadores surdos sinalizantes, os autores compartilham uma análise descritiva de um projeto de tradução de curtas voltados ao público infantojuvenil. Por meio de exemplos comentados, Tiago e Tom pontuam procedimentos técnicos, desafios e decisões tradutórias, contribuindo e somando qualitativamente aos demais trabalhos sobre tradução cinematográfica e tradução audiovisual em Libras.

Por fim, contemplando o âmbito da literatura, o último capítulo deste volume apresenta uma tradução comentada do conto “O alfaiatezinho valente”, realizada pelas autoras e contadoras de história do Grupo Mãos de Fada Thalita de Lima e Vânia Santiago. No capítulo intitulado *Uma versão de um conto: tradução de literatura infantil para narrativas visuais em Libras*, as autoras buscam entender o processo da tradução da história infantojuvenil, considerando os efeitos de modalidade das línguas envolvidas na atividade. O trabalho de Thalita e Vânia levanta apontamentos sobre questões linguísticas a respeito da Libras e suas possibilidades de uso e emprego quando em sua forma literária, em especial, quando apresentada como língua-alvo na tradução de contos.

O Volume I abre a coletânea *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras* apresentando nove capítulos, de autoria e coautoria de profissionais TILS atuantes no contexto brasileiro, cujos trabalhos aqui compartilhados, em sua maioria, estão estruturados no formato de relato de experiência. Os relatos compreendem a apresentação de partes de projetos e propostas de traduções de músicas, peças teatrais, curtas-metragens, contos literários, etc. e consideram sobre desafios tradutórios, problemas de tradução, estratégias, recursos, procedimentos e soluções tradutórias.

Publicada pela Editora Arara Azul – editora escolhida intencionalmente por seu histórico de trabalhos e propriedade editorial –, a coletânea contribui significativamente com a formação de profissionais do campo artístico. Trata-se de uma importante publicação de grande impacto também para a área dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILS), uma vez que consolida o contexto artístico-cultural como campo de atuação do TILS.

Enquanto organizadora deste projeto, também artista, autora e pesquisadora da área, espero que esta coleção de obras possa contribuir em inúmeros aspectos com os leitores, para maior conhecimento e melhor compreensão sobre o assunto e seus tantos desdobramentos. Que esta coletânea possa circular e alcançar o maior número de leitores possíveis; não apenas TILS, mas também profissionais das artes em geral – artistas, produtores culturais, companhias, diretores, etc. que, mesmo não fazendo parte da comunidade surda e do universo da Libras, são profissionais que devem conhecer e entender mais sobre a complexidade que envolve o trabalho especializado de tradução e interpretação artística em língua de sinais.

Boa leitura!

*Natália Schleder Rigo*

# **Recursos tradutórios empregados em traduções de música para Língua Brasileira de Sinais - Libras**



Natália Schleder Rigo

## 1. Introdução

O crescente acesso de pessoas surdas em diferentes contextos da sociedade leva os Tradutores Intérpretes de Língua de Sinais (TILS) a enfrentar novos desafios em sua prática. Um deles é a tradução de músicas. Essa prática divide opiniões, uma vez que para alguns profissionais é motivo de realização e para outros um desconforto. Seja qual for a preferência, o fato é que traduzir músicas para Libras envolve inúmeros aspectos a serem pensados. Esse desafio não se restringe apenas a problemas textuais e linguísticos de tradução, mas também a questões de ordem política e cultural, uma vez que pela especificidade do texto de partida (música) e do público-alvo (surdos) as problemáticas tradutórias se acentuam.

Considera-se que a experiência musical e sonora do surdo, público-alvo dessas traduções, geralmente se diferencia da experiência musical do TILS ouvinte e, conseqüentemente, dos autores do texto de partida (compositores). Nesse sentido, todas as questões imbricadas em termos de contexto de chegada da tradução, cultura envolvida e particularidades da língua-alvo devem ser devidamente pensadas pelo TILS.

Experiências não muito positivas com tradução de músicas, observadas no meio de atuação por onde se transita, revelam a necessidade de compreender melhor essa prática. Justamente por se tratar de um assunto que implica controvérsias, são observados alguns desconfortos tanto por parte de profissionais TILS como por parte de surdos, uma vez que “música para surdos” ainda é tida como um tabu. Sendo assim, é indiscutível que esse assunto e seus desdobramentos dividam opiniões. Esse estudo, cabe esclarecer, não se inscreve em nenhuma perspectiva prescritiva; pelo contrário, apresenta-se na tentativa de desvelar o assunto desconstruindo tabus que ainda refreiam o

delineamento dos caminhos por onde a atividade de tradução de canções percorre e necessita percorrer com mais propriedade e responsabilidade.

Este capítulo apresenta, portanto, um recorte da pesquisa de Rigo (2013) na qual se objetivou mostrar como são feitas traduções de canções realizadas por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes. A pesquisa buscou identificar recursos de tradução empregados por ambos os grupos de sinalizantes, apontando quais recursos empregados podem contribuir para traduções de música mais satisfatórias. A intenção de analisar traduções realizadas por esses dois grupos de sinalizantes deve-se ao entendimento de que surdos que traduzem músicas compartilham de mesma cultura, língua, experiência visual e, em grande parte, experiência musical do público-alvo das traduções realizadas por ouvintes.

## 2. Pressupostos Teóricos e Metodológicos

Napier et. al. (2006, p. 102) consideram a prática de interpretação de performances (que engloba a prática de tradução de música) não tão usual como os trabalhos de interpretação realizados em contextos educacionais, médicos ou jurídicos, por exemplo. Conforme as autoras (2006, p. 130), essa prática se diferencia, sobretudo, porque é necessário normalmente um tempo maior para a preparação da tradução do texto de partitura. Embora a tradução e a interpretação sejam vistas como processos distintos realizados em momentos separados, o que acontece é um trabalho híbrido, uma vez que os profissionais costumam realizar seus trabalhos a partir de uma tradução do texto e, ao mesmo tempo, da realização da interpretação em si. Para Humphrey e Alcorn (2007, p. 364-365), a música, acima

de tudo, é uma forma de arte das culturas ouvintes e interpretar essa forma de arte entre culturas distintas é particularmente desafiador.

Entende-se que texto de partida nas traduções de música é compreendido de signos verbais e não verbais. Os signos verbais referem-se à língua na qual a letra da canção é escrita, ou seja, a língua-fonte. Já os signos não verbais referem-se aos elementos semióticos da música: ritmo, melodia, harmonia, timbre, etc. e nas substâncias acústicas: altura, intensidade, duração, etc. (SEKEFF, 2007, p. 65). Assim, entende-se que uma tradução de música realizada para língua de sinais implica, portanto, o diálogo de dois tipos de traduções: tradução interlingual e tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2010, p. 81).

Além desses dois tipos de tradução, pelo fato de a língua-alvo se tratar de uma língua de modalidade diferente da língua-fonte, é possível pontuar ainda que a prática também envolve um terceiro tipo de tradução, a tradução intermodal. Vale destacar que a tradução intersemiótica se intensifica nesse processo à medida que se entende o uso do vídeo como registro da língua-alvo e, portanto, o uso de recursos e elementos semióticos.

Conforme Sekeff (2007, p. 26), a música contempla sistemas de percepção que compreendem: sistema de percepção interna, sistema visual e sistema tátil ou sensorio-tátil. “De forma bem sintética pode-se dizer que os sons nos penetram não só pelo ouvido, mas também pela pele, pelos músculos, ossos e sistema nervoso autônomo.” Além disso, com relação à música, o mundo do significado não é só o da linguagem verbal, pontua a autora. No caso do signo musical, o seu significado pode também ser visualizado como imagem mental. Para as pessoas surdas, considera Sekeff, a música se reduz ao seu esquema primário, às vibrações ordenadas. Os surdos compreendem a

percepção dessas vibrações “captadas e transmitidas ao cérebro por outros meios que não os usuais: pela pele, pelos músculos, ossos, sistema nervoso autônomo, sistema de percepção interna, sistema tátil e visual”. Sekeff (2007, p. 89) aponta que essa percepção não é absolutamente igual à percepção musical das pessoas ouvintes.

Posto isso, é importante que se reflita acerca do TILS enquanto ser ouvinte que possui, portanto, outro tipo de relação e percepção musical, diferente da percepção do público-alvo de sua tradução. Isso pode ser entendido como um complicador de possíveis problemas tradutórios, uma vez que inerentemente o TILS ouvinte terá uma estreita relação com o conteúdo sonoro da canção e, assim, poderá submeter-se a uma tradução subordinada ao som, mesmo que involuntariamente. Essa subordinação ao som pode implicar traduções com apelo exclusivamente sonoro, o que pode não condizer com a percepção visual não sonora do público-alvo surdo.

Campos (2004, p. 58) menciona sobre o texto de partida de uma tradução ter sempre como público pessoas que usam a língua-alvo, ou seja, a língua do autor, e com ele compartilham das mesmas contingências culturais. No caso do público ouvinte, ao qual as músicas são destinadas, esse compartilhamento de contingências culturais entre o compositor (ou cantor-intérprete) existe, uma vez que há uma mesma condição física de percepção sonora. No caso do público surdo, embora o TILS possa compartilhar em alguma medida de mesmas contingências culturais, sua condição física de percepção sonora geralmente não é compartilhada. Isso implica considerar, portanto, que a construção da sinalização na tradução de músicas não deve basear-se apenas no conteúdo sonoro do texto de partida, uma vez que, se assim for feito, o texto de chegada poderá não fazer sentido para o público surdo.

Anderson (2009) aponta que um fator que pode ser decisivo para o TILS ouvinte em suas escolhas tradutórias nas práticas com músicas é a própria preferência do público surdo. O autor recomenda que o profissional busque tentar saber de seu público-alvo o que de fato ele (o surdo, usuário do serviço de tradução e interpretação) quer que seja realizado. É nesse ponto que a importância do público surdo acentua-se no trabalho de tradução de músicas, pois é a partir desses sujeitos que o TILS ouvinte obterá respostas para sua prática satisfatória.

Além de buscar saber do público surdo, o TILS ouvinte poderá se valer também das experiências de sinalizantes surdos que também desenvolvem esse tipo de tradução, ou então de orientações de assistentes surdos que atuem como consultores como sugerem Humphrey e Alcorn (2007, p. 368). Um trabalho artístico que envolve música em língua de sinais deve ser realizado em conjunto conforme compartilha Olivier Schetrit<sup>1</sup>. O TILS ouvinte precisa desenvolver seu trabalho a partir de parcerias com profissionais surdos que compartilhem desse mesmo interesse e prática, de modo que a sinalização ou performance da música tenha como base primordial a forma como o surdo percebe e expressa a música.

Diante de todos esses aspectos apontados, cabe considerar que tradução de música de fato não se trata de uma prática simples. Caracteriza-se como um tipo de trabalho desafiador, uma vez que envolve o diálogo de signos distintos (verbais e não verbais) e um público-alvo peculiar no que tange a experiência não sonora.

---

1 Antropólogo francês e artista surdo que esteve no Brasil em maio de 2013 ministrando palestras e oficinas de teatro. Na oportunidade, concedeu uma entrevista para a autora falando sobre seus trabalhos artísticos com música e língua de sinais francesa.

Falar no público-alvo de traduções de músicas significa falar do espectador surdo; e falar desse sujeito implica considerar inúmeras questões culturais, linguísticas, políticas e identitárias. Um fator complicador desse tipo de trabalho, que reforça o desafio da prática, é justamente o vasto público-alvo e suas diferentes relações com a música. Cabe mencionar que as experiências das pessoas surdas com esse tipo de manifestação artística são inúmeras, envolvendo desde surdos músicos, surdos musicistas até surdos que consideram a música uma experiência esdrúxula, um meio de repressão e domínio ouvinte; também aqueles que não entendem a música como um artefato cultural surdo e, portanto, a rejeitam ou se mostram indiferentes, até aqueles que estabelecem uma estreita identificação por meio de experiências religiosas ou no trabalho de tradução.

Nesse sentido, vale lembrar que Perlin (2005, p. 53) considera que o sujeito surdo, nas suas múltiplas identidades, sempre se mostra em situação de necessidade de identificação com seus pares. Entende-se diante disso que no trabalho de tradução de músicas o TILS *surdo* conceba sua atividade partindo justamente dessa identificação e compartilhamento de identidades com o público-alvo que é, por sua vez, igualmente surdo. Para Perlin, “a identidade surda se constrói dentro de uma cultura visual. Essa diferença precisa ser entendida não como uma construção isolada, mas como uma construção multicultural”.

Para Campello (2008, p. 150), as “experiências da visualidade produzem subjetividades marcadas pela presença da imagem e pelos discursos viso-espaciais provocando novas formas de ação” no aparato sensorial dos surdos, uma vez que a imagem não é somente uma forma de ilustrar um discurso oral. Segundo a autora, o que os surdos percebem sensorialmente pelos olhos é diferente, as interpretações daquilo que veem lhes

fazem sentido diferente, por isso “as formas de pensamento são complexas e necessitam a interpretação da imagem-discurso”.

Com relação à música especificamente, Strobel (2008, p. 70) considera ser algo que não faz parte da cultura surda, contudo destaca que os surdos podem e têm o direito de conhecê-la, como informação ou a partir de suas relações interculturais. Há artistas surdos, lembra a autora, que realizam suas produções artísticas respeitando a cultura surda substituindo músicas ouvintizadas por coreografias de danças e performances em língua de sinais sem som. Strobel ainda considera que, embora muitas escolas para surdos reconheçam esses sujeitos enquanto grupo cultural e linguístico, muitas ainda obrigam os alunos surdos a fazerem apresentações de dança, participarem de corais, de balés, etc.

Lulkin (2005, p. 47) considera que a condução de corais de surdos por maestros ouvintes está relacionada diretamente com a produção sonora e, portanto, a audição acaba impondo sua forma e sentido para o surdo. Conforme o autor, uma possibilidade raramente posta à disposição é a de “dar lugar a um processo de criação, seleção, tradução e condução mobilizados pela cultura visual, sensibilizada pela plasticidade do espaço”. Conforme Lulkin (2005, p. 48), nesse caso, os espectadores ouvintes talvez fossem levados a outra percepção sem os componentes sonoros da música, uma produção que “privilegiasse as linguagens visuais onde não houvesse uma imposição da fonte sonora”, mas sim “uma opção de acesso à apresentação cênica; onde fosse oferecido um código visual, um código dos corpos, das configurações do espaço, das possibilidades estéticas que estariam mais centradas na imagem, na produção corporal dessa ‘música’ e menos centrado no som”.

Lulkin considera que escutar uma comunidade que usa um código linguístico distinto do código dos ouvintes, buscando

uma relação mais direta com os aspectos culturais que permeiam “o diálogo, o monólogo, as narrativas em grupo, as arquiteturas da justiça e do rumor, as expressões peculiares, a gíria, a definição de gêneros” não é uma tarefa que possa ser realizada pelo sentido exclusivo do ouvir. De acordo com o autor, o olhar passa a ser imprescindível, uma vez que colabora com a desconstrução do sujeito moderno o obrigando a usar seu corpo de forma diferente dos códigos costumeiramente usados no dia a dia. Isso implica a mobilidade do olhar, o direcionar da cabeça, do rosto, das mãos, dos braços, a organização desses membros de forma distinta; a agilidade de percepção, a plasticidade do cérebro (p. 44). Implica também o que Massuti (2007, p. 90) chama de “libertação das travas dos olhos que estão engessados pelo som e pelas estereotípias culturais”.

Marques (2008, p. 108) pontua que a questão do som ainda precisa ser apresentada às pessoas surdas, pois a contaminação do subjetivismo do não ser surdo impregna ainda um pensamento de que se trata de algo exclusivo das pessoas ouvintes e, nesse sentido, aceito sem contestação pelos surdos, uma vez que a falta de argumentos as levam a um constrangedor discurso de “poder” e “não poder”. Ao considerar sobre sua percepção sobre o som, Marques relata:

percebo que o som se manifesta a mim de muitas maneiras. Posso sentir os instrumentos musicais através da vibração, e esta em si não se apresenta como algo fixo num ritmo único e contínuo, pelo contrário, ela é uma variante que não consigo definir com exatidão porque ela se apresenta como vibrações finas que vão alterando para mais fortes, outros momentos amenas e também alternam os ritmos cuja continuidade provoca um prazer ao

corpo, uma espécie de relaxamento e, ao mesmo tempo, permite que meu corpo possa acompanhar esta sequência musical. Mas, não poderia eu propor que o som seja percebido apenas pelo corpo tátil, pois também meus olhos evidenciam marcas que, apesar de serem consideradas visuais, comportam-se para nós, pessoas surdas, como ondas sonoras, pois o movimento dos galhos das árvores ao vento, debatendo-se constantemente, pode ser considerado um aspecto do som; também o movimento lento das mãos no espaço propaga uma sensação de tranquilidade, como se o som que ali se manifesta fosse sereno e leve. (2008, p. 108).

A pesquisa que o presente recorte investigativo decorre teve seu percurso metodológico baseado em algumas etapas. A primeira contou com uma sondagem inicial de caráter exploratório, constituída a partir da visualização de diferentes vídeos compartilhados na internet (com gravações de traduções de músicas entre diferentes pares linguísticos) onde foi possível verificar e listar possíveis recursos empregados em traduções por parte de sinalizantes surdos e ouvintes. A outra etapa contou com a construção do *corpus* da investigação onde, uma vez definida a fonte de coleta dos vídeos (plataforma YouTube), foi possível então selecionar o material investigativo. As demais etapas – que não serão nesse momento metodologicamente consideradas – se concentraram na extração dos dados e nas análises dos resultados.

Na etapa de sondagem foi possível coletar e registrar vários recursos recorrentes em sinalizações de traduções de música realizadas para língua de sinais. Esses recursos foram categorizados conforme aspectos em comum compartilhados, obtendo-se o seguinte mapeamento:

CATEGORIAS	RECURSOS
Aspectos Linguísticos	Ação construída; classificadores; descrição de instrumentos musicais; direcionamento de cabeça; direcionamento de tronco; espaço de sinalização; expressões faciais; morfismo; movimento rítmico; repetições simétricas; soletração manual e soletração de vocalizações.
Aspectos Extralinguísticos	Agachamento; balanço; batidas de pé; deslocamento; giros; movimento de cabeça; movimento do tronco; palmas e saltos/pulos.
Aspectos Tradutórios	Acréscimo; adaptação; contextualização; erros; explicação; explicitação; indicação instrumental; omissão; repetição de refrão; retomada; simultaneidade; tradução livre/literal; variação equivalente e variação de tema.
Aspectos Audiovisuais	Cortes; créditos; efeitos; imagens; legenda; planos; vídeos e videocliques.
Aspectos Cênicos	Adereços; cenário; figurino; iluminação; maquiagem e plano de fundo.

Vale pontuar que o mapeamento elaborado pode ser entendido como um modelo de análise para outros tipos de produções em língua de sinais e não apenas como categorização metodológica de identificação e quantificação de recursos tradutórios empregados em traduções de músicas, uma vez que o esboço contempla inúmeros aspectos que também podem estar presentes em outros tipos de produções sinalizadas, como poesias, narrativas e demais tipos textuais e discursos sinalizados. Além disso, a proposta pode ser também entendida como um modelo piloto para posterior identificação de mais recursos na construção de sinalizações.

Cabe destacar que nem todos os recursos listados no mapeamento estiveram presentes nas traduções que compuseram o *corpus* de análise. Esses recursos foram acrescentados ao

mapeamento proposto, pois foram identificados em outras traduções – visualizadas na sondagem inicial realizada – e, por isso, podem também ser entendidos como recursos possíveis de serem empregados em traduções de música.

O mapeamento obtido apresentou recursos de tradução de música identificados em sinalizações de surdos e ouvintes e, uma vez categorizado, serviu como metodologia para a construção do *corpus* dos vídeos selecionados. Os seguintes critérios de seleção dos vídeos foram convencionados: grupo de sinalizantes (surdos e ouvintes); conjunto de canções (religiosas, populares e hino nacional) e situações de atuação (casa, estúdio e evento). Os dados foram extraídos a partir de observações sistemáticas onde foram identificados e quantificados os recursos empregados pelos sinalizantes.

### 3. Dados e Discussão dos Resultados

Os dados encontrados foram expressivos em termos de quantidade e possibilidade de interpretação dos resultados. Nesse recorte não será especificado cada um dos aspectos e seus resultados correspondentes, contudo alguns mais significativos são aqui apresentados.

#### *Aspectos Linguísticos:*

Dentre todas as categorias definidas no estudo, foi possível observar que a categoria dos Aspectos Linguísticos foi a que mais apresentou o uso expressivo de recursos<sup>2</sup> por parte dos

---

2 Ação Construída (AC); Classificadores (CL); Direcionamento de Cabeça (DC); Direcionamento de Tronco (DT); Espaço de Sinalização (ES); Expressão Facial (EF); Morfismo (MO); Repetição Simétrica (RS) e Soletração (S).

sinalizantes de modo geral. Para ilustração dos dados obtidos, têm-se os seguintes gráficos:

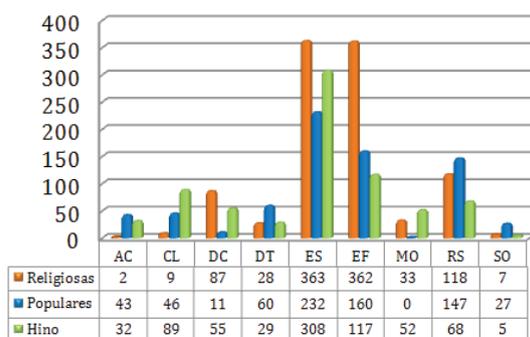


Gráfico 01: Sinalizantes Ouvintes

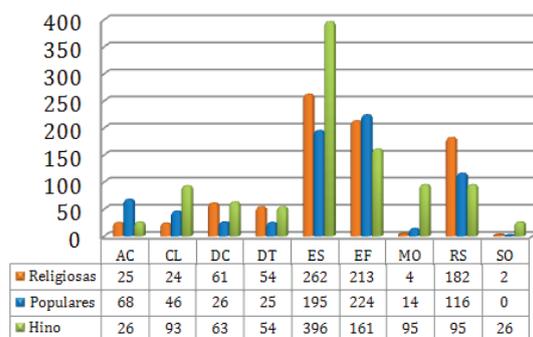


Gráfico 02: Sinalizantes Surdos

Com relação ao recurso de Ação Construída (AC) nota-se que o emprego expressivo desse recurso aconteceu, sobretudo, nas traduções das canções populares. Essa recorrência significativa pode ter sido influenciada em certa medida pelo caráter das composições. Vale ressaltar que a letra da canção que compreende o conjunto em questão contempla um tipo de composição de narrativa direta, onde o personagem – no caso

o próprio cantor-intérprete que conta a história – é marcado pelos sinalizantes por meio de AC. Isso implica dialogar com Quinto-Pozos e Metha (2010, p. 560-561) quando consideram que esse recurso corresponde justamente ao uso do corpo do sinalizante como representação de ações e personalidade de um determinado personagem por meio de um tipo de discurso de relato, uma espécie de caracterização, como definem Quadros e Sutton-Spence (2006, p. 118).

Um recurso que corrobora com esse resultado de transformação (p. 118) do sinalizante no autor da narrativa da letra é o próprio emprego expressivo do recurso de Expressão Facial (EF), cujos dados elucidados nos gráficos da categoria comprovam o emprego também desse recurso nas traduções das canções populares, principalmente as realizadas por sinalizantes surdos.

Já sobre o recurso de Direcionamento de Cabeça (DC) é válido apontar que o emprego desse recurso concentrou-se em maior parte nas traduções de canções religiosas realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Somado ao fato de que o recurso do Espaço de Sinalização (ES) empregado de forma diferencial também foi significativo nesse conjunto de canções, entende-se que as traduções desse tipo de canção em especial se constroem por influência do próprio contexto onde estão inseridas (momentos de louvor, adoração); também das mensagens das letras que, em sua maioria, referem-se a deus (e seus sinônimos), sugerindo uma sinalização mais elevada, isto é, sinais que se concentram acima dos ombros e se dispõem em um espaço de sinalização mais amplo e mais alto do que o habitual.

Nesse contexto, é válido compartilhar a experiência vivida por Sacks (1998, p. 153), que relata assistir à sinalização de uma música em língua de sinais em um contexto religioso e afirma nunca ter visto nada igual, e o uso de sinais amplos e

eloquentes empregados de forma expressiva no louvor do culto realizado em língua de sinais. Conforme descreve o autor, eram sinais empregados fora do costumeiro espaço de comunicação, sinais realizados “lá em cima, sobre os ombros, em direção aos céus” (p. 153), bem como os utilizados nas traduções analisadas nesse estudo.

O emprego do DC, contudo, foi menos expressivo nas traduções realizadas pelos surdos nesse conjunto de canções religiosas. Isso possivelmente se deve ao fato de que, em grande parte das traduções analisadas, o sinalizante surdo mantinha contato visual fixo em um determinado ponto à sua frente, o que não permitia o direcionamento da cabeça acompanhando os sinais realizados. Essa concentração do DC fixo implica prejuízo da função expressiva do recurso como marcação das construções sintáticas e diferenciação dos itens lexicais (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 60). Além disso, leva a supor a presença de um segundo sinalizante à frente, provavelmente ouvinte, que rege a sinalização do surdo assumindo uma função muito semelhante a dos maestros de corais de surdos (MARQUES, 2008, p. 108; LULKIN, 2005, p. 46). Diferentemente disso, nas sinalizações dos surdos referentes às traduções do hino nacional o recurso de DC foi, por sua vez, expressivo, o que demonstra o emprego dessas expressões com suas devidas funções gramaticais.

É notável que o resultado mais expressivo apresentado nos gráficos da categoria de Aspectos Linguísticos refira-se ao Espaço de Sinalização (ES). O emprego desse recurso nas traduções do hino nacional, sobretudo nas realizadas pelos sinalizantes surdos, é frequente e diversificado, o que implica ressaltar a atenção diferenciada destinada a esse recurso. Entende-se que o uso seletivo do ES seja um elemento característico de traduções de música, isso por ser o elemento linguístico mais empregado dentre todas as traduções analisadas e, também,

por compartilhar uma função semelhante das produções poéticas em línguas de sinais.

As sinalizações elaboradas nas traduções do hino nacional pelos sinalizantes surdos e das canções religiosas realizadas pelos sinalizantes ouvintes são exemplos da riqueza de possibilidades desse elemento linguístico refletindo seu uso expansivo, o que implica traduções de caráter artístico, performático. Sugere-se que o uso do ES em maior dimensão, portanto, ofereça mais possibilidades de composição estética e articulação poética dos sinais, gerando sinalizações com efeitos visuais mais envolventes. Características, por sua vez, condizentes com a experiência visual dinâmica (CAMPELLO, 2008, p. 114) do público surdo para o qual as traduções em língua de sinais são normalmente destinadas.

Os dados dos gráficos da categoria de Aspectos Linguísticos mostram o emprego expressivo também das Expressões Faciais (EF) por parte dos sinalizantes ouvintes nas traduções das canções religiosas. Esse resultado, somado aos demais dados encontrados nesse conjunto, pode decorrer talvez da própria atuação dos sinalizantes ouvintes enquanto intérpretes de contextos religiosos com significativo tempo de atuação e experiência, pois, como se sabe, a prática de interpretação para língua de sinais nos contextos religiosos é antiga, talvez pioneira e, no caso do Brasil, iniciada por volta dos anos 1980 (QUADROS, 2007, p. 14). Além disso, esse resultado também pode estar associado à necessidade de expressividade nas sinalizações e nas construções semânticas das traduções das músicas, de forma que toda a carga emotiva e de significado simbólico que as canções religiosas carregam em suas letras sejam transmitidas e repassadas com a mesma intensidade de adoração e veneração.

Já o fato de as EF estarem presentes tanto nas sinalizações dos surdos como nas dos ouvintes nas traduções de canções religiosas talvez seja em decorrência da mesma razão apontada

nas considerações feitas sobre o Direcionamento de Cabeça (DC). A necessidade do olhar fixo, concentrado e centralizado do sinalizante a fim de se poder estabelecer o acompanhamento da sinalização de outro sinalizante, o que, dessa forma, pode interferir e reduzir o emprego das expressões não manuais de forma geral.

Por outro lado, embora o resultado do uso das EF tenha sido menor nesse conjunto de canção por parte do grupo de sinalizantes surdos, nos demais conjuntos de canções o emprego desse recurso foi mais significativo. Isso corrobora com as inferências antes mencionadas no sentido de que, ao se realizar uma tradução desprendida de acompanhamento e cópia, a construção da sinalização torna-se naturalmente menos mecânica, soa mais espontânea e se constitui mais adequadamente em termos gramaticais, sem prejuízos de expressividade linguística e sem perdas semânticas da mensagem do texto de partida.

Cabe destacar que algumas sinalizações observadas compartilharam de elementos de suavidade e elegância (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 151), o que implicou o uso de sinais mórficos, ou seja, o emprego do recurso de Morfismo (MO) nas traduções. Como é possível observar nos dados, a utilização desse recurso poético concentrou-se nas traduções do hino nacional, sobretudo nas realizadas pelos sinalizantes surdos. Observou-se que muitos dos morfismos foram decorrentes das transições entre Classificadores (CL). O emprego dos CL por esse grupo de sinalizantes nesse conjunto de canções foi bastante expressivo e isso permite inferir que, também devido a esse resultado, o uso dos sinais mórficos foi expressivo.

Nas traduções do hino nacional realizadas pelos sinalizantes surdos nota-se não apenas o emprego dos sinais mórficos como elementos de composição poética, mas também o uso do recurso de Repetições Simétricas (RS), ambos empregados com expressividade. Esses recursos também amplamente presentes

nas poesias sinalizadas são, portanto, possíveis de serem empregados nas sinalizações de música no intuito de se obter traduções com elementos mais visuais, mais artísticos, adequando a tradução especialmente ao público surdo que compartilha dessa experiência visual. É possível considerar, portanto, que as traduções do hino nacional realizadas por sinalizantes surdos demonstram um uso mais condizente ao público-alvo e ao contexto de chegada, uma vez que partem de elementos que intensificam a visualidade dos sinais que, por sua vez, se aproximam das experiências visuais surdas.

### *Aspectos Extralinguísticos*

O emprego dos recursos<sup>3</sup> relativos aos *Aspectos Extralinguísticos* de forma geral não foram tão significativos e presentes nas traduções como os recursos da categoria anterior. Nota-se, porém, que houve uma concentração de ocorrência mais significativa em especificamente três tipos de recursos dessa categoria. Os demais tipos de recursos, apesar de terem sido empregados em algumas traduções, não obtiveram usos expressivos. Observa-se:

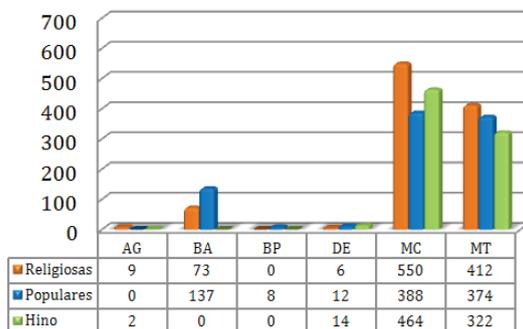


Gráfico 03: Sinalizantes Ouvintes

3 Agachamento (AG); Balanço (BA); Batidas de Pé (BP); Deslocamento (DE); Movimento de Cabeça (MC) e Movimento de Tronco (MT).

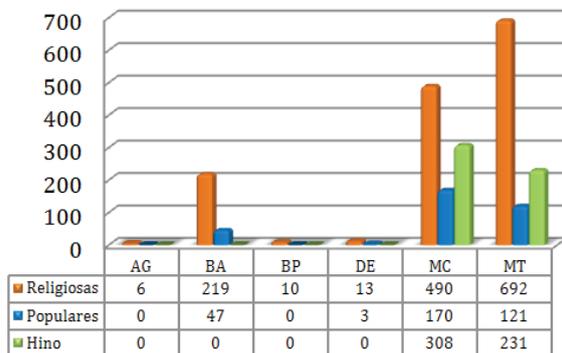


Gráfico 04: Sinalizantes Surdos

Alguns dos resultados relativos aos Aspectos Extralinguísticos foram interessantes e merecem ser destacados. O uso de Movimento de Cabeça (MC), por exemplo, e de Movimento de Tronco (MT), foram recursos empregados em maior parte por sinalizantes ouvintes nas canções populares, assim como o uso do Balanço (BA), das Batidas de Pé (BP) e do Deslocamento (DE). Esses elementos não foram tão recorrentes nas sinalizações dos surdos, o que implica considerar que esses recursos empregados pelos sinalizantes ouvintes foram possivelmente usados na tentativa de tradução dos elementos sonoros da canção, ou seja, dos elementos não linguísticos (signos não verbais) do texto de partida, uma vez que a canção (sua letra e composição instrumental), que faz parte do conjunto de canções populares, pode ser entendida como música de gênero pop que possui efeitos bastante marcantes e ritmados.

As BP e o BA, assim como o MT e o MC empregados pelos sinalizantes ouvintes podem ser entendidos como recursos que correspondam em alguma medida ao ritmo da música, elemento esse compartilhado na linguagem da dança. Sekeff (2007, p. 42-43) considera justamente sobre a indução da música no que

diz respeito à execução de movimentos motores, ou seja, na sua capacidade de provocar naqueles que a ouvem (e, portanto, nos sinalizantes ouvintes e não nos sinalizantes surdos) uma resposta corporal, uma vez que “ritmo musical e ritmo corporal são o resultado de movimentos sucessivos, ordenados, modificados e estilizados” (BENENZON, 1971, p. 36 apud SEKEFF, 2007, p. 44-45).

Nas sinalizações percebe-se uma preocupação por parte dos ouvintes, por meio desses recursos extralinguísticos, de traduzir a sonoridade da canção. Esses recursos podem ser entendidos como recursos influenciados pelo conteúdo sonoro não verbal da música, o que faz com que os ouvintes empreguem tais elementos subordinados ao som (LULKIN, 2000, p. 99) em razão de sua própria essência enquanto ser que ouve e que, portanto, é levado ao movimento (SEKEFF, 2007, p. 33). O que corrobora com isso é o fato de os resultados apontarem o uso não tão expressivo desses recursos em sinalizações de surdos e, também, pela própria ausência do som da música traduzida nas gravações das traduções. Essas traduções de música sem som podem ser entendidas como aquelas que Strobel (2008, p. 70) denomina de “músicas sem som”.

É possível refletir, nesse contexto, até que ponto a preocupação de traduzir o conteúdo sonoro não interfere na tradução dos conteúdos linguísticos e visuais da música, de forma a prejudicar o sentido da mensagem da letra ao priorizar os elementos não verbais. É importante que se repense sobre a informação sonora implicar também a literalidade e simultaneidade da sinalização (RIGO, 2013), uma vez que o instrumental da música pode desencadear numa sinalização presa ao tempo da canção, ou seja, uma construção sintática do texto de chegada direcionada ao acompanhamento da música.

Os resultados nessa categoria também apontam uma

expressividade dos recursos de Movimento de Tronco (MT) e de Movimento de Cabeça (MC). Esses dois recursos em especial dialogam estreitamente com os recursos de Direcionamento de Tronco (DT) e Direcionamento de Cabeça (DC), uma vez que seus aspectos de movimento do corpo compartilham de mesmos referentes podendo influenciar entre si, embora o DT e o DC possuam função de marcação gramatical e o MT e o MC não.

Já o uso inexpressivo dos demais elementos extralinguísticos também nas traduções do hino nacional pode ser explicado em função do próprio gênero musical, pois os hinos são composições de natureza patriótica, formal, e possuem um estilo de marcha ou música orquestrada. Geralmente são usados em contextos diplomáticos ou de homenagens que demandam de regras mais formais. Nesse sentido, são traduzidos também a partir de uma adequação de registro formal<sup>4</sup>, implicando uma sinalização nesse estilo, menos dançada, mais contida e discreta, mesmo que rica em elementos poéticos.

O hino pode ser entendido, ainda, como um texto sensível, um *frozen text* (ANDERSON, 2009, p. 11), onde o texto de partida não deve ser modificado. Nesse sentido, há estrofes que tendem a ser convencionadas, como no caso do verso “*Entre outras mil és tu, Brasil*” que foi traduzido da mesma forma por vários dos sinalizantes analisados no estudo. Embora essas supostas padronizações sejam desconstruídas algumas vezes, como no caso da adaptação realizada por Rimar Segala<sup>5</sup>, há também propostas de traduções do hino que partem do pressuposto de que seu texto não pode ser modificado, uma vez que é considerado um símbolo pátrio. Esse é o caso da tradução realizada por Sueli Ramalho<sup>6</sup>, que defende que a sinalização

---

4 Ver SILVA (2013, p. 117).

5 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rb\\_FS3GZe8s](https://www.youtube.com/watch?v=rb_FS3GZe8s)

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7JnjLbylaY>

do hino deve ser literal, fixa, preservando sua forma e seu conteúdo, uma vez que não se pode, conforme a tradutora, mudar a letra nem a música da composição, pois se assim for feito na língua de sinais não se preservará a música de Francisco Manuel da Silva ou mesmo a letra do poema de Joaquim Osório Duque Estrada.

Diante do exposto, é possível evidenciar de modo geral que nessa categoria os sinalizantes ouvintes empregaram mais recursos extralinguísticos do que os sinalizantes surdos. Entendendo que os recursos extralinguísticos compartilham de movimentos corporais da linguagem da dança – podendo ser compreendidos, nesse caso, como escolhas de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2010, p. 81), ou seja, tradução de signos não verbais (som) em signos também não verbais (dança) ou de signos não verbais (som) em signos verbais (língua) – sugere-se que a preocupação por uma tradução realizada a partir desses recursos concentra-se, naturalmente, nas sinalizações realizadas pelo grupo de sinalizantes ouvintes.

Com exceção das traduções das canções religiosas que sugerem uma intervenção (possivelmente feita por ouvintes ou profissionais de apoio) nas traduções realizadas por surdos, as demais traduções (de canções populares e do hino nacional) produzidas por surdos apresentam pouco uso de elementos extralinguísticos, o que demonstra que não há uma preocupação com esses recursos por parte desse grupo de sinalizantes, visto que são recursos de tradução das informações sonoras.

### *Aspectos Tradutórios*

Os procedimentos<sup>7</sup> de tradução definidos nessa categoria

---

7 Adaptação (AD); Contextualização (CO); Explicação (EX); Explicitação (EP); Retomada (RE); Variação Equivalente (VE) e Variação de Tema (VT).

variaram de acordo com o conjunto de canções e grupos de sinalizantes. Um procedimento em específico, no entanto, concentrou maior ocorrência de uso nas traduções dos três conjuntos de canções e por ambos os grupos de sinalizantes. Alguns procedimentos não foram empregados em traduções de alguns conjuntos de canções. Conforme os dados:

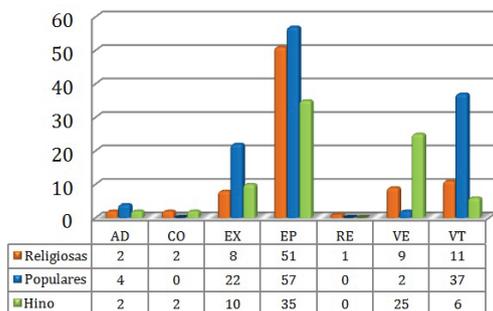


Gráfico 05: Sinalizantes Ouvintes

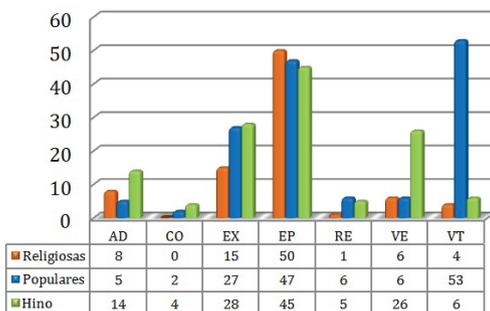


Gráfico 06: Sinalizantes Surdos

Com exceção de dois procedimentos de tradução: a Contextualização (CO) – que não foi usada por ouvintes nas traduções das canções populares nem por surdos nas canções religiosas – e a Retomada (RE) – não empregadas por ouvintes

nas traduções do hino e canções populares –, todos os demais recursos dessa categoria foram empregados, em maior e menor ocorrência, por ambos os grupos de sinalizantes.

Observa-se que nessa categoria foram definidos sete procedimentos de tradução diferentes. Nas canções religiosas, mais tipos de procedimentos distintos foram empregados por sinalizantes ouvintes, sendo apenas dois deles usados com mais ocorrências em sinalizações de surdos. Já nas traduções das canções populares e do hino nacional esse resultado foi diferente, como bem ocorreu nos resultados da categoria dos Aspectos Linguísticos. Dos sete procedimentos, seis foram utilizados com mais expressividade por sinalizantes surdos e apenas um foi mais usado por sinalizantes ouvintes nas traduções das canções populares. Nas traduções do hino nacional também foram seis os tipos de procedimentos tradutórios mais empregados expressivamente por sinalizantes surdos e um deles foi utilizado com a mesma ocorrência de emprego pelos dois grupos de sinalizantes. De forma geral, é possível considerar, de acordo com esse comparativo, que o número de tipos de procedimentos tradutórios empregados mais expressivamente foi maior em traduções realizadas por sinalizantes surdos.

Com relação aos procedimentos de Adaptação (AD), Contextualização (CO) e Explicação (EX), os resultados apontam que foram mais empregados nas sinalizações de surdos, uma vez que se entende uma preocupação por parte desses sinalizantes com a questão da cultura de chegada do texto traduzido. Os sinalizantes surdos adaptaram, contextualizaram e explicaram mais vezes determinados termos e expressões para o contexto de chegada da canção. Nesse sentido, cabe trazer o que Segala (2010, p. 08) aponta sobre a necessidade de o profissional TILS ouvinte considerar pertencer à cultura surda, “ter boas raízes culturais e uma boa experiência na vida social

em ambas as línguas”, também a necessidade desses sinalizantes conhecerem as várias nuances das duas culturas envolvidas no par linguístico que traduzem “encarando não só a estrutura linguística, mas também a vida cultural da uma sociedade como fatos semióticos”.

As sinalizações dos ouvintes empregaram o procedimento de Explicitação (EP) mais expressivamente, sobretudo nas traduções das canções populares. Esse resultado, contudo, foi diferente nas traduções do hino nacional, cujos termos e mensagens foram mais explicitadas pelos sinalizantes surdos. O que reforça esse resultado nas traduções do hino é o próprio emprego dos Classificadores (CL) nas sinalizações, visto que remetem a uma construção explicativa elaborada nas traduções.

De forma geral é possível considerar que nas traduções do hino nacional há claramente uma atenção mais recorrente a certos procedimentos de tradução explicativos por parte dos sinalizantes surdos, no intuito de adequar o texto de partida ao público-alvo que, muitas vezes, não compartilha de conhecimentos e informações implícitas na letra do hino brasileiro.

### *Aspectos Audiovisuais*

Já com relação aos aspectos audiovisuais, é possível notar que a expressividade no emprego de grande parte dos recursos<sup>8</sup> concentrou-se nas traduções do grupo de sinalizantes surdos, com ressalva de um conjunto de canções específico (canções religiosas) em que os resultados também foram significativos nas traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Observa-se:

---

8 Cortes (COR); Créditos (CR); Efeitos (EFE); Imagens (IM); Legenda (LE); Planos (PL) e Vídeos (VI).

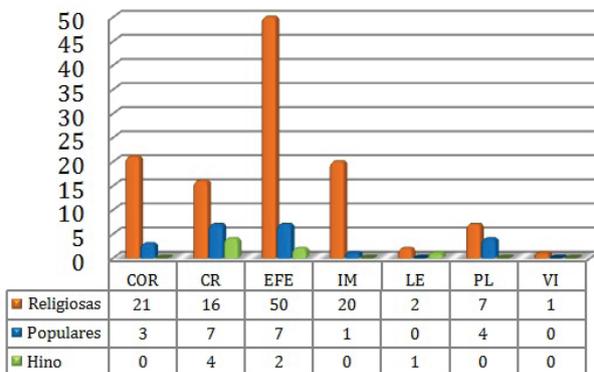


Gráfico 07: Sinalizantes Ouvintes

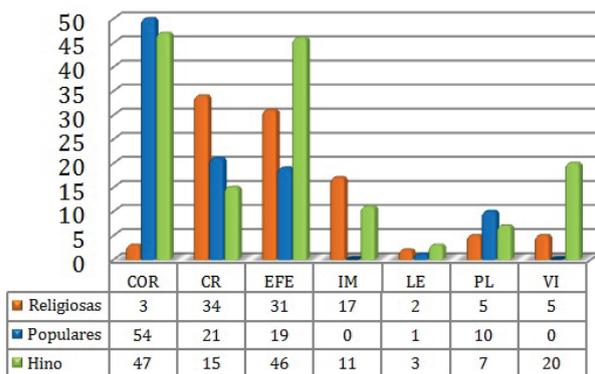


Gráfico 08: Sinalizantes Surdos

A categoria de Aspectos Audiovisuais compreendeu, portanto, sete diferentes recursos. Nas canções religiosas o emprego de maior parte dos tipos de recursos distintos foi feito por ouvintes, sendo utilizados quatro tipos de recursos diferentes

mais expressivamente, ao passo que os sinalizantes surdos fizeram uso de apenas dois dos recursos de forma mais expressiva. Um dos recursos apenas, a Legenda (LE), foi empregada nesse conjunto de canções da mesma forma entre ambos os grupos de sinalizantes. Apenas um tipo de recurso foi empregado mais expressivamente pelos sinalizantes ouvintes nas traduções das canções populares, as Imagens (IM). Com exceção do uso de Vídeos (VI) não empregado por nenhum dos grupos de sinalizantes nesse conjunto, todos os demais recursos foram usados de forma mais expressiva por parte de sinalizantes surdos. Já nas traduções do hino nacional todos os recursos foram empregados mais expressivamente por parte de sinalizantes surdos.

O uso de recursos em maior expressividade por parte dos sinalizantes surdos implica entender uma preocupação atenta desses sinalizantes com os elementos audiovisuais. O uso de Créditos (CR), por exemplo, pode ser entendido como um recurso não tão complexo de ser empregado, podendo ser usado inclusive em vídeos cuja proposta não seja de algo tão elaborado ou especializado. O uso de Créditos (CR) pode trazer informações importantes a respeito do texto e do contexto de partida, informações adicionais e complementares sobre o autor, compositor, etc. Evidenciou-se que essas informações estiveram mais presentes nas sinalizações dos surdos, conforme apontam os dados e, não há o emprego dessas informações adicionais nos hinos traduzidos por ouvintes.

Cabe considerar que a informação sintetizada ou a falta dela sempre foi uma problemática para as pessoas que não compartilham da língua vocal majoritária usada onde vivem. É sabido que a história dos surdos foi construída a partir de muitas limitações comunicacionais, ocasionadas por uma educação ineficiente, inadequada e por uma grave falha de acessibilidade nos meios de comunicação e informação. O uso expressivo de

Créditos (CR) e informações complementares por parte dos sinalizantes surdos em suas traduções talvez possa ser entendido como um reflexo disso, uma vez considerando a necessidade de o público surdo ter mais informações referentes ao texto de partida. A ausência desse tipo de informação complementar pode gerar algumas lacunas. Isso não significa, entretanto, que toda a tradução de música – seja ela de um hino, uma canção religiosa ou canção popular – precise necessariamente vir com uma ficha corrente do nome do autor, compositor, gênero, estilo, título da letra, etc., mas que o tradutor tenha consciência da possibilidade e eficiência desse recurso, uma vez que pode ser empregado de diferentes formas a depender da situação e necessidade. A função da música empregada em determinado contexto determinará a necessidade de uso desse recurso ou não.

É possível considerar por fim que os resultados dos recursos audiovisuais foram os mais notáveis no sentido de diferenças claras entre traduções realizadas por sinalizantes surdos e traduções realizadas por sinalizantes ouvintes. Observou-se que o uso dos recursos audiovisuais foi maior por parte de sinalizantes surdos, com exceção das traduções das canções religiosas em que os sinalizantes ouvintes também fizeram o uso significativo desses recursos. Há de se considerar também o leque de possibilidades de tradução intersemiótica por meio de recursos usados criativamente, como é o caso dos inúmeros vídeos com traduções em American Sign Language (ASL) vistos na etapa de sondagem do estudo. É preciso considerar, por outro lado, que o uso desses elementos em excesso pode gerar um efeito contrário daquilo que se deseja numa tradução de música, isto é, pode fazer com que a sinalização perca seu caráter artístico e acabe gerando ruídos e poluições visuais, prejudicando assim a visualização do público surdo. Nesse ponto,

entende-se que há conhecimentos específicos necessários para se apropriar o sinalizante que pretende registrar sua tradução em vídeo.

### *Aspectos Cênicos*

Em função do número inexpressivo de ocorrências desses recursos, tanto por parte de sinalizações de surdos como por parte de sinalizações de ouvintes, não foi possível estabelecer muitos comparativos entre os dados. O baixo número de recursos cênicos empregados não permite resultados confiáveis para análise. Essa ausência de elementos cênicos nas traduções observadas pode ser pensada como um fator curioso quando comparado às produções audiovisuais em ASL observadas no período de sondagem inicial da pesquisa. A intenção no trabalho não foi comparar vídeos produzidos em Libras e vídeos produzidos em ASL ou qualquer outra língua de sinais. Contudo, é válido registrar uma diferença curiosa do emprego desses recursos cênicos entre vídeos produzidos dentro e fora do país. Pelas visualizações feitas na sondagem da investigação foi possível notar alguns indícios que demonstram um suposto uso mais recorrente de recursos cênicos nos vídeos produzidos em ASL.

Diante desses indícios, talvez se possa considerar que ainda não há no Brasil um interesse recorrente por parte dos sinalizantes, tanto surdos como ouvintes, de elaboração de traduções de vídeos com caráter desse tipo e com a preocupação do uso expressivo de elementos cênicos. Isso não significa dizer que não há produções nesse estilo publicadas, pelo contrário, há algumas produções interessantes elaboradas nesse sentido, sobretudo em Libras, realizadas por parte de ouvintes. Inúmeras outras observações e interpretações possíveis dos resultados poderiam ser compartilhadas e aprofundadas, contudo esse

recorte investigativo visa, por hora, apresentar apenas alguns dos resultados mais significativos encontrados na pesquisa de Rigo (2013).

#### 4. Considerações Finais

A partir das informações apresentadas nesse recorte decorrente da investigação de Rigo (2013), foi possível verificar o quanto a prática de tradução de música merece atenção e um pensar mais cuidadoso, uma vez que se trata de um desafio indiscutível para os profissionais TILS. Para se pensar sobre esse assunto, objetivou-se no estudo identificar os recursos tradutórios empregados em traduções de músicas e apontar quais recursos podem contribuir para trabalhos mais satisfatórios com música em Libras. Assim, a sondagem inicial realizada compreendeu na visualização de vários vídeos com gravações de traduções de música em língua de sinais compartilhados na internet. Esses vídeos compreenderam diferentes contextos de sinalização, diferentes canções (gêneros, estilos), diferentes pares linguísticos e diferentes perfis de sinalizantes (surdos e ouvintes). Diante dessa sondagem foi possível construir um mapeamento de recursos.

Observou-se a partir do mapeamento que os recursos empregados em traduções de música são muitos e podem ser classificados em categorias de aspectos em comum, a retomar: Aspectos Linguísticos (recursos referentes aos elementos gramaticais das línguas de sinais e também suas possibilidades de sinalização poética, como: ações construídas, classificadores, direcionamento de cabeça e tronco, espaço de sinalização diferenciado, expressões faciais, morfismos, repetições simétricas e soletrações); Aspectos Extralinguísticos (recursos não gramaticais geralmente empregados para a transposição dos signos

não verbais presentes no texto de partida e mais próximos aos elementos da linguagem da dança, como: agachamentos, balanços, batidas de pé, deslocamentos, movimentos de cabeça e tronco); Aspectos Tradutórios (procedimentos de tradução, tais como: adaptações, contextualizações, explicações, explicitações, retomadas e variações equivalentes e de tema); Aspectos Audiovisuais (recursos semióticos possíveis de serem empregados quando a forma de registro da língua-alvo é o vídeo, tais como: cortes, créditos, efeitos, imagens, legendas, planos e vídeos); e, por fim, os Aspectos Cênicos (recursos de composição cênica, tais como: adereços, cenário, figurino, maquiagem e plano de fundo).

A maioria dos recursos acima listados foi empregada, em maior e menor grau, por ambos os grupos de sinalizantes. Observou-se, porém, que a concentração dos recursos linguísticos, tradutórios e audiovisuais foi maior nas traduções realizadas pelos sinalizantes surdos e os recursos extralinguísticos nas traduções dos sinalizantes ouvintes. Já os recursos cênicos não foram tão significativos, embora os dois grupos tenham empregado em diferentes medidas.

Esse estudo evidenciou que muitos são os recursos possíveis de contribuição para traduções mais satisfatórias de músicas realizadas por profissionais TILS, sobretudo os recursos de caráter visual que condizem com a experiência visual do público surdo e que se adequem à modalidade e visualidade da língua-alvo, a Libras. Alguns desses, a saber: recursos linguísticos (com exceção das soletrações de vocalizações); procedimentos tradutórios (sobretudo adaptações, contextualizações, explicações e retomadas); recursos audiovisuais (todos os que, inerentemente, carregam consigo funções visuais); e recursos cênicos de forma geral. Todos eles carregam ricas possibilidades para a composição de uma sinalização artística e poética musical em Libras, considerando o emprego do vídeo como registro ou não.

Não se pretende aqui concluir as discussões sobre esse assunto, tampouco descartar outros possíveis resultados. O estudo realizado se apresentou como um primeiro passo dado num longo caminho a ser trilhado dentro da esfera de pesquisas sobre música em língua de sinais, em especial de pesquisas sobre tradução de música em Libras. A literatura dessa área especializada desenvolvida no Brasil, vale lembrar, precisa ser fomentada, assim esse recorte da investigação de Rigo (2013) lançou-se como uma tentativa de aporte para profissionais que costumam sentir dificuldades na prática de tradução de músicas, podendo auxiliar em alguns aspectos para que possam enxergar caminhos para realizar esse tipo de trabalho.

## Referências

ADOLFO, A. **Composição**: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

ANDERSON, R. L. **Visual music: interpreting songs in American Sign Language**. Bloomington, Indiana: Author House, 2009.

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

CAMPOS, G. **O que é tradução**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

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

LULKIN, S. A. **O silêncio disciplinado: a invenção dos surdos a partir de representações ouvintes**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

LULKIN, S. A. O discurso moderno na educação dos surdos: práticas de controle do corpo e a expressão cultural amordaçada. In: SKLIAR, C. (Org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2005.

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

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

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

PERLIN, G. T. T. Identidades surdas. In: SKLIAR, C. (Org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2005.

\_\_\_\_\_; QUADROS, R. M. de. Ouvinte: o outro do ser surdo. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Estudos Surdos I*. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

QUADROS, R. M. de. *O Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa*. Secretaria de Educação Especial; Brasília: MEC/SEESP, 2007.

\_\_\_\_\_; KARNOPP L. B. *Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

\_\_\_\_\_; SUTTON-SPENCE. Poesia em Língua de Sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de. (Org.). *Estudos Surdos I*. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

QUINTO-POZOS, D.; MEHTA, S. Register variation in mimetic gestural complements to signed language. *Journal of Pragmatics*, vol. 42, issue 3, mar. 2010, p. 557-584.

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: UFSC, 2013.

SACKS, O. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. [Trad. Laura Teixeira Motta] São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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: UFSC, 2010.

SEKEFF, M. de L. **Da música, seus usos e recursos**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SILVA, R. C. **Indicadores de formalidade no gênero monológico em Libras**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2013.

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

# **Tradução intersemiótica de música para Libras:**

RECURSOS LINGUÍSTICOS E  
PROCEDIMENTOS TÉCNICOS  
DE TRADUÇÃO POSSÍVEIS



Neemias Gomes Santana

## 1. Introdução

Por muito tempo o campo da Linguística das Línguas de Sinais precisou enfrentar o grande desafio de provar, sobretudo para a comunidade acadêmica, que as línguas de sinais eram, de fato, línguas naturais. A estratégia usada pelos pesquisadores da área foi a de buscar o que havia de semelhante entre as línguas de sinais e as línguas orais. Para isso foi necessário deixar de fora das análises, inicialmente, aspectos de gestualidade e pantomima até então presentes nos discursos sinalizados. Um exemplo dessa tendência pode ser vista no trabalho de Kibrik e Prozorova (2007).

A partir dos estudos linguísticos sobre as línguas de sinais, com o reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e a criação de leis que garantem acessibilidade para pessoas surdas, cresceu expressivamente no âmbito cultural a presença do Tradutor Intérprete de Língua de Sinais (TILS). Esse crescimento reflete a importante demanda social pela acessibilidade plena na medida em que se observa um interesse cada vez maior de pessoas surdas por contextos e artefatos culturais produzidos por pessoas ouvintes. São recentes os estudos que se debruçam em analisar de perto o trabalho do profissional TILS nesse âmbito que, por sua vez, é requisitado atualmente por força de lei e pelas necessidades impostas a partir das novas configurações de comunicação.

Este trabalho apresenta exemplos de soluções tradutórias empregadas em traduções intersemióticas de músicas para Libras, tendo como base os procedimentos técnicos de tradução classificados por Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009).

Esses procedimentos foram aqui complementados e ampliados considerando as especificidades da língua de sinais em questão na tradução. Os exemplos apresentados podem ser entendidos como sugestões de tradução e foram categorizadas de acordo com paradigmas pós-estruturalistas e de observações empíricas feitas a partir da própria experiência do autor enquanto profissional que atua com tradução e interpretação de textos e contextos musicais. Este estudo busca contribuir com a empreitada de descrever e analisar a prática dos TILS de forma a melhorar, sob o ponto de vista da alteridade, o acesso pleno das pessoas surdas falantes de Libras às produções humanas artísticas e culturais.

## 2. Tradução Intersemiótica de Músicas para Libras: o TILS e o público surdo.

Em seu capítulo intitulado *Aspectos linguísticos da tradução*, Roman Jakobson (2010) distingue três tipos de tradução: *tradução intralingual* ou reformulação (uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos na mesma língua); *tradução interlingual* ou tradução propriamente dita (uma interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua) e *tradução intersemiótica* ou transmutação (uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais).

Uma vez que o autor estabelece esses três tipos de tradução, nos quais a *tradução interlingual* (ou tradução propriamente dita) é a que descreve o processo de transferência da Língua-Fonte (LF) para Língua-Alvo (LA), ele indica em seguida um problema central relativo a todos os tipos de tradução que é retomado por Bassnett (2005, p. 36): “[...] enquanto as mensagens podem servir como interpretações adequadas das

unidades ou mensagens de código, não há, normalmente, uma equivalência completa através da tradução”. Considerando, portanto, que a equivalência completa, no sentido da sinonímia ou similaridade, não pode ocorrer em nenhuma de suas categorias, Jakobson declara que toda poesia é, portanto, tecnicamente intraduzível.

O autor complementa, porém, que a transposição criativa é possível. Seja a transposição intralingual (de uma forma poética para outra); a transposição interlingual (de uma língua para outra) ou a transposição intersemiótica (de um sistema de signos para outro; por exemplo, da forma verbal para música, dança, cinema ou pintura). Considerando nesse sentido o processo de decodificação e recodificação, Bassnett (2005, p. 37) sugere que o tradutor utilize critérios que transcendam o puramente linguístico, e assim a decodificação e a recodificação tomam o seu lugar.

Há de se considerar que, em se tratando de traduções entre línguas orais e línguas de sinais, existe uma distinção entre as modalidades linguísticas envolvidas. A modalidade visual-espacial, própria das línguas de sinais, determina que as traduções realizadas nesta e para esta língua se constituam em traduções interlinguais e intersemióticas; por exemplo, quando textos escritos ou músicas em Português são traduzidos para Libras.

Cabe esclarecer que se entende aqui como intersemiótica tudo o que diz respeito a mais de um meio, mais de uma semiótica. Uma tradução intersemiótica é uma tradução de algo em um meio para outro; a própria tradução, nesse sentido, é entendida aqui como um processo de recriação. A tradução intersemiótica em Libras seria uma recriação ainda mais complexa e ousada, uma vez que Libras é uma língua visual e, assim, grande parte das traduções para esse idioma passa por uma

transformação/tradução visual-espacial, de modo a transpor signos sonoros auditivos para complexos e elaborados textos visuais.

Em Libras a tradução intersemiótica, portanto, se constitui como uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução como leitura; ação sobre estruturas e eventos; diálogo de signos e textos; síntese e reescrita da história; pensamentos em signos e trânsito de sentidos subjetivos como transcrição e recriação de formas culturais entre as línguas envolvidas. Isso significa que o TILS, quando trabalhar com traduções de músicas, precisará pensar como um nativo da língua, isto é, deverá se valer de todo seu conhecimento linguístico e cultural para formular sentenças visuais. É preciso construir a tradução a partir de um discurso imagético (e não sonoro), de modo a transportar os espectadores para o bojo da relação tradutória intersemiótica. Nesse sentido, vale compartilhar o que menciona Rodrigues (1999, p. 63) sobre os fenômenos de interação semiótica: “todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, as integrações, fusões e refluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas”.

Atualmente, as pesquisas e práticas de tradução intersemiótica em Libras ainda se encontram em sua gênese, e talvez esse fator alimente o senso comum presente em discursos de surdos e de membros ouvintes da comunidade surda brasileira. Percebe-se que muitas pessoas surdas ainda possuem uma resistência com traduções e interpretações de músicas em Libras. Muitas vezes, nas justificativas atribuídas para essa resistência, encontra-se um ponto em comum: a inabilidade técnica tradutória por parte do TILS com esse tipo de atividade específica. É possível entender a música (enquanto tipo de manifestação

artística e cultural a que pode combinar letra, melodia e ritmo) como uma construção humana que engloba vários elementos que podem (e devem) ser compartilhados com o povo surdo interessado. Os TILS ainda estão construindo tal habilidade de forma empírica e intuitiva, portanto, nem todos farão isso competentemente.

Outra questão possível de ser levantada em relação à tradução intersemiótica em Libras é que não existe um consenso sobre o assunto. Ao observar que a música atinge a alguns surdos e a outros não, entende-se que há sim um canal possível, e que a questão muitas vezes acaba por se direcionar estritamente para o campo técnico, já que ainda se observa certa resistência com relação à tradução de música por parte de surdos e também por parte de alguns TILS ouvintes. Algumas pessoas, por exemplo, acabam por ter visões deterministas e fechadas, acreditando que “música não é para surdos” e seguindo um discurso pronto que circula na comunidade surda.

Essa resistência pelos surdos pode ser entendida por várias razões, dentre elas o fato de serem raras as oportunidades de esses sujeitos estarem envolvidos com esse tipo de atividade ou então de ainda não terem presenciado, enquanto espectadores, traduções que alcancem de fato a essência da mensagem da LF na LA e cumpram com sua função artística. Já por parte de alguns TILS ouvintes, essa resistência pode ser justificada pelo fato de muitos profissionais ainda não terem desenvolvido competências técnicas necessárias para se trabalhar com traduções de músicas ou então de ainda não se sentirem à vontade e seguros com esse tipo de atividade específica.

Há de se considerar que os surdos estão hoje cada vez mais acessando espaços e contextos nunca antes imaginados: teatros, casas de shows, festivais, eventos culturais, museus, espetáculos dos mais diversos tipos, carnavais, festividades populares

e até apresentações de paródias de cunho político-partidário, ou seja, contextos e circunstâncias em que a música está fortemente presente e se apresenta de diversas formas e a partir de infinitas temáticas. Assim, partindo dessa perspectiva de que “música não é para surdos”, vale trazer uma provocação e levantar a seguinte indagação: o que o TILS deverá fazer quando existir música em espaços onde os surdos e a Libras estiverem presentes? Eles cruzarão os braços e justificarão argumentando que a tradução não será realizada porque “música não é para surdos”? Não seria essa uma postura inadequada e presunçosa do TILS, cujo dever é “traduzir e interpretar de Libras para Português e vice-versa em quaisquer modalidades que se apresentar” (QUADROS, 2004, p. 11) sem prescrever ou determinar o que o cliente deve ou não acessar?

Talvez aqueles que se inscrevam nessa perspectiva possam estar subestimando a capacidade do outro de acessar sentidos que eles acreditam ser inacessíveis do ponto de vista do determinismo biológico. Muitos surdos e profissionais TILS, ao defenderem esse discurso, acabam involuntariamente reafirmando e revivendo o discurso *clínico-terapêutico*, que entende que as pessoas surdas são cognitivamente inferiores às pessoas ouvintes e, portanto, a Libras é uma linguagem (e não uma língua) que serve como uma bengala para o alcance da língua portuguesa.

De acordo com Rosa (2005) e demais pesquisas realizadas dentro do campo disciplinar dos Estudos Surdos, Estudos Culturais e dos Estudos das Línguas de Sinais, há dois modos distintos de se entender a surdez. No modo *clínico-terapêutico*, a surdez é vista como doença, falta ou déficit, e o surdo é visto como uma pessoa com “deficiência” auditiva. Contrária a essa visão, existe a perspectiva *socioantropológica* que utiliza o termo “surdo” para se referir a qualquer pessoa que não escuta,

independentemente do grau da perda auditiva. Nessa visão, a surdez é concebida como diferença e os surdos como membros de uma comunidade linguística minoritária de experiência visual. Assume-se, nessa perspectiva, como direito das crianças surdas o acesso à língua de sinais o mais cedo possível.

Segundo Rosa (2005), é a partir da escolha de uma dessas concepções (*clínico-terapêutica* ou *socioantropológica*) que o TILS constrói o discurso em língua de sinais, podendo preservar a essência do discurso da LF dependendo do conceito que ele tem sobre os surdos e, conseqüentemente, sobre a língua de sinais. No caso de o TILS estar inscrito na primeira concepção, a *clínico-terapêutica*, conseqüentemente implicará um trabalho de cunho assistencial e o TILS poderá se enxergar como um “ajudante” que, ao intermediar a comunicação, está na verdade “praticando uma boa ação”. Em razão disso, percebe-se que o profissional que assume essa postura, geralmente, é aquele que acaba aceitando realizar um serviço gratuitamente, mesmo em situações ou contextos onde recursos e pagamentos justos estão disponíveis para sua remuneração, uma vez que entende que o “retorno” pelo serviço realizado é justamente a satisfação em “ajudar os necessitados”.

Essa postura pode implicar situações de trabalho e desempenho da atividade de tradução/interpretação com baixa qualidade, contribuindo para propalar e reforçar estereótipos sobre as pessoas surdas, principalmente crenças ultrapassadas como a ideia de que a Libras é um meio de expressão simples, superficial, e pode ser aprendido facilmente. Do mesmo modo, essas atitudes podem endossar a perspectiva preconceituosa com relação aos surdos falantes da língua de sinais enquanto indivíduos limitados em habilidades de compreensão e expressão de pensamentos abstratos. Nessa mesma perspectiva, vale mencionar que, geralmente, quando um TILS realiza um

trabalho inadequado ou insuficiente (seja empregando a Libras de maneira confusa ou simplista, seja traduzindo um discurso de uma pessoa a partir de sinais incompreensíveis, ou ainda, se recusando a traduzir discursos por julgar que o outro não terá capacidade de compreendê-lo) é sempre o surdo que acaba sendo entendido como um indivíduo inferior, desprezado intelectualmente e, portanto, diminuído ou humilhado perante seus interlocutores que não conhecem seu universo.

Por outro lado, se o TILS tem como escolha a segunda concepção, ou seja, se ele enxerga as pessoas surdas a partir da perspectiva *socioantropológica* de modo a entender os surdos enquanto membros de uma minoria linguisticamente diferenciada, sua postura durante a realização de seu trabalho será outra. Esse profissional não se colocará tão facilmente diante da comunidade surda como um “protetor”, mas sim como um profissional da tradução/interpretação. Terá, possivelmente, uma preocupação mais voltada à qualidade do seu trabalho, que desempenhará, sobretudo, sem preconceitos com relação à língua de sinais e aos seus clientes surdos. Entende-se que, a partir desse tipo de postura e atitude, o TILS possa produzir um trabalho mais adequado e coerente, de forma a preservar níveis de registro e formas de tratamento em igual importância entre os interlocutores, sem reproduzir mensagens “inferiores” aos enunciados produzidos na língua majoritária. Ainda, ao se colocar e se enxergar como um profissional de fato, o TILS tende a pesquisar sobre sua atuação e a não se limitar à aprendizagem decorrente apenas da prática.

A recusa em considerar os valores culturais transmitidos também pela tradução intersemiótica de músicas para Libras funciona por meio de uma espécie de concessão seletiva da qualificação, para fazer parte das construções e sentidos compartilhados por pessoas surdas, que pertencem a uma comunidade interpretativa (FISH, 1980).

A música transposta para Libras a partir da tradução inter-semiótica se constitui em um tráfego cultural existente entre a cultura surda e a ouvinte. Através dela, sinais-termos, expressões idiomáticas, diferentes formas de organização gramatical, etc. podem ser observados e compartilhados entre as comunidades envolvidas. Música é arte e a arte só sobrevive em razão das reproduções (traduções) refeitas sobre ela. Qualquer tradução promove uma desordem, destituindo da ordem da tradição e beleza. A tradução permite a suspensão da descrença.

Vinicius de Moraes é “ressuscitado” cada vez que a música *Aquarela* é traduzida para Libras. Além disso, ele 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 inter-semiótica em Libras, poucos surdos conheceriam tais autores e suas obras e, portanto, não poderiam sequer atribuir sua impressão pessoal sobre elas.

A tradução inter-semiótica – tipo de tradução que parte de textos já produzidos – transforma. Pode inverter papéis de personagens e, quando possível, recriar e dar voz a outros personagens passivos de narrativas diversas. A tradução inter-semiótica pode propor fissuras ao texto e o enriquecer com elementos culturais, gramaticais e lexicais. Nas mãos do TILS, o texto retorna transformado. Essa transformação, a depender de como é feita, não diminuiu a legibilidade da tradução, nem seu poder de comunicar e provocar fruição e prazer.

### 3. Crítica à Tradução de Músicas para Libras

Segundo Rodrigues (1999, p. 45), o *universalismo* seria uma “estratégia dos poderosos para justificar e legitimar a exclusão da diferença em nome de princípios supostamente gerais, racionais, que pretensamente derivariam das próprias coisas e seriam universalmente aplicáveis”. Sendo assim, o universalismo presente nos discursos de muitos ouvintes sobre tradução de música para Libras destrói a singularidade do sujeito, pois tende a generalizar e hierarquizar escolhas (arte, tradução) e engessa o fluxo da consciência tradutória que está ligada à ausência da linearidade no pensamento que influencia a tradução. Esse engessamento parte do padrão estético do centro, e encara o indivíduo a partir do ponto de vista de elementos culturais comuns aos membros desse centro: homem, branco, cristão, heterossexual, ouvinte.

É possível notar que ainda existe uma definição muito tradicional enraizada entre alguns TILS e surdos sobre a crítica à *tradução livre* e à exigência de uma suposta *equivalência*. Entende-se não caber mais esse tipo de pensamento e defesa, pois já está evidenciado que “a tradução recoloca, em outra língua e outra cultura, as palavras em outras cadeias de substituições, ou seja, transforma o original”, como afirma Rodrigues (1999, p. 47). Com essa citação, a autora demonstra que a polarização entre *tradução literal* e *tradução livre* na atividade tradutória já se encontra superada dentro dos Estudos da Tradução, visto que tudo pode ser entendido como tradução.

Nesse sentido, desconsiderar os valores culturais possíveis de serem transmitidos em uma tradução de música para Libras revela certo elitismo ou monopólio no centro das discussões realizadas por muitos TILS e surdos, o que pode ser observado e evidenciado em discussões compartilhadas em redes sociais

sobre o assunto ou em debates realizados em encontros de profissionais da área.

No universo da internet, além de muitas discussões e posicionamentos diversos sobre essa temática, existem também disponíveis muitas traduções de músicas para Libras de um mesmo texto registrado e compartilhado em vídeo. São traduções realizadas por diferentes perfis de pessoas. É possível observar que essas traduções possuem inúmeras funções, dentre algumas: o ensino-aprendizado de Libras como L2 por ouvintes, o entretenimento de pessoas surdas e/ou pessoas ouvintes, análises técnicas por outros tradutores e pesquisadores, etc.

Vale lembrar que não há, atualmente, em Libras uma diferenciação e definição sobre o que é canônico ou não canônico. Não há ainda um parâmetro definido para embasar traduções de músicas para língua de sinais. Nota-se que alguns TILS, ao realizarem seus trabalhos de tradução musical, acabam se parametrizando em opiniões de pessoas surdas de suas comunidades locais, sobretudo para defenderem ou justificarem suas traduções e, assim, supostamente se resguardar de possíveis críticas dirigidas às suas produções tradutórias. Quando algumas traduções intersemióticas são compartilhadas na rede de internet por “não especialistas” é comum observar alguns TILS e surdos assumindo uma atitude bastante defensiva, quando não autoritária, com relação a essas produções. Em muitos casos, TILS e surdos acabam por querer “corrigir erros” e/ou elencar imprecisões tradutórias desses trabalhos compartilhados, baseando-se em opiniões pessoais e desconsiderando a possibilidade de outras leituras possíveis do texto e outros públicos possíveis.

Diante disso, não há a pretensão de se propor aqui a banalização da profissão do TILS ou querer justificar produções que diminuem o outro em sua própria língua. Propõe-se aqui

promover a ampliação do olhar e do reconhecimento da existência de outros textos, de outras perspectivas, de outros perfis de surdos e comunidades, bem como de outros caminhos tradutórios legítimos e possíveis a serem percorridos para alcançar a essência da mensagem produzida. A humanidade como um todo e, portanto, as comunidades surdas são heterogêneas. Tentar generalizar conclusões partindo de um único ponto de vista pode ser bastante limitante. Utilizar da opinião de uma única pessoa surda como verdade absoluta, apenas pelo fato de ela ser falante de Libras, implica desconsiderar outras opiniões, outras experiências e outras perspectivas surdas.

É fato que existem surdos que não gostam e não se identificam com música, bem como aqueles que buscam combater qualquer tipo de tradução para Libras desse gênero. Porém, há quem pense o contrário. Para Rigo (2013, p. 74), um fator complicador de tradução de músicas para Libras que reforça o desafio dessa prática é justamente o vasto público surdo e suas diferentes particularidades e perfis. Para a autora, se faz necessário que o TILS ouvinte saiba (ou pelo menos procure saber) para qual tipo de público seu trabalho está sendo destinado, isso porque:

[...] esse público pode se constituir de diferentes perfis, isto é, de pessoas surdas que possuem diferentes relações com o tipo de texto (canção) a ser traduzido. As experiências dos surdos em relação à música são inúmeras e as relações podem envolver desde surdos músicos, surdos musicistas, até surdos que consideram a música uma “experiência esdrúxula”, um meio de repressão e domínio ouvintistas, passando por aqueles que não entendem como um artefato cultural surdo e, por isso, a rejeitam ou se mostram indiferentes, até aqueles que criam uma

identificação através do trabalho de tradução realizado para sua língua materna. (RIGO, 2013, p. 75).

Há pessoas surdas que não gostam de música e buscam combater qualquer tipo de tradução desse gênero. Há outras pessoas surdas, por outro lado, que pensam o contrário. Para exemplificar essas diferentes opiniões, tem-se a citação das autoras Perlin e Quadros, que identificam a partir de narrativas de indivíduos surdos representações dos ouvintes:

*As experiências mais esdrúxulas para os surdos desse tipo de colonialismo estão relacionadas com a música. Há experiência mais auditiva do que curtir uma música? Claro que há ouvintes que querem ensinar música, mas tão entranhadamente que querem ensinar só música e para isto sabem alguns sinais... E aprendem estes sinais para ensinar só isto. E como o surdo não tem escolha, tem este tempinho, esta atenção do ouvinte e de tal forma que a transforma em lazer... Aceita e vai... . (PERLIN; QUADROS, 2006, p. 179).*

A narrativa acima evidencia o colonialismo praticado por alguns ouvintes que possuem um conhecimento superficial e raso da língua de sinais e que querem a todo custo utilizar de sua influência e posição para impor sua cultura e as sensações que agradam ao seu grupo cultural. Da mesma forma que Rigo (2013) considera em sua pesquisa, é importante retomar o fato de ser ainda bastante comum escolas inclusivas ou grupos religiosos promoverem “corais” em Libras. Nesses corais escolares os surdos são meros copistas de seus professores ouvintes, e nos corais religiosos observa-se a presença de pessoas não surdas que, geralmente, fazem parte do coral em Libras por terem

sido rejeitados em testes vocacionais para corais de ouvintes. Muitas vezes, as pessoas que participam desses corais religiosos não conhecem nada da língua de sinais, tampouco da cultura surda, e acabam apenas decorando sinais e os colocando fora de contexto nas traduções literais que fazem.

Nesses casos, as produções não respeitam a estrutura gramatical da Libras, nem a cultura surda de chegada. Nos casos mais graves, percebem-se também grupos que infantilizam a língua de sinais e criam uma caricatura estereotipada da tradução intersemiótica ao se valerem do uso de roupas pretas e luvas brancas para a apresentação de suas produções. Considerando esses casos agravantes, convém considerar analogicamente que o uso das roupas pretas pode ser entendido como um verdadeiro “luto” ao “assassinato” que esse tipo de prática causa à cultura surda. E o uso do branco nas mãos (luvas) como a representação mais evidente da clara ignorância das pessoas envolvidas que, definitivamente, desconhecem as inúmeras implicações negativas desse tipo de prática.

Toury (1980 apud Shuttleworth; Cowie, 2011, p. 134) define *pseudotraduções* e considera isso como uma maneira conveniente de introduzir inovações numa cultura, marcando os limites dos valores dominantes ao precipitar mudanças. A partir desse conceito, vale considerar que a tradução intersemiótica de músicas em Libras não pode ser responsabilizada por *pseudotraduções* realizadas por alguns ouvintes. A aversão que muitos surdos possuem dessa modalidade tradutória não deve ser projetada na tradução em si, bem como a discussão em torno dessa prática não pode estar limitada à afirmação: “música não é para surdos”. Essa afirmação não cabe nesse contexto, pois não existe justificativa plausível e fundamentada do ponto de vista do ato tradutório em si. Esse tipo de posicionamento se perde em juízo de valor pautado em observações

preconceituosas e opiniões rasas que não se sustentam. Ao depreciar a tradução intersemiótica de músicas para Libras, esses “críticos”, tidos como “especialistas da língua”, expressam um investimento chauvinista e ignoram as condições culturais sob as quais ela deve ser ensinada.

Os erros de tradução de ordem linguística podem ser corrigidos, mas não diminuem a legibilidade e o entendimento da tradução, bem como seu poder de comunicar e oportunizar fruição e prazer. A tradução é performativa, é uma recriação daquilo que foi dito. Essa transgressão tradutória provoca a própria emancipação do tradutor. Observa-se abaixo um trecho do depoimento de uma pessoa surda, aqui denominada Lua (nome fictício), que foi concedido ao autor em fevereiro de 2016:

Não ouço a melodia, mas a sinto através do meu corpo. Na verdade eu “ouço” a música através do meu corpo. Para mim, a letra e o ritmo fazem muita diferença. Gosto mais de músicas que falam de amor e da natureza. Choro e me emociono muito. Mas nem todas as traduções me fazem sentir essas sensações, acho que o tradutor tem que se apropriar de tudo o que estiver ao seu alcance para produzir uma tradução que faça sentido para nós surdos: classificadores, processos anafóricos, parâmetros fonológicos e, o mais importante, o contato com surdos para conhecer nossa cultura. A fluência na língua também não pode ser esquecida. – Lua, 2016

Diante do depoimento compartilhado acima, é possível observar que a pessoa surda, doravante Lua, não critica a tradução de músicas para Libras em si, mas sim problematiza os TILS que ainda não adquiriram competência técnica para

realizar tal atividade. A crítica à tradução de música para Libras estaria então pautada em representações e valores sociais, variando seu valor e *status* a depender de quem a faz e de qual instituição a patrocina. Ela acontece do ponto de vista afetivo e não técnico, e não considera todas as vozes e todas as representações presentes na diversidade da comunidade surda brasileira.

Cada comunidade interpretativa tem como preparação, para aceitar as reinterpretações, as *forças econômicas* e as *forças culturais*. Essas comunidades interpretativas e seu peso, quando não endossam a tradução, criticam ou elogiam, reinventando assim o poder da patronagem e a recontextualizam a partir de outras imagens (mídias, traduções) podendo se inovar. A tradução resulta de um contrato mediado, cujo mediador é o próprio tradutor.

#### 4. Recursos Linguísticos

Sabendo que a tradução intersemiótica é possível ser realizada de modo a alcançar a essência proposta no texto de partida – nesse caso a música produzida em Português traduzida para Libras –, alguns caminhos e técnicas encontradas são aqui compartilhadas com base em observações feitas a partir da experiência do autor.

A tímida literatura sobre esse tema, ou até mesmo o pouco contato entre os TILS atuantes com tradução de músicas em espaços e momentos de compartilhamento da prática, influencia de certa forma no distanciamento entre os pares e na inobservância dos próprios métodos tradutórios. Muitos produzem traduções intersemióticas inconscientemente; outros o fazem sem identificar claramente os elementos linguísticos e

tradutórios presentes em suas performances. Cabe pensar que cada música narra relações humanas sob o ponto de vista de diferentes prismas (paixão, solidão, alegria, crítica social, interação com o divino, etc.). As traduções de músicas para Libras implicam, em grande parte, a busca do TILS por recursos linguísticos diversificados, tais como: o processo anafórico e os dêiticos. É preciso, porém, que os profissionais compreendam de fato esses processos linguísticos como princípios da língua e que consigam conceituar e ter clareza na diferenciação de tais processos. Reconhecer os processos anafóricos e dêiticos na tradução de música para Libras em sentenças e discursos pode ser determinante para um resultado satisfatório.

O processo anafórico – também denominado de anaforismo, de *shifting* ou de *role-play* – é o recurso da língua de sinais que possibilita ao sinalizante, por meio da mudança de sua postura corporal, incorporar diferentes personagens em uma narrativa. Para o TILS, em um discurso conversacional, quando existe a troca de mensagens entre dois ou mais falantes, é importante o domínio desse recurso. Porém, este procedimento exige do sinalizante excelente capacitação para assumir diferentes corporeidades em um único *setting* de tradução. Todos os objetos imaginados e criados nos campos anafóricos (construção tátil) e nos processos anafóricos exigem um poder de concentração alto para serem utilizados e mantidos adequadamente, de modo que os surdos possam compreender claramente o texto traduzido e a relação entre possíveis referentes ou personagens presentes.

Conhecer e fazer uso de pronomes de primeira pessoa em Libras, por exemplo, além do emprego do processo anafórico, pode facilitar significativamente a atividade tradutória. Moreira (2007), em sua dissertação de mestrado, revisita as ideias de Liddell (2003), que menciona Meier (1998) quando

descreve o sistema de formas pronominais da American Sign Language (ASL), a língua de sinais americana. A notação descritiva criada e usada por Liddell (2003) mostra a diferença entre as formas de primeira pessoa e as de não primeira pessoa. A principal diferença entre essas duas formas é o fato de os pronomes de primeira pessoa apontarem necessariamente para o corpo do sinalizador, enquanto os sinais de não primeira pessoa apontarem para algum lugar, fora do corpo do sinalizante. No discurso, esse lugar vai ser associado à conceitualização ou do enunciatário ou de uma terceira pessoa.

Moreira (2007, p. 94) afirma que as línguas de sinais possuem, além dos dêiticos, outros elementos linguísticos que também se referem à pessoa, ao espaço e ao tempo, elementos esses chamados de anafóricos. A autora cita Fiorin (2002), que distingue os signos dêiticos dos anafóricos afirmando que os primeiros procuram sua referência na situação de enunciação, seja ela pressuposta, seja ela explicitada no texto pelo narrador. Os anafóricos são entendidos em função de participantes que já foram mencionados no discurso e de marcas espaciais e temporais que aparecem no enunciado. Isso quer dizer que esses elementos procuram sua referência não na situação, mas em um antecedente que aparece no próprio enunciado.

Para Silva (1972 apud Moreira, 2007, p. 94), “os signos anafóricos são aqueles que pertencem à dimensão sintática da língua e, assim como os dêiticos, também instituem o que é chamado de ‘relação de mostração’, ou seja, o ‘apontar’ para algo”. Ainda, conforme o autor, as anáforas “apontam” ou para um signo anterior (anáfora propriamente dita) ou para um signo posterior (catáfora) dentro de um mesmo discurso. Moreira (p. 94) menciona que Silva (1972) denomina os signos anafóricos ou catafóricos de “proformas” por servirem de “substitutos” das formas que os precedem ou seguem.

Tendo como base o trabalho de Bolgueroni e Viotti (2013, p. 21), é importante citar ainda, para fins de contextualização deste estudo, os dois tipos de espaços mencionados pelas autoras: o *espaço token* e o *espaço sub-rogado*. O primeiro se refere ao elemento apresentado no texto (personagens, lugares, objetos), enquanto o segundo se refere ao enriquecimento que o tradutor insere no *espaço token* a partir de classificadores e da incorporação de sujeitos por meio do processo anafórico (vestimenta de uma princesa, por exemplo, ou o modo como ela olha, anda, interage com outros referentes do texto). Já o *espaço sub-rogado* resulta da integração conceitual de partes do corpo do sinalizante (que pertencem ao espaço real) com entidades pertencentes ao *espaço do evento*. Por meio desse espaço mental, conforme as autoras (2013), o narrador faz referência às personagens da história representando suas ações e atitudes valendo-se de diferentes posturas corporais, expressões faciais, movimentos de tronco, cabeça, etc. Os elementos do *espaço sub-rogado* podem ser visíveis (quando manifestados pelo corpo do sinalizante) ou quando conceituados a partir do direcionamento dos sinais ou do olhar.

Toda interação linguística envolve também outro tipo de espaço mental, que se refere àquilo que se quer contar para o interlocutor, o *espaço do evento*, denominado assim por Oakley (1998 apud Bolgueroni; Viotti, 2013, p. 21). A esse espaço pertencem: as personagens, os objetos, os eventos, o tempo e o cenário da história como um todo a ser contada. Essa integração conceitual do *espaço real* com o *espaço do evento* gera uma série de novos espaços conceituais que explicam vários fenômenos das línguas sinalizadas e ajudam a entendê-la a partir de suas propriedades, sobretudo multidimensionais. Na ilustração a seguir, produzida por Amanda Miyuki Fonseca (Figura 1), é possível observar a característica tridimensional

das línguas de sinais a partir do emissor, do receptor, da mensagem produzida em língua de sinais e do canal de comunicação que se dá a partir da modalidade visual-gestual.

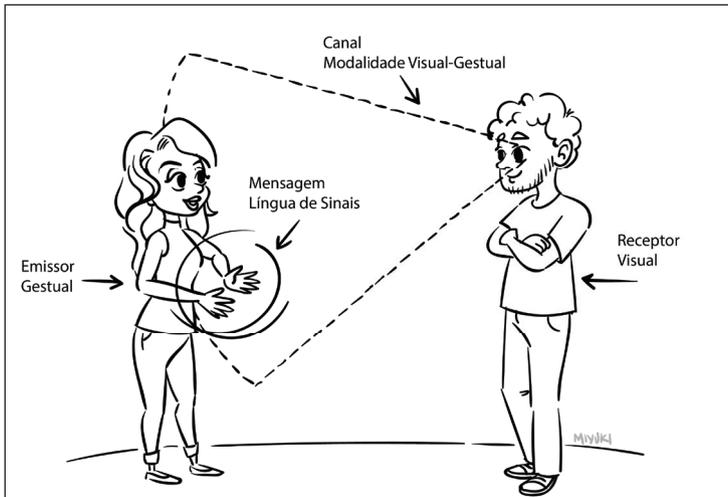


Figura 1: Tridimensionalidade nas Línguas de Sinais

## 5. Observando a própria prática: Aquarela em Libras

No trecho “o menino caminha e caminhando chega ao muro. E ali, logo em frente, a esperar pela gente, o futuro está”, da música *Aquarela* de Antônio Carlos Pecci (Toquinho) e Vinicius de Moraes, é possível se pensar sobre como essa sentença pode ser enunciada em Libras. Uma solução possível é a de o tradutor incorporar o personagem *menino* a partir da referência de sua roupa e curvar seu tronco para frente – como quando alguém se esforça para olhar para o horizonte – movendo-se

levemente e empregando uma expressão facial infantil de curiosidade. Com seu próprio corpo, sem a utilização de sinais necessariamente, o tradutor gestualmente consegue demonstrar informações sobre as ações do personagem *menino* e preservar o sentido do texto. Esse é um exemplo de emprego do recurso linguístico de *ação construída* que o tradutor pode usar considerando o *espaço sub-rogado*.

Nesse tipo de recurso linguístico, vale destacar, o corpo do sinalizante não é parte do espaço mental resultante. Assim, em uma narrativa em que o sinalizante esteja referenciando dois personagens (o *menino* e a *gaivota*, por exemplo) ele pode sinalizar MENINO à sua direita e GAIVOTA à sua esquerda. Normalmente, esses dois sinais são realizados em frente ao corpo do tradutor, porém, ao referenciar os sinais à sua direita e à sua esquerda, o tradutor cria uma integração conceitual entre os personagens e os dois espaços ao lado de seu corpo e acaba criando dois *espaços tokens*, um para o personagem *menino* e outro para a personagem *gaivota*. A partir daí, quando o tradutor retomar o referente MENINO em sua tradução, ele poderá fazer um gesto de “apontamento” para sua direita ou apenas direcionar seu olhar para esta direção.

Na tradução da música *Aquarela* de Toquinho e Vinicius de Moraes para Libras, que será compartilhada a seguir, foram empregados esses recursos linguísticos (dêiticos e anafóricos) para a construção tridimensional dos elementos presentes no texto. Com base nas experiências do autor deste trabalho, também tradutor das músicas aqui mencionadas, para a construção dessa tradução foi, inicialmente, elaborado um “mapa tradutório” usando a escrita de sinais a partir do sistema *Sign Writing*. Em razão do não domínio pleno desse sistema de escrita, possivelmente por grande parte dos leitores deste trabalho, sobretudo dos leitores TILS aos quais este capítulo é destinado, optou-se por empregar aqui o sistema de *glosas*.

As *glosas* são usadas como registro primário numa tentativa de representar os sinais de Libras numa forma escrita. Alguns autores da área apontam inclusive que esse é um caminho um tanto limitado no registro das informações em línguas de sinais e toda sua complexidade tridimensional. Para Barreto e Barreto (2015, p. 60), por exemplo, o sistema de escrita *Sign Writing* permite uma associação rápida, direta e precisa dos sinais expressos em Libras e, portanto, certamente seria uma forma eficaz de registro e ilustração da língua de sinais. Contudo, como acima mencionado, o “mapa tradutório” produzido pelo tradutor em escrita de sinais não foi aqui apresentado em sua versão original em *Sign Writing* em razão de esse sistema ainda não ser amplamente empregado e dominado por TILS e pesquisadores da área.

Vale ressaltar que toda tradução e suas escolhas tradutórias se dão de forma subjetiva. Um modelo tradutório para a música *Aquarela* de Toquinho e Vinicius de Moraes é aqui apresentada como um exemplo, dentre outros tantos possíveis que podem surgir a partir de outros projetos de tradução. Vale mencionar ainda que a forma pela qual um tradutor decide realizar sua tradução está diretamente relacionada ao modo como ele aborda o texto com base em sua subjetividade, suas concepções teóricas acerca da tradução, sua reflexão e leitura e os significados gerados dos valores que atribuiu ao texto de partida.

AQUARELA (em Libras)

*Parte I*

FOLHA DESENHO SOL + AMARELO  
1, 2, 3, 4, 5, 6 RISCOS + CASTELO + HIPISMO  
LÁPIS (contorna os dedos) + LUVA  
CHUVA + RISCOS + GUARDA-CHUVA  
PINTAR + AZUL GOTA + PAPEL  
IMAGINAR + LINDA + AVE (CL)  
VOAR + SUBIR + DESCER + VOANDO  
HAVAÍ + CHINA + ÁRABE  
DESENHAR + BARCO A VELA (CL)  
CÉU + MAR + UNIÃO + BRILHAR + AZUL  
NUVENS + BONITO + AVIÃO + ROSA  
CORES (CL) + LUZ-PISCA (3X)  
IMAGINAR + AVIÃO PLAINAR (CL) + CALMO + LINDO  
PISTA DE POUSO + POUSA AVIÃO (CL)

*Parte II*

FOLHA DESENHO + NAVIO + PARTIDA (CL).  
AMIGOS + INDIVÍDUO (2x) + BEBER + FELIZ  
AMÉRICAS MUDAM (CL)  
COMPASSO + MUNDO  
MENINO + BONÉ + MACACÃO (CL) + CAMINHAR  
AVISTAR + FUTURO  
NAVE + TENTAR + CONTROLAR  
TEMPO + RÁPIDO + ALTERAR  
MENINO + FASES DA VIDA (CL).  
RIR + CHORAR + QUAL?  
HOJE + MUNDO + NÓS + INOCENTES  
CAMINHO + FIM + TESTEMUNHAR + INTERROGAÇÃO  
NÓS + VIVER + MULTIDÃO + CAMINHO + INDIVÍDUOS +  
CAIR + MORRER.

Diante das *glosas* apresentadas acima demonstrando as escolhas tradutórias da música *Aquarela* em Libras pelo tradutor, é possível reforçar sobre o entendimento de que não há um único modelo de tradução a seguir. Uma vez que as línguas são diferentes, os textos também podem ser apresentados e materializados de formas diferentes. Na medida em que existem essas diferenças, os textos estabelecem uma relação de complementaridade. Assim, entende-se a atividade de tradução como um exercício de constante complementação. Quanto mais um texto é traduzido, mais será complementado, transformado, recriado.

Esta constatação é baseada nos conceitos de *rastro* e *différance* propostos por Graham e Derrida (1985), retomados no estudo de Marcos Siscar (2000), que dizem que, uma vez que há diferenças entre as línguas, a *différance* e o *rastro* não permitem que dois textos estejam em relação de equivalência de um polo para outro. Nesse caso, é possível pensar que há uma relação de complementaridade. A tradução é o lugar em que nascem palavras transculturais, palavras de uma cultura que vêm do contato com outra. A tradução é um exercício constante de complementação; quanto mais um texto é traduzido, mais ele será complementado, transformado, recriado. A tradução não é a vida nem a morte de um texto, mas a continuação de sua existência (DERRIDA, 1987 apud SISCAR, 2000).

## 6. Procedimentos Técnicos de Tradução de Músicas para Libras

Para adquirir a competência tradutória é necessário que o tradutor domine algumas técnicas procedimentais. Segundo Heloísa Barbosa (2004), procedimentos técnicos de tradução são ações de cunho linguístico, praticados por tradutores a fim

de realizar pragmaticamente o processo de tradução. Cabe indagar aqui quais seriam os procedimentos técnicos tradutórios possíveis de serem empregados em traduções intersemióticas de músicas para Libras.

Barbosa (2004), em sua obra *Procedimentos técnicos da tradução*, propõe uma tabela de procedimentos que são possíveis de serem aplicados também ao par linguístico nesse estudo em questão: Português-Libras. Esses procedimentos não estão dissociados um do outro, uma vez que um recurso pode requerer outro ou ser mesclado com um terceiro, ou ainda ser consequência de um quarto. Na atividade tradutória algumas estratégias e procedimentos utilizados podem nem fazer parte das categorizações que serão aqui apresentadas.

Antes disso, vale mencionar brevemente a respeito das competências tradutórias propostas por Daniel Gile (1995). Conforme o Modelo dos Esforços do autor, a competência tradutória pode ser dividida em três principais subcompetências, a saber: *subcompetência bilíngue* (que diz respeito ao conhecimento do par linguístico em questão e a capacidade de se evitar a transferência, ou seja, de uma língua influenciar a outra durante a tradução, pois ambas estarão em contato durante o processo); *subcompetência extralinguística* (que se refere aos conhecimentos que extrapolam o sistema da língua em si, como o de conhecimento geral de mundo, de diferentes culturas e da interação entre elas); e, por fim, a *subcompetência estratégica* (considerada central, pois regula o processo de tradução em relação às escolhas do tradutor, ao planejamento da tradução e à decisão da apresentação do produto final integrando todas as outras subcompetências).

A seguir, serão apresentados alguns exemplos de soluções tradutórias empregadas pelo tradutor, autor deste capítulo, em diferentes músicas traduzidas para Libras, considerando os procedimentos técnicos tradutórios classificados por Barbosa

(2004) e revisados por Lanzeti et al. (2009). As soluções tradutórias mencionadas nos exemplos listados são apresentadas aqui como sugestões, uma vez que há um leque de possibilidades tradutórias diversas que são, por conseguinte, influenciadas diretamente pelas leituras, conhecimentos e subjetividades de cada tradutor.

*Exemplo 01:*

<b>Texto de partida</b>
<i>“Amor, I love you, amor, I love you, amor, I love you, amor, I love you.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
AMOR + ILY (ASL)

O texto de partida, referente ao primeiro exemplo aqui trazido para breve discussão, refere-se à música intitulada *Amor, I love you*, da artista brasileira Marisa Monte (composta com Carlinhos Brown), disponível em seu álbum *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, lançado em 2000. Conforme é possível ver na tabela acima, na tradução do fragmento da música: “*amor, I love you*”, um item lexical do inglês, foi mantido por meio da correspondência de um item lexical da ASL. Assim, na manutenção de itens lexicais da cultura fonte e do contexto de partida, é possível que o tradutor decida por reproduzir um determinado item cultural do texto de partida no texto de chegada, sem a necessidade de empregar procedimentos de *explicação* ou *explicitação* em complementaridade, por exemplo. Isso ocorre principalmente quando o tradutor entende que esse item cultural do texto de partida é plenamente compreensível ao público do texto de chegada. Nesse exemplo, considerando a classificação de Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009), o procedimento técnico empregado foi o

de *estrangeirização*, bem como um tipo de transposição baseada na *tradução palavra-por-palavra*, a partir da manutenção de itens lexicais, de estruturas sintáticas e do estilo do texto de partida e, ainda, da manutenção de itens culturais da cultura fonte.

Exemplo 02:

<b>Texto de partida</b>
“Bateu, bateu, bateu, bateu, levou; bateu, bateu, vou descontar com outro amor.”
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
TRAÍÇÃO + VINGANÇA + OUTRO + PEGAR + 1x1

O texto de partida, referente ao segundo exemplo, refere-se à música *Bateu, levou*, da banda Aviões do Forró. Com letra de Chrystian Lima, Beto Caju e Jairo Neves, essa música faz parte do álbum *Aviões do Forró – Volume V*, lançado em 2007 no Brasil. No trecho da música *Bateu, levou* acima citado, o provérbio popular nordestino foi traduzido pelos correspondentes em Libras que possuem o mesmo valor semântico dos provérbios da Língua-Fonte (LF). Quando um ditado, provérbio ou expressão idiomática empregado na LF não possui correspondente na LA é possível que o tradutor empregue o procedimento de *equivalência funcional* para manter e preservar o valor semântico. Assim, procedimentos técnicos de tradução *domesticadora* podem ser considerados pelo tradutor, ao passo que são recursos de domesticação do sistema linguístico que pressupõem mudanças na estrutura do texto na LA. Nesse exemplo, foi considerada ainda a *equivalência* que, por sua vez, é dividida em duas subcategorias conforme a classificação de Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009): *equivalência de expressões idiomáticas* (ditados, provérbios) e *equivalência funcional*.

Exemplos 03 e 04:

<b>Texto de partida</b>
“com o seu jeito de me cortejar, que nem mestre-sala.”
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
ENCANTAR-EU + LIBRAS + IGUAL + 007

No trecho “com o seu jeito de me cortejar, que nem mestre-sala” da música *Meu ébano*, composta pela artista Alcione (lançada em 2005 no álbum *Uma nova paixão*), os elementos traduzidos por *equivalência funcional* não possuem a mesma estrutura sintática, porém expressam o mesmo valor semântico-funcional. Nesse caso, foi usada a *transferência* do item cultural “mestre-sala”, que representa o cortejo irresistível dessa figura carnavalesca, pelo item cultural “007”, que possui essas mesmas funções e características e se aplica de forma bastante equivalente à cultura surda e ao contexto de chegada do texto traduzido.

<b>Texto de partida</b>
“você é um negão de tirar o chapéu, não posso dar mole, senão, você créu.”
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
VOCÊ + NEGRO + QUEIXO-CAIR + DISTRAIR + NÃO-POSSO + VOCÊ-PENETRAR (dir.)

Já no trecho “você é um negão de tirar o chapéu, não posso dar mole, senão, você créu”, da mesma música citada de Alcione, o tradutor optou pelo recurso de *compensação*.

O procedimento de *compensação*, conforme Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009), é a tentativa de utilizar o mesmo recurso estilístico usado no texto de partida, porém com referentes diferentes. Na tradução do trecho apresentado na tabela acima,

ao perceber a impossibilidade de usar os mesmos referentes para produzir o jogo de palavras em Libras, o tradutor decidiu optar por empregar os sinais QUEIXO-CAIR e VOCÊ-PENETRAR, mantendo assim a comicidade do texto de partida da música.

*Exemplos 05, 06 e 07:*

<b>Texto de partida</b>
<i>“a Mônica de moto e o Eduardo de camelo.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
M-O-N-I-C-A+ MOTO + E-D-U-A-R-D-O + BICICLETA

Nesse exemplo, é possível observar o procedimento de *explicitação* empregado na tradução da música *Eduardo e Mônica*, composta pelo artista brasileiro Renato Russo para sua banda Legião Urbana em 1986 (música lançada no álbum *Dois*). Conforme as categorizações de Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009), o procedimento de *explicitação* é um recurso empregado quando o tradutor decide acrescentar ao texto alguma informação que não está expressa no texto de partida. Nesse caso, o tradutor decidiu explicitar a informação referente à expressão “camelo” e traduzir para “bicicleta”, uma vez que tal expressão, se colocada na LA e construída dessa mesma forma (CAMELO) no texto de chegada, passaria a impressão de se tratar de um animal de fato.

Ainda na mesma música *Eduardo e Mônica* de Renato Russo vale citar outros dois exemplos de procedimentos tradutórios usados. No caso do trecho “mas a Mônica queria ver um filme do Godard” o tradutor optou por empregar o recurso de *generalização*, classificado por Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009) como um procedimento que se distingue do recurso de *especificação*.

<b>Texto de partida</b>
<i>“mas a Mônica queria ver um filme do Godard.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
MAS + M-O-N-I-C-A+ VONTADE + VER + CINEMA+ CULTO

Os procedimentos de *generalização* e *especificação* ocorrem quando o tradutor utiliza, para traduzir um determinado item lexical do texto de partida para o texto de chegada, hiperônimos ou hipônimos. Nesse caso, foi usada a *generalização* do termo “Godard” a partir do hiperônimo “culto”, uma vez entendendo que filmes do cineasta Jean-Luc Godard são filmes de gênero intelectual e artístico, comumente acessado por um grupo restrito de pessoas. Por fim, em um último trecho dessa mesma música, houve o emprego do procedimento técnico de *especificação* na tradução realizada.

<b>Texto de partida</b>
<i>“ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
ELE + APRENDEU + BEBER + LIVRE (álcool) + CABELO-CRESCER (estilo afro).

Nesse caso, o tradutor decidiu especificar o tipo de bebida e também o estilo que o personagem Eduardo adotou para seu cabelo por meio de um hipônimo. Essa escolha tradutória foi feita a partir do entendimento do próprio tradutor sobre a importância da inclusão e especificação de tais informações para um texto de chegada mais adequado à sua função.

Exemplos 08 e 09:

<b>Texto de partida</b>
<i>“por que você é Flamengo e meu pai Botafogo? O que significa impávido colosso?”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
POR QUE + VOCÊ + FLAMENGO + INVERSO + MEU + PAI + BOTAFOGO + TERMO + I-M-P-Â-V-I-D-O C-O-L-O-S-S-O + SIGNIFICA?

Também conhecida como *melhoria*, o procedimento de *equivalência estilística* é usado quando o tradutor inclui no texto padrões retóricos relacionados com a tipologia textual a qual o texto pertence. No trecho “Por que você é Flamengo e meu pai Botafogo? O que significa impávido colosso?” da música *Oito anos – Gabriel*, da artista Adriana Calcanhoto (lançada em 2004, no álbum *Adriana Partimpim*), a decisão do tradutor foi a de empregar o procedimento de *equivalência estilística*, uma vez que foi possível identificar que o sujeito da história narrada na música que faz as perguntas é uma criança e, portanto, a retórica pode ser adaptada para um estilo infantil de questionamento por meio da sinalização.

Nesse mesmo álbum, Adriana Calcanhoto também lançou sua versão para a música *Fico assim sem você* (de Cacá Moraes e Agnaldo Batista de Figueiredo). Essa música também foi traduzida pelo tradutor para Libras e um trecho específico vale aqui ser mencionado a partir dos procedimentos tradutórios empregados.

<b>Texto de partida</b>
<i>“Eu te quero a todo instante, nem mil alto-falantes vão poder falar por mim.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
DESEJO + VOCÊ + SEMPRE + MIL + INTÉRPRETES + PASSAR- INFORMAÇÃO-ME + NÃO-CONSEGUIR.

Para a tradução do trecho “Eu te quero a todo instante, nem mil alto-falantes vão poder falar por mim” há o emprego do recurso de *transferência*. Conforme a classificação de Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009), o procedimento de *transferência* diz respeito à substituição de um item cultural do texto de partida por um item cultural de mesma função no texto de chegada. Na música *Fico assim sem você* o tradutor decidiu substituir a referência dos “alto-falantes” por uma referência mais próxima da cultura surda e do universo da Libras, já que os surdos utilizam de serviços de intérpretes para se comunicarem com um maior número de pessoas, diferentemente do que ocorre a partir do uso de alto-falantes por pessoas ouvintes.

Exemplo 10:

<b>Texto de partida</b>
<i>“Se ficar comigo é porque gosta do meu lepo-lepo.”</i>
<b>Texto de chegada (glosa)</b>
SE + ACEITAR + FICAR + COMIGO + ÓBVIO-GOSTAR + MEU + JEITO.

Nesse último exemplo, referente à música *Lepo lepo* de Filipe Escandurras e Magno Santana (lançada em 2017, no álbum *Ao vivo no ensaio do Psi* da banda Psirico), o tradutor optou por não utilizar sinais “ofensivos” ou “constrangedores” e decidiu neutralizar o registro do texto de partida traduzindo a expressão “lepo lepo” pelo sinal JEITO. No entanto, vale ressaltar, que essa é uma decisão que cabe ao tradutor, tendo como parâmetro a comunidade interpretativa à qual está sendo dirigida sua tradução. Entende-se que essa escolha pode ser denominada de *domesticação da realidade extralinguística*, uma vez que implica mudanças ou substituições de itens culturais e referências presentes no texto de partida.

## 7. Considerações Finais

Os procedimentos tradutórios categorizados Barbosa (2004) e Lanzeti et al. (2009) e aqui adaptados podem ser utilizados em traduções intersemióticas dos mais diversos textos, não apenas para textos musicais. Corroborando com Lanzeti et al. (2009), entende-se diante desse breve registro que as fronteiras entre os procedimentos técnicos de tradução não são estáticas e fixas, pois, por vezes, podem se apresentar congruentes. Os procedimentos de tradução de textos envolvendo línguas diferentes podem se apresentar bastante definidos nos projetos de tradução ou, também, ser imperceptíveis em alguns casos. Por exemplo, os procedimentos de *paráfrase* e *explicitação* podem, em determinadas músicas, serem considerados congruentes. Cabe ao profissional TILS e aos pesquisadores da área lançar um olhar mais atento para essas fronteiras, de modo que possam ser compreendidas e esclarecidas. Os exemplos compartilhados neste capítulo podem ser desmembrados em estudos futuros e suas discussões melhor aprofundadas.

É importante dizer que traduzir significa trabalhar com textos e isso implica atividade de leitura e posterior produção da tradução. Geralmente, os TILS trabalham com textos carregados de elementos culturais, frutos de aspectos culturais que nada mais são que efeitos de representações, isto é, efeitos das performances constituídas a partir de aspectos sociais construídos e negociados. A performance (enquanto ação do tradutor de Libras através de seu corpo e, ao mesmo tempo, enquanto desempenho empreendido em cada tradução) será inédita, mesmo sendo produzida diversas vezes por um mesmo tradutor. Por outro lado, nenhuma tradução será a primeira, uma vez que ela é fruto de tudo aquilo que o tradutor vivencia.

Uma tradução, por fim, deve preservar a essência do texto de partida, mas também deve revelar a originalidade da reconstrução feita pelo tradutor, ao passo que é ela que evidencia a multiplicidade presente em cada texto e nas comunidades interpretativas.

## Referências

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

BARRETO, M.; BARRETO, R. **Escrita de sinais sem mistérios**. 2. ed. Salvador: Libras Escrita, 2015.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

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

FISH, S. E. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FIORIN, J. L. **Introdução à Linguística: objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002.

GILE, D. Fidelity assessment in consecutive interpretation: an experiment. **Target** 7.1, p. 151-164, 1995.

KIBRIK, A. A.; PROZOROVA, E. V. **Referential choice in signed and spoken language**. 6<sup>th</sup> Discourse Anaphora and Anaphor Resolution Colloquium. Ed. Antonio Branco, Tony McEnery, Ruslan Mitkov e Fatima Silva. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto. Porto, p. 41-46, 2007.

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

LANZETTI, R.; BESSA, D.; GUEDES, F.; DE FREITAS, R.; DE MOURA, V. C. **Procedimentos Técnicos de tradução: uma proposta de reformulação**. **Revista ISAT**, n. 7, São Gonçalo, 2009.

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

MOREIRA, R. L. *Uma descrição da dêixis de pessoa na Língua de Sinais Brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores*. 150 p. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PERLIN, G.; QUADROS, R. M. de. O ouvinte, o outro do ser surdo. In: QUADROS, R. M. de. *Estudos Surdos I*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2006.

QUADROS, R. M. de. *O Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa*. Secretaria de Educação Especial. Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos – Brasília: MEC; SEESP, 2004.

RIGO, N. S. *Traduções de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes*. 195 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

ROSA, A. da S. *Entre a visibilidade da tradução da língua de sinais e a invisibilidade da tarefa do intérprete*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2005.

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. *ALFA: Revista de Linguística*, v. 44 – Edição Especial, 2000. Tradução, desconstrução e pós-modernidade. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107769>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

TOURY, G. *Search of a theory of translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. 1980

## **Luz, câmera, tradução:**

UM RELATO DE EXPERIÊNCIA  
SOBRE A PRODUÇÃO DE  
VÍDEOS MUSICAIS EM LIBRAS



Lívia Vilas Boas  
Naiane Olah

## 1. Introdução

A música é parte da vida das pessoas no mundo inteiro. É forma de demonstração dos mais diversos sentimentos humanos, de expressão religiosa e até mesmo de manifestação política. A música é produto cultural de uma sociedade. Em suas estruturas e letras são registrados momentos históricos e representam uma identidade social. São diversos os canais pelos quais a música é captada pelo corpo humano. Acreditamos não se tratar apenas de algo a ser ouvido, mas também sentido através das vibrações provocadas pelas ondas sonoras, entendido através da visualidade, da performance de um artista e sua interpretação. Esses diferentes elementos da linguagem musical são capazes de ampliar o imaginário do receptor além de despertar emoções e memórias.

Em nossa concepção, o trabalho do tradutor e intérprete de língua de sinais deve ser baseado no princípio de direito incondicional de acessibilidade das pessoas surdas. Defendemos o direito de livre acesso a todo e qualquer gênero de expressão artística e cultural. Não cabe a nós definir o que é pertinente à cultura surda, de modo que consideramos os surdos sujeitos capazes de formar opinião sobre o que lhes proporciona identificação e afinidade, além de serem protagonistas no que diz respeito à sua cultura.

Assim como em qualquer grupo social, a diversidade de opiniões é um aspecto inerente à comunidade surda. Cada indivíduo estabelece uma relação com o gênero musical de acordo com a maneira que essa experiência lhe foi apresentada e faz conexões com sua visão de mundo, vivência, repertório e valores. Sendo assim, é comum encontrarmos sujeitos surdos que apreciam a música, outros que não apreciam e aqueles que são indiferentes e não sentem a necessidade dessa relação.

O acesso à música em língua de sinais não se dá, porém, apenas pelo público surdo, uma vez que ouvintes também podem apreciá-la a partir de outro ponto de vista diferente do comum, além de levar a Libras para diferentes espaços quando exploramos seu potencial poético, estético, criativo e artístico.

Nesse sentido, o desafio para o profissional da área que atua com tradução e interpretação em língua de sinais incide em pensar uma prática que respeite os elementos particulares desse gênero e ultrapasse a barreira linguística, estabelecendo um elo com a linguagem artística. Assim, a língua de sinais deve extravasar para além do uso convencional, ser explorada em sua estrutura, recombinao regras, tomando conta do espaço, do corpo, das expressões e da mão daquele que sinaliza a música. Esse processo complexo exige estudo e dedicação. Diferente do que muitos imaginam, balançar o corpo no ritmo da música enquanto se sinaliza uma letra não é o suficiente na tradução de músicas em Libras quando a intenção é a de apresentar um resultado poético e artístico.

Ao longo dos anos em que trabalhamos com traduções de músicas foi possível desenvolver diferentes escolhas para expressar elementos considerados indispensáveis na tradução, sobre os quais trataremos no decorrer deste texto. Nesse sentido, queremos compartilhar aqui nossa vivência com os projetos de tradução de músicas que realizamos desde 2010. Esses projetos referem-se a produções de vídeos musicais compartilhados com o público no canal *HandsUp Libras*, disponível no YouTube. Nesse canal oferecemos um repertório diverso de trabalhos que demandaram de nós, ao longo dos anos, dedicação e inúmeros desafios tradutórios.

Nosso objetivo aqui, em especial, é apresentar algumas das etapas envolvidas no processo de tradução conforme nossas vivências e produções já realizadas. Dentre essas etapas citamos:

*escolha da música, busca por referências, criação imagética, tradução da letra, musicalidade e produção e edição do vídeo.* Tecemos algumas considerações a respeito de ferramentas, estratégias, soluções tradutórias, recursos de tradução, etc. conforme cada uma dessas etapas e, em alguns momentos deste texto, trazemos referências que nos ajudam a refletir sobre os temas e assuntos aqui propostos.

Flusser (2007), por exemplo, nos ajuda a pensar sobre a atividade de tradução e o papel das línguas envolvidas na prática. Já Campos (2013) contribui para que possamos enxergar nosso trabalho como uma atividade criativa e, portanto, um exercício de *transcrição*. Já Rigo (2013) estuda sobre os recursos (linguísticos, extralinguísticos, cenográficos, audiovisuais) possíveis na tradução de músicas para Libras, alguns deles mencionados neste relato. Por fim, Sutton-Spence e Quadros (2006) embasam nossas reflexões a respeito dos elementos poéticos das línguas de sinais. Elementos que são essenciais para enriquecer visualmente a construção do texto musical em Libras, uma vez que partimos do entendimento que a tradução de música também é tradução de poesia.

## 2. *HandsUp Libras*

O perfil denominado *HandsUp Libras*, cadastrado no YouTube – plataforma de armazenamento e compartilhamento de vídeos da internet – surgiu a partir da necessidade que sentimos de registrarmos e compartilharmos nosso trabalho com produções de vídeos musicais em Libras. Em 2010, iniciamos nossa trajetória realizando trabalhos de tradução de música em Libras de maneira despretensiosa. Ao compartilharmos na internet um vídeo com a tradução da canção *Carinhoso* (1916-1917), de

Pixinguinha e João de Barro, fomos estimuladas por colegas e surdos a continuar produzindo vídeos e traduzindo novas músicas. A partir daí, nos lançamos ao desafio de realizar mais trabalhos, porém, com a preocupação de fazer vídeos mais elaborados e pensados dentro de uma composição visual e estética audiovisual, de forma a ressaltar a Libras agregando novas mídias e linguagens artísticas.

Conscientes de que não tínhamos formação ou experiência profissional com a linguagem cinematográfica, tampouco com produção ou edição de vídeos, passamos a nos dedicar para conhecer melhor esse universo, nos aproximando cada vez mais das diferentes ferramentas existentes para produção de vídeos. Além disso, seguindo o princípio que consideramos fundamental no nosso trabalho, o de direito incondicional de acessibilidade, e percebendo que a comunidade surda dificilmente tem acesso ao acervo musical da cultura brasileira ou até mesmo estrangeira em sua primeira língua, decidimos alimentar o canal *HandsUp Libras* e compartilhar com o público vários outros trabalhos envolvendo traduções de músicas em Libras.

A cada novo projeto de tradução buscamos explorar novos formatos, experimentar novos caminhos, metodologias, dando vida a diferentes ideias que iam surgindo com o passar do tempo. Passamos a incorporar em nosso trabalho experiências com: criação de roteiro, maquiagem e figurino, cenografia, gravação de vídeos em ambientes externos e em estúdios mais elaborados e, também, novos recursos de edição. Foi a partir de nossas ideias colocadas em prática que o canal *HandsUp Libras* foi tomando forma e alcançando um grupo significativo de espectadores que passaram a assistir aos vídeos e conhecer nosso trabalho.

Achamos importante mencionar que toda a produção, assim como a publicação e difusão dos vídeos no canal, não é

financiada comercialmente por nenhuma iniciativa, seja privada ou governamental. Não contamos com profissionais técnicos especializados, como cinegrafistas, editores, figurinistas, cenógrafos ou maquiadores. Nossas produções são independentes e o trabalho acontece, desde a ideia inicial até o produto final gerado, por meio de recursos que dispomos. Embora o trabalho de produção cênica e de produção audiovisual não seja possível ser realizado por profissionais especializados da área, o trabalho primordial de tradução das músicas é tratado profissionalmente, uma vez que além de experiência na área, sobretudo com textos literários e artísticos, temos formação específica e competência tradutória, o que garante realizarmos nossos projetos de tradução com qualidade.

### 3. Processo de Criação dos Vídeos

A produção dos vídeos musicais em Libras disponíveis no canal *HandsUp Libras* no YouTube envolve um processo de criação. Porém, esse processo não segue necessariamente uma metodologia única ou fixa. As etapas de produção variam conforme cada proposta e podem seguir diferentes ordens, ou ainda acontecer simultaneamente a cada tradução. Essas etapas são aqui divididas nos seguintes momentos: *escolha da música*, *busca de referências*, *criação imagética*, *tradução da letra*, *musicalidade* e, por fim, *produção e edição do vídeo*. Iremos relatar agora cada uma dessas etapas, considerando a respeito de alguns desafios de tradução enfrentados, possíveis recursos e soluções tradutórias. Vale ressaltar que consideramos nosso trabalho com produções de vídeos musicais em Libras uma pesquisa de experimentação em andamento e contínuo aperfeiçoamento, e que esse processo criativo e suas etapas podem ser

alterados futuramente, conforme a aquisição de novas experiências e de acordo com novas necessidades e desafios.

### *Escolha das Músicas*

Todo projeto de tradução e produção de um vídeo musical em Libras, naturalmente, envolve a escolha de uma obra, de uma música. Não seguimos um critério único de seleção das músicas a serem traduzidas; as motivações podem ser inúmeras e dependem de vários aspectos. Ao pararmos para pensar sobre nosso trabalho e analisar nosso repertório, no entanto, identificamos como mais importante preceito o valor histórico, cultural e político da Música Popular Brasileira (MPB), ainda que estejamos longe de alcançar uma mostra de produções relevante e considerável de um acervo tão rico. Mesmo que a música não seja o gênero artístico mais procurado e apreciado pela comunidade surda, entendemos que a MPB é patrimônio cultural nacional. Muitas canções, por exemplo, marcam momentos históricos e políticos de nossa sociedade, influenciam e refletem valores, culturas e identidades de diversos grupos sociais. Nesse sentido, todo e qualquer cidadão brasileiro, independentemente de condição, classe, gênero ou língua, tem o direito de acessá-la.

Outras motivações nos levam a escolher determinadas músicas em nossos projetos. Algumas datas comemorativas, por exemplo, também influenciam na escolha, como é o caso da canção *You've got a friend in me*, de Randy Dewman e Lyle Lovett, que faz parte da trilha sonora do filme *Toy story* (2005) da Walt Disney. Traduzida no Brasil para *Amigo, estou aqui*, essa canção foi por nós escolhida considerando uma data comemorativa em especial e, a partir dela, produzimos o vídeo *Amigo, estou aqui em Libras*.

As escolhas também se devem, muitas vezes, aos desafios de tradução que a própria música nos apresenta, como aconteceu no caso da música *O pulso* (1990), composta por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto da banda Titãs. A tradução dessa música foi de fato desafiadora e, justamente por isso, resolvemos produzir o vídeo *O pulso em Libras*.

Enquanto apreciadoras de música de forma geral, algumas canções também nos influenciam por razões de afetividade, ou seja, pelo fato de estabelecermos algum tipo de relação pessoal ou emotiva com elas. Foi o caso, por exemplo, da música *Cryin'* (1989) da banda Aerosmith, que traduzimos para Libras e produzimos o vídeo *Cryin' em Libras*. Além dessa, outras tantas músicas foram escolhidas para fazer parte de projetos de tradução também por razões de afetividade.

Muitos desses projetos foram desenvolvidos por nós enquanto tradutoras e principais atrizes sinalizantes nas performances. Porém, no caso da música *Oração* (2011), composta por Leo Fessato e cantada pelo grupo musical A Banda Mais Bonita da Cidade, foi diferente. Mais profissionais da área estiveram envolvidos no projeto e a proposta de produção de um vídeo com a tradução dessa música partiu de uma iniciativa coletiva. Dessa iniciativa, produzimos *Oração em Libras*, cuja tradução foi realizada por nós em parceria com Mirian Caxilé, e a performance contou com a participação de mais dez pessoas.

Além dos motivos acima mencionados, outras razões nos levam a optar por uma ou outra música em nossos projetos. Uma última razão que vale ser mencionada aqui é a da necessidade de registro de uma tradução, como aconteceu com a canção *Fico assim sem você* (2002), composta por Cacá Moraes e Agnaldo Batista de Figueiredo. A versão dessa canção de Adriana Calcanhoto (2004) gerou um projeto de tradução que

não compreendeu a produção de um vídeo elaborado, mas apenas o seu registro. Dessa forma, *Fico assim sem você em Libras* foi produzido.

### *Busca de Referências*

A busca de referências é um fator importante no processo que pode determinar qual caminho tomaremos, não apenas na produção do vídeo musical em Libras, mas também no projeto de tradução da música escolhida. Nessa etapa, fazemos uma busca de referências diversas sobre a música escolhida. Pesquisamos a respeito do compositor da obra, possíveis artistas que já tenham interpretado a canção, contexto histórico em que foi escrita, diferentes versões existentes, mídias associadas e videoclipes. Ao longo dos trabalhos realizados fomos percebendo que a busca por referências é uma etapa essencial para o projeto de tradução, de modo a torná-lo mais rico, melhor embasado e pensado desde sua concepção com responsabilidade, considerando os diferentes aspectos e elementos que pretendemos inserir nos vídeos.

Ao pesquisar sobre o compositor da música, por exemplo, acabamos tendo contato com outras canções compostas pelo artista e, muitas vezes, é possível encontrar comentários do próprio autor sobre suas escolhas na criação da letra, o que enriquece significativamente o processo de tradução. Conhecer o contexto histórico no qual a música foi composta, ou mesmo o momento em que a obra se tornou mais conhecida, é algo que também notamos ser fundamental ao tecer o fio que costura a trama tradutória, sobretudo porque isso nos possibilita sermos ainda mais precisas em nossas escolhas tradutórias para Libras.

A importância disso é possível ser ilustrada, por exemplo, com o caso da canção *O bêbado e a equilibrista* (1979),

composta por João Bosco e Aldir Blanc e consagrada na voz de Elis Regina. A letra dessa canção é formada pelo termo *partir* e, ao fazermos nossa busca por referências sobre essa música, observamos que ela foi composta durante o período da Ditadura Militar no Brasil. Consequentemente, diante disso, tivemos que atribuir alguns sentidos a esse termo, tais como: *fugir*, *deixar a pátria*, *exilar*, *morrer*. Esse último termo, inclusive, ainda abre para outras possibilidades de tradução, pois em Libras faz-se necessário determinar o modo de morte (arma de fogo, afogamento, atropelamento, enforcamento, envenenamento, etc.). Quando a letra da canção não explicita os sentidos, o tradutor precisa fazer escolhas e, assim, durante o processo de tradução de *O bêbado e a equilibrista* (1979) optamos por usar o sinal em Libras SAIR, uma vez que no contexto em questão esse sinal abrange os sentidos de *fugir*, *deixar a pátria* e *exilar*.

Buscar diferentes versões musicais de uma mesma composição também contribui significativamente para ampliar nosso olhar para diversas formas de compreensão da letra, enriquecendo também a construção das escolhas tradutórias. Quanto mais referências o tradutor acessar e tiver conhecimento, mais perspectivas diferentes ele terá sobre determinado texto e, portanto, mais possibilidades criativas estarão à sua disposição na construção do texto de chegada. Vale mencionar que, sempre que possível, optamos por versões com menor tempo de introdução ou interlúdios instrumentais, ou até mesmo por aquelas que identificamos uma cadência de ritmo e voz que se encaixe na intenção que desejamos propor com o vídeo e no desenho dos sinais que escolhemos.

Outras referências importantes de serem consultadas são os videocliques originais das músicas. Nos videocliques pensados, muitas vezes, pelos próprios artistas, compositores e autores

das obras, há uma construção imagética proposta relacionada ou não ao conteúdo da música. Os videoclipes, nesse sentido, muitas vezes se tornam um ponto de partida para a elaboração do nosso roteiro. Isso aconteceu, por exemplo, no caso da música *Até quando?* (2001) de Gabriel o Pensador e no caso de *Celebrar* (2015) do grupo Jammil e Uma Noites. Conforme é possível observar nas figuras ilustrativas, existe uma referência visual nos vídeos musicais em Libras que remete aos videoclipes originais dos artistas.

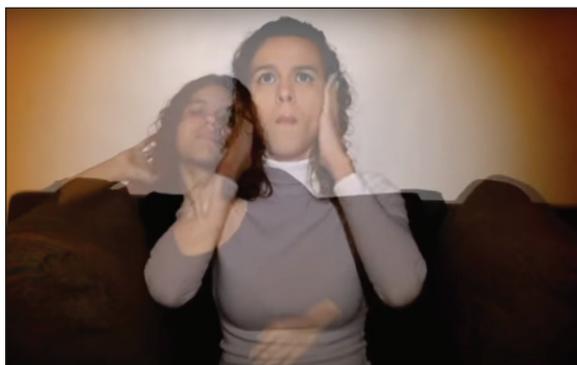


Figura 1: *Até Quando? em Libras*

No caso do vídeo *Até quando? em Libras* buscamos preservar a proposta estética do videoclipe original de Gabriel o Pensador, que compreende a imagem do cantor que performa dois personagens: um que está inerte diante da sua existência e o outro que cobra um movimento. As imagens são sobrepostas na tela e ambos estão sentados numa poltrona. Essa mesma composição visual foi pensada por nós no vídeo em Libras, de modo a tentar preservar os elementos semióticos e fazer referência ao autor da obra. O videoclipe oficial do artista é denominado *Gabriel o Pensador – Até quando?* (clipe oficial)

e está disponível para visualização no YouTube em seu canal *Gabriel o Pensador*. Vale mencionar que ele foi dirigido por Oscar Rodrigues Alves e venceu o prêmio de Melhor Edição no *Video Music Brasil MTV* de 2011.

No vídeo que produzimos para a música *Celebrar* (2015) também foram preservados alguns elementos cênicos usados no videoclipe original. Em *Jammil – Celebrar* (clipe oficial), disponível no canal *Banda Jammil* na plataforma YouTube, observamos que o cantor está em um ambiente bem iluminado e cheio de balões brancos flutuando no espaço. Em *Celebrar em Libras* usamos também balões e um cenário semelhante para recriar a imagem. Rigo (2013, p. 112-113) define o uso desses elementos cênicos em traduções de músicas para Libras como recursos cenográficos.



Figura 2: *Celebrar em Libras*

Tomamos como prática também assistir a outros vídeos do mesmo artista em que ele apareça interpretando a canção em outras situações e mídias: shows ao vivo, participações em programas televisivos, apresentações mais intimistas, etc. Com isso é possível observar o comportamento do cantor, suas expressões, postura e trejeitos, uma vez que isso são referências visuais que nos aproximam de sua voz. Não necessariamente

iremos copiá-las em nossa versão, mas são elementos importantes para se transmitir.

Pesquisamos também se a música escolhida já tem alguma versão traduzida para Libras disponível em alguma plataforma de compartilhamento e armazenamento de vídeo na internet. Ao encontrarmos uma versão em língua de sinais disponível que consideramos bem-elaborada e que contemple adequadamente a proposição da música, acabamos por descartar, muitas vezes, a proposta de uma nova versão e, assim, dispensamos nossa energia em uma tradução inédita. Nos casos em que optamos por elaborar uma nova versão para uma canção que já foi traduzida para Libras, visamos contribuir para um cenário de diversidade de escolhas linguísticas e interpretativas com uma nova proposta.

Buscamos referências, por fim, não apenas como parte do processo de uma tradução ou produção de um vídeo musical em Libras, mas como uma prática contínua de nosso trabalho. Consideramos indispensável ao tradutor de músicas em Libras a construção de um repertório musical e linguístico e, para isso, faz-se necessário ouvir músicas de diferentes estilos habitualmente, assistir a outras traduções e outros intérpretes em ação que não sejam apenas brasileiros ou falantes de Libras.

### *Criação Imagética*

Com a música já escolhida, passamos para a etapa da criação imagética, na qual representamos visualmente as sensações que são despertadas ao ouvir a música. Algumas vezes apenas descrevemos imagens e cenas verbalmente em Libras ou em Português, em outros momentos desenhamos ou até mesmo pesquisamos vídeos e imagens virtuais que possam exemplificar essas cenas que temos em mente. Essas cenas nos dão suporte para duas coisas: a elaboração visual e estética do vídeo e

o suporte para a composição linguística considerando o uso do espaço e o posicionamento dos referentes em Libras.

Para a elaboração visual e estética do vídeo costumamos analisar dentre várias possibilidades a que melhor se ajusta com nossa proposta para determinado vídeo, ou mesmo a que está dentro de nossos recursos e ferramentas. Uma dessas possibilidades é trazer referências do videoclipe original, com os conceitos apresentados pelo artista, como mencionado anteriormente. Outra opção que seguimos é percorrer o caminho da criação de uma narrativa visual que se distancia daquela apresentada pelo artista em seus shows e videoclipes, porém, representamos de alguma maneira o cantor ou a obra da qual a música é tema (no caso de filmes e novelas).

O vídeo *Cryin' em Libras*, anteriormente citado, é um exemplo de quando construímos uma narrativa visual que não segue os conceitos apresentados pelo artista. No entanto, durante o interlúdio instrumental, criamos nesse caso uma cena em que a referência que trazemos desse espaço de tempo na música é a do próprio videoclipe original da banda Aerosmith tocando. Optamos por usar esse recurso inclusive pelo fato de a banda em questão ser mundialmente famosa e que, possivelmente, o espectador possa associar sua imagem e fazer inferências com relação ao gênero e temática.

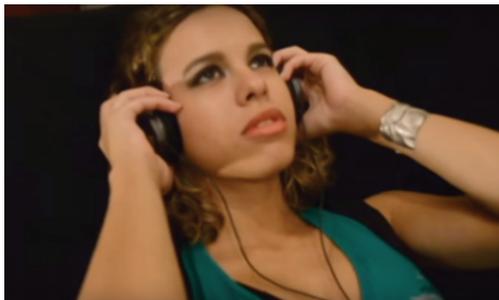


Figura 3: Narrativa visual em *Cryin' em Libras*

Outro exemplo dessa referência visual é a marcação cenográfica por meio do painel azul com nuvens que confeccionamos para o plano de fundo do vídeo *Amigo, estou aqui em Libras*. Rigo (2013, p. 136) menciona sobre o uso de plano de fundo como um recurso cenográfico possível de ser empregado em traduções de músicas para Libras em vídeo.



Figura 4: *Amigo, estou aqui em Libras*

O figurino, também considerado como recurso cenográfico por Rigo (2013, p. 134-135), foi empregado no vídeo *Amiguinho em Libras* partindo da ideia de preservar o estilo infantil presente nas referências consultadas, uma vez que a música faz parte da trilha sonora da novela *Carrossel* e, portanto, optamos por usar um figurino na cor amarela e um laço na cabeça para estimular no espectador a identificação da atriz do vídeo em Libras com os artistas e personagens da produção infantil televisiva.



Figura 5: *Amiguinho em Libras*

Há ainda a possibilidade de produzir um vídeo com uma identidade visual que se distancie totalmente daquela apresentada pelo artista, em que criamos um novo conceito visual de narrativa, cenário e figurino a partir da letra da música, explorando assim nossa liberdade criativa. Fizemos essa escolha, por exemplo, no vídeo *Não precisa mudar em Libras*, cuja tradução partiu da canção *Não precisa mudar* (2007) cantada pelos artistas Ivete Sangalo e Saulo Fernandes. No projeto de tradução dessa música em especial, enquanto buscávamos referências, percebemos que o videoclipe original da música era a gravação de um show ao vivo, no qual os artistas se apresentam num palco. Assim, os recursos cenográficos no nosso projeto de tradução para essa canção foram pensados para um contexto geral e não especificamente estão relacionados ao videoclipe original. Assim, em *Não precisa mudar em Libras* montamos um quarto como cenário, onde a cama é o espaço central da performance em Libras, pensando no que a letra da música propõe como tema: o quarto e a cama como ambiente para a reconciliação de um casal.



Figura 6: Cenário – *Não Precisa Mudar em Libras*

É importante mencionarmos que a criação imagética como suporte para a composição linguística, para o uso do espaço e o posicionamento dos referentes em língua de sinais são aspectos essenciais no processo de tradução de músicas para Libras. Nesse sentido, vale compartilhar o que Flusser (2007) considera sobre o fato de a atividade de tradução demandar do intelecto, portanto da criatividade humana, e a possibilidade de superar os horizontes da língua.

A possibilidade da tradução é uma das poucas possibilidades, talvez a única praticável, de o intelecto superar os horizontes da língua. Durante esse processo, ele se aniquila provisoriamente. Evapora-se ao deixar o território da língua original para condensar-se de novo ao alcançar a língua da tradução. (FLUSSER, 2007, p. 61).

Podemos entender que a imagem criada promove o distanciamento da estrutura linear do Português e facilita a aproximação da estrutura espacial em Libras. Isso contribui com o processo tradutório e diminui o risco de usarmos o *português-sinalizado*, ou seja, sinalizar linearmente tal qual o Português,

aquilo que Rigo (2013, p. 168) denomina como grau de literabilidade. Essa representação visual só é possível com a quebra de estrutura da língua-fonte para que a transmissão da mensagem seja mais adequada visualmente na língua-alvo respeitando sua estrutura.

Em todas nossas traduções costumamos seguir essa etapa no processo. Escolhemos aqui, para ilustrar e exemplificar, o projeto de tradução que resultou no vídeo *Até quando? em Libras*. Precisamos entender que no texto em Português, ou seja, na letra da música de Gabriel o Pensador, o *eu lírico* dirige o discurso ao seu interlocutor. Ao pensarmos no uso do espaço com base em nossa criação imagética, escolhemos posicionar esse referente à frente do sinalizador. Assim, durante a performance em Libras, a fala era direcionada à câmera como uma forma de representar a localização do interlocutor enquanto espectador, principalmente nos trechos em que o *eu lírico* se refere ao interlocutor como “saco de pancadas”.

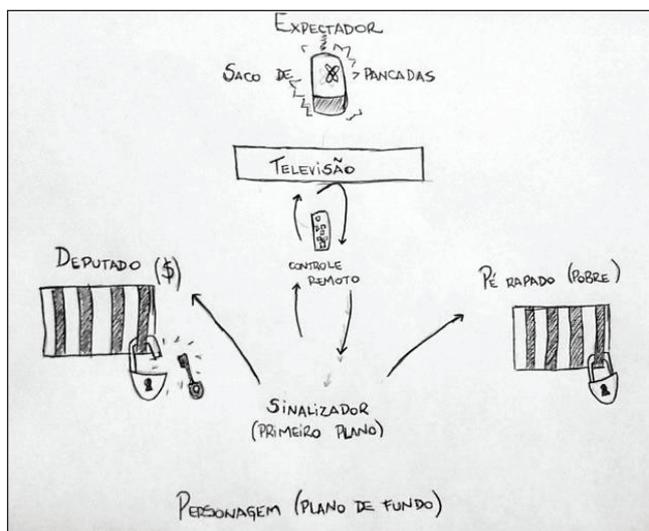


Figura 7: Esboço da criação imagética

Outro aspecto presente nesse exemplo é o posicionamento dos referentes *deputado* e *pé-rapado*, que foram localizados em lados opostos com o objetivo de evidenciar a diferença de tratamento que cada um recebe quando é preso, conforme o trecho em questão da letra da música: “A justiça prendeu o pé-rapado, soltou o deputado” (Gabriel o Pensador, 2011).

Ainda nesse caso, podemos citar também o seguinte trecho da mesma música: “A programação existe pra manter você na frente, na frente da TV, que é pra te entreter, que é pra você não ver que o programado é você” (Gabriel o Pensador, 2011). Nesse caso, optamos por representar visualmente o referente “TV” entre o sinalizante e o espectador com a intenção de provocar um duplo efeito: ora a tela representa a TV, ora representa o espectador através da câmera. Além disso, transpusemos a rima presente entre os termos “programação” e “programado” em Português para mudança de orientação da palma no sinal em Libras **CONTROLE-REMOTO**.

Outra possibilidade de sugerir essa criação imagética mencionada para o espectador é apresentar uma imagem concreta, assim como foi realizado no caso do vídeo *Ciranda da bailarina em Libras*. Esse vídeo originou-se do projeto de tradução da música *Ciranda da bailarina* (1983), de Chico Buarque e Edu Lobo, que foi interpretada e regravada por Adriana Calcanhoto em 2004. Nesse caso, decidimos pela representação de uma imagem concreta da bailarina, algo que não está necessariamente explícito na música, uma vez que a letra faz alusão à figura da bailarina apenas no imaginário.



Figura 8: *Ciranda da bailarina em Libras*

### *Tradução da Letra da Música*

Em nossos trabalhos buscamos entender a letra das músicas como um texto do gênero poético. Assim, enxergamos a atividade de tradução musical como uma atividade de tradução de poesia. Conforme Rigo (2013, p. 71), “entender a letra da música como poesia (embora nem todas sejam possíveis de serem entendidas assim) ou como texto que compartilha elementos poéticos, implica entender a tradução de canção como tradução poética”. A autora lembra que “sobre traduções de poesias, na área dos Estudos da Tradução, há um vasto campo de teorizações e investigações que dissertam e discutem o tema”, cabe ao profissional se valer também de referências teóricas para embasar sua prática.

Entre as diferentes perspectivas abordadas dentro dos Estudos da Tradução sobre tradução de poesias, nos identificamos com o conceito de *transcrição* elaborado por Haroldo de Campos que, desde seu primeiro ensaio teórico na década de 1960, entende a tradução de poesias enquanto uma obra da

arte verbal. Campos (2013, p. 208) elabora alguns princípios norteadores da práxis tradutória que nos permitem entender melhor o conceito proposto, são eles: 1) a impossibilidade de traduzir uma obra de arte verbal decorre necessariamente da possibilidade de recriar textos assim caracterizados; 2) a recriação deveria se reger pelo critério da isomorfia; 3) a tradução isomórfica se voltaria para a reconfiguração da iconicidade do signo estético situando-se no avesso da chamada tradução literal; 4) quanto mais difícil é um texto, menos “traduzível” esse texto parece por sua complexidade estética e mais recriável ele seria (mais sedutor enquanto possibilidade de recriação); 5) a tradução deveria ser crítica, donde não ser a constituição de uma “tradução viva” e de uma pedagogia também ativamente renovadora; 6) dessa noção de “tradução criativa” ou “transcrição” decorre o corolário da impossibilidade de se ensinar literatura sem que se coloque o problema da tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”; e, por fim, 7) seria recomendável o trabalho em equipe.

Dessa forma, a tradução de músicas para a língua de sinais só se tornaria possível a partir de sua impossibilidade, pois permite ao tradutor recriar esses textos buscando a mesma forma ou uma forma paralela do texto original. Há um princípio mencionado por Campos (2013, p. 208) que nos chama a atenção: o princípio em que se recomenda que a transcrição seja produto de um trabalho em equipe. Essa é uma das concepções do *HandsUp Libras*, uma vez que o exercício da tradução feito num coletivo nos permite o acesso a olhares de diferentes pontos de vista do mesmo texto, ampliando as possibilidades e diversificando as escolhas.

A transcrição é um processo complexo e exige pesquisa e empenho do tradutor para se afastar da língua do texto original e transitar para a língua-alvo e a cultura nela envolvida.

Para Campos (2015, p. 103), “o tradutor deve ‘estranhar’ sua língua, alargá-la, ‘deixá-la ser violentamente sacudida’ pelo original, em lugar de preservá-la do choque”. Olhar o processo de tradução do ponto de vista da transcrição dá ao tradutor liberdade para criar e elaborar um novo texto na língua-alvo. Dessa forma, para cada vídeo que produzimos existem inúmeras possibilidades de tradução. Nossa experiência nos permitiu observar que essa atividade se desenvolve de forma peculiar.

Não temos como objetivo nos aprofundarmos sobre técnicas de tradução, pois essas estão diretamente relacionadas às escolhas individuais de cada profissional. Defendemos, porém, que é necessário cuidado, estudo, comprometimento e aprimoramento para a elaboração de tradução de músicas. É fundamental priorizar o respeito às estruturas da língua de sinais e ao gênero musical. Mencionamos aqui sobre algumas de nossas escolhas tradutórias que também podem ser pensadas à luz da poesia em língua de sinais, tal como propõe Rigo (2013, p. 67-73). Cabe mencionar que, para nós, todo o processo apresentado aqui compõe o projeto de tradução de música e, portanto, não isolamos ou excluímos nenhuma das etapas na busca da transcrição da obra de arte verbal.

Sobre o emprego da poesia em língua de sinais em traduções de músicas, ao corroborar com Rigo (p. 115), entendemos o *morfismo* como um interessante elemento poético da língua de sinais que pode ser empregado em traduções de textos artísticos. Sobre esse recurso linguístico, Sutton-Spence e Quadros definem:

Um resultado do neologismo criativo é o *morfismo* ou a mistura de dois sinais. Quando dois sinais são mórficos ou misturados, a configuração de mão final, a locação e o movimento do sinal precedente são os mesmos que

os parâmetros iniciais dos sinais subsequentes. Às vezes, a mistura é meramente um recurso estético de minimizar as transições entre sinais, criando um efeito poético suave e elegante. Outras vezes, entretanto, o morfismo é usado de modo que as formas e o significado dos dois sinais se tornem fortemente relacionados. (2006, p. 151, grifo nosso).

O morfismo é bastante explorado em nossas traduções, uma vez que propicia transições mais sutis entre os sinais, apresentando um efeito estético visualmente harmônico. Podemos exemplificar o uso desse recurso na tradução do trecho da música *O bêbado e a equilibrista* que diz: “Caía a tarde feito um viaduto” (João Bosco; Aldir Blanc, 1979). Essa frase é passada para Libras a partir do emprego do morfismo entre os sinais: TARDE e VIADUTO. O sinal TARDE é produzido mais lentamente, trazendo a ideia do tempo que leva o entardecer. Em seguida, mantendo a base do primeiro, o sinal VIADUTO funde-se partindo de um movimento também contínuo, o que gera a sensação de um sinal único.

Em nossos projetos de tradução, buscamos constantemente explorar diferentes usos criativos da língua de sinais, uma vez que são recursos linguísticos que possibilitam forte representação visual, além de serem fundamentais para a solução de problemas tradutórios na linguagem poética musical. Com relação ao uso criativo da língua de sinais, Sutton-Spence e Quadros mencionam:

O uso criativo da língua de sinais para produzir novos sinais tem sido chamado também “sutileza poética” e é relacionado à maneira com que os sinalizantes podem produzir imagem visual forte pelo tratamento criativo

da forma visual dos sinais [...]. Um poeta usando sinais visualmente criativos para produzir imagem visual forte está celebrando o potencial visual da língua de sinais. (2006, p. 147).

A música *Oração* (2011), antes citada, nos exigiu grande esforço na realização da tradução, isso porque a letra não apresenta uma narrativa linear e alguns termos aparecem com sentido amplo, possibilitando várias interpretações. Para ilustrar, citamos a expressão “três vidas inteiras” que pode significar tanto a vida de três pessoas como três vidas de uma pessoa só. Nesse caso, teríamos que escolher entre essas duas possibilidades ou encontrar um caminho que nos eximisse de tal distinção. Decidimos sinalizar os números 3, 2, 1 em ordem decrescente e finalizar o movimento com a mesma configuração de mão que forma o sinal VIDA em Libras.



Figura 9: *Oração em Libras*

Outro problema tradutório que podemos considerar aqui, que diz respeito especificamente ao gênero musical, são as rimas isto é, as repetições de fonemas em diferentes versos, uma vez que são elementos constantes na maioria das músicas. As rimas por si só produzem sonoridade nas melodias, por isso são muito exploradas. A repetição de um ou mais parâmetros gramaticais da língua de sinais pode produzir um efeito visual similar. Com relação a esse elemento poético, presente nas poesias em língua de sinais, Sutton-Spence e Quadros (2006, p. 131) definem a rima como a repetição de padrões sub-lexicais que pode acontecer a partir de qualquer um ou mais parâmetros gramaticais que compõem os sinais (configuração de mão, locação, movimento, orientação e determinadas características não manuais). Para as autoras, essa repetição pode ter simplesmente uma apelação estética ou também servir para destacar relacionamentos incomuns entre sinais e ideias, de modo a criar um maior significado para o poema e trazer uma densidade artística para ele.

Essa apelação estética mencionada por Sutton-Spence e Quadros (2006) pode ser observada, por exemplo, em *Cryin' em Libras*. A transcrição desse vídeo se deu num processo bem particular, uma vez que a letra da música original apresenta-se em inglês. O texto em sua língua original nos trouxe pistas que orientaram na elaboração da versão em Libras.

Para o seguinte trecho da música: “I was cryin just to get you, now I’m dyin cause I let you, do what you do-down on me” (Aerosmith, 1989) foi elaborada uma série de sinais com a mesma configuração de mão, produzindo um efeito estético, são eles: CHORAR (*cryin*); PESSOA-AFASTADA (*let you*); PESSOAS-JUNTAS (*get you*); PESSOA-DESTRUÍDA (*down on me*). Observamos que em Português na sentença: “Eu chorava só pra ter você, agora estou morrendo porque te deixei, isso

que você faz me destrói” (tradução nossa), o verbo “destruir” não evidencia o espaço em que a ação ocorre – por cima do *eu lírico* – mas está explícito na frase em inglês “do-down on me”. Buscamos, porém, contemplá-lo em língua de sinais, como é possível observar nas imagens ilustrativas.



Figura 10: Rima em *Cryin' em Libras*

Em outro exemplo, a letra da música *O pulso* (Titãs, 1990) cita diferentes nomes de doenças, o que demandou uma vasta pesquisa desse vocabulário em língua de sinais. Algumas delas já possuíam um sinal próprio em Libras, outras ainda não. Criamos, portanto, juntamente com surdos e profissionais da área, alguns sinais com base em estudos que fizemos a respeito das doenças mencionadas na música. Alguns sinais, por exemplo, foram criados com base nos sintomas patológicos e só assim foi possível traduzir para Libras todas as doenças listadas na música. É interessante mencionar que não tínhamos a intenção de usar a datilologia como recurso nesse caso para

a tradução dos nomes das doenças, pois nossa intenção era trazer a língua de sinais ao primeiro plano, valorizando seu potencial poético.

A criação de novos sinais dentro de uma perspectiva poética é definida por Sutton-Spence e Quadros (2006, p. 147) como *neologismo*. Conforme as autoras, neologismo é a criação de palavras novas. Esse recurso pode ser usado para efeito poético de muitas maneiras, trazendo a língua ao primeiro plano, uma vez que o sinalizante produz uma forma que ainda não faz parte da língua.

Para finalizarmos essa subseção na qual abordamos sobre questões a respeito da tradução da letra da música para Libras, é importante pontuar, por fim, que entendemos o processo tradutório de músicas como algo bastante complexo, uma vez que envolve diferentes aspectos das línguas envolvidas a serem considerados. Quando o processo tradutório é desenvolvido a partir de um gênero específico como a música, por exemplo, em primeira instância parece ser impossível realizar o trabalho. Entretanto, à medida que o tradutor lança mão de sua criatividade para explorar recursos linguísticos, uma obra verbal com grande potencial estético torna-se possível de ser gerada.

### *Musicalidade*

Em nossas produções a musicalidade, muitas vezes, é representada pelo movimento corporal e não necessariamente está presente durante toda a performance, podendo ser pontuada apenas no início ou fim da música. A intensidade, a cadência e a amplitude do movimento das mãos também podem denotar o ritmo e a melodia. A duração desses movimentos geralmente acompanha o que a música sugere. Rigo (2013, p. 112) entende esses movimentos e demais ações corporais não verbais como recursos extralinguísticos na tradução de músicas em Libras.

Na produção do vídeo *Domingo no parque em Libras*, cujo projeto de tradução partiu da canção *Domingo no parque* (1968) de Gilberto Gil, analisamos sobre como solucionar o problema tradutório enfrentado logo no começo da música. A introdução constitui-se de apenas conteúdo não verbal, ou seja, do som do instrumento berimbau geralmente associado à prática da capoeira que, inclusive, é citada posteriormente na letra. Nesse caso, optamos por representar o gingado da capoeira no corpo da sinalizante com nuances do movimento durante a sinalização desse trecho. Ainda nesse caso, utilizamos a repetição dos sinais RODA-GIGANTE e GIRAR, não apenas para traduzir a letra, mas também no intuito de acompanhar o andamento da música de modo a conseguir passar qual a sensação que a melodia e a voz do cantor transmitem.

Em nosso trabalho, entendemos que a edição de vídeo apresenta-se, por vezes, também como recurso de representação da musicalidade. Em *Cryin' em Libras* sincronizamos a batida e o ritmo da introdução da música com efeitos audiovisuais, alternando cenas coloridas e cenas em preto e branco. Igualmente, em algumas cenas dos vídeos *Até quando? em Libras* e *O pulso em Libras* empregamos a velocidade do vídeo de forma acelerada, com a finalidade de acompanhar o andamento da música. Em ambas as músicas, a letra é cantada numa velocidade um tanto mais rápida que comumente acontece com as demais. Dessa forma, lançamos mão de ferramentas de edição para transmitir essa dinâmica. Essas ferramentas são definidas por Rigo (2013, p. 113) como recursos audiovisuais na tradução de músicas em Libras.

Em se tratando dessas ferramentas vale mencionar que, ao buscarmos referências para a produção do vídeo *O pulso em Libras*, descobrimos que a banda Titãs, em um de seus shows, utilizou justamente recursos gráficos para representar as ondas

sonoras da música, fazendo referência às ondas representadas nos aparelhos que aferem as batidas do coração. Seguindo essa proposta, decidimos utilizar efeitos gráficos similares na edição do vídeo, com a intenção de aproximar ainda mais esses elementos da performance em Libras.

Como já antes mencionado, um desafio na tradução de músicas para a língua de sinais são as introduções das músicas, os interlúdios e os solos instrumentais, pois esses não possuem conteúdo verbal, isto é, não são acompanhados de letra na maioria das vezes. Esses intervalos instrumentais ampliam as sensações da música e, ao ouvi-las, despertam no espectador diferentes emoções e memórias, além de permitirem um momento de introspecção. Mais ainda, trechos instrumentais conectam uma parte da música com a outra, como traços de um mesmo desenho que, em conjunto, formam uma única obra. Nos vídeos que produzimos, encontramos algumas maneiras de representar os trechos instrumentais.

Algumas vezes usamos recursos gráficos, imagens, vídeos ou ainda efeitos de edição que possam preservar visualmente as referências do texto original. Isso aconteceu com o vídeo *Fico assim sem você em Libras*, por exemplo, cuja introdução da música é apenas instrumental e decidimos iniciar o vídeo inserindo imagens. Usamos diversas imagens sendo “rasgadas” e separando os personagens mencionados na letra da canção (*Piu-Piu e Frajola, Claudinho e Buchecha, Romeu e Julieta*, etc.) na tentativa de passar a sensação de como é ficar sem a pessoa amada, o que infere a própria letra da música.

Outras vezes optamos por usar recursos linguísticos para criar uma contextualização da letra, de modo a criar um cenário poético. A construção do espaço visual onde a música se desenvolve, a marcação do *eu lírico*, suas características e seu lugar de fala, são fundamentais na construção do texto

de chegada em língua de sinais, pois contribuem também na elaboração do conteúdo que aparecerão no vídeo em seu caráter artístico. Em *Carinhoso em Libras* escolhemos introduzir a música referenciando o *eu lírico* na janela, de forma que estivesse observando o movimento de uma rua imaginária. Posicionamos os referentes em uma cena criada que contribui com o desenvolvimento da letra enquanto conteúdo poético a ser transmitido em Libras.



Figura 11: *Carinhoso em Libras*

Em determinados projetos de tradução, buscamos explorar recursos linguísticos a partir da criação de cenas imaginárias construídas em Libras durante a sinalização da música. Podemos exemplificar isso também pelo *Não precisa mudar em Libras*, no qual utilizamos configurações de mão para construir a cena imaginada. Nesse caso, os dedos das mãos funcionaram na representação do corpo humano.

No início do vídeo *Não precisa mudar em Libras* essas configurações de mão usadas pela sinalizante indicam duas pessoas, dois personagens que dançam no ritmo da música original e,

posteriormente, formam um casal. Esse casal se separa em um determinado momento da canção mas, com a iniciativa de um deles, acaba reatando. É quando se deitam na cama e permanecem juntos, como sugere a letra.

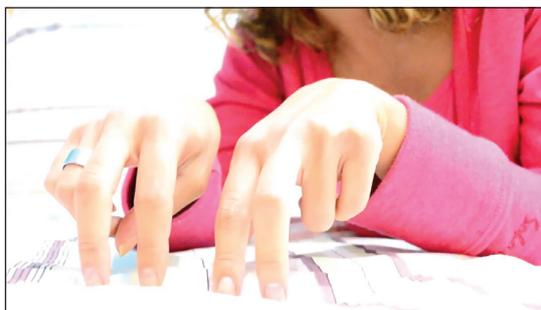


Figura 12: Recursos Linguísticos - *Não precisa mudar em Libras*

### *Produção e Edição do Vídeo*

Como já mencionado anteriormente, as etapas do processo de tradução podem ocorrer simultaneamente. Dessa forma, a produção do vídeo é um conjunto de todo o processo, desde a primeira ideia até sua finalização. É importante considerar também outras etapas necessárias para a concretização do trabalho, como: elaboração do roteiro, produção de figurino e maquiagem, montagem de cenografia e finalização. Assim, para que detalhes não passem despercebidos e sejam contemplados no produto artístico final, geralmente elaboramos um roteiro onde descrevemos todas as etapas da produção do vídeo. Essas etapas, vale ressaltar, se desenvolvem de acordo com o objetivo do produto final a ser gerado: um registro simples da tradução da música ou a produção de um vídeo mais elaborado (tipo videoclipe).

Esse roteiro contempla também, muitas vezes, as cenas a serem gravadas, a narrativa que queremos propor para o vídeo, o ambiente de gravação (se a filmagem será feita em local interno ou externo, por exemplo) e os elementos referentes à cenografia. Costumamos detalhar nesse roteiro também o uso de maquiagem e figurino, considerando esses recursos como indispensáveis ou não a depender de cada proposta ou projeto de tradução. São recursos que podem ser determinantes na composição de um personagem vivido pelo sinalizante no vídeo, além de serem ferramentas visuais que colaboram na construção da narrativa.

Também podemos mencionar sobre o local onde cada vídeo será gravado. Esse local precisa ser pensado cuidadosamente para que haja coesão entre a narrativa criada e o tema da música a ser traduzida. A gravação em ambientes externos, por exemplo, pode apresentar alguns desafios, como a necessidade de se obter autorização para captar imagens em determinados espaços (públicos e privados). É preciso também considerar a questão da circulação de pessoas, pois sem a autorização do uso de suas imagens não podemos incluí-las nos vídeos.

Outro desafio desse tipo de gravação feita em ambiente externo é a iluminação, pois dificilmente temos a possibilidade de controlá-la. Isso pode influenciar, por exemplo, no aspecto de continuidade do vídeo, considerando o caso de imagens capturadas o logo de um dia inteiro, onde a posição solar se altera. Apesar disso, cenas externas podem ser bastante interessantes e colaborarem com a concepção estética do vídeo. Na figura referente ao vídeo *Ainda bem em Libras* é possível observar, por exemplo, o bom aproveitamento da luz natural.



Figura 13: *Ainda bem em Libras*

Em alguns casos, nosso roteiro direciona a produção para a gravação de cenas internas, ou mesmo para um registro simples de tradução. Nesses casos, montamos o cenário e a iluminação partindo de nossos objetos pessoais. Acontece também de usarmos o *chroma key* (fundo verde ou azul), de modo que seja possível produzir uma cenografia virtual. No vídeo *O bêbado e a equilibrista em Libras* usamos essa estratégia para inserir a atriz num cenário circense. No processo de edição, enquadramos as duas imagens de modo a passar a ideia de que a cena estava acontecendo de fato no picadeiro de um circo.



Figura 14: *Chroma Key – O bêbado e a equilibrista*

Uma vez que temos as cenas gravadas, passamos finalmente para a etapa de edição e finalização do vídeo. Nesse momento, incluímos as legendas com a letra da música, os créditos e demais informações de texto. Também fazemos as transições e empregamos diversos efeitos de imagem, a depender do conceito que idealizamos para cada vídeo. Quando essa etapa termina, buscamos sempre divulgar o nosso trabalho, o produto final gerado, na internet. Até o momento, temos veiculado os vídeos apenas no canal *HandsUp Libras*, mas sempre buscamos divulgar também por meio de nossos perfis nas redes sociais, uma vez que um público mais diverso pode acessar os trabalhos.

#### 4. Considerações Finais

Neste relato, tratamos a respeito da tradução de músicas para Libras, considerando o vídeo como ferramenta de registro do produto final. Com base em nossas experiências na produção de vídeos musicais em Libras, objetivamos compartilhar aqui algumas das etapas que costumamos seguir em nossos projetos de tradução, etapas que demandam diferentes recursos, ferramentas, desafios e soluções tradutórias. Mostramos aqui brevemente como se dá, por exemplo, a escolha das músicas que são selecionadas em nossos projetos e, assim, quais as razões que nos levam a optar por uma ou outra música a ser traduzida. A busca por referências também foi aqui mencionada como uma importante etapa do processo que pode, inclusive, determinar o desenho do projeto de tradução e influenciar diretamente nas escolhas e no formato da produção.

Sobre a etapa que denominamos de criação imagética, compartilhamos alguns exemplos de problemas tradutórios

enfrentados e as respectivas soluções encontradas a partir do uso de recursos cenográficos. Já com relação à etapa de tradução da letra, alguns recursos linguísticos foram mencionados, considerando o que a língua de sinais nos oferece, bem como as possibilidades de uso de elementos da poesia para a construção da música em Libras em uma proposta poética visual. Tratamos ainda sobre a etapa de musicalidade e o uso do corpo como ferramenta de transcrição a partir de recursos extralinguísticos diversos para preservar o ritmo e melodia da música no texto de chegada, e, por fim, consideramos sobre a etapa de produção e edição dos vídeos apresentando exemplos de ferramentas audiovisuais que usamos em algumas de nossas produções.

A partir deste relato de experiências, esperamos poder contribuir com a fomentação de projetos cujas propostas estejam comprometidas com a acessibilidade e respeito ao público surdo falante de Libras em diferentes produtos culturais nacionais e internacionais. Além disso, buscamos tecer aqui algumas considerações pertinentes sobre o processo de tradução que adotamos em nossos projetos tradutórios envolvendo vídeos musicais em Libras, de modo a promover não apenas a Libras, mas destacar seu potencial poético e artístico. Nossa intenção, enfim, é de ampliarmos o diálogo com trabalhos de outros colegas que estudam e produzem traduções de músicas para a língua de sinais. Vale ressaltar que nosso trabalho baseia-se no exercício da pesquisa contínua em busca do aprimoramento e que, também, desejamos partilhar mais de nossas experiências e evoluções de nossa prática futuramente.

## Referências

CAMPOS, H.; TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLUSSER, V. **Língua e realidade**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

RIGO, N. S. **Traduções de canções de LP para LSB: Identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. 195 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

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

# **Alice em dois atos:**

## PROCESSOS DE TRADUÇÃO EM LIBRAS NO TEATRO



Celina Nair Xavier Neta  
Ângela Russo

## 1. Proscênio e Bastidores

Registrar nossas experiências de tradução no âmbito artístico-cultural sempre esteve entre nossos objetivos, tendo em vista os ainda tímidos registros sobre tradução em língua de sinais nessa modalidade de trabalho. Neste capítulo, trataremos a respeito da atuação do tradutor junto ao trabalho teatral do grupo *Signatores* de Porto Alegre-RS, especificamente, na montagem de dois espetáculos teatrais: *O ensaio de Alice* (2013) e *Alice no País das Maravilhas* (2015). Este relato apresenta nossas vivências com o processo de tradução dos roteiros das peças teatrais e não sobre a interpretação para língua de sinais realizada durante sua encenação. Muitas das publicações no âmbito da tradução e interpretação teatral em Libras tratam da atuação do profissional no palco, fazendo o trabalho de interpretação propriamente dito, ou seja, mediando em tempo real os diálogos do espetáculo para a plateia.

A experiência que nos propomos apresentar aqui foca na etapa de tradução, uma vez que ela acontece nos bastidores da produção, durante o momento de trabalho com o texto/roteiro da peça, primando pelo trabalho que considere a aproximação cultural. É importante mencionar que quando falamos em tradução e interpretação o fazemos a partir da perspectiva de Campos (2004), que afirma que *tradução* nada mais é do que fazer passar de uma língua para outra um texto escrito na primeira delas. Já quando o texto é oral, se diz que a atividade realizada é uma *interpretação* e quem realiza o trabalho, portanto, é o intérprete (CAMPOS, 2004, p. 07).

Cabe contextualizar que conhecemos o grupo *Signatores* há alguns anos, quando amigos da comunidade surda da cidade de Porto Alegre-RS comentaram que estavam participando de uma oficina de formação teatral para atores surdos e que

fariam uma apresentação no final da oficina. Na ocasião, entendemos ser de extrema importância essa oportunidade que os surdos tiveram com essa experiência, sobretudo porque as pessoas envolvidas na proposta de formação eram pesquisadores e professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A proposta dos *Signatores*<sup>1</sup> é “investigar as possibilidades de criação artística dos surdos”, assim como “incentivar a formação de docentes e pesquisadores na área teatral”, aproximando jovens e adultos surdos da área das artes cênicas. “O *Signatores* estimula um espaço de experimentação onde os surdos são os principais autores da produção artística, em um processo de constante diálogo e troca entre surdos e ouvintes.” A denominação do grupo vem da junção dos termos “signo” e “atores”, uma vez que se trata de um grupo de criação e pesquisa teatral compreendido por artistas que se utilizam da Língua Brasileira de Sinais (Libras). O nome também é um trocadilho com os termos “signatários” e “signatura”, duas palavras que provêm do latim *singare* (aquele que assina) e que reflete justamente a ideia do ator que assina, isto é, do ator que é autor e, portanto, criador do seu próprio trabalho: um “signator”.

O grupo foi formado no ano de 2010, na capital gaúcha, a partir do interesse comum dos envolvidos em pesquisar sobre processos de construção da linguagem teatral partindo da própria cultura surda. O grupo é compreendido por pessoas surdas e ouvintes falantes de Libras. Coordenado pela diretora e pesquisadora Adriana de Moura Somacal (IFSC), o *Signatores* conta também com a participação de Sérgio Lulkin (UFRGS), pesquisador que atua junto ao grupo como orientador pedagógico, e com a participação de Augusto Schallenberger,

---

1 Disponível em: <http://www.signatores.com.br/>. Último acesso em: 3 mar. 2019.

pesquisador que contribui também enquanto consultor surdo de Libras.

Muitas das montagens teatrais do grupo são pensadas de forma bilíngue, ou seja, acontecem em Libras e também em Português. A Libras é usada na fala dos atores surdos que aparecem contracenando e sinalizando no palco, já a Língua Portuguesa é trazida por meio da voz de outros atores (ouvintes) que assumem a função de *narradores-personagens* (SOMACAL, 2014) e que ficam na cabine técnica, juntamente com os iluminadores da peça, por exemplo. As vozes dos personagens não são, portanto, as vozes das tradutoras e intérpretes de língua de sinais, mas sim de atores da peça que fazem uma narração da sinalização daqueles que estão no palco.

As peças do *Signatores* são criadas para o público surdo com acessibilidade para ouvintes. Para isso, foi criado o *narrador-personagem*, recurso cênico de personagem paralelo à história da peça (áudio em Português) encenado por um ator profissional que acompanha o público ouvinte durante a peça. O ator fica na cabine, junto com o iluminador, e segue um roteiro próprio de narração com diferenças no roteiro da peça sinalizada. (SOMACAL, 2014, p. 106).

Acompanhamos a trajetória do *Signatores*, inicialmente, apenas como espectadoras e, às vezes, como “palpiteiras” em conversas com a diretora do grupo. Foi mais tarde que passamos a atuar também como tradutoras e intérpretes de Libras/ Português; num primeiro momento Celina Nair Xavier Neta e, posteriormente, num segundo momento, Ângela Russo. A alteração das profissionais ao longo do desenvolvimento do grupo não foi um fator que tenha gerado implicações nos trabalhos.

Pelo contrário, as experiências se complementaram. Campos (2004) ressalta justamente o quanto pode ser significativo contar com diferentes traduções de um texto, no intuito de confrontar as várias interpretações possíveis, ampliando também a captação do sentido do texto.

A proposta deste texto é apresentar algumas estratégias tradutórias encontradas durante nossas experiências no processo de tradução teatral referente aos espetáculos do grupo *Signatores*. Como mencionado, os espetáculos aqui em questão são: *O ensaio de Alice* (2013), cujo trabalho de tradução foi realizado por Celina Xavier, e *Alice no País das Maravilhas* (2015), traduzido por Ângela Russo.

Embora este relato compreenda experiências de dois espetáculos distintos, os exemplos de recursos tradutórios empregados compartilhados aqui se complementam, e as etapas do processo metodológico de tradução possuem similaridades, isso também em razão de que os textos das peças foram ambos baseados na obra *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de 1865, do escritor inglês Lewis Carroll, portanto, os roteiros traduzidos contaram basicamente com os mesmos personagens. Além disso, não encontramos muitos registros de trabalhos de tradução teatral que pudessem orientar metodologicamente nossa prática. Encontramos, porém, traduções e adaptações culturais em Libras da obra original de Lewis Carroll, como em *Alice no País das Maravilhas* (2002) e *Alice para crianças* (2007 e 2013), publicadas pela Editora Arara Azul<sup>2</sup>. Trabalhos esses, inclusive, consultados durante o processo de tradução do roteiro.

---

2 *Alice para crianças* é uma tradução/adaptação para o Português do livro de Lewis Carroll *The nursery Alice*, publicada em PDF em 2007 e, posteriormente, em livro digital bilíngue Português/Libras em 2013.

Ao pensarmos nos trabalhos de tradução em especial, e nos registros numa perspectiva mais geral da área, podemos mencionar o que Rodrigues e Beer (2015) apontam em seu estudo a respeito dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) enquanto novo campo disciplinar emergente. Conforme Rodrigues e Beer (2015, p. 21), esta ausência está relacionada a aspectos históricos e teóricos, já que a prática de interpretação de línguas de sinais, uma vez socialmente demandada, consolidou gradualmente seu reconhecimento social e acadêmico, ao passo que “as discussões teóricas sobre a tradução de línguas de sinais são bem mais recentes, assim como sua visibilidade social”.

Apesar de o trabalho de tradução e interpretação em língua de sinais no contexto artístico-cultural tenha crescido no cenário brasileiro, as formas de atuações podem ser bastante diversas, a depender das propostas dos espetáculos e das iniciativas das próprias companhias teatrais. Os caminhos metodológicos encontrados por tradutores e intérpretes para a realização dos trabalhos também são igualmente diversificados. Há de se considerar que registros sobre essas práticas ainda são tímidos na área, mesmo eles sendo bastante urgentes e fundamentais de serem compartilhados e publicados.

Rigo (2014) ressalta que a atuação no contexto teatral ou artístico-cultural em geral é um campo relativamente recente de atuação, mas que se expande rapidamente como um novo e promissor mercado de trabalho, exigindo reflexão sobre o perfil profissional de quem atua nessa área, bem como sua formação e competências necessárias para o trabalho. Para a autora, “os inúmeros contextos de atuação já transitados por profissionais passam também a se tornar cada vez mais presentes em forma de temáticas de reflexão e discussão teórica, numa perspectiva acadêmica como fonte de investigação e pesquisa científica” (p. 67).

Sendo este um texto produzido a quatro mãos, é importante esclarecer a sua dinâmica. Inicialmente, apresentamos os aspectos metodológicos do processo de tradução. Em seguida, apresentamos a experiência de Celina Xavier com a peça *O ensaio de Alice* (2013) trazendo alguns exemplos de escolhas tradutórias empregada e a experiência de Ângela Russo com a peça *Alice no País das Maravilhas* (2015) e exemplos de escolhas tradutórias. Na seção final, tecemos algumas considerações de fechamento do relato.

## 2. Aspectos Metodológicos: frente a frente com o roteiro

A partir do recebimento dos roteiros dos espetáculos *O ensaio de Alice* (2013) e *Alice no País das Maravilhas* (2015), nos coube estabelecer algumas metodologias para o processo de tradução do texto para Libras. Tendo como prioridade o registro dos textos traduzidos em Libras no intuito de deixá-los disponíveis para o acesso e estudo dos atores, optamos pela realização de gravações em vídeo das traduções do texto e, em seguida, disponibilizamos essas gravações, de forma não pública, numa plataforma de compartilhamento de vídeos, o *YouTube*. Optamos por não deixar públicas as gravações em vídeo dos textos traduzidos em razão de ser um material solicitado e destinado apenas aos interesses do grupo *Signatores*.

Quadros e Souza (2008), ao considerarem sobre as especificidades das línguas envolvidas num processo de tradução, afirmam que se trata de “uma língua que se apresenta na modalidade visual-espacial e que não tem uma língua gráfica visual difundida no país”. Os autores citam Novak (2005) considerando que os textos traduzidos para Libras são filmados, pois

se trata de “uma língua vista pelo outro, é uma língua que usa as mãos, o corpo, as expressões faciais, é uma língua que depende da presença material do corpo do ‘tradutor’” (NOVAK, 2005 apud QUADROS; SOUZA, 2008, p. 175).

Antes, porém, de os textos traduzidos serem gravados em vídeos e esses serem disponibilizados na plataforma *YouTUBE*, ao receber os roteiros das peças as tradutoras realizaram uma etapa inicial de apropriação do texto, compreendida pela leitura dos roteiros e estudo prévio, de modo que fosse possível se familiarizar com o conteúdo da peça, estudar as falas, os diálogos e, também, fazer as devidas buscas terminológicas necessárias para a tradução de termos diversos e de antropônimos. Alguns problemas tradutórios observados durante essa etapa inicial de leitura do roteiro são citados nas próximas seções, seguidos de breves considerações sobre as soluções tradutórias empregadas.

Após as leituras dos roteiros, as tradutoras optaram por produzir o texto em Libras, registrando os sinais em sistema de *glosas*. As *glosas* foram gravadas em voz alta para registro em áudio e, então, a partir do áudio foram feitas as sinalizações gravadas em vídeo.

As gravações foram realizadas nas próprias residências das tradutoras que, por sua vez, contaram com equipamentos que lhes estavam disponíveis. Na medida em que os impasses iam surgindo ao longo do estudo do texto e da elaboração das *glosas*, as tradutoras recorriam à colaboração do consultor surdo de Libras. Essa colaboração foi imprescindível, pois nesses momentos era possível discutir e negociar as diferentes possibilidades de tradução até chegarmos a uma tradução que contemplasse o sentido do texto. Campos (2004) nos lembra que uma tradução não se faz apenas de uma língua para outra, mas sim de uma cultura para outra também. Sendo assim, esses

momentos de consulta, debate e negociações asseguravam uma tradução sob uma perspectiva cultural.

### 3. Ato I: *O Ensaio de Alice* (2013)

A peça teatral *O ensaio de Alice* foi uma montagem feita pelo grupo no ano de 2013; trata-se da terceira montagem teatral realizada pelo *Signatores*. Tendo como componentes atores surdos, a proposta desse espetáculo foi a de encenar a obra de Lewis Carroll a partir de uma ideia de metalinguagem, ou seja, os atores encenavam um grupo de teatro que ensaiava a história *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865). Esse espetáculo contou com a produção e direção de Adriana Somacal e com a dramaturgia de Jéfferson Rachewsky. Os atores envolvidos (muitos deles surdos) foram: Audrei Gonçalves, Brenda Artigas, Bruno dos Anjos, Fernando Chiella, João Vitor Nunes, Márcio Lima, Maria Eduarda Bassani, Rosiglei Pinto e Umberto da Rosa.

Já os atores que atuaram como *narradores-personagens*, ou seja, aqueles que deram voz aos atores que sinalizaram no palco, foram: Danuta Zaghetto (que também atuou como assistente de produção) e Ricardo Santanna. A peça contou com o trabalho técnico de iluminação de Carol Zimer; figurino de Angela Kerber e Thiago Rieth; maquiagem de Nikki Goulart e cenografia de Cláudio Benevenga. Como anteriormente mencionado, as propostas do grupo *Signatores* compreendem espetáculos que respeitem os dois públicos: os espectadores surdos e os espectadores ouvintes. Portanto, em *O ensaio de Alice* (2013) assim como nas demais produções do grupo, houve a preocupação com o som e com a trilha sonora da peça. O responsável pela trilha sonora pesquisada nesse espetáculo em questão foi Ricardo Pavão. A peça também contou com o

trabalho de concepção coreográfica que ficou sob a responsabilidade de Carla Vendramin. O planejamento cultural, bem como o trabalho de design gráfico e ilustração do material de divulgação, foram feitos respectivamente por Daniela Lopes e Paulo Mendonça.

Durante o processo de concepção do espetáculo foi necessário um trabalho pedagógico, coordenado pelo Prof. Sérgio Lulkin. E os trabalhos de pesquisa, também realizados durante a elaboração da peça e no transcorrer dos ensaios, foram feitos pela diretora e produtora da peça, pelo consultor surdo Augusto Schallenberger e por Celina Nair Xavier Neta que, nesse caso, também atuou como tradutora e intérprete de Libras, realizando o trabalho de tradução do roteiro da peça. A respeito da experiência de Celina Xavier com relação à tradução do roteiro da peça, cabe compartilhar na seção a seguir alguns desafios tradutórios enfrentados, bem como soluções encontradas pela tradutora.

### Escolhas Tradutórias em *O Ensaio de Alice* (2013)

Por ser a primeira vez que o grupo teve contato com a história de Lewis Carroll, e também com o roteiro teatral, foi necessário escolher e definir alguns sinais de identificação para personagens da história, de modo que isso pudesse facilitar aos envolvidos (diretora, atores, etc.) no preparo de suas atuações, assim como nas discussões sobre a história e os ensaios, ainda que no espetáculo esses sinais não fossem necessariamente usados em cena. Antes de os ensaios iniciarem, foi preciso tornar a história conhecida aos atores e, também, esclarecer possíveis dúvidas que fossem surgindo, uma vez que a história de *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, ainda não era tão familiar para alguns dos atores.

Assim que o grupo recebeu da diretora o roteiro da peça, se iniciaram os trabalhos de tradução do texto, bem como as negociações linguísticas entre os envolvidos no sentido de estabelecer, dentre outras questões, os sinais de identificação para os personagens e, também, a tradução das principais cenas da montagem. Sobre as estratégias de escolha dos sinais de identificação de personagens, podemos exemplificar aqui quatro (04) exemplos de soluções tradutórias encontradas: os sinais que se referem aos personagens *Alice*, os *Gêmeos*, *Chapeleiro* e o *Coelho* e a *Lebre*.

#### *Um Sinal para Alice*

O primeiro sinal de identificação a ser combinado foi o da personagem *Alice*. As referências que os atores traziam, num primeiro momento, baseavam-se na imagem da personagem representada no desenho da animação do longa-metragem *Alice no País das Maravilhas*, de 1951, produzido pela Walt Disney e na imagem da atriz Mia Wasikowska caracterizada como *Alice* no também longa-metragem *live-action* (filme com atores reais baseado em animações) *Alice no País das Maravilhas*, de 2010, dirigido por Tim Burton e também produzido pela Walt Disney Pictures.

Na representação em desenho da personagem da animação de 1951, *Alice* aparece usando uma tiara (arco) nos cabelos longos. Foi com base nessa característica visual que a escolha tradutória para criação de seu sinal de identificação foi feita. Conforme comumente acontece, os sinais de identificação das pessoas, personagens e/ou celebridades, nas línguas de sinais dentro das comunidades surdas, são motivados com base em alguma característica visual, algum acessório frequentemente usado pela pessoa, algum traço facial ou, até mesmo, algum trejeito ou mania que seja caracterizada e visualmente

identificada, considerando que surdos falantes das línguas de sinais são sujeitos de experiência essencialmente visual.

Além de usar o acessório de cabelo (tiara/arco) da personagem do filme de 1951 como referência visual para a criação do sinal de identificação, ele foi composto também partindo do recurso linguístico de *inicialização*. Nesse caso, o sinal de identificação da personagem foi composto pela configuração de mão (CM) em “A” que remete à primeira letra do nome próprio da personagem *Alice*, equivalente não apenas do nome usado na Língua Portuguesa, mas também do nome empregado nas adaptações estrangeiras e nos originais em inglês de Lewis Carroll.

Assim, definiu-se que o sinal de identificação da personagem *Alice* seria feito com a CM em “A” produzido de forma a fazer menção ao acessório usado pela personagem no filme da Walt Disney. Cabe ressaltar que nos materiais consultados pela tradutora com os textos traduzidos em Libras, produzidos e publicados pela Editora Arara Azul em 2007 e 2013, o sinal de identificação usado para *Alice* também faz menção à CM em “A” e é articulado no ponto de localização espacial ao lado da testa do sinalizante, o que nos leva a supor que as mesmas referências podem ter sido utilizadas para a criação desse sinal.

### *Um Sinal para os Gêmeos*

O segundo sinal que exigiu reflexão da tradutora, junto com a equipe do grupo *Signatores*, foi o sinal de identificação para os *Gêmeos*, também personagens de Lewis Carroll presente no texto teatral de *O ensaio de Alice* (2013). Na variação gaúcha, o sinal em Libras convencionado para representar o termo em português *gêmeo* ou *gêmeos* é realizado em frente ao rosto, em ponto de localização espacial próximo ao nariz. Porém, a

tradutora e a equipe perceberam que o uso desse sinal não funcionava em cena, uma vez que não era perceptível durante a encenação e diálogos em Libras. Em razão da distância entre os atores posicionados no palco e o público, foi observado que determinados sinais empregados junto ao rosto, por exemplo, não eram facilmente perceptíveis e, portanto, compreensíveis. Nesse caso, foi necessário desconsiderar o sinal usado em Libras e criar um novo sinal para ser usado na peça, de modo que ao coreografá-los e colocá-los em cena pudessem se tornar visíveis e compreensíveis pelo público espectador.

Na história de Lewis Carroll, os *Gêmeos* assumem um caráter cômico e, ao mesmo tempo, enigmático. Ambos falam ao mesmo tempo suas falas fazendo trocadilhos. Locomovem-se de forma cadenciada e usam roupas iguais. Essas características trazidas tanto nas adaptações da Walt Disney (1951 e 2010), como também no texto teatral de *O ensaio de Alice* (2013), foram consideradas na criação do novo sinal de identificação para os personagens em questão. O sinal definido é realizado de forma coreografada pelos atores e é produzido com o dedo indicador saindo da ponta do nariz, a partir de um movimento espelhado e circular de dentro para fora. Na fotografia a seguir (Figura 1) é possível ver o registro dos personagens *Gêmeos*, também, da personagem *Alice* ao fundo em uma apresentação da peça *O ensaio de Alice* (2013).



Figura 1: Os Gêmeos e Alice

A fotografia acima (Figura 1), assim como todas as demais usadas neste capítulo, são de autoria do fotógrafo Ricardo Augusto de Almeida. Na imagem, os atores Márcio de Lima, Bruno Tavares (os *Gêmeos*) e Brenda Artigas (*Alice*). Observa-se que os figurinos de Angela Kerber e Thiago Rieth usados pelos personagens os *Gêmeos* não são exatamente iguais (um é verde e o outro amarelo), porém conversam entre si numa semelhança que traduz bem suas características peculiares.

### *Um Sinal para o Chapeleiro*

O personagem *Chapeleiro* exigiu da tradutora e da equipe um sinal de identificação que fugisse de uma tradução literal que fizesse referência a um indivíduo qualquer que produz chapéus, o que corresponderia em Libras, por exemplo, à glosa: **HOMEM-FAZER-CHAPÉU**. A participação na peça do personagem em questão era frequente, uma vez que sua presença acontecia em muitos momentos. Além disso, em razão de ser o *Chapeleiro* um personagem importante na peça, e sua presença se dar em praticamente todas as cenas, foi preciso que o seu sinal fugisse também de possíveis simplificações, tampouco

se resumisse ao sinal de CHAPÉU. Para esse personagem, em especial, foi necessário um sinal de identificação que de fato o caracterizasse, sem implicar prejuízos no fluxo da sinalização de falas que referenciassem o *Chapeleiro*.

Outro recurso observado pela tradutora, que também não daria conta para a criação do sinal do personagem, refere-se à possibilidade de formação de novos sinais ou compostos, ou seja, o processo de derivação que a Libras permite. As autoras Quadros e Karnopp (2004), em seus estudos linguísticos, tratam a respeito do processo de derivação de nomes a partir de verbos e da formação de compostos. Conforme as autoras, “uma forma de criar novos sinais na língua de sinais brasileira é através da derivação” (p. 101). Ao descrever os processos, elas afirmam que a derivação de nomes a partir de verbos é algo comum e pode acontecer pela repetição do movimento ou pelo encurtamento do movimento do sinal. Este processo de repetição é chamado por Quadros e Karnopp (2004) de *reduplicação*. “Semelhante ao processo de nominalização da Língua Portuguesa, em Libras repete-se o morfema base (verbo) e tem-se como produto um nome. O processo de adicionar morfemas a uma forma base é uma possibilidade de criar novas unidades lexicais” (p. 101).

No entanto, simplesmente repetir o sinal de CHAPÉU também não seria suficiente para fazer referência ao personagem, conforme consideraram a tradutora e a equipe. Assim, por ser o chapéu o destaque do figurino do *Chapeleiro*, convencionou-se um sinal que fazia menção à sua cartola, ao formato do acessório usado pelo ator. Esse sinal convencionado, porém, não derivava do sinal de CHAPÉU, tampouco se reduzia a esse próprio sinal. Foi combinado, portanto, que o sinal de identificação para o personagem *Chapeleiro* seria feito com as duas

mãos em paralelo à cabeça, configuradas em “U” realizando um movimento de cima para baixo, de modo a fazer referência à altura e à aba do acessório usado no figurino pelo *Chapeleiro*.



Figura 2: O Chapeleiro

É possível ver na imagem acima (Figura 2) o ator Umberto da Rosa representando o personagem *Chapeleiro* e usando o seu chapéu. Vale observar o formato do acessório (do tipo cartola) e seus detalhes, uma vez que serviram de motivação para a criação do seu sinal de identificação. Nesse sentido, em um processo de tradução de um texto teatral, sobretudo as escolhas tradutórias referentes aos sinais de identificação dos personagens, diferentes tipos de referências visuais são possíveis de serem usadas pelo tradutor. Desde referências visuais que estão para além do texto e do contexto teatral em questão, como é o caso do sinal de identificação da personagem *Alice* motivado por uma imagem que sequer tem relação direta com a peça do grupo *Signatores*, mas sim com um desenho da década de 1950, até referências visuais que estão estritamente ligadas a elementos de composição e concepção do próprio espetáculo, como no caso do sinal de identificação do personagem

*Chapeleiro* motivado por um acessório do figurino pensado e criado especialmente para a peça a qual a tradução está vinculada.

O profissional tradutor pode se valer também de motivações mais convencionais, diretamente ligadas às características físicas usuais de um personagem. Como, por exemplo, no caso dos sinais de identificação dos personagens *Coelho* e *Lebre*, abaixo descritos.

#### *Um Sinal para o Coelho e para a Lebre*

No momento de escolha dos sinais de identificação dos personagens *Coelho* e *Lebre*, a tradutora identificou que em Libras não havia um sinal conhecido pela equipe para mencionar o termo *lebre*. Os dois termos, *coelho* e *lebre*, eram sinalizados em Libras a partir do sinal correspondente a COELHO. Isto é, um mesmo sinal é usado em Libras para referenciar o animal coelho e, também, o animal lebre, embora sejam animais diferentes. Além disso, na história de Lewis Carroll, bem como na adaptação para *O ensaio de Alice* (2013), ambos são personagens que desempenham papéis distintos. Nesse sentido, foi necessário que a tradutora convencionasse sinais de identificação para ambos os personagens de modo que fossem representados de forma diferente. Não seria possível, portanto, o uso do sinal COELHO para representar tanto o personagem *Coelho* como a personagem *Lebre*.

Nesse caso, as escolhas tradutórias foram de manter o sinal convencional de COELHO para o personagem *Coelho*, e no caso da personagem *Lebre*, por ter orelhas mais compridas, um sinal de identificação que fazia menção às suas longas orelhas foi criado. O sinal para a *Lebre* era produzido com uma das mãos configurada em “U” a partir de um movimento que sai do lado da cabeça do sinalizante para trás e para baixo, até

a altura do ombro. Na imagem abaixo (Figura 3) é possível observar o ator João Vitor Silva caracterizado como o *Coelho*.

Na fotografia fica evidente que, nesse caso, a escolha tradutória pelo sinal de identificação do personagem não foi motivada pelo figurino pensado para o personagem (assim como aconteceu no caso do *Chapeleiro*), uma vez que o figurino do *Coelho* não conta com nenhum elemento que represente convencionalmente o animal de orelhas compridas. Ao contrário da personagem *Lebre*, que conta em seu figurino com um chapéu com longas orelhas pontudas e caídas, o personagem *Coelho* é trazido visual e esteticamente no ator por meio apenas de sua maquiagem.



Figura 3: O Coelho

Ainda sobre a tradução da peça *O ensaio de Alice* (2013) realizada por Celina Xavier, é interessante compartilhar outros

dois exemplos de soluções tradutórias empregadas. A seguir, relatamos momentos desafiadores da peça que se referem, respectivamente, ao número de personagens em cena em diálogos rápidos e trocas de turno e, também, o emprego de neologismos no texto em Português e o desafio de traduzi-los para Libras considerando uma tradução que preserve seu sentido dentro do contexto empregado.

### *Cena do Chá*

O processo de tradução da *Cena do chá* apresentou um nível de complexidade maior do que o esperado. Em cena, encontram-se quatro (04) personagens com falas concomitantes e trocas rápidas de turnos, bem como o emprego de jogos de palavras e movimentos coreografados. Nesse sentido, lançado o desafio, foi necessário recorrer a estratégias linguísticas para a caracterização de diferentes personagens, por exemplo, o uso de *role shift* (mudança na posição do corpo ou da direção do olhar), também conhecida como *mudança de papel*, *personalização* ou *ação construída* (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 118). Além do uso desse recurso, para a tradução dessa cena, foi também necessário o estabelecimento de referentes para a realização da tradução, ou seja, o emprego do processo anafórico. Como descreve Quadros (2007), em Libras, os falantes estabelecem os referentes com uma determinada localização no espaço, e continua:

Tais referentes podem estar fisicamente presentes ou não. Depois de serem introduzidos no espaço, os pontos específicos podem ser referidos ao longo do discurso. Quando os referentes estão presentes, os pontos no espaço são estabelecidos baseados na posição real ocupada pelo referente. Por exemplo, o sinalizador aponta para si

para indicar a primeira pessoa, para o interlocutor para indicar a segunda pessoa e para os outros para terceira pessoa. Quanto aos referentes que estão ausentes do discurso, são estabelecidos pontos abstratos no espaço. (p. 23-24).

Na fotografia abaixo (Figura 4) é possível observar o instante em que a *Cena do chá* ocorre e os personagens dialogam interagindo entre si. Nessa cena, como mencionado, os diálogos são rápidos, com falas concomitantes. Na imagem, da direita para a esquerda, a personagem *Alice* representada pela atriz Brenda Artigas, o personagem *Chapeleiro* representado pelo ator Umberto da Rosa Rosiglei Pinto como *Camundongo* e Maria Eduarda de Andrade como *Lebre*.



Figura 4: Cena do chá

Com relação à tradução da *Cena do chá* e sua posterior gravação em vídeo, a tradutora empregou o recurso de *mudança de papel* na sinalização. No entanto, apesar de o estabelecimento dos referentes no espaço ter sido feito numa primeira gravação realizada, bem como a incorporação das personagens, ainda foi

necessário elaborar uma segunda gravação da tradução com as falas de cada personagem. Assim, no primeiro vídeo gravado foi possível visualizar a dinâmica da cena e, no segundo vídeo, os atores puderam observar as falas de cada personagem, o que contribuiu significativamente para o estudo e preparo da cena.

### *Cena do Desaniversário*

A *Cena do desaniversário* exigiu, dentre outras coisas, uma pesquisa linguística, tendo em vista que em Português, apesar de não existir a palavra *desaniversário*, fica evidente que se trata de um dia em que não se comemora o aniversário, pois o prefixo “des” sugere negação, assim como acontece nos termos: *despercebido*, *desencanto* ou *descontente*, por exemplo. Assim, no caso da tradução do neologismo *desaniversário*, foi necessário recorrer à incorporação de negação em Libras. Sobre isso, Quadros e Karnopp (2004) afirmam que este processo é bastante produtivo, pois alguns sinais na língua de sinais incorporam a negação a partir da alteração de um dos parâmetros gramaticais, especialmente o parâmetro de movimento. Nesse sentido, a solução tradutória encontrada pela tradutora foi a de manter o sinal para o termo *desaniversário* todos os parâmetros gramaticais, alterando apenas a direção do movimento do sinal de ANIVERSÁRIO que, normalmente, é feito para cima. Assim, o sinal correspondente convencionado para o termo *desaniversário* também foi um neologismo em Libras, realizado com movimento para baixo e para fora do tronco. Um trecho do diálogo da cena pode ser observado abaixo:

*Alice: Sinto interromper seu chá de aniversário.  
Obrigada.  
Lebre: Aniversário? Haha! Não é chá de aniversário.  
Chapeleiro: Claro que não! É chá de desaniversário.*

*Alice: Desaniversário? Não entendo.*

*Lebre: Só há um dia no ano em que você comemora seu aniversário.*

*Chapeleiro: Portanto, os outros 364 dias são desaniversários.*

*Alice: Então, hoje é meu desaniversário!*

*Lebre: Oh, que coincidência!*

A *Cena do desaniversário*, além de compreender o uso do neologismo *desaniversário*, também envolveu o desafio de tradução de uma música. O sinal empregado teria que ser coreografado e suficientemente visível para que a cena fosse produzida de forma clara e o conjunto do sinal combinado na música produzisse e preservasse o efeito estético do texto. Estabeleceu-se, portanto, para a realização da tradução dessa cena em especial, um grupo de trabalho composto pela diretora da peça, Adriana Somacal, a coreógrafa Carla Vendramin, a tradutora Celina Xavier e o consultor surdo de Libras Augusto Schallenberger. Esse grupo de trabalho tinha como objetivo estudar os movimentos e as configurações dos sinais de modo a transformá-los em uma coreografia, sem que essa fosse submetida a uma tradução literal da música. O resultado foi uma composição coletiva que agregou não apenas elementos cênicos ao espetáculo, mas que facilitou e reforçou a compreensão sobre a ideia *nonsense* de *desaniversário*.

#### 4. Ato II: *Alice no País das Maravilhas* (2015)

Como mencionamos anteriormente, o espetáculo *Alice no país das maravilhas* foi montado no ano de 2015 pelo grupo *Signatores* e trouxe em sua bagagem toda a experiência acumulada

com a montagem do espetáculo *O ensaio de Alice* (2013). O grupo e os atores, na ocasião da montagem da peça de 2015, já haviam convencionado os sinais dos personagens, bem como já conheciam a história na qual o espetáculo seria baseado; todos já haviam transitado e mergulhado pelo universo de *Alice*. Cabe destacar que, para esse espetáculo, o grupo *Signatores* foi selecionado pelo Edital do Fumproarte da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e teve financiamento para a produção da peça, o que oportunizou um empreendimento maior e o envolvimento mais significativo de todos os membros do grupo.

A ficha técnica de *Alice no País das Maravilhas* (2015) contou com a produção do grupo *Signatores* e do Cardápio Cultural. A direção e a direção de produção permaneceram com a diretora do grupo, Adriana Somacal, que nesse espetáculo atuou também ao lado de Jéfferson Rachevsky na dramaturgia. Em razão de o espetáculo poder contar dessa vez com financiamento cultural, a produção contou ainda com assistência de direção realizada por Alexandre Borin; preparação corporal de Aline Brustolin e Carla Vendramin; planejamento cultural e produção executiva de Daniela Lopes, do Cardápio Cultural; e assistência de produção realizada por Karina Borges.

Nesse espetáculo, os atores envolvidos foram: Brenda Artigas, Bruno Anjos, Karina Moraes, Márcio de Lima, Rosiglei Vieira e Umberto da Rosa; já os atores que atuaram como narradores-personagens foram: Alexandre Borin e Marcia Caspary. *Alice no País das Maravilhas* (2015) contou com o trabalho técnico de iluminação e operação de luz de Carol Zimmer; figurino criado por Margarida Rache e confeccionado pela mesma figurinista em parceria com Patrícia Preiss e Caio Klein; cenografia de Álvaro Vilaverde; trilha sonora de Eloy Fritsch e operação de som feita por Vitório Azevedo e Magnus Viola.

Assim como na peça *O ensaio de Alice* (2013), o processo de concepção do espetáculo *Alice no País das Maravilhas* (2015) demandou de uma assessoria pedagógica realizada pelo Prof. Sérgio Lulkin, bem como pelo trabalho de tradução realizado por Ângela Russo, que também atuou como intérprete, e por Augusto Schallenberger, consultor surdo de Libras. As fotografias ficaram por conta de Adriana Marchiori e Fabrício Simões; as imagens do espetáculo por Mauro Gonçalves; e a assessoria de imprensa e redes sociais foi responsabilidade da empresa Dona Flor Comunicação.

Sobre os aspectos do processo de tradução do espetáculo *Alice no País das Maravilhas* (2015), destacamos para apresentar na próxima seção: as especificidades das duas línguas (Libras e Português) e o constante jogo e alternância entre ambas ao longo do processo; as estratégias tradutórias encontradas para solucionar alguns problemas tradutórios quanto à sinalização de sinais contidos e menores; bem como as falas do roteiro de caráter *nonsense*, típico de muitos personagens da história, e a tradução cultural.

### Escolhas Tradutórias em *Alice no País das Maravilhas* (2015)

Durante a tradução do roteiro, o encontro com frases célebres do texto de Lewis Carroll como, por exemplo: “Quem és tu?” e “Qual a semelhança entre o corvo e uma escrivainha?” provocou uma breve suspensão no momento da tradução para Libras. Não exatamente pela dificuldade em traduzir ambas as frases já que, em princípio, uma tradução com as seguintes glosas resolveria a questão:

<b>Frase I</b>
<i>Quem és tu?</i>
<b>Glosa I</b>
VOCÊ(apontar) + SINAL(exp?)

<b>Frase II</b>
<i>Qual a semelhança entre o corvo e uma escrivainha?</i>
<b>Glosa II</b>
PÁSSARO-PRETO(ref1) + MESA-ESCREVER(ref2) + DOIS(incorp.) + IGUAL + O-QUÊ(exp?)

Contudo, não foi de maneira tão tranquila que essa questão foi resolvida nos ensaios. Nesse momento, o processo tradutório deixava de ser solitário, com a produção das glosas e realização das gravações para Libras, e passava a ser coletivo, com interação durante os ensaios entre todos os atores, *narradores-personagens*, com o consultor surdo de Libras e a diretora. O que antes parecia funcionar bem em Libras gravado em vídeo, em princípio, em cena não era a mesma coisa. Os exemplos que trazemos aqui neste relato ilustram bem o quanto o fato de estarmos inseridas em um grupo que tem a Libras circulando ativamente também nos bastidores contribui significativamente com o processo de tradução do espetáculo, uma vez que é nos primeiros ensaios da peça e na visualização da sinalização em cena que muitos ajustes da tradução acontecem.

Foi no ensaio da peça em equipe, junto com os atores e diretora, que percebemos formas mais adequadas de tradução para Libras de determinados trechos do texto. Por exemplo, a possibilidade de inversão dos sinais na frase antes mencionada “Quem és tu?” que não comprometeria o entendimento e a sinalização poderia ganhar um ritmo e um movimento alinhado

ao ritmo da narração/voz. Assim, alteramos para:

<b>Frase I</b>
<i>Quem és tu?</i>
<b>Glosa I</b>
SINAL+VOCEÊ(apontar-exp?)

Em nenhum momento durante o espetáculo houve a sobreposição de uma sobre a outra. Primou-se por resguardar na peça, desde o começo, as duas línguas; cada uma em sua especificidade estrutural, gramatical e cultural. Em vários momentos durante o trabalho de tradução e na concepção das cenas faladas, entretanto, houve uma alternância e o emprego de uma ou de outra língua, no que tange a construção das frases dos textos. A depender da avaliação dos tradutores e do grupo como um todo, uma ou outra forma linguística era empregada primeiramente, conforme o que melhor se adequava para o contexto cênico em questão.

O próximo exemplo aqui mencionado ajuda a ilustrar essa mesma situação. Nesse caso, porém, o texto alterado parte da Língua Portuguesa e não da Libras. A célebre pergunta do personagem *Chapeleiro* para a personagem *Alice* em uma das cenas: “Qual a semelhança entre o corvo e uma escrivainha?” foi construída inicialmente em Libras e, posteriormente, ganhou uma nova versão na Língua Portuguesa, conforme o que segue: *Vejamos, aqui temos um corvo e aqui uma escrivainha, qual a semelhança entre eles?* Assim, a construção em Libras e glosas se manteve, o que mudou foi a organização sintática da frase em Português.

<b>Frase II</b>
<i>Vejamos, aqui temos um corvo e aqui uma escrivanhinha, qual a semelhança entre eles?</i>
<b>Glosa II</b>
PÁSSARO-PRETO(ref1) + MESA-ESCREVER(ref2) + DOIS(incorp.) + IGUAL + O-QUÊ(exp?)

Nota-se, portanto, o quanto o processo de tradução do roteiro no grupo *Signatores* não é estanque e determinado exclusivamente pelas escolhas feitas pela equipe de tradução. Esse constante movimento de ir e vir ao roteiro e refazer a tradução ao longo do acompanhamento dos ensaios, de retornar aos momentos sozinhos da tradutora e novamente retornar ao grupo, proporciona um envolvimento maior, não apenas com os textos, mas com todo o processo de montagem do espetáculo.

#### *Cena da Lagarta e Cena do Gato*

Outro aspecto relevante a destacar, já mencionado na seção anterior sobre o espetáculo *O ensaio de Alice* (2013), se refere às escolhas tradutórias que permitem fazer com que sinais muito contidos, sutis e difíceis de serem enxergados pela plateia ganhem visibilidade durante a apresentação. Assim, na preparação do espetáculo *Alice no País das Maravilhas* (2015), a *Cena da Lagarta* apresentava uma sentença em que a personagem *Lagarta* compara *Alice* a uma pulga.

<b>Frase I:</b>
<i>Você deve ser uma espécie de pulga, isso sim...</i>
<b>Glosa I:</b>
ACHAR+VOCÊ+PARECER+MATAR-INSETO+SIM!

Sabemos que o sinal em Libras para o termo *pulga* remete à ação icônica de se matar um inseto (*pulga*). O movimento do sinal acaba sendo contido, uma vez que o próprio inseto é pequeno e, portanto, sua representação também pequena e contida quando sinalizada. Dessa forma, entendemos que qualquer espectador, mesmo não muito distante do palco, não conseguiria enxergar com clareza o sinal de MATAR-INSETO correspondente a *pulga* empregado em Libras pelo ator no palco. Além disso, vale ressaltar que a personagem *Lagarta* foi elaborada na peça a partir de elementos cênicos (dobraduras em papel) combinados aos corpos dos atores que, por sua vez, eram três (03) e, portanto, um total de seis (06) mãos e seis (06) braços em cena. Nesse caso, o sinal para *pulga* MATAR-INSETO não foi empregado na cena também em razão disso.



Figura 5: *Lagarta* composta por três atores

Na fotografia acima (Figura 5) é possível observar a *Cena da Lagarta*, composta pela personagem *Alice* representada pela atriz Brenda Artigas e pela personagem *Lagarta* representada pelos atores Márcio de Lima, Bruno Tavares e Rosiglei Pinto.

O problema de tradução do termo *pulga* foi levado para o grupo em um dos ensaios. Assim, testamos algumas ideias e sugestões levantadas para verificar como poderia ser aplicado à cena.

A participação do consultor surdo foi crucial para as soluções tradutórias escolhidas e para os encaminhamentos das propostas levantadas. Após várias sugestões de tradução, optou-se por manter a mesma glosa, mas com uma pausa cênica significativa antes da execução do sinal para *pulga* MATAR-INSETO. Essa pausa era precedida da ação da personagem *Lagarta* que começava a se coçar. A ação começava pelo ator que representava a cabeça da personagem, passando pelo ator do meio até o último ator que, por sua vez, marcava a ação de retirar a pulga de seu corpo e a levando de volta, de mão em mão, até chegar novamente ao primeiro ator que representava a cabeça da *Lagarta* e, só então, nesse momento ele produzia o sinal MATAR-INSETO para representar o termo *pulga* trazido no texto da peça. Essa solução tradutória e cênica resolveu bem o conflito gerado pelo contido e sutil sinal usado para o minúsculo inseto.

Além da preocupação com o uso de sinais contidos, controlados e sutis, havia também, no decorrer do processo, a constante observância com os atores quanto à necessidade de execução e do ritmo dos movimentos dos sinais, de modo a serem produzidos de forma mais ampla e clara, bem como quanto à importância de as configurações de mãos dos sinais e o emprego das expressões manuais também serem bastante claras e precisas na sinalização durante a encenação. Essa preocupação, bem como a necessidade da produção de sinais altamente claros foram questões também ressaltadas na *Cena do Gato*. Um dos principais problemas tradutórios enfrentados durante o processo foi com relação ao personagem *Gato* e

suas possibilidades e limitações de produção da fala em Libras, uma vez que o personagem, assim como no caso da personagem *Lagarta*, era formado pela combinação de partes do corpo de quatro atores diferentes, sob uma estética produzida por luz negra, onde cada ator compreendia em uma parte diferente do rosto do *Gato*.

Conforme a fotografia a seguir (Figura 6), o personagem *Gato* na peça *Alice no País das Maravilhas* (2015) era composto por um ator que representava o corpo do personagem, e pelo meio da cabeça saíam os bigodes; o segundo ator representava o sorriso do *Gato*; o terceiro ator representava seus olhos e, por fim, o quarto ator representava as orelhas do bichano. Com esse tipo de composição estética e construção do personagem não havia muitas possibilidades de empregar um dos parâmetros gramaticais em Libras durante a sinalização do texto, a saber: as expressões não manuais do *Gato*. Cabe lembrar que no espetáculo *O ensaio de Alice* (2013) essa cena também foi feita com o mesmo tipo de construção cênica do personagem *Gato*, conforme é possível observar nas fotografias da imagem a seguir (Figura 6).

Nas duas fotografias, a atriz Brenda Artigas aparece como *Alice*, sendo representada tanto na montagem de 2013 como na de 2015. Em ambas as fotografias há a presença em cena dos atores que compuseram o personagem *Gato*, ainda que não seja possível observar nas imagens em razão da pouca iluminação da cena inerente à estética do teatro de luz negra.

Na cena em questão, algumas frases célebres do *Gato* eram narradas num tom prosódico que acompanhavam o típico sorriso sarcástico e enigmático do personagem. Frases como “Isso depende de onde você quer chegar” e, também, “Impossível, somos todos loucos aqui!” são exemplos de frases trazidas do texto original da peça que geraram inúmeras tentativas

de tradução para Libras e, portanto, várias versões em glosa. Após tentarmos várias traduções possíveis na sinalização do *Gato*, chegamos à escolha de duas soluções que, a nosso ver, garantiam que a tradução em Libras não ficasse prejudicada, mesmo sem a possibilidade do uso das expressões não manuais no personagem.



Figura 6: *Gato* composto por quatro e por cinco atores.

Nesse caso, enquanto equipe de tradução, um de nossos principais problemas tradutórios na tradução das frases mencionadas era não poder contar com as expressões não manuais do *Gato*, sobretudo na sinalização dos sinais para os termos *depende e impossível*, transcritos em glosa para **DEPENDER** e **IMPOSSÍVEL**. A solução tradutória encontrada foi a de os atores executarem os movimentos do *Gato* durante sua sinalização de forma mais ampla e com ritmo mais pausado, isto é, de forma mais clara possível e em uma velocidade moderada a lenta. O ritmo da fala na voz dos atores *narradores-personagens*, nessas cenas, acompanhava a velocidade de sinalização do personagem, isto é, também eram mais lentas, trazendo ainda uma entonação sarcástica que complementava as ações gestuais do *Gato*. Abaixo as frases referidas na cena em questão e suas respectivas traduções em glosa.

<b>Frase I:</b>
<i>Isso depende bastante de onde você quer chegar!</i>
<b>Glosa I:</b>
DEPENDER(exp.)+VOCÊ(apontar)+QUERER+ONDE+IR

<b>Frase II:</b>
<i>Impossível, somos todos loucos aqui!</i>
<b>Glosa II:</b>
IMPOSSÍVEL(incorp.neg.)+TODOS+LOUCOS+AQUI

Incorporar na sinalização em Libras o mesmo ritmo da narração era uma vantagem. A cada ensaio, tínhamos que observar com atenção como a língua de sinais se apresentava, quais eram as possibilidades e as limitações de sinalização do *Gato*,

até porque, nos momentos de ensaio, não contávamos com o recurso da luz negra pensada para a encenação e, portanto, não era possível conferir se a sinalização do *Gato* sem as expressões não manuais estavam de fato funcionando e ficando claras. Mesmo assim, em razão das inúmeras tentativas, erros e acertos, ensaios, modificações, revisões, o resultado foi significativamente positivo. A constante prática da animação do *Gato* e o aprimoramento da técnica fizeram com que os atores que compunham o personagem fossem ajustando e sincronizando os movimentos coreografados, possibilitando a sinalização compreensível das falas do personagem.

Ainda, como bem diz o personagem em uma de suas falas “todos são loucos no País das Maravilhas”, não poderíamos deixar de relatar brevemente neste relato alguns problemas tradutórios encontrados durante o processo de tradução das frases *nonsense* ditas por vários personagens da história, inclusive pela própria *Alice*.

### *Cena da Duquesa e Cena do Rio de Lágrimas*

Por exemplo, na *Cena da Duquesa*, em resposta ao comentário da personagem, quando esta diz: “Se cada um cuidasse do próprio nariz, o mundo giraria muito mais rápido”, a personagem *Alice* pondera com a seguinte fala: “O que não seria uma grande vantagem. Se, por exemplo, o planeta levasse a metade do tempo para girar, então um dia só teria o tempo de meio dia, e como meio-dia é a hora do almoço, as pessoas só almoçariam tarde da noite e nunca jantariam”. Para a tradução dessa segunda complexa frase, novamente, testamos algumas sugestões de tradução em glosas até que, depois de vários ensaios, chegamos ao seguinte resultado:

<b>Frase I:</b>
<i>O que não seria uma grande vantagem. Se, por exemplo, o planeta levasse a metade do tempo para girar, então um só dia teria o tempo de meio dia, e como meio-dia é hora do almoço, as pessoas só almoçariam tarde da noite e nunca jantariam.</i>
<b>Glosa I:</b>
MAS+VALER-A-PENA. NÃO(exp?)+POR-EXEMPLO. SE+MUNDO(pausa) GIRAR(cl1)+METADE(pausa)+SIGNIFICADO+O-QUÊ(exp?). UM-DIA(cl2)+NADA(exp?)(pausa). SÓ+MEIO-DIA(exp?)(pausa). ENTÃO(pausa)+PESSOA+NUNCA+NOITE+COMER(exp?).

Nessa situação, tanto a sinalização em Libras como a fala do narrador/voz eram mais rápidas, portanto, um complicador para que pudéssemos ajustar o ritmo de ambas. Contudo, novamente os ensaios contribuíram para os ajustes e essa apropriação. Já na *Cena do rio de lágrimas*, a personagem Alice tenta se comunicar com o outro personagem questionando: “Um gato comeu sua língua?”. No trabalho inicial de tradução do texto para Libras, quando da primeira versão em glosa e de sua gravação em vídeo, colocamos em suspensão a tradução dessa expressão idiomática em um dos encontros com o consultor surdo, uma vez que não tínhamos encontrado uma solução tradutória que garantisse o sentido da expressão. Consentimos, contudo, que para esse caso uma tradução cultural era imprescindível. Depois de várias ideias, levamos para o grupo a proposta de tradução que resultou na seguinte glosa:

<b>Frase I:</b>
<i>Um gato comeu sua língua?</i>
<b>Glosa I:</b>
GATO(exp!)+ARRANHAR(cl)

Como ressaltamos anteriormente, a tradução cultural considera não apenas as línguas envolvidas no processo, mas a cultura relacionada a cada uma. Nesse caso, uma tradução que se propusesse a sinalizar literalmente a expressão “Um gato comeu sua língua?” não daria conta do sentido implícito, quando trazida para Libras. Tendo o entendimento do significado da expressão na língua de partida, portando, pudemos, sob a perspectiva de uma tradução cultural, propor a glosa acima apresentada. Cabe dizer que a proposta dessa tradução foi bem recebida pelo grupo e a solução encontrada se encaixou com o todo na continuidade do diálogo de *Alice* com o outro personagem. Os roteiristas concordaram, inclusive, em alterar o roteiro em Português, modificando a frase inicialmente escrita como “Um gato comeu sua língua?” para a sua forma adaptada, a saber: “Um gato arranhou suas mãos?”.

Diferentemente do que vinha acontecendo nas demais situações de confronto com problemas tradutórios, nesse caso em especial tivemos um encaminhamento diferente. Por se tratar de um roteiro teatral, o texto apresenta determinadas características flexíveis e, assim, determinados elementos podem ser ajustados ao longo dos ensaios, de forma a possibilitar negociações entre as línguas e culturas envolvidas. Essa flexibilidade e possibilidade de alteração do texto, é importante frisar, é algo bastante específico desse tipo de trabalho, onde os tradutores são parte da equipe teatral e contribuem com a construção do espetáculo.

## 5. Ato Final: Algumas Considerações

A partir das experiências de tradução para Libras junto ao grupo *Signatores*, analisamos alguns aspectos comuns aos dois

espetáculos e aos processos de tradução. Percebemos, ao longo do trabalho, que o nosso papel no grupo *Signatores* foi primordialmente de tradução, apropriando-se desse texto a partir das interações nos ensaios e no contato com o roteirista e a diretora do grupo. Usualmente, o trabalho de tradução acontece de uma forma solitária do tradutor com o texto e suas fontes. Contudo, na experiência com o grupo *Signatores* os processos de tradução foram influenciados pela contribuição de vários profissionais, entre eles o roteirista, a direção e os atores. Por outro lado, os processos de tradução também influenciaram, em alguns aspectos, a montagem do espetáculo, contribuindo para a aproximação do roteiro original com a língua-alvo e com a cultura surda. Nessa dinâmica, percebeu-se um movimento circular no processo de tradução, ou seja, recebendo interferência e contribuindo para o roteiro.

Esse movimento que envolvia o roteiro, as tradutoras e o grupo oportunizou a discussão sobre a criação dos sinais, pesquisa linguística e a busca por referenciais, enriquecendo o processo de tradução e caracterizando esse processo como uma construção coletiva. O aprendizado resultante desse processo proporcionou conhecimento, reflexão sobre o desenvolvimento das competências para a realização desse trabalho, bem como a busca de qualificação permanente para a atuação. Assim, como afirma Robinson (2002):

As experiências novas que nos assustam e nos afastam das rotinas [...] são o estímulo didático; sem esses choques no sistema, ficaríamos estagnados e entorpecidos. As experiências novas nos animam; tornam ásperas as superfícies lisas da existência para nos fazer *sentir* as coisas de fato, em vez de deslizar através ou para além delas como fantasmas (p. 136).

Finalizando este relato de experiência, destacamos a importância do registro dos processos de tradução de espetáculos de teatro, já que é uma área crescente que se apresenta como possibilidade de atuação, além de ser um campo de atuação que não é comumente problematizado e discutido nas formações de tradutores e intérpretes de língua de sinais. Acreditamos, entretanto, que na medida em que os registros dessas práticas passam a acontecer, os profissionais terão mais subsídios e referências para qualificar seus trabalhos de tradução no âmbito teatral.

## Referências

CAMPOS, G. **O que é tradução?** São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

\_\_\_\_\_; SUTTON-SPENCE, R. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de. (Org.). **Estudos surdos I.** Petrópolis: Arara Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa.** Secretaria de Educação Especial. 2. ed. Brasília: MEC/SSESP, 2007.

\_\_\_\_\_; 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. de (Org.). **Estudos surdos III.** Petrópolis: Arara Azul, 2008, p. 170-209.

RIGO, N. S. Tradução da peça “O som das cores” para Língua Brasileira de Sinais. Colóquio Internacional FITA, 1, 2014, Florianópolis. **Anais.** Florianópolis: UFSC, p. 66-76.

ROBINSON, D. **Construindo o tradutor.** Bauru, São Paulo: Edusc, 2002.

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

SIGNATORES. *O ensaio de Alice*. Peça teatral. 2013.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*. Peça teatral. 2015

SOMACAL, A. de M. *Memória na ponta dos dedos: sistematização de práticas de teatro com surdos*. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

# **Interpretação teatral para Libras:**

DESAFIOS NO TEATRO  
PLAYBACK



Mike Silva de Oliveira

## 1. “Vamos Ver?” Teatro Playback: a história que as histórias contam

Tal como representada em Libras na figura abaixo, a frase convidativa “Vamos ver?” é a expressão-chave em uma apresentação de *teatro playback*. É com essa frase que o condutor – também chamado de diretor – encerra a narração de uma história contada por um espectador da plateia, e chama os atores para recontá-la no palco por meio da dramatização (SIEWERT, 2014, p. 20). Mas o que é teatro playback? Quais suas características e importância? Onde ele acontece? Quais elementos o compõem? Existem formas específicas de apresentação? E, por fim, como se dá o trabalho de interpretação para Libras no teatro playback, considerando a presença de espectadores surdos?



Figura 1: Vamos ver?

Neste capítulo, compartilho uma experiência vivenciada durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback<sup>1</sup>, realizado na cidade de Joinville-SC, de 9 a 12 de outubro de 2015. Pretendo, aqui, responder as questões acima indagadas a partir

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://encontroplayback.wixsite.com/2015>

de um relato de experiência que tem como ponto central minha atuação como Tradutor Intérprete de Língua de Sinais (TILS) no evento. Ainda, busco contribuir com sugestões de possíveis estratégias de interpretação para Libras no teatro playback.

Cabe definir, inicialmente, que essa abordagem teatral baseia-se em histórias. Embora no Brasil ainda seja pouco conhecido e difundido, o teatro playback está presente em todos os continentes e é praticado em dezenas de países. Consiste basicamente na prática de improvisação realizada por um grupo de artistas que dramatizam histórias reais compartilhadas por espectadores da plateia. Esse tipo de teatro traz como diferencial a concretude das histórias de vida das pessoas presentes.

Num contexto de globalização neoliberal, na qual a indústria cultural se apropria das produções culturais transformando-as em mercadoria massificada, vale aqui destacar o significado e a importância desse tipo de teatro. A especificidade do playback está na contraposição a essa tendência, em razão da valorização de histórias de vida de pessoas comuns que essa abordagem propõe. O ato de testemunhar uma história confere uma atualidade para seu conteúdo (SIEWERT, 2014). O *playbacktheatre*, como é conhecido mundialmente é, portanto, uma forma de representação cênica realizada por atores que recontam experiências de participantes durante a apresentação.

De acordo com Fox (1999a, p. 10), autor criador dessa prática, as apresentações do teatro playback aconteciam inicialmente em escolas, hospitais e centros comunitários. Esse tipo de teatro, portanto, sai dos meios “elitizados” e ocupa espaços populares, compreendendo também grupos minoritários. Essa abordagem teatral traz uma ligação direta com o público espectador, uma vez que é dele que surgem as histórias que serão encenadas pelos atores no palco. Os atores recontam as histórias tornando-as vivas e visíveis dramaticamente.

Com relação ao caráter comunitário do drama pré-literário, Fox (2003, p. 45) destaca que a forma do teatro playback também dá muito valor à inclusão. Os papéis não são fixos, ou seja, membros da plateia podem ser narradores e até atores em alguns casos. Em razão de seu caráter mais intimista, o playback funciona melhor com plateias pequenas, de modo que uma porcentagem maior de espectadores possa participar e interagir. Pelo fato de o teatro playback ter também essa função inclusiva, de valorização de histórias e pessoas reais, ele é confundido, muitas vezes, com o *psicodrama* de Jacob Levy Moreno, já que, conforme Siewert (2014, p. 70), esse gênero teatral de cunho mais psicoterapêutico tem como foco principal a ação dramática e o jogo de inversão de papéis.

Entre o teatro playback e o psicodrama há especificidades que ajudam a distinguir uma abordagem da outra; porém, em razão das semelhanças existentes quanto às metodologias usadas, formas e estrutura de organização dos jogos e dinâmicas de improviso, o teatro playback tende a se aproximar de abordagens psicológicas. Com o foco voltado inclusive para espaços mais alternativos e plateias diversificadas, o teatro playback acaba adquirindo um formato bastante versátil e ritualístico, uma vez que cria um momento íntimo e artístico com os participantes.

Essa versatilidade está também no fato de uma apresentação de teatro playback poder acontecer em espaços variados, pois seu formato exige poucos elementos, tais como: os atores, os músicos (não necessariamente imprescindíveis), o condutor/diretor e os espectadores. Também é possível envolver elementos cênicos, como caixotes e panos coloridos, e ainda adereços diversos a depender da necessidade ou proposta. Quando no caso de apresentações que envolvam músicos, há também o uso de instrumentos musicais. Embora a apresentação possa

acontecer em qualquer espaço físico, geralmente opta-se pelo teatro convencional com recursos de tecnologia e iluminação.

Com relação ao espaço cênico no teatro playback, Salas (2000, p. 114) afirma que a montagem pode ser algo bastante simples. De um lado são dispostas duas cadeiras lado a lado, voltadas ao centro do palco, para que o condutor/diretor e o narrador possam se sentar. Do outro, encontram-se os músicos e seu conjunto de instrumentos espalhados sobre uma mesa baixa ou um pano aberto no chão. Na parte de trás ficam caixotes de madeira, de modo que os atores possam se sentar enquanto ouvem as histórias narradas pelos espectadores e, mais tarde, possam utilizá-los também como objetos da encenação.

Conforme a figura abaixo, é possível observar como o espaço cênico pode ser organizado: o condutor/diretor à esquerda (de vestimenta vermelha); tecidos diversos dispostos ao fundo do palco; caixas de madeira também ao fundo do palco disponíveis aos atores; a presença dos próprios atores representando uma história no centro do palco; ao lado direito dos atores, o profissional TILS intermediando a informação para o público espectador surdo e, ao seu lado, por fim, bem à direita da imagem, os dois músicos participantes. Na margem inferior da figura, em primeiro plano, é possível ver o público espectador que assiste à encenação.



Figura 2: Espaço cênico no teatro playback

Em uma apresentação de teatro playback pode acontecer de não apenas os atores estarem no palco se apresentando, mas também de algumas pessoas da plateia interagirem em cena. Uma vez que as pessoas não estão acostumadas com esse tipo de teatro interativo, antes de iniciar cada apresentação o condutor/diretor explica as regras e como funciona essa proposta teatral. A ideia é sempre buscar que as pessoas se sintam o mais à vontade possível para compartilhar suas histórias pessoais e, por isso, são os atores que introduzem cenicamente as representações nessa interação, dando o pontapé inicial.

De acordo com Salas (2000, p. 43), é o condutor/diretor que deve explicar e ressaltar sobre o quanto as histórias reais das pessoas presentes têm valor e, por isso, merecem ser compartilhadas e respeitadas, sobretudo em público. Essas histórias, por trazerem aspectos bastante peculiares de cada pessoa, precisam receber um tratamento artístico adequado; assim, é a partir daquilo que foi contado pelo espectador que o condutor/diretor dará o direcionamento aos atores, de modo a relembra a história contada considerando não apenas a pessoa que contou, mas também a forma que a história será dramatizada.

Uma apresentação de teatro playback pode acontecer de formas diferentes. Geralmente há um ritual de abertura e também o uso de *formas curtas* para o aquecimento e a familiarização dos participantes. Em seguida, parte-se para a encenação das histórias propriamente ditas e, por fim, é feito o fechamento da apresentação. Para que seja possível compreender melhor essas etapas, a seguir compartilho brevemente como elas acontecem.

### *Ritual de Abertura e Formas Curtas*

De acordo com Siewert (2014), o ritual de abertura é um momento muito peculiar e próprio de cada grupo de playback. Um ponto importante nesse momento de apresentação inicial

é que ele possa “quebrar o gelo” entre os atores e o público. Trata-se de uma forma de dizer aos espectadores que eles serão os responsáveis pelo espetáculo e que sua participação é tão importante quanto a dos atores naquele momento. Durante a abertura é preciso que o condutor/diretor deixe claro aos espectadores que haverá tanto a exposição das pessoas que quiserem contar suas histórias no palco, como a exposição dos atores nas improvisações. Geralmente, de início, fala-se de sentimentos. No caso de um público espectador mais tímido, o condutor/diretor pode realizar pequenas dinâmicas ou brincadeiras no intuito de descontração.

Trazendo um pouco da minha experiência, cabe compartilhar que no 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback os rituais de abertura das apresentações aconteceram de várias maneiras diferentes. Alguns grupos, por exemplo, entraram com instrumentos musicais tocando canções convidativas para chamar a atenção do público. Outros se valeram do humor, como foi o caso da companhia Cheios da Graça que trabalha com o teatro playback a partir da linguagem *clown*. Já o grupo Libração, compreendido por atores surdos falantes de Libras, usou as *formas curtas* para a realização da abertura de sua apresentação. É interessante frisar que todos os grupos participantes mantinham a mesma essência do teatro playback, declarando claramente o objetivo do espetáculo no momento de abertura e convidando o público espectador a participar contando suas histórias.

Conforme Rowe (2007, p. 193), no teatro playback existem algumas maneiras de apresentar cada história contada, e para isso é possível utilizar algumas formas específicas chamadas de *formas curtas* também denominadas de *short forms*. As *formas curtas* nada mais são do que cenas rápidas que podem compreender formatos variados de representação, realizadas com base no que os espectadores dizem estar sentindo no momento.

Esse recurso também serve como um aquecimento, uma forma de aproximar o espectador e fazê-lo familiarizar-se com a proposta do teatro playback. São várias as formas curtas que existem, dentre elas: a *transformação*, a *escultura fluida*, a *transição*, os *pares*, a *narrativa em V*, as *histórias em quadros*, os *três solos* e o *coro*.

Na *transformação*, também conhecida como *transformations* (ROWE, 2007, p. 195), os grupos fazem uso de pequenas narrativas difusas para recontar as histórias dos espectadores. Além dessa, outra forma curta conhecida e bastante empregada por companhias e grupos de teatro playback é a *escultura fluida* ou *fluidsculpt*. Essa forma implica o espectador contar ao condutor/diretor e aos atores sobre como ele está se sentindo no momento, isto é, verbalizar algum sentimento ou sensação sentida naquele instante. Depois que o espectador compartilha seu sentimento, o condutor/diretor dá um sinal – podendo esse ser sonoro, musical ou gestual – e, sem nenhum tipo de combinação prévia, os atores se posicionam no centro do palco.

Na *escultura fluida* um ator entra em cena e, ao parar no centro do palco, realiza algum som ou movimento que represente o sentimento compartilhado pelo espectador. Em seguida, os demais atores entram e se posicionam próximos entre si (um à frente e o outro mais atrás) formando uma fila. Os atores que entraram depois também representam, por meio de sons ou movimentos, o sentimento compartilhado pelo espectador. Nessa forma, os atores não se relacionam, porém, estão presentes em cena de forma harmônica e equilibrada visualmente com seus corpos juntos e bem posicionados, de forma a construir de fato uma escultura fluida. Na figura<sup>2</sup> a seguir é possível

---

2 As figuras aqui usadas para ilustrar as *formas curtas* são reproduções elaboradas por mim com base em dramatizações.

observar uma representação dessa técnica sobre o sentimento de devaneio e apatia.



Figura 3: Escultura fluida

Outra forma interessante de ser aqui mencionada é a *transição*, muito parecida com a *escultura fluida*, porém diz respeito à transição de sentimentos, isto é, quando o espectador fala de uma emoção e ela passa a ser outra num processo de transição. Na *transição* os atores entram em cena e formam uma escultura, assim como na forma anterior, porém, em determinado momento – marcado com a música ou com a espera de alguns minutos – os atores mudam seus movimentos de acordo com os comandos que são dados a partir de novos sentimentos que vão sendo introduzidos ao longo da cena (a transição do sentimento de desânimo, por exemplo, para o sentimento de felicidade). Essa movimentação dos atores acontece simultaneamente, todos ao mesmo tempo transitam e vão mudando suas ações conforme vão recebendo cada novo sentimento.

A forma denominada de *pares*, por sua vez, também conhecida como *pairs*, envolve a encenação de uma dupla de atores onde um se posiciona perto do outro. O posicionamento pode

se dar quando um fica em frente ao outro, olhando para a plateia, ou quando eles ficam de costas um para o outro, girando. Nesse caso, os atores representam também sentimentos compartilhados pelos espectadores, porém essa representação acontece ao mesmo tempo, gerando sentimentos conflitantes que são dramatizados simultaneamente. As cenas, geralmente, são rápidas e os atores permanecem em seus lugares. Essa forma é utilizada quando um espectador relata estar sentindo duas coisas ao mesmo tempo, por exemplo, quando ele está cansado, mas feliz.



Figura 4: Pares

A forma denominada *narrativa em V* é quando todos os atores entram em cena e se posicionam no palco formando um “V”. O ator do centro é sempre o elemento principal da cena, pois é ele o responsável por narrar de forma poética a história contada pelo espectador. O espectador, por sua vez, é referenciado em terceira pessoa, por exemplo, o ator fala: “Esta é a história de um rapaz chamado Mike que gostava de andar de skate”. Durante a narração, o ator responsável pela narrativa vai produzindo diversos movimentos a fim de ilustrar visual e

corporalmente a história. Os demais atores imitam os movimentos e também algumas palavras e sons importantes da narrativa. Nessa forma, o ator central faz movimentos lentos para que os outros atores possam segui-lo, de modo que o objetivo seja a ampliação desses movimentos.

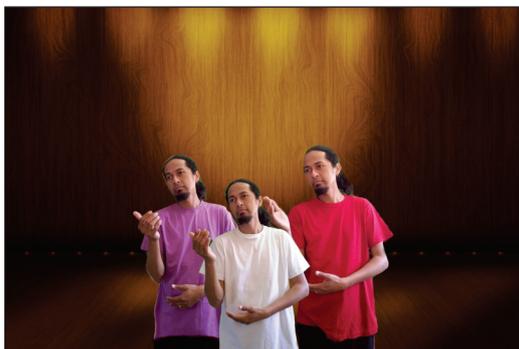


Figura 5: Narrativa em “V”

Há outras três formas interessantes de serem compartilhadas aqui, são elas: *história em quadros*, *três solos* e *coro*. A forma *história em quadros*, também conhecida como *tableau stories*, é utilizada geralmente após a narração de uma história curta. O condutor/diretor dá o nome das cenas que serão criadas pelos atores por meio de um quadro inanimado, expressando cada etapa da história (SALAS, 2000, p. 52). Já a forma de *três solos*, denominada também como *three solos*, envolve uma fila formada por três atores, onde o primeiro (na direita do palco) começa a realizar movimentos, sons ou verbalizar palavras que tenham relação com aspectos da história contada pelo espectador e, ao congelar, é seguido pelo segundo ator que também começa a realizar movimentos e assim por diante. Nessa forma, cada ator mostra diferentes aspectos da história contada pelo espectador (ROWE, 2007, p. 193).

Na figura abaixo é possível perceber uma exemplificação da forma de *três solos*, no caso da verbalização de um espectador sobre os conflitos de sua mente e seu pedido de ajuda a Deus em razão de pensamentos suicidas. Esses sentimentos-chave são expressos visual e corporalmente pelos atores.



Figura 6: Três solos

Por fim, uma última forma bastante usada no teatro playback que pode ser aqui mencionada é o *coro*, também conhecido como *chorus*. Essa forma acontece quando um grupo, de no mínimo três atores, se junta no centro do palco e um deles dá início a uma ação de movimentos, sons ou palavras e os outros fazem “eco” dessa ação. Assim, o grupo passa a explorar esses movimentos no conjunto. Essa técnica pode ser usada também para contar uma história ou como um elemento de humor durante uma cena (SALAS, 2000, p. 51). Na figura a seguir, o grupo de atores repete os movimentos daquele que está à frente.



Figura 7: Coro

Existem muitas outras *formas curtas* possíveis de serem empregadas no teatro playback, cabe ao condutor/diretor escolher a que melhor se ajuste com a proposta pensada, com o contexto da apresentação e com o que é verbalizado pelo espectador, sejam sentimentos, emoções ou histórias. Neste trabalho mencionei brevemente sobre algumas das formas (*transformação, escultura fluida, transição, pares, narrativa em V, história em quadros, três solos e coro*) usadas por grupos e companhias durante as apresentações realizadas no 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback.

É importante salientar que todas essas formas implicam vários aspectos a serem considerados, tais como: posicionamento, interação, expressão, comunicação, uso do espaço cênico, etc. Esses aspectos precisam ser bem pensados também no caso do teatro playback em Libras, ou seja, quando a apresentação é feita em língua de sinais (por atores surdos, por exemplo) ou quando ela acontece em Português e precisa ser interpretada para Libras pelo TILS. Mais considerações nesse sentido são retomadas na seção sobre *Interpretação para Libras no teatro playback*.

## *Encenação de Histórias*

Corroborando com Salas (2000, p. 24), as pessoas precisam de histórias em suas vidas para poder construir significados. Na correria do dia a dia, porém, acabam nem sabendo mais quem de fato são aqueles que cruzam seus caminhos na rua, no trabalho, etc. Nesse sentido, é possível entender o quanto as histórias são indispensáveis e o quanto elas podem estar presentes na vida das pessoas, seja por meio de conversas informais entre amigos e parentes, por meio da literatura na contação de histórias, ou por meio da arte através do teatro. Encenar histórias no teatro playback é também uma forma de preservar histórias.

Após o ritual de apresentação inicial e o aquecimento com as *formas curtas*, entra o momento mais importante no teatro playback: a encenação das histórias. Nesse momento, o condutor/diretor anuncia que será iniciada essa etapa do espetáculo e, como antes já mencionado, ressalta o respeito que é preciso se ter com as histórias compartilhadas pelos espectadores. É nessa etapa da apresentação que os espectadores são convidados a participar efetivamente do espetáculo, subindo no palco para contar e compartilhar suas histórias com o condutor/diretor e com os atores. Essa pessoa é convidada a sentar-se em uma cadeira especial ao lado do condutor/diretor e narrar sua história, no tom e na velocidade que se sentir mais confortável.

A figura a seguir ilustra um exemplo da disposição das pessoas no palco em uma apresentação de playback, com interpretação para Libras, no momento da encenação das histórias. De um lado o condutor/diretor e o espectador convidado, sentados em cadeiras dispostas no canto do palco, voltadas ao centro; do outro lado, os atores em pé, dispostos em um espaço cênico maior para que possam realizar a dramatização das histórias; e no meio o TILS, também em pé, posicionado em um ponto

estratégico para que possa estar próximo a todos os interlocutores e ao mesmo tempo visível ao público surdo.



Figura 8: Encenação de histórias

No momento da apresentação do teatro playback que inicia a encenação das histórias, todos os espectadores devem ser motivados a participar e interagir, não apenas as pessoas mais extrovertidas, ou aquelas sentadas mais à frente da plateia. Administrar isso é função do condutor/diretor, que deve buscar abranger todos os presentes no local, bem como explicar com clareza aos espectadores que as histórias a serem contadas devem ser histórias vividas, que aconteceram de fato. Toda história é sempre bem-vinda, naturalmente, porém é importante que se entenda que o objetivo do teatro playback é dar vida a histórias reais de pessoas reais.

Conforme Salas (2000, p. 89), a tarefa do condutor/diretor é ajudar a descobrir uma boa história e deslocá-la de seu lugar na memória do espectador/narrador para o âmbito do público, conferindo-lhe uma forma antes de entregá-la aos atores. Isso porque a história precisa se tornar ali um artefato vivo que todos poderão ver, entender, lembrar e por ela ser talvez transformados. Para que a história se torne um artefato vivo, contudo,

o condutor/diretor precisa conversar com o espectador sobre sua história, de modo a ter informações suficientes para que seja possível ser dramatizada em cena. Assim, o condutor/diretor faz uma espécie de “entrevista” com o espectador, buscando deixá-lo sempre bastante confortável ao contar sua história.

Uma vez que a história é narrada pelo espectador e o condutor/diretor consegue deslocá-la para o âmbito do público e dos atores, inicia-se a apresentação da encenação propriamente dita. Os atores se valem de suas competências para dramatizar a história narrada e o espectador, bem como os demais participantes na plateia, assistem à história em um formato teatral, ou seja, por meio de personagens e da construção da narrativa pelo viés cênico. O número de histórias narradas e encenadas pelo grupo poderá variar conforme o tempo, a proposta de cada grupo e a estrutura organizada para a apresentação. Nesse sentido, é possível entender que o teatro playback lida essencialmente com a questão do imprevisível, do inesperado, do efêmero e, claro, do improvisado.

### *Finalização da Apresentação*

A finalização de uma apresentação é também um momento importante e delicado e pode se dar a partir do uso de uma *forma curta*, da retomada de alguma proposta cênica ou até mesmo de um resumo feito pelo condutor/diretor sobre todas as histórias narradas e dramatizadas durante o espetáculo. Salas (2000, p. 117) afirma que, quando um espetáculo termina, a finalização que for feita também vai ajudar a firmar o significado e a dignidade daquilo que todos os presentes acabaram de compartilhar. Algo significativo desse momento, que justamente objetiva-se no teatro playback, é entender qual história as histórias contam. Fox (1999b, p. 117), ao citar Siewert (2014, p. 45), corrobora com a ideia de que as histórias dialogam

entre si e que, portanto, o teatro playback não é meramente entretenimento, mas uma oportunidade de transformação.

## 2. Interpretação para Libras no Teatro Playback

Antes de falar sobre a prática de interpretação para Libras no teatro playback especificamente, é importante apresentar algumas considerações sobre o trabalho do TILS em contextos artístico-culturais em geral, bem como a presença de pessoas surdas nessa esfera. Conforme Rigo (2014, p. 66), é possível perceber na esfera artística, sobretudo na esfera teatral, uma preocupação crescente por parte de grupos e companhias por abranger em seus espetáculos novos públicos, sobretudo o público surdo falante de Libras. Essa preocupação implica iniciativas de acessibilidade e inclusão, bem como o aumento das demandas de atuação do TILS que, por consequência, se tornam cada vez mais diversificadas.

Uma vez que a Libras foi legalmente reconhecida desde 2002 como meio legítimo de comunicação e expressão das pessoas surdas, ela vem sendo difundida como um artefato cultural bastante importante do povo surdo brasileiro (STROBEL, 2008), e os militantes da causa surda vêm lutando por mais espaços acessíveis dentro da sociedade. Os espaços culturais são um exemplo de onde ainda o direito linguístico dos surdos não é plenamente respeitado. Na esfera teatral os surdos estão presentes enquanto espectadores e também enquanto artistas, protagonistas de suas próprias produções artísticas. Na região sul do Brasil é possível citar dois exemplos de grupos teatrais que atuam profissionalmente e são formados por atores surdos: o grupo Signatores de Porto Alegre-RS e o grupo Libração

de Joinville-SC. O grupo Libração, fundado em 2011 e dirigido por Manoella Carolina Rego, é o primeiro do país a trabalhar com a abordagem *playback* e, como antes mencionado, esteve presente no 1º Encontro Brasileiro de Teatro *Playback*.

Com os surdos transitando pelo universo artístico, consequentemente cresce o mercado de trabalho para os TILS com perfil de atuação e, à medida que os TILS passam a atuar efetivamente na esfera da arte e da cultura, surge a necessidade de eles compreenderem melhor suas práticas, bem como compartilhar suas experiências. Cito aqui a experiência compartilhada por Grutzmacher et al. (2014) e por Rigo (2014) a partir de suas práticas com interpretação no teatro. Ao estudarem sobre o tema, os autores dividem o processo interpretativo no contexto teatral em três etapas. Grutzmacher et al. (2014), por exemplo, dividem o processo em: etapa texto, etapa corpo e etapa cena. Rigo (2014) define esses momentos como: etapa de tradução, etapa de arranjo técnico e etapa de interpretação.

Uma vez isso posto, volto a ressaltar que o teatro *playback* tem como uma de suas principais premissas o improviso, e isso significa que a história só é conhecida por todos no momento em que é narrada pelo espectador e, apesar de se tornar acessível momentos antes da encenação, a forma como ela é dramatizada parte da definição do condutor/diretor e dos atores instantes antes de a apresentação acontecer. Assim, o texto teatral a ser interpretado pelo TILS no teatro *playback* não tem como ser disponibilizado com antecedência para que o profissional possa conhecê-lo e estudá-lo.

Grutzmacher et al. (2014) ressaltam que após conhecer o texto teatral a ser traduzido na etapa texto o TILS inicia o trabalho da etapa corpo, onde o principal objetivo é a reprodução da linguagem corporal dos personagens. Os autores mencionam que é necessário, por exemplo, que o TILS acompanhe

os ensaios do grupo teatral para poder compreender as características físicas e psicológicas de cada personagem.

No caso do teatro de playback essa etapa não se aplica da mesma forma, pois não há um roteiro fixo da peça, nem personagens previamente definidos. O texto no teatro playback, como mencionado, acontece na hora, os personagens são criados conforme as histórias são narradas pelos espectadores no momento da apresentação. Não há, portanto, como o TILS realizar nenhum tipo de tradução ou estudo prévio do texto, uma vez que o texto ainda não existe antes de iniciar a apresentação.

Considerando minha experiência vivenciada com o teatro playback, entendo que essa primeira etapa, no caso da atuação com esse tipo de abordagem teatral, não se trata de uma etapa diretamente relacionada ao texto, mas sim de uma *etapa de preparação*, onde o TILS precisará considerar aspectos mais gerais de sua atuação, independente de roteiros previamente estabelecidos. Assim, à medida que o TILS participa de encontros anteriores com o grupo para fins de preparação cênica, trabalho corporal, exercícios para a improvisação, ele está consequentemente se preparando para atuar na hora da cena, na hora da interpretação propriamente dita. Nesses encontros prévios o profissional passará a se familiarizar com a abordagem do teatro playback e poderá conhecer suas modalidades, técnicas, organização cênica e formas de apresentação.

Vale registrar que, mesmo sendo o improviso uma característica do teatro playback, os grupos sempre têm um momento de aquecimento instantes antes de começar a apresentação. Durante esse momento geralmente são feitas algumas combinações entre os atores e o condutor/diretor sobre o espetáculo, assim o TILS pode solicitar para participar desse aquecimento, uma vez que isso lhe ajudará a situar-se melhor no momento da interpretação.

Rigo (2014) menciona sobre a etapa de arranjo técnico, quando o profissional está presente antecipadamente no lugar onde acontecerá o espetáculo, sobretudo no intuito de “familiarizar-se com o local e acompanhar os ensaios, bem como verificar com o diretor da peça e com a equipe técnica seu posicionamento no palco, a iluminação adequada e o ângulo de visão por parte do possível espectador sinalizante” (p. 72). Essa etapa de arranjo técnico foi possível de ser garantida durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback em que estive atuando como TILS. Durante o evento, estive presente no local das apresentações a fim de verificar questões de estrutura física, posicionamento, iluminação, etc. mesmo que ensaios e passagem de som ou luz não tivessem acontecido, considerando a abordagem teatral em questão.

O teatro playback impõe muitos desafios à interpretação para Libras e muitas questões precisam ser pensadas, discutidas e colocadas em prática para se garantir a plena acessibilidade dos espectadores surdos. Grutzmacher et al. (2014) comentam justamente sobre isso, entendendo que muitas coisas ainda precisam ser aprimoradas no campo teatral. Os autores lembram que uma interpretação realizada num formato mais descritivo, como se fosse uma simples legenda, pode empobrecer o texto, sobretudo porque não se trata de “dizer o que está sendo dito” simplesmente, se trata sim de mediar artisticamente o espetáculo, considerando toda a gama de elementos expressivos que a linguagem teatral traz junto ao texto.

Uma especificidade ainda maior no caso do playback é que nessa abordagem, além dos aspectos até então mencionados de ordem linguística, comunicacional, etc. há também aspectos de ordem social que o TILS precisa considerar; aspectos, por exemplo, relativos ao campo do psicodrama: intimidades, subjetividades, particularidades, experiências, sentimentos, traumas, etc. de vidas reais.

De acordo com Napier et al. (2006, p. 130 apud Rigo 2013, p. 50), o trabalho de interpretação para língua de sinais no campo artístico se diferencia da maioria dos trabalhos que são realizados nos outros campos de atuação do TILS. Essa diferenciação se dá em vários aspectos, sobretudo porque é necessário um tempo maior para a preparação da interpretação. Outro fator que diferencia esse trabalho, conforme as autoras, diz respeito ao posicionamento do TILS, uma vez que no teatro os profissionais tendem a se posicionar no palco ou perto dele, em um local iluminado. Durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback, como já mencionado, foi possível participar dos momentos de aquecimento dos grupos e verificar meu posicionamento adequado, bem como a iluminação necessária para minha atuação. Foram também reservados lugares específicos para os surdos, o que lhes favoreceu participação nas apresentações.

Humphrey e Alcorn (2007, p. 369 apud Rigo 2013, p. 52) apontam justamente sobre a necessidade do envolvimento do TILS nos momentos que antecedem as apresentações teatrais, ao passo que o diretor pode definir o posicionamento do intérprete em locais estratégicos, garantindo uma iluminação adequada e preservando ângulos de visão eficazes aos espectadores surdos. Durante minha experiência no evento, o arranjo pensado com relação ao meu posicionamento no palco foi o de ficar próximo ao proscênio e, ao mesmo tempo, próximo aos atores. Senti a necessidade, por exemplo, de estar em um local onde pudesse enxergar os atores e sua movimentação no palco, mas cuidando para não interferir na apresentação.

Em uma das noites do Encontro, foi programada uma apresentação do grupo Libração e, para esse momento, meu posicionamento no palco teve que ser mudado, uma vez que eu deveria estar visível, tanto para os espectadores surdos na plateia,

quanto para os atores surdos no palco. Ainda, foi solicitado microfone para o outro profissional TILS presente responsável pela interpretação para o Português da apresentação, uma vez que as apresentações do grupo Libração são feitas em Libras.

Uma última atividade do evento que merece ser aqui mencionada também demandou um posicionamento diferente daquele usado nas apresentações até então: a palestra proferida via videoconferência por Jo Salas<sup>3</sup>. Durante a palestra foi realizada a interpretação para Libras a partir de um posicionamento adequado, usualmente empregado para esse tipo de situação mais monológica e expositiva, de modo a garantir o acesso comunicacional pleno aos participantes surdos.

Para Humphrey e Alcorn (2007, p. 368 apud Rigo, 2013, p. 56), ao TILS que deseja trabalhar na esfera teatral aconselha-se a participação em cursos de artes dramáticas, desenvolvimento de personagens, análise de roteiro e direção de palco. O 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Playback compreendeu oficinas básicas e avançadas sobre essa abordagem teatral. Durante as oficinas, os TILS acompanharam, por exemplo, os atores surdos e a diretora do grupo Libração. Durante essas oficinas, mesmo de forma indireta, foi possível conhecer mais a respeito do teatro playback e adquirir conhecimentos que foram bastante úteis para os momentos posteriores de atuação. Entre as várias oficinas ofertadas durante o evento, algumas não precisaram de TILS e, portanto, pude aproveitar para participar dessas formações como aluno participante, considerando não apenas uma necessidade profissional, mas meu interesse pessoal.

---

3 Pesquisadora do teatro playback e esposa de Jhonatan Fox, criador da abordagem teatral. Ambos os autores usados neste capítulo como referências teóricas.

## *Desafios no Teatro Playback*

O ritual de abertura das apresentações no teatro playback é o único momento da apresentação que é previamente conhecido e ensaiado pelos atores e pelos condutores/diretores. Alguns grupos possibilitaram durante o encontro que eu e o outro profissional TILS presente no evento acompanhássemos os ensaios dos rituais de abertura; teve casos de alguns grupos, porém, que isso não foi possível. Assim, alguns dos rituais de abertura acabaram sendo uma surpresa, não apenas para os espectadores, mas também para nós TILS presentes nas apresentações. A companhia teatral Cheios de Graça, por exemplo, entrou em cena fazendo uma grande algazarra (característica da linguagem *clown*); os atores cantavam alto e, ao mesmo tempo, produziam sons aleatórios com pequenos instrumentos que compunham o cenário. Nesse caso, buscamos na interpretação para Libras incorporar da melhor forma possível cada personagem, de modo a ficar claro aos espectadores surdos quem era quem no palco.

No caso da apresentação da companhia Cheios de Graça, não sentimos a necessidade de criar um sinal-nome para cada um dos personagens, uma vez que eles tinham características faciais bastante marcantes que eram possíveis de serem incorporadas na personificação em Libras. Um deles, por exemplo, era mais cômico, enquanto o outro era mais sério e falava tudo num tom mais formal. Já um terceiro era do gênero feminino (mulher) que tinha manias e trejeitos próprios. Cada uma dessas características era facilmente incorporada na sinalização, já os inúmeros sons que os personagens provocavam eram interpretados como apitos e barulhos aleatórios.

Com relação ao trabalho de interpretação para Libras das *formas curtas* empregadas por alguns grupos teatrais, é interessante compartilhar alguns desafios enfrentados que estão

relacionados diretamente a cada uma das formas. A *escultura fluida*, por exemplo, foi empregada apenas por alguns grupos teatrais de ouvintes que se apresentaram em Português. Na hora que interpretamos essa forma em especial sentimos certa dificuldade com o texto improvisado, uma vez que as falas dos atores eram sobrepostas e simultâneas, o que desprende de nós um grande esforço cognitivo devido à necessidade de maior concentração para processar tudo o que estava sendo dito.

Mesmo que tivéssemos recém-ouvido a história narrada pelo espectador (sobre a qual os atores estavam dramatizando), ainda assim sentíamos um pouco de dificuldade para interpretar as falas sobrepostas dos atores, uma vez que cada um falava e contava no seu tom e à sua maneira a história, conforme a forma de apresentação escolhida pelo condutor/diretor. Essa dificuldade não implicou prejuízos em nossa interpretação, uma vez que éramos três atores em cena e estávamos atuando em dois intérpretes. Assim, ao nos dividirmos nos turnos e personagens, foi possível dar conta de transmitir as falas; e mesmo que estivéssemos em um profissional apenas, não haveria grandes prejuízos no texto de chegada, uma vez que um único profissional pode se valer, nesses casos, do bom uso do espaço de sinalização, bem como da marcação definida dos personagens.

A forma de *transição*, por sua vez, embora a meu ver tenha exigido maior concentração e agilidade de nós TILS, não implicou mudanças em nosso posicionamento no palco, diferente do que aconteceu na interpretação da forma em *pares*. Como o próprio nome diz, apresentação em *pares* deve ser feita dois a dois e, portanto, no caso da presença de TILS, o posicionamento dos profissionais também pode se dar dois a dois, um de costas para o outro, seguindo a forma de apresentação dos atores. Nessa forma, porém, o TILS que está de costas precisa

se certificar que sua sinalização é visível pelos espectadores surdos na plateia.

As apresentações feitas com a *narrativa em V*, por sua vez, podem ser interpretadas por apenas um profissional TILS, caso não sejam disponibilizados dois ou três, o que seria o ideal. Como já mencionado neste capítulo, a *narrativa em V* é uma forma de apresentação teatral poética que exige certa complexidade corporal e gestual dos atores. Essa mesma complexidade é exigida do TILS que precisa passar para Libras os “ecos” produzidos pelos atores em cena. Nessa e nas demais formas, as falas dos atores e seus corpos estão diretamente relacionados entre si, e isso possui implicações na interpretação do TILS, uma vez que Libras é uma língua que se materializa também por meio da gestualidade e da corporeidade. Nessa perspectiva, é interessante citar o que McCleary e Viotti (2011, p. 290) falam sobre o texto e o gesto. Para os autores, nas línguas de sinais a ligação entre texto e gesto, ou entre língua e gesto, é fortalecida, uma vez que os elementos verbais e não verbais não são produzidos por meio das mãos apenas, mas também por todo o corpo, incluindo o tronco e as expressões faciais.

A modalidade de apresentação denominada *três solos* é uma forma que envolve a incorporação de personagens ou de um narrador, como já explicado anteriormente. Para interpretar apresentações que façam uso desse tipo de forma é possível a presença de apenas um TILS sem prejuízos, pois, nesse caso, o maior desafio para o profissional são as trocas de narradores. Para que essas trocas de narradores fiquem claras ao espectador, uma estratégia eficaz é o TILS dar um passo para trás cada vez que um novo narrador tomar o turno da fala.

Por fim, em apresentações que façam uso do *coro* é também possível dispor de apenas um único TILS sem maiores prejuízos, ao passo que ele deverá se valer de suas competências

linguísticas e artísticas para interpretar para Libras essa forma usada na apresentação. Porém, considerando o formato e a proposta de representação das narrativas por meio de movimentos, sons, gestos em *coro*, o interessante nesse caso seria a disposição de dois TILS, de modo que o efeito estético da composição entre os personagens possa ser preservado na interpretação. É interessante ressaltar que essa forma tem características poéticas em sua concepção e, portanto, se valer de recursos poéticos da língua de sinais pode ser uma escolha bastante eficaz para o profissional, uma vez que ele precisará manter na sinalização o caráter poético da cena.

Com relação à interpretação para Libras dos momentos de encenação das histórias, não foram encontradas grandes dificuldades ou desafios quanto à prática interpretativa em si, sobretudo nos momentos das entrevistas realizadas pelos condutores/diretores e os espectadores convidados. Os desafios aconteciam, em especial, em determinados momentos das cenas onde eram dramatizadas as histórias, sobretudo nos momentos em que os atores entravam em cena ao mesmo tempo.

### 3. Considerações Finais

Este relato de experiência tratou de forma geral sobre o teatro playback, em especial, considerado a partir da minha perspectiva enquanto TILS atuante durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback. Foi possível compartilhar aqui o que é essa modalidade teatral, qual sua importância e características, bem como os elementos que a compõem e algumas de suas possíveis formas de apresentação.

O ritual de abertura e as *formas curtas* do teatro playback, por exemplo, foram também aspectos compartilhados nesse

trabalho, bem como o momento de encenação das histórias e de finalização. Partindo de minha experiência como TILS na esfera artística, busquei tratar sobre algumas questões que entendo ser relevantes sobre a prática de interpretação para Libras no teatro playback, mencionando alguns desafios impostos ao profissional TILS nessa modalidade teatral e apresentando algumas estratégias eficazes possíveis de serem empregadas em alguns casos e situações.

Algumas dessas estratégias eficazes surgiram durante a interpretação dos rituais de abertura das apresentações dos grupos e companhias que participaram do Encontro e, também, durante os momentos em que eram usadas algumas *formas curtas*, tais como: a *escultura fluida*, a *transição*, os *pares* e o *coro*. Além das soluções encontradas para essas formas, também busquei considerar a respeito do posicionamento do TILS no teatro playback e sobre o espaço cênico, considerando a posição mais adequada para o profissional durante sua prática.

Conforme Stanislavski (1984), referência mundial da esfera teatral, enquanto linguagem específica de grande expressividade, o teatro possui elementos próprios que são maximizados e distintos conforme cada personagem e suas marcações cênicas. Nesse sentido, devido a toda complexidade que envolve a linguagem teatral, entendo ser aconselhável ao profissional TILS que procure adquirir conhecimento e experiência com o teatro, de modo que seja possível compreender suficientemente como essa linguagem artística e seus mecanismos funcionam.

Isso também se aplica, naturalmente, ao teatro playback e à atuação do TILS com esse tipo de abordagem especializada. Para trabalhar com interpretação para Libras no teatro playback o ideal é que o profissional já tenha participado de alguma formação específica nessa modalidade (oficinas, minicursos, workshops, etc.), de modo que ele conheça, por exemplo, os

detalhes técnicos envolvidos, algumas questões teóricas pertinentes, as diferentes maneiras de organização cênica e, principalmente, a diversidade de formas de apresentação.

A interpretação é mais que mero “transporte” de um texto de uma língua para outra. Na atividade interpretativa, sobretudo a teatral, são vários os elementos envolvidos que o profissional TILS precisa gerenciar, incluindo elementos relativos à visualidade e expressividade. Assim como em algumas outras esferas, o TILS que atua no teatro geralmente encontra-se em evidência quando está realizando seu trabalho, mesmo que não objetive isso, e essa evidência pode implicar algumas questões de ordem estética e artística. A exposição da figura do TILS no teatro é óbvia e necessária, podendo ser determinante no momento em que precisa provocar no espectador mais ou menos emoção – ou qualquer outro tipo de reação que se pretenda – a depender de como as estratégias de interpretação serão empregadas.

Como mencionado no início deste capítulo, o teatro playback tem fortes ligações com o psicodrama e isso faz com que cada apresentação exerça grande impacto psicológico sobre cada espectador. A interpretação para Libras dessa modalidade teatral estará, conseqüentemente, carregada desse impacto. O profissional TILS precisa saber lidar com essas questões de forma ética e respeitosa, considerando não apenas valorizar e respeitar as histórias compartilhadas pelos espectadores – como bem é explicado e solicitado pelo condutor/diretor – mas também mantendo uma postura profissional de discrição e sigilo diante da exposição de questões pessoais dos participantes.

Vale lembrar que em algumas situações, e por parte de alguns diretores e/ou grupos teatrais, a presença do TILS no palco é comumente vista como algo prejudicial, sobretudo no que tange a estética do espetáculo. Esse desconforto geralmente

provém de pessoas ouvintes que desconhecem ou não estão habituadas com o trabalho desse profissional. Em alguns momentos, porém, durante minha atuação no encontro, pude perceber que minha figura no palco foi enxergada por muitos de maneira diferente, certamente mais positiva. Entendo que isso se deve tanto ao formato como se apresenta o teatro na modalidade playback, como também em razão da expressividade corporal e facial exigida pela língua de sinais e pelo próprio contexto teatral de interpretação. Minha presença no palco – próxima aos grupos e somada às atuações dos atores em cena – foi vista como algo igualmente importante e natural às apresentações.

A experiência vivida durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro Playback foi essencial em minha trajetória enquanto TILS na esfera artística, e pôde não só intensificar meu interesse pela área artística, mas também demonstrar as inúmeras especificidades impostas pela modalidade playback na interpretação para Libras. Por meio deste relato foi possível evidenciar que dentro de uma mesma esfera de atuação – isto é, dentro da própria esfera teatral – não há como se estabelecer padrões ou modelos fixos de atuação para o TILS, uma vez que são múltiplas as formas de se fazer teatro. É nesse sentido que este trabalho não se esgota aqui, mas se encerra por hora como uma forma de fomentar uma reflexão mais aprofundada sobre o trabalho de interpretação para Libras no teatro playback.

## Referências

FOX, J. *Acts of Service: spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre*. New Paltz: Tusitala, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gathering voices: essays on playback theatre*. New Paltz: Tusitala, 1999a, p. 9-16.

\_\_\_\_\_. **Gathering voices: essays on playback theatre.** New Paltz: Tusitala, 1999b, p. 116-134.

GRUTZMACHER, M.; PEREIRA, A. B.; MOURA, I. S. S. Interpretação de Libras no teatro em Porto Velho-RO. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Florianópolis: UFSC, 2014.

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

RIGO, N. S. **Traduções de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes.** 195 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

\_\_\_\_\_. Tradução da peça “O som das cores” para Língua Brasileira de Sinais. Colóquio Internacional FITA, 1. *Anais*. Florianópolis: UFSC, 2014, p. 66-76.

ROWE, N. **Playing the other: dramatizing personal narratives in playback theatre.** London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2007.

SALAS, J. **Playback theatre: uma nova forma de expressar ação e emoção.** São Paulo: Agora, 2000.

SIEWERT, C. S. **Nossas histórias em cena: um encontro com o teatro playback.** Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2014.

STANISLAVSKY, C. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984.

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

# **A performance de intérpretes de Português-Libras em espetáculos teatrais:**

EXPERIÊNCIAS E CONTEXTOS  
INTERPRETATIVOS



Samuel de Oliveira Morais  
Jefferson Bruno Moreira Santana

## 1. Introdução

Em 2002, foi sancionada no Brasil a Lei 10.436, que reconhece a Língua Brasileira de Sinais (Libras) como meio de comunicação e expressão das comunidades surdas no território brasileiro. Após três anos, em 2005, o Decreto 5.626 passou a regulamentar esta Lei e propôs medidas para certificar tradutores e intérpretes de Libras/Português. O exercício dessa profissão, por sua vez, só foi regulamentado em 2010, a partir da Lei 12.319, que aborda em seu Art. 2º sobre a competência e proficiência necessárias para o profissional realizar o trabalho de interpretação simultânea ou consecutiva nas duas direções: de Português para Libras e/ou de Libras para Português. Mais recentemente, em 2015, entrou em vigência a Lei 13.146, conhecida como Lei Brasileira de Inclusão, que assegura e promove os direitos da pessoa com deficiência em diversas esferas da vida, incluindo o direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer, conforme consta em seu Capítulo IX. Essas leis mencionadas abordam, dentre outros aspectos, a relevância do acesso da pessoa surda à comunicação, que pode se dar em Libras na modalidade visual-espacial ou na modalidade vocal-auditiva traduzida e/ou interpretada para língua de sinais.

Para que seja possível abordar neste trabalho sobre a performance de intérpretes em contextos de espetáculos teatrais, é necessário inicialmente compreender alguns aspectos sobre tradução e interpretação. Rodrigues e Beer (2015) apontam algumas diferenças entre os dois processos quando pensados a partir de seus campos disciplinares: Estudos da Tradução (ET) e Estudos da Interpretação (EI). Conforme os autores, o que possibilita diferenciar os ET e os EI é basicamente o seu objeto central de estudo: “a tradução e o traduzir” e “a interpretação e o interpretar”. “Esses dois processos, embora cunhados

na translação de material linguístico-cultural de uma língua à outra, caracterizam-se pela maneira por meio da qual acontecem linguística, cognitiva e operacionalmente” (RODRIGUES; BEER, 2015, p. 19). Trata-se de atividades que exigem dos tradutores e intérpretes fluência linguística, competência tradutória e interpretativa e competência referencial de áreas específicas do conhecimento humano.

Segundo Gile (2004), a palavra tradução pode ser usada para uma reformulação escrita em língua-alvo de um texto-fonte escrito, e as palavras interpretação ou interpretar para a re-expressão não escrita de um texto-fonte não escrito. Nesse caso, é possível assumir que o tradutor pode ter apenas domínio da forma escrita das línguas; já que o texto escrito pode ser duradouro e passivo de revisão, o tradutor tem tempo hábil para realizar pesquisas caso haja necessidade. Ainda que não se exija um conhecimento cultural aprofundado da área de conhecimento ou da especificidade temática, o tradutor ou o intérprete, quando possui mais intimidade com o texto ou com o contexto de atuação, poderá apresentar determinadas estratégias, contribuindo para uma boa qualidade da tradução ou da interpretação.

Em relação ao texto não escrito, é possível dizer que o intérprete pode buscar conteúdo antes da sua atuação. É relevante que esse profissional tenha um maior conhecimento linguístico e cultural das línguas. Durante o processo interpretativo, geralmente não há tempo para consultas em dicionários e revisão, já que o texto não escrito pode ser efêmero, o processo e o produto ocorrem em tempo real. A interpretação, frequentemente, é trabalhada por uma equipe composta por dois profissionais ou mais, ao contrário do tradutor que às vezes trabalha sozinho.

Quadros e Souza (2008), ao refletirem sobre os aspectos da tradução de Português para Libras, consideram sobre o corpo

exigido na língua de modalidade visual-espacial para enunciar. As línguas de sinais, conforme os autores, são línguas produzidas com as mãos, face e corpo, portanto, constituídas de uma gramática que “se utiliza de canais articulatório-perceptuais, visuais e espaciais (olhos e corpo)” (QUADROS; SOUZA, 2008, p. 175). Nesse sentido, embora existam propostas de sistemas de escrita das línguas de sinais, as traduções do Português para a Libras são comumente registradas na forma de vídeo, ao invés da escrita. Já a atividade de interpretação possui um caráter mais efêmero, ocorrendo em tempo real e podendo se dar de forma simultânea, consecutiva ou ainda de forma sussurrada.

Talvez o mais visível contexto de atuação dos Intérpretes de Língua de Sinais, doravante ILS, seja o contexto comunitário, principalmente os espaços educacionais onde os profissionais atuam mais próximos e diretamente com o público, sua clientela. Mesmo que os espaços do contexto comunitário pareçam compreender a presença do ILS de forma mais recorrente, os profissionais que atuam com língua de sinais também estão presentes na esfera de conferência.

O teórico Franz Pöchhacker vem propondo em seus trabalhos uma concepção da interpretação como um contínuo conceitual com duas grandes distinções: a *intra-social* ou *comunitária* (diálogos face a face) e a *internacional* (conferências). Conforme o autor, “tomar essas duas dimensões conceituais como base permite levar em conta muitas diferenciações intermediárias, incluindo eventos similares a conferências dentro de comunidade (especialmente envolvendo surdos) ou interpretação de diálogos” (PÖCHHACKER, 2010, p. 07). Com base nessa distinção, os autores deste trabalho têm compreendido que o ILS que atua em espetáculos teatrais *se aproxima* ao contexto de conferência, uma vez que, comumente, se posiciona distante e sem o contato direto com os sujeitos que compõem o

público-alvo da interpretação, podendo ter consciência ou não dos sujeitos envolvidos.

Ainda que parte da legislação anteriormente citada, bem como a Lei 13.442 de 2017 que institui o “Dia Nacional do Teatro Acessível: Arte, Prazer e Direitos” incentivem a oferta de espetáculos teatrais acessíveis, incluindo a presença de ILS (em todas, algumas ou em apenas uma seção), percebe-se que em muitas cidades brasileiras a presença do intérprete em espetáculos de teatro ainda não é comum. Grutzmacher et al. (2014) e Rigo (2014) já apontavam sobre essa questão em seus trabalhos e isso reflete, inclusive, nas pesquisas nesse âmbito que até então eram também bastante incipientes.

Durante o período de realização deste trabalho, especificamente na fase de busca por referenciais teóricos (agosto de 2015 a junho de 2016) foram encontrados poucos trabalhos publicados em anais de eventos científicos que compreendem sobre a temática. Os encontrados podem ser aqui citados: *Interpretação em contextos artístico-culturais: um mapeamento de espaços acessíveis em Libras na cidade de Florianópolis-SC*, de Natália Rigo (2013); *Tradução-interpretação teatral: desafios e soluções em “O som das cores”*, da mesma autora (RIGO, 2014); *Interpretação de Libras no teatro em Porto Velho-RO*, de Marcos Grutzmacher, Ariana Pereira e Indira Moura (2014); e *Metodologias para implementação da interpretação de espetáculos cênicos para língua de sinais*, de Anderson Correia e Ernani Ribeiro (2014). Outro trabalho que merece ser mencionado, publicado no mesmo ano porém em contexto internacional, é o trabalho de Miriam Ganz Horwits (2014) intitulado *Demands and strategies of interpreting a theatrical performance into American Sign Language*, que aborda a complexidade do trabalho dos ILS no teatro. Vale mencionar que, de 2014 pra cá, mais pesquisas foram realizadas, o que reflete

o crescimento e o amadurecimento não apenas da área, mas também da temática.

É consenso que a realização de um espetáculo teatral demande todo um trabalho por parte da equipe envolvida. A montagem de uma peça requer comprometimento de todas as partes para que o trabalho possa ser efetivado da melhor maneira possível, desde a estreia até a última apresentação ao público. Nesse sentido, exige-se dos profissionais a responsabilidade pelo envolvimento com o espetáculo, que pode ser entendida na mesma perspectiva que Constantin Stanislavski pensa sobre a atuação do ator. Em sua obra traduzida como *A criação de um papel* (1972, 2008) o autor aponta sobre a importância dos atores se doarem não apenas em palco, mas durante todo o seu cotidiano. Isso implica preparar-se de tal forma que seja possível fazer do teatro algo real para os espectadores.

Em meio a toda essa complexidade está o ILS e seu processo de interpretação. Processo esse que pode até ter similaridades com o trabalho de tradução, uma vez que o profissional tem acesso ao texto antecipadamente para seu estudo e tem tempo para fazer buscas terminológicas em dicionários, livros, etc., porém, sua performance propriamente dita ocorre em tempo real, é passageira e pode sofrer improvisos em decorrência de mudanças oriundas dos próprios atores da peça. Mesmo que a performance do intérprete seja gravada em vídeo, ainda assim entende-se aqui não se caracterizar como uma atividade de tradução.

O intérprete requer um tempo maior para organizar suas estratégias tradutórias e interpretativas do espetáculo teatral, devido aos desafios enfrentados que são não apenas linguísticos, mas também culturais trabalhados na língua-fonte e na língua-alvo. Assim como Horwitz (2014) pontua, a atuação do ILS nos espetáculos teatrais está para além de sua competência

linguística da língua-fonte; o profissional deve compreender também toda a estética teatral, bem como ter sensibilidade para perceber os elementos não verbais envolvidos e transmiti-los para a língua-alvo.

Conforme os trabalhos de Grutzmacher et al. (2014), Rigo (2014) e Horwitz (2014), é possível evidenciar que a tarefa do intérprete no contexto teatral é dividida basicamente em três etapas. A nomenclatura de cada etapa se diferencia conforme cada autor. Grutzmacher et al. (2014), por exemplo, denominam as três etapas de: *etapa texto*, *etapa corpo* e *etapa cena*. Já Rigo (2014) as denomina de: *etapa de tradução*, *etapa de arranjo técnico* e *etapa de interpretação*. Já Horwitz (2014) as chama de: *script analysis* (análise de roteiro), *interpreter team rehearsals* (ensaios com a equipe de intérpretes) e *live interpretation* (interpretação ao vivo).

Na primeira etapa do processo, o intérprete tem o contato com o roteiro, podendo estudar estratégias para sua performance. Na segunda, ele acompanha os ensaios da peça; é quando ele conhece as personagens vivas, fora do texto escrito, e quando ocorre também o ensaio da sua interpretação para possíveis correções e ajustes. A última etapa desse processo é a performance ao vivo, isto é, a atuação de todo o processo; quando o espetáculo é aberto ao público. Diferentemente dos autores acima citados, Correia e Ribeiro (2014) propõem uma metodologia de interpretação no contexto das artes cênicas dividindo as etapas do processo em quatro momentos, onde acrescentam uma quarta etapa de *feedback* do público.

Uma vez apresentados os pressupostos teóricos deste trabalho, importa ressaltar que esta pesquisa se propõe a apresentar relatos de intérpretes de Libras/Português a respeito de suas performances de Português para Libras no contexto de espetáculos teatrais. Foram coletadas narrativas de seis (06)

profissionais, compreendidas por informações a respeito de suas formações e sobre os principais desafios enfrentados no âmbito teatral. Os relatos de experiência dos ILS entrevistados auxiliaram este trabalho para o apontamento de caminhos para reflexão sobre esse contexto de atuação.

## 2. Metodologia em Cena

Este capítulo baseia-se nos resultados da pesquisa desenvolvida no subprojeto de iniciação científica *A performance dos tradutores de língua de sinais em peças teatrais: interpretação e criação dos personagens*, vinculado ao Edital 2015-2016 do Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). A pesquisa se constituiu a partir das seguintes fases metodológicas: estudo das bases teóricas, realização das entrevistas com ILS atuantes em espetáculos teatrais, filmagem de performances, transcrição das entrevistas e análise do material coletado. As fases foram pensadas a serem realizadas dentro do período de um ano. No decorrer da pesquisa, no entanto, percebeu-se que demandaria mais tempo para as filmagens, transcrições e análises. Em razão da complexidade do trabalho, optou-se em dar continuidade às etapas de filmagem em outro momento, em pesquisas futuras. Desta forma, as entrevistas foram realizadas e apenas os relatos foram coletados a respeito do perfil e das experiências dos profissionais participantes da investigação.

Como mencionado, a primeira fase da pesquisa envolveu o estudo das bases teóricas, a fim de elencar aspectos dos Estudos da Tradução e Interpretação (ETI) para melhor compreender a performance de ILS em espetáculos teatrais. No contexto das

línguas de sinais, Grutzmacher et al. (2014), Horwitz (2014) e Rigo (2014) ajudaram a entender as etapas do processo de interpretação no contexto teatral, e com os pressupostos teóricos estabelecidos foi possível iniciar a segunda fase da pesquisa: a realização das entrevistas.

Um roteiro de nove (09) perguntas relacionadas à formação dos ILS e suas experiências na atuação com espetáculos teatrais foi organizado e entrevistas indiretas foram aplicadas. Conforme Kauark (2010), as entrevistas indiretas podem ser definidas como aquelas realizadas com a utilização de recursos remotos. Das entrevistas realizadas na pesquisa, uma (01) delas aconteceu por vídeo-chamada via software de comunicação *online*, outra aconteceu por escrito via e-mail, e as outras quatro (04) por mensagens instantâneas de chamada de voz via aplicativo telefônico. Dos profissionais entrevistados, duas (02) mulheres residem em Santa Catarina, uma (01) no estado de São Paulo e três (03) homens no estado do Rio de Janeiro. Algumas perguntas que se encontram na tese de doutorado de Rodrigues (2013) foram empregadas neste estudo como base para elaboração das entrevistas com os ILS participantes. As perguntas formuladas foram: *Há quanto tempo você tem contato com Libras? Você tem algum familiar surdo? Qual sua formação? Quais cursos específicos em Libras você realizou? Qual sua formação como tradutor e intérprete de Libras? Quantos espetáculos teatrais você já interpretou? Quantas vezes você interpretou cada peça? Por que você se interessou em atuar nesse contexto interpretativo? Quais os desafios em realizar esse tipo de interpretação?*

As nove (09) perguntas foram respondidas por todos os profissionais entrevistados. As identidades dos participantes foram mantidas anônimas e sua designação na pesquisa foi feita com base em nomes de personagens de William Shakespeare,

a saber: *Gertrude, Hamlet, Hipólita e Teseu*. Os intérpretes puderam realizar intervenções durante as entrevistas gravadas e houve acréscimos de perguntas em alguns casos, conforme as dúvidas que foram surgindo. Somente na entrevista do participante *Romeu* não houve interação.

Os dados das entrevistas são aqui apresentados em duas tabelas organizadas por categorias. A primeira, Tabela 1, apresenta os dados relacionados à formação dos ILS; a segunda, Tabela 2, elucida os resultados relativos às experiências dos entrevistados com interpretação de espetáculos teatrais. Na seção abaixo, as tabelas com os dados do estudo são apresentadas, assim como alguns trechos dos relatos dos ILS entrevistados.

### 3. Formação e Experiência com Interpretação de Espetáculos Teatrais

Como mencionado anteriormente, os resultados da pesquisa foram obtidos por meio de entrevistas realizadas com seis (06) ILS que atuam, ou já atuaram, com interpretação de espetáculos teatrais. Na tabela a seguir (Tabela 1) é possível verificar os dados coletados no que concerne à formação dos profissionais entrevistados. As perguntas da entrevista que a tabela se refere são: *Há quanto tempo você tem contato com Libras? Você tem algum familiar surdo? Qual sua formação? Quais cursos específicos em Libras você realizou? Qual sua formação como tradutor e intérprete de Libras?*

ILS	CONTATO COM LIBRAS	FORMAÇÃO ACADÊMICA	FORMAÇÃO EM LIBRAS	FORMAÇÃO COMO ILS
Gertrude	30 anos	Graduação em Pedagogia. Graduação em Letras-Libras.	Feneis Letras-Libras	Letras-Libras
Hamlet	17 anos	Graduação em Letras-Português/ Inglês. Especialização em ensino de Língua Portuguesa para estrangeiros.	Feneis Âmbito religioso Outros	Feneis
Hipólita	09 anos	Graduação em Artes Plásticas. Graduação em Letras-Libras. Mestrado.	Curso de idioma Letras-Libras	Letras-Libras
Julieta	11 anos	Graduação em Letras-Libras	Letras-Libras	Letras-Libras
Romeu	14 anos	Tecnólogo em tradução e interpretação em Libras. Especialização em ensino. Especialização em tradução e interpretação em Libras.	Tecnólogo em tradução e interpretação em Libras.	Tecnólogo em tradução e interpretação em Libras.
Teseu	19 anos	Graduação em História. Especialização em docência do ensino superior. Especialização em acessibilidade e cultura.	Âmbito religioso Feneis	Feneis

Tabela 1: Formação dos ILS

É possível observar que os ILS entrevistados possuem de 09 a 30 anos aproximadamente de contato com Libras. Entre as mulheres estão o menor e o maior período de contato com a língua. O interesse dos profissionais em aprender a língua de sinais se deve a diversos motivos. Entre as mulheres, há similaridades nos motivos relatados por *Hipólita*, que se interessou pela língua na hipótese de ter um aluno surdo: “Na época, atuava como professora no ensino básico. Interessei-me por aprender Libras para poder receber um aluno surdo em sala de aula”; e *Gertrude*, que na época em que cursava magistério conheceu alguns surdos em sua escola e foi onde começou a aprender alguns sinais e se inserir na comunidade surda: “A gente ficava no pátio onde os surdos ficavam conversando. Eu ficava olhando e decidi procurá-los”. Apesar de estarem ocupando posições diferentes, ambas estavam inseridas no contexto educacional escolar quando surgiu o interesse por aprender Libras.

Nenhum dos intérpretes entrevistados possui a língua de sinais como primeira língua. Buscando compreender a motivação dos entrevistados a se tornarem intérpretes, uma das suposições inicialmente levantadas pelos autores foi a de possível parentesco com pessoas surdas. Percebeu-se, no entanto, apenas no relato de *Hipólita* uma relação familiar, uma vez que ela conheceu seu atual esposo (surdo) depois de ter passado a fazer parte da comunidade surda em sua cidade natal.

Embora a formação acadêmica não tenha sido critério para a realização da entrevista e para a escolha dos profissionais participantes, foi observado que todos os ILS possuem graduação. *Hipólita*, *Gertrude* e *Julieta* são bacharéis em Letras-Libras, curso ofertado pioneiramente pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2008 na modalidade à distância. *Hipólita* e *Gertrude* possuem duas graduações. A primeira em

Artes Plásticas e a segunda em Pedagogia; ambos os cursos concluídos pelas profissionais antes mesmo do ingresso no bacharelado em Letras-Libras. Já *Hamlet* e *Teseu* não possuem formação acadêmica na área de língua de sinais. *Romeu*, porém, é tecnólogo em Tradução e Interpretação em Libras.

No que concerne à formação em Libras dos ILS, percebemos que *Hipólita* e *Gertrude* estudaram cursos de Libras, além da graduação em Letras-Libras. *Hamlet* e *Teseu* também fizeram alguns cursos de Libras no âmbito religioso, mesmo não sendo cursos oficializados. *Gertrude* relata que, quando começou a atuar como ILS, não havia cursos de língua de sinais, a Libras ainda não era oficializada. Com o surgimento da Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (Feneis) no Rio de Janeiro e a necessidade por certificação para atuação, acabou ingressando em um curso de Libras.

Nos locais onde eu ia prestar o serviço de interpretação pela Feneis, geralmente pediam meu certificado. Eu não tinha certificação, embora já fosse proficiente e já atuasse como intérprete. [...] a Feneis resolveu ajudar fazendo uma prova composta por uma banca de intérpretes e mais de dez surdos avaliadores. Fizeram testes práticos comigo, tanto de Libras para Português quanto de Português para Libras. Passei e pulei etapas do curso. Então fui para o último nível avançado e eles me deram o certificado. (*Gertrude*)

Com relação à formação na área de tradução e interpretação em língua de sinais, verificou-se que, quatro (04) dos entrevistados possuem graduação na área. Nesse sentido, é possível pontuar o que Rodrigues (2010) menciona sobre a evidência dos profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais

a partir do final da década de 1980, bem como o aumento das demandas e necessidade dos serviços de interpretação nos mais diversos âmbitos sociais. Paralelo a isso, o crescimento do número de pessoas ouvintes falantes fluentes de Libras que, aos poucos, passaram a atuar como tradutores e intérpretes e se profissionalizar. Sobre o aspecto formativo, *Hamlet* destaca a respeito da escassez de formações na área durante a década de 1990.

Na década de 1990 até os anos 2000, e até antes do Prolibras acontecer em 2006, não havia essa gama de oferta de cursos para tradutor e intérprete de língua de sinais. Aqui no Rio de Janeiro tínhamos só a Feneis mesmo. Assim, o conhecimento e toda a parte prática se davam diretamente no momento de atuação como intérprete. Não existiam os cursos de formação para intérprete como os que existem hoje, por exemplo, o curso de extensão da APILSP que abrange todo o Brasil. Hoje são vários cursos, inclusive a formação em Letras-Libras. (*Hamlet*)

Atualmente, percebe-se que não há mais essa escassez de formação mencionada na área. São vários os cursos de graduação, cursos técnicos e/ou de aperfeiçoamento voltados para tradução e interpretação de Libras-Português ofertados hoje em dia. É possível entender que a crescente oferta dessas formações se deve não apenas ao reconhecimento legal da profissão, mas também ao crescimento expressivo das pessoas surdas falantes de Libras nas mais diversas instâncias sociais e, conseqüentemente, o aumento de demandas por mediação comunicacional.

A Tabela 2 foi organizada em categorias sobre a atuação dos ILS em espetáculos teatrais. A seguir, ela compreende as

respostas das seguintes perguntas realizadas na entrevista: *Quantos espetáculos teatrais você já interpretou? Quantas vezes você interpretou cada peça? Por que você se interessou em atuar nesse contexto interpretativo? Quais os desafios em realizar esse tipo de interpretação?*

ILS	INTERESSE NO CONTEXTO TEATRAL	QUANTIDADE DE PEÇAS JÁ INTERPRETADAS	FREQUÊNCIA DE INTERPRETAÇÃO DE CADA PEÇA	DESAFIOS NA INTERPRETAÇÃO TEATRAL
Gertrude	Oportunidade	> 20	No mínimo uma vez	Tradução transcultural
Hamlet	Oportunidade	> 50	De três a quatro vezes	Posicionamento do ILS e acesso ao texto prévio
Hipólita	Identificação	∅ 08	A maioria uma vez	Posicionamento do ILS e trabalho em equipe
Julieta	Oportunidade	∅ 26	Uma vez	Posicionamento do ILS
Romeu	Identificação	***	***	Ética profissional
Teseu	Oportunidade	> 60	No mínimo duas vezes	Posicionamento do ILS

Tabela 2: Experiência dos ILS com interpretação de espetáculos teatrais

Conforme é possível observar nos dados apresentados na tabela acima, quatro (04) dos profissionais relataram ter se interessado por atuar em espetáculos teatrais em razão das oportunidades que surgiram, isto é, por conta de convites feitos por surdos, produtoras e grupos teatrais. Dois (02) dos entrevistados mencionaram ser por razões de identificação com a área artística. Já sobre o número de espetáculos interpretados, nenhum dos participantes soube afirmar com exatidão; cinco (05) dos ILS, porém, mencionaram um número aproximado

de peças. Apenas o participante *Romeu* se absteve em definir a quantidade, mesmo que aproximada, uma vez que conforme relatado atua como intérprete nesse contexto há oito (08) anos e o trabalho é fixo desde 2012. Nas palavras do profissional: “Trabalho com acessibilidade cultural em Libras desde 2008”.

No tocante a frequência em que os ILS interpretaram cada peça, todos os seis (06) tiveram certa dificuldade em precisar. *Hipólita*, *Gertrude* e *Julieta*, no entanto, em consenso mencionaram ter interpretado no mínimo uma vez cada espetáculo. *Hamlet* e *Teseu*, por sua vez, apresentaram uma maior frequência de interpretação de cada peça. Já *Romeu* preferiu não determinar a frequência da atuação em números. Diante desses dados, bem como dos relatos dos participantes, percebe-se que não é contínua a atuação dos ILS nos espetáculos, mesmo que a peça permaneça em cartaz por um ano. Não é sempre que existe acessibilidade em Libras em todas as peças. Conforme o relato de *Hamlet*: “A contratação para intérprete de Libras não perdura durante muitos espetáculos. Geralmente são de três a quatro sessões com intérprete de Libras, mesmo que a peça fique em cartaz cinco, seis meses”. Esse aspecto também é observado no relato de *Teseu*: “Houve algumas peças que foi temporada inteira, já outras a metade da temporada. Isso dependia de acordo com o que eles tinham de verba para orçar com o intérprete”.

Além dessa questão, vale pontuar a respeito dos projetos que incentivam a acessibilidade cultural e têm grande influência na oferta de espetáculos com a presença de ILS de forma mais frequente. Isso é observado nos relatos de *Julieta* e *Romeu*. Conforme a ILS entrevistada: “É um projeto que acontece pela lei de incentivo à cultura e está previsto para ocorrer durante o ano todo. Esse projeto já vem acontecendo há uns cinco anos, mas esse ano foi a primeira vez que eles colocaram o intérprete de língua de sinais”. Já conforme o outro profissional:

Recentemente, a partir dos projetos que têm acessibilidade como contrapartida, tem crescido a oferta de sessões com acessibilidade dentro de uma temporada. Vi no decorrer dos anos a transformação da oferta da acessibilidade. Antes era comum contratarem o serviço de interpretação cultural para apenas uma ou duas apresentações. Hoje é comum ver temporadas inteiras com acessibilidade, isso significa que os intérpretes atuam tantas vezes forem apresentadas essas peças. Aqui no Rio, por conta de editais lançados em 2015 (Viva Arte, Rio 2016 Cultural, etc.) várias companhias estão em turnê itinerante nas Lonas Culturais Municipais, por exemplo, e todas as sessões contam com interpretação simultânea. [...] Acho positiva esta possibilidade de interpretar mais vezes um mesmo espetáculo. Como a acessibilidade ainda é pensada como um “remendo” final de toda produção e montagem de um espetáculo, ao fazer o serviço e trabalhar as adaptações mais de uma vez, o trabalho do intérprete vai ganhando um formato mais sincronizado. [...] Vou acumulando acertos e descobertas e cada sessão é sempre melhor do que a anterior. (*Romeu*)

Partindo do princípio de que os intérpretes de língua de sinais precisam de tempo de preparação para sua atuação e que esse tempo envolve análise de roteiro e ensaios com equipe de intérpretes (quando houver), o trabalho esporádico pode não ser favorável a todas as partes. O profissional tem um complexo trabalho até chegar a sua performance em uma apresentação. Quando há assiduidade, ou seja, quando existe a possibilidade de se interpretar determinado espetáculo mais de uma única vez, o trabalho se torna mais aprimorado. É possível perceber na fala de *Romeu* esse processo de aperfeiçoamento. Além dos

benefícios para o profissional, o próprio público-alvo surdo também acaba se beneficiando, uma vez que terá acesso não apenas a uma única sessão em Libras, mas em todas, da mesma forma que o público ouvinte.

Entende-se que há uma gama de desafios a serem considerados na atuação com interpretação de espetáculos teatrais. Neste trabalho está pontuado apenas o que seis (06) intérpretes trouxeram como desafios em suas visões. Contudo, conhecer esses desafios permite refletir como eles surgem e suas possíveis soluções. *Hipólita, Julieta, Hamlet e Teseu* trazem a questão do posicionamento do ILS durante o espetáculo como um dos desafios desse contexto. Conforme o relato abaixo, a questão da localização do intérprete é algo importante a ser pensado:

A questão da localização do intérprete é algo que venho percebendo há algum tempo já e, também, a partir de minhas experiências com interpretação. Antes mesmo de atuar nessa área, já frequentava teatro com meu marido. Tivemos a oportunidade de assistir algumas peças com intérprete de Libras, e a localização desse profissional sempre foi polêmica. Onde o intérprete irá se posicionar afinal? Existe a questão da iluminação e da estética teatral por trás disso. São várias questões envolvidas. Ter uma pessoa a mais em cima do palco, aos olhos de muitos diretores, gera toda uma mudança. Passa a ser quase que uma nova proposta de espetáculo. É preciso sim um olhar atento aos surdos também enquanto público-alvo do espetáculo. De nada adianta só colocar um intérprete no canto do palco. Aliás, hoje é muito fácil disponibilizar um intérprete numa peça de teatro. Inclusive, projetos culturais que concorrem a prêmios ou editais, muitos respaldados pela Lei Rouanet de incentivo à cultura para

capacitação de recursos, por exemplo, pontuam mais quando iniciativas de acessibilidade são contempladas. Muitos grupos, companhias, inscrevem seus projetos prevendo sessões acessíveis em Libras. Porém, no momento da execução do projeto, o que acabam oferecendo é um acesso limitado, irresponsável e inadequado ao público surdo. Não basta colocar um intérprete num lugar qualquer. A questão da localização do intérprete no palco precisa ser bem pensada, pois isso é crucial para o público surdo acessar a peça. Se o campo de visão do surdo entre o intérprete e o palco for muito extenso, por exemplo, ele terá que ou olhar para o intérprete em um ponto ou para os atores em cena em outro ponto. Nessa confusão de não saber para onde olhar primeiro, muito se perde. Penso que seja essa uma das principais dificuldades da atuação nesse contexto. A ideia é sempre tentar dispor o profissional o mais próximo da cena possível. Talvez buscar o deslocamento desse profissional do canto para dentro do palco ou, pelo menos, pensar lugares estratégicos para os profissionais e para os surdos na plateia, de modo que possam visualizar o intérprete e os atores em cena num campo de visão confortável. (*Hipólita*)

Ainda a respeito do posicionamento do profissional na hora da interpretação, vale lembrar que os espaços físicos de atuação podem ser bastante diversificados e, conseqüentemente, os desafios implicados diante disso, como é possível verificar a seguir no relato da ILS entrevistada:

Nesse caso, as peças acontecem dentro de uma sala de cinema. Então, eles montam o palco e fazem a iluminação.

Ao contrário de um teatro onde eu fico mais acima e a plateia fica mais abaixo, na sala de cinema eu fico no primeiro piso, e as pessoas ficam acima, nas poltronas do auditório. Isso prejudica um pouco o trabalho, por exemplo, os *feedbacks*. O contato visual que eu tento estabelecer com os surdos, às vezes, é um pouco difícil, pois eles ficam sentados próximos ao local da projeção de luz do cinema. Nem sempre eu consigo vê-los. (*Julietta*)

Além da diversidade dos espaços físicos onde acontecem os espetáculos e suas implicações no trabalho do ILS, há que se considerar também sobre as produções e suas dimensões diversas. Conforme os relatos abaixo, a produção do espetáculo pode ser um fator decisivo para a realização do trabalho do ILS. Produções de grandes espetáculos, por exemplo, podem gerar desafios não apenas de ordem ambiental, mas também interpessoal:

A maior dificuldade é a respeito das produções dos grandes espetáculos, principalmente, aqueles incentivados pela Lei Rouanet. Nesses casos, eles disponibilizam o intérprete mais como um apêndice, e não como parte essencial e estrutural do espetáculo. Posicionam o intérprete mais no canto possível, ou até fora do palco. Não compreendem e não valorizam o intérprete como parte integrante da peça que poderia funcionar como uma espécie de “legenda”. Para isso, o intérprete precisa estar no palco, junto e bem-iluminado. Só com esse tipo de interação acontece a acessibilidade de fato. (*Hamlet*)

A maior dificuldade que eu vivencio é em lidar com a produção. Na maioria das vezes, as produções não entendem

a importância que o intérprete tem na hora da apresentação do teatro. Eles, às vezes, pensam até que a gente só quer aparecer, ficar ao lado do ator. Não entendem a importância da comunicação dos surdos ser extremamente visual e o quanto é importante o intérprete estar no mesmo campo de visão daquilo que está sendo apresentado em cena. Quando o intérprete sai desse campo de visão, eles acham que estão fazendo boa coisa, mas não. Eles te jogam lá para o lado e ainda te dizem: “Faz ali no cantinho! Ali não atrapalha ninguém!”. Essa não é a proposta de acessibilidade no teatro. Não são todas as produções, mas ainda há várias delas que têm grande dificuldade de entender que o que fazemos se trata de um trabalho profissional e que o intérprete não está ali para ganhar aplausos. (*Teseu*)

Diante dos relatos apresentados, verificou-se que quatro (04) dos profissionais entrevistados frisaram sobre a importância do posicionamento do intérprete no palco. Isso sugere refletir sobre as implicações do desconhecimento do papel do ILS no contexto teatral, uma vez que nem sempre as produtoras, as companhias ou os grupos teatrais entendem exatamente o porquê de os ILS buscarem e argumentarem sobre a necessidade de lugares específicos para realização de suas performances. Mesmo que seja explicado pelo ILS, não significa que isso será compreendido e, nesses casos, são os próprios intérpretes que precisarão adotar outras estratégias para realização do seu trabalho.

O contexto teatral compreende questões que são planejadas durante um longo tempo. O período de pré-produção de uma peça teatral, por exemplo, pode envolver inúmeros aspectos a

serem pensados, discutidos, repensados e só então definidos. Nem sempre, porém, o intérprete de língua de sinais é lembrado na fase de pré-produção. Nota-se que tem sido raro pensar a presença do ILS como parte do espetáculo. Se os espetáculos fossem pensados desde sua concepção levando em consideração o posicionamento do intérprete no palco, talvez os desafios enfrentados fossem mais fáceis de serem solucionados e não causassem prejuízos para ambas as partes.

O relato de *Julieta*, sobre sua atuação com espetáculos teatrais apresentados dentro da sala do cinema, contribui para evidenciar que uma peça teatral pode acontecer em qualquer espaço físico, não se limitando a teatros convencionais. Nesse sentido, cabe considerar que as estratégias para o posicionamento do ILS podem variar conforme o local em que a peça é encenada. Em uma de suas respostas, *Teseu* relata justamente sobre os diferentes lugares onde atuou: “Já traduzi peça em teatro, peça empresarial, peça no meio da rua, em praça pública, peça dentro de jardins, de museus”. A depender dos objetivos e das circunstâncias de produção, os espetáculos podem ser pensados para dentro e fora de espaços físicos tradicionais como já mencionado, e isso implicará também nas marcações de posicionamento de palco, incluindo as marcações necessárias aos próprios atores da peça. Torna-se interessante, nesse sentido, enfatizar a importância do olhar da pré-produção teatral também às marcações de posicionamento de palco dos intérpretes de língua de sinais.

Além do exposto, é fundamental considerar também que, além da Libras ser uma língua visual-espacial e, portanto, para ser percebida é necessário o canal da visão (ANATER; PASSOS, 2009, p. 51), as peças teatrais, muitas vezes, também são ricas em detalhes visuais. Isso requer certos cuidados no

sentido de procurar evidenciar o enunciador em um plano que o público surdo consiga receber ao mesmo tempo a interpretação e as nuances do espetáculo como um todo. Horwitz (2014), em seu estudo, aponta sobre as estratégias utilizadas por ILS quando as informações visuais nas peças são importantes. A autora considera:

Às vezes, detalhes importantes da trama são comunicados por ações dos personagens no palco. Por exemplo, uma carta importante que é lançada em uma lareira para nunca chegar ao destinatário desejado. Rocks (2011) discute sobre a complexidade da concorrência de foco pelo público surdo que, muitas vezes, precisa negociar entre olhar a interpretação do diálogo ou a narrativa visual da performance. Isto se deve ao fato de que os intérpretes são frequentemente colocados ao lado do palco. Quando há uma cena (com uma informação visual apenas), os intérpretes então direcionam a atenção do público surdo para o palco “jogando o foco”. Assim, eles guiam os olhos do público surdo para a ação da cena que talvez não fosse percebida pelo surdo se ele estivesse concentrado apenas no intérprete<sup>1</sup>. (HORWITZ, 2014, p. 04, tradução nossa).

---

1 Tradução livre do original: “Sometimes important plot details are communicated by the actions of the characters on stage. For example, an important letter is thrown in a fireplace never to be delivered to its intended recipient. Rocks (2011) discussed the complexity of competing points of focus for deaf audiences who often have to negotiate between the interpretation of the dialogue and the visual narrative of the performance. This is due to fact that interpreters are often place off to the side of the stage. When stage action (solely visual information) occurs, interpreters direct the deaf audience’s attention to the stage by “throwing focus”. In effect they guide the deaf audience member’s eyes to the action that they may otherwise miss while focusing on the interpreters” (HORWITZ, 2014, p. 04).

Ainda conforme a autora, quando essas informações visuais ocorrem em cena, os intérpretes podem adotar estratégias como abaixar as mãos, olhar para o palco ou direcionar o olhar para a ação de forma rápida. Isso faz com que o público surdo dirija sua atenção para a ação que está acontecendo no palco. Esse tipo de estratégia, porém, requer dos profissionais um estudo prévio, de modo a poder avaliar e escolher o melhor recurso possível, como por exemplo, atrasar uma fala ou omitir alguma informação.

Nos relatos antes apresentados é possível considerar ainda sobre o que *Hipólita* e *Hamlet* mencionam a respeito da Lei 8.313 de 1991, conhecida como Lei Rouanet. O Art. 3º do Capítulo I menciona que “os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais que forem disponibilizados, sempre que tecnicamente possível, também em formato acessível à pessoa com deficiência [...]”. Trata-se de um aspecto que merece atenção para que seja colocado em prática com cautela, de modo que todas as partes envolvidas no projeto sejam devidamente atendidas.

Ainda sobre o relato de *Hipólita* é interessante observar o que a profissional menciona a respeito de casos de espetáculos teatrais que tenham muitos personagens em cena com diálogos rápidos e falas sobrepostas. Uma estratégia de interpretação recorrente para diferentes personagens é a caracterização, também conhecida como “mudança de papel”, “personalização” ou “ação construída” (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 118). Esse recurso linguístico das línguas de sinais também é entendido por *shifting* ou incorporação da terceira pessoa, e permite que o intérprete incorpore personagens. Sobre esse recurso, Bernardino define:

[...] consiste na referenciação feita a partir do deslocamento do enunciador para o ponto de referência que ele

passa a incorporar. A partir desse deslocamento, o enunciador passa a assumir a postura de primeira pessoa, incorporando o personagem referenciado, muitas vezes passando a se referir a essa pessoa como “eu” [...]. Tanto os verbos de movimento, quanto as expressões faciais e corporais realizadas nesse momento caracterizam o personagem, e não o enunciador. Essa incorporação persiste até o momento em que o enunciador retoma a posição inicial, assumindo o seu próprio papel de enunciador (voltando à posição de origem), ou mudando a referência. Entretanto, algumas vezes não ocorre esse deslocamento do corpo, em narrativas onde o enunciador assume o papel do protagonista. (BERNARDINO, 1999, p. 151).

A intérprete *Hipólita* fala sobre a importância do trabalho em equipe, ou seja, de se ter mais de um intérprete quando, no caso de espetáculos com diálogos muito rápidos, ocorrem trocas de turnos sobrepostas e falas de mais de três personagens ao mesmo tempo na cena. Mesmo que cinco (05) dos ILS tenham relatado não ter trabalhado em duplas ao mesmo tempo em espetáculos teatrais, a fala de *Hipólita* nos faz refletir sobre a importância de se adotar outras práticas. Ela afirma:

Muitas vezes o projeto ou a companhia teatral não têm condições de bancar dois intérpretes para a atuação em equipe, então o profissional acaba atuando sozinho. Isso complica quando a dramaturgia do espetáculo envolve vários personagens e se agrava ainda mais quando todos os vários personagens contracenam juntos. É realmente difícil para o profissional gerenciar a interpretação de tantos personagens em cena ao mesmo tempo. O ideal, nesses casos, seriam dois ou mais intérpretes atuando simultaneamente. Esse tipo de atuação teatral em equipe

é algo já bastante comum fora do Brasil, nos Estados Unidos, por exemplo. O fato de a quantidade de personagens em cena ser bem maior que a quantidade de intérpretes pode ser uma dificuldade. Isso não significa dizer, porém, que seria necessário ter um intérprete para cada personagem da peça. Aliás, poderia até ter, seria inclusive uma proposta interessante. O que quero dizer, no entanto, é que dispor de apenas um profissional para atuar em um espetáculo com mais de três personagens interagindo em uma única cena pode ser arriscado. Por mais que o profissional tenha preparado sua atuação, saiba o tempo das ações dos atores, das entradas e saídas, e tenha traduzido previamente as falas, os diálogos no teatro tendem a ser rápidos, com vozes e trocas de turno sobrepostas. Isso sem falar nas mudanças de última hora, imprevistos e improvisos. Nesses casos, ter dois profissionais atuando em conjunto seria o mais adequado. Se um segundo profissional não for possível, o intérprete que atuará sozinho precisará buscar soluções para interpretar as cenas de forma que os surdos compreendam. Optar por recursos de narração pode ser uma saída. Já estratégias de incorporação de mais de um personagem ao mesmo tempo é um tanto desafiador. (*Hipólita*)

A atuação dos ILS nos espetáculos está para além da competência linguística. Para compreender as culturas envolvidas e os elementos intersemióticos em cena, se faz necessário uma atenção minuciosa. É possível perceber esse aspecto no seguinte relato:

Dependendo do roteiro, da peça, do drama, da história, há uma exigência maior de pesquisa da linguagem a ser empregada. Às vezes, é preciso fazer uma tradução

transcultural de sentido. Por exemplo, quando há falas muito metafóricas ou figuras de linguagens específicas da Língua Portuguesa. Nesses casos o desafio é ainda maior, e leva o intérprete a pensar e ter que consultar a comunidade surda, outros intérpretes, etc. Essas consultas ajudam a saber como traduzir usando metáforas em Libras; metáforas em Libras que tenham o mesmo sentido para o contexto onde está sendo usada a metáfora em Português. (*Gertrude*)

As metáforas e as figuras de linguagem são elementos linguísticos bastante culturais e, realmente, demandam do intérprete um olhar mais atento para suas escolhas interpretativas. Nesse contexto, é possível dialogar com Anater (2008) na tentativa de compreender como o sujeito não surdo percebe a cultura do sujeito surdo. Conforme a autora:

O não surdo percebe que valores constituem os sujeitos surdos, como participantes de uma comunidade que vive a sua cultura e seus elementos culturais (língua, costumes, etc.); aquele passa a se constituir por meio dos valores culturais do outro, de modo a traduzir-se culturalmente; aprende a pertencer a mundos diferentes e a coincidir com formas de viver que são suas e de outros, simultaneamente. (ANATER, 2008, p. 140).

Para alcançar seu objetivo de tradução cultural, *Gertrude* demonstra em seu relato buscar sempre compartilhar o conhecimento e os desafios de seu trabalho com consultores da comunidade surda. Nesse contexto cultural ainda, também *Julieta* relata sobre os desafios enfrentados na interpretação de

uma peça infantil com trechos encenados pelos atores usando a “língua do P”. A ILS entrevistada relata também nesse caso a busca por consultoria junto a membros da comunidade surda a fim de minimizar os problemas tradutórios enfrentados. *Julietta* comenta sobre essa experiência que, enquanto os personagens em cena falavam a “língua do P”, ela buscava produzir o mesmo efeito estético linguístico na Libras, porém, a partir do uso da repetição de mesmas configurações de mãos dos sinais. Essa estratégia foi pensada pela ILS justamente em parceria com os colegas consultados.

Sobre o trabalho em equipe e com consultoria, a autora Miriam Horwitz (2014) em seu trabalho recomenda justamente a realização de mais pesquisas sobre a prática de intérpretes surdos como consultores de intérpretes ouvintes em espetáculos teatrais. Esse tipo de consultoria, porém, só é possível quando o profissional possui acesso ao texto teatral ou roteiro que será encenado. Geralmente essas consultas acontecem na etapa que Rigo (2014) e Horwitz denominam de *etapa de tradução*. Conforme os dados levantados a partir das entrevistas realizadas, é possível observar na Tabela 2 que o acesso ao texto ou ao roteiro a ser interpretado é também um desafio apontado pelos ILS. Receber o material para preparação e estudo nem sempre é algo que acontece e isso pode ser determinante para o profissional que não poderá buscar por estratégias de interpretação antecipadamente.

Negociar as condições de atuação pode não ser uma tarefa tão simples. Cabe ao profissional preparar-se também em seus argumentos para que possa esclarecer sobre a importância do acesso ao material de preparação e estudo. Isso leva a considerar não apenas os aspectos interpessoais imbricados, isto é, a relação que se estabelece com os contratantes ou solicitantes dos serviços de interpretação, mas aspectos de postura

profissional, ética e seus desdobramentos nesse sentido. *Romeu* deixa uma reflexão sobre as atitudes que os intérpretes devem tomar frente às produções teatrais, uma vez que uma ação mal-planejada, às vezes, pode indiretamente implicar prejuízos para outras situações ou outros profissionais atuantes nesse mesmo contexto. A forma de agir, pensando na construção da imagem do intérprete, pode repercutir nas condições futuras de trabalho. O entrevistado comenta:

A maior dificuldade está em descobrir a dose certa de cautela e postura ao agir, pensando numa imagem coletiva que está sendo construída sobre nós, sobre quem somos e o que precisamos. Devemos pensar nisso ao tomar qualquer decisão. Desde o primeiro contato do contratante, as orientações dadas sobre posicionamento, a elaboração do orçamento de trabalho, a escolha da metodologia de trabalho, a definição sobre a necessidade ou não de mais um intérprete para revezamento/apoio, etc. (*Romeu*).

A percepção de *Romeu* acerca dos desafios enfrentados na interpretação de espetáculos teatrais destaca a questão da ética profissional. Trata-se de um apontamento essencial que, mesmo numa perspectiva ampla, elucida um elemento central na relação entre o processo e o produto da interpretação. A questão de como o intérprete se autoavalia, se percebe e se examina em suas atuações nos espetáculos teatrais é de grande importância, sobretudo no que se refere à imagem profissional que é construída e constituída nos espaços artísticos.

Cabe dizer que a função do ILS não deve ser entendida como prescritiva, mas sim pensada a partir das responsabilidades exigidas no todo; desde o contato com os contratantes do serviço,

passando pelo processo vivenciado, até o produto final gerado. Diante de uma fortuna de saberes encontrada nas narrativas de performances dos ILS entrevistados, entende-se que o trabalho e o corpo na interpretação de espetáculos teatrais representam a busca e a constituição da função vivenciada pelos profissionais. Entre outras questões, os dados evidenciam a necessidade de uma formação sistematizada no campo e a inclusão da esfera artística-cultural nos cursos de formação de ILS.

#### 4. Considerações Finais

Esta pesquisa buscou apresentar relatos de profissionais que atuam como intérpretes de Português para Libras em espetáculos teatrais. Para a coleta de dados, foram entrevistados seis (06) ILS que atuam nos contextos de Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro. Realizadas de forma indireta e por meio de recursos remotos, as entrevistas compreenderam nove (09) perguntas relacionadas à formação dos profissionais entrevistados e às suas experiências no contexto interpretativo de espetáculos teatrais, no que diz respeito, sobretudo, aos principais desafios enfrentados na prática.

Diante dos relatos coletados foi possível obter alguns questionamentos e possíveis caminhos para futuras investigações na área de interpretação de espetáculos teatrais. Algumas reflexões ficam em aberto apontando para a necessidade de novas pesquisas e estudos mais aprofundados. O contexto interpretativo que envolve o trabalho com teatro é amplo e compreende muitos pontos a serem problematizados e respondidos. Essa pesquisa buscou sintetizar os relatos dos ILS entrevistados a fim de contribuir com as discussões sobre essa temática. Os dados coletados foram dialogados com algumas bases teóricas

trazidas neste trabalho que, por sua vez, contribuiu de forma geral com as pesquisas sobre interpretação em língua de sinais que oferecem caminhos metodológicos e formativos. Os relatos dos profissionais participantes deste estudo implicam um pensar sobre as complexas relações envolvidas na esfera do teatro, bem como sobre a necessidade de aproximação com outros saberes; saberes esses construídos nas próprias práticas e experiências profissionais com espetáculos teatrais e demais contextos interpretativos artístico-culturais.

As leis de incentivo à cultura e acesso à comunicação em Libras implicam possibilidades ao público surdo de vivenciar experiências de mundo a partir das diferentes linguagens artísticas. Acredita-se que a literatura produzida em espetáculos teatrais contribui significativamente com a formação artística-cultural dos sujeitos contemporâneos. Vale ressaltar que a comunidade surda possui as especificidades de sua arte, sua literatura e sua própria cultura e, nesse sentido, ainda há muitas questões a serem discutidas, tanto sobre as possibilidades do teatro em Libras, como o trabalho de interpretação de espetáculos propriamente dito.

A responsabilidade pelo fazer artístico não se limita apenas aos intérpretes de língua de sinais, mas deve compreender a todos; desde a comunidade surda até os agentes envolvidos no campo das artes, como: produtores, atores, diretores, técnicos, etc. Mesmo o ILS ainda tendo que orientar, assessorar e, muitas vezes, explicar pedagogicamente sobre suas funções, o trabalho de acessibilidade em Libras em espetáculos teatrais deve ser colaborativo e de cooperação entre todos os agentes envolvidos. Quando o trabalho é pensado em conjunto, as problemáticas são minimizadas, falhas evitadas e os objetivos de todos alcançados. Demais inquietações concernentes aos ILS e ao contexto teatral de atuação podem ser tratadas em

desdobramentos futuros deste trabalho. Cabe considerar, por fim, que a experiência de interpretar em língua de sinais espetáculos teatrais representa um lugar de fala, de ação, de saberes, de performances e de políticas artísticas e culturais.

## Referências

ANATER, G. I. P. Pensando em tradução cultural a partir do sujeito não surdo. In: QUADROS, R. M. de. (Org.). **Estudos Surdos III**. Petrópolis: Arara Azul, 2008, p. 126-149.

\_\_\_\_\_; PASSOS, G. dos. Mecanismos de coesão textual visual em uma narrativa sinalizada: língua de sinais brasileira em foco. In: QUADROS, R. M. de; STUMPF, M. R. (Orgs.). **Estudos Surdos IV**. Petrópolis: Arara Azul, 2009, p. 50-77

BERNADINO, E. L. **A construção da referência por surdos na Libras e no Português escrito: a lógica no absurdo**. 323 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

BRASIL. Presidência da República. Lei 8.313, de 23 nov. 1991. Restabelece princípios da Lei 7.505, de 02 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 1991, p. 30.261.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Lei 10.436, de 24 abr. 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (Libras) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 2002, p. 23.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Decreto 5.626, de 22 dez. 2005. Regulamenta a Lei 10.436, de 24 abr. 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (Libras), e o art. 18 da Lei 10.098, de 19 dez. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 2005, p. 28.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Lei 12.319, de 01 set. 2010. Regulamenta a profissão de tradutor e intérprete da Língua Brasileira de Sinais (Libras). **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 2010, p. 01.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Lei 13.146, de 06 jul. 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 2015, p. 2.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Lei 13.442, de 08 maio 2017. Institui o “Dia Nacional do Teatro Acessível: Arte, Prazer e Direitos”. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2017, p. 1.

CORREIA, A. T.; RIBEIRO, E. N. Metodologias para implementação da interpretação de espetáculos cênicos para a língua de sinais. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 4. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2014.

GILE, D. Translation research versus interpreting research: kinship, differences and prospects for partnership. In: SCHÄFFNER, C. (Ed.) **Translation research and interpreting research: traditions, gaps and synergies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2004, p. 10-34.

GRUTZMACHER, M.; PEREIRA, A. B.; MOURA, I. S. S. Interpretação de Libras no teatro em Porto Velho-RO. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 4. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2014.

HORWITZ, M. G. Demands and strategies of interpreting a theatrical performance into American Sign Language. **Journal of Interpretation**, v. 23, n. 1, 2014, p.1-18.

KAUARK, F.; MANHÃES, F. C.; MEDEIROS, C. H. **Metodologia da pesquisa: guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

PÖCHHACKER, F. Conexões fundamentais: afinidade e convergência nos estudos da interpretação. **Scientia Traductionis**, n. 7, 2010, p. 61-75.

QUADROS, R. M. de; 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. de (Org.). **Estudos Surdos III**. Petrópolis: Arara Azul, 2008, p. 170-209.

\_\_\_\_\_; SUTTON-SPENCE, R. Poesia em Língua de Sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de (Org.). **Estudos Surdos I**. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

RIGO, N. S. Interpretação em contextos artístico-culturais: um mapeamento de espaços acessíveis em Libras na cidade de Florianópolis-SC. Congresso Internacional da ABRAPT e Congresso Internacional de Tradutores, 11, 5. **Anais**. Florianópolis: ABRAPT, 2013.

\_\_\_\_\_. Tradução da peça “O som das cores” para Língua Brasileira de Sinais. Colóquio Internacional FITA. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2014, p. 66-76.

\_\_\_\_\_. Tradução-Interpretação teatral: desafios e soluções em “O som das cores”. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 4. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2014.

RODRIGUES, C. H. Da interpretação comunitária à interpretação de conferência: desafios para formação de intérpretes de língua de sinais. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 2. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. **A interpretação para a língua de sinais brasileira: efeitos de modalidade e processos inferenciais**. 255 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. [Trad. Pontes de Paula Lima] 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

# **O educador surdo e o tradutor intérprete de Libras na mediação cultural:**

UM ESTUDO DE CASO NO  
MUSEU DE ARTE MODERNA  
DE SÃO PAULO



Carolina Fernandes Rodrigues Fomin  
Leonardo Barbosa Castilho

# 1. Introdução

Considerando o potencial educativo-cultural de espaços culturais, o surgimento de políticas públicas de incentivo à cultura, bem como a importante consciência e busca de tornar acessíveis os artefatos culturais produzidos em nossa sociedade, pode-se perceber a diversidade significativa do público em espaços culturais e a importância de esses espaços contemplarem as demandas de diferentes usuários. Esta pesquisa traz para discussão a mediação cultural em espaços educativos de museus e instituições culturais, o papel do Tradutor Intérprete de Língua de Sinais (TILS) em atuação em museus e as visitas mediadas em Língua Brasileira de Sinais (Libras) nas exposições, destacando o papel do surdo como sujeito protagonista nessa mediação cultural. Para entendimento de como se dá essa acessibilidade para o público surdo em museus e espaços culturais e entender a atuação do TILS nesse contexto, em busca de uma acessibilidade plena em todos os seus aspectos, é preciso entender o contexto histórico e quais ações inclusivas vêm sendo realizadas nesses espaços; mais especificamente, no caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

A partir de revisão bibliográfica, foram compreendidos os períodos nos quais a sociedade tenta aproximar as atividades sociais integrando e incluindo as pessoas com deficiência na sociedade; o percurso histórico e suas conquistas políticas e sociais; como o tema da acessibilidade passou a integrar o escopo de atividades de instituições culturais; e, por fim, como isso se deu no MAM-SP, objeto desta pesquisa. A partir da descrição das experiências dos autores, como um ato político (LARROSSA, 2002, p. 21) esta pesquisa traz algumas contribuições sobre a atuação do educador surdo e do TILS nesse contexto.

## 2. Acessibilidade em Espaços Culturais

O Brasil tem dado passos em direção à acessibilidade e à inclusão social, podendo-se observar uma evolução e difusão do tema de forma ainda incipiente a partir da década de 1980 (SASSAKI, 1997; ORNSTEIN; ALMEIDA PRADO; LOPES, 2010). Tratando-se de acessibilidade na comunicação, em termos legais, a Lei 10.098/00, no Artigo 17, garante a acessibilidade na comunicação e participação social de pessoas com dificuldade de comunicação no capítulo que dispõe sobre a acessibilidade nos sistemas de comunicação e sinalização; também o Decreto 5.296/04, que define e contempla a eliminação destas barreiras comunicacionais.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), na Norma Brasileira (NBR) 9050:15 sobre acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos, nos itens 3.1 e 3.2, define “acessibilidade” e “acessível” como:

**Acessibilidade:** possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida.

**Acessível:** espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias ou elemento que possa ser alcançado, acionado, utilizado e vivenciado por qualquer pessoa.

Acessibilidade, portanto, não é apenas a eliminação de barreiras físicas. Elali, Araújo e Pinheiro (2010), ao pensarem sobre acessibilidade, elencam quatro tipos de barreiras a serem eliminadas: barreiras físicas, barreiras comunicacionais, barreiras sociais e barreiras atitudinais, onde:

Barreiras Físicas (ou arquitetônicas) referem-se às dificuldades e impossibilidades de uso dos espaços, edifícios, mobiliários e equipamentos urbanos (inclusive de transporte). Barreiras Comunicacionais: têm relação com a impossibilidade de uso adequado do espaço pela falta de acesso à informação, aos sistemas de comunicação disponíveis no ambiente, ou em seu entorno. Refere-se à falta de informações visuais, táteis, lumínicas ou auditivas. Barreiras Sociais: são relacionadas aos processos de exclusão/inclusão social de grupos ou categoria de pessoas, especialmente as chamadas “minorias”. E, por fim, as Barreiras Atitudinais: são as geradas pelas atitudes e comportamentos dos indivíduos, mesmo que não intencionais, que são impeditivos do acesso de outras pessoas a um determinado local ou espaço. (2010, p. 118).

Ainda relacionadas às barreiras comunicacionais, sociais e atitudinais os autores relacionam o conceito de “acessibilidade psicológica”. Nestes termos, pode-se discutir uma real inclusão social, uma vez que a acessibilidade não se esgota na dimensão física, podendo ser estendida até sua dimensão psico-sócio-ambiental. Pensar em “acessibilidade psicológica”, segundo estes autores, é pensar em pertencimento e diz respeito à possibilidade de a pessoa perceber-se inserida/inserível em determinado

ambiente, pensar em si próprio como alguém pertencente àquele contexto, podendo influenciar e agir com uma atuação social mais eficaz sobre o mesmo.

Em espaços culturais, o acesso de todos ao museu com todo o seu potencial educacional e social, e a afirmação da identidade cultural dos cidadãos, é um direito protegido pela Constituição Brasileira (1988):

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (Constituição da República Federativa do Brasil, Seção II, art. 215).

E, mais recentemente, a Lei 13.146/15, Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), que se destina a assegurar e a promover em condições de igualdade o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania. A LBI destaca, no Capítulo IX, o direito da pessoa com deficiência à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer, e se tornou vigente em 2016. Por consequência, uma série de editais têm contemplado essa demanda, podendo-se perceber um crescente de ações voltadas à acessibilidade em diversas instituições culturais.

Entretanto, o exercício desses direitos ocorreu, segundo Tojal (2010), acompanhando os processos de inclusão social na educação e, inicialmente, apenas com questões dirigidas ao acesso físico, para depois experimentar incluir propostas de novas concepções de interatividade com os objetos e participação do público nas exposições. Segundo Tojal,

a cultura tem como princípio possibilitar tanto o reconhecimento da identidade de um povo ou nação como também possibilitar o reconhecimento da sua diferença – de quem somos frente à diversidade do outro –; isto posto, não pode atualmente ser entendida senão como território da diversidade. (TOJAL, 2007, p. 79).

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) foi pioneiro na iniciativa de inclusão de pessoas com deficiência visual em espaços museológicos, quando organizou na década de 1980 uma exposição de esculturas originais do seu acervo. A partir daí, os processos para a promoção de acessibilidade em espaços culturais se difundiram e foram percebidos inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, em algumas instituições que se tornaram referência por sua preocupação e compromisso na promoção de oferecer a cultura ao público diverso, o que tem sido difundido em outros estados brasileiros. Pode-se citar, em São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Museu do Futebol, o Centro Cultural Banco do Brasil e o Instituto Itaú Cultural. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio, o Museu do Amanhã e Oi Futuro – Museu das Telecomunicações, dentre outras instituições culturais por todo o Brasil. Instituições estas que se preocuparam não apenas em adequar o seu espaço físico, mas trabalhar na direção da eliminação das barreiras sociais, atitudinais e comunicacionais, promovendo acessibilidade em um aspecto mais amplo.

Faz-se importante salientar também que é a partir do reconhecimento da Libras com *status* linguístico, por meio da Lei 10.436/2002, e regulamentação da profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais, por meio da Lei

12.319/2010, que se percebe uma crescente presença de profissionais TILS nas mais diversas esferas sociais, inicialmente na esfera educacional e de conferências e, a posteriori e ainda de forma incipiente, na esfera artístico-cultural. Em consequência dos movimentos políticos e normativos, é também crescente no Brasil os estudos e pesquisas em tradução e interpretação de língua de sinais e estes apontam para “a importância de teorizações sobre práticas já existentes” (NASCIMENTO, 2011, p. 32).

Sobre os Estudos da Tradução e Interpretação de Línguas de Sinais (ETILS) é preciso apontar as diferenças entre os ETILS, os Estudos da Tradução (ET) e os Estudos da Interpretação (EI), uma vez que são diversos os autores que apontam a tradução e a interpretação como processos similares e ao mesmo tempo distintos, sob a perspectiva que “todo ato de tradução é tanto tradução como interpretação, porque traduzir é sempre interpretar e porque sempre que se interpreta se traduz” (SOBRAL, 2008, p. 88).

Entretanto, entende-se a importância de um olhar aos ET, EI e ETILS como campos disciplinares independentes, posto que há uma diferença entre a atividade específica de tradução de textos – que acontece a partir de um texto em uma língua-fonte, com tempo considerável para execução de seu trabalho, possibilidade de consulta a dicionários, podendo a qualquer momento fazer revisões e ajustes no texto na língua-alvo – e a atividade de interpretação simultânea, que acontece em um dado espaço e tempo limitado e lida com o texto em sua versão final no momento em que é enunciado na língua-alvo, conforme apontam Cokely (1992), Romão (1998) e Pagura (2003). Por isso a importância de entendê-los como campos disciplinares independentes. Mais especificamente quanto aos ETILS,

as línguas de sinais marcam a tradução e a interpretação, assim como o traduzir e o interpretar, com a questão da modalidade gesto-visual. Além disso, a intensificação da presença de tradutores e de intérpretes de sinais em diversas esferas sociais, desde as intrassociais até as internacionais, assim como a ampliação dos pesquisadores interessados em investigar os processos tradutórios e interpretativos de/para/entre línguas de sinais, oferecem diversas contribuições e desafios aos ET e aos EI do século XXI. É visível a presença cada vez mais marcante de pesquisadores da tradução e da interpretação de línguas de sinais nos eventos da área, assim como dos intérpretes de sinais atuando nesses eventos, já que uma parcela desses profissionais e pesquisadores é formada por surdos. Além disso, as referências à interpretação de línguas de sinais têm logrado cada vez mais espaço nas obras consideradas centrais aos ET e aos EI, evidenciando a inegável inserção dos ETILS nesses grandes campos disciplinares (RODRIGUES; BEER, 2015, p. 42-43).

Entretanto, Rodrigues (2013), quando traz em sua tese de doutorado um panorama do crescimento dos estudos da tradução e interpretação de língua de sinais, afirma que,

com tudo isso, vemos que, embora as pesquisas, supracitadas, tenham trazido importantes contribuições ao campo da tradução e interpretação, e, também, à atuação do ILS, ainda há carência de pesquisas no campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação que abordem o processo interpretativo em si: tanto do Português para a Libras, quanto da Libras para o Português. Considerando

isso, comprova-se a necessidade e a importância de novos estudos capazes de esclarecer questões vinculadas ao processo interpretativo no par linguístico Português-Libras e de novos instrumentais metodológicos para a coleta, transcrição, padronização, informatização e análise de dados envolvendo a tradução e a interpretação em língua de sinais. (RODRIGUES, 2013, p. 33).

Se os estudos sobre tradução e interpretação envolvendo língua de sinais ainda são incipientes (com maior parte de trabalhos voltados para intérpretes educacionais ou de conferências) e apresentam comprovada necessidade de novos estudos capazes de esclarecer questões relacionadas em qualquer esfera da atividade, mais embrionário ainda encontram-se os estudos voltados para a atuação do TILS na esfera artística.

No que tange os estudos voltados a ações educativas e de acessibilidade para surdos em museus, as pesquisas são também incipientes. Chalhub faz uma importante reflexão sobre a falta de pesquisas acadêmicas que abordem este tema e conclui:

O parco quadro de produção científica de duas grandes áreas, Educação e Museologia, na temática acessibilidade de de surdos a museu é significativo de uma lacuna que precisa ter mais atenção dos pesquisadores de diversas áreas que apresentam interface com democratização do conhecimento, inclusão social, práticas pedagógicas e diversidade. Não se pode negar total entendimento sobre os bens culturais de qualquer sociedade a um grupo de cidadãos. (CHALHUB, 2014, p. 341).

Dessa forma, por meio do relato de vivências e experiências dos autores como um ato político, conforme aponta Larrossa

(2002, p. 21), “nomear o que fazemos, em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica”, essa pesquisa apresenta ações educativas realizadas no MAM-SP e como se dá a mediação cultural por meio do educador surdo e do TILS através de videoguia e visitas mediadas em Libras para o público surdo e ouvinte.

### 3. Mediação Cultural no MAM

Foi selecionado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para este estudo de caso, não apenas pela constante preocupação em adequações físicas às condições de acessibilidade, mas principalmente pelas premissas de ações educativas e inclusivas que permeiam todo o museu e são responsáveis pela eliminação das barreiras sociais, atitudinais e comunicacionais, garantindo uma “acessibilidade psicológica” ao espaço cultural, uma vez que busca ir além de questões normativas, repensando o modelo de promover acesso a algo instituído, mas construindo realidades com o público que o frequenta.

O MAM-SP, como importante referência na acessibilidade em museus, carrega em sua história o pioneirismo e um intenso diálogo com a sociedade. Acessibilidade é uma premissa para o museu e é constituída em sua missão:

Missão: Coleccionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível.

Ainda, segundo a coordenadora do educativo do museu, “a diversidade de públicos no museu compõe um cotidiano no

qual experiências são compartilhadas, significados são construídos, e a qualidade das relações humanas se eleva todos os dias.” (LEYTON, 2015b, p. 11). Desta forma, o programa educativo do MAM-SP mostra claramente a luta por uma verdadeira inclusão, onde as diferenças são celebradas, as pessoas têm um importante papel e são agentes criadores de proposições no espaço. Não há estigma ou marca, mas o convida a fazer parte na construção de uma realidade desejável como sujeito protagonista, conforme afirma a coordenadora do setor educativo:

Com nosso trabalho de mediação, buscamos a construção permanente de um ambiente acessível sob todos os aspectos. Para nós, acessibilidade não significa somente promover acesso ao que já está instituído, mas possibilitar aos participantes pensar, idealizar e construir a realidade que desejam viver. (LEYTON, 2015a, p. 13).

Pensando dessa forma, o museu não apenas contrata o profissional TILS como mero “recurso” de atuação e resolução de questões de acessibilidade, mas incorpora a Libras ao seu cotidiano e, além de propor uma série de ações para o público surdo, ganha novas formas de criação artística.

Com o público surdo, aprendemos que o *corpo fala*. Conhecemos a força de uma língua sem a oralidade. Compreendemos que a ausência da audição gera a criação de comunidades, com língua e cultura próprias, e pudemos nos aproximar delas e desenvolver pesquisas e criações poéticas. Hoje, a Língua Brasileira de Sinais (Libras) integra toda a programação do MAM, em sua

potente e expressiva dimensão visual, nos cursos, oficinas, saraus, seminários, flash mobs, filmes, manifestos, narrações de histórias e espetáculos literários musicais. Essas iniciativas geram a compreensão e a difusão da cultura surda, fortalecem sua identidade e permitem que os surdos desenvolvam ações culturais que conectam sua língua com as linguagens da arte. (LEYTON, 2015b, p. 10).

Para melhor compreensão da programação específica e seus objetivos, abaixo são listados alguns dos programas voltados para a valorização da língua de sinais e o valor que isso agrega ao museu:

*Família MAM*: construir novas possibilidades de diálogo e interação entre familiares (crianças e adultos) por meio da prática artística, da brincadeira e da narração de histórias em Português e Libras.

*Semana Cultural Sinais na Arte*: gerar uma significativa transformação na acessibilidade ao público surdo por meio de uma ampla programação cultural toda realizada em Libras, desenvolvida em parceria com diversos espaços culturais do estado.

*Sencity no MAM*: conectar a cultura dos surdos e dos ouvintes, do Brasil e de outros países, em uma experiência inusitada e inovadora que estimula todos os sentidos, por meio de um evento multissensorial com diferentes experiências artísticas e de performance, incluindo piso que vibra conforme a música, dançarinos em língua de sinais, além da exploração de diferentes aromas e sabores.

*Canto Livro no MAM:* sensibilizar e incentivar a leitura por meio da música, narração de histórias, contato com texto escrito, com as artes visuais, e a expressão da língua de sinais.

*Programa Igual Diferente:* orientar e estimular a produção e apreciação artística, gerando nesse processo a inclusão social, por meio dos cursos de diversas modalidades artísticas.

Dos programas apresentados acima, destaca-se o *Programa Igual Diferente*, que desenvolve atividades e cursos que, além de incentivar o processo criativo dos participantes em diferentes modalidades artísticas, contempla as particularidades de cada grupo. Seguem alguns exemplos das ações do programa:

*Corposinalizante:* coletivo artístico de jovens surdos e ouvintes que discutem cultura e identidade surda por meio da produção de documentários, intervenções e performances.

*Curso de Criação em Performance:* um espaço para a experimentação e pesquisa da prática artística da performance, onde o professor surdo, não por sua deficiência, mas por sua capacidade artística, se utiliza de elementos de várias linguagens, como o teatro, a dança, a música e as artes visuais, na criação de uma cena.

*Aprender para Ensinar:* curso de formação em arte para jovens surdos e ouvintes visando sua atuação como educadores em museus a partir do uso de Libras. Essa

ação formou vários educadores surdos que passaram a atuar em outros museus (Pinacoteca, Museu do Futebol, Instituto Itaú Cultural, CCBB) e, também, formou um educador surdo que hoje compõe a equipe de funcionários do MAM-SP.

O educador surdo em questão, Leonardo Castilho, também autor deste trabalho, começou a ter contato mais próximo com o universo da arte-educação a partir de um curso realizado no *Programa Igual Diferente* e de sua participação na ação *Aprender para Ensinar* em 2003, juntamente com as professoras artistas e educadoras Cibele Lucena e Joana Zatz. Trata-se de um curso de formação desenvolvido com aulas teóricas e práticas, buscando oportunizar a aprendizagem de novos conhecimentos e acessar novos desafios por meio de experiências diversas, tais como: intervenções urbanas, manifestos de surdos em diferentes ambientes (espaços expositivos, espaços públicos) e ida às ruas para criação de documentários e registros desses manifestos. A produção acontecia por meio de entrevistas ou referências de trabalhos de artistas em cartaz, aos quais os alunos tinham acesso e a oportunidade de conversar com seus curadores e artistas.

Em depoimento a respeito dessa experiência, Leonardo Castilho, ex-aluno do curso e que hoje integra a equipe de educadores do museu, afirma:

O aprendizado neste curso me mostrou diferentes caminhos, me tornou uma pessoa cheia de vontade de socializar culturas e conhecimentos diferentes, respeitando as pessoas e sua maneira de ser. Hoje em dia me sinto seguro com minha carreira como educador, artista e produtor;

tudo isso me fez ampliar meu conhecimento no campo das linguagens da arte e também me fez entender a relação da cultura surda e ouvinte. A partir de minhas experiências, estive em vários lugares, trazendo ouvintes para conhecerem a cultura surda e vice-versa; tudo isso me ajudou a desenvolver pesquisas de poesias na língua de sinais, onde hoje, com o grupo Corposinalizante, somos uma referência para surdos e ouvintes de todas as idades.

As propostas do programa educativo do museu demonstram a prática da diversidade e como a reciprocidade de experiências do museu para com as pessoas, e das pessoas para com o museu, acontecem em uma via de mão dupla, de modo a promover uma real inclusão social. Não se trata de um espaço onde se toleram as diferenças e criam-se grupos específicos para as pessoas com deficiência, mas na reciprocidade as diferenças tornam-se um valor e o museu passa a ser um disparador desses processos de troca de experiências e formação identitária (TORRES, 2012).

## Visitas Mediadas em Libras

Para além de uma programação específica, o MAM-SP contém exposições temporárias de arte moderna e contemporânea e recebe público diverso, tanto em visitas de público espontâneo (quando a visita é autônoma, podendo o público solicitar ou não a mediação de educadores presentes na exposição), como em visitas mediadas agendadas (que acontecem, geralmente, em grupos e com agendamento prévio com a mediação de um educador do museu).

No que tange a mediação cultural, o museu adota princípios educacionais propostos por Paulo Freire, nos quais o educador mobiliza conhecimentos no educando a partir de componentes advindos de suas experiências anteriores, ou seja, o educando não é passivo no processo de aprendizado. É a partir do diálogo desenvolvido entre o educador e os visitantes, ou mesmo entre os próprios visitantes, que são trazidos conhecimentos e incitadas reflexões críticas, bem como fomentadas as possibilidades de questionamento de valores e produção de novos sentidos (VILLELA et al., 2015). Para tal, o educativo do museu estabelece um programa de visita que desenvolve um percurso pelas obras expostas, que não necessariamente segue um roteiro preestabelecido, mas que pode diferir de acordo com o repertório e o interesse de cada grupo.

Pensando em visitas mediadas em Libras, o setor educativo do MAM-SP propõe que duas formas de visita sejam disponibilizadas, tanto a visita de público espontâneo, como a visita mediada agendada. Na visita de público espontâneo é desenvolvido um vídeo guia da exposição. Já na visita mediada agendada, o educador surdo (que integra o quadro de funcionários do museu) realiza a mediação nas visitas presencialmente. A seguir, este estudo descreve o programa de visita nessas duas instâncias e aponta algumas estratégias adotadas pelo educador surdo e pelo TILS nessas atividades.

## Vídeo guia em Libras

Para garantir que o público surdo possa visitar a exposição espontaneamente e ter acesso aos conteúdos autonomamente, o museu disponibiliza um vídeo guia da exposição. Trata-se de um recurso de tecnologia assistiva que garante acesso aos conteúdos

disponíveis no espaço expositivo por meio de vídeos gravados em Libras e legendados em Português disponibilizados ao público por meio de *tablets* emprestados pela instituição.

Esses conteúdos podem ser baixados também via internet para serem utilizados em *tablets* ou *smartphones* pessoais. Dessa forma, o público surdo visitante do MAM-SP pode fazer a visita de forma autônoma, escolhendo as obras que deseja ver e determinando o tempo de sua visita, independente da presença de um educador surdo ou TILS.

O videoguia contém um *menu* com diversas faixas de conteúdo, começando com uma breve introdução sobre o museu e suas regras; nome das exposições em cartaz; o contexto na qual a exposição se dá e uma breve apresentação pessoal do educador surdo e do TILS. Em seguida são apresentados conteúdos como: bases conceituais e ideias que referenciam o trabalho dos curadores; breve contexto histórico da exposição e a mediação das obras expostas no museu. Todo o conteúdo é exposto em Libras com legendas em Português por um TILS ouvinte e um educador surdo. Apesar de o recurso ser coordenado pelo setor educativo do museu, a produção desse material envolve diversos setores do museu, tais como: curadoria, comunicação, programa de parceiros, marketing e editora-crítica.



Figura 1: Videoguia

A partir de um texto institucional curatorial sobre a exposição em cartaz, o educador surdo e o TILS têm a responsabilidade de mediar esses conteúdos e a autonomia de decisão sobre os conteúdos que acreditam serem relevantes para o público-alvo, bem como definir qual a melhor forma de apresentá-los, tomando decisões sobre quais recursos visuais serão adotados na transmissão dessas informações. Além disso, há uma responsabilidade com a língua de sinais que demanda uma pesquisa do educador e do TILS com relação aos sinais a serem utilizados na apresentação dos conteúdos, já que ainda são poucos os sinais convencionados na esfera artística na comunidade surda. Para isso, faz-se necessário que, tanto o educador surdo quanto o TILS, tenham competência linguística, tradutória e interpretativa em ambas as línguas (Português e Libras) e que tenham formação e experiência na esfera artística, sendo também pessoas ativas e presentes na comunidade surda.

Para isso, o educador surdo e o TILS participam de todo o processo de formação que acontece antes de cada exposição entrar em cartaz. Juntamente com os demais educadores do museu, eles participam das diversas conversas que acontecem com artistas e curadores, dos estudos e pesquisas bibliográficas relacionadas à exposição e, ainda, participam de discussões e planejamentos das ações educativas. A presença do educador surdo e do TILS nesse período de formação é fundamental para que possam dar continuidade aos estudos individuais. Todo repertório adquirido é essencial para a elaboração do roteiro do vídeo guia e das visitas.

A elaboração do roteiro, conforme mencionado anteriormente, é feita a partir de um texto institucional disponibilizado ao educador surdo e ao TILS. Esse texto é não somente adaptado, no intuito de fazer sentido em Libras, mas, sim, é pensado a partir de escolhas linguísticas apropriadas e adequadas ao contexto em que a temática se insere. Assim, o educador surdo e o TILS têm liberdade para intervir e trazer contribuições na mediação do conteúdo, trazendo propostas de mediação e não precisando se fixar apenas ao texto institucional. É nesse sentido que os desafios da produção desse material permeiam tanto a atividade de mediação de conteúdos como a atividade de tradução e interpretação na esfera artística.

Com relação ao TILS, são diversos os desafios e desdobramentos que constituem a atuação destes profissionais em sua tarefa de mobilizar discursos a partir de diferentes gêneros e esferas de atividade (NASCIMENTO, 2014). Se muitos são os desafios de tradução e interpretação interlingual em qualquer esfera em que se pressupõe uma teia complexa de relações, quando se trata de textos da esfera artística diversos fatores devem ser considerados para além das transferências culturais

e linguísticas que se produzem, dentre eles o contexto em que a exposição se insere; as produções estéticas, simbologias, metáforas e a produção de sentidos; seu impacto na vida social e os efeitos que isso desencadeia em seus espectadores.

Ao educador surdo fica a responsabilidade de mediação do conteúdo, visto que cada exposição traz demandas diferentes, a depender de alguns fatores, tais como: o tema da exposição; os artistas envolvidos; as escolhas dos curadores; o espaço expositivo; a disposição e quantidade de obras. Por exemplo, se o conteúdo proposto pelo curador for complexo (metafórico ou com muitos termos técnicos) o educador surdo – na função de educador que medeia conteúdos – precisa escolher sinais e organizar os conteúdos em Libras de modo a preservar a mesma reflexão proposta para o público surdo, de forma que esses sujeitos também vivenciem a experiência poética proposta e, igualmente, reflitam sobre as ideias propostas pelo curador da exposição. Essas demandas são elementos fundamentais nas escolhas feitas pelo educador surdo e pelo TILS diante das infinitas possibilidades de produção desse material. Suas escolhas e decisões definem o roteiro final do conteúdo a ser gravado.

Tanto o educador surdo como o TILS ouvinte atuam na tradução em Libras do conteúdo e, após a divisão das falas para cada um, a gravação acontece. Enquanto um sinaliza, o outro fica de apoio, de forma a garantir que todos os conteúdos propostos no roteiro elaborado anteriormente sejam apresentados de forma clara ao visitante do museu. Um fator importante na produção do videoguia é o posicionamento do educador e do TILS com relação às obras. Em geral, na maioria das exposições, o posicionamento escolhido é em frente ou próximo à obra, ou ainda ao setor da exposição ao qual estão se referindo. Desse modo, o visitante tem uma referência visual

e compreende de forma clara a qual setor ou obra da exposição o conteúdo do vídeoguia está se referenciando. Além disso, nesses posicionamentos estratégicos o educador surdo ou o TILS podem fazer apontamentos às imagens ou obras a que se referem em seu discurso.

É importante destacar que este trabalho descreve apenas uma entre as infinitas possibilidades de produção de um vídeoguia. As considerações aqui apresentadas são baseadas na experiência dos autores e, portanto, não se pretende esgotar o assunto, mas apenas introduzi-lo para discussão. Independente do formato escolhido para a produção de um vídeoguia, cabe apontar que esse recurso pode ser uma potente ferramenta de mediação de conteúdo em línguas de sinais podendo ser aplicado a diversas esferas, não apenas a esfera artística, mas também a literária, a cinematográfica entre outras. O conteúdo do vídeoguia e o próprio aparelho podem ser disponibilizados ao visitante de diversas formas, uma vez que é necessário se pensar em alternativas diversas de apresentação, de modo que seja funcional e prático para o público surdo, considerando que esses sujeitos se utilizam das mãos para sinalizar e, portanto, em determinados momentos, segurar objetos pode se tornar um tanto inviável.



Figura 2: Posicionamento do TILS e do Educador Surdo

## Visita Mediada em Libras

A visita mediada em Libras acontece por meio de agendamento e é ofertada tanto para grupos de ouvintes como para grupos de surdos. Geralmente acontecem para turmas provenientes de escolas, associações, etc. que solicitam a visita com mediação do educador. No MAM-SP, quem medeia essas visitas é o educador surdo. Esse profissional, conforme anteriormente mencionado, participa de todo o processo de formação, bem como dos estudos das exposições, juntamente com a equipe do setor educativo e do TILS. Nas semanas de formação, além de estudarem textos relacionados à exposição, os educadores participam de palestras e conversas com os artistas, curadores e pesquisadores. Ainda que cada educador seja responsável pela visita de seu grupo ou turma agendada, eles compartilham o planejamento das visitas e as experiências poéticas<sup>1</sup> que desejam apresentar aos visitantes durante a visitação. Durante todo o processo, os educadores podem contar também com uma consultoria pedagógica feita pela profissional pedagoga Fátima Freire.

Sobre a visita mediada em Libras agendada para o público surdo, vale mencionar que muitos grupos vêm de escolas parceiras<sup>2</sup>. Nessas visitas, normalmente o educador surdo acolhe o grupo antes de iniciar a visita e, por meio de uma conversa

---

1 As visitas mediadas do MAM-SP contemplam uma proposta denominada “experiências poéticas”. Elas podem ser atividades de ateliê, narrações de história, dinâmicas ou processos experimentais que estimulam a construção de sentido pela experiência da criação artística.

2 Escolas que estabelecem uma parceria com o museu e que o visitam frequentemente. O MAM-SP também promove encontros com professores de escolas parceiras a cada exposição, a fim de colaborar também com sua formação (LEYTON, 2015b).

introdutória, procura saber mais informações sobre o grupo. Por exemplo, de onde é o grupo, qual a fluência em Libras das pessoas, se é a primeira vez que eles estão tendo contato com um museu ou uma instituição cultural, etc. Essa sondagem é feita pelo educador surdo levando em consideração as comunidades surdas de diferentes contextos, cujo perfil dos visitantes pode variar conforme sua educação familiar ou escolar, nível social, desenvolvimento cognitivo, familiaridade com a esfera artística, etc.

Ainda, por vezes, o museu recebe grupos de alunos surdos com idades variadas. Cabe ao educador, nesse caso, a responsabilidade de encontrar a melhor forma de se comunicar com todos igualmente, de maneira que todos se sintam à vontade e saibam que têm uma referência na qual podem conversar à vontade em língua de sinais. O educador se responsabiliza também pela mediação dos conteúdos relacionados à cultura surda, buscando maior identificação com esse público.



Figura 3: Visita mediada em Libras para grupo de surdos

O educador surdo atua também como mediador entre a obra de arte e o grupo que visita a exposição, incentivando a reflexão e a autonomia dos visitantes surdos, de forma a expressarem suas perspectivas e opiniões por meio de sua língua visual que pode, inclusive, possibilitar a criação de imagens conceituais ao mesmo tempo em que interage com a obra à sua frente. Falando sobre sua experiência em mediação, Leonardo Castilho afirma:

A língua se fortalece e dialoga com a visualidade da obra. Quer dizer: a língua é usada para criar imagens – afinal, a Libras é uma língua visual –, que abrirá caminhos e oferecerá conceitos e imagens para adentrar a obra de referência. É como se a língua e o corpo circulassem em torno da obra, buscando imagens na língua que permitam acessá-la. (CASTILHO, 2015, p. 55).

A respeito do conhecimento no campo das artes, observa-se que para a grande maioria do público surdo que visita o museu este conhecimento ainda é uma novidade e muitos estão visitando o museu pela primeira vez. Como mencionado anteriormente, o acesso à arte e à cultura a todos é algo que tem avançado somente a partir da década de 1980 no Brasil, ou seja, algo ainda em crescimento.

Dentre os diversos grupos que visitam museus, pessoas de diferentes idades, países, cidades, culturas, línguas, pessoas com diferentes demandas, com ou sem deficiência, surdos ou ouvintes, pessoas de diferentes classes sociais, etc., todas trazem consigo um repertório de experiências que o educador precisa identificar para que possa estabelecer canais de comunicação.

Nas visitas mediadas ao público ouvinte (não falante de Libras) que acontecem com a mediação do educador surdo, há

a presença do TILS. No caso dessas visitas, o educador surdo, geralmente, inicia sua mediação com uma breve introdução pessoal a respeito da figura do TILS e, em seguida, explica aos visitantes como acontecerá a comunicação entre eles por meio do TILS. Assim, o educador aproveita para dar dicas e orientações de comunicação. Num primeiro momento, observa-se que ocorre um encantamento por parte dos visitantes ouvintes pelo “diferente”, isto é, pela figura do educador surdo e sua língua. Visitantes crianças, em geral, tendem a fazer diversas perguntas, como: “Você sabe falar?”, “Pode falar só uma palavrinha para a gente ouvir?”, “Você é brasileiro?”, “Como fala meu nome em Libras?”, etc. Após as perguntas serem respondidas pelo educador e a visita ser iniciada, naturalmente, as curiosidades vão se dissipando e, à medida que o educador responde dúvidas, introduz o museu, fala sobre suas regras e inicia a mediação dos conteúdos da exposição, os visitantes passam a enxergar o mediador como educador surdo do museu, e não apenas como “surdo”. Aos poucos, o interesse passa a ser pelos conteúdos e pela exposição em si.

O educador surdo se utiliza de diversas estratégias educativas na visita, bem como de recursos visuais para atrair a atenção dos visitantes ao conteúdo da exposição. A visita de ouvintes mediada com o educador surdo apresenta, portanto, algumas características diferentes de outras visitas, pois ela introduz uma língua e uma cultura antes não conhecidas por esse público. Ela apresenta uma forma de comunicação baseada na visualidade e o ouvir vem de uma nova forma: por meio da mediação do TILS. Assim, a escuta se dá a partir de uma nova forma, fazendo-se necessária uma atenção diferente para o ouvir e para o olhar: os olhos atentos a uma língua visual e os ouvidos a uma voz que vem de um outro sujeito e posicionado em um outro local.

Com relação ao TILS, em visitas agendadas mediadas em Libras, são diversas as estratégias possíveis de serem adotadas na interpretação para o Português. O TILS pode fazer escolhas com relação ao seu posicionamento, ao seu tom de voz de enunciação, à sua prosódia, ao vocabulário adequado ao grupo e faixa etária dos visitantes, etc. Com relação ao posicionamento, a depender do grupo, em determinados momentos o TILS se posiciona atrás do grupo, enquanto o educador surdo à frente conduz a visita, induzindo os visitantes a direcionarem o olhar para si e não para o TILS. Por vezes, em momentos estratégicos, de perguntas e respostas de maior interação onde é necessário interpretar para o Português a fala do educador surdo e interpretar as falas do público visitante ouvinte para Libras, o TILS se posiciona mais próximo ao educador.

A participação do TILS no processo de formação dos educadores do museu, conforme mencionado anteriormente, é de extrema relevância, pois dessa forma o profissional passa a conhecer o contexto em que se insere a exposição, os artistas envolvidos e os sinais específicos relacionados. Além disso, o educador surdo e o TILS podem estabelecer combinados, discutir conceitos e conversar sobre quais as melhores escolhas lexicais na interpretação, estando ambos alinhados com a proposta educativa do museu.

#### 4. Considerações Finais

A esfera cultural, que corresponde a uma dentre as tantas outras esferas em que os TILS têm atuado para a promoção da inclusão social e participativa dos surdos, tem gradativamente consolidado a figura do TILS para atender a uma demanda

de público específico, garantido a presença dessa audiência. Entretanto, mesmo diante dos diversos desafios e desdobramentos que constituem a atuação do TILS, e mesmo diante de um trabalho bem-executado, a simples inserção do TILS nessa esfera não é suficiente para garantir a inclusão desejada.

Pensar na mediação cultural para o público surdo – seja por meio de programações específicas (cursos, apresentações, eventos), seja por meio de visitas mediadas em Libras, ou até mesmo a partir recursos de acessibilidade como os vídeoguias – requer um olhar atento e responsável para a realidade que se deseja construir. Não se trata apenas de incluir o TILS em programações específicas, mas de convidar o surdo a fazer parte da elaboração de projetos e a participar ativamente do processo de construção dessas iniciativas. É imprescindível voz ativa na construção coletiva, onde as diferenças tornam-se um valor e o museu ganha uma língua visual com toda sua potência de criação artística. Dessa forma, por meio da instituição, a arte e a cultura atuam como disparadores de processos de trocas de experiências e formação identitária, trazendo o público surdo ao protagonismo na construção da sociedade em que se deseja viver.

## Referências

CASTILHO, L. Mediar uma imagem criando imagens: a mediação na língua de sinais. In: VILLELA et al. **Obras Mediadas**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

CHALHUB, T. Acessibilidade a museus brasileiros: reflexões sobre a inclusão de surdos. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v.7, n. 2, jul./dez. 2014, p. 28-344.

COKELY, D. **Interpreting: a sociolinguistic model**. Burtonsville, Md.: Linstok Press, 1992.

ELALI, G. A.; ARAÚJO, R. G.; PINHEIRO, J. Q. Acessibilidade psicológica: eliminar barreiras “físicas” não é suficiente. In: ORNSTEIN, S. W.; ALMEIDA PRADO, A.; LOPES, M. E. (Org.). **Desenho Universal: caminhos da acessibilidade no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2010.

LARROSSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, 2002, p. 20-28.

LEYTON, D. A Mediação no campo expandido. In: VILLELA et al. **Obras Mediadas**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015a.

\_\_\_\_\_. Um mundo possível. In: VILLELA M. et al. **Programa Igual Diferente**, v. 2. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015b.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Educação e acessibilidade: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

NASCIMENTO, M. V. B. **Interpretação da Língua Brasileira de Sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

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

ORNSTEIN, S.; ALMEIDA PRADO, A.; LOPES, M. E. **Desenho Universal: caminhos da acessibilidade no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2010.

PAGURA, R. A Interpretação de conferências: interfaces com a tradução escrita e implicações para a formação de intérpretes e tradutores. **D.E.L.T.A.**, 19, ESPECIAL, 2003, p. 209-236.

RODRIGUES, C. H. **A interpretação para a Língua de Sinais Brasileira [manuscrito]: efeitos de modalidade e processos inferenciais**. 243 f. Tese Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Minas Gerais, 2013.

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

ROMÃO, T. L. C. Aspectos históricos e práticos de interpretação. **Rev. de Letras**. n 20, v. 1/2, p. 103-109, jan./dez., 1998.

SASSAKI, R. K. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

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

TOJAL, A. P. da F. **Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). ECA-USP. São Paulo, 2007.

TOJAL, A. F. et al. **Caderno de acessibilidade: reflexões e experiências em museus e exposições**. São Paulo: Expomus, 2010.

TORRES, J. **O direito cultural da pessoa com deficiência**. (Trabalho de Conclusão de Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos). Centro de Estudos Latino-Americano sobre Comunicação e Cultura da ECA-USP, São Paulo, 2012.

VILLELA, M. et al. **Obras mediadas**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

# Procedimentos e desafios na tradução de curtas-metragens para Libras



Tiago Coimbra Nogueira  
Tom Min Alves

## 1. Introdução

O Brasil, por ser um dos países signatários da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (doravante CDPD), deve buscar meios e criar políticas públicas que tenham como interesse a equiparação de oportunidades. O Artigo 3º da CDPD tem como princípio o “respeito pela dignidade, autonomia individual, inclusive liberdade para fazer as próprias escolhas e a independência das pessoas, a plena e efetiva participação na sociedade e igualdade de oportunidade e acessibilidade”. No Artigo 9º da mesma convenção encontramos deveres relacionados à acessibilidade, segundo os quais os “Estados Partes devem promover o acesso de pessoas com deficiência a novos sistemas e tecnologias da informação e comunicação”.

Para além dessas questões, na Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural, em seu Artigo 6º, lemos a seguinte orientação:

A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilinguismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital – e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural (UNESCO, art. 6º, 2002).

Nessa perspectiva, entendemos que a tradução deve se ampliar e se diversificar, assumindo novos espaços. Por conseguinte, a tradução para Língua Brasileira de Sinais (Libras) desempenha 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 ficaria comprometida ou se tornaria impossível. Ainda no tocante ao tema, a Unesco enfatiza nas linhas gerais do plano de ação para a aplicação de tal declaração a necessidade de “Fomentar a diversidade linguística – respeitando a língua materna – em todos os níveis da educação, onde quer que seja possível, e estimular a aprendizagem do plurilinguismo desde a mais jovem idade” (UNESCO, art. 6º-B, 2002).

Diante desse cenário, torna-se evidente a necessidade da elaboração de políticas voltadas à tradução, compreendendo o importante papel do trabalho tradutório de Português para Libras como meio de possibilitar o respeito à língua materna dos cidadãos brasileiros surdos desde a infância.

Ao tratarmos sobre o cinema para o público surdo, acreditamos ser necessário viabilizar o acesso em sua primeira língua e, portanto, não mais mediado pela língua do outro (os não surdos) com suas respectivas legendas, mas por meio de uma língua de modalidade visual. Para tanto, conforme Albres, é preciso uma compreensão da tradução em seu aspecto multidisciplinar, articulando-a com a educação, a linguística e as tecnologias, de modo a “evidenciar que novas configurações estéticas estão emergindo e que os tradutores de Português e Libras não podem se furtar dessas configurações contemporâneas” (ALBRES, 2015, p. 390).

Uma vez entendido que existem diferentes maneiras de traduzir, para o presente trabalho e em concordância com Oustinoff, “privilegiaremos a abordagem descritiva (‘como se traduz’), em detrimento da abordagem prescritiva (‘como se deve traduzir’) ou puramente teórica (‘o que é traduzir’)” (2011, p. 9). Assim sendo, o contexto que planejamos examinar é o da tradução de produções cinematográficas. Objetivamos discutir a experiência de tradução de Português para Libras de

dois curtas-metragens produzidos para o público infantojuvenil. Considerando esse contexto e a relevância social de produções acessíveis por meio das traduções para Libras, procederemos com uma análise descritiva a respeito de uma proposta de tradução desses dois curtas-metragens.

Ao refletirmos sobre o tema, emergem alguns questionamentos que nortearão o nosso debate, a saber: *Qual a melhor forma de incluir a tradução de Português para Libras em curtas-metragens, visto que se trata da multimodalidade da linguagem cinematográfica? Quais possibilidades tradutórias podem ser implementadas?* A partir desses questionamentos advindos de um processo de tradução real, optamos por relatar nossa proposta de tradução e as escolhas por nós realizadas. É importante salientar que neste estudo discorreremos sobre os procedimentos e estratégias para a efetivação da tradução.

## 2. Desafios do Processo Tradutório

Se entendermos que a tradução pode assumir uma diversidade de formas, ao trazemos esse entendimento para o contexto da Libras, língua de modalidade visual-espacial, parece-nos que essa afirmação se torna ainda mais verdadeira. Torop salienta que “a tradução absoluta ou ideal não existe, mas, com base num original, pode criar-se toda uma série de traduções diferentes, que são, no entanto, em linha de princípio igualmente válidas” (1995, p. 22-23 apud CUSATIS, 2008, p. 12). Assim, seguimos o pensamento de Magalhães Junior que diz:

Traduzir é sempre um exercício imperfeito, em que tentamos transpor para outro universo semântico ideias e sentimentos que não são nossos. Num total processo, o

resultado será sempre alvo potencial de censura e dissenso. Na tradução fazemos mais do que simplesmente buscar sinônimos. Somos forçados a interpretar, a intuir o sentido de passagens por vezes dúbias. Fazemos escolhas a todo momento. Elegemos. Tomamos decisões. Com isso, naturalmente, nos arriscamos ao erro. (MAGALHÃES JUNIOR, 2007, p. 170).

Diante dessa complexidade, apreendemos que qualquer processo de tradução, particularmente o cinematográfico, apresenta “inter-relações entre elementos intraduzíveis, desprezíveis, alteráveis e adicionáveis” (TOROP, 1995, p. 23 apud CUSATIS, 2008, p. 12). Desse modo, torna-se evidente que uma tradução automatizada, atualmente, não será capaz de realizar ou desenvolver, mesmo que de modo parcial, o que acontece durante um processo tradutório de uma equipe de tradutores.

A discussão sobre as traduções de obras cinematográficas do Português para Libras ainda é pouco explorada no seu aspecto teórico. Desse modo, recorreremos em algumas discussões ao conjunto de trabalhos situados no campo dos Estudos da Tradução e, mais especificamente, naqueles relacionados à tradução especializada. A tradução cinematográfica não pode ser considerada uma tradução técnica, pois apresenta elementos multimodais, estéticos e literários que precisam ser considerados pelo tradutor. Nesse sentido, como aponta Buffoni, ao tratar de uma tradução mais especializada como a tradução literária:

Não se pode reduzir-se conceptualmente a uma operação de reprodução de um texto. Isto pode valer quando muito para um texto de tipo técnico, para que é – ao fim e ao cabo – cômputo continuar a falar de descodificação

e recodificação. O nosso conselho, pelo contrário, é o de considerar a tradução literária como um processo, que vê movimentar-se no tempo e – possivelmente – florescer e reflorescer, não “original” e “cópia”, mas dois textos providos ambos de dignidade artística. (BUFFONI, 2005, p. 10 apud CUSATIS, 2008, p. 13).

Portanto, o tradutor, diante do desafio de traduzir uma obra cinematográfica, assume um duplo papel, de receptor e emissor. Nesse sentido, ele é espectador e também autor, responsável por identificar os elementos multimodais utilizados na obra cinematográfica e por refletir sobre as estratégias e escolhas tradutórias que serão incorporadas ao texto traduzido.

Desse modo, é imprescindível pensar em toda a dimensão da tradução e todos os aspectos inerentes a ela, considerando as definições de Roman Jakobson que define três formas de tradução: *tradução intralingual* (na mesma língua), *tradução interlingual* (de uma língua para outra) e *tradução intersemiótica*. Oustinoff afirma, no entanto, que Jakobson, ao definir a *tradução intersemiótica*, “parece limitar seus exemplos ao domínio artístico” em que a tradução ocorreria pela transposição da língua para música, dança, cinema ou pintura. Porém, como questionado pelo autor, será que todo sistema de signos não seria, por natureza, intersemiótico?

Por conta da diversidade de suas formas, a tradução precisa ser examinada em um quadro mais amplo, o da tradução “intersemiótica” (R. Jakobson), onde não se trata mais de passar de uma língua para a outra, mas de um sistema de signos para outro. Essa modalidade de tradução assume uma importância toda particular no momento em que as novas tecnologias, especialmente com as

transmissões via satélite e por internet, nos mergulham em um mundo multilíngue e proteiforme, no qual a tradução, em todas as suas modalidades, é convocada a desempenhar um papel determinante. (OUSTINOFF, 2011, p. 9).

Contemporaneamente, a tradução se conjuga e se entrelaça às novas tecnologias e às diferentes mídias a fim de expressar e produzir novas combinações tradutórias. Ao pensarmos na tradução para línguas de sinais, estas “requerem mais ainda o uso de interfaces tridimensionais e digitais que contribuam para a leitura da expressão em sinais por meio de vídeo” (ALBRES, 2015, p. 389).

Talvez esse seja o desafio do tipo de tradução abordado neste estudo, o de lidar com a multimodalidade dos textos e nos meios em que eles serão disponibilizados, pois, conforme Santos,

na multimodalidade, a maioria dos textos envolve um complexo jogo entre textos escritos, cores, imagens, elementos gráficos e sonoros, o enquadramento, a perspectiva da imagem, espaços entre imagem e texto verbal, escolhas lexicais, com predominância de um ou de outro modo, de acordo com a finalidade da comunicação, sendo, portanto, recursos semióticos importantes na construção de diferentes discursos. (SANTOS, 2008, p. 77-78).

Diante dessa diversidade de elementos presentes no texto, o tradutor em sua atuação assume um papel importante nesse entrelaçamento. Visto que sua imagem é destaque no vídeo, há a necessidade de combinar aspectos verbais com imagéticos para a produção do discurso na língua-alvo, nesse caso, a Libras, e assim temos vários sistemas de signos que se combinam ao mesmo tempo produzindo discursos.

Como estamos falando do gênero curta-metragem, em que os atores interpretam os personagens, o tradutor não assume um papel de substituto do ator, já que a imagem do ator é concorrente da imagem do tradutor. Porém, as características do gênero exigem do tradutor incorporar de forma performática os discursos, assumindo também elementos artísticos da dramatização para retextualização (MATENCIO, 2002). Uma postura de atuação frente à câmera e diante do texto que se está produzindo, muitas vezes, implica uma atuação muito próxima àquela apresentada pelo ator ao encenar. Por esse motivo, parece produtivo que sejam nomeados da seguinte forma os profissionais envolvidos: atores-personagens e atores-tradutores.

Ademais, inicia-se um processo para a compreensão de como traduzir materiais multimodais, pois:

O tradutor/intérprete de Libras, na atividade de compreensão do texto em uma língua e no processo ativo de produção de enunciados em outra língua, responde ao emissor (autor do livro) e enuncia respondendo a sua consciência sobre as necessidades do receptor em potencial (criança surda no caso, de literatura infantojuvenil). Assim, termina trabalhando dialogicamente com o *eu* e os *outros*. (ALBRES, 2014, p. 11, grifos do autor).

As reflexões sobre o outro, sendo unívocas, têm maior probabilidade de levar a conclusões equivocadas. Em projetos de tradução de obras cinematográficas com diversos personagens, onde cada tradutor assume o papel de um ou dois atores-personagens, as discussões entre a equipe de profissionais envolvidos na tradução durante o processo traz contribuições que enriquecem o produto final, ampliando as chances de contemplar

na tradução aspectos mais coerentes e relacionados ao público. Esse trabalho em equipe é valioso, para qualquer tipo de tradução, e destacamos aqui a relevância na tradução tanto de obras cinematográficas quanto no campo em geral de traduções em contextos culturais e artísticos tais como contextos literários, de teatro e cinema, que têm crescido de forma progressiva. Esse crescimento contribui para que vários aspectos sejam pensados e definidos, até mesmo tipologias para esse tipo de modalidade tradutória.

Graças à tecnologia digital, os produtos a serem lidos estão cada vez mais complexos e o tradutor se vê entre o texto e a imagem, e entre os outros elementos na tradução multimídia. Diante desse desafio, o termo tradução é associado a outras palavras, como tradução fílmica, tradução na tela, tradução de mídia, tradução multimídia (GAMBIER, 2008). Não há um consenso em como denominar esse tipo de tradução, mas o autor complementa que: “ao mesmo tempo, essa indecisão terminológica pode ser um sinal de vitalidade, refletindo desenvolvimentos tecnológicos recentes”. (ALBRES, 2015, p. 25).

Devido a todos esses aspectos que envolvem o processo tradutório, muitas questões ainda precisam ser problematizadas sobre traduções que abarcam textos multimodais. Um fator complicador que entra em cena no complexo jogo dos textos multimodais ao tratarmos sobre o processo de tradução cinematográfica é o *tempo*, aspecto que rege todas as decisões dos tradutores. A sincronia entre as falas concorrentes da tradução com o texto-fonte exige desses profissionais ponderar os pontos mais relevantes do texto de partida, culminando em omissões de elementos de segunda importância para acompanhar

o mais próximo possível o turno da fala dos personagens em Português.

Todavia, a tecnologia de edição de vídeo possibilita acelerar ou retardar um trecho em Libras com uma margem de aproximadamente dez por cento para cima ou para baixo da velocidade real sem prejuízo na visualização da sinalização, desde que esse recurso seja considerado no planejamento de uma tradução. Para tanto, quando esse efeito de edição é utilizado, deve-se cuidar para que a sinalização apresente fluidez e mantenha um ritmo constante. Assim, toda a fala deve ser acelerada ou retardada sem extrapolar um limite de velocidade. Caso o sinalizante produza um sinal cuja velocidade se destaca na sentença, ao acelerar todo o trecho na edição do vídeo esse sinal específico atingirá uma velocidade que vai extrapolar a normalidade, causando um estranhamento indesejado nos espectadores.

Com os avanços da tecnologia, os recursos que se apresentam para as mídias são inúmeros e, por conseguinte, exigem certa aprendizagem multimodal, ou seja, o leitor precisa aprender a ler as palavras, imagens e sons presentes no texto, ao mesmo tempo. (FIGUEIREDO; GUARINELLO, 2013, p. 179).

Assim, por um lado é necessário que o público se adapte à leitura dos textos multimodais, por outro, porém, é fundamental que os tradutores conheçam a tecnologia disponível de modo a aproveitá-la como estratégia para a solução dos problemas de tradução.

Outro obstáculo diz respeito ao espelhamento, isto é, o direcionamento do olhar. Geralmente, ao se traduzir um vídeo, os tradutores posicionam a tela à sua frente e intuitivamente

direcionam o olhar no mesmo sentido que o ator do vídeo-fonte. Tal atitude, a nosso ver, é equivocada, pois a imagem do *ator-tradutor* no vídeo deverá, dessa forma, ser espelhada. A tecnologia de edição de vídeo facilita a correção desse erro, embora possa causar estranhamento, visto que o tradutor será apresentado com a relação entre mão dominante e passiva invertida. Sendo assim, a melhor escolha seria olhar no sentido contrário ao do *ator-personagem*. Todos os cuidados necessários devem ser considerados em cada tentativa de gravação, caso o trabalho seja efetuado em equipe.

Outras questões mais complexas, tais como o modo de traduzir, também atingem maior qualidade ao se trabalhar em equipe, pois uma revisão inicial da tradução e a validação do texto são efetuadas no momento da gravação. Por fim, um último contraponto que gostaríamos de mencionar em relação à atuação em equipe concerne à possibilidade de o tradutor elaborar toda a unidade de tradução, isto é, toda uma sentença ou parágrafo, com escolhas lexicais e estrutura sintática própria, e contar com a colaboração do colega para ditar ao parceiro. Nesse caso, é o *ator-tradutor* quem será apresentado diante da câmera como o autor desse trecho da tradução.

Mostra-se evidente a complexidade da tradução, havendo ainda muitos nós a serem desfeitos e outros que precisam ser costurados. Diante disso, discutimos adiante os caminhos metodológicos percorridos que contribuiriam para as escolhas e estratégias realizadas no procedimento adotado no projeto tradutório aqui em questão.

### 3. Metodologia

O presente estudo segue uma abordagem qualitativa e consiste em uma análise descritiva da tradução de dois curtas-metragens traduzidos do Português para Libras. A investigação foi realizada por dois membros da equipe de tradutores que vivenciaram e contribuíram com a proposta de tradução. Em um trabalho descritivo e pesquisas desta natureza, “a investigação não pretende encontrar resultados que sirvam de base para afirmações generalizadas. Porém, os fatos e fenômenos observados servem para análises de futuras investigações” (TRIVIÑOS, 1987, p. 112 apud GERHARDT, 2009, p. 39).

O processo de descrição é o primeiro passo para compreensão do objeto de estudo. Neste texto, contemplamos o tema da autoria dos tradutores na produção do seu trabalho. Importa frisar que durante a descrição existe a possibilidade de somar dados para discussões mais amplas sobre as escolhas tradutórias e projetos de tradução. Ademais, outras questões sobre novas possibilidades de tradução podem ser suscitadas originando trabalhos ou pesquisas futuras.

As traduções apreciadas aqui foram solicitadas pela produtora *Filmes que Voam*, empresa que trabalha desde 2012 com filmes acessíveis em Libras. Dois foram os curtas-metragens selecionados como *corpus* deste estudo: *Coração azul* e *Se não...* Tal escolha deve-se ao fato de terem sido esses os primeiros vídeos traduzidos nessa proposta tradutória.

O filme *Coração azul*<sup>1</sup> conta a história de Janco e Samuel, donos de uma agência de detetives, e se passa em uma escola.

---

1 Direção de Wellington Sari. Traduzido por: Aline Gessne, André Reichert, Tiago Coimbra Nogueira, Tom Min Alves e Walquíria Amorim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xmfQz21LPkY>.

Enquanto investiga o desaparecimento de uma bola de vôlei, Janco tenta se aproximar de Dariana, menina por quem é apaixonado. Já o filme *Se não...*<sup>2</sup> conta a história de Zé Ninguém, o velho do saco que vive no imaginário das crianças de uma cidade do interior. João, Juca, Guilherme e Marquinhos, em suas brincadeiras do cotidiano, estão sempre às voltas com o tal Zé Ninguém e, na casa da árvore, esse é sempre o assunto que domina toda a roda de conversa. Um dia, o sumiço do robô de Guilherme faz com que João seja acusado, já que sua cobiça pelo objeto era evidente. Mas João se limita a falar que foi o velho do saco. Os vídeos estão disponíveis no site da *Filmes que Voam* e também no canal do *YouTube* da produtora.

#### 4. Análise das Traduções

Ao observarmos o trabalho a ser traduzido, identificamos duas categorias influentes nas escolhas realizadas que contribuiriam para o desenvolvimento do projeto tradutório: i) *a relação personagem e tradutor*; e ii) *a relação da tradução com o texto*. A seguir, apresentamos os procedimentos técnicos, os desafios e as decisões para a realização das propostas tradutórias que constam nos vídeos.

##### Relação *ator-personagem* e *ator-tradutor*

O entrelaçamento entre *ator-personagem* e *ator-tradutor* ocorre para que o público que está assistindo ao curta-metragem

---

2 Direção de Moacyr Freitas. Traduzido por: Tom Min Alves, Priscila Paris Duarte, Diórgenes Edmundo de Almeida e Tiago Coimbra Nogueira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0k2H9mazUaM&list=PLHq\\_4\\_NKTby5\\_EjEr-qEqGxbmbTiaaCOIP&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=0k2H9mazUaM&list=PLHq_4_NKTby5_EjEr-qEqGxbmbTiaaCOIP&index=15).

possa identificar de forma rápida a fala do *ator-personagem* que está sendo transmitida pelo *ator-tradutor*. Para isso, foram estabelecidas algumas relações, que são: i) cada personagem tem um tradutor; ii) o mesmo gênero do personagem é o do tradutor; e iii) quando o tradutor é o mesmo para mais de um personagem altera-se a cor da camisa. Nas linhas que seguem, apresentamos cada uma delas, exemplificando.

#### *Cada personagem um tradutor:*

A opção por cada personagem ter um tradutor visa definir claramente para o público que está acompanhando o filme com a tradução qual é o personagem que naquele momento está se expressando. Assim, após o primeiro contato com o vídeo, verificamos quantos eram os personagens e quantos tradutores seriam necessários. Na possibilidade de um mesmo tradutor assumir mais de um personagem, cuidamos para que os mesmos não ficassem em uma mesma cena. Caso isso fosse inevitável, pensamos em outras estratégias que serão descritas adiante. Na ilustração abaixo, elaborada por Ricardo Emanuel Sommer (ilustrador de todas as imagens usadas neste capítulo adaptadas dos frames originais) é possível visualizar o recurso tradutório empregado pela equipe onde cada tradutor assume um personagem.



Figura 1: Cada personagem um tradutor

No curta-metragem *Coração azul*, além de determinarmos um tradutor para cada personagem, também privilegiamos a relação étnico-racial. Assim, quando o personagem era negro, buscamos inserir um tradutor negro e quando o personagem era branco, tradutores brancos realizavam a tradução. Como já relatado, isso foi feito para que o público fizesse a relação do discurso proferido pelo *ator-personagem* com o discurso do *ator-tradutor* de forma imediata. Compreendendo a atividade tradutória nas obras cinematográficas também como uma atividade de encenação, essa busca para que o *ator-tradutor* tivesse uma aparência física mais próxima do *ator-personagem* contribuiu para a estética fílmica do curta. Não se faz necessário, obviamente, tampouco defendemos essa prerrogativa de que os tradutores envolvidos num projeto precisem necessariamente compreender todas as características dos *atores-personagens*.

*Mesma representação do gênero masculino/feminino (homem ou mulher) do ator-personagem pelo ator-tradutor*

Outra estratégia utilizada para a identificação da fala do personagem foi a de selecionar para os personagens homens tradutores também do gênero masculino; paralelamente, para as personagens mulheres, tradutoras. Essa opção visa basicamente a rápida conexão entre o discurso e o dono do discurso naquele momento. Nos Estudos da Tradução existem pesquisas relacionadas às diferentes marcas de gênero e à forma como elas influenciam nas escolhas lexicais e gramaticais (NICOLOSO; HEBERLE, 2012; NICOLOSO, 2015). Nossa proposta, porém, não é motivada por essas questões, embora uma investigação sobre esse aspecto, observando as traduções de obras cinematográficas, mostre-se interessante. A seguir, podemos observar uma sequência de duas cenas que demonstram esse procedimento adotado.

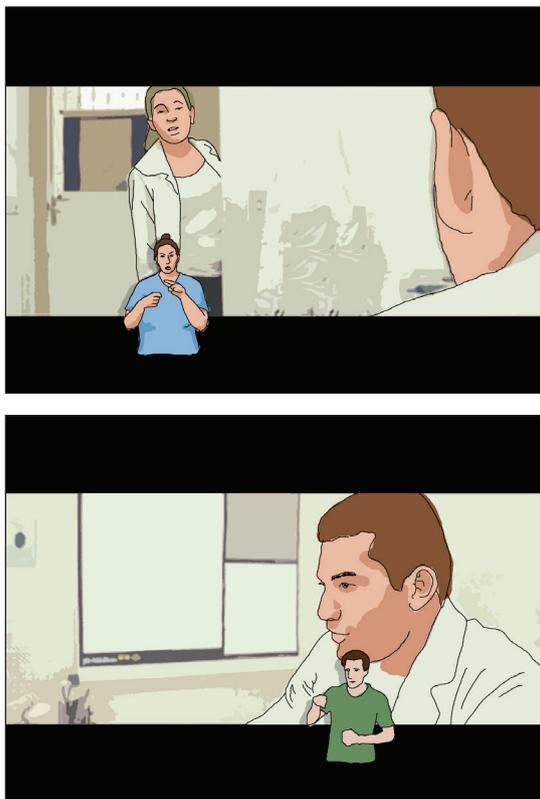


Figura 2: Mesma representação do gênero masculino/feminino (homem ou mulher)

### *Alteração da cor da camisa*

Quando o *ator-tradutor* assume mais de um personagem no mesmo curta-metragem, a opção que estabelecemos foi a de alterar a cor da camisa usada. Assim, torna-se mais claro ao público a informação de que se trata de um novo personagem que está falando. Em situações em que um personagem tem uma fala única, pontual e distante durante a narrativa, utilizamos a camisa de cor preta como base. A seguir, a Figura 3

ilustra isso acontecendo em uma das cenas em que o mesmo *ator-tradutor* produz a tradução de dois personagens diferentes usando camisas de cores distintas.



Figura 3: Mesmo *ator-tradutor* com camisas de cores distintas

## Relação com o Texto Traduzido

*Interação entre os atores-personagens de acordo com os atores-tradutores*

Nessa proposta, os tradutores não ficam em “janelas” fixas, como normalmente ocorre em outras situações em que existe a presença de tradutores em filmes ou vídeos em Libras. Nesse projeto, buscou-se movimentar os tradutores para que eles pudessem estar dispostos durante suas falas o mais próximo possível dos personagens. Assim, quando há interação entre os personagens, ocorre também a interação entre os tradutores. Dessa forma, a imagem do *ator-tradutor* acaba sendo “móvel”, podendo ocupar distintos espaços na tela da obra cinematográfica.



Figura 4: Interação entre *atores-tradutores* de acordo com os *atores-personagens*

### *Incorporação e expressões semelhantes às dos atores-personagens*

Esse ponto tem relação com as características presentes no texto e com a possibilidade de incluí-las na tradução. Nesse caso, opta-se que o tradutor incorpore em sua tradução elementos gestuais presentes nas ações e gestos produzidos por *atores-personagens* do filme. Essa possibilidade tem relação com a

modalidade da língua de sinais que, por ser visual, permite esse tipo de procedimento adotado.

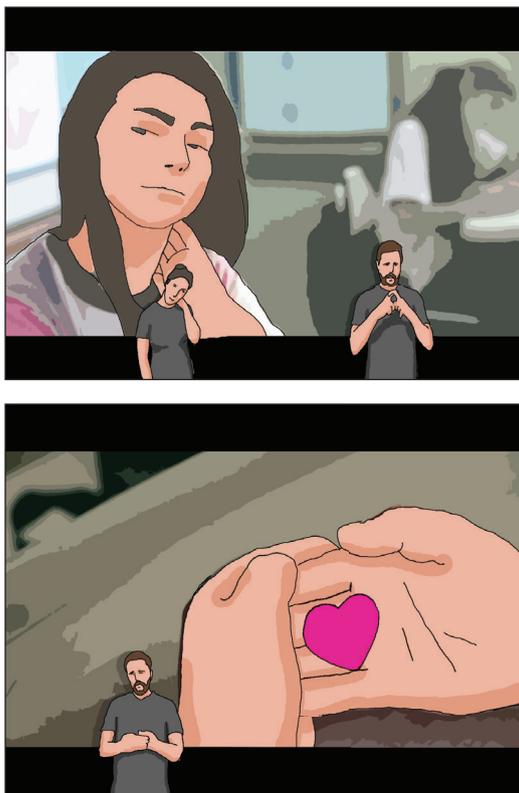


Figura 5: Incorporação e expressões semelhantes às dos *atores-personagens*

Nas ilustrações acima é possível observar que os *atores-tradutores* buscaram apresentar uma expressão facial semelhante às usadas pelos *atores-personagens*, assim como preservar alguns gestos utilizados, aproximando-se do que foi expresso pelo ator no filme. Então, se o *ator-personagem* segura uma borracha de um determinado modo, por exemplo, o tradutor

ao observar esse elemento copia esse gesto e o incorpora durante a tradução. Na Figura 5 vemos, por exemplo, que a tradutora aparece na tela com o mesmo gesto realizado pela atriz, passando a mão no pescoço.

As expressões faciais e corporais são elementos gramaticais das línguas de sinais, porém são também elementos que demonstram afetividade. Como estamos discutindo um contexto que aborda a dramatização, esses elementos de performance e uso do corpo precisam estar presentes durante a tradução. Abaixo apresentamos mais exemplos de como esses aspectos foram aproveitados pelos tradutores.

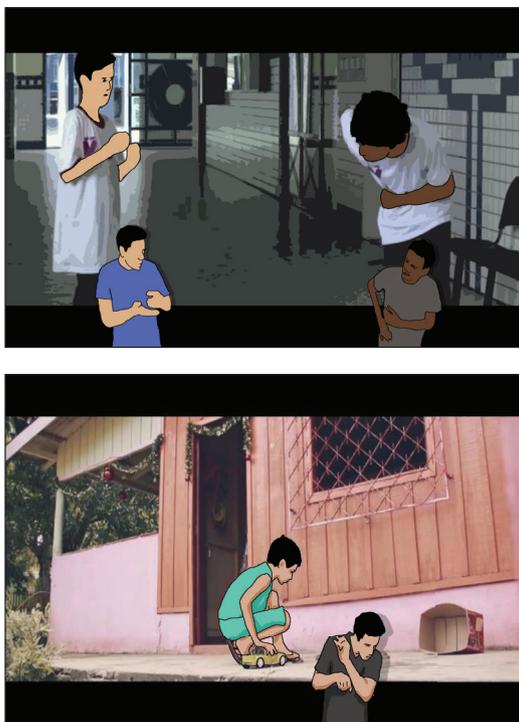


Figura 6: Incorporação do personagem pelo *ator-tradutor*

Quando o *ator-personagem* incorpora outros personagens, o *ator-tradutor* precisa realizar a mesma incorporação. No exemplo abaixo, o *ator-personagem* muda de voz para representar um possível diálogo entre dois outros personagens, estando ora com a voz aguda para representar uma fala feminina, ora com a voz grave para representar uma fala masculina. Isso exige que o *ator-tradutor* utilize essa incorporação em seu corpo, incluindo trejeitos femininos e masculinos. Nas sequências de imagens abaixo, é possível observar o emprego desse recurso tradutório.

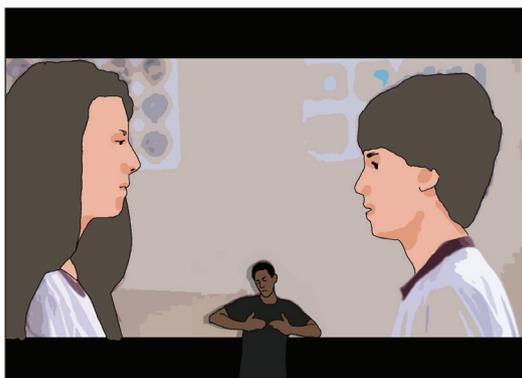






Figura 7: Incorporação de outros personagens pelo *ator-personagem*

Outro exemplo de incorporação é quando o *ator-tradutor* se utiliza do mesmo gesto emblemático produzido pelo *ator-personagem*. Abaixo temos a ilustração:

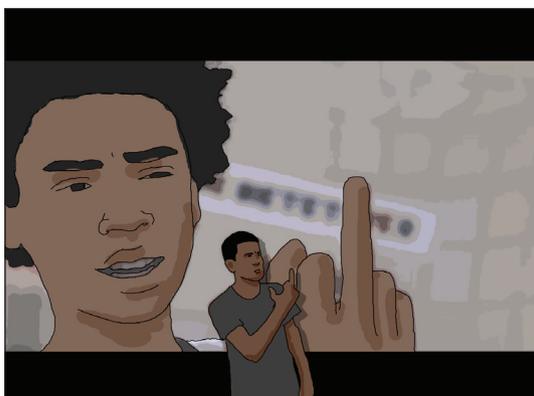


Figura 8: Incorporação do mesmo gesto

### *Direção do olhar do ator-tradutor*

Nos dois curtas-metragens encontramos uma diferença entre as estratégias utilizadas com relação à gravação da tradução. No curta *Se não...*, os *atores-tradutores* sempre olham para a câmera durante a gravação das falas. Já em *Coração azul*, os tradutores entrelaçam seu olhar conforme o olhar dos personagens. De acordo com Quadros e Souza (2008), entre os surdos o olhar determina quem está dizendo o que e quem são os interlocutores.

A proposta de olhar direta e fixamente para a câmera foi concretizada na primeira produção. Posteriormente, percebemos que poderia ser mais interessante se os tradutores acompanhassem o olhar dos personagens. Assim, 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). Parece-nos produtivo em obras cinematográficas que os *atores-tradutores* nem sempre gravem sua tradução olhando para a câmera, mas que busquem aproximar seu olhar da direção dramatizada pelo *ator-personagem*.



Figura 9: Direção do olhar conforme os *atores-personagens*

## Relação de proporção da imagem dos tradutores e localização da tradução

Essa característica é produzida durante a edição. No cinema, as questões dos diferentes planos e a profundidade da imagem dos personagens normalmente são elementos explorados pelos diretores. Inicialmente, pensamos em incluir em alguns momentos uma pequena diferença no plano em que os tradutores se encontram, com o objetivo de transmitir a mesma profundidade em relação aos personagens. Porém, essa estratégia só pareceu produtiva no filme *Se não...*



Figura 10: Proporção do tamanho das imagens

No filme *Se não...*, optamos pela inclusão de um enquadramento *fullscreen* para a localização dos tradutores na tela, aproveitando a faixa preta inferior para evitar a sobreposição de informação. Entretanto, durante a negociação com a produtora e com os editores, essa estratégia foi excluída para o curta-metragem *Coração azul*. Assim, nesse caso, o tamanho dos tradutores na tela também é menor.



Figura 11: Enquadramento *fullscreen* do ator-tradutor

Outro aspecto já comentado aqui diz respeito à inclusão dos *atores-tradutores* próximos aos *atores-personagens*. Com a movimentação da cena e com o jogo de câmera, porém, os personagens podem inverter sua posição, gerando um estranhamento em relação às falas dos tradutores. A seguir, temos um exemplo de situação em que ocorre a movimentação dos *atores-personagens* junto com suas falas, enquanto os *atores-tradutores* permanecem no mesmo local. Por alguns segundos eles ficam em posições contrárias.

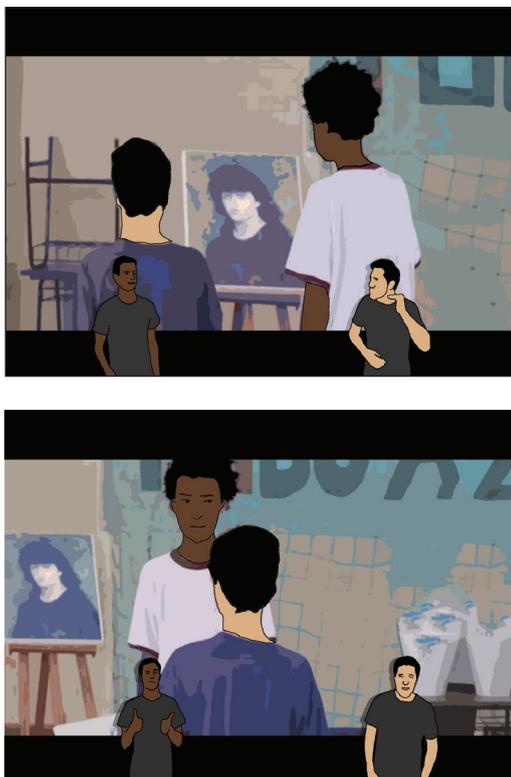


Figura 12: Variação da posição dos *atores-tradutores* conforme movimentação dos *atores-personagens*

### *Uso de objetos semelhantes pelos atores-tradutores*

Uma decisão realizada pela equipe de tradutores do filme *Coração azul* foi a de incorporar na tradução objetos cênicos que estavam caracterizados no filme. Por exemplo, em um determinado momento, o *ator-tradutor* coloca óculos de sol seguindo o que faz o *ator-personagem*. Esse objeto cênico na tradução coloca o *ator-tradutor* mais próximo do *ator-personagem* evidenciando a relação com o discurso.

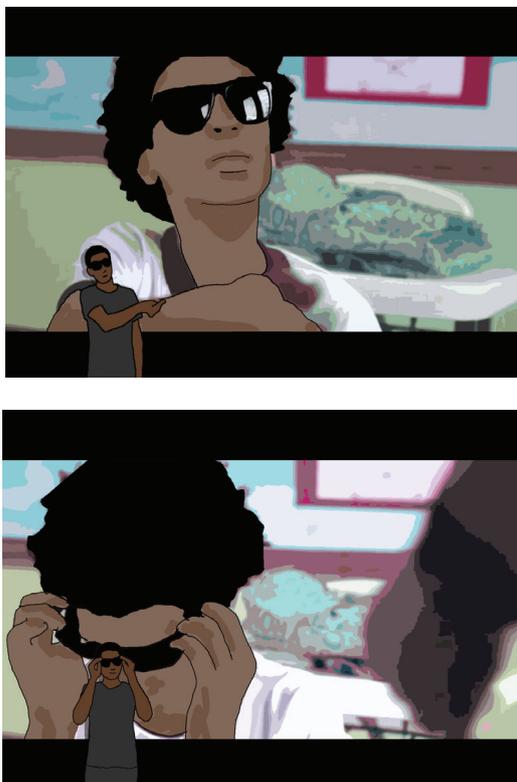


Figura 13: Uso de objeto cênico pelo *ator-tradutor*

### *Criação de sinal-nome para os personagens*

Com o objetivo de uma melhor adaptação do texto ao público-alvo e observando como os personagens eram apresentados durante o curta-metragem, uma das estratégias adotadas foi a criação de sinais-nomes (sinais de identificação pessoal) correspondentes aos personagens. Em outras palavras, foram criados sinais específicos que substituíram o nome dos personagens em Português, fazendo com que não fosse necessário utilizar o recurso da soletração. Dessa forma, representamos de um

modo mais natural sinais visuais que correspondem às características dos personagens. A seguir temos a ilustração de uma cena do filme *Coração azul* onde um professor faz a chamada dos alunos. O ator-personagem chama os nomes em Português, enquanto que o ator-tradutor produz os sinais de identificação correspondentes.

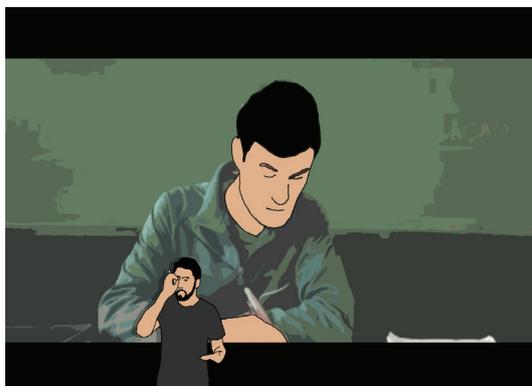


Figura 14: Tradução dos sinais-nomes

## 5. Considerações Finais

Neste trabalho pontuamos alguns aspectos relacionados à complexidade discursiva, aos elementos multimodais e aos aspectos técnicos necessários na transferência de significados de um código linguístico oral-auditivo para um espaço-visual. Apresentamos alguns procedimentos técnicos e desafios tradutórios na realização de um projeto de tradução cinematográfica. A perspectiva apresentada nesta proposta sublinha elementos estratégicos que trazem contribuições para o texto em sua totalidade. Embora ainda não tenha sido submetida a um processo de validação pelas pessoas surdas, a circulação

dos curtas-metragens, principalmente nas redes sociais, tem resultado *feedbacks* positivos.

Identificamos que dois elementos foram fundamentais nas escolhas realizadas e contribuíram para nossa análise: i) a relação personagem e tradutor; e ii) a relação da tradução com o texto. Diante disso, as estratégias foram sendo planejadas e executadas de modo que os procedimentos adotados pudessem também servir de base para outros projetos tradutórios. A construção de um trabalho colaborativo entre os tradutores, a equipe de produção e edição, torna o trabalho mais eficiente, uma vez que possibilita a concretização de uma proposta que de fato consiga alcançar o seu objetivo maior: proporcionar o acesso de pessoas surdas a obras cinematográficas de forma efetiva. Um aspecto interessante que merece ser destacado é a importância de se poder contar com tradutores que tenham a Libras como sua primeira língua, ou seja, tradutores surdos, uma vez que suas contribuições e avaliações junto à equipe enriquecem significativamente a construção do trabalho.

Àqueles que se aventurarem nesse campo pouco explorado, sugerimos que trabalhem em grupos de tradução em que haja no mínimo um tradutor com conhecimento de edição de vídeo. Decididamente, é preciso explorar a imagem, adequar o tempo em que os elementos imagéticos aparecem em tela, além de sincronizar as falas em Português e Libras. Ademais, por se tratar de um mercado inovador, deve-se pensar em estratégias que funcionem de forma criativa.

Por fim, esperamos que outros trabalhos sejam compartilhados a respeito das estratégias que estão sendo usadas nas produções cinematográficas, pontuando as escolhas e desafios para apoiar as futuras análises em busca do aperfeiçoamento das técnicas e dos métodos de tradução de obras artísticas multimodais em Libras.

## Referências

ALBRES, N. A. Tradução de literatura infantojuvenil para língua de sinais: dialogia e polifonia em questão. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 14, n. 4. Belo Horizonte, out./dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Tradução intersemiótica de literatura infantojuvenil: vivências em sala de aula. **Cadernos de Tradução**, v. 35, n. 2, p. 387-426, Florianópolis, out. 2015.

CUSATIS, B. de. A tradução literária: uma arte conflitual. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 22, p. 9-34, PGET-UFSC, 2008.

FIGUEIREDO, L. C.; GUARINELLO, A. C. Literatura infantil e a multimodalidade no contexto de surdez: uma proposta de atuação. Santa Maria. **Revista Educação Especial (UFSM)**, v. 26, n. 45, p. 175-192, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/revistaeducacaoespecial>>. Acesso em: mar. 2017.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (organizadores). **Métodos de Pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

MAGALHÃES JUNIOR, E. **Sua majestade o intérprete: o fascinante mundo da interpretação simultânea**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

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.

NICOLOSO, S. **Modalidades de tradução na interpretação simultânea da Língua Portuguesa para a língua de sinais brasileira: investigando questões de gênero**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

\_\_\_\_\_; HEBERLE, V. M. Gender and sign language interpretation. In: QUADROS, R. M.; FLEETWOOD, E.; METZGER, M. (Orgs.). **Signed language interpreting in Brazil**. 1st ed. Washington, DC: Gallaudet University Press, v. 9, p. 96-112, 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração dos Direitos Humanos**. Nova York, 1948. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br>>. Acesso em: mar. 2017

ORGANIZAÇÕES DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Paris, nov. 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

OUSTINOFF, M. **Tradução: histórias e métodos**. [Trad. Marcos Marcionilo] São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

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: Editora Arara Azul, 2008.

SANTOS, Z. B. A construção de uma leitura multimodal em língua estrangeira. **Educação em Destaque**, v. 1, n. 2, p. 75-86, Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/12032562-A-construcao-de-uma-leitura-multimodal-em-lingua-estrangeira.html>>. Acesso em: mar. 2017

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

## **Uma versão de um conto:**

TRADUÇÃO DE LITERATURA  
INFANTIL PARA NARRATIVAS  
VISUAIS EM LIBRAS



Thalita Lais de Lima Passos  
Vânia de Aquino Albres Santiago

## 1. Introdução

A vida inspira a arte e a arte inspira a vida. Traduzir as coisas da vida é também uma forma de arte. Sabemos que a arte e a literatura permeiam as atividades humanas, mas elas precisam ser “acessáveis”, ou “acessíveis”. Qual seria o melhor termo? Bem, essa também seria uma questão de tradução. Este trabalho tem como tema a atividade de tradução de narrativas literárias para Língua Brasileira de Sinais (Libras). Após nossa experiência como Tradutoras e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS) no trabalho com narração de histórias infantis para crianças surdas durante um festival promovido pela Prefeitura Municipal de São Paulo em 2010, percebemos não apenas a necessidade de mais histórias serem disponibilizadas em Libras, mas também o grande desafio que é a adaptação literária, uma vez que se trata de uma forma de arte que precisa chegar até o público surdo de forma adequada, preservando toda sua riqueza, da mesma maneira que comumente chega ao público majoritário ouvinte.

Foi a partir dessa primeira experiência que nasceu o *Grupo Mãos de Fada*. Constituído, inicialmente, por Thalita Passos, Elaine Sampaio e Vânia Santiago, o grupo busca desde então trabalhar com a narração de histórias a partir do uso da Libras. Por meio de traduções e adaptações de contos, o grupo se baseia na visualidade da língua de sinais na produção de narrativas, de modo a proporcionar para crianças surdas oportunidades de experimentar, em sua própria língua e visualidade, diferentes sentimentos e emoções por meio das histórias. Para o público não falante de Libras, o *Grupo Mãos de Fada* busca oferecer sempre em seus trabalhos a possibilidade de acessar as histórias por meio da interpretação para o Português.

Depois de algumas trocas e ricas experiências vivenciadas, novos integrantes passaram a fazer parte do *Grupo Mãos de*

*Fada*, dentre eles surdos e ouvintes. Atuando desde 2012 nesse formato, as novas experiências vividas foram muitas e bastante significativas, tanto no sentido de buscar compreender melhor o público surdo enquanto espectador das narrativas, como também no sentido de envolver o público ouvinte nas apresentações. Foi a partir dos trabalhos realizados, por exemplo, que foi possível perceber a importância indiscutível de crianças surdas poderem se identificar com personagens surdos e, com esses, interagir. Foi possível perceber também a importância do contato das crianças ouvintes com Libras que, enquanto espectadoras, sempre foram encorajadas pelo grupo a aprender língua de sinais e se comunicar com os surdos.

Além de iniciativas como as do *Grupo Mãos de Fada*, percebemos que outras ações que envolvem o acesso das pessoas surdas na arte e na cultura vêm acontecendo. Nos últimos tempos, muitas instituições passaram a se preocupar em oferecer um espaço mais inclusivo e acessível para as minorias, a partir não apenas da disponibilidade de TILS e materiais traduzidos em Libras, mas também por meio de outros recursos e ações que incluem perfis diversificados de público (audiodescrição para pessoas cegas, atividades corporais para pessoas em cadeiras de roda, etc.).

É partindo desse cenário crescente que sentimos a necessidade de refletirmos mais sobre a atuação do TILS no trabalho de tradução de textos artísticos e literários. Nesse viés, objetivamos compartilhar aqui uma experiência de tradução literária do conto *O alfaiatezinho valente*, apresentando e discutindo brevemente sobre alguns exemplos de estratégias tradutórias usadas. A partir dessa experiência, buscamos entender o processo de arquitetônica na construção da tradução de Português para Libras de uma história infantojuvenil, considerando os efeitos de modalidade das línguas envolvidas na

atividade e o entendimento do produto final enquanto uma versão. Este trabalho nos leva a levantar questões a serem pensadas também sobre a contribuição da gestualidade presente na língua de sinais no trabalho de tradução de contos para Libras, bem como sobre a necessidade de compreendermos melhor e caracterizarmos com mais autonomia o produto gerado do nosso trabalho.

Com base nos conceitos bakhtinianos, discorreremos aqui sobre a consciência do tradutor – que é também contador e, portanto, *tradutor-contador* – e seu texto final produzido. Texto esse a ser valorado e consumido pelo espectador surdo que habita o mundo a partir de sua visualidade e que atribui sentido ao texto apresentado. Este estudo se insere nos métodos de pesquisa qualitativo-etnográfica, onde as autoras e pesquisadoras participaram da tradução e da construção do conto *O alfaiatezinho valente* em Libras. Entendemos esse estudo como qualitativo, pois não objetivamos alcançar resultados numéricos, mas sim compreender e inter-relacionar algumas informações que estão relacionadas à compreensão de uma atividade. Esse método qualitativo permite incorporarmos a questão do significado e da intencionalidade como elementos inerentes às relações e estruturas sociais, sendo tomadas quanto à sua transformação e construções humanas significativas (MINAYO, 1996, p. 10).

A coleta de dados consistiu em dois momentos: durante a tradução e construção do conto em Libras, e também no momento de apresentação do produto final do trabalho realizado. Fizemos uso de um diário de campo para anotações das vivências durante o processo de tradução e da construção da narrativa em Libras, bem como a filmagem da apresentação da história para posterior análise.

## 2. Narrativas Literárias e Contação de Histórias

Para que possamos compreender o contexto em que este trabalho se inscreve, é importante considerar brevemente a respeito das narrativas literárias e da prática de contação de histórias. Já é consenso que a convivência com histórias e contos corrobora para o desenvolvimento infantil, uma vez que essas práticas proporcionam significativamente o aprendizado de novo vocabulário, a possibilidade de lidar com conflitos existenciais, de vivenciar emoções e estimular a ludicidade por meio da imaginação e fantasia, permitindo à criança uma percepção e adaptação ao meio em que vive.

Sabemos que a literatura infantil teve seu início com Perrault a partir de contos como *Cinderela*, *Barba azul* e *O gato de botas*. Mais tarde, surgiram outras referências da literatura mundial, como os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Lewis Carroll. No século XX, vimos que no Brasil a literatura infantil foi marcada significativamente pelas histórias de Monteiro Lobato e, mais tarde, por outros autores que hoje são estudados e lidos por jovens e crianças.

A contação de história, por sua vez, é uma prática que vem de nossos ancestrais e que contribui significativamente para a preservação da história das coisas, das pessoas e do mundo. Trata-se de uma atividade realizada há centenas de anos para transmitir valores e costumes de um determinado povo ou grupo. A tradição oral de contar histórias, por muitos anos, ficou um tanto esquecida de algumas esferas sociais. No cenário atual, porém, observamos que muitos lugares de cultura e espaços públicos – como as bibliotecas, por exemplo – vêm buscando oferecer cada vez mais às pessoas iniciativas de práticas literárias diversas e de maior qualidade. Em alguns locais de

nossa realidade em São Paulo, por exemplo, temos observado a organização de horários específicos destinados à prática de narração de histórias. Esses momentos destinados a se contar histórias, certamente, implicam uma significativa troca de carinho e experiências entre as pessoas envolvidas.

Com o passar do tempo, as histórias foram entendidas a partir de diversos pontos de vista, inclusive o da área da saúde mental, a psicanálise por exemplo. Podemos trazer o que Bettelheim afirma em seu livro *A psicanálise dos contos de fada* sobre a importância de um conto de fada ser narrado:

Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais, o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido. Se ele é lido, deve ser lido com um envolvimento emocional na estória e na criança, com empatia pelo que a estória pode significar para ela. Contar é preferível a ler porque permite uma maior flexibilidade. (2015, p. 215).

Quem conta uma história possibilita que outra pessoa a escute e essa, por sua vez, pode então recontar a história para outra pessoa e assim por diante. No momento da narrativa, geralmente somos seduzidos e levados a ver as imagens que o outro nos oferece durante a narração. O contador é quem permite que o público se aproxime e conheça a história por meio de sua narrativa. Com sua construção enunciativa, faz os espectadores enxergarem cenas, personagens e diversas ações a partir de sua perspectiva com relação à história. Enquanto sujeito sócio-histórico e cultural, aquele que conta uma história carrega os dizeres e as vozes de suas vivências.

A literatura e a contação de histórias são aliadas dos múltiplos letramentos, uma vez que se baseiam na reflexão das

práticas sociais e dos contextos de vida e vivências. Segundo Rojo, “os letramentos múltiplos também podem ser entendidos na perspectiva multicultural (multiletramentos), ou seja, diferentes culturas, nas diversas esferas, terão práticas e *textos em gêneros* dessa esfera, também diferenciados” (2009, p. 111, grifo nosso). Para a autora, os diálogos multiculturais proporcionam letramentos críticos, apreciações e valores no sentido que assimila e coloca em diálogo a materialidade de discursos considerados dominantes e/ou canônicos com culturas locais, populares e de massa. Nesse sentido, cabe-nos aqui considerar brevemente a respeito de alguns pontos relacionados aos gêneros do discurso.

## Gêneros do Discurso

Os estudos sobre gêneros do discurso nos ajudam a compreender, estudar e transmitir formas de dizer e de interagir. Para Bakhtin, os gêneros do discurso compreendem enunciados inseridos em situações que se estabelecem por meio de três aspectos: *conteúdo temático, estilo e construção composicional*.

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua

elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados os quais denominamos gêneros do discurso, (BAKHTIN, 2010b, p. 262).

Posto isso, vale salientar que não nos propomos aqui definir, exibir, tampouco analisar as inesgotáveis possibilidades de construção e categorização dos gêneros. Consideramos sobre isso, uma vez que buscamos reconhecer a esfera de narrativas de histórias, como uma esfera do discurso que em alguma medida rege a atividade humana no interior de seus discursos e diálogos. Assim, conforme Moterani e Menegassi, com base nos estudos de Bakhtin, os gêneros do discurso podem ser entendidos como necessidades e atividades socioculturais inseridas em situações sociais, onde “enunciados são construídos concretos que trazem à tona a expressividade da língua em essência e sua diversidade está categorizada nos gêneros do discurso” (2010, p. 226).

Conforme Grillo (2008), com base nos estudos bakhtinianos, os gêneros do discurso podem ser considerados primários ou secundários. Os primários se referem a situações comunicativas cotidianas, espontâneas, não elaboradas, informais que sugerem uma comunicação imediata. Já os gêneros secundários, normalmente mediados pela escrita, aparecem em situações comunicativas mais elaboradas e complexas, como no teatro, romance, textos acadêmicos, palestras, etc.

Para efeito deste estudo, consideramos dois gêneros do discurso distintos e complementares, são eles: *gênero de narrativas literárias* e *gênero contos de tradição oral*. Compreendemos que, embora próximos, trata-se de gêneros diferentes. Correspondem às características de gênero secundário, uma vez que se apresentam e fazem uso de construções enunciativas mais complexas e elaboradas. No entanto, são diferentes entre si,

pois o gênero literário tem sua base na escrita, no registro, no produto acabado, enquanto que a contação de histórias se desprende dessa forma, parte da narrativa elaborada e organizada e se estabelece como texto na oralidade, no contato com o interlocutor.

É importante considerarmos que, por vezes, as histórias que conhecemos são histórias que partiram dos contos de tradução oral e se tornaram literatura, como é o caso do trabalho dos Irmãos Grimm, por exemplo, que compilaram e registraram histórias populares e fábulas infantis na Alemanha, no século XVII, histórias que são lidas e difundidas até os dias de hoje. Do mesmo modo, histórias criadas e publicadas em livros de literatura infantojuvenil passaram com o tempo a ganhar vida e a ter ainda maior visibilidade por meio dos contadores de histórias.

Cada um desses gêneros carrega consigo suas peculiaridades e nos oferecem uma infinidade de possibilidades de entrar em contato com o mundo das histórias. Para a comunidade surda brasileira, no entanto, entendemos que essas possibilidades são reduzidas, uma vez que notamos estar disponível em Libras apenas um tímido acervo; tanto de literatura geral adulta e infantil traduzida, quanto de produções culturais que envolvam narrativas e contação de histórias acessíveis em língua de sinais.

Consideramos inerente à atividade humana a produção artística e cultural. Segundo Grillo (2008, p. 65), a literatura e a arte, em geral, são concebidas como superideologias, no sentido de que elas refratam todas as outras esferas ideológicas. Assim, em todas as culturas, de alguma forma, as narrativas perpassam as esferas do conhecimento e ganham corpo na necessidade de perpetuar os modos de fazer e de pensar de um povo. Cabe salientar que o povo surdo também faz uso de

narrativas para compartilhar valores e ideologias, por vezes de forma mais imediata, por vezes de forma mais elaborada.

## Arquitetônica e Questões de Autoria

Para Bakhtin (2010a), a consciência do autor compreende a consciência e o mundo da personagem. O autor dá acabamento influenciado por elementos transgredientes à personagem, ou seja, o autor enxerga a personagem e também o todo da obra. O tradutor como autor, nesse sentido, com sua consciência valorativa, dá acabamento para a história da personagem e desenvolve uma arquitetônica em torno do espaço-tempo e sentido.

Na tradução de narrativas literárias ou de contos de tradição oral, o processo de versar de uma língua para outra e, conseqüentemente, de uma cultura para outra, necessita de uma arquitetônica específica e acessível; por se tratar de línguas de modalidades diferentes o processo de tradução autoral se evidencia.

Para Bakhtin, a arquitetônica é a concepção da obra como objeto estético. As formas arquitetônicas (visão artística e processo de acabamento) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o acabamento (GEGE, 2009, p. 15). Nesse sentido, com embasamento na teoria enunciativo-discursiva de Bakhtin, podemos entender que o produto do trabalho de tradução nesses gêneros do discurso, entre línguas de modalidades diferentes, pode ser considerado para além de uma tradução autoral, uma versão da narrativa ou do conto.

Segundo Venuti (2002), “a tradução pode ser considerada uma forma de autoria, mas uma autoria redefinida agora como derivada”, isto porque a tradução é um re-texto aproximado

social e culturalmente da língua-alvo. O texto traduzido torna o tradutor um autor original, mas sem perder seu *status* de reprodução oriunda de uma composição. Um conto traduzido para Libras, nesse sentido, deve levar em consideração as peculiaridades da língua e os aspectos culturais relevantes à comunidade surda. A versão do conto ou narrativa produzida pelo profissional, que daqui para frente chamaremos de *tradutor-contador*, toma forma a partir de uma atividade composta de elementos da tradução intermodal e intersemiótica que descreve Segala (2010). Em seu trabalho, o autor retoma a tipologia de Roman Jakobson, que entende que tradução intersemiótica é o produto final composto pela “transmutação de uma obra de um sistema de signo para outro”, podendo ser, por exemplo, de um desenho ou uma pintura para um texto escrito.

No gênero de narrativa literária infantil e contação de histórias, observamos existir uma forte presença de descrições de cenários e personagens. Isto também se fará presente na versão em Libras, ampliando o sentido e a compreensão do interlocutor. Num sistema linguístico em que a visualidade e a espacialidade orientam a comunicação, temos como aliadas, portanto, as ilustrações do livro que auxiliarão o tradutor-contador na representação visual das cenas na sua versão.

A questão da gestualidade também é importante ser considerada, uma vez que ela está presente em qualquer língua, tanto nas línguas orais como nas línguas de sinais. Nas línguas de sinais, o estudo da gestualidade pode se tornar mais complexo, visto que o sinal e o gesto são produzidos por meio das mãos. Após as línguas de sinais não precisarem mais ser comparadas constantemente às línguas orais – pois vêm conquistando reconhecimento, *status* linguístico e um olhar diferenciado por parte linguística –, os pesquisadores da área agora podem analisar

a gestualidade (gestos icônicos e pantomimas) como recursos da língua, improvisados durante as próprias narrativas. Vale lembrar que a gestualidade pode estar presente também no léxico das línguas de sinais, em sinais manuais convencionados e por meio dos dêiticos (verbos indicadores e descritivos e pronomes). Também podem representar os organizadores do discurso, com os espaços mentais (*real*, *token* e *sub-rogado*) estruturando o espaço enunciativo em que o corpo do sinalizador constrói a cena e os personagens (McCLEARY; VIOTTI, 2011).

Moreira estudou a teoria dos espaços mentais e as categorias de pessoas nos discursos nas línguas de sinais. A autora explica que “os espaços mentais podem ser entendidos como estratégias cognitivas de estruturar o polo semântico de nossas unidades simbólicas (palavras, frases, discursos inteiros)” (2007, p. 43). Moreira explica ainda que os discursos nas línguas de sinais frequentemente fazem a integração de três espaços mentais: *espaço real*, *espaço token* e *espaço sub-rogado*.

O *espaço real* são as representações mentais das pessoas que estão presentes fisicamente no local e no tempo em que ocorre uma enunciação, fazendo uso de sinais dêiticos para indicar entidades do mundo real. Já o *espaço token* é um espaço integrado, em que as entidades ou as coisas das quais se quer falar são representadas sob a forma de um ponto fixo no espaço físico. São invisíveis, porém, ao espectador. Nas línguas de sinais, essa representação sob a forma de *token* é projetada no espaço que fica em frente ao corpo do sinalizante e se limita à representação da terceira pessoa. Por fim, o *espaço sub-rogado* é a conceituação de algo acontecido ou não, usado tanto por ouvintes quanto por surdos para contar histórias, narrar diálogos, citar a fala de alguém, etc. Na maioria das vezes, é empregado por meio da incorporação da entonação ou da sinalização e corporeidade dos referentes (MOREIRA, 2007).

Albres analisou uma tradução de literatura infantil em que discutiu os recursos linguísticos da Libras e a construção de sentido. A autora concluiu que a tradução, por vezes, se afastou do texto original, pois se ateu às imagens do livro e à utilização dos espaços mentais para elaboração de sua versão do texto em língua de sinais. Nas palavras da autora, “além do tratamento dado à história, o aspecto visual também condiz com a característica linguística das línguas de sinais sendo recorrente o uso do discurso direto, mesmo que o original não o tenha feito” (2012, p. 7). Conforme Albres, ainda se constata que a tradução de literatura infantil carrega alto grau de autonomia.

Pensando na tradução livre (ou oblíqua) que não segue a mesma estrutura do texto original, divergindo da tradução literal que apenas substitui signos da língua-fonte por signos da língua-alvo, entendemos que a tradução de narrativas de literatura infantil e de contos da tradição oral ganha, e muito, com a utilização de recursos e estratégias que se aproximem de uma construção mais livre do texto de chegada, onde o tradutor-contador pode se aproveitar da visualidade do texto imagético para recriação do discurso em língua de sinais, afastando-se mais do texto original que está em Português, uma vez considerando que são línguas de modalidades diferentes e distantes em sua estrutura gramatical.

Conforme Segala, “a recodificação de uma mensagem originalmente produzida em Libras (língua gestual-visual) para o Português (língua oral-auditiva) enquadra-se no que vem sendo chamado de tradução intermodal” (2010, p. 27). Segundo o autor, por efeito da intermodalidade, as formas de registro dos textos nas duas línguas também se diferem como, por exemplo, entre o texto escrito e o registro em vídeo. A intersemiótica se insere nos Estudos da Tradução à medida que a noção de semiótica compreende a conceituação do signo como semiótico.

Nesse sentido, Segala (2010, p. 31) explica que “o tradutor intermodal e intersemiótico deve ter boas raízes culturais e uma boa experiência na vida social em ambas as línguas”, e complementa que esse profissional “deve conhecer profundamente as várias nuances das duas culturas”, uma vez que precisa encarar o texto e o discurso para além de sua estrutura linguística.

É nessa linha de pensamento que o nosso estudo vai se delineando, uma vez que entendemos que o tradutor-contador precisa levar em consideração o texto da narrativa (ou conto) com o qual trabalha, e como ele se apresenta e se apresentará na língua-alvo. No caso de uma narrativa ou de um conto que tenha sido transcodificado de uma língua oral para a língua de sinais, o profissional precisará atentar-se, por exemplo, às propriedades de linearidade e estrutura linguística específica da língua-fonte apresentada no texto de partida, de modo que possa compreender a melhor maneira de passar a mensagem para a língua-alvo a partir de suas propriedades de simultaneidade e espacialidade, respeitando o interlocutor que receberá o texto de chegada.

O tradutor-contador precisa estar atento ao fato de que os sujeitos surdos, falantes de língua de sinais, estão e percebem o mundo a partir da visualidade. Ele deverá, portanto, construir o texto na língua-alvo ciente de que a obra será valorada na consciência de seus receptores que sentem, pensam, agem e existem dentro de uma consciência visual. Nesse sentido, entendemos que o enunciador de uma narrativa oferece sua obra para o *outro*, que dá acabamento dentro da interação social determinada pelo contexto em que a obra é apreciada. Conforme Bakhtin:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela

enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2009, p. 127).

No ato da apreciação de uma narrativa, a compreensão ativo-discursiva das consciências do *eu* e do *outro*, no caso do tradutor-contador e do espectador, se cruzam, interagindo sobre os sistemas ideológicos que permeiam a apropriação da história e a experiência de troca proposta no momento da contação de história. Assim, o tradutor-contador deve levar em conta que a estilística das línguas envolvidas interfere diretamente no processo de construção do seu texto na língua-alvo, na construção de uma versão visual da mesma história.

### 3. Narrativa Literária Contada em Libras

Escolhemos para apresentar aqui a tradução literária realizada do conto *O alfaiatezinho valente*. Um conto de tradição oral registrado por Wilhelm Grimm e Jacob Grimm, que possui inúmeras versões de tradutores registradas em várias línguas diferentes, incluindo em Português brasileiro. A versão em Português escolhida para tradução foi a disponível no banco de dados multilíngue de contos populares (Multilingual Folk Tale Database, 2016).

A tradução do conto *O alfaiatezinho valente* foi apresentada para um grupo de crianças surdas, estudantes de uma escola municipal de educação básica da cidade de São Paulo. Algumas estratégias empregadas pela tradutora-contadora do conto foram escolhidas como exemplos para serem aqui compartilhadas.

Para que possamos inserir melhor o leitor deste trabalho no contexto da história aqui em questão, apresentamos brevemente a sinopse da história *O alfaiatezinho valente*.

*João* é um alfaiate que vive há tempos sozinho em sua casa e que trabalha exaustivamente. Ao preparar um pão com geleia, certo dia, *João* decide terminar o serviço que estava fazendo antes de comer o pão que havia preparado. Acontece que sete moscas se aproximam de sua comida. Quando *João* as vê, num impulso, fazendo um golpe ágil e certeiro, mata todas as sete moscas de uma vez esmagadas em um pano. Percebendo o que fez, *João* se intitula o corajoso que *matou sete* e decide sair viajando a fim de mostrar a todos sua bravura e coragem. Então, o personagem decide bordar em uma bolsa a seguinte expressão: “Matei 7”. Por não deixar claro no bordado que o que ele matou foram moscas, os demais personagens que aparecem no transcorrer da história acabam acreditando que *João* é um perigoso e corajoso homem que matou sete “pessoas” com sua força. Assim começa o caminho do herói que cumpre seu propósito e ainda, ao final, recebe boas recompensas.

Ao analisarmos a tradução para Libras da história de *João*, buscamos entender o processo de arquitetônica do gênero: narrativa/literatura/contos na construção da versão da história em língua de sinais, considerando a influência da modalidade gestual-visual para a construção composicional e estilística no processo de tradução de textos de literatura infantil de contos de tradição oral. Para compreendermos melhor os exemplos escolhidos para serem aqui apresentados, faremos uso de imagens que ilustram uma das autoras reproduzindo a sinalização realizada na tradução.

Moreira (2007) menciona que os sinalizantes “ao contar uma história ou narrar um diálogo, em geral, exploram seus movimentos corporais e o espaço de sinalização ao seu redor, para construir as cenas e interpretar as personagens”; nesse sentido, para traduzir *O alfaiatezinho valente* para Libras, a tradutora-contadora fez uso não apenas de escolhas lexicais a partir de um nível de registro infantil, mas também de elementos linguísticos e extralinguísticos de modo a compor a história sinalizada. Alguns exemplos das soluções tradutórias empregadas pela tradutora-contadora são a seguir compartilhados.

### *Sinal para o Personagem*

Sabemos que ao realizar uma tradução o profissional deve levar em conta os aspectos culturais das línguas envolvidas. Por exemplo, na cultura surda é possível observar que os falantes de Libras possuem um sinal de identificação, ou seja, as pessoas que fazem parte desse universo geralmente são batizadas com um sinal visual próprio (sinal-nome) que faz referência a alguma característica visualmente perceptível ou, em alguns casos, ao seu nome de batismo no Português. Assim, na tradução de *O alfaiatezinho valente* a tradutora-contadora optou por criar um sinal-nome de identificação para o personagem *João*, de modo que esse sinal o representasse durante toda a narrativa. A motivação do sinal em Libras para o personagem surgiu a partir do uso de uma bolsa, o objeto mágico que o personagem carrega consigo ao longo da história e que o ajuda no transcorrer de sua jornada. O sinal-nome do personagem *João* foi, portanto, realizado da seguinte forma:

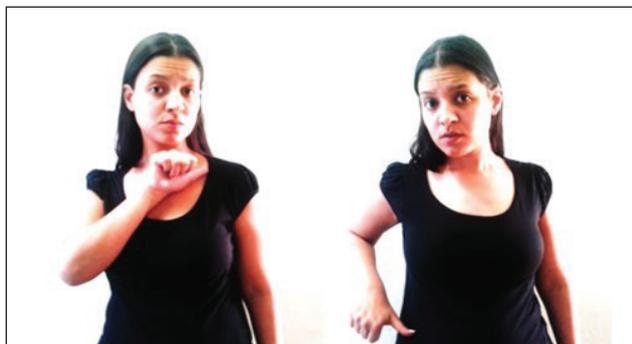


Figura 1: Sinal-nome do personagem *João*

A necessidade de nomear o personagem em Libras nos leva a retomar o conceito de tradução intermodal e intersemiótica, posto que o sinal-nome carrega, na maioria das vezes, uma marca pessoal como acima mencionado. Entendemos essa escolha como um ato estético, uma vez que, conforme Bakhtin, a compenetração é um primeiro momento da atividade estética que envolve “vivenciar, ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele” (2010a, p. 24). No sentido do excedente de visão estética sobre o personagem, a compenetração e o acabamento são distintos, porém, estão intimamente entrelaçados.

### *Objetos como Referências Concretas*

Muitos contadores de história podem se valer de objetos para compor sua narração. Podemos pensar que um determinado objeto pode também despertar emoções e, por vezes, manter uma relação psicológica com o personagem com quem se relaciona. É importante salientar que o uso de objetos é uma prática um tanto comum na contação de histórias em línguas orais e que, nas línguas de sinais, os objetos podem ser aliados

na construção do conto visual. No caso do conto aqui em questão, a tradutora-contadora optou por utilizar dois objetos diferentes que julgou importantes na construção do conto em Libras: um retalho de pano e uma bolsa de alça transversal. Durante a narrativa, são usados dois retalhos de pano, um sem bordado e o outro com sete laços (de lã preta) bordados no canto. Esses laços representam as moscas esmagadas no pano.

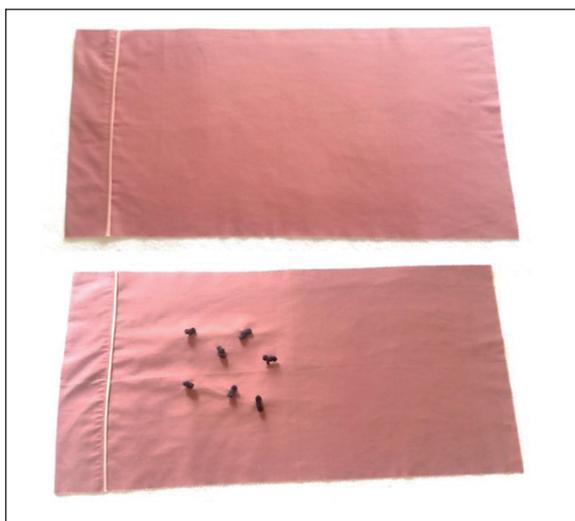


Figura 2: Retalhos de pano

O outro objeto empregado na narrativa foi uma bolsa de alça transversal. Essa bolsa foi pensada nesse formato de modo a compor a cena trazendo referência ao sinal-nome do personagem *João*. A bolsa possui um bordado com a seguinte expressão em Português: “Matei 7”. Vale lembrar que, na história original, o personagem *João* borda uma faixa e a amarra na cintura. Na versão narrada em Libras a expressão é inserida na bolsa, uma vez que esse objeto é a marca do personagem em suas andanças pelo mundo.



Figura 3: Bolsa

Os objetos concretos empregados durante a narrativa são entendidos neste estudo como elementos extralinguísticos possíveis de serem usados na prática de contação de histórias em Libras, uma vez que são objetos que favorecem o entendimento da história pelo espectador e ajudam a manter a atenção na narrativa, especialmente no caso de crianças surdas menores, em fase de aquisição de língua e desenvolvimento de linguagem.

Entendemos os objetos também como signos não verbais, considerando a perspectiva de tradução intersemiótica que envolve referências ao personagem e suas vivências. Os objetos, durante a narrativa, trazem sentidos quase que explicitamente na medida em que são inseridos no discurso. Em um trecho da contação da história, observamos que quando a tradutora-contadora olha para a bolsa, as crianças espectadoras prontamente já demonstram estar imaginando o que tem lá dentro. Isso é evidenciado quando elas começam a verbalizar em Libras o que acham que o personagem guarda dentro do objeto, na tentativa de ajudar no desafio que o personagem enfrenta. Nesse momento, observamos o acabamento da consciência do outro espectador e, também, contemplador das vivências que se coloca no lugar do personagem.

## Uso de Referentes no Espaço de Sinalização

Em uma contação de histórias é comum descrevermos cenários e a localização dos personagens. Na tradução para Libras de *O alfaiatezinho valente* a tradutora-contadora se utilizou dos espaços mentais *token* e *sub-rogado* para descrição das cenas e para a retomada de elementos diversos e do personagem da história. Com relação ao uso dos referentes nos espaços, cabe compartilhar o que firmam Bolgueroni e Viotti:

Para além do uso de sinais lexicais, a localização não prototípica de sinais no espaço de sinalização, com a consequente criação de tokens, e a postura, expressão e movimentação do corpo de entidades do espaço sub-rogado são estratégias fundamentais para a introdução e retomada de referentes no discurso. (2013, p. 24).

Como já apresentado anteriormente, na síntese da história, em um determinado momento, *João* prepara para si um pão com geleia. Ele fica em dúvida, porém, entre comer o pão ou terminar seu trabalho. Nesse meio tempo, algumas moscas pousam sobre seu pão com geleia. Na referenciação desse trecho em específico, a tradutora-contadora indicou à direita do seu corpo o lugar onde *João* estava trabalhando, e à esquerda a mesa onde o pão com geleia havia sido deixado.

Nas figuras a seguir é possível observar na reprodução da imagem da tradutora-contadora como o sinal-nome do personagem JOÃO seguido do sinal TRABALHAR foi produzido, ambos referenciados no espaço de sinalização à direita do corpo da tradutora-contadora.



Figura 4: JOÃO e TRABALHAR

Já à sua esquerda, a referência no espaço de sinalização é feita a partir do elemento PÃO seguido da complementação do sinal PASSAR-GELEIA, conforme é possível visualizar na sequência de imagens abaixo. Observamos que esta organização sintática facilita a retomada do personagem e de sua ação sobre as coisas, sobretudo por meio da apontação visual e manual e da inclinação do corpo e da cabeça pela sinalizante. Isso acontece, por exemplo, no momento em que o personagem fica em dúvida sobre comer o pão ou trabalhar; também no momento em que a tradutora-contadora sinaliza o deslocar das moscas até o ponto referencial onde alocou o sinal PÃO+PASSAR-GELEIA e, ainda, no momento em que *João* se locomove até elas para golpeá-las. Para isso, a tradutora-contadora fez uso da sintaxe espacial e dos espaços mentais, o espaço do evento onde ocorre a conceituação da história, dos personagens e dos objetos nela descritos.



Figura 5: Estabelecimento de referentes no espaço de sinalização

Na sequência de imagens, é possível observarmos também com mais clareza a indicação do referente por meio do direcionamento do olhar. A tradutora-contadora, inicialmente, produz o sinal-nome do personagem JOÃO e, em seguida, juntamente com o sinal VONTADE, direciona o seu olhar para onde o sinal PÃO havia sido referenciado inicialmente. Por consequência, para reforçar a ideia de dúvida do personagem (sobre comer o pão ou terminar o trabalho), a tradutora-contadora volta a direcionar seu olhar para o local onde o sinal TRABALHO foi alocado no espaço de sinalização.

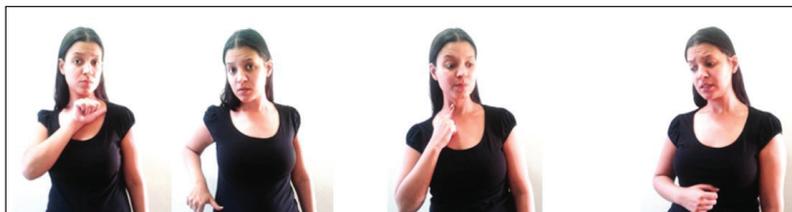


Figura 6: Direcionamento do olhar

Podemos mencionar ainda mais um exemplo de uso de referentes no espaço de sinalização, nesse caso, envolvendo a combinação entre a referenciação do espaço por meio do direcionamento do movimento do sinal e uso da gestualidade na construção do espaço *sub-rogado* em posse de um objeto concreto. Na sequência de imagens a seguir, é possível observar, da esquerda para a direita, a tradutora-contadora construindo em Libras a mensagem que as moscas estão voando e depois pousando no pão. Nesse momento, a sinalizante mantém o seu olhar acompanhando o percurso das moscas até o local onde elas pousam, ou seja, o lugar onde já foi referenciado o sinal PÃO. Entendemos isso como um recurso de apontação visual,

empregado a fim de poder produzir uma narrativa visual coesa e que faça sentido ao espectador surdo.

Em seguida, a tradutora-contadora se utiliza do espaço *sub-rogado* por meio do uso do objeto para a concretização da ideia de que as moscas foram esmagadas. Isso é possível de ser observado abaixo nas três imagens da direita que ilustram a estratégia empregada. Nos dois casos é possível observar, além da apontação visual e do direcionamento do sinal, aspectos de gestualidade empregados pela tradutora-contadora que são evidenciados na inclinação de seu corpo e no deslocamento e direcionamento de sua cabeça.

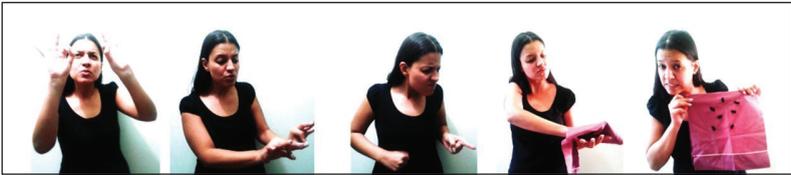


Figura 7: Inclinação do corpo, apontação visual e direcionamento do sinal

No sentido de entender o trabalho de tradução intermodal, nesse trecho a arquitetura do texto em Libras reflete a transicionalidade de estruturas linguísticas no caminho de escolhas tradutórias adequadas às intenções da tradutora-contadora, notando como ponto central o gênero com seu conteúdo temático, estilo e construção composicional. Nos exemplos apresentados foi possível observar melhor a situação e acompanhar imageticamente as ações do personagem.

As escolhas de tradução são influenciadas pela própria narrativa que cria vida na produção de sentido. Ressaltamos assim a escolha da alternância proposital e consciente da tradutora-contadora por dois sinais em Libras empregados para a tradução do termo “matar” e dos enunciados em Português: “matei sete”.

Vale lembrar que em Português o verbo “matar” não descreve a ação em si e para se entender a ação se faz necessário um complemento. Por exemplo: “matou atropelado”, “matou a pancadas” ou “matou de vergonha”. Na história do *O alfaitezinho valente* a expressão “Matei 7” não tem como intenção explicitar o fato, uma vez que essa expressão dúbia carrega na narrativa, justamente, a função de deixar os personagens e os interlocutores em dúvida: “matou quem”, “matou o que” ou “matou como”. Ao pensarmos nesses vocábulos e expressões construídas em Libras, entretanto, precisamos considerar escolhas que não explicitem a ação em si. Por exemplo, os sinais mais comuns usados em Libras para o correspondente “matar” em Português – que talvez pudessem ser adotados na tradução – já explicitam a ação. Como em MATAR-ARMA (matar por meio de uma arma de fogo) ou MATAR-APUNHALAR (matar usando uma faca ou objeto cortante), ou ainda outras tantas possibilidades existentes.

A discussão com relação a esse problema tradutório foi sobre como a tradutora-contadora apresentaria essa informação na história sem explicitar a cena, ou seja, sem entregar para o espectador a resposta da dúvida gerada sobre o personagem. A solução tradutória encontrada foi, portanto, a de usar dois sinais diferentes para que, no princípio da história, a confusão de significado e sentido do termo “matar” fosse garantida ao

espectador. No decorrer da história, pudemos observar que os interlocutores falantes de Libras acabavam se dando conta da confusão em torno dos sinais empregados pela tradutora-contadora propositalmente. Os espectadores acabavam ficando na dúvida, por meio dessa confusão proposital de sinais, se o personagem *João* era valente de fato ou não. Essa dúvida paira no texto original e, em certa medida, foi possível preservar no texto de chegada produzido em Libras.

Na sequência de imagens abaixo é possível observar, da esquerda para a direita, que a tradutora-contadora emprega o sinal MATAR-ESMAGAR em Libras em alguns momentos da narrativa e, em outros, ela emprega o sinal MATAR-APUNHALAR, preservando a dúvida com relação ao personagem *João*.



Figura 8: MATAR - esmagar e apunhalar

Um último exemplo a ser aqui mencionado tem relação com o uso de classificadores e, também, com aspectos de gestualidade empregados pela tradutora-contadora ao descrever imageticamente a bolsa para só depois mostrá-la em seu formato concreto e real ao público. No desenrolar da história, antes de mostrar aos espectadores o objeto concreto (bolsa) que carrega consigo, a tradutora-contadora descreve imageticamente a bolsa fazendo uso de recursos linguísticos e classificadores em Libras.

Na primeira cena da história a tradutora-contadora opta por empregar o sinal de MATAR-ESMAGAR se referindo às moscas que foram mortas com o retalho de pano pelo personagem *João* no início da narrativa. Essa escolha lexical é mantida na construção imagética empregada pela profissional no momento em que ela aponta para a bolsa (bordada “Matei 7”) e em seguida sinaliza MATAR-ESMAGAR, de modo a estabelecer que no enunciado esse sinal indica o sentido de matar moscas e não alguém ou qualquer outra coisa. No entanto, para os trechos da história em que os demais personagens (*o rei*, *a princesa*, *o gigante* e *o povo*) aparecem lendo a expressão “Matei 7” na bolsa – acreditando que *João* havia matado sete pessoas de fato – a tradutora-contadora optou por outra escolha lexical em Libras, a escolha do sinal MATAR-APUNHALAR.

Embora em Português o signo “matar” faça sentido em relação às moscas ou às pessoas, em Libras, contudo, houve a necessidade de significação e contextualização da história, ao passo que repetidas vezes, quando o personagem *João* era incorporado, a escolha da tradutora-contadora era pelo sinal MATAR-ESMAGAR e quando a incorporação se referia aos demais personagens o sinal usado era MATAR-APUNHALAR.



Figura 9: Variação para o sinal MATAR

Compreendemos que a alternância entre esses dois sinais diferentes em Libras representa uma solução tradutória consciente que, em princípio, pode até causar estranheza, mas que no transcorrer da narrativa e do desvelar da história são sinais que possibilitam preservar a duplicidade de sentido e, ao final, levam o espectador à compreensão de seu real significado. *João*, o alfaiate, era mesmo valente? Os demais personagens tinham conhecimento da situação vivida por *João*? A admiração das pessoas foi de fato lhe dando confiança para se tornar valente? Será que tudo na história não passou de um grande engano? A interpretação dos fatos, justamente, fica por conta do espectador da história no decorrer da narrativa.

#### 4. Considerações Finais

Diante das considerações trazidas neste trabalho, podemos considerar que, no gênero literatura infantil e contação de história, o tradutor-contador deve evitar pensar sua atividade de tradução com base em uma tradução de caráter mais literal, ou então muito próxima à construção composicional do texto da língua-fonte; isso porque o profissional que atua com esse tipo de texto precisa considerar não somente suas escolhas lexicais, mas também a visualidade que o gênero pede. Entendemos também que o profissional deve lembrar que ambos os gêneros: *narrativas literárias* e *contos de tradição oral* são, geralmente, direcionados a crianças em diferentes níveis de linguagem e que, por meio de sua tradução realizada, essas crianças acessarão novos sinais e conceitos, podendo fazer novas conexões cerebrais para compreensão do mundo, bem como novas identificações a serem internalizadas.

A tradução de um texto de literatura infantil ou contação de histórias de Português para Libras que respeita os efeitos da modalidade da língua de sinais se apresenta como uma nova versão do conto, uma narrativa visual, permeada de simultaneidade e espacialidade, afastando-se da materialidade linguística do texto de partida que se apresenta de forma linear, seja na modalidade oral ou escrita. Diante disso, podemos considerar, por fim, que o produto gerado pelo trabalho do tradutor-contador é uma versão imageticamente construída num relato para quem explora e vivencia o mundo por meio das coisas que vê. Versão que aos olhos do autor da tradução é, de certa forma, inacabada, pois a história só ganha vida e desfecho na consciência do outro quando, ao contemplar a história, a ela atribui valores e sentidos particulares inalcançados na visão estética do tradutor-contador.

## Referências

ALBRES, N. de A. **Tradução de literatura infantil: entre a construção de sentidos e o uso dos recursos linguísticos**. III Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. Florianópolis: UFSC, 2012.

BAKHTIN, M. Interação verbal. In: BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. [Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira] São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

\_\_\_\_\_. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a, p. 3-192.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010b, p. 261-357.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 30. ed. [Trad. Arlene Caetano] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

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

GEGE – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. *Caderno de Estudos 1 para iniciantes*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.

GRILLO, S. V. de C. Gêneros primários e gêneros secundários no círculo de Bakhtin: implicações para a divulgação científica. *Alfa*, São Paulo, 52 (1), p. 57-79, 2008.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

McCLEARY, L.; VIOTTI, E. Língua e gesto nas línguas sinalizadas. Juiz de Fora: Veredas Atemática, 2011.

MINAYO, M. C. de S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOREIRA, R. L. Uma descrição da dêixis de pessoa na Língua de Sinais Brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOTERANI, N. G.; MENEGASSI, R. J. O conteúdo temático no gênero discursivo tiras em quadrinhos. *Maringá*, v. 32, n. 2, 2010, p. 225-232.

ROJO, R. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

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.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução*. São Paulo: Edusc, 2002.

# VOLUME I

## TEXTOS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS: TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS

VOLUME I

**Natália Schleder Rigo**

Organizadora

Apoio

Este projeto é selecionado

**RUMOS**  
Itaú Cultural

ISBN COLEÇÃO



ISBN VOLUME I

