

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Ricardo Ferreira Santos

**A autoria na tradução artístico-poética da Língua Portuguesa para a  
Libras:**

**(in)visibilidade em dimensão verbo-visual**

Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

São Paulo

2022

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Ricardo Ferreira Santos

**A autoria na tradução artístico-poética da Língua Portuguesa para a  
Libras: (in)visibilidade em dimensão verbo-visual**

Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob orientação da Professora Doutora Elisabeth Brait.

SÃO PAULO

2022

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura\_\_\_\_\_

Data\_\_\_\_\_

E-mail\_\_\_\_\_

FERREIRA-SANTOS, Ricardo  
A AUTORIA NA TRADUÇÃO ARTÍSTICO-  
POÉTICA DA LÍNGUA PORTUGUESA PARA A  
LIBRAS:(IN)VISIBILIDADE EM DIMENSÃO VERBO-  
VISUAL / Ricardo Ferreira Santos. -- São Paulo.

19/09/2022

Paginação: 308

Orientadora: Elisabeth Brait.

Tese (Doutorado em Ling. Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ling. Aplicada e Estudos da Linguagem, 2022.

1. tradução. 2. Libras. 3. autoria. 4. verbo-visualidade. 5. análise dialógica do discurso. I. Brait, Elisabeth. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. III. A autoria na tradução artístico-poética da língua portuguesa para a Libras: (in)visibilidade em dimensão verbo-visual

**A autoria na tradução artístico-poética da Língua Portuguesa para a  
Libras: (in)visibilidade em dimensão verbo-visual**

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

*Profa. Orientadora Dra. Elisabeth Brait*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Orientadora

---

*Prof. Dr. Carlos Henrique Rodrigues*  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Titular

---

*Profa. Dra. Maria Lucia Hage Masini*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Titular

---

*Profa. Dra. Vânia de Aquino Albres Santiago*  
Instituto Singularidades - ISESP  
Titular

---

*Profa. Dra. Sandra Madureira*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Suplente

---

*Profa. Dra. Carla Sparano*  
Instituto Singularidades - ISESP  
Suplente

**Auxílio Financeiro de Pesquisa:**

Bolsa Capes, processo nº 88887.204126/2018-00, do período de julho de 2018 a agosto de 2022.

*Para a  
minha família para as comunidades  
surdas.*

## AGRADECIMENTOS

---

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Beth Brait, por ter me conduzido com excelência no mestrado e por novamente aceitar a dar continuidade no doutorado. Suas orientações, disciplinas, seminários e minicursos foram importantíssimos para a construção desta pesquisa.

Agradeço à minha esposa e aos meus filhos por me apoiar nesta caminhada acadêmica e estarem sempre ao meu lado.

Agradeço as comunidades surdas, pois me constitui como Tradutor e Intérprete de Libras-português e como docente de Libras, por meio das relações com os sujeitos discursivos presentes nessas comunidades

Agradeço ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - Campus Suzano, por permitir o período de afastamento para me dedicar somente à minha pesquisa. Obrigado ao diretor-geral e a todos os docentes, administrativos e discentes, principalmente aos alunos do curso de Tradução e Interpretação de Libras-Português - esfera educacional (FIC).

Agradeço aos colegas nas disciplinas do Programa da LAEL, principalmente a Vânia de Aquino Albres Santiago, Carol Fomin e a Carla Sparano pelo apoio, pela orientações e discussões que conduziram a finalização desta dissertação.

Agradeço aos meus amigos e colegas Tradutores e Intérpretes de Libras-português e professores de Libras: Simone Caldeira, Claudia Oliveira,

Agradeço aos professores que compuseram as bancas de qualificação e as que participam da defesa final deste trabalho: Prof. Dr. Prof. Dr. Carlos Henrique Rodrigues (UFSC), Profa. Dra. Maria Lúcia Hage Masini (PUC-SP), Profa. Dra. Vânia de Aquino Albres Santiago (ISESP), Profa. Dra. Sandra Madureira (PIC-SP), Profa. Dra. Carla Sparano (ISESP0).

Agradeço a Maria Lúcia, secretária do PPG-LAEL/PUC-SP, por sua dedicação e auxílio nas questões burocráticas.

## RESUMO

---

### **A autoria na tradução artístico-poética da Língua Portuguesa para a Libras: (in)visibilidade em dimensão verbo-visual**

O objetivo desta tese é investigar a atividade tradutória de texto artístico-poético da Língua Portuguesa (LP) para a Língua Brasileira de Sinais (Libras), por meio da descrição, interpretação e análise dos elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais que marcam a autoria na produção do objeto estético. Atualmente, observamos um crescimento da tradução de poemas da LP para Libras e sua divulgação em *sites* de compartilhamento na *internet*. Como consequência direta dessa atividade emergente e ligada a um determinado gênero discursivo (poema), ocorre uma mudança significativa na compreensão de como realizar uma obra tradutória para uma língua de sinais nos materiais audiovisuais. Com isso, as perguntas de pesquisa são: (i) como se constitui a autoria na tradução de textos artístico-poéticos da LP para a Libras?; (ii) quais posições valorativas e estratégicas os sujeitos responsáveis em realizar a obra tradutória assumem diante da materialidade semiótico-ideológica presente nos textos a serem traduzidos?; e (iii) de que forma ocorrem os apagamentos e a inserção de outros elementos semióticos-ideológicos na mobilização enunciativo-discursiva e no processo de criação do novo material verbo-visual na obra tradutória? A partir desses questionamentos, nossa hipótese é a de que os sujeitos discursivos, responsáveis pela obra tradutória artístico-poética, por meio do processo de recriação-cocriação, realizam visibilidades e invisibilidades semiótico-ideológicas e, conseqüentemente, produzem sentidos diversos daqueles produzidos no poema. Com isso, constroem um outro objeto estético, ou seja, uma poética verbo-visual. A pesquisa se fundamentou na perspectiva dialógica da linguagem, advinda do Círculo de Bakhtin, nos estudos da verbo-visualidade e da tradução e interpretação de línguas de sinais (ETILS). Em primeiro lugar, realizamos a escolha de três textos artístico-poéticos traduzidos da LP para Libras em vídeos postados no canal *YouTube*: “Todas as manhãs”, poema de Conceição Evaristo, traduzido por Mirian Caxilé, Lívia Vilas Boas, Edinho Santos e Nayara Rodrigues (2016); “Liberdade”, poema de Carlos Drummond de Andrade, tradução de Uziel Ferreira e Grécia Catarina (2017); “Laço de fita”, poema de Castro Alves, tradução de Jonatas Medeiros (2016). Os critérios da escolha e delimitação do *corpus* foram: (i) a presença de algumas similaridades na composição estética dos materiais audiovisuais; (ii) o texto da tradução em Libras ser realizado por determinados sujeitos e o produto audiovisual ser enunciado por outro corpo-texto (sujeito discursivo); e (iii) a produção e a finalização do produto audiovisual ser realizada por uma equipe de profissionais. Posteriormente, realizou-se um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo e analítico-comparativo com base no diálogo entre a perspectiva dialógica e os ETILS. A análise foi feita por meio da observação dos elementos verbo-visuais presentes na tradução e na comparação das relações constituídas no texto de partida (poema em LP) e no texto de chegada (poema em Libras). Espera-se que este projeto colabore com a investigação, compreensão e produção da tradução da LP para a Libras, incidindo na formação do TILS e na inclusão e visibilidade dos surdos como sujeitos de atividades poético-estéticas

**Palavras-chave:** Tradução; Libras; autoria; verbo-visualidade; análise dialógica do discurso.

## ABSTRACT

---

### **The authorship in the artistic-poetic translation of the Portuguese language for Libras: (in)visibility in verb-visual dimension**

The objective is to investigate the activity of translating artistic-poetic text from Portuguese Language (LP) to Brazilian Sign Language (Libras), by describing, interpreting, and analyzing the verbal, verbal-visual, and extraverbal elements that indicate authorship in the creation of this aesthetic object. Currently, it is observed an increase of poetries being translated from LP to Libras to be shared on online websites. Because of an emergent activity linked to discursive genre (poem), a substantial change occurs in the concept of how to translate Sign Language into an audiovisual media. The research questions are: (i) in the translation of artistic-poetic materials from LP to Libras, how is authorship established? (ii) in light of the semiotic-ideological materiality present in the texts to be translated, what evaluative and strategic perspectives do the subjects in charge of translation? (iii) in the enunciative-discursive mobilization and the process of creating new verbal-visual material in the translation task, how do deletions and insertions of other semiotic-ideological elements occur? From these questions, the hypothesis is the discursive subjects, responsible for the artistic-poetic translation work, realize semiotic-ideological visibilities and invisibilities through the process of recreation-co-creation and a body-text, and as a result, create meanings that differ from those produced in the poem. They create a new aesthetic object, a verbal-visual poetics. The study of verb-visibility, as well as the Sign Language Translators and Interpreters (ETILS), was based on the Bakhtin Circle's dialogic perspective on language. Firstly, it was chosen three artistic-poetic texts from the YouTube channel that were translated from LP to Libras: "Todas as manhãs," a poem by Conceição Evaristo, translated by Mirian Caxilé, Lívia Vilas Boas, Edinho Santos, and Nayara Rodrigues (2016); "Liberdade," a poem by Carlos Drummond de Andrade, translated by Uziel Ferreira and Grecia Catarina (2017); and "Laço de fita," a Castro Alves poem, translated by Jonas Medeiros (2016). The following criteria were used to select and delimit the *corpus*: (i) the audiovisual materials have some aesthetic similarities; (ii) the text of the translation into Libras is performed by certain subjects, and the audiovisual product is enunciated by another body-text (discursive subject); and (iii) the audiovisual product is produced and finalized by a team of specialists. Subsequently, the dialogue between the dialogic perspective and the ETILS is then used to conduct a qualitative investigation of the analytical-descriptive and analytical-comparative types. The analysis is conducted by observing the verbal-visual features contained in the translation and comparing the relationships formed in the source text (LP poetry) and the target text (poem in Libras). It is expected that this project will contribute to the inquiry, comprehension, and creation of the translation from LP to Libras, with a focus on the formation of TILS and the inclusion and visibility of deaf community as subjects of poetic-aesthetic practices.

**Keywords:** Translation; Libras; authorship; verb-visibility; dialogic discourse analysis.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

---

Figura 1- Tradutor-performático realizando a escolha dos elementos poéticos sinalizados em Libras referente as palavras em LP: “acoito sonhos”.....	65
Figura 2 - Configurações de Mão .....	68
Figura 3 - Elemento poéticos sinalizados .....	69
Figura 4 - Espaço de realização dos sinais na Libras .....	70
Figura 5 - Simultaneidade [LEMBRAR+NAVIO] .....	72
Figura 6 - Expressões Faciais .....	74
Figura 7 - Expressão facial e corporal .....	76
Figura 8 - Corpo-texto da tradutora-performática — enquadramento.....	76
Figura 9 - Sinal [CORAÇÃO] .....	78
Figura 10 - Corpo-texto da tradutora-performática — enquadramento.....	79
Figura 11 - realização da variação monomanual [MAS/PORÉM] para o sinal monomanual [EU] .....	80
Figura 12 - Sinal de condição simétrica [BORBOLETA].....	81
Figura 13 - Sinal de condição simétrica (MOVIMENTO).....	82
Figura 14 - Expressão (sentimento).....	83
Figura 15 - Sinal assimétrico [AJUDAR (ME)].....	84
Figura 16- Sinal assimétrico e simétricos na tradução “Todas as manhãs” .....	85
Figura 17 - Sinal com condição de dominância [ACREDITAR} .....	86
Figura 18 - Sinais com condição de dominância.....	87
Figura 19 - Morfismo [ESCRAV@/PRES@ - CAVAR].....	89
Figura 20 – Neologismo [CORAÇÃO (humano)] .....	89
Figura 21 - Justaposição de morfemas/Neologismo na tradução “Todas as manhãs” .....	90
Figura 22 - Enunciado em Libras- CLs .....	94
Figura 23 - Enunciado em Libras — CLs.....	95

Figura 24 - Enunciado em Libras- CLs [cobra^'arvoreSUBIR"].....	95
Figura 25 - Imagens da tradução “Todas as manhãs” .....	106
Figura 26 - Modelo de análise verbo-visual. ....	121
Figura 27 – Sinal [GOSTAR-NÃO].....	123
Figura 28 – Sinal [CASA^ESTUDAR (ESCOLA)].....	124
Figura 29 - Alfabeto manual (datilologia): J-O-S-É.....	124
Figura 30 - sinal soletrado: <i>NUNCA</i> .....	125
Figura 31 – sinal: NOME <sup>INTERROGATIVA</sup> .....	126
Figura 32 – sinal [ADMIRAR <sup>MUITO</sup> ].....	126
Figura 33– Sinal [pássaroVOAR] .....	127
Figura 34 - Sinal: CASA+ (CASAS).....	128
Figura 35 - Sinal: pessoaEM-PÉ (md) .....	128
Figura 36 - Espaço na enunciação em língua de sinais .....	135
Figura 37- Espaço de sinalização e a proporção de tela. ....	135
Figura 38 - imagem do nome do canal da TV CES e do título da tradução .....	141
Figura 39 - imagem do tradutor-perfomático Edinho Santos: início da cena 1 (primeira estrofe do poema) .....	142
Figura 40 - imagem do tradutora-perfomática Nayara Rodrigues: início da cena 2 (segunda estrofe do poema) .....	142
Figura 41 - imagem do tradutor-perfomático Edinho Santos: início da cena 3 (terceira estrofe poema) .....	142
Figura 42 - Imagem da poeta Conceição Evaristo.....	143
Figura 43 - Imagem do livro “Poemas da recordação e outros movimentos” .....	144
Figura 44 - imagem do título do canal da TV CES .....	151
Figura 45 - Imagem do título do poema e da poeta .....	151
Figura 46 - Elementos verbo-visuais ( <i>performance</i> tradutora surda-negra).....	163
Figura 47 - Imagens das crianças surdas-negras .....	165

Figura 48- Imagem dos surdos .....	165
Figura 49 - Imagens do crédito da tradução .....	166
Figura 50 - Tradutor-surdo realizando o CL “nascer e pôr do sol” em Libras referente as palavras “todas as manhãs” (LP).....	169
Figura 51 - tradutor-performático do surdo corpo-texto .....	170
Figura 52- Expressão performática (mãos presas) .....	172
Figura 53 - Imagens da legenda (lettering).....	172
Figura 54 - Imagens do surdo .....	173
Figura 55 - imagem do nome do poeta (autor do texto de partida), imagem do título da tradução do poema “Liberdade” e a imagem do efeito da letras tridimensionais formando a palavra “Libras”. .....	174
Figura 56 - Imagem da tradutora-performática Grécia Catarina: cena da tradução do poema (única estrofe do texto de partida) .....	175
Figura 57 - Imagem do livro “Farewell” — Carlos Drummond de Andrade .....	176
Figura 58 - Imagem da poeta Carlos Drummond de Andrade .....	176
Figura 59 - Cena inicial do poema “Liberdade” .....	182
Figura 60 - Sequência da cena do poema “Liberdade” .....	183
Figura 61- Composição verbo-visual tradutória.....	188
Figura 62 - tradutora-performática / corpo-texto.....	189
Figura 63 - tradutora-performática / corpo-texto- enquadramento.....	189
Figura 64 - Créditos da tradução “Liberdade” .....	190
Figura 65 - Créditos da tradução “Liberdade” .....	191
Figura 66 - Créditos da tradução “Liberdade” .....	192
Figura 67 - Tradutora-performática e o corpo-texto.....	194
Figura 68 - Tradução da LP para a Libras (Jonatas Medeiros): o poema “Laço de fita” de Castro Alves.....	198
Figura 69 - Vídeo de José Marcio Castro Alves: “Laço de fita, de Castro Alves”. .....	198

Figura 70 - Créditos na Tradução da LP para a Libras: “Tradução ensaio Jonatas Medeiros	198
Figura 71 - imagem do tradutor textual-performático Jonatas Medeiros: cena da tradução do poema. ....	199
Figura 72- Imagem do poeta Castro Alves.....	200
Figura 73- Imagem do livro “Espuma flutuantes” .....	200
Figura 74 - Tradutor textual-performático e o corpo-texto .....	207
Figura 75 - Ensaio Libras “Laço de fita”.....	225
Figura 76 - Imagem do título do poema e do poeta e a imagem da “Moça do brinco de pérola” .....	225
Figura 77 - Imagens da transição da imagem da “Moça do brinco de pérola” para a imagem da .....	226
Figura 78 - Imagens da “A ceifeira” de William-Adolphe Bouguereau para a imagem.....	227
Figura 79 - Imagem da pintura “ <i>The Spider and the Fly</i> ” — Eugene von Blass — para as imagens da pintura “ <i>A Lady Wearing a Crimson Hat</i> ” de Jules Adilphe Goupil e a pintura. “ <i>Woman in black hat</i> ” (1908), de Felix Vallotton.....	227
Figura 80 – “ <i>Woman in black hat</i> ” (1908), de Felix Vallotton para a imagem .....	228
Figura 81- Imagem “ <i>The Eavesdropper</i> ” (1906) - Eugene von Blass para a imagem da pintura da .....	229
Figura 82 - Imagens da “pintura da “ <i>The Love Letter</i> ” Eugene von Blaas” (1902) para as imagens.....	229
Figura 83 - Imagens da “A ceifeira” de William-Adolphe Bouguereau para a imagem.....	230
Figura 84 - Elementos verbo-visuais (imagem da pintura e do tradutor textual-performático) .....	236
Figura 85- Imagens da tradução “Laço de fita”, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves .....	236
Figura 86- Imagens da tradução “Laço de fita”, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves .....	237
Figura 87 - tradutor textual-performático .....	241

Figura 88 - Expressão performática (direcionalidade da mão para o referente) .....	242
Figura 89 - Sinal monomaneal [VOCÊ] (direcionalidade da mão para o referente).....	242
Figura 90 - Sinal simétrico [CAPTAR] (direcionalidade da mão para o referente).....	242
Figura 91- Imagens da legenda (lettering).....	243
Figura 92 - Imagens das pinturas na tradução “Laços de fita” .....	243
Figura 93 - Sujeitos participantes da obra tradutória.....	245
Figura 94 - Autoria individual e coletiva.....	247
Figura 95 - Escolha poética-sinalizada.....	257
Figura 96 - Escolha poética-sinalizada.....	257
Figura 97 - Escolha poética-sinalizada.....	259
Figura 98 - Tradutoras-textuais e tradutores performáticos (Todas as manhãs) .....	271
Figura 99 - Imagens da tradução “Todas as manhãs” .....	272
Figura 100- Tradutor-textual e tradutora- performática (Liberdade) .....	273
Figura 101 - Identificação dos tradutores-performáticos e do tradutor textual-performático	274
Figura 102 - Créditos da tradução “Liberdade”.....	277
Figura 103 - Imagem da pintura (sem identificação do autor) .....	279
Figura 104 - Créditos da tradução “Liberdade” .....	279

## LISTA DE QUADROS

---

Quadro 1- Expressões não-manuais na língua de sinais brasileira.....	74
Quadro 2 - Tipos de Classificadores.....	92
Quadro 3 - Informações e os critérios da tradução “Todas as manhãs”.....	112
Quadro 4 - Informações e os critérios da tradução “Liberdade”.....	113
Quadro 5 - Informações e os critérios da tradução “Laço de Fita”.....	114
Quadro 6 - Análise verbo-visual da tradução.....	121
Quadro 7 - Planos de enquadramento de acordo com o estudo de Rodrigues. (2007, p. 29-30). .....	132
Quadro 8- Poema “Todas as manhãs”.....	144
Quadro 9 - Primeira cena/estrofe da tradução.....	152
Quadro 10 - Segunda cena/estrofe da tradução.....	154
Quadro 11 - Segunda cena/estrofe da tradução.....	157
Quadro 12- Poema “Liberdade”.....	177
Quadro 13 - Cena da Tradução - estrofe do poema.....	183
Quadro 14- Poema “Laço de fita”.....	201
Quadro 15- Primeira cena/estrofe da tradução.....	208
Quadro 16 - Imagens das obras e seus autores.....	231
Quadro 17 - Tradutor textual-performático realizando o sinal referente as palavras “laço d fita” (LP).....	238
Quadro 18 - Tradutora-performática e a expansão do movimento do sinal realizando o sinal referente a palavra “LIVRE <sup>MUITO</sup> ” (LP).....	258
Quadro 19 - Elementos linguístico-discursivos poéticos.....	260
Quadro 20 - Elementos linguístico-discursivos poéticos.....	262
Quadro 21 - Elementos linguístico-discursivos poéticos.....	264
Quadro 22 - Movimento, direção do olhar e expressão facial e corporal realizado pela tradutora- performática.....	266
Quadro 23 - Rima por meio da sequência de sinais (configuração de mãos).....	267
Quadro 24 - Rima por meio da sequência de sinais (configuração de mãos).....	268

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

---

AD	Audiodescrição
ADD	Análise Dialógica do Discurso
ASL	<i>American Sign Language</i>
CES	Centro de Educação para Surdos Rio Branco
CL	Close
CLs	Classificador (es)
CM	Configuração de Mão
EFC	Expressão Facial/Corporal
EI	Estudos da Interpretação
ETILS	Estudos da Tradução e Interpretação da Língua de Sinais
ET	Estudos da Tradução “Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade
INES	Instituto Nacional de Educação de Surdos
FCCDA	Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade”
LP	Língua Portuguesa
LA	Linguística Aplicada
LBI	Lei Brasileira da Inclusão
LSE	Legendagem para Surdos e Ensurdidos
LSF	Língua de Sinais Francesa
Libras	Língua Brasileira de Sinais
M	Movimento
MEC	Ministério da Educação
MFL	Marxismo e Filosofia da Linguagem
MNMs	Marcadores Não Manuais
MPP	Meio Primeiro Plano
O	Orientação
PA	Plano Americano
PM	Plano M
PP	Primeiro Plano
SNMD	Sinais Não Manuais Discursivos
SCL	Superclose
TALS	Tradução Audiovisual da Língua de Sinais
TAV	Tradução Audiovisual
TAVa	Tradução Audiovisual Acessível

TILS Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais  
UFF Universidade Federal Fluminense

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1: A VERBO-VISUALIDADE NA TRADUÇÃO ARTÍSTICO-POÉTICA PARA AS LÍNGUAS DE SINAIS: (IN)VISIBILIDADES .....	28
1.1 Tradução de/para língua de sinais: tradição e sociedade.....	28
1.1.1 A literatura surda brasileira .....	33
1.2 Colonização linguística e cultural do povo surdos.....	35
1.3. Tradução: o poema verbo-visual na língua de sinais.....	41
1.4. Emergência e permanência na tradução de poemas para a língua de sinais.....	42
1.5 O tempo-espaço na atividade tradutória .....	43
1.6 A (in)visibilidade do tradutor.....	45
1.7 A linguagem audiovisual na obra tradutória para a língua de sinais.....	52
1.7.1 A composição da atividade tradutória em vídeo .....	54
CAPÍTULO 2: POESIA: A TRADUÇÃO CRIANDO VERSO, RITMO E RIMA DA LÍNGUA PORTUGUESA PARA A LÍNGUA DE SINAIS.....	55
2.1 A poética na Análise Dialógica do Discurso .....	56
2.2 O contexto sócio-histórico da poesia sinalizada e a emergência da atividade tradutória poética.....	59
2.3 Poesia sinalizada.....	62
2.4 Elementos enunciativo-discursivos: criando a estética poética em línguas de sinais.....	66
2.4.1 O espaço na enunciação em língua de sinais .....	70
2.4.2 As expressões corporais e faciais na poética sinalizada .....	72
2.4.3 Sinal monomanual e sinal bimanual .....	77
2.4.4 Simetria, assimetria e dominância .....	80
2.4.5 Condição de dominância .....	85
2.4.6 Morfismo e Neologismo .....	87
2.4.7 Classificadores .....	90
CAPÍTULO 3.....	97
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO E A VERBO-VISUALIDADE NA ATIVIDADE TRADUTÓRIA EM LÍNGUA DE SINAIS.....	97
3.1. O autor e a autoria no pensamento bakhtiniano .....	100
3.2. A materialidade enunciativa e a compreensão ativa e responsiva.....	102
3.3. A perspectiva verbo-visual e a tradução para a língua de sinais .....	107

CAPÍTULO 4.....	110
METODOLOGIA: LENTES DIALÓGICAS NA VERBO-VISUALIDADE DAS TRADUÇÕES ARTÍSTICO-POÉTICAS .....	110
4.1. Primeira etapa: Escolhas das traduções artístico-poéticas da LP para a Libras e seleção. ....	111
4.2. Segunda etapa: O olhar para processo de criação/produção da tradução .....	118
4.2.1. Olhar para a construção estética: vídeo .....	129
4.3. Terceira etapa: Análise das traduções verbo-visuais da LP para a Libras.....	137
CAPÍTULO 5: UM OLHAR DIALÓGICO NA ATIVIDADE TRADUTÓRIA DE TEXTOS POÉTICOS PARA A LÍNGUA DE SINAIS: CORPO-TEXTO E VERBO-VISUALIDADE .....	139
5.1. A tradução artístico-poética para a Libras: “Todas as manhãs” .....	141
5.1.1 “Todas as manhãs”: o poema LP (texto de partida) .....	143
5.1.2 Tradução para a Libras: análise verbo-visual de “Todas as manhãs” .....	150
5.1.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Todas as manhãs” .....	167
5.2 A tradução artístico-poética da LP para a Libras: “Liberdade” .....	174
5.2.1 “Liberdade”: o poema em LP (texto de partida).....	175
5.2.2 “Tradução para a Libras: análise verbo-visual de “Liberdade” .....	182
5.2.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Liberdade” .....	193
5.3. A tradução artístico-poética para a Libras: “Laço de fita” .....	197
5.3.1 “Laço de fita”: o poema em LP (texto de partida) .....	199
5.3.2 “Laço de fita”: análise verbo-visual .....	206
5.3.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Laço de fita” .....	237
5.4. A(s) autoria(s) nas traduções artístico-poéticas de LP para a Libras: (in)visibilidades em uma dimensão verbo-visual .....	245
5.4.1 A construção poética sinalizada nas traduções de poemas da LP para a Libras: entre o elementos poético vocalizado-escrito e o elemento poético sinalizada-gestual. ....	256
5.4.2 Um olhar para a (in)visibilidades nas traduções artístico-poéticas da LP para a Libras .....	269
5.4.2.1 A (in)visibilidade dos corpos na tradução artístico-poética.....	270
5.4.2.2 A (in)visibilidade na materialidade elementos verbo-visuais: títulos e créditos .....	274
CONCLUSÕES FINAIS .....	281
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	286
ANEXOS.....	298

## INTRODUÇÃO

---

Atualmente, observamos um crescimento de traduções artístico-poéticas<sup>1</sup> da Língua Portuguesa (LP) para a Língua Brasileira de Sinais (Libras<sup>2</sup>), realizadas pelos tradutores e intérpretes de línguas de sinais (TILS<sup>3</sup>) e por outros sujeitos discursivos (diretor(a), cinegrafista, técnico de iluminação, roteirista etc.) presentes na recriação-cocriação de um “outro” objeto estético. Vemos também a divulgação dessas traduções em sites de compartilhamento na *internet*, principalmente na plataforma de vídeos *YouTube*.

Como consequência direta desse fenômeno, ocorre uma mudança significativa na compreensão de como se traduzir textos poéticos de línguas vocais-escritas para línguas de sinais em sua modalidade gestual-sinalizadas. Nas diferentes formas de expressões presentes na literatura, existem gêneros específicos que trabalham com a poética e com os poemas. Desta forma, a tradução de poemas da LP para a Libras, presente na literatura, mas especificamente um enunciado artístico-poético e ligada a um determinado gênero discursivo (poema).

O contexto sócio-histórico da tradução de poemas da LP para a Libras é atravessada pelo movimento de exclusão, colonização e descolonização linguístico-cultural do povo surdo e de suas comunidades, os embates entre a literatura (ouvintista) e a literatura surda, especificamente a poética das línguas de sinais, o surgimento de novas tecnologias na contribuição para o crescimento e produção dessa obra.

Esta mudança e sua expansão iniciaram-se a partir do reconhecimento legal da Libras como meio de comunicação e expressão das comunidades surdas brasileiras, por intermédio da Lei Federal nº 10.436/2002 e de seu Decreto regulamentador nº 5.626/2005, que especifica a formação dos TILS. Também foram significativos o reconhecimento da profissão do TILS pela

---

<sup>1</sup> As traduções artístico-poéticas são manifestações enunciativo-discursivas realizadas por meio da linguagem artística e pela linguagem poética. Na tradução do poema da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais, há uma relação intrínseca entre a linguagem artística e a linguagem poética, pois os elementos semiótico-ideológicos são organizados e materializados por meio da articulação da palavra do poema em Língua Portuguesa, da linguagem poética sinalizada presente na composição da tradução em Língua Brasileira de Sinais, da *performance* tradutória e da composição estética no material audiovisual.

<sup>2</sup> Utilizaremos grafia Libras (Língua Brasileira de Sinais) de acordo com os documentos oficiais (Lei Federal de nº10.436/2002, Decreto nº 5.626/2005, a Lei nº 12.319, Lei Brasileira de Inclusão (LBI) nº 13.146/15).

<sup>3</sup> Utilizaremos o termo Tradutor e Intérprete de Línguas de Sinais para designar de forma genérica o profissional, conforme regulamentação da profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – Libras, pela Lei 12.319/2010.

da Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010, e, no ano de 2015, a sanção da Lei Brasileira de Inclusão (LBI) nº 13.146/15, contendo os critérios para a formação do TILS.

Anteriormente, conforme Ferreira-Santos (2018), as práticas de tradução e interpretação envolvendo a Libras e a LP eram realizadas pelos familiares das pessoas surdas, de modo informal e, posteriormente, na esfera religiosa. Com o reconhecimento legal, a Libras e a profissão do TILS conquistaram espaços em diferentes esferas sociais, inclusive na campo literário e artístico, na qual o nosso objeto de pesquisa está inserido.

Essas práticas tradutórias e interpretativas em língua de sinais não eram contempladas nos Estudos da Tradução (doravante ET) e nos Estudos da Interpretação (doravante EI). O posicionamento de Pagura (2015), especifica que a atividade tradutória envolve apenas textos escritos e permite que o tradutor tenha mais tempo para fazer escolhas e pesquisar, enquanto a interpretação é um ato efêmero, que envolve a mensagem original em forma vocal, exigindo total domínio da oralidade na língua de partida. Compreendemos que a atividade tradutória e interpretativa envolve tanto textos escritos e vocalizados<sup>4</sup> como também textos em língua de sinais.

Nessa perspectiva, Venuti (2019, p. 21) argumenta que os ET:

[...] somente podem ser descritos como emergentes, não constituindo uma disciplina independente, mas interdisciplinar que abarca uma gama de campos dependendo da estrutura institucional específica que abriga: Linguística, língua estrangeiras, Literatura Comparada, Antropologia, entre outras.

Segundo Venuti (2021), os ET não podem ser somente descritivos, pois “a simples apresentação da tradução como um tópico de história cultura ou crítica estabelece uma oposição à sua condição marginal na atual hierarquia de práticas culturais” (p. 632).

Conforme o autor, a tradução não se tornou um sucesso acadêmico, pois:

[...] está cercada por uma série fragmentada de teorias, metodologias e pedagogias, as quais, longe de serem equacionadas, ainda se submetem aos compartimentos institucionais do trabalho intelectual (agora adaptados para admitirem a tradução). As abordagens predominantes podem ser divididas – informalmente, mas sem muita ênfase conceitual – numa orientação de base linguística, visando à construção de uma

---

<sup>4</sup> Utilizaremos o termo “vocalizado” para indicar os textos orais em línguas vocais, os quais seriam vocalizados em contraposição a aqueles em línguas de sinais que, em sua forma oral (não escrita), seriam sinalizados.

ciência empírica, e uma orientação de base estética que enfatiza os valores culturais e políticos que embasam a prática e a pesquisa da tradução. (VENUTI, 2019, p. 22).

Já para Alves (2015), os ET ainda que apresentem uma proximidade temática com o campo disciplinar da linguística aplicada, desde a década de 1980 buscam afirmação como campo disciplinar autônomo. Conforme o autor: “apesar de esta autonomia ser plenamente justificada, é inegável a interface da disciplina com o campo disciplinar aplicado. A tradução é eminentemente um problema teórico com uma aplicação prática” (ALVES, 2015, p. 284).

Essa divisão teórica, segundo o autor, se reflete nas publicações da *Routledge*<sup>5</sup> sobre os Estudos da Tradução. De acordo com Rodrigues e Beer (2015), a *Routledge Enciclopédia* sobre Estudos da Tradução apresenta a definição dos ET como um campo de conhecimento acadêmico que tem como objetivo investigar a tradução e o processo tradutório. Essa concepção do termo tradução, conforme os autores, refere-se à tradução literária e não literária, à interpretação, à dublagem e à legendagem. Deste modo, Rodrigues e Beer (2015) argumentam que o campo disciplinar está cunhado na visão genérica e ampla do que é “tradução”. Assim, percebe-se a falta de diferenciação entre “tradução” e “interpretação”.

Rodrigues e Beer (2015) apresentam uma reflexão sobre o emergente campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais (ETILS) em relação à sua estrita filiação aos ET e aos EI. Assim, os ETILS, em uma significativa expansão, não possuem existência fora desses dois outros campos disciplinares. Porém, Nascimento (2018) ressalta o movimento de negação das línguas de sinais nesses campos disciplinares.

[...] apesar da importância do “nascimento” de um campo específico para o estudo de processos tradutórios e interpretativos dessas línguas em função, dentre outros aspectos, da modalidade linguística e esferas de atuação profissional, esse movimento pode ser lido como um sintoma da sistemática negação das línguas de sinais nos referidos campos disciplinares (PEREIRA, 2018) e em outros das Ciências Humanas. (NASCIMENTO, 2018, p. 9).

Para Rodrigues e Beer (2015), o campo dos ETILS, além de manter uma relação entre dois grandes e integrados campos disciplinares, também mantém com eles inegáveis e explícitas identificação e dependência. A atividade tradutória e a interpretativa ocorrem por meio da

---

<sup>5</sup> Conforme Venuti (2019), esses livros foram publicados no início da década de 1990 e em duas áreas diferentes: Linguística e Estudo de Línguas e Estudos Literários e Culturais.

mobilização enunciativa-discursiva entre língua-linguagem, porém apresentam algumas características específicas na sua realização. Conforme Rodrigues e Beer (2015), esses dois processos ocorrem por meio de seu objeto central de estudo, respectivamente. Nesse sentido:

[...] “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 a outra, caracterizam-se pela maneira por meio da qual acontecem linguística, cognitiva e operacionalmente. Nesse sentido, esses campos disciplinares são justapostos e interdependentes, já que sua coexistência é inevitável, e, ao mesmo tempo, distintos e singulares em relação à especificidade de seu foco de estudos. (RODRIGUES; BEER, 2015, p. 19).

Os ETILS possibilitaram a expansão da formação dos profissionais da tradução e da interpretação e, também, o crescimento de pesquisas relacionadas à tradução de poemas da LP para a Libras, que é o objeto desta pesquisa.

Nessa atividade tradutória, envolvendo línguas vocais-escritas e línguas gestuais-sinalizadas, o TILS necessita ter diversas competências. Segundo Gonçalves (2015), nos ET o conceito de competência tradutória tem sido investigado inclusive no Brasil. O autor observa diversas iniciativas referentes aos estudos teóricos da competência tradutória, porém considera que há falta de diálogo com a didática da tradução.

[...] são poucas as que têm promovido um diálogo mais direto e substancial com a didática da tradução. Essa última ainda carece de muitos investimentos, não só materiais e humanos, mas também, e especialmente, daqueles concernentes à formulação de políticas educacionais e às respectivas regulamentações legais para os profissionais da área. (p. 115).

As reflexões sobre a competência tradutória e suas implicações para aquelas atividades envolvendo as línguas de sinais são observadas também por Rodrigues (2018a). O autor analisa a complexidade da competência tradutória e a possível limitação de seus modelos.

[...] a competência tradutória é um saber-agir especializado e complexo que integra de forma efetiva conhecimentos, capacidades, habilidades, atitudes e valores. E, por sua vez, compreende a mobilização e aplicação adequada, por parte do tradutor/intérprete, de recursos internos (cognitivos, afetivos, sociais, motores) e externos (físicos, tecnológicos, humanos, temporais) às tarefas específicas de tradução que demandam solução de problemas e tomadas de decisão por meio de um desempenho profissional contextualizado, intencional, situado e satisfatório. (RODRIGUES, 2018a, p. 292).

Segundo o autor, os aspectos históricos, sociais e culturais presentes no processo tradutório de/para as línguas de sinais podem interferir na interpretação e na tradução. Ele

considera a modalidade de língua como um elemento diferenciador neste processo. Rodrigues e Santos (2018) realizam suas considerações com relação à atividade de interpretação e de tradução, nas seguintes palavras:

[...] consideramos a interpretação e a tradução como dois lados justapostos da mesma moeda. Assim, ainda que o termo “tradução” seja empregado por alguns como um hiperônimo para se referir indistintamente a ambas as atividades, reconhecemos que elas possuem diferenças significativas. Os conhecimentos e habilidades requeridos para a execução de cada uma delas, assim como o modo por meio do qual se realizam, são distintos. Uma aproximação inicial permite afirmar que a tradução se vincula basicamente à manipulação de “textos escritos”. (p. 2).

Os autores especificam que na atividade tradutória o profissional pode trabalhar sem contato direto com o público, com isso, o tradutor tem a possibilidade de pesquisar, revisar e refinar o seu trabalho, assim também tem a “liberdade para imprimir seu próprio ritmo ao trabalho e para escolher o ambiente em que pretende executá-lo” (RODRIGUES; SANTOS, 2018 p. 3).

Com relação à interpretação, afirmam que:

[...] ao ter como matéria-prima o discurso em fluxo, o profissional trabalha, na maioria dos casos, em contato direto e imediato com o autor do texto e com o público e, portanto, o resultado de seu trabalho vai sendo conhecido à medida que desaparece, visto não possuir registro automático. Essas condições de produção impõem ao profissional o ritmo do autor do discurso e uma dependência contextual mais explícita e direta que na tradução, já que ele precisa estabelecer contato com sua audiência. (RODRIGUES; SANTOS, 2018, p. 3).

Os autores identificam alguns aspectos diferenciadores na atividade de tradução e interpretação. O primeiro aspecto é o caráter do texto de partida na tradução, pois está concluído e registrado, enquanto na interpretação a materialidade discursiva ocorre em um fluxo e é transitório. O segundo aspecto é a condição de trabalho: na tradução há menos dependência do contexto imediato e sem a obrigatoriedade de contato com o público; já na interpretação, é “totalmente dependente do contexto e com a necessidade de contato com o público” (p.3). Rodrigues e Santos (2018) lembram que esses aspectos diferenciam essas duas atividades e se desdobram em competências e habilidades.

[...] as competências e habilidades linguísticas requeridas do profissional; o tipo de apoio externo e interno que pode ser utilizado; a tecnologia que pode ser empregada; a possibilidade de revisão etc. Além disso, ao envolver uma língua de sinais, os processos tradutórios e interpretativos, além de serem interlinguísticos, tornam-se também intermodais [...] (p. 3).

Nascimento (2018) comenta o seguinte sobre a dimensão escrita e vocal dessas atividades:

seja em sua dimensão escrita — a tradução, propriamente dita, seja a em sua dimensão oral — a interpretação, a atividade tradutória (cada uma em suas condições de realização) concretiza a pluralidade de visões de mundo porque permite a quebra de fronteiras e o fluir de diferentes formas de existir do humano em suas culturas locais. Com esse movimento, a tradução faz surgir a diferença. É uma atividade que permite a aparição da alteridade porque faz aparecer o outro em sua heterodiscursividade e pluralidade cultural. Na história da humanidade, a tradução e a interpretação foram atividades que promoveram intercâmbios culturais e fizeram transitar, do sagrado ao profano, a diversidade religiosa, literária, científica, popular de diferentes épocas e lugares. (p. 7).

Pensando na arte e no corpo na tradução e interpretação de línguas de sinais, Fomin e Santiago (2021) também realizam uma diferenciação entre o ato tradutório e o interpretativo. Segundo as autoras, a atividade tradutória “permite ao profissional um tempo maior de reflexão para a produção e registro, com a possibilidade de estudo, consultas e refacção do trabalho, o que proporciona distanciamento do texto e maior consciência do gênero discursivo” (p. 149).

Já Venuti (2021) especifica que o tradutor consulta “materiais culturais da língua-alvo, variando de dicionários e gramáticas a textos, estratégias discursivas e traduções a valores, paradigmas e ideológicas, tanto canônicas quanto marginais. Mas nenhum tradutor tem todos esses materiais e a importância deles sob seu controle consciente” (p. 81). Para o autor, o tradutor nas obras literárias é um agente da alienação linguística e cultural, sendo:

[...] aquele que estabelece a monumentalidade do texto estrangeiro, seu mérito de ser traduzido, mas apenas ao mostrar que ele não é um monumento, que ele precisa da tradução para localizar e realçar a autodiferença que decide sobre seu mérito. (VENUTI, 2021, p. 610).

O estudo de Rodrigues (2018a) propõe quatro aspectos que auxiliam na diferenciação entre a atividade tradutória e a atividade interpretativa: tipo de texto (texto de partida); modo de produção; fases do processo; e características do produto final (texto de chegada).

Com relação à modalidade de língua, há uma diferenciação na produção entre as línguas vocais e as gestuais — línguas de sinais — devido à modalidade linguística-enunciativa. Nas línguas vocais — em uma relação de interação comunicativa falada — a produção é realizada por sons articulados pelo aparelho fonador e a percepção é realizada por meio da audição, ainda que gestos e expressões acompanhem a fala.

Já nas línguas de sinais, a enunciação é realizada por um conjunto de expressões corporais-faciais (sinais e expressões não manuais) ainda que possa também ocorrer a emissão de som realizado pelo aparelho fonador. Para Rodrigues (2018a), as línguas possuem duas modalidades: línguas não sinalizadas são de modalidades “vocal-auditiva”, e as línguas sinalizadas de modalidade “gestual-visual” (p. 304-305).

Com relação à atividade tradutória, Santiago (2021) pontua a necessidade de diversas ferramentas tecnológicas (midiática e audiovisual) e do registro em vídeo.

Sobre a atividade de tradução de e para línguas de sinais, esclarecemos que requer um aparato tecnológico midiático e de audiovisual, e que atualmente existem estudos e desenvolvimentos para atender à necessidade de registro da língua de sinais em vídeo, o que não era comum nas atividades de interpretação simultânea cotidianas. (p. 59).

No caso do objeto desta pesquisa, ou seja, a tradução de poemas da LP para a Libras, o seu registro é realizado por meio de vídeo. Desta forma, os aparatos tecnológico midiático e audiovisual, além de atender a necessidade do registro da tradução para a língua de sinais, contribuem na composição semiótico-ideológica dessa obra tradutória artístico-poética. Nessa composição semiótico-ideológica, necessitamos refletir como ocorre a realização dos elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais neste novo objeto estético. Mas o que é um enunciado artístico-poético e como ocorre a organização e composição na obra tradutória?

Com relação as linguagens artísticas, na obra tradutória de poemas da LP para a Libras, elas são expressas por meio da arte e são realizadas pelos sujeitos participantes no processo de criação. Os sujeitos utilizam-se da *performance* tradutória sinalizada e da produção audiovisual (vídeo) para criar uma obra estética.

Já a linguagem poética busca manifestar a condição da realidade e ressignificar o mundo. Assim, na tradução do poema da LP para a Libras, além da linguagem poética por meio da articulação da palavra do texto de partida (poema em LP,) a linguagem poética sinalizada está presente na composição verbal em Libras, ou seja, nas combinações dos elementos poéticos sinalizados, com o objetivo de expressar sentidos e emoções por meio de um eu-lírico, mobilizado na tradução e performado em um corpo sinalizante.

A poética está presente também na composição do material audiovisual. Nessa poética verbo-visual, ocorre uma organização estética entre diversos elementos semiótico-ideológicos produzidos por meio de diversas ferramentas tecnológicas (midiática e audiovisual) e o seu

registro em vídeo. Desta forma, há uma relação intrínseca entre a linguagem artística e poética na atividade tradutória de poemas da LP para a Libras.

Por meio do discurso artístico-poético, os sujeitos participantes na composição da obra tradutória de poemas da LP para a Libras realizam uma recriação-cocriação. Nesse discurso tradutório, esses sujeitos expressam e representam ideologicamente acontecimentos na vida, presentes no campo artístico e poético. Nessa atividade humana, a organização dos gêneros do discurso é direcionada a criação estética, ou seja, especifica situações de interação cultural-literária e artística, por meio de enunciados relativamente estáveis que nela circulam, originando gêneros do discurso.

A atividade estética é um objeto de reflexão presente na teoria dialógica do Círculo de Bakhtin. Para Bakhtin (2011), “a relação arquetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra” (p. 3). O autor, segundo ensina Bakhtin, é a “única energia ativa e formadora” em um “produto cultural estável” e sua “reação ativa é dada na estrutura” formada por meio dos elementos construtivos da obra (2011, p. 6).

Segundo Brait (2013), com bases nos estudos de Deborah Haynes, a estética no pensamento bakhtiniano não é uma definição fechada, acabada, ou seja, é a maneira “como o ser humano dá forma à sua experiência; como percebe um objeto, ou como percebe outra pessoa e, muito importante, como dá forma a essa percepção em um todo sintetizado”. Segundo Brait (2013), Deborah Haynes observa como Bakhtin “trata a estética como uma esfera na qual o cognitivo-teórico e ético-prático estão articulados, mas cada um enfocando a realidade diferentemente, tratando a arte como dimensão estética da vida” (p. 48).

A tradução de poemas da LP para a Libras é uma atividade estética, pois sua organização em um produto audiovisual ocorre por meio dos elementos construtivos enunciativo-discursivos que compõem a totalidade da obra. A função estético-formal do autor-criador, por meio desses elementos semiótico-ideológicos, busca revelar a unidade construtiva e suas funções na obra traduzida em uma dimensão estética da vida.

Desta forma, é por meio das diversas linguagens, atravessada pela história e pela cultura, que os sujeitos participantes (autores) desta obra tradutória se posicionam axiologicamente e constroem a estética tradutória em um material audiovisual. Para Bakhtin (2016a), a linguagem está presente em todos os diversos campos da atividade humana.

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos das atividades humanas. O emprego da língua efetua-se em formas de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. (BAKHTIN, 2016a, p. 11).

A estética na tradução de poemas da LP para Libras e o seu registro em um produto audiovisual se faz presente nas diversas linguagens interligadas que compõem a obra. Essas linguagens produzem efeitos de sentido que, frequentemente, implicam em temas relacionados à cultura, à identidade, à subjetividade e aos embates entre as comunidades surdas e as ouvintes.

Desta forma, essa composição tradutória artístico-poética, por meio da articulação de diversos elementos semiótico-ideológicos, reflete e refrata as relações na vida. O tradutor, assim como os outros sujeitos participantes no processo de recriação-cocriação, por meio da discurso artístico-poético, posicionam-se valorativamente. A situação do cotidiano e que vai estar materializado na sua totalidade artística (VOLÓCHINOV 2019[1926]. Essa totalidade artística é uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores e possui uma forma única e pertencente a ela.

Na contemplação criativa, ao recriar o enunciado artístico-poético tradutório, por meio da construção estética, os sujeitos participantes da atividade tradutória se posicionam em fluxo único na obra e na vida, interagem por meio de outras formas de comunicação, refletem e refratam seus valores sociais.

Como vimos, as lentes dialógicas dos autores do Círculo de Bakhtin direcionadas para as diversas linguagens nas atividades humanas nos auxiliam a olhar, estudar e compreender a atividade de tradução artístico-poética de LP para a Libras; a sua forma e conteúdo na sua composição interna e a materialização semiótico-ideológica que apontam para o externo, ou seja, os acontecimentos da vida.

Nessa tradução, os sujeitos discursivos se posicionam no fluxo único da vida por meio das relações dialógicas —, que no pensamento bakhtiniano são intrínsecas no campo do discurso. Deste modo, as relações dialógicas são materializadas, passam para outro campo de existência e se tornam um outro enunciado em um material semiótico-ideológico.

A perspectiva semiótico-ideológica nos estudos da linguagem é a base teórica desenvolvida nos estudos de Brait (2012; 2015), advinda do pensamento bakhtiniano. No plano

de materialidade semiótico-ideológica, o sujeito discursivo se enuncia por meio da sua organização discursiva, instaura relações dialógicas e instaura outro sujeito no endereçamento

Ademais, o texto, como enunciado concreto, apresenta relações dialógicas entre o sujeito que o produz e o sujeito leitor, que tem uma compreensão ativa e responsiva. Para Bakhtin (2016a), o texto está presente nos objetos de pesquisas e pensamentos, pois sem o texto, tanto as pesquisas como os pensamentos não existiriam.

O texto (escrito ou oral) enquanto dado primário, de todas essas disciplinas, do pensamento filológico-humanista em geral (inclusive do pensamento teológico e filosófico em sua fonte). O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das evidências), a única fonte de onde podem provir essas disciplinas e esse pensamento. (BAKHTIN, 2016a, p. 71).

Em todos os textos, na concepção de Bakhtin (2016a), estão presentes um sujeito, um autor, que pode ser um falante/sinalizante, ou quem escreve, que apresenta possíveis tipos, modalidades e formas de autoria. Assim, para o pensamento bakhtiniano, a análise somente do ponto linguístico pode abstrair inteiramente as marcas enunciativas e a autoria. As escolhas das formas gramatical e discursiva, assim como as escolhas das imagens e a composição do enunciado, realizada por um sujeito, têm que ser analisadas como um todo. Este é um ato estilístico, pois a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem.

Na compreensão de Brait e Gonçalves (2021), a dimensão semiótica do enunciado concreto “pode ser constituída por um plano verbal (oral, em todas as suas variedades e especificidades, ou escrito, também na sua variabilidade) ou por outros signos na sua dimensão visual, verbo-visual etc. (p. 24).

Pensando nesses elementos semióticos na tradução, os estudos de Roman Jakobson, um dos mais importantes linguistas do século XX, teórico da arte, da poesia, das diferentes manifestações da linguagem (que também se debruçou sobre a tradução) contribuíram com importantes conceitos. De acordo com Jakobson (1995), a tradução é um ato linguístico ou semiótico e, assim, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que pode substituí-lo. Jakobson (1995) apresenta três diferentes tipos de tradução:

1. Tradução intralingual ou reformulação, isto é, a interpretação da língua para mesma língua (por exemplo, o texto de adulto para texto infantil);

2. Tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que é definida como a interpretação de uma língua para outra; ou seja, uma interpretação de signos verbais de uma língua para outra língua;
3. Tradução intersemiótica ou transmutação, que é definida como a interpretação de um sistema de signos para outro, de signos verbais para signos não-verbais.

Na perspectiva de Plaza (2013), a tradução intersemiótica é:

tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução. Como leitura. Como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da histórica. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas históricas (p.14).

No campo dos ETILS, diversos estudos abordam o processo tradutório/interpretativo envolvendo línguas de diferentes modalidades, ou seja, vocais-auditivas e gestuais-visuais (PADDEN, 2000; WURM, 2010; RODRIGUES, 2018a, 2018b; SEGALA, 2010, SEGALA; QUADROS, 2015; FERREIRA-SANTOS, 2018; FOMIN, 2018).

Padden (2000) observa a interpretação simultânea em língua de sinais com foco em duas dimensões: interpretação entre línguas de modalidades diferentes e interpretação entre duas línguas da mesma modalidade. Para a autora, no momento da atividade interpretativa, os intérpretes de língua de sinais unem as duas dimensões. Os estudos de Padden (2000) discutem as possibilidades de representação visual e espacial em línguas de sinais e os dilemas presentes para os intérpretes nessa atividade efêmera.

Com relação à tradução entre modalidades de línguas distintas, conforme Rodrigues (2018) as pesquisas empíricas no campo dos ETILS apresentam certas implicações para o processo tradutório.

O estudo de Wurm (2010) analisa o ato tradutório por meio da atividade de tradução de texto escrito em língua de sinais gravada, e observa o processo de tradução pelo tradutor de língua de sinais e as implicações entre o texto de partida e o texto de chegada. A autora realiza uma desconstrução relacionada à “grande divisão” entre as modalidades de línguas. As modalidades do texto de partida e do texto de chegada, respectivamente, são constantes no processo tradutório e envolvem uma mudança entre várias modalidades de origem e destino. Além disso, o processo de tradução intermodal necessita considerar as diversas situações.

Já a pesquisa de Segala (2010) contribui para a compreensão das traduções envolvendo a LP e a Libras e dialoga com os conceitos de tradução intersemiótica e interlingual de Jakobson (1995). Segala (2010) dialoga com o conceito de tradução intermodal<sup>6</sup>: expressão que pode definir esse tipo de tradução relacionando uma língua vocal-auditiva a uma de modalidade gestual-visual (língua cinésico-visual ou visual-espacial). Segala (2010), segundo Segala e Quadros (2015):

[...] propôs incluir a tradução intermodal como um quarto tipo de tradução aplicado às traduções que envolvem uma língua de sinais. Na verdade, a proposta capta a especificidade dos aspectos na tradução intralingual, tradução interlingual e intersemiótica que inclui uma língua de sinais. Ou seja, a tradução intermodal está imersa nesses três diferentes tipos de tradução identificados por Jakobson. (p. 358).

Porém, Segala (2010) observa que a tradução envolvendo essas duas línguas “não pode considerar apenas a tradução intermodal, devido ao fato de que, para essa tradução, há a necessidade da imagem, que pode ser feita por meio de filmagem” (p. 28).

Em função disso, a tradução da LP para a Libras necessita ser registrada em um material audiovisual. Assim, o TILS e outros sujeitos que fazem parte da concepção do novo objeto estético — a tradução da LP para a Libras — são responsáveis por realizar a mobilização enunciativo-discursiva, por meio da materialidade semiótico-ideológica em uma dimensão verbo-visual.

Para Rodrigues (2018a), nos processos intermodais de tradução, as línguas de sinais, por serem gestuais-visuais, têm um impacto significativo. Isso porque, “articuladas externamente ao corpo, exploram mais a simultaneidade na constituição dos sinais e sentenças; não são dependentes de preposições, conjunções e artigos; possuem relações sintáticas constituídas espacialmente; etc.” (p. 4).

Conforme Rodrigues (2018b), o processo tradutório e interpretativo entre línguas de distintas modalidades —aquele que ocorre entre uma língua visual-gestual e uma língua vocal-auditiva — tem sido denominado como intermodal. O autor especifica que os processos

---

<sup>6</sup> O termo tradução intermodal também é usado como bimodal, no sentido de duas línguas de modalidades diferentes. Optamos por usar o termo intermodal neste texto para evitar confusão com o termo bimodal usado no campo da educação de surdos que se refere, na maioria das ocorrências, ao uso de um sistema artificial com a produção das duas línguas simultaneamente.

tradutórios e interpretativos, envolvendo línguas de sinais, compartilham várias características, e esses processos são operacional e cognitivamente diferentes.

Rodrigues (2018b) observa a intermodalidade na tradução e na interpretação, bem como seus impactos sobre essas atividades e na competência tradutória requerida do tradutor ou do intérprete intermodal.

Compreendemos a importância da tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995; PLAZA, 2013) nos Estudos da Tradução e as contribuições da Tradução Intermodal (SEGALA, 2010. RODRIGUES, 2018a; 2018b e outros estudos). No campo dos ETILS dialogaremos com esses autores, porém abordaremos a atividade tradutória artístico-poética entre a LP e a Libras por meio de uma perspectiva dialógica e verbo-visual. É que, para o pensamento bakhtiniano, a semiótica se “ocupa predominantemente da transmissão da comunicação pronta com o auxílio de código pronto”. Nesse sentido, necessitamos olhar o discurso, ou seja, “a língua na sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2018, p. 207), na sua dimensão semiótica-ideológica na tradução artístico-poética para a Libras, pois é no discurso vivo que a “comunicação é, a rigor, criada pela primeira vez no processo de transmissão e em realidade não existe nenhum código” (BAKHTIN, 2017b, p. 43-44).

Os estudos sobre tradução da LP para a Libras e as pesquisas sobre línguas de sinais são recentes, porém, posteriormente ao reconhecimento legal da Libras e da profissão de TILS, iniciam-se avanços relacionados aos ETILS.

Um importante fator para a potencialização do movimento de produção, divulgação e acesso de traduções da LP para a Libras foi o uso das novas tecnologias de informação e comunicação e, também, a disponibilização dessas traduções na *internet*. Com isso, essas traduções e esses sujeitos, responsáveis pela nova criação, inserem-se no ciberespaço e, conseqüentemente, na cibercultura.

O termo [ciberespaço] especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LÉVY, 1999, p. 17).

Já Castells (2003) aborda o tema específico da *internet* e seu impacto exercido nas relações sociais, tanto na sociedade quanto nas comunidades e nas redes. De acordo com o

autor, essas são formadas por meio das escolhas e estratégias de atores sociais (sujeitos, famílias ou grupos sociais). Castells realiza um contraponto entre as comunidades virtuais e o individualismo em rede, como uma possibilidade de transformação das relações sociais por meio de uma nova forma de comunicação. Assim, entende que os indivíduos estão de fato reconstruindo o padrão da interação social, com a ajuda de novos recursos tecnológicos, para assim criar uma forma de sociedade: a sociedade em rede.

Dialogando com Castells (2003), Santaella e Lemos (2010) caracterizam a fluidez nas trocas de informações por meio da *internet*, mediante o desenvolvimento das novas tecnologias. Essa fluidez elimina antigos obstáculos, como o tempo e o espaço, proporcionando uma comunicação livre e global.

As pesquisas realizadas nos ETILS, voltadas para tradução em Libras e poemas em línguas de sinais, ajudaram-nos na compreensão e nos conhecimentos relacionados ao objeto da presente pesquisa.

Com relação à tradução de/para línguas de sinais, na pesquisa de Rigo (2015), observamos alguns pesquisadores que investigam essas práticas no Brasil, como Pereira (2010), que aborda os levantamentos relacionados à tradução literária nos estudos de Ramos (1995 e 2000); Souza (2010), que possui pesquisas relacionadas às *performances* dos tradutores surdos; Segala (2010), com contribuições sobre tradução intermodal, intersemiótica e interlingual; Avelar (2010), com pesquisa realizada sobre atores-tradutores surdos; e, por fim, Santos (2013), que contempla as teses e dissertações sobre tradução publicadas no período de 1990 a 2010.

Sobre as pesquisas acadêmicas voltadas à investigação da tradução da poemas para a Libras, os estudos de Barros (2015) observam os desafios presentes na tradução poética envolvendo as línguas gestuais-sinalizadas e os recursos da poesia nas línguas vocais-escritas. A pesquisa de Campos (2017) objetiva investigar os desafios na tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo e pensar nas soluções para os problemas enfrentados. Já os estudos de Klamt (2014,2018) buscam identificar o ritmo e de que forma esse se constitui na poesia em língua de sinais. Posteriormente, os estudos de Machado (2013,2017) analisam as características, estilística, perfis, sentidos, conteúdos, influências, temas, padrões, contexto das publicações e elementos poéticos: ritmo, rima, repetição, verso, simetria, princípios em geral, neologismo, substituição de léxico, uso da linguagem diferenciada.

Esse emergente campo disciplinar reflete o crescimento da atividade de tradução, concretizada em diversos âmbitos e modalidades (tradução de livros e histórias literárias, materiais acadêmicos e didáticos, glossários, documentos institucionais, editais de concursos e vestibulares etc.), bem como os diferentes perfis de profissionais, entre eles, o tradutor surdo (RIGO, 2015, p. 461).

Com isso, os estudos relacionados à tradução para poesia em língua de sinais auxiliam a nossa investigação sobre a tradução de um poema em LP para a Libras e estimulam a reflexão sobre a autoria do TILS e dos sujeitos (participantes) enunciativos presentes na tradução, responsáveis em realizar a mobilização enunciativo-discursiva.

Pensando na tradução poética da LP para Libras, a linguagem audiovisual é intrínseca à mobilização enunciativo-discursiva e está presente na organização, criação e produção de sentidos e efeitos de sentidos deste objeto estético.

O estudo de Castro (2012) apresenta essa linguagem audiovisual nas traduções de narrativas de fábulas da LP para a língua de sinais e, com isso, observa a relação da construção imagética entre essas duas línguas. Conforme mencionado autor (2012), os planos da linguagem audiovisual nas produções em língua de sinais:

[...] contribuem de maneira decisiva para a ambientação do interlocutor na “cena” narrada, sendo que as demais características narrativas servem para as especificações do conteúdo discursivo. Os Planos funcionam tanto como uma forma de introdução como também de determinação do ritmo narrativo. Como introdução, leva o interlocutor ao local, à descrição e à maneira de algo que acontece, aconteceu ou acredita-se que acontecerá daquilo que vai ser narrado, é o recurso por meio do qual o narrador prepara o seu interlocutor ambientando-o para, em seguida, descer aos níveis de especificidades da cena geral, que foi produzida por estes Planos da linguagem cinematográfica, que são a base discursiva de uma produção em língua de sinais. Além de recurso introdutório, os Planos servem para determinar o ritmo, pois quando uma narrativa em língua de sinais não usa planos cinematográficos, o resultado fica monótono e desprovido de emoções, da mesma forma como em um filme, se a câmera fosse mantida em uma posição estática, sem aproximações e afastamentos que determinam o ritmo narrativo. (p. 111).

Diante do exposto, é possível destacar, portanto, a fundamental necessidade de que a linguagem audiovisual nas traduções artístico-poéticas da LP para a Libras e a sua materialização semiótico-ideológica sejam observadas em nossa pesquisa por meio de lentes dialógicas atravessadas pela luz da dimensão verbo-visual.

Os estudos da verbo-visualidade, desenvolvidos por Brait (2009, 2010, 2013, 2015), por meio das contribuições da teoria dialógica da linguagem de Bakhtin e o Círculo, vêm

dialogando com os ETILS. Conforme a autora, o olhar teórico-metodológico presente em todos os trabalhos do Círculo tem como base a “ideia de uma teoria da linguagem ampla, e não exclusivamente vinculada ao linguístico, é indiciada, é o visual, e não o verbo-visual, que é sugerido objeto passível de leitura e interpretação” (BRAIT, 2013, p. 45).

Brait (2013), ao realizar uma leitura e interpretação do pensamento bakhtiniano sobre a ideia da linguagem em uma perspectiva mais ampla, desde a perspectiva de uma dimensão verbo-visual, também nos recorda das sugestões, de uma longa tradição da análise do visual:

[...] reflexões sobre a possibilidade de sua leitura e interpretação, que vêm, por exemplo, da estética, da filosofia, por vezes de uma estética-filosófica, das diferentes semióticas (peirceana, francesa, russa), da semiologia de Roland Barthes em seus textos sobre fotografia, retórica da imagem, trabalhos compreendidos entre o final dos anos 1950 aos anos 1970 (p. 43).

Para pensarmos na multiplicidade de diferentes semioses na tradução artístico-poética da LP para a Libras, teremos como base o pensamento do Círculo de Bakhtin sobre o signo como ideológico e, com isso, olharemos para este objeto em uma dimensão verbo-visual.

Conforme Brait (2015), a dimensão verbo-visual é considerada:

[...] uma enunciação, um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com mesma força e importância, a linguagem verbal e a linguagem visual. Essa unidade significativa, essa enunciação, esse enunciado concreto, por sua vez, estará constituído a partir de determinada esfera ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. (BRAIT, 2015, p. 194).

Segundo a mesma autora (2013, p. 44), a verbo-visualidade está presente em textos cuja materialidade, o plano de expressão, é constituída verbal e visualmente para a produção de sentidos, impossibilitando a separação para fins de análise, já que:

[verbo-visualidade] dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente.

Atualmente, algumas pesquisas nos ETILS vêm dialogando com o pensamento bakhtiniano e com a perspectiva verbo-visual. É o caso de Nascimento (2011, 2013, 2014, 2017) que observa, na interpretação da LP para a Libras, no gênero jornalístico — esfera televisiva —, como os elementos verbo-visuais colaboram e/ou interferem e afetam as escolhas tradutórias

e a construção semântico-lexical. Em um de seus artigos, Nascimento (2017) discute a inserção da janela de Libras nos materiais audiovisuais e o acesso dos surdos a esses materiais, bem como observa os parâmetros técnicos de captação da imagem do tradutor e da sua inserção na produção midiática.

A pesquisa de Santiago (2016), por meio dos estudos da verbo-visualidade, realiza uma análise de uma tradução comentada de um filme publicitário que tem a janela de Libras inserida, visando a produção de sentidos e efeitos de sentido.

Em sua dissertação, Ferreira-Santos (2018) teve como objetivo analisar a autoria e produção de sentidos e efeitos de sentido, por meio da perspectiva verbo-visual, e investigou a autoria e a entoação expressiva presentes na interpretação simultânea da Libras para a LP no gênero conferência, na esfera acadêmico-científica. Já a pesquisa de Fomin (2018) observa os elementos verbo-visuais na atividade do TILS na atividade interpretativa da LP para a Libras, no gênero espetáculo teatral, e como esses elementos marcam a enunciação desse profissional.

Na tradução artístico-poética, o TILS e outros sujeitos discursivos, não somente por meio de sua competência linguístico-discursiva, repertório e criatividade, mas, também, pela dimensão verbo-visual, utilizam outros signos semióticos e recursos tecnológicos, e igualmente criam outro objeto estético.

Segundo Bezerra (2012), o processo da tradução de ficção é criador e, por conseguinte, a tradução também é criação.

A tradução de ficção tem como produto final a recriação, mas uma recriação toda derivada da criatividade do tradutor. Logo, o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação, pois nela interagem duas instâncias criadoras — o autor do original e seu tradutor. (p. 47).

Conforme o pensamento do autor, a atividade tradutória, realizada pela individualidade criadora do tradutor, é marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura.

Vista sob esse ângulo, a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafunha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens; em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora. (BEZERRA, 2012, p. 47).

Conforme Gessner (2016), Haroldo de Campos cunhou o termo *transcrição* para designar um processo de tradução, que se caracteriza por ser criativo. No seu trabalho, o autor realiza uma breve reconstituição na utilização deste termo a partir das fontes ensaísticas de Haroldo de Campos e, assim, esclarece que *transcrição* é mais uma prática do que um conceito teórico, pois não apresenta uma delimitação conceitual pré-estabelecida e levanta alguns questionamentos.

Ao levar essa discussão para o campo da tradução, novamente um problema é gerado: como traduzir uma informação cuja mudança em sua estrutura acarreta uma perda em sua essência? Diante de uma informação estética, a tradução, entendida em sua acepção genérica e tradicional, é impossível. Faz-se necessária, portanto, outra concepção de tradução — a *transcrição*. Dentro desse contexto, por meio da *transcrição* propõe-se recriar na língua de chegada, se não os efeitos iguais, ao menos efeitos similares ou análogos aos que se encontra na língua de partida. A *transcrição* é, além de crítica, também criativa. (GESNNER, 2016, p. 149).

No caso da tradução envolvendo línguas de sinais, se pensamos na mobilização enunciativa-discursiva e no processo de criação, o objetivo da recriação-cocriação é produzir sentidos, efeitos de sentido e sentimentos congruentes de um projeto discursivo poético em uma língua escrita/vocal para uma língua de sinais, que apresenta uma modalidade de produção e percepção gestual-visual enunciada em um corpo-texto e por meio de elementos verbo-visuais.

Nesse sentido, faz-se necessário pensar sobre este ato realizado pelo TILS e, também, por outros sujeitos responsáveis pela produção da obra, bem como refletir acerca do posicionamento valorativo de todos esses sujeitos discursivos e as (in)visibilidades nesta atividade tradutória.

## **I. Justificativa e problema da pesquisa**

Como já afirmamos, a tradução de poemas da LP para a Libras e a divulgação desse objeto estético em *sites* de compartilhamento na *internet* vêm crescendo. Esse movimento ocorre devido ao acesso e ao uso das novas tecnologias de informação e comunicação, assim como da regulamentação tanto da Libras quanto da profissão de TILS.

Com isso, as traduções mobilizadas pelos tradutores-textuais<sup>7</sup> podem ser realizadas juntamente com tradutores-perfomáticos<sup>8</sup> e, também, produzidas por uma equipe de profissionais da área audiovisual. Ademais, é relevante destacar que tanto a tradução quanto a produção audiovisual podem ser realizadas pelo mesmo TILS, porém sua realização enunciativa-discursiva nunca é individual, na medida em que sempre estará atravessada pelas relações dialógicas. E, também, pode ocorrer na realização dos procedimentos técnicos, o TILS a necessidade de auxílios de outros sujeitos.

Bakhtin (2018) observa a autoria real de qualquer obra e suas diversidades, considerando que:

uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e, apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda a enunciação à qual ela reage. (p. 210).

Campos (2017) argumenta que o trabalho em equipe, na tradução criativa envolvendo textos poéticos de línguas estrangeiras para a LP, possibilita soluções de dificuldades no processo tradutório. Para a autora, os artistas (poetas ou prosadores) e professores (linguistas) necessitam de uma cooperação fértil, por meio de uma ideia correta, uma atividade especializada, dedicação amorosa e que demonstre uma tenacidade. Nesse processo de colaboração entre os sujeitos, por meio do “olhar criativo”, visando a recriação da obra de arte verbal, não para uma mera contemplação estética, mas para “uma beleza para a ação ou me ação” (CAMPOS, 1992, p. 47).

No caso desta pesquisa, a atividade tradutória, por ser materializada em vídeo, apresenta elementos semiótico-ideológicos distintos, com isso, pode haver a participação de outros profissionais, ou não, no processo de criação-cocriação da obra tradutória artístico-poética.

---

<sup>7</sup> Nomearemos tradutores-textuais os TILS que realizaram as traduções do texto de partida (poemas) para a Libras, porém não realizaram a enunciação do texto de chegada em Libras (*performance* interpretativa) no material audiovisual.

<sup>8</sup> Nomearemos tradutores-perfomáticos os tradutores que realizaram a enunciação do texto de chegada (tradução final) no material audiovisual por meio da *performance* sinalizada. A tradução perfomática sinalizada parte já do texto traduzida em Libras ou por roteiro em LP, realizado por outros sujeitos, e perfomada por outros tradutores, incorporando a tradução em um corpo-texto no material audiovisual diferente dos tradutores de início.

Essa mobilização articulada entre textos de língua vocal-escrita e de língua gestual-sinalizada objetiva criar “outro” projeto discursivo, uma criação única, do qual participam signos verbais e signos não verbais. Esse objeto apresenta elementos que constituem uma linguagem em uma dimensão verbo-visual na sua forma composicional, tais como: língua vocal-escrita, língua gestual-sinalizada, texto escrito, *lettering*, efeitos visuais, figurinos, enquadramento da câmera, iluminação, título, legenda descritiva, crédito etc.

Assim, faz-se necessário observar como os sujeitos discursivos, responsáveis em criar “outro” objeto artístico-poético, combinam e elaboram elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais e, conseqüentemente, realizam uma mudança na forma de produção, circulação e recepção. Nessa mobilização enunciativo-discursiva, o objetivo é aproximar-se da produção de sentidos e efeitos de sentidos do texto de partida — projeto discursivo poético em uma língua vocal-escrita — para uma língua de sinais, considerando que essas línguas apresentam uma modalidade de produção gestual e a sua recepção visual.

Porém, nessa atividade, podem ocorrer (in)visibilidades no processo de tradução e na produção audiovisual, tais como: presença de um outro corpo-texto (tradutor-perfomático), a inserção de outras obras artísticas (músicas, imagens de pinturas etc.), ausência da identificação de alguns sujeitos discursivos na obra, entre outros.

Com isso, é fundamental investigar este ato de tradução artístico-poética da LP para a Libras e como ocorrem essas (in)visibilidades na materialização semiótico-ideológica envolvendo sujeitos sociais, diferentes tipos de linguagens e línguas de modalidades distintas. Cada participante no processo da criação da obra tradutória é um responsável por realizar esse ato enunciativo, e, dessa forma, posiciona-se nesse fluxo discursivo ativa e responsivamente, criando, por meio de outra autoria, “outro” texto-poema.

Para analisarmos a tradução de textos artístico-poéticos, observaremos como ocorrem as formas composicionais no texto de partida em LP e como os TILS e os outros sujeitos (diretor(a), cinegrafista, técnico de iluminação, editor etc.) criam o texto de chegada em uma língua de sinais.

Dessa forma, realizaremos uma análise descritivo-comparativa, observando os elementos linguísticos, enunciativos e discursivos presentes na tradução de poemas da LP para a Libras. Nesse sentido, a observação deve analisar a autoria na atividade tradutória e como o

tradutor e outros sujeitos discursivos realizam o objeto estético, realizam (in)visibilidades e se posicionam valorativamente nesse fluxo discursivo.

Assim, com base no pensamento bakhtiniano, nos estudos da verbo-visualidade e nos ETILS, investigaremos a atividade tradutória de textos poéticos na LP para a Libras por meio das seguintes questões de partida para a análise do *corpus* de pesquisa: (i) como se constitui a autoria na tradução de textos artístico-poéticos da LP para a Libras?; (ii) quais posições valorativas e estratégicas os sujeitos responsáveis em realizar a obra tradutória assumem diante da materialidade semiótico-ideológica presente nos textos a serem traduzidos?; e (iii) como a (in)visibilidade enunciativa-discursiva na mobilização tradutória entre o texto de partida e o texto de chegada alteram as posições axiológicas e a produção de sentidos e efeitos de sentidos?

Este ato de mobilização entre o texto de partida (poema em LP) e o texto de chegada (poema em Libras) nos levou à hipótese de que, na tradução de textos artístico-poéticos da LP para a Libras, os sujeitos discursivos responsáveis pela obra tradutória artístico-poética, por meio do processo de recriação-cocriação e do corpo-texto, realizam visibilidades e invisibilidades semiótico-ideológicas, e, conseqüentemente, produzem sentidos diversos daqueles produzidos no poema. Com isso, constroem um outro objeto estético, ou seja, uma poética verbo-visual.

## II. Objetivo e delimitação do objeto

O *corpus* desta pesquisa consiste em três (3) traduções de poemas (LP para a Libras) realizados em produto audiovisual (vídeo), postados no canal *YouTube*, entre os anos de 2015 e 2019. Os procedimentos utilizados para a escolha do *corpus* seguem os fundamentos teórico-metodológicos da perspectiva dialógica, advinda de Bakhtin e o Círculo — Bakhtin (2011, 2013, 2016a, 2016b, 2016c, 2016d, 2017a, 2017b); Medviédev (2016); Volóchinov (2017, 2019) —, dos estudos da verbo-visualidade — Brait (2009, 2010, 2013, 2015); Ferreira-Santos (2018); Fomin (2018); Santiago (2016); Nascimento (2011, 2013, 2014, 2016) — e dos ETILS — Ferreira-Santos (2018); Fomin (2018); Santiago (2016); Nascimento (2011, 2013, 2014, 2016).

Escolhemos o campo artístico e poético para observar esse ato enunciativo-discursivo, com o objetivo de investigar a atividade tradutória de texto artístico-poético da LP para a Libras, por meio da descrição, interpretação e análise dos elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais que marcam a autoria na produção do objeto estético.

Desse modo, os objetivos específicos da presente dissertação são: (i) descrever e analisar a materialidade enunciativo-discursiva do corpo-texto e dos elementos verbo-visuais; (ii) analisar a constituição da autoria no processo de produção da tradução da LP para a Libras, por meio de elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais no processo de criação do texto em Libras; e (iii) descrever e analisar o posicionamento valorativo do sujeito/ou dos sujeitos responsáveis pela tradução dos textos artístico-poéticos e os embates das vozes presentes e ausentes no texto em Libras.

A análise será feita por meio da observação da composição verbo-visual presente na tradução e na comparação das relações constituídas no texto de partida (poema em LP) e no texto de chegada (tradução do poema em Libras).

Pretendemos analisar três traduções artístico-poéticas da LP para a Libras. A primeira tradução é o poema “Todas as manhãs”, da escritora e poeta Conceição Evaristo (em LP), o qual foi traduzido para a Libras por Mirian Caxilé<sup>9</sup> e Livia Vilas Boas<sup>10</sup>, sinalizado pelos surdos Edinho Santos<sup>11</sup> e Nayara Rodrigues. Essa tradução foi produzida pela TV CES (Centro de Educação para Surdos Rio Branco).

A segunda tradução é do poema “Liberdade” de Carlos Drummond de Andrade, a qual foi dirigida e criada por Uziel Ferreira<sup>12</sup>, com a tradutora-performática Grécia Catarina<sup>13</sup>, fotografia e finalização de Emerson Ramalho.

---

<sup>9</sup> Graduada no Curso Licenciatura em Pedagogia pela Faculdade dos Pinhais (FAPI). Tradutora Intérprete de Libras na Fundação de Rotarianos de São Paulo.

<sup>10</sup> Graduada no Curso Bacharelado em Letras Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no pólo da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tradutora Intérprete de Língua de Sinais / Língua Portuguesa na Fundação de Rotarianos de São Paulo. Grande experiência profissional na área educacional (Ensino Fundamental, Médio e Superior) e produção cultural em LIBRAS.

<sup>11</sup> Educador surdo do Itaú Cultural. Atua em várias áreas. Como poeta, tem participação no Slam do Corpo e se classificou entre os cinco melhores no Slam SP. Como ator, participou do filme *O Matador*. Como produtor, trabalhou no Vibração, no Bloco Vibramão e no Festival de Cultura Surda, do Itaú Cultural. Como ativista negro e surdo, compôs a organização do Congresso Nacional Social de Inclusão Negros Surdos. Na educação, também compôs equipes do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), do Museu do Futebol e do Museu Afro Brasil.

<sup>12</sup> Tradutor e intérprete de Libras. Trabalhou como intérprete de Libras pela PUC Minas, Associação dos Surdos de MG, apoiador do projeto PLEV projeto Libras nas Escolas e na Vida. Criador do Sarau Visual e diversas poesias em Libras. Oficineiro de dramaturgias poéticas da Libras em dança, na Escola de Belas Artes UFMG.

<sup>13</sup> Bailarina da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

A terceira tradução é o ensaio em Libras do poema “Laço de fita” de Castro Alves — traduzida e produzida por Jonatas Medeiros<sup>14</sup>.

Realizamos as escolhas dessas traduções por verificarmos que nelas estão presentes algumas características semelhantes na forma de produção e que interferem na autoria. Em primeiro lugar, as traduções elencadas “Todas as manhãs” e “Liberdade” são realizadas por tradutores-textuais que não realizam a sinalização (tradução-perfomática) do poema em Libras, ou seja, seus corpos não estão presentes no material audiovisual. O texto traduzido para a Libras é realizado e sinalizado por outros sujeitos discursivos (tradutores-perfomáticos).

O corpo do tradutor-perfomático apresenta marcas linguístico-enunciativas e posições axiológicas e, nessa pesquisa, denominaremos como: o corpo-texto. Para Rodrigues (2018a), na *performance* corporal-visual há uma indissociabilidade do tradutor e/ou do intérprete de seu texto de chegada e a necessidade da visibilidade deste corpo-texto pelos interlocutores.

No que tange à *performance* corporal-visual, temos a indissociabilidade do tradutor e/ou do intérprete de seu texto alvo, quando este está construído em língua de sinais. Isso ocorre pela necessidade de que os tradutores e os intérpretes intermodais estejam sempre visíveis diante do público, já que seu corpo em movimento é que constitui a língua de sinais, a qual possui certos dispositivos linguísticos específicos. (p. 307).

A presença deste corpo-texto, nas traduções, instaura posições axiológicas, materializadas por meio da linguagem e atravessadas pelas complexas relações sócio-históricas, culturais e pelos embates ideológicos na constituição dos tradutores-textuais e dos tradutores perfomáticos. Com isso, possibilita a observação da posição axiológica presente no momento da sinalização no objeto.

Em segundo lugar, outro aspecto importantíssimo que pretendemos contrastar é a visibilidade tanto do tradutor-perfomático por meio do corpo-texto em algumas obras tradutórias como, também, outros elementos semióticos omitidos na mobilização enunciativo-

---

<sup>14</sup> Tradutor Intérprete de Libras na UFPR - Universidade Federal do Paraná. Um dos fundadores da Fluido Libras. Graduado em Letras/Libras e pós-graduado em Produção Cinematográfica e Estudos de Tradução. Atua e estuda a tradução intermodal/intersemiótica de textos artísticos e literários com interlocução em peças teatrais e a produção bilíngue/bicultural, além de experiência com a TAV – Tradução Audiovisual, como aulas em EaD, sites, vídeos institucionais, filmes, clips e séries.

discursiva ou inseridos na obra tradutória. Com isso, para comprovar ou refutar a nossa hipótese, pretendemos observar a (in)visibilidade autoral na tradução.

Ainda quanto aos elementos essenciais para o critério de escolha, destacamos a composição da linguagem audiovisual, pois, em algumas traduções, de acordo com os créditos, tanto a tradução do poema da LP para a Libras quanto toda a parte técnica na composição da obra tradutória, conforme os créditos, foram realizadas somente por um sujeito discursivo.

Refletir sobre essas especificidades na autoria é um dos critérios da escolha da terceira tradução (“Laço de fita” de Castro Alves — traduzida e produzida por Jonatas Medeiros): a tradução, o corpo-texto e a produção audiovisual, conforme os créditos, foram realizadas e produzidas somente por um sujeito discursivo<sup>15</sup>.

Esses elementos presentes no *corpus* desta pesquisa possibilitam um olhar na forma de produção e a identificação de similaridades e diferenças presentes nesta atividade tradutória. Por essas razões, a organização na tradução e a produção do material audiovisual merecem ser investigadas, na medida em que fazem parte da concepção do objeto estético e possibilitam a produção de sentido e efeitos de sentidos em uma dimensão verbo-visual e um olhar para as diferentes formas de autorias.

### **III. Organização da Tese**

Organizamos a tese em cinco capítulos, além das considerações finais. Após esta introdução, no primeiro capítulo, “A verbo-visualidade na tradução artístico-poética para as línguas de sinais: (in)visibilidades”, iniciaremos nossa reflexão sobre o contexto sócio-histórico deste gênero emergente, sua emergência e permanência nos dias atuais. Nessa parte da pesquisa, por meio das lentes dialógicas, observaremos como ocorre à atividade de tradução de texto artístico-poético da LP em para a Libras sob a luz da verbo-visualidade. Com isso, buscaremos compreender a autoria e como ocorrem as (in)visibilidades na obra tradutória.

---

<sup>15</sup> No processo de tradução e, também, de produção técnica, pode ter ocorrido a participação ou/não de outros sujeitos discursivos, mas suas autorias foram omitidas.

No capítulo dois, direcionaremos nosso olhar para a linguagem poética na LP e na Libras, por meio das lentes dialógicas na obra tradutória e suas múltiplas semioses, bem como buscar compreender como os sujeitos discursivos recriam-cocriam na obra tradutória uma poesia verbo-visual para a língua de sinais, em um produto audiovisual.

No terceiro capítulo, embasaremos os fundamentos teóricos na tradução artístico-poética e buscaremos dialogar com alguns conceitos-chave da perspectiva dialógica de Bakhtin e o Círculo, que estão, de certa forma, presentes nesta tradução de poemas da LP para a Libras: autoria, alteridade, discurso, enunciado, entonação expressiva. Tentaremos aproximar esses conceitos com os estudos da verbo-visualidade em sua interseção com os ETILS.

No quarto capítulo, explicamos a metodologia da nossa pesquisa, realizada com base nos estudos de Bakhtin e o Círculo, na *perspectiva verbo-visual* e nos ETILS. A pesquisa, de natureza qualitativa, objetiva analisar, compreender e inter-relacionar informações que possibilitem a compreensão de determinada atividade. Apresentaremos os contornos deste objeto de pesquisa, as escolhas das traduções artístico-poéticas, o processo de delimitação do objeto, enquanto atividade tradutória da LP para a Libras, e os procedimentos metodológicos empregados no estudo.

No último capítulo, realizaremos três análises (traduções de poemas da LP para a Libras), por meio da perspectiva dialógica da linguagem e os estudos da verbo-visualidade, objetivando compreender a produção tradutória, as marcas de autoria e as produção de sentidos e efeitos de sentido. Serão analisadas as traduções artístico-poéticas por meio do *corpus* escolhido e descritas as materialidades semiótico-ideológicas no texto de partida (LP) e no texto de chegada (Libras). Analisaremos, ainda, a posição valorativa dos sujeitos responsáveis pela criação do “outro” objeto estético e as possíveis interferências na forma de produção, circulação e recepção.

Nas considerações finais, destacaremos conclusões em torno dos aspectos apontados pela análise da atividade tradutória artístico-poética que permite caracterizar as materialidades semiótico-ideológicas na LP e relacioná-las em sua tradução para a Libras.

Com isso, poderemos observar como se constitui a autoria e a produção de sentidos e efeitos de sentido, por meio da dimensão da verbo-visualidade e as possíveis (in)visibilidades na obra tradutória. Construiremos, assim, possíveis contribuições para a formação do TILS, dando subsídios para que novas pesquisas em outras esferas do discurso sejam delineadas.

## CAPÍTULO 1

### A VERBO-VISUALIDADE NA TRADUÇÃO ARTÍSTICO-POÉTICA PARA AS LÍNGUAS DE SINAIS: (IN)VISIBILIDADES

---

Neste primeiro capítulo, direcionaremos nosso olhar, por meio das lentes dialógicas, à atividade de tradução de texto artístico-poético da LP para a Libras sob a luz da verbo-visualidade. Primeiramente, para que possamos compreender nosso objeto de pesquisa, necessitamos olhar o contexto sócio-histórico deste gênero emergente, sua emergência e permanência nos dias atuais. Posteriormente, para compreendermos a autoria, olharemos para as mobilizações enunciativo-discursivas no processo de recriação-cocriação, e observaremos como ocorrem as (in)visibilidades na obra tradutória.

Portanto, neste capítulo, não pretendemos realizar um estudo aprofundado sobre a literatura tradicional ouvintista<sup>16</sup>, mas observar o movimento da poesia surda brasileira na literatura surda<sup>17</sup>, suas influências na tradução para as línguas de sinais e os embates ideológicos entre o grupo majoritário (ouvintes) e o grupo minoritário (surdos), que causaram a colonização linguística-cultural do povo surdo<sup>18</sup>. Também, observar o movimento de descolonização, o surgimento das práticas sociais e, ainda, as novas tecnologias que possibilitam as produções de traduções de poemas na LP para a Libras em uma produção audiovisual.

#### 1.1 Tradução de/para língua de sinais: tradição e sociedade

Para iniciar, focaremos nossas lentes na emergente atividade de tradução de poema da LP em para a Libras. Para tanto, necessitamos partir de uma definição deste campo onde se encontra nosso objeto de estudo.

---

<sup>16</sup> Pensamento sócio-histórico-cultural e colonizador dos sujeitos ouvintes (grupo social majoritário) sobre os sujeitos surdos (grupo social minoritário). Esse tipo de pensamento gera exclusão, negação e invisibilidade das pessoas surdas e suas produções literárias.

<sup>17</sup> Nesta tese, com base em Kamopp (2010), entendemos a literatura surda como a “produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente” (p. 161). A literatura surda é um artefato cultural e sua constituição ocorre por meio das manifestações e inter-relações linguísticas-discursivas-culturais realizadas nas comunidades surdas.

<sup>18</sup> “O conjunto de sujeitos surdos que não habitam no mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, tais como a cultura surda, costumes e interesses semelhantes, histórias e tradições comuns e qualquer outro laço” (STROBEL, 2006, p. 8).

A atividade de tradução de poema da LP para a Libras inicia-se na relação dialógica com o texto de partida, ou seja, o poema em LP. O poema (vocalizado-escrito) produzido por ouvinte possui uma tradição nos estudos literários ou ciências da literatura<sup>19</sup> e, recentemente, iniciou-se o movimento de produções tradutórias de poemas das línguas vocais para as línguas de sinais. Com isso, para direcionar o olhar para essa atividade emergente, necessitamos compreender a literatura e sua relação com esse objeto.

Segundo Bezerra (2017a), Bakhtin especifica a ciência literária como uma investigação profunda e abrangente, que possui três áreas correlatas de investigação: história da literatura, teoria da literatura e crítica literária.

Em verdade, o que temos de fato é uma epistemologia da literatura, pois, além das três áreas correlatas acima referidas, ainda integra a concepção bakhtiniana de literatura uma nova ciência que ele chamou de *metalinguística*, que é uma síntese da filosofia e da filologia num conjunto formado na fronteira entre linguística, a antropologia filosófica e a investigação literária. (BEZERRA, 2017a, p. 9).

Para Bakhtin (2017a), a literatura é a parte inseparável da cultura e somente pode ser compreendida no contexto pleno de toda a cultura da época, visto que:

[...] a ciência da literatura deve estabelecer um vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é a parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura da época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, passando, por assim dizer, por cima da cultura. (BAKHTIN, 2017a, p. 11).

A literatura, conforme o autor, é um fenômeno complexo e multifacetado. Nesse sentido, realizar uma definição sobre literatura não é uma tarefa fácil, devido à complexidade de sua constituição e, também, devido às mudanças ocorridas a partir de várias correntes teóricas literárias.

Ao buscar a definição de literatura no dicionário Michaelis (2005), observaremos que o termo não é tão simples de ser definido, pois está atravessado por tempos e espaços sociais, e assim com compreensões diferentes. Encontramos diversas definições para o termo:

- 1 Arte de compor escritos, em prosa ou em verso, de acordo com determinados princípios teóricos ou práticos [...]
- 2 Atividade ou profissão de um homem de letras; o trabalho, a arte do escritor [...].

---

<sup>19</sup> Opção tradutória por “ciência da literatura” ao invés de “estudos literários” realizada por Paulo Bezerra no texto “A ciência da literatura de hoje” (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*) (BEZERRA, 2017a, p. 9).

- 3 O conjunto das obras literárias de um país, um gênero, uma época etc. que, pela qualidade de seu estilo ou forma e pela expressão de ideias de interesse universal ou permanente, têm reconhecido seu alto valor estético [...].
- 4 O conjunto das obras literárias de um agregado social, ou em dada linguagem, ou referidas a determinado assunto [...].
- 5 A história das obras literárias do espírito humano [...].
- 6 O conjunto dos homens de letras em atuação em determinada sociedade[...]
- 7 O conjunto de conhecimentos relativos às obras literárias e a seus autores [...].
- 8 Disciplina escolar voltada para o estudo da produção literária e dos escritores [...].
- 9 Qualquer dos usos estéticos da linguagem, mesmo quando não escrita.
- 10 PEJ Palavreado artificial, desvinculado do que se entende por realidade [...]. (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2015).

Na definição dicionarizada, observamos que a literatura está mais relacionada a “letras” e ao ato de “escrever”, pois o pensamento sobre a “fala” ou manifestações de modalidades literárias, por outros meios de produções, não eram contemplados pela literatura. Porém, na nona definição, observamos a aceitação da ideia dos diversos tipos de manifestação estética da linguagem, mesmo não sendo escrita.

Segundo Bakhtin (2017b), no desenvolvimento histórico, a literatura encontrou “tudo pronto”, ou seja, as línguas e as formas basilares de visão do pensamento já estavam sólidas, porém, esse desenvolvimento continua, mesmo que seja lentamente.

O mesmo autor (2017b) esclarece a impossibilidade de o desenvolvimento ser acompanhado no âmbito de uma época. O autor ou a obra são constituídos em determinados séculos por meio do desenvolvimento da literatura, tendo em vista que:

as linhas mestras do desenvolvimento da literatura, que preparam esse ou aquele escritor, essa ou aquela obra nos séculos (entre diferentes povos). Conhecemos apenas o escritor, a sua visão de mundo e a sua atualidade [...]. Entretanto, foram os séculos (e talvez até milênios) que o prepararam e o tornaram possíveis. Subestimam-se completamente realidades tão grandes da literatura, como os gêneros. (BAKHTIN, 2017b, p. 33).

No pensamento bakhtiniano, conforme Bezerra (2017, b) a literatura é um “sistema aberto que se dilata no vasto campo da cultura universal” e nesta relação intrínseca destacam-se “componentes indissociáveis a leitura e a interpretação, peças-chaves no diálogo de cultura que se realiza num tempo infinito que Bakhtin chama de ‘grande tempo’” (p. 83 -84). Desta forma, as relações culturais entre a literatura surda e literatura ouvintes são atravessadas por questões culturais universais e nacionais.

Pensando na literatura surda, conforme Mourão (2016), esta não possui uma definição única, ou uma única caracterização de linguagem literária, de objetos estéticos e ficcionais. Porém, o autor observa que as diversas definições sobre “literatura” apresentam relações com a “forma de arte” e “manifestação estética” e que possui uma “função poética” (p. 33-34).

Porém, o desenvolvimento sócio-histórico da literatura era somente relacionado às línguas vocais-escritas. Assim, as manifestações literárias em línguas de sinais não eram aceitas ou contempladas pela sociedade ouvintista dominante.

Na Grécia antiga, a literatura não era identificada por esse termo. Entretanto, os estudiosos da época debruçaram seus pensamentos sobre os gêneros produzidos por prosa e verso.

A sociedade grega, na antiguidade, manteve uma ligação muito estrita com a arte literária, fosse ela na poesia épica, lírica ou coral. A literatura grega, independente do gênero, acabou por influenciar o povo em seus vários momentos históricos, servindo ao entretenimento, à religião, à educação e aos interesses dos setores dominantes, sendo usada de diversas maneiras, para entreter, doutrinar, educar ou formar o homem grego. (SOUZA; PIRATELI, 2010, p. 1).

Aristóteles, por meio da sua Teoria Poética, possibilitou e ainda possibilita a reflexão e contribuições sobre os estudos das manifestações artísticas. De acordo com Pinheiro (2017, p. 24), a Poética de Aristóteles é “um tratado, uma arte ou uma técnica, que se dissemina por todos os períodos da vida intelectual de seu autor e que, muito provavelmente, recebeu um tratamento especial no último período, ou seja, quando se encontrava em Atena”.

O autor argumenta que a Teoria Poética de Aristóteles tem como tema central a tragédia, e que institui o objeto desta teoria sobre a atividade poética e uma “espécie de apogeu das manifestações artísticas” do tempo do filósofo. Essas manifestações artísticas são:

[...] conjunto de expressões artísticas que envolve a música (a composição da melodia), a poesia (a elaboração do enredo e da métrica, assim como a caracterização das personagens e a reflexão ou o pensamento introduzido) e a cena teatral propriamente dita (abrangendo o trabalho dos atores e a produção dos cenários). Nada disso, no entanto, se constituiria como espetáculo trágico se não fosse o trabalho primeiro do poeta. (PINHEIRO, 2017, p. 12).

O poeta, no pensamento aristotélico, pela releitura mimética, ou seja, imagem poética por meio da ótica criadora, representa as coisas como poderiam ser.

Assim a *Poética* nos remete, antes de tudo à produção do mímema, ou, para sermos ainda mais preciso, à produção de uma imagem poética – verossímil ou mesmo necessária- que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e

das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação, mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido. (PINHEIRO, 2017, p. 8).

Porém, com relação aos surdos, o filósofo acreditava que eles não tinham pensamento devido à impossibilidade da comunicação vocal. Para Aristóteles “de todas as sensações, é a audição que contribui mais para a inteligência e o conhecimento, portanto, os nascidos surdos se tornam insensatos e naturalmente incapazes de razão. Ele achava absurda a intenção de ensinar o surdo a falar” (VELOSO; MAIA FILHO, 2009, p. 21).

Nesse pensamento aristotélico, de acordo com Nascimento (2016), a “linguagem é condição de humanidade”, a pessoa humana somente poderia desenvolver-se por meio da “linguagem oral” (p. 44). Esse pensamento aristotélico reverbera até os dias atuais e, devido a esse senso comum, os surdos foram sacrificados, excluídos, e sofreram um processo de ouvintização<sup>20</sup> que, ainda nos dias de hoje, representa estereótipos e discriminação em relação aos surdos.

A poesia, tradicionalmente falando, originou-se da cultura predominantemente oral-vocal, e sua produção nem sempre foi na modalidade escrita. Conforme os estudos de Klamt (2014), “a poesia medieval utilizava o corpo e a voz como meios de expressão e produção. Posteriormente, com a dissociação do teatro e da poesia, ela deslocou-se da voz e do corpo para o papel, uma vez que o registro escrito salvaguardaria sua existência” (KLAMT, 2014, p. 23).

A poesia é a linguagem de conteúdo lírico e emotivo, escrita em verso ou em prosa, e que apresenta muitas variantes. Para Albres e Silva (2018), a “função poética da linguagem está expressa por meio do uso das figuras de linguagem”. Segundo as autoras, a tarefa tradutória de poemas é “desafiadora” devido à subjetividade na poesia e os elementos de sentido conotativo que expressam emoções e sentimentos (p. 4).

Na tradução de poemas, o TILS realiza uma mobilização enunciativo-discursiva, ou seja, articula um projeto poético pertencente a uma determinada comunidade linguística majoritária para uma linguagem poética sinalizada, direcionada à comunidade minoritária.

---

<sup>20</sup> “Ouvintização” que segundo a concepção de Skliar sugere: “uma forma particular e específica de colonização dos ouvintes sobre os surdos. Supõe representações práticas de significação, dispositivos pedagógicos, etc., em que os surdos são vistos como sujeitos inferiores” (1999, p. 7).

Desta forma, por meio da compreensão ativa e responsiva com o poema em LP, o TILS recria um “outro” poema em língua de sinais.

Com relação à definição de poema em língua de sinais, estamos diante de uma tarefa um tanto complexa. Sutton-Spence e Machado (2018), abordam alguns critérios que:

[...] incluem o comprimento (os poemas tendem a ser mais curtos do que outros gêneros), função (os poemas podem ter como objetivo gerar emoções poderosas ou ao primeiro plano e “desfamiliarizar” o idioma usado), flexibilidade e prontidão do texto (os poemas tendem a ter uma forma fixa e altamente preparada), escolha de vocabulário (alguns poemas em línguas de sinais selecionam sinais incomuns ou os criam) e trama (os poemas podem não ter uma trama). Além disso, muitos poemas seguem regras deliberadamente impostas, como o ritmo (repetição de padrões do tempo e forma dos sinais) ou o uso circunscrito de um parâmetro do sinal, por exemplo, configuração de mão ou movimento. (p. 188).

No caso da tradução de poemas, o TILS necessita articular suas escolhas linguística-enunciativas da LP para a Libras. Nessa articulação poética tradutória, ocorre uma relação entre os elementos poéticos sinalizados e, com isso, o tradutor recria-cocria um “outro poema” em língua de sinais. Nessa mobilização tradutória, atravessada por um enunciado-texto pertencente a cultura ouvintista, o TILS realiza uma releitura enunciativo-discursiva e cultural, direcionada às comunidades surdas e possibilita um outro olhar poético sinalizado. Desta forma, a tradução de poemas para a Libras causa uma ruptura na forma tradicional de leitura de poemas em LP, imposta aos surdos, e contribui na forma de ler e ver o poema na língua pertencente às comunidades surdas e em uma perspectiva verbo-visual.

### 1.1.1 A literatura surda brasileira

Observamos a dificuldade em realizar uma única conceituação sobre literatura, porém, com relação à literatura surda, a definição de Karnopp (2010) aproxima-se do nosso pensamento, tendo em vista que:

Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente. (KARNOPP, 2010, p. 161).

A literatura surda constitui um artefato cultural e sua constituição ocorre por meio das manifestações linguísticas-culturais realizadas nas comunidades surdas. Nessa cadeia enunciativo-discursiva, atravessada por tempos e espaços, os surdos contam e recontam narrativas, poemas, contação de histórias, piadas, fábulas sinalizadas.

Transmitimos significados conectados em nossas mãos sinalizantes, representados no rico sistema linguístico de surdos de todas as idades e, presentes nas moradas das gerações do povo surdo. Mãos literárias é a arte de sinalizar, produzir efeitos que se expressam em histórias, narrativas, contos e fábulas sinalizadas, e trazem novos sentidos. (MOURÃO, 2016, p. 33).

Atualmente, observamos pesquisas (KARNOOP, 2006, 2010; KARNOPP; BOSSE, 2018; BOSSE, 2014; MACHADO, 2013, 2018; KLAMT, 2014, 2018; BARROS, 2015) direcionadas à literatura surda, mais especificamente ao poema em línguas de sinais.

Assim como as línguas de sinais, a literatura surda possui uma tradição oral. De acordo com Klamt (2014), essa tradição oral significa que são repassadas por gerações dentro das comunidades surdas.

Conforme Mourão (2016), o conceito de literatura surda não se aplica somente às escritas literárias, mas, também, às línguas de sinais, pois:

nessa língua [uma língua de sinais] podemos identificar os visuais estéticos, que transmitem o prazer e conforto linguístico. Nesse sentido, a língua de sinais provoca emoção, pela beleza das frases estéticas, pelo modo como se manifestam as artes sinalizantes. Literatura é uma herança, articulada à cultura, à comunidade e à língua [...]. (p. 34).

Nos estudos de Karnopp (2010) sobre produção de texto literário em línguas de sinais, a literatura surda é constituída por histórias que contêm línguas de sinais, pela identidade e, ainda, por meio da cultura surda presente na narrativa, visto que:

[...] é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente, apresenta em sua narração em língua de sinais, a identidade e a cultura surda. (KARNOPP, 2010, p. 161).

Concordamos com o pensamento de Karnopp (2006) sobre a literatura surda, ou seja, não “como algo localizado, fechado, demarcado” (p. 100). Ao contrário, entendemos que a literatura surda está em movimento social presente nas comunidades surdas e nas fronteiras com outras experiências sociais, em um processo de busca de reconhecimento e de importância.

A literatura surda começa a se fazer presente entre nós, se apresentando talvez como um desejo de reconhecimento, em que busca “um outro lugar e uma outra coisa”. A literatura do reconhecimento é de importância crucial para as minorias linguísticas que desejam afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas. (KARNOPP, 2006, p. 110).

A literatura surda, conforme Mourão (2011), “traz história de comunidades surdas, e essas histórias não interessam só para elas, mas também para as comunidades ouvintes, através

da participação tanto de sujeitos ouvintes quanto de sujeitos surdos” (p. 73). Nesse sentido, acompanha o mesmo pensamento de Karnopp (2006), na medida em que entende que a literatura surda não é uma oposição à ouvinte, mas que por meio das relações sociais entre surdos e ouvintes apresenta um hibridismo cultural. A literatura surda também apresenta um hibridismo sociolinguístico e cultural. Isso ocorre devido ao fato de grande parte dos surdos são bilíngues e, também, porque em algumas produções literárias está presente a LP, como no caso do nosso objeto de pesquisa: tradução de poemas da LP para a Libras.

Segundo Karnopp (2010), a literatura surda apresenta uma tradição “em sinais” e atualmente seus registros são realizados em filmes, vídeos e traduções para a escrita da LP. Para a autora, a literatura surda possibilita a difusão da cultura surda e com isso promove a experiência visual por meio da visibilidade às expressões linguísticas e artísticas.

A literatura surda está relacionada com a cultura surda. A literatura da cultura surda, contada na língua de sinais de determinada comunidade linguística, é constituída pelas histórias produzidas em língua de sinais pelas pessoas surdas, pelas histórias de vida que são frequentemente relatadas, pelos contos, lendas, fábulas, piadas, poemas sinalizados, anedotas, jogos de linguagem e muito mais. O material, em geral, reconta a experiência das pessoas surdas, no que diz respeito, direta ou indiretamente, à relação entre as pessoas surdas e ouvintes, que são narradas como relações conflituosas, benevolentes, de aceitação ou de opressão do surdo. (KARNOOP, 2010, p. 172).

Conforme Silveira e Karnopp (2013), antes dos registros em vídeo, a literatura surda manifestava-se em encontros de surdos nas associações, eventos etc. Nesses espaços ocorriam contações de histórias, anedotas e outras manifestações literárias. Para Bosse (2014), a manifestação poética é uma das produções literárias mais antigas nas comunidades surdas, embora, até hoje, não esteja presente no currículo escolar.

As relações e os embates sociais entre surdos e ouvintes constituem a historicidade das línguas de sinais e, com isso, a literatura surda. A seguir, observaremos as relações socioculturais e ideológicas entre surdos e ouvintes

## **1.2 Colonização linguística e cultural do povo surdos**

Para continuarmos a nossa compreensão sobre o gênero poema em Libras, precisamos observar as complexas relações históricas, socioculturais e axiológicas entre o povo ouvinte e o povo surdo. Em nosso estudo, observamos como esses sujeitos socioculturais constituem-

se “por meio das relações interdiscursivas em uma comunidade linguística minoritária, inserida em uma sociedade majoritária, tendo Língua Portuguesa como língua oficial” (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 28).

De acordo com Ferreira-Santos (2018), na história da humanidade, os surdos sempre existiram; porém, os acontecimentos históricos mostram que esses sujeitos nem sempre foram aceitos pela sociedade e, até em alguns momentos, não foram reconhecidos como seres humanos. Essas relações conflitantes entre ouvintes e o povo surdo podem ser vistas como relações de poder, de colonização, de paternalismo e de ouvintismo.

A prática ouvintista dos colonizadores sobre os surdos, segundo Skliar (1997), apresenta-se sob o aspecto clínico e educacional, a partir dos quais “definem-se os surdos como linguisticamente pobres, intelectualmente primitivos e concretos, socialmente isolados e psicologicamente imaturos e agressivos” (p. 115).

Essa colonização linguística-cultural dos surdos brasileiros potencializa-se no Brasil com a educação dos surdos em 1856, por meio do professor Ernest Huet, surdo francês que trouxe o alfabeto manual e alguns sinais franceses para o Brasil. No ano de 1857, com a inauguração do Instituto Imperial de Surdos-Mudos — atualmente denominado de Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) — os surdos começaram a ter acesso à educação, porém influenciados pela Língua de Sinais Francesas (LSF). Acredita-se que:

[...] os surdos brasileiros possivelmente utilizavam algum sistema de sinais próprio e, com contato com a Língua de Sinais Francesa (LSF), iniciou-se o processo de constituição da Língua de Sinais Brasileira. No ano seguinte, no dia 26 de setembro de 1857, foi fundado o Instituto dos Surdos-Mudos do Rio de Janeiro, atualmente denominado Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 33).

Conforme Monteiro (2006), os surdos pernoitavam no instituto, com isso, as interações comunicativas favoreceram o fortalecimento da língua de sinais. Porém, em 1881, inicia-se o modelo educacional de oralização, seguindo as diretrizes do II Congresso de educação de surdos em Milão<sup>21</sup>, que ocorreu em 1880. No ano de 1881 a proibição do uso

---

<sup>21</sup> Este congresso foi organizado, patrocinado e conduzido por muitos especialistas ouvintistas, todos defensores do oralismo puro, num total de 164 delegados, 56 eram oralistas franceses e 66 eram oralistas italianos. Havia 74% de oralistas da França e da Itália. Alexander Graham Bell teve grande influência neste congresso. Os países que resistiram à proibição da língua de sinais foram a Grã-bretanha e os Estados Unidos. Alguns sujeitos surdos, representantes do povo surdo, queriam participar do congresso, mas foram excluídos na votação e tiveram seus discursos negados (STROBEL, 2006, p. 90).

da língua de sinais ocorreu no INES e em todo o território nacional, prejudicando o ensino-aprendizagem dos surdos. Segundo Monteiro (2006) no ano de 1885 a quantidade de surdos estudantes no INES começa a declinar (22%), e inicia-se o aumentando de admissão de docentes ouvintes.

Conforme Nascimento (2018), nesse período, as comunidades surdas sofreram silenciamentos e proibições de narrar e posicionar sua diferença linguística e cultural:

[...] não tiveram o direito de perceber e promover suas próprias características devido ao acultramento pelo qual foram submetidas a fim de serem transformadas em comunidades ouvintes deficientes. A proibição das línguas de sinais e a tentativa de apagamento da sua cultura, entretanto, não impediram a autopercepção enquanto sujeitos diferentes e nem a resistência junto aos pares nos becos da História. O efeito disso foi, no âmbito da discursividade pós-moderna, a impactante ruptura com a medicalização de sua condição de não-ouvir para, então, se instaurarem enquanto comunidade linguística e culturalmente minoritária com produções, artefatos culturais e visões de mundo peculiares. (p. 8).

Monteiro (2006) observa a imposição da LP pelos ouvintes, o que inicia a opressão sobre a língua de sinais usada e, também, sobre a cultura surda da época. Assim, instauram-se tensões e conflitos nas relações entre “colonizadores” e “colonizados”.

Esse é o momento histórico obscuro para o povo surdo, pois os surdos foram proibidos de utilizar uma língua de sinais, e todos os conteúdos de ensino-aprendizagem eram na LP. Esses acontecimentos, no Brasil, impactaram as produções de manifestações artísticas em Libras; pois:

[...] enquanto a língua brasileira de sinais (Libras) não era reconhecida ou enquanto era proibida de ser usada nas escolas e em diferentes espaços sociais, também não existiam publicações ou o reconhecimento de cultura surda. O ensino priorizava o aprendizado da fala e da língua portuguesa. Nas escolas, não havia espaços nem aceitação para as produções em sinais. No entanto, entre os surdos, circulavam histórias sinalizadas, piadas, poemas, histórias de vida, mas em espaços que ficavam longe do controle daqueles que desprestigiavam a língua de sinais. Especificamente no panorama brasileiro, é possível constatar ainda que para muitas pessoas torna-se irrelevante e, para outras, decisivamente incômoda, a referência a uma cultura surda. (KARNOPP; KLEIN; LUNARDI-LAZZARIN, 2011, p. 18).

Desta maneira, as manifestações artísticas e seus registros eram realizadas por meio da língua vocal-escrita e a literatura no ambiente educacional não contemplava as línguas

---

gestuais, nem escritas nem sinalizadas. Conforme Karnopp e Bosse (2018), o cânone literário ouvintista exerceu poder dominante sobre as comunidades surdas, pois as produções culturais surdas não eram consideradas:

deve-se considerar que, por longos anos, os surdos foram levados a acreditar que o português era a única língua a ser estudada na escola, a única língua que carregava literatura, poemas, narrativas, e que a língua de sinais poderia ser usada, apenas, em conversas informais, em momentos sociais. Desse modo, acreditava-se que a poesia deveria ser escrita e apenas em português, devido ao prestígio dessa língua. Além disso, a língua de sinais historicamente assumiu o caráter de “bengala” ao propósito de ensino do português, ou seja, a língua de sinais era aceita e tolerada nos contextos educacionais desde que o objetivo final fosse o aprimoramento da língua portuguesa (p. 126).

Os Estudos Culturais (EC), segundo Bosse (2014), tiveram início em 1960, com as pesquisas e investigações de Raymond Williams e Richard Hoggart, no Reino Unido. O EC emergem devido às mudanças na concepção de cultura e são estimulados pelo Marxismo. A busca da valorização da “baixa cultura” possibilitou a transformação da concepção de cultura e com isso, conforme a autora, inicia-se uma virada cultural.

A virada cultural a partir dos EC teve um impacto muito grande na vida intelectual e acadêmica, como um novo campo interdisciplinar de estudos, tendo a cultura como conceito central, vinculado às tradições de análise textual (visual e verbal), à crítica literária, à história da arte e aos estudos de gênero, à história social, bem como à linguística e às teorias da linguagem, na área das humanidades. (BOSSE, 2014, p. 32).

O cânone literário, conforme Bosse (2014), “sempre foi o ícone máximo da ‘alta cultura’ como aquilo que de ‘melhor’ foi produzido pela humanidade” (p. 32). Desta forma, os EC realizaram uma ruptura com a ideia dominante sobre a existência de produções culturais válidas e outras que não o são. Com isso, proporcionou-se a visibilidade, a valorização e o reconhecimento das produções de grupos minoritários.

Com os movimentos contemporâneos, promovidos pelo multiculturalismo, de resignificação do conceito de identidade como elemento estável e estanque para o de identidade culturalmente plural marcada pelas diferenças étnicas, raciais, religiosas, culturais e linguísticas[...] os surdos passaram a apresentar narrativas de si [...]. (NASCIMENTO, 2018, p. 8).

Na nossa concepção, as produções literárias surdas são fenômenos linguístico-enunciativo-culturais, presentes em diversos espaços sociais e produzidos por meio das diversas atividades humanas.

A partir de então, inicia-se o processo de aceitação e validação desses “fenômenos

culturais”, das produções culturais dessas comunidades surda minoritárias e não somente da “alta cultura” defendida por uma elite econômica. Segundo Karnoop e Bosse (2018), esse movimento político dá início às produções culturais surdas, sua circulação e consumo, em espaços que transcendem as fronteiras das comunidades surdas. Vale mencionar que:

[...] o movimento político dos surdos favoreceu a circulação e o consumo de produções culturais de surdos em espaços que ultrapassam as fronteiras das comunidades surdas, por meio dos registros visuais que fazem emergir a produção de conhecimento sobre os surdos, a língua de sinais, a literatura surda em espaços mais amplos. (p. 128).

Porém, se pensarmos no gênero poema, como prática social ouvintista, é *relativamente estável*, pensado no gênero discursivo (BAKHTIN, 2018), ou seja, o gênero poema em língua vocal-escrita, possui característica de forma, conteúdo e que pode sofrer alguma modificação; porém, não perderá sua identificação.

Posteriormente, com o reconhecimento da Libras, iniciou-se uma virada linguística-cultural nas comunidades surdas brasileiras sobre o modelo imposto do que seriam produções literárias. No entanto, na atualidade, “os movimentos das pessoas surdas buscam a ruptura com essa visão da reabilitação como requisito ao convívio social. São questões culturais que demoraram a ser revertidas” (BARROS, 2015, p. 26).

Para a Sutton-Spence (2014), a poesia sinalizada<sup>22</sup> — produção literária presente no movimento na virada linguística-cultural — em um ambiente educacional bilíngue e bicultural, é um gênero criativo na produção e interação por meio de línguas de sinais, que tem um papel importantíssimo. A autora descreve a poesia como um fenômeno, os diversos elementos que a envolvem e as possibilidades que a poesia sinalizada proporciona na educação de surdos.

A poesia de língua de sinais é inseparavelmente unida ao mesmo fenômeno, constituindo elementos da identidade Surda, conhecimento e poder Surdo e ouvinte, movimentos de resistência Surda, ideologias e discursos hegemônicos, que foram todos percebidos como essenciais em vários poemas sinalizados [...]. Portanto, podemos ver que poesia sinalizada, educação bilíngue e educação do Surdo são fortemente conectadas e todos que desejarem se engajar no “Mundo Surdo” [...] precisam se conscientizar destes temas. (p. 113).

---

<sup>22</sup> Sutton-Spence (2014) nomeia a poesia em línguas de sinais como “poesia sinalizada”. De acordo com a autora, a poesia sinalizada é realizada como uma composição original em línguas de sinais, ou uma tradução para uma língua de sinais de um poema escrito.

Na metade dos anos 1990, inicia-se o movimento e as lutas surdas que causam importantes mudanças na educação de surdos. Uma das principais mudanças foi a formação de professores surdos e a inclusão desses docentes nos ambientes educacionais (KARNOPP; BOSSE, 2018).

As autoras destacam que os estudos sobre literatura surda possibilitam mudanças nas práticas escolares, a valorização da língua de sinais e o reconhecimento da cultura surda por meio da produção, circulação e consumo no âmbito escolar. Segundo Karnopp e Bosse (2018) quanto à prática literária em línguas de sinais no âmbito educacional:

[...] favorece o uso da língua de sinais de modos variados: em práticas interlinguais de tradução de poemas de Libras para o português e do português para Libras; em práticas de uso dos recursos linguísticos e literários; em práticas literárias diversas que potencializam o entendimento de emoções e ideias complexas, desenvolvendo habilidades em fronteiras sociais e linguísticas; e em práticas de criação literária em língua de sinais que exploram a visualidade, entre outros. (p. 126).

As discussões sobre a literatura surda inserida no âmbito escolar são importantíssimas, pois essas práticas interlinguais e suas inter-relações dialógicas possibilitam que sujeitos surdos expressem e, também, consumam produções literárias. Assim, essas práticas potencializam o desenvolvimento do pensamento, de crítica e de ideias

Esses sujeitos surdos, organizados socialmente, ao realizarem um movimento além do ambiente escolar, ou seja, viabilizar a circulação das suas produções literárias em outros ambientes sociais, possibilitam a disseminação de criações em línguas de sinais em diversos ambientes sociais.

No processo de descolonização literária ouvintista do povo surdo, as traduções de textos poéticos da LP para a Libras possibilita uma ruptura tanto na forma como no conteúdo do gênero, por meio de uma releitura para outra língua. A modalidade de produção da Libras (gestual-visual) apresenta outra autoria, altera a forma de circulação, ou seja, o texto de chegada verbo-visual, realizado por meio de uma produção audiovisual que necessita de outros elementos semióticos para a sua produção.

Assim, justifica-se a necessidade dessa obra tradutória ser registrada em mídia/produto audiovisual, o que recria o poema em uma outra materialidade semiótico-ideológica. Essa outra forma de produção (gestual-visual), as relações dialógicas entre os

sujeitos no processo de enunciativo-discursivo tradutório audiovisual e outros elementos semióticos na obra tradutória instauram outras autorias e (in)visibilidades.

### **1.3. Tradução: o poema verbo-visual na língua de sinais**

Observamos o movimento sócio-histórico de exclusão, colonização e movimentos de descolonização linguístico-cultural do povo surdo e das comunidades surdas. Para seguir com a nossa reflexão sobre a tradução de poemas para uma língua de sinais, necessitamos delimitar o nosso olhar para as criações literárias surdas e direcioná-lo para as criações de poemas em línguas de sinais e, conseqüentemente, as obras tradutórias artístico-poéticas da LP para a Libras.

Concordamos com os pressupostos de Fomin e Santiago (2021), fundamentados no pensamento bakhtiniano de que:

[...] o corpo é suporte da língua e, no caso das línguas de sinais, de uma forma mais evidente, também da concepção de que os enunciados são por eles apresentados instaurando discursividades nos diferentes gêneros do discurso nas atividades humanas que se organizam a partir do encontro entre língua e corpo. (FOMIN; SANTIAGO, 2021, p. 147).

Se olharmos para as atividades tradutórias e interpretativas veremos que esse movimento se desenvolve, também, por meio das interações interdiscursivas intrínsecas e ideológicas entre ouvintes, surdos e TILS.

Essas atividades tradutórias e interpretativas envolvendo a LP e a Libras se iniciaram por meio das “atividades comunicativas familiares (informais), nas relações discursivas em ambiente religioso e, atualmente, nas interpretações em diferentes esferas de produção do discurso” (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 28).

Já o registro das traduções iniciaram por meio do INES, da editora Arara Azul e da editora LSB Vídeos. Além de produzirem uma gama de materiais bilíngue como suporte pedagógico, que são distribuídos em escolas públicas do Brasil. Essas instituições têm servido como importantes recursos de propagação das práticas tradutórias e das experiências de diversas equipes de tradução, pois abrem caminho para a normatização dos livros digitais em Libras. O catálogo de obras traduzidas inclui contos de Machado de Assis, fábulas, contos

de fadas, músicas do cancionero nacional e mitos brasileiros.

#### 1.4. Emergência e permanência na tradução de poemas para a língua de sinais

Observamos o contexto sócio-histórico, relacionado à Literatura (ouvintista), e os embates relacionados à literatura brasileira, especificamente a poética das línguas de sinais. Buscaremos, neste subtópico, observar os poemas em Libras e, posteriormente, a emergência da atividade tradutória de poemas para línguas de sinais, bem como sua possível permanência.

O poema, tradicionalmente falando, originou-se da cultura predominantemente ouvinte (vocal), e sua produção nem sempre ocorreu na modalidade escrita. Como já mencionamos, a poesia medieval era produzida e expressa por meio do corpo e da voz; com o processo de dissociação do teatro e da poesia, iniciou o registro escrito. (KLAMT, 2014).

Já a produção de poemas em sinais é entendida como uma produção textual apropriada e realizada pelas comunidades surdas. Karnopp e Bosse (2018) especificam que essa produção textual é um:

[...] tipo de texto apropriado para e praticado por sujeitos surdos, mas isso não é necessariamente uma regra. A experiência com a poesia é uma parte importante da literatura surda ligada à produção artística em língua de sinais. A comunidade surda faz o reconhecimento de sua cultura e compartilha possibilidades artísticas em línguas de sinais, por meio da literatura surda e de poemas sinalizados. (p. 124).

Essas produções poéticas eram transmitidas por meio da oralidade, ou seja, por meio dos discursos em línguas de sinais entre os sujeitos pertencentes às comunidades surdas. A tradução de poemas em línguas de sinais somente passaram a ser estudadas devido ao surgimento e acesso às tecnologias de vídeo e filmagens. Segundo Barros (2015), as poesias em Libras “são geralmente publicadas em DVD’s ou postadas em sítios de compartilhamento de vídeos como o YouTube, Facebook e Vimeo” (BARROS, 2015, p. 20).

A respeito desse desenvolvimento e das facilidades tecnológicas, devido ao surgimento da *internet* e à criação de *sites* de fácil acesso para postagem de vídeos e, também, ao crescimento e à popularização de gravações através de celulares e outros artefatos, possibilitou-se a expansão e conhecimento da literatura surda.

O surgimento da fotografia, a criação e o desenvolvimento do cinema, o desenvolvimento da imprensa e, nos dias atuais, a revolução eletrônica e digital, facilitaram o surgimento de novas linguagens semióticas. Essas linguagens na tradução artístico-poética de LP para Libras necessitam ser analisadas e compreendidas de uma maneira mais profunda, o que confere aos estudos da verbo-visualidade grande relevância.

Diante do exposto, pode-se concluir que as ferramentas tecnológicas auxiliam na construção estética da tradução artístico-poética para as línguas de sinais. Dessa forma, necessitamos compreender então como os elementos enunciativo-discursivos na mobilização tradutória são organizados em uma montagem videográfica, por meio destes aparatos tecnológicos, e a relação com a autoria na obra tradutória.

Nessa mobilização semiótica-ideológica, na tradução artístico-poética da LP para a Libras, ocorrem (in)visibilidades no processo tradutório entre o texto de partida e o texto de chegada? Como ocorre a relação dialógica entre o autor (texto de partida), o tradutor-textual e o tradutor-performático na obra tradutória? Quais posições ideológicas instauram um outro corpo-texto no ato tradutório-performático?

## **1.5 O tempo-espaço na atividade tradutória**

As relações dialógicas entre sujeitos discursivos na atividade tradutória são permeadas por tempo-espaço. Nessa mobilização enunciativa-discursiva, em um determinado presente, esses sujeitos respondem ativa e responsivamente a um outro enunciado-texto, ou seja, a mobilização tradutória e criativa acontece no tempo-espaço da realização da atividade tradutória.

Para Venuti (2021), ocorre uma transcendência na tradução por meio da subjetividade e, com isso, constituem-se determinações culturais e sociais diversificadas, bem como embates na mobilização no uso da linguagem, que podem variar conforme a formação cultural e o momento histórico.

Esse horizonte social do momento histórico, por meio das relações dialógicas em um passado e em um futuro próximo, instaura diversos posicionamentos axiológicos na criação da obra tradutória. Essa relação tempo-espacial (passado-presente-futuro), entre os

enunciados-textos e os sujeitos discursivos, está presente no processo criativo e dialógico da atividade tradutória.

Plaza (2013, p. 9), no seu estudo sobre tradução intersemiótica, estabelece esses aspectos temporal-espaciais:

1. O passado como ícone: “o vetor é do passado para o presente, ou seja. O passado como um conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente (a tradução).
2. O presente como índice: a tradução como presente sobredetermina seu original, seu passado.
3. O futuro como símbolo: “do presente para o futuro, a tradução determina seu leitor.

Plaza (2013), considera a tradução como:

[..] a história em sincronia, como possibilidade, como mônada como plástica, permeável e viva porque, em última instância, só se pode determinar o âmbito da vida partindo-se da história e não da natureza. Mas no interior dessa mônada, na tradução como projeto vertical que não vira as costas, mas mergulha na espessura da história, distinguimos três vetores, visto que cada re-figuração da história, que cada tradução inevitavelmente promove, simultaneamente faz reabrir as comportas do passado-presente-futuro. (p. 9).

Quanto a essa temporalidade na tradução, ou seja, passado-presente-futuro (original-tradução-recepção), dialogando com o nosso objeto de pesquisa, a materialidade enunciativa-discursiva da tradução artístico-poética da LP para a Libras e seus meios de composição verbo-visual instauram relações dialógicas e axiológicas, atravessadas por questões sócio-históricas, pelo mesmo horizonte valorativo do presente e direcionado a um destinatário suposto/hipotético.

A composição da tradução em vídeo e seus recursos tecnológicos audiovisuais nessa obra tradutória, também se devem às transformações tecnológicas que alteram os suportes físicos da arte e os meios de produção artística. Essas transformações nas traduções, de acordo com Plaza (2013, p. 10), constituem “as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção”.

Na tradução intersemiótica, esses aspectos são importantes, pois “o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções” (p. 10). Nesse sentido, Plaza explica:

nisso nos detivemos para caracterizar as formas re-correntes das histórias, como forma-tecnológicas tradutoras, elas mesmas, das histórias. Queremos dizer em síntese, que

passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo. (PLAZA, 2013, p. 13).

Para refletirmos sobre o tempo-espaço na obra tradutória necessitamos uma perspectiva dialógica. A produção na obra tradutória é organizada por sujeitos discursivos únicos em um fluxo discursivo. Nessa atividade, esses sujeitos se constituem por meio das relações sociais marcadas em determinado tempo e espaço, ou seja, nos acontecimentos na vida.

O sujeito discursivo é um ser sócio-histórico, suas ações e pensamentos mudam no tempo e no espaço, conforme o seu posicionamento, nos embates individuais e nos coletivos da vida. Esse ser social discursivo, na atividade tradutória, mobiliza diversos elementos semiótico-ideológicos e, com isso, enuncia sua herança cultural.

## **1.6 A (in)visibilidade do tradutor**

A tradução artístico-poética da LP para a Libras é um ato enunciativo-discursivo único e irrepetível, realizado por meio da relação dialógica entre diversos sujeito discursivos. Assim, podemos ter como premissa que o poema (texto de partida), realizado em um outro tempo-espaço, pode ser traduzido de diversas formas, por sujeitos discursivos em momento sócio-histórico de produção dessa atividade tradutória.

Dessa maneira, faz-se necessário pensar nas especificidades dessa tradução, como ocorre a (in)visibilidade na atividade tradutória de poemas em LP para a Libras, e como as posições axiológicas influenciam o enunciado-texto traduzido e, com isso, o destinatário.

Nos últimos anos, os ET passaram por diversas mudanças significativas e, com isso, começou-se a pensar o “papel” do tradutor e a sua “influência” na atividade tradutória.

A trajetória dos estudos sobre tradução nos últimos anos, que vai da linguística à desconstrução e à filosofia, do logocentrismo à abertura para a diferença e para o possível, da marginalidade ao centro da reflexão sobre a linguagem, transforma a tradução num instrumento essencial para o estudo da transmissão da cultura e das relações entre os povos, ao mesmo tempo em que revê e reformula o papel e a "influência" da tarefa do tradutor. (ARROJO, 1994, p. 46).

No cânone tradutório, essas discussões foram direcionadas, sobretudo, ao tradutor de línguas vocais-escritas. Venuti (2019), ao observar a tradução de textos escritos, realiza críticas de como a tradução é tratada na sociedade.

A tradução é estigmatizada como uma forma de escrita, desencorajada pela lei dos direitos autorais, depreciada pela academia, explorada pelas editoras e empresas, organizações governamentais e religiosas. Quero sugerir que a tradução é tratada de forma tão desvantajosa em parte porque propicia revelações que questionam a autoridade de valores culturais e instituições dominantes. (VENUTI, 2019, p. 9-10).

Com relação à invisibilidade do tradutor, Venuti (2021, p. 41) busca desmistificar as práticas tradutórias envolvendo traduções de textos escritos para a língua inglesa. O termo “invisibilidade” é utilizado para o autor para “descrever a situação e a atividade do tradutor na cultura-americana contemporânea” e apresenta dois fenômenos mutuamente determinantes, a saber:

[...] um é o efeito ilusionista do discurso, da manipulação do próprio tradutor de língua inglesa; o outro é a prática da leitura e da avaliação de traduções que há muito tem sido dominante no Reino Unido e nos Estados Unidos, entre outras culturas, tanto de língua de sinais quanto de outros idiomas. (VENUTI, 2021, p. 41 e 42).

O autor observa como a atividade tradutória é incompreendida, relativamente negligenciada e, ainda, como as condições desses profissionais, que trabalham com o inglês ou com outras línguas, “não sofreram transformações significativas” (p. 34).

O problema da invisibilidade, apresentado por Venuti (2021), ocorre quando o tradutor manipula propositalmente o texto de partida, justificando a fluência para o texto de chegada em língua inglesa, quanto a leitores e críticos de tradução, que anelam por uma tradução que possua a forma e a expressão de um texto originalmente escrito em inglês, apresentando, assim, uma situação perene de dominação hegemônica e submissão do tradutor. Para o autor, a invisibilidade do tradutor é “estranho autoaniquilamento, uma maneira de conceber e praticar a tradução que indubitavelmente reforça seu *status* marginal na cultura anglo-americana” (p. 52).

Nesse pensamento venutiano, “quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor e, presumivelmente, mais visível será o autor, ou o sentido do texto estrangeiro” (VENUTI, 2021, p. 42). Pois, quanto mais a leitura é natural, mais o leitor esquece que está lendo uma tradução.

Santos e Romanelli (2016), observam que a prática tradutória realizada por um escritor-tradutor revela sua visibilidade social, pois:

[...] se o leitor tem ciência de que se encontra diante de uma tradução por fatores decorrentes da lei de direitos autorais, que exige que o nome do tradutor figure em sua tradução, ao menos a visibilidade social está garantida. Contudo, Venuti refere-se à invisibilidade *textual*, ou seja, à manipulação do texto traduzido de modo a torná-lo o mais fluente possível em língua inglesa, o que tornaria, segundo o autor, o tradutor invisível. (p. 271).

Para os autores, o escritor-tradutor ao apresentar a tradução de um autor primeiro e posicionar-se e traz características linguísticas e culturais da língua, de certa forma se torna visível ao leitor.

Desse modo, este mesmo leitor, ao deparar-se com um texto perfeitamente adaptado às convenções de sua cultura, fatalmente sentirá a *presença* do tradutor atuando sobre a língua do texto-fonte previamente apresentado no prefácio, contradizendo, assim, a regra de invisibilidade venutiana. (p. 272).

Porém, Venuti (2021) propõe “resistência” a tais estratégias domesticadoras. Dessa maneira, o tradutor se torna “visível” e valoriza a sua atividade ao mesmo tempo em que preservaria a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro. O projeto tradutório, conforme o autor, apresenta posições éticas distintas. Assim, tradutor presente neste projeto está pronto para ser desleal às normas culturais domésticas.

Venuti (2021) não somente observou questões de invisibilidade textual, mas também questões relacionadas às leis britânicas e norte-americanas sobre as obras originais, autoria e os direitos exclusivos. O tradutor, conforme o Venuti (2021), está subordinado ao autor da obra (texto de partida), que tem o controle total da publicação ao longo do termo do *copyright*<sup>23</sup> do texto original, que na atualidade “é calculado pelo tempo de vida do autor mais cinquenta anos”.

A autoria é definida no documento como “a criação de uma forma ou meio de expressão” e não como uma ideia e originalidade por meio da linguagem. Entende-se que o tradutor é o agente criador de um trabalho original, mas, pela lei de *copyright*, que é ambígua,

---

<sup>23</sup> Lei que surgiu na Inglaterra em 10 de abril de 1710, é um auto de direito de cópia e que tem como objetivo proteger materiais autorais, dando direito de propriedade a quem utiliza o intelecto para produzir algo único. Dessa forma, possibilita que os autores usem e distribuam o que criam, da maneira que julgarem melhor.

“o tradutor não é e não é um autor” e, “jamais recebe completo reconhecimento jurídico por causa da prioridade dada ao controle da tradução pelo autor estrangeiro — ponto de comprometer os direitos do tradutor enquanto cidadão britânico ou norte-americano” (VENUTI, 2021, p. 54-55).

A ambiguidade presente na lei de *copyright*, os mercados cambiantes de livros, a qualidade do tradutor e a dificuldade de um projeto tradutório, fizeram com que os contratos do período pós-Segunda Guerra sofressem divergências e, com isso, no percorrer de várias décadas, os editores excluíssem tradutores de quaisquer direitos de tradução. Já os contratos, desde 1980, apresentam um reconhecimento “cada vez maior do papel do tradutor na produção de tradução a se referir a eles como ‘autor’ ou ‘tradutor’”, e fazendo o *copyright* em nome do tradutor (VENUTI, 2021, p. 60).

Para o autor, as práticas estrangeiras na tradução de língua inglesa apresentam alternativas à tradução domesticadora, presentes nas escolhas dos textos e na invenção dos discursos da tradução.

Um tradutor pode realizar a estrangeiridade do texto estrangeiro não apenas pelo uso de uma estratégia discursiva que se desvia da hierarquia prevalente dos discursos domésticos (por exemplo, arcaísmo denso em um texto a ser traduzido em oposição à transparência fluente), mas também pela escolha de um texto a ser traduzido que desafie o cânone contemporâneo da literatura estrangeira na língua de chegada. A tradução estrangeirante é uma prática cultural dissente, que insiste em recusar o que é dominante e criar afiliações com valores literários e linguísticos marginais à cultura receptora, inclusive culturas estrangeiras que forma excluídas porque suas diferenças constituem, efetivamente, resistência aos valores prevalentes. (VENUTI, 2021, p. 289-300).

No pensamento venutiano, no processo de realizar uma participação ativa da tradução estrangeirizadora em uma agenda político-cultural doméstica cria-se uma “apropriação etnocêntrica do texto estrangeiro”. Dessa forma, essa posição de conflitante faz com que a tradução estrangeirante apresente a diferença linguístico-cultural do texto estrangeiro e, assim, “realizar um trabalho de restauração cultural, admitindo os cânones literários domésticos etnodesviantes e potencialmente revisores” (VENUTI, 2021, p. 300).

Nesta perspectiva venutiana, pensando na tradução artístico-poética de LP para a Libras, alguns aspectos envolvendo essas línguas, presentes no Brasil, porém com diferentes características socioculturais e de modalidade de língua, causam embates político-culturais.

Com relação à estrangeiridade, Fomin (2018) observa que a “falta de acesso aos

discursos que circulam na sociedade de forma geral corrobora o sentimento dos surdos de se sentirem estrangeiros em seu próprio país” (p. 31). Ou seja, um povo de minoria linguístico-cultural (surdos), presente em uma sociedade majoritária linguístico-cultural (ouvintes).

O movimento da comunidade surda brasileira possibilita políticas públicas, conforme já mencionamos. Essas políticas públicas possuem como objetivo garantir o direito linguístico ao acesso às informações: acessibilidade comunicacional. Porém, na prática, esse direito linguístico é garantido e respeitado?

O direito linguístico ao povo surdo e a acessibilidade a diversas atividades humanas é complexo, pois dependerá de vários fatores. Cada gênero discursivo terá suas especificidades e seus embates. Porém, na atividade tradutória de poemas da LP para a Libras, a intenção da obra é possibilitar ao povo surdo e, também, à comunidade surda, o acesso ao poema, não só escrito em LP, mas traduzido para a Libras em um produto audiovisual.

Dessa maneira, a intencionalidade, nessa atividade, é um diferencial, pois instaura questões de visibilidade linguístico-cultural, artístico-poética e questões sociais presentes no tempo-espaço da produção da obra. Com isso, ao mesmo tempo em que essa visibilidade na tradução pode causar uma diluição/ou apagamento semiótico-ideológico de aspectos presentes no texto de partida, pode proporcionar a apropriação axiológica e cultural por meio das marcas enunciativo-discursivas presente na obra tradutória.

A questão da neutralidade do tradutor de línguas de sinais, pensamento errôneo sobre esse profissional, divergente do pensamento bakhtiniano, corroborou durante anos o apagamento da autoria tanto no ato tradutório quanto no interpretativo.

Observamos no código de ética da Feneis (Federação Nacional de Educação Integração de Surdos), presente em Quadros (2004), este pensamento sobre a neutralidade do TILS: “o intérprete deve interpretar fielmente e com o melhor da sua habilidade, sempre transmitindo o pensamento, a intenção e o espírito do palestrante. Ele deve lembrar dos limites de sua função e não ir além da responsabilidade” (QUADROS, 2004, p. 32).

Quadros (2004) observa o “papel” do TILS na mobilização enunciativo-discursiva entre língua vocalizada e a língua sinalizada e vice-versa, observando os seguintes preceitos éticos:

- a) confiabilidade (sigilo profissional);
- b) imparcialidade (o intérprete deve ser neutro e não interferir com opiniões próprias);
- c) discrição (o intérprete deve estabelecer limites no seu envolvimento durante a atuação);
- d) distância profissional (o profissional intérprete e sua vida pessoal são separados);
- e) fidelidade (a interpretação deve ser fiel, o intérprete não pode alterar a informação por querer ajudar ou ter opiniões a respeito de algum assunto, o objetivo da interpretação é passar o que realmente foi dito) (p. 48).

As palavras “imparcialidade”, “neutro”, “fidelidade”, “fiel”, “passar o que realmente foi dito”, apontam para uma neutralidade utópica. No pensamento bakhtiniano, ao enunciar, o sujeito discursivo responde a algo presente na cadeia enunciativa e, com isso, se posiciona, cria embates, trava uma polêmica, reações ativas da compreensão e as antecipa. A natureza da palavra é ideológica, ou seja, é carregada de valoração presente na vida e produz um juízo crítico, uma avaliação sobre algo. O TILS, ao posicionar-se no fluxo discursivo, entra em uma “arena” de lutas de valores sociais e de oposições.

Nos ET, Arrojo (1986) realiza reflexões e discussões relacionadas à fidelidade no processo tradutório. Segundo a autora, no processo de produção de sentidos, a palavra não tem um sentido único e fixo, imediatamente compreendido por qualquer sujeito. Assim, “não existe uma linguagem capaz de neutralizar as ambiguidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças trazidas pelo tempo ou pelo contexto” (ARROJO, 1986, p. 17).

Com relação à fidelidade na tradução, mesmo em uma visão estruturalista, Aubert (1994) afirma que não tem como exigir a fidelidade, pois ela é inacessível. Para ele:

[...] parece evidente que não se pode exigir uma fidelidade àquilo que é por definição inacessível: no caso em pauta, a mensagem pretendida do emissor original. Mesmo a mensagem virtual não é diretamente acessível [...]. Assim, a matriz primária da fidelidade há de ser, por imposição dos fatos, a mensagem efetiva que o tradutor aprendeu enquanto um entre vários receptores do texto original, experiência individual e única, não-reproduzível por inteiro nem mesmo pelo próprio receptor tradutor, em outro momento ou sob outras condições de recepção. (AUBERT, 1994, p. 75).

No caso do TILS, as pesquisas de Rosa (2008; 2016) colaboram para desconstruir esse pensamento, pois esse sujeito discursivo é inserido em uma posição de servo do discurso

do outro.

Ao Tils é dada a impossível tarefa de interpretar o “pensamento” do palestrante. Ele é colocado em uma posição de servo do discurso falado em português. Nessa direção, não cabe ao Tils nenhuma responsabilidade sobre o que foi dito – segundo o código de ética da Feneis há limites para o Tils –, e aqui vale lembrar que não estou defendendo que o Tils faça uma interpretação livre de qualquer compromisso com o discurso feito em português, mas defendo a posição de que não é possível ao intérprete realizar seu trabalho de forma neutra, sem interpretá-lo. (ROSA, 2016, p. 39 e 40).

Para Santos (2014), este mito a respeito da exatidão no ato tradutório e interpretativo realizado pelo TILS, entre línguas vocais e de línguas de sinais, observando somente questões linguísticas, deve ser explorado e questionado, como a exatidão e a fidelidade relacionados aos termos utilizados em ambas as línguas.

O profissional tradutor e intérprete não é um robô, que realiza um ato mecânico. Isso porque, ao receber as informações em uma língua reflete sobre elas, significando-as e contextualizando-as para a língua alvo, valendo-se, para isso, de escolhas e criações, que influenciam a transformação dos discursos (SANTOS, 2014, p. 37).

Entendemos que o TILS não somente realiza escolhas linguísticas, mas, também, posiciona-se axiologicamente, por meio de outros elementos enunciativo-discursivos, inclusive com o seu corpo, como suporte da língua de sinais e como um corpo social e que traz embates.

A neutralidade do TILS, conforme Rosa (2008), é enganosa e perigosa, uma vez que esse profissional pode não assumir sua responsabilidade perante as comunidades surdas, esquivando-se de questionamentos tanto do discurso realizado pelo locutor quanto da sua interpretação. Esta, por ser um ato efêmero, faz com que a pessoa surda não tenha o acesso ao discurso (texto de partida) e sempre dependa do TILS para dialogar com o locutor primeiro. Com isso, essa “suposta neutralidade” e “não responsabilidade” favorece o TILS em detrimento das comunidades surdas. Nesse sentido, Rosa, ao enunciar que “apesar de o intérprete ser colocado em uma situação de servidão, de fato é a comunidade surda que se torna escravizada” (2016, p. 40).

Aubert (1994, p. 7) nomeia de “servidões” as posições do tradutor na qual é submetido, e no ato tradutório a impossibilidade do tradutor ser um canal livre de obstruções à passagem “plena” do texto de partida para uma outra composição linguística.

Diante do exposto, e levando em consideração a complexidade do ato tradutório, está

claro que o tradutor, mesmo que queira, não conseguirá ser fiel à obra original traduzida. No entanto, esse profissional necessita aproximar-se do sentido do texto de partida na tradução, lidar com as intersubjetividades e realizar o endereçamento ao destinatário.

O estudo de Fanti (2019), por meio de uma perspectiva dialógica, tem como objetivo discutir a (in)visibilidade nas atividades envolvendo trabalho e linguagem. Para a autora, as inter-relações entre sujeitos discursivos na atividade enunciativa concebe o “visível em sua complexidade” e “faz brotar aspectos do invisível que lhe é constitutivo” (FANTI, 2019, p. 350). A autora afirma que:

[...] o ato inscreve dimensões complexas, cuja percepção não necessariamente está no nível do visível. O ato ético, responsável e responsivo nessa conjuntura, é baseado no reconhecimento da obrigatoria singularidade, que se dá pela existência do ser e, consequentemente, sua impossibilidade de ser neutro. (FANTI, 2019, p. 350).

Ao olhar a complexidade das atividades de trabalho e de linguagem, por meio das contribuições da perspectiva dialógica e da abordagem ergológica, a autora busca acessar as facetas da (in)visibilidade da atividade de trabalho, e considera as características próprias de cada atividade e seu contexto de realização.

Enquanto a abordagem ergológica, como observa Schwartz (2016a, p. 255), traz “interrogações filosófico-antropológicas” importantes para as diversas atividades humanas e, em especial, as atividades de trabalho, a perspectiva dialógica da linguagem [...] instaura a “elasticidade da temática filosófico-antropológica”, que se sedimenta no dialogismo e abrange diferentes campos da atividade. A aproximação entre ambas, se, por um lado, pode facilitar a compreensão dos conceitos, por outro, põe em destaque o caráter enigmático do ser humano em suas práticas laborais e discursivas. (FANTI, 2019, p. 360).

Neste sentido, as contribuições da Análise Dialógica do Discurso (ADD), da perspectiva da verbo-visualidade e dos ETILS nos ajudará a refletir sobre as relações dialógicas presentes nas obras de traduções artístico-poética da LP para a Libras e as (in)visibilidades.

### **1.7 A linguagem audiovisual na obra tradutória para a língua de sinais**

Como já mencionamos, o objeto desta pesquisa, ou seja, a tradução de poemas da LP para a Libras, tem o seu registro realizado por meio de vídeo. Desta forma, a linguagem audiovisual na obra tradutória contribui na composição semiótico-ideológica dessa atividade. Nos estudos da Tradução Audiovisual (TAV), mais especificamente às pesquisas

pertencentes a Tradução Audiovisual Acessível (TAVa) — subcampo que se relaciona diretamente com os Estudos da Acessibilidade (NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2019) — contribuem com os estudos relacionados à atividade tradutória em meios audiovisuais.

Segundo Araújo e Franco (2011), os conceitos TAV e tradução interlingual estão conectados por meio da legendagem, da dublagem, do *voice-over* e da narração (ou *voice-off*), devido ao fato de que as leis de acessibilidade para o audiovisual forçaram a tecnologia a pensar em novos recursos que tornassem a comunicação nesse meio acessível a pessoas com deficiência auditiva e visual. Daí surgiu a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e, bem mais recentemente, a audiodescrição (AD), destinada ao público cego e com deficiência visual.

Para Nascimento e Nogueira (2019), nas pesquisas internacionais a TAVa:

[...] é sempre apresentada como o campo que se dedica às produções de tradução direcionadas às pessoas com deficiência sensorial, conforme apontado por Chaume (2018), mas a tradução e a interpretação da língua de sinais, na maioria das vezes, é apenas citada, de forma tímida, entre parênteses ou em notas de rodapé, como uma prática *interpretativa* para surdos e ensurdecidos[...]. (p. 117).

Especificamente no contexto brasileiro, os autores observam um contraponto relacionado às pesquisas relacionadas à TAV, pois há uma busca de inserir a tradução e interpretação de línguas de sinais no amplo escopo temático da TAV, especialmente no contexto da TAVa.

Essas pesquisas vêm demonstrando que, salvo as devidas especificidades, a tradução e interpretação de língua de sinais se enquadra na conceituação de tradução audiovisual por mobilizar línguas e culturas em plataformas multimodais audiovisuais. Nesse contexto, a tradução e interpretação de língua de sinais tem circulado em plataformas audiovisuais por aquilo que a legislação e, também, as entidades de normalização, como a ABNT, têm designado de *janelas de Libras*. (NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2019, p. 119).

A tradução envolvendo línguas escritas-vocais e gestuais-sinalizadas, enquanto prática de mobilização enunciativa-discursiva entre línguas e culturas na contemporaneidade, apresenta a necessidade de enfrentar e considerar a pluralidade das esferas de produção e, por consequência, as diferentes plataformas que permitem sua circulação e recepção (FERREIRA-SANTOS, 2022). Nascimento e Nogueira (2019) propõem a mudança da terminologia de janela de Libras para tradução audiovisual da língua de sinais (TALS), pois consideram que a janela de Libras corresponde ao “*locus* de apresentação da tradução”, já a TALS a “prática tradutória em si” (p. 126).

No caso do *corpus* desta pesquisa, compreendemos que as traduções se inserem na TALS, pois o tradutor e os sujeitos discursivos responsáveis na realização da obra realizam uma apropriação do espaço por meio do seu corpo-texto, inserem elementos verbo-visuais e compartilham o material audiovisual em uma plataforma contemporânea (*YouTube*).

### 1.7.1 A composição da atividade tradutória em vídeo

A tradução artístico-poética envolvendo línguas de sinais está presente em uma dimensão verbo-visual, pois é organizada por meio da intersemiose verbal e visual, e produz sentidos, efeitos de sentidos e sentimentos. Essa mobilização enunciativo-discursiva necessita ser registrada em um produto audiovisual. Dessa forma, os sujeitos discursivos responsáveis em registrar o ato tradutório, por meio dos recursos tecnológicos audiovisuais, criam uma estética e se posicionam valorativamente.

Em sua tese, Silva (2019) investiga os gêneros emergentes em Libras voltados à esfera acadêmica, porém, menciona também alguns gêneros presentes na esfera artística, na esfera jurídica, na esfera jornalística televisiva e utiliza o termo para o registro audiovisual de “Libras videossinalizada”. Com relação à esfera artística, o autor destaca as produções de vídeos realizadas pelo INES — instituição referência na produção de diversos gêneros em Libras videossinalizada — voltados a funções didáticas e artístico-literárias.

Silva (2019) ainda observa diversos elementos estilísticos e de construção composicional relacionados aos recursos semiológicos empregado. Nesse sentido afirma que “diante desses recursos semiológicos visuais, é possível entender que os gêneros em Libras videossinalizada também variam no sentido de elementos estilísticos e de construção composicional dentro de uma mesma esfera” (p. 80).

Pensando na tradução de poemas da LP para a Libras, a construção composicional, por meio da linguagem audiovisual, é responsável pela forma, conteúdo e organização dos elementos verbais e visuais: enquadramentos, planos de fundo, camadas de vídeo, imagens, legendas, efeitos e transcrições, figurinos etc. Posteriormente, no capítulo metodológico, especificaremos alguns desses elementos presentes na linguagem audiovisual.

## CAPÍTULO 2

### POESIA: A TRADUÇÃO CRIANDO VERSO, RITMO E RIMA DA LÍNGUA PORTUGUESA PARA A LÍNGUA DE SINAIS

---

A tradução de poesia, segundo Campos (1992), ocorre por meio da “vivência interior do mundo da técnica do traduzido” e no processo de desmontar e remontar a máquina da criação. Antes, a “fragílima beleza” da obra poética em uma língua desconhecida era supostamente incompreensível e a tradução recria possibilidades na compreensão desse texto criativo (p. 43).

Dessa maneira, o objetivo deste capítulo é direcionar nosso olhar para a linguagem poética na LP e na Libras, por meio das lentes dialógicas na obra tradutória e suas múltiplas semioses, bem como buscar compreender como os sujeitos discursivos recriam-cocriam na obra tradutória uma poesia verbo-visual para a língua de sinais, em um produto audiovisual.

Pensando na criação estético-verbal entre os dois textos de modalidades de língua distintas, ou seja, na mobilização enunciativo-discursiva do texto de partida da LP para a Libras, os tradutores — os sujeitos responsáveis pelo processo tradutório entre as modalidades de línguas distintas — necessitam produzir sentidos, efeitos de sentidos e sentimentos que sejam congruentes à obra original.

Esse processo de criação estético-verbal-visual para línguas de sinais precisa ser materializado em um corpo-texto. Para esse fim, os tradutores-performáticos, por meio de diversas linguagens, posicionam-se valorativamente com seus corpo-textos, com suas escolhas enunciativo-discursivas, com seu estilo poético, com a sua intencionalidade de aproximação com o texto de partida (vocalizado-escrito em português) na obra tradutória.

Campos (1992) define a tradução de textos criativos nas seguintes palavras:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedade sonora, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma[...]. (p. 35).

Pensando somente nesse processo tradutório de recriação-cocriação, os tradutores iniciam a atividade tradutória artístico-poética por meio: (i) da escolha do poema a ser

traduzido; (ii) da ideia (individual ou coletiva); (iii) das escolhas linguístico-enunciativas; (iv) da criação poética da obra; e (v) da entonação expressiva gestual-visual. Com isso, na composição verbo-visual da obra tradutória, buscaremos observar como esses sujeitos reconstroem uma forma poética no processo de recriação-cocriação da obra tradutória sinalizada.

## 2.1 A poética na Análise Dialógica do Discurso

O olhar para a tradução artístico-poética da LP para a Libras necessita pensar a forma de composição presente na articulação entre as línguas envolvidas e sua organização em um produto audiovisual. No caso do nosso objeto de pesquisa, a tradução de poema, há uma articulação entre a linguagem poética na língua de partida (texto em LP) e sua recriação-cocriação em uma outra linguagem poética sinalizada em um texto de chegada e registrada em um material audiovisual. Pensando nesse objeto artístico-poético, qual é o olhar da ADD para a poética? De fato, o que torna o poema um poema? O que torna a tradução do poema da LP para a Libras um ato poético e, conseqüentemente, artístico?

O olhar dialógico para a linguagem, presente no pensamento bakhtiniano, é direcionado a manifestações específicas do discurso e que possui uma natureza dialógica. No texto de “Para uma filosofia do ato”, escrito no início da década de 1920, Mikhail Bakhtin realiza um olhar para o ato (ação) da atividade estética e para a ética dessa criação artística por meio do ponto de vista do autor, enquanto participante responsável da obra. O filósofo da linguagem realiza uma representação e uma descrição da arquitetura real, concreta do mundo dos valores experimentados, por meio do:

[...] centro real, concreto, tanto espacial quanto temporal, do qual surgem avaliações, asserções e ações, e onde os membros constituintes são objetos reais, interconectados por relações-eventos no evento único do Ser (nesse contexto as relações lógicas constituem apenas um momento, ao lado dos momentos concretos espaciais, temporais e emocionais-volitivos) (BAKHTIN, 2010, p. 78).

Neste rascunho, Bakhtin (2010) analisa o poema “Separação (*Razluka*)”, de Pushkin, escrito em 1830 com o objetivo de identificar a construção estética e os centros de valores na obra. No poema analisado, o autor identifica duas pessoas ativas no interior da obra: o herói

lírico (o autor objetivado) e ‘ela’(Riznich)”. O autor-criador, situado do lado de fora da obra, em um evento único, realiza a construção estética valorativa do enunciado, correlaciona as pessoas ativas do poema, os seus contextos e suas posições valorativas. A arquitetônica do poema de Pushkin ocorre por meio desses dois centros de valor, que são participativos.

O lugar único, no Ser, do sujeito estético (do autor, do contemplador), o ponto do qual surge ou flui sua atividade estética (seu amor objetivo de um ser humano concreto) têm apenas uma determinação: estar situado do lado de fora [*vne-nakhodimost'*] de todos os momentos da unidade arquitetônica [ilegível] da visão estética. E é isso que, pela primeira vez, cria a possibilidade de o sujeito estético abranger a arquitetônica espacial e temporal inteira através da ação de uma auto-atividade afirmadora e fundadora e valorativamente unitária (BAKHTIN, 2010, p. 84).

Na tradução da LP para a Libras, na sua composição estética, ocorre a inter-relação dialógica entre a criação (texto de partida) e a recriação-cocriação (texto de chegada). Os sujeitos discursivos (autores), participantes da obra tradutória, na reconstrução estética semiótica-ideológica, mobilizam pessoas e valores presente no poema e instauram outros valores no seu tempo-espaço dentro da obra tradutória. O discurso poético e as pessoas participantes no interior do poema, na mobilização tradutória, são performados em um corpo-texto sinalizante (Libras). Nessa *performance* tradutória, o tradutor, por meio da visibilidade do corpo, juntamente com as diversas linguagens, encarnam valores sociais no tempo e no espaço da obra.

Ademais, nessa mobilização tradutória, ocorre uma interação dialógica em uma “outra” atividade estética, por meio da recriação-cocriação artística dos sujeitos participantes da obra. Essa interação acontece na compreensão ativa e responsiva com o poema em LP, na concepção da linguagem poética sinalizada e na construção audiovisual da obra tradutória. O poema, que antes era do domínio unipessoal da linguagem do poeta, passa também pela consciência autoral dos sujeitos participantes da tradução. Desta forma, o discurso tradutório é voltado para o objeto, entrelaçado por diversas vozes. A tradução de poemas da LP para a Libras, como enunciado concreto, é atravessado pelos sujeitos discursivos presentes em uma cadeia enunciativa.

Nessa interação discursiva ocorre a concepção da linguagem poética sinalizada, ou seja, a realização das escolhas e das combinações dos elementos poéticos sinalizados. A organização estética desses elementos poéticos sinalizados, acontece no contexto enunciativo-discursivo tradutório e estão impregnadas de avaliações na vida. Para Volóchinov (2019) a “palavra” surge

na situação cotidiana extraverbal e é “completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido” (p. 130). O sujeito discursivo realiza suas escolhas enunciativas conforme suas avaliações e a do “outro”, e o tempo todo “trabalha com o consentimento ou não consentimento, com concordância ou a discordância do ouvinte”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 131).

Conforme Volóchinov (2019), “não há enunciado nem vivência fora da expressão material”, ou seja, o conteúdo e sentido do enunciado necessita de forma que os concretize e realize; sem isso, o enunciado não existe (p. 286). Segundo o autor, três elementos fundamentais constroem a forma do enunciado: entonação, escolha da palavra e disposição da palavra no todo do enunciado. A palavra é uma ponte que liga os sujeitos discursivos, um território comum, “sendo uma espécie de zona limítrofe” entre esses sujeitos (VOLÓCHINOV, 2017, p.206).

A entonação dará o “colorido *sociológico e histórico*” e o enunciado ocorre em uma determinada época, pela posição social do sujeito, e em um determinado ambiente real e concreto (VOLÓCHINOV, 2019, p. 255). Segundo Volóchinov (2019), “todo discurso é um discurso dialógico orientado para outra pessoa, para a sua compreensão e resposta real ou possível” (p. 280).

Essa orientação social estará sempre presente em qualquer enunciado do homem, não somente no verbal, mas mesmo no gestual (por meio dos gestos e expressões faciais) [...]. A orientação social é justamente uma daquelas forças vivas organizadoras que, com as condições do enunciado (a situação), constituem não somente a sua força estilística, mas até mesmo a sua estrutura puramente gramatical (VOLÓCHINOV, 2019, p. 280).

Para Bakhtin (2017b), essa segunda consciência, ou seja, aquela que compreende e responde, apresenta uma inesgotabilidade e nela “reside a infinitude potencial de resposta, das linguagens, dos códigos” (p. 27). Na totalidade artística, conforme Medviédev (2016), a orientação ocorre na realidade de forma dupla, que determina o seu gênero, pois:

a totalidade artística de qualquer tipo, isto é, de qualquer gênero, orienta-se na realidade de forma dupla, e as particularidades dessa dupla orientação determinam o tipo dessa totalidade, isto é, seu gênero. Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e receptores, para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos problemas, e assim por diante (p. 195).

De acordo com o autor, em primeiro lugar “a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção”; ela entra no espaço e

tempo real, pois “ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica”. A segunda forma seria baseada no fato de que “a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio do seu conteúdo temático” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 195).

Nessa totalidade artística, o autor especifica que a organização de determinada forma de uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante no processo de sua realização efetiva.

Desse modo, uma na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstância. Ela ocupa certo lugar, que é concebido pela vida, enquanto corpo sonoro real. Esse corpo está disposto entre as pessoas que estão organizadas de determinada forma (MEDVIÉDEV, 2016, p. 195).

Dessa forma, para iniciar nosso olhar para a composição da tradução de poemas da LP para a Libras, necessitamos observar a significação valorativa presente em sua forma e conteúdo, como as relações desses elementos poético sinalizados expressam uma certa relação ativa com aquilo que é representado. A obra tradutória apresenta em sua composição forma e conteúdo, organizada por sujeitos discursivos (autores) na vida (ideologia do cotidiano), por meio de uma expressão artístico-poética, criam um o “outro” discurso poético sinalizado e instauram diversas vozes sociais.

## **2.2 O contexto sócio-histórico da poesia sinalizada e a emergência da atividade tradutória poética**

O processo sócio-histórico da atividade tradutória de poesia sinalizada originou-se por meio das inter-relações sociais nas comunidades surdas, dos estudos linguísticos das línguas de sinais, e das discussões sobre cultura surda e sobre folclore surdo nos poemas sinalizados. Os estudos sobre a poética sinalizada e as reflexões sobre traduzibilidade e intraduzibilidade de poemas entre as línguas vocais-escritas e as línguas gestuais-sinalizadas contribuíram também para o empoderamento e a visibilidade da língua, da cultura e do folclore surdos, e para a realização de traduções de poemas em línguas de sinais.

Na linguagem poética, Plaza (2013) dialoga com Octavio Paz e R. Jakobson, refletindo sobre a impossibilidade da tradução. Segundo o autor, para Jakobson a paranomásia, ou seja, figura de linguagem que utiliza palavras parônimas no mesmo enunciado de modo a produzir

um jogo sonoro no discurso, possui uma dominância na arte poética (absoluta ou limitada), e com isso, faz com que a poesia seja intraduzível.

Plaza (2013) complementa a intraduzibilidade na traduções entre signos estéticos. Plaza (2013), pontua a possibilidade na tradução (transmutação) de significados denotativos, porém, de outro lado, a quase impossibilidade na tradução de significados conotativos, pois a poesia é “um tecido de conotações” realizadas entre “ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido” (p. 25).

Pensando na intraduzibilidade em nossa pesquisa, como a mobilização da tradução artístico-poética entre uma linguagem conotativa, como uma composição poética (versificação) materializada em língua vocal-escrita, para uma língua gestual-sinalizada em um corpo-texto, modifica a produção de sentidos e feitos de sentidos? Como os tradutores-textuais e tradutores-performáticos mobilizam-se ao tentar aproximar-se do texto de partida (original)? Como esses sujeitos realizam a composição poética-tradutória em uma língua gestual-visual? Para iniciar a nossa tentativa em responder esses questionamentos, necessitamos olhar os estudos sobre a poesia sinalizada e o seu contexto sócio-histórico.

Os estudos de Sutton-Spence e Quadros (2005) sobre poesia sinalizada abordam o contexto sócio-histórico desse uso da linguagem. As autoras apresentam o início desses estudos como sendo iniciativa da poeta surda e pioneira Dorothy (Dot) Miles que, na década de 1970, desenvolveu os princípios da linguagem poética sinalizada quando trabalhava no “National Theatre of the Deaf”, nos EUA.

No Brasil, de acordo com as autoras, os estudos de Dorothy e as *performances* realizadas no “National Theatre of the Deaf” tiveram influências nas obras poéticas sinalizadas do surdo brasileiro Nelson Pimenta de Castro, que também foi influenciado por outros contatos com poetas surdos contemporâneos na Universidade Gallaudet.

Os poemas em línguas de sinais e sua materialização, por meio da forma e do conteúdo, são atravessados por folclore surdo e cultura surda e, com isso, refletem a identidade das comunidades. Com relação à forma e conteúdo dos poemas sinalizados, entende-se que:

o conteúdo do poema pode ser novo, mas o método de composição, performance e transmissão, bem como a forma, tema e função estão todos firmemente dentro da tradição do folclore da cultura. É nesta luz que os poemas em língua de sinais como parte do folclore das comunidades surdas. (SUTTON-SPENCE; QUADROS, 2005, p. 3, tradução nossa).

Nos poemas sinalizados estão presentes o folclore e a cultura surda denominados como “Deaf folklore” e “Deaf culture”. Sutton-Spence e Quadros (2005) definem “Deaf culture” como um “espelho da cultura”, nesse caso proporcionando um reflexo da cultura surda. Com relação ao “Deaf folklore”, geralmente é visto como o corpo cultural de conhecimento que é transmitido oralmente em uma comunidade. Porém, as autoras observam a falta de registro das línguas de sinais, já que, tradicionalmente, a transmissão do conhecimento cultural das comunidades através das línguas de sinais é realizada oralmente.

Os aspectos constitutivos do folclore surdo e da cultura surda, conforme Sutton-Spencer e Quadros (2005), ocorrem por meio do processo ativo e do posicionamento identitário dos sujeitos surdos em uma comunidade coletiva visual. Essa herança linguística e cultural da comunidade surda é constituída por sujeitos sociais criativos que, por meio das obras estético-poéticas, realizam novas formas que podem ser compostas e/ou traduzidas.

O estudo de Pokorski, Demianczuk e Schulz (2018) aponta pesquisas realizadas sobre poesia sinalizada até o ano de 2018 e divide essas pesquisas em campos: Linguística, Estudos da Tradução, Educação bilíngue (questões políticas e pedagógicas) e pesquisas inseridas em viés mais discursivo. Compreendemos que nossa pesquisa é atravessada por esses campos, pois, ao observar a atividade tradutória envolvendo poemas sinalizados, as materializações sócio-históricas e axiológicas constituídas, somente podem ser compreendidas por meio das relações entre esses campos.

No Brasil, as produções poéticas sinalizadas estiveram presentes nas interações sociais nas comunidades surdas, porém a sua visibilidade e, também, os seus registros, intensificaram após o reconhecimento legal da Libras e o surgimento de novas tecnologias. Esse movimento desencadeou o processo de empoderamento do povo surdo e da Libras, e, com isso, possibilitou o aumento de produções literárias nas comunidades surdas e sua divulgação nas plataformas de vídeos.

Porém, antes do reconhecimento legal e do desenvolvimento de novas tecnologias, as interações comunicativas por meio da Libras eram proibidas em diversos ambientes escolares; em outros, não era ofertado um ambiente linguístico em uma língua de sinais e, adicionalmente, constatava-se a falta de acessibilidade (direitos linguísticos) nos mais diversos espaços das atividades humanas. Outro fator que impedia os surdos de terem acesso aos discursos em língua

de sinais era a inexistência de publicações (impressas ou em material audiovisual) e, ainda, a negação de uma cultura surda ou de uma literatura surda por parte de um grupo social majoritário colonialista.

O reconhecimento da Libras como língua das comunidades surdas e o desenvolvimento tecnológico possibilitaram o registro de diversas produções literárias. Com isso, as manifestações poéticas sinalizadas, que antes permaneciam na oralidade<sup>24</sup> e não possuíam registros por meio de um suporte visual, começaram a ser registradas por meio de imagens e, posteriormente, em um material audiovisual. Em consequência, a propagação de vídeos tornou-se mais frequente há pouco tempo, principalmente nas plataformas de compartilhamento e nas redes sociais.

Dessa forma, a linguagem poética sinalizada e o movimento linguístico-enunciativo, tecnológico e virtual possibilitam a emergente atividade de traduções de poemas da LP para a Libras. E, nesse sentido, as relações dialógicas são atravessadas por literatura, língua, linguagem e culturas (surda e ouvinte) e são materializadas de diversas formas poéticas: poesia vocalizada-escrita, poesia gestual-sinalizada e poesia audiovisual.

Para continuar a olhar a atividade estética e artístico-tradutória de poemas da LP para a Libras, necessitamos compreender como a forma poética é enunciada nos poemas em línguas de sinais.

### **2.3 Poesia sinalizada**

A poesia sinalizada (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2003, 2006; SILVA, 2012; KLAMT, 2014; MACHADO, 2013, 2017) apresenta diversos elementos linguístico-enunciativos poéticos nos poemas em línguas de sinais, como repetição, simetria, metáfora, ritmo, entonação, neologismo e morfismo. Por meio desses elementos enunciativo-discursivos, a estrutura forma o conteúdo da obra, ou seja, as posições ideológicas que remetem ao lugar de

---

<sup>24</sup> São as inter-relações por meio da língua falada ou sinalizada, enunciadas de sujeitos para sujeitos, porém, sem nenhum registro, mas que mantêm a memória e os costumes de determinado tempo e espaço.

fala das pessoas surdas, a visibilidade das línguas de sinais, o empoderamento do povo surdo e as diversas experiências sensoriais presentes na obra estética da poética sinalizada.

Sobre estética e poesia em língua de sinais pode-se dizer que a estética se faz presente nas produções poéticas sinalizadas e ambas, intimamente interligadas, produzem efeitos de envolvimento que, frequentemente, implicam em temas relacionados à cultura, à identidade e à subjetividade surda, bem como à essência do sujeito surdo, seus sentimentos e a emoção. (MACHADO, 2013, p. 59).

Os estudos de Sutton-Spence (2005) demonstram que a rima e a métrica, comuns na poesia escrita tradicional, são realizadas na poesia sinalizada por meio da repetição dos elementos enunciativos e da criação de novos sinais. Esses elementos poéticos apresentam uma abordagem teórica diferenciada comparada aos poemas nas línguas vocais-escritas. A versificação nos poemas nas línguas vocais-escritas descreve o ritmo, mas os poemas sinalizados utilizam aspectos linguísticos das línguas de sinais por meio da *performance* poética, “tais como incorporação, simetria, classificadores, olhar, uso do espaço” (KLAMT, 2014, p. 37).

Em seu estudo, Klamt (2014) observa que a poesia sinalizada, especificamente, a poesia em Libras, é composta por ritmo. O ritmo na poesia em línguas de sinais se constitui por meio de vários elementos realizado por meio do corpo, no espaço, nos movimentos e suspensões. Segundo a autora, esses aspectos podem estar presentes nos poemas em línguas de sinais, em maior ou menor grau.

- a. repetição de sinais, ou seja, uso recorrente de sinais durante toda o poema;
- b. rima, isto é, repetição de determinados parâmetros linguísticos entre os sinais;
- c. morfismo, ou seja, um mecanismo capaz de mesclar sinais para que tenham a ideia de continuidade e de forte relação entre eles;
- d. pausas e suspensões, como boias - que suspendem um sinal enquanto outro está sendo produzido com a outra mão - e pausas longas, sutis e paradas bruscas, que dão ritmo e demarcam passagens durante o poema;
- e. tamanho, ênfase e duração do movimento que conferem ao poema um *status* diferenciado da sinalização cotidiana, pois os sinais podem ser encurtados, alargados, acelerados, desacelerados, modificados quanto ao seu tamanho e tipo de movimento;
- f. sonoridade visual, que está presente nos articuladores utiliza de que, de acordo com a forma de realização, os sinais podem se tornam mais salientes e mais visuais para a plateia;
- g. simetria, que pode constar de: espelhamento bilateral, que consiste em que as duas mãos assumam a mesma forma e movimento de maneira espelhada; simetria temporal-espacial, que relaciona o início e o fim do poema por meio de repetições dos sinais na mesma ordem ou em ordem inversa; simetria fonológica e morfológica que contrastam sequências internas reversas; e simetria na velocidade que lança paralelos entre movimentos de diferentes durações. (KLAMT, 2014, p. 127).

Klamt (2014) relaciona ritmo com a sonoridade visual e, com isso, observa a os valores associados a cada articulação na produção dos sinais. Na criação do ritmo, o poeta utiliza de sinais padronizados que apresentam o mesmo tipo de movimento e, também, pode manipular o tamanho dos movimentos dos sinais. “Ao fazer isso, altera o valor de sonoridade inerente associado aos articuladores” (p. 55). A sonoridade visual é definida pela autora.

Já a Sonoridade Visual é um conceito utilizado em Brentari (1998), que estabelece um modelo prosódico para a fonologia em língua de sinais e diferencia sonoridade inerente e sonoridade derivada. Cada junta – do ombro a articulação interfalangeal dos dedos – possui um valor de sonoridade que lhe é inerente, além da sonoridade adicional dos movimentos repetitivos internos à mão. Assim, quanto mais proximal, ou seja, mais próxima à linha média do corpo, mais sonora é a junta, isso porque será maior o grau de percurso do movimento e quanto mais distal, menos sonora. Prosodicamente, entretanto, uma junta diferente da padrão pode articular o movimento do sinal, determinando sua sonoridade derivada [...]. (KLAMT, 2018, p. 23).

Nas traduções de poemas da LP para a Libras, utilizaremos “expressividade poética sinalizada” para conceitualizar o ato realizado pelo corpo-texto do tradutor-performático. A expressividade poética sinalizada ocorre na compreensão responsiva e na intersubjetividade do tradutor, pois ao enunciar — por meio da sinalização, da expressão facial e corporal —, instaura o ritmo, o tom e cria um efeito combinatório e harmônico entre um sinal e o outro na tradução.

Ao realizar a *performance* tradutória, por meio da poética sinalizada, o tradutor realiza movimentos corporais e expressões faciais com maior ênfase ou menor ênfase e, com isso, produz a intencionalidade do tom do poema.

A expressividade poética sinalizada, presente na *performance* corporal-facial, é um ato enunciativo importantíssimo para o ritmo e para a produção de sentidos e efeitos de sentido nas traduções de poemas da LP para a Libras. Além disso, esses elementos poéticos sinalizados diferenciam-se dos aspectos vocais-escritos presentes na LP.

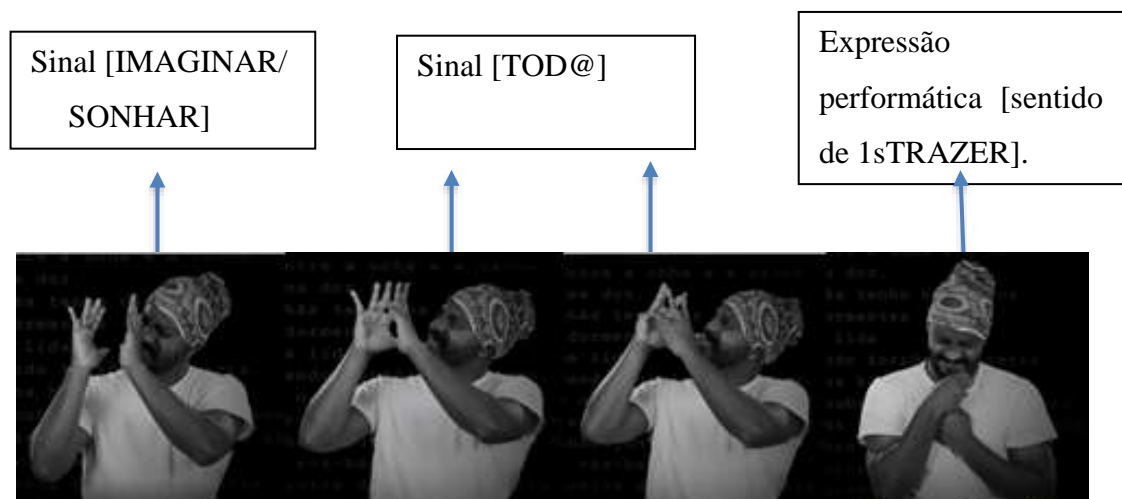
Já a rima e a métrica, nas traduções de poemas da LP para a Libras, necessitam de reconstrução e, nesse processo de recriação-cocriação, o tradutor-textual e o tradutor-performático reorganizam esses elementos poéticos de uma língua vocal-escrita para uma língua gestual-sinalizada, juntamente com outros elementos verbo-visuais. Assim, esses sujeitos discursivos buscam os aspectos enunciativo-discursivos congruentes do poema original.

Dessa forma, realizam-se, nesse processo de recriação-cocriação, as escolhas enunciativo-discursivas, as relações de repetições e combinações dos elementos sinalizados e a entonação expressiva do tradutor-performático, que constituirá a estética poética na tradução e, com isso, sua posição axiológica.

Cada tradutor é um sujeito discursivo único, possui uma entonação expressiva singular, atravessada por relações ideológicas. Ao enunciar, o sujeito deixa suas marcas valorativas por meio da entonação expressiva.

Para compreendermos como ocorre a organização poética sinalizada e a estética poética na tradução traremos um exemplo presentes no *corpus* dessa pesquisa. Na tradução “Todas as Manhãs” a escolha dos elementos poéticos sinalizados em Libras referente as palavras em LP “acoito sonhos” necessita aproxima-se do significado-sentido, porém, ao mesmo tempo, também ocorre ter uma estética poética por meio da produção do sinal e da *performance* do tradutor.

**Figura 1-** Tradutor-performático realizando a escolha dos elementos poéticos sinalizados em Libras referente as palavras em LP: “acoito sonhos”.



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&t=66s>

O sinal em Libras [IMAGINAR/SONHAR], referente a palavra “sonhos” em LP, possui uma simetria<sup>25</sup>, ou seja, as mãos apresentam a mesma configuração de mãos, o mesmo ponto

<sup>25</sup> Nestes capítulo, especificamente no item 2.4.4., realizaremos a definição do conceito de simetria nas línguas de sinais.

de articulação, o mesmo movimento e a mesma orientação da palma da mão. Ao realizar a transição do sinal [IMAGINAR/SONHAR] para o outro sinal [TOD@], ocorre uma fluidez do movimento entre os sinais (morfismo), pois o sinal possuem a mesma configuração de mão do sinal [IMAGINAR/SONHAR]. Posteriormente, por meio do morfismo entre o sinal [TOD@] e a *performance* tradutória, a intenção tradutória é expressar o sentido da palavra em LP “acoito”. A palavra “acoito”, remete à linguagem africana, com o sentido de abrigar e proteger os sonhos, de modo a não permitir que eles morram. A *performance* referente a palavra “acoito” e a visibilidade do corpo negro do tradutor, juntamente com o figurino e a expressão performática, buscam aproximar-se das mesmas marcas ideológicas do povo negro.

Os elementos poéticos sinalizados são importantíssimo na tradução da LP para a Libras e estão relacionados com os aspectos expressivos, determinados pelo estilo individual na relação valorativa com o objeto. Esses recursos enunciativos, juntamente com a *performance* realizada por um corpo-texto, possuem uma relação emocionalmente valorativa na tradução.

A seguir, apresentaremos elementos enunciativos (poéticos sinalizados) que constituem o corpo-texto e que são importantíssimos na construção e na materialização enunciativas semiótico-ideológicas presentes nessas traduções.

## **2.4 Elementos enunciativo-discursivos: criando a estética poética em línguas de sinais**

As traduções de poemas para a Libras são criadas por meio de elementos enunciativos e estéticos pertencentes às línguas de sinais. Com isso, no processo de criação verbal sinalizada, na atividade tradutória, cada tradutor apropria-se de uma língua de sinais e cria sua estética e seu estilo próprio. Esses sujeitos discursivos, por meio de uma língua de sinais e de suas escolhas linguísticas e do seu repertório, constroem um novo enunciado-discurso individual e irrepetível. Por essa razão, necessitamos observar as traduções de poemas da LP para a Libras no nível linguístico e, também, no nível enunciativo-discursivo.

Os estudos linguísticos iniciaram-se nos anos de 1960 com Willian Stokoe (1920-2000), considerado o pai da linguística da língua de sinais americana (*American Sign Language* –

ASL)<sup>26</sup>, que principiou suas pesquisas observando os aspectos linguísticos da ASL e, com isso, elevando o *status* científico das línguas de sinais para línguas naturais.

Os estudos de William Stokoe, por meio da ótica de linguista, apresentaram a autonomia, a estrutura e a organização gramatical da ASL, refutando teorias de que as línguas de sinais eram somente representações manuais das línguas vocais. Ademais, seu trabalho possibilitou aos estudiosos das línguas de sinais a análise por meio dos instrumentos de estudo desenvolvidos pela linguística.

Com relação à diferença entre modalidades de língua, na sua percepção e produção, Quadros e Karnopp (2004) observam que a utilização do termo “fonologia” se refere também ao estudo dos elementos básicos das línguas de sinais. Conforme as autoras, o argumento para a utilização dos termos fonema e fonologia nas línguas de sinais é devido aos aspectos naturais de língua e, também, aos princípios linguísticos subjacentes com as línguas orais, levando em consideração as diferenças de superfície entre fala e sinal.

Assim, as línguas de sinais, como todas as línguas, são compostas por cadeias enunciativas. Nos estudos da prosódia, envolvendo a mobilização enunciativo-discursiva entre a Libras e a LP, Ferreira-Santos (2018) propõe uma diferenciação dos aspectos prosódicos entre essas línguas. No caso das línguas de sinais, essas cadeias enunciativas são realizadas por meio de sinais e expressões faciais e corporais; os sinais são formados por unidades mínimas, denominados parâmetros (primários e secundários): configuração das mãos (CM), pontos de articulação (PA), orientação (O), movimento (M) e expressão facial/corporal (EFC)<sup>27</sup>.

No Brasil, Lucinda Ferreira Brito, com bases nos estudos de Willian Stokoe, iniciou os estudos da Libras, na década de 1990, e observou a presença dos mesmos parâmetros primários e secundários presentes na estrutura dos sinais. De acordo com Ferreira-Santos (2018), na realização dos sinais de produção com uma mão, na maioria das vezes, os destros utilizam a mão direita e os canhotos, a mão esquerda. Porém, há sinais que utilizam as duas mãos na sua realização.

A Libras, segundo Felipe (2001), apresenta 64 CMs, que possibilitam a origem de novos sinais na língua. As CMs podem ser realizadas por uma mão, duas mãos com a

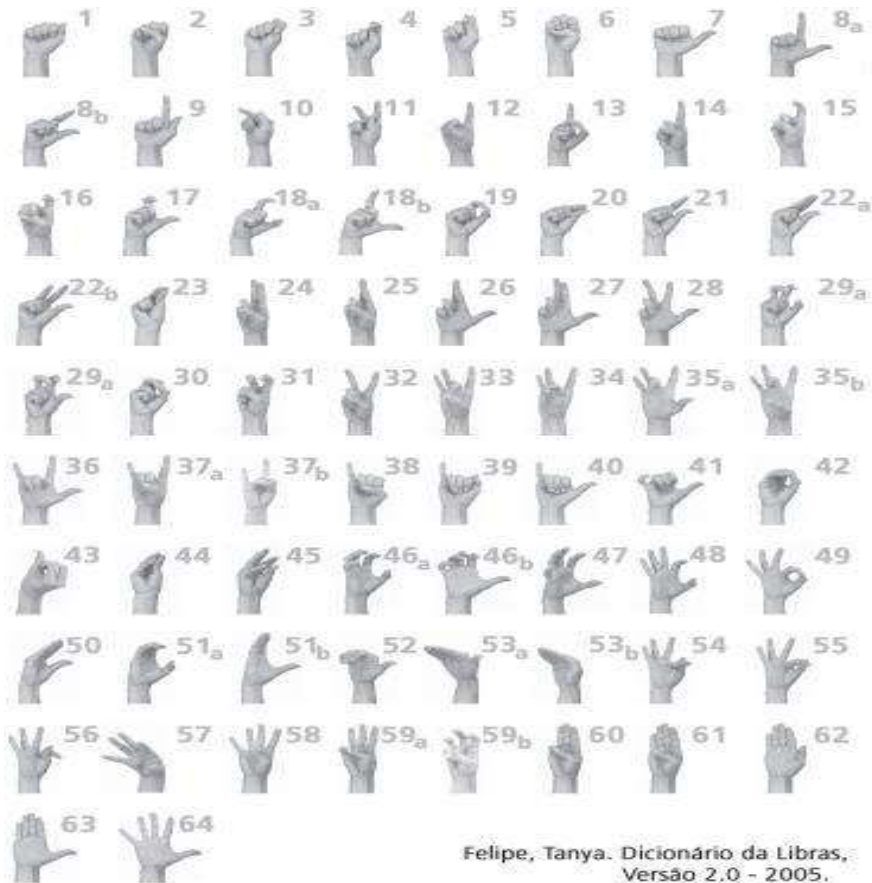
---

<sup>26</sup> Língua de Sinais Americana

<sup>27</sup> De acordo com Ferreira-Brito (1995), a estrutura da Libras é constituída a partir desses parâmetros que se combinam.

configuração de mão diferente, ou duas mãos com configurações de mão iguais. Felipe (2001) apresenta a seguinte relação de configurações de mão:

**Figura 2 - Configurações de Mão**



Fonte: (FELIPE, 2001, p. 28)

Porém, se observarmos somente aspectos segmentais, ou seja, o nível estrutural das línguas de sinais, deixaremos de nos preocupar com a entonação expressiva. Conforme os estudos de Ferreira-Santos (2018), os “modelos lineares buscam estudar os fonemas (segmentos) inserindo-os no mesmo nível e, com isso, desconsiderando outros níveis subjacentes” (p. 89).

No processo de orientação social na criação da obra tradutória, os elementos enunciativos estético-poéticos são importantíssimos para a realização da atividade tradutória de poemas da LP para a Libras. Assim, esses elementos enunciativos e suas escolhas na tradução possibilitam a composição estético-poética sinalizada. Porém, para olharmos essa composição

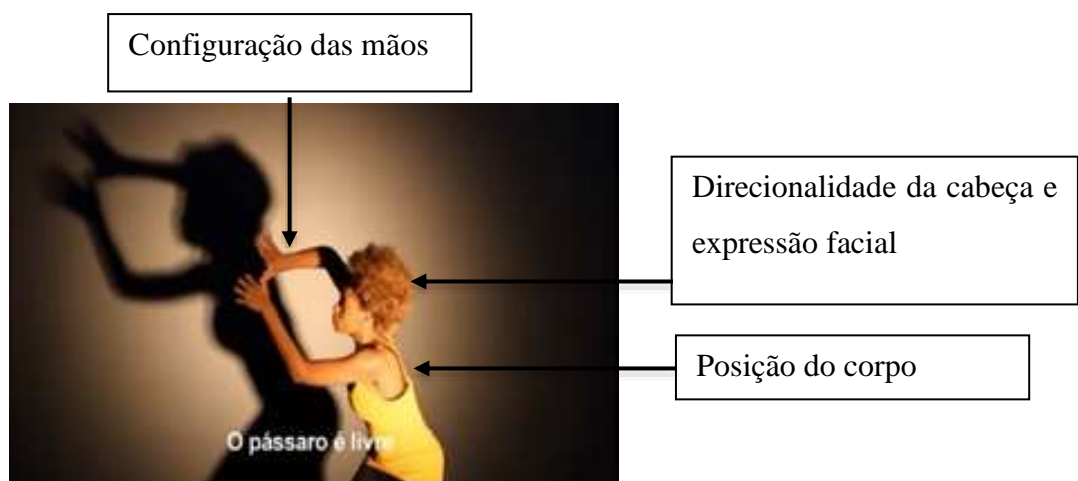
sinalizada na tradução, necessitamos observar como os elementos expressivos são materializados por meio do corpo-texto.

Abordaremos os elementos linguístico-discursivos da Libras, porém observando como ocorre a sua materialização estético-poética. Nas línguas de sinais estão presentes diversos elementos linguístico-discursivos, materializados por meio do corpo-texto (mãos, cabeça, olhos, troncos etc.), realizados por meio do movimento da sinalização, da expressão facial e do corpo.

Diferentemente da interação dos sujeitos sinalizantes no dia a dia, ou seja, em uma conversa formal ou informal, as escolhas enunciativas realizadas pelo tradutor na criação poética estética, presente nos poemas sinalizados, têm como objetivo efeitos estéticos e artísticos. Com isso, a realização dos sinais e as mudanças nos seus parâmetros (fonológicos) possuem aspectos diferenciados e formas enunciativas específicas. Esses aspectos e formas criam o ritmo, a rima, a métrica e a fluidez no poema-tradução sinalizada, e são elementos enunciativo-discursivos sinalizados importantíssimos na criação verbal-estética da atividade tradutória de poemas.

De acordo com Pêgo (2013), esses elementos são realizados por meio das mãos, do corpo, da cabeça e da face, que também fazem parte da gramática das línguas de sinais. A ênfase desses articuladores na comunicação efetiva constitui o nível suprasegmental (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 89).

**Figura 3** - Elemento poéticos sinalizados



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem: <https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI>

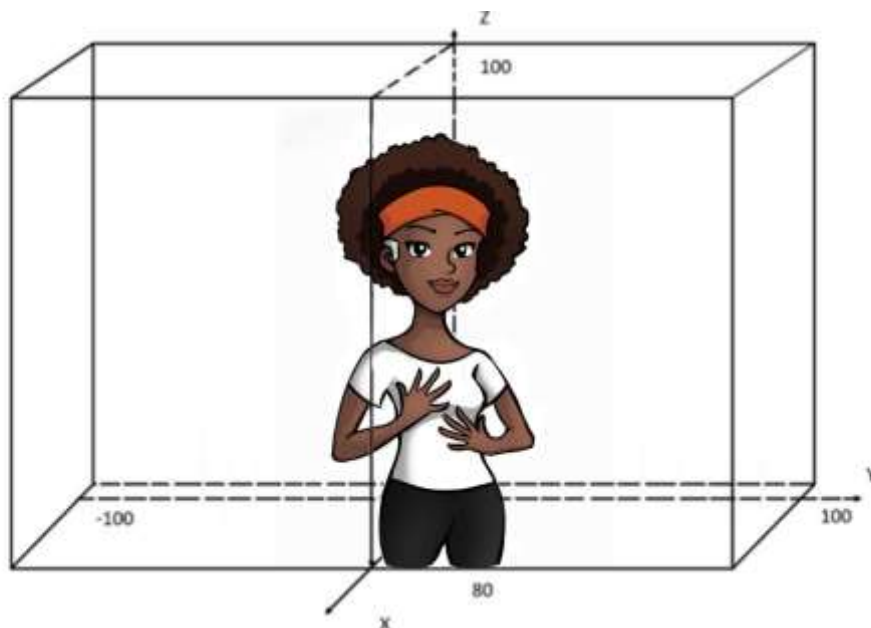
Para compreendermos as ocorrências destes elementos poéticos sinalizados na tradução de poemas para a Libras, apresentamos como exemplo a figura 3 (presente no nosso *corpus*). Na produção do sinal (Classificador) [PASSÁRO] em Libras, a tradutora realiza uma ênfase na articulação das mãos, do corpo, da cabeça e da face. Nessa *performance* sinalizada, a combinação de diversos elementos poéticos produz efeitos estéticos e artísticos, com isso, cria o ritmo, a rima, a métrica e a fluidez no poema-tradução.

A seguir, abordaremos esses elementos enunciativo-discursivos e sua função estética nos poemas sinalizados e nas traduções da LP para a Libras.

#### 2.4.1 O espaço na enunciação em língua de sinais

A enunciação nas línguas de sinais é realizada por meio da produção dos sinais e expressões corporais-faciais em um determinado espaço. A sinalização ocorre em um espaço definido na frente do corpo, consistindo em uma área limitada pelo topo da cabeça e que se estende até os quadris. A figura a seguir ilustra o espaço de realização dos sinais na Libras:

**Figura 4** - Espaço de realização dos sinais na Libras



Fonte: Desenvolvido pelo autor: com bases nos estudos de Quadros e Karnopp (2004)

Essa organização espacial possui características fundamentais nas línguas de sinais e está presente em todas as suas formas de produção e, conseqüentemente de análise. Os estudos de Klima e Bellugi (1979) apresentam as diferenças de produção entre as línguas vocais e as línguas de sinais na organização fonológica. As línguas vocais, na sua forma de produção, possuem linearidade; já as línguas de sinais apresentam como característica básica a simultaneidade.

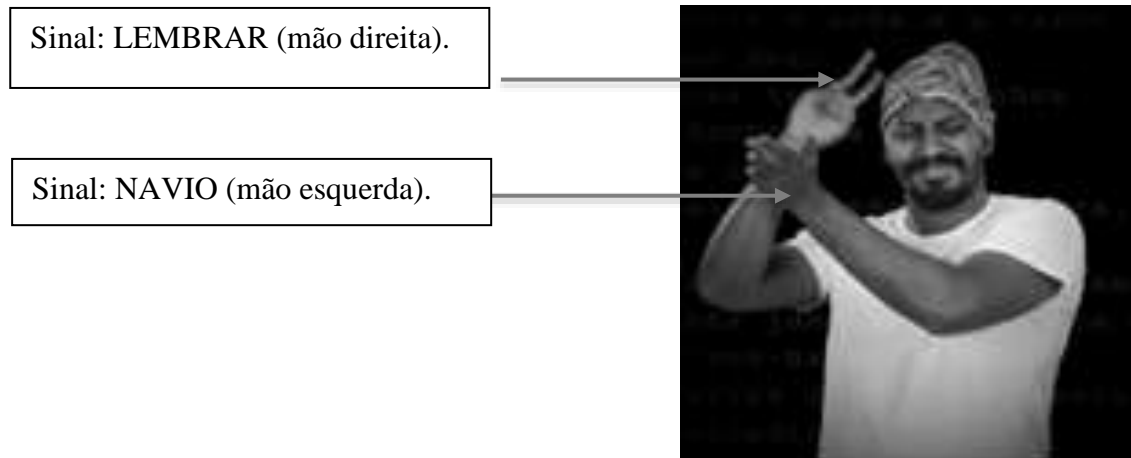
Na enunciação em língua de sinais podem ser usados dois sinais ao mesmo tempo. De acordo com Ferreira-Brito (1995), a simultaneidade também ocorre quando o verbo da oração é direcional. Os elementos de anáfora, os clíticos, os classificadores, o sujeito e o objeto podem ter informações contidas ou incorporadas ao próprio item verbal. A direção do movimento do sinal verbal, a configuração de mãos e/ou o ponto de articulação podem servir a esses propósitos.

As línguas de sinais, por possuírem modalidade de produção diferente das línguas vocais — ou seja, nelas, a produção linguístico-discursiva é realizada por meio do corpo (mãos, tronco, cabeça) —, possibilitam a produção de dois sinais (signos linguísticos) ao mesmo tempo. Conforme Rodero-Takahira (2015), a simultaneidade presente nas línguas de sinais ocorre por meio da realização de dois sinais por cada mão ou pelos lábios, bochecha e língua. A autora denomina este processo como morfológico não-concatenativo.

Os enunciados com a composição simultânea em Libras, em grande parte, “apresentam uma mão não-dominante que é utilizada como base ou localização para a realização de outro sinal, com a mão dominante — as mãos não precisam, necessariamente, se tocar” (RODERO-TAKAHIRA, 2015, p. 107).

No *corpus* desta pesquisa observamos que na composição tradutória poética sinalizada, os TILS recorrem a simultaneidade.

**Figura 5** – Simultaneidade [LEMBRAR+NAVIO]



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&t=66s>

Na tradução “Todas as manhãs”, na *performance* tradutória, o tradutor mantém a produção do sinal [NAVIO] (somente com a mão esquerda) e realiza o sinal [LEMBRAR] (mão direita). Desta forma o tradutor-perfomático realiza a simultaneidade: [NAVIO^LEMBRAR].

#### 2.4.2 As expressões corporais e faciais na poética sinalizada

No presente capítulo, iniciaremos a abordagem das expressões não manuais ou marcadores não manuais — elementos linguístico-discursivos na criação da poética visual nas línguas de sinais. Esses são elementos suprasegmentais, significativos, que não são expressos pelas mãos. Para Ferreira-Santos (2018), o enunciado em línguas de sinais apresenta elementos linguístico-discursivos importantíssimos, que se constituem por:

[...] enunciados no espaço, por meio da altura (utilização no espaço), da velocidade da sinalização, da duração, da pausa e do ritmo. Os tons e a entoação estão presentes nas expressões faciais e corporais; elementos expressivos linguísticos imprescindíveis, presentes no terreno discursivo, expressam sentimentos, emoções, intenções, ativas e responsivas. (p. 87).

Na tradução de poemas da LP para a Libras, esses elementos suprasegmentais corporeis realizados pelos tradutores têm a intencionalidade de expressar emoções, sentimentos e posições valorativas. Nessa atividade tradutória, no processo de criação da obra, ocorre um fluxo de interação entre os sujeitos (autores da obra) e o destinatário. Para Bakhtin (2016c), este

direcionamento ocorre na totalidade do enunciado, pois, “todo o discurso termina, mas não no vazio, e dá lugar ao discurso do outro [...], à expectativa de resposta, de emoção” (p. 116).

Conforme Ferreira-Santos (2018), as línguas de sinais, por meio do conjunto verbal (sinalizado) e expressivo (facial e corporal) instauram a entonação expressiva. Segundo Volóchinov (2017 [1929]), a entonação define-se como *um material de um dado conjunto sonoro* presente na enunciação discursiva.

Para Volóchinov (2017 [1929]), as palavras ditas não possuem somente um tema e uma significação no sentido objetivo e contedúístico, mas há nestas palavras uma *avaliação*, pois elas são ditas ou escritas em uma relação à certa ênfase valorativa. A palavra não existe sem a ênfase valorativa. (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 72).

As expressões corporais e faciais são elementos suprasegmentais importantíssimos na produção de sentidos e efeitos de sentido e emoções/sentimentos na comunicação humana. Porém, nas línguas de sinais, são elementos expressivos linguístico-enunciativos imprescindíveis, presentes no terreno discursivo, expressando sentimentos, emoções, intenções ativas e responsivas.

Na atividade tradutória, observa-se uma ênfase nas expressões corporais-faciais, pois há uma intencionalidade de expressar as emoções e sentimentos. Essa entonação expressiva, presente no corpo-texto dos tradutores, pode qualificar ou comprometer a produção de efeitos de sentidos e emoções/sentimentos.

Os tradutores, no momento da atividade tradutória e da *performance*, se não realizarem, ou diminuïrem, ou aumentarem o grau de intencionalidade das expressões faciais ou corporais, podem comprometer a compreensão do enunciado:

[...] por essas expressões afetivas representarem estados e sensações que não estão explícitos na forma léxico-sintática dos enunciados, esses traços prosódicos podem ser manipuláveis pelos interlocutores, que podem negá-los ou fingir que são ininteligíveis. Essas atitudes consentidas podem estar relacionadas a uma enunciação em que a polidez e discrição devem ser mantidas pelos interlocutores ou quando está se exigindo tacitamente uma atitude autoritária/subserviência, imposição/aceitação involuntária ou os interlocutores estejam ironizando, desdenhando, entre outras atitudes discursivas expressas através dessa prosódia visual. (FELIPE, 2013, p. 84).

Outro fator que pode interferir nas expressões corporais-faciais é a linguagem audiovisual, pois o enquadramento e a iluminação podem, também, qualificar ou comprometer a intencionalidade dos tradutores.

Os estudos sobre as expressões corporais e faciais (STOKOE,1960; FERREIRA-BRITO, 1995; QUADROS; KARNOPP, 2004; WILBUR 2000) discorrem sobre expressões não manuais. Abaixo alguns aspectos nas formas de produção das expressões não manuais presentes no estudo de Ferreira-Brito e Langevin (1995):

**Quadro 1-** Expressões não-manuais na língua de sinais brasileira

<b>Expressões não-manuais na Língua Brasileira de Sinais</b> (Ferreira-Brito e Langevin, 1995)
<p><b>Rosto</b></p> <p><i>Parte superior</i> sobrancelhas franzidas olhos arregalados lance de olhos sobrancelhas levantadas</p> <p><i>Parte inferior</i> bochechas infladas bochechas contraídas lábios contraídos e projetados e sobrancelhas franzidas correr da língua contra a parte inferior interna da bochecha apenas bochecha direita inflada contração do lábio superior franzir do nariz</p>
<p><b>Cabeça</b></p> <p>balanceamento para frente e para trás (sim) balanceamento para os lados (não) inclinação para frente inclinação para o lado inclinação para trás</p>
<p><b>Rosto e cabeça</b></p> <p>cabeça projetada para frente, olhos levemente levantados cerrados, sobrancelhas franzidas cabeça projetada para trás e olhos arregalados</p>
<p><b>Tronco</b></p> <p>para frente para trás balanceamento alternado dos ombros balanceamento simultâneo dos ombros balanceamento de um único ombro</p>

Fonte: (QUADROS e KARNOPP, 2004, p. 61)

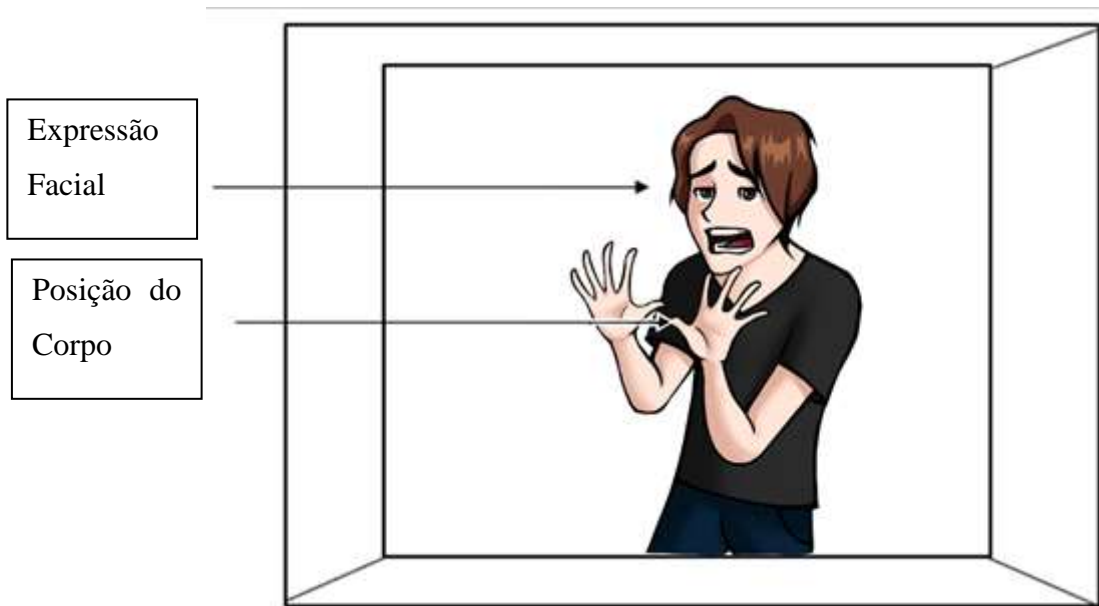
**Figura 6 -** Expressões Faciais



Fonte: Desenvolvido pelo autor

No pensamento bakhtiniano, os elementos de expressão do corpo não são vistos como uma materialidade morta, e neles estão atravessadas consciências do “eu” e a do “outro”, e com isso, o “eu” só existe “para o outro e com o auxílio do outro” (BAKHTIN, 2017c, p. 58).

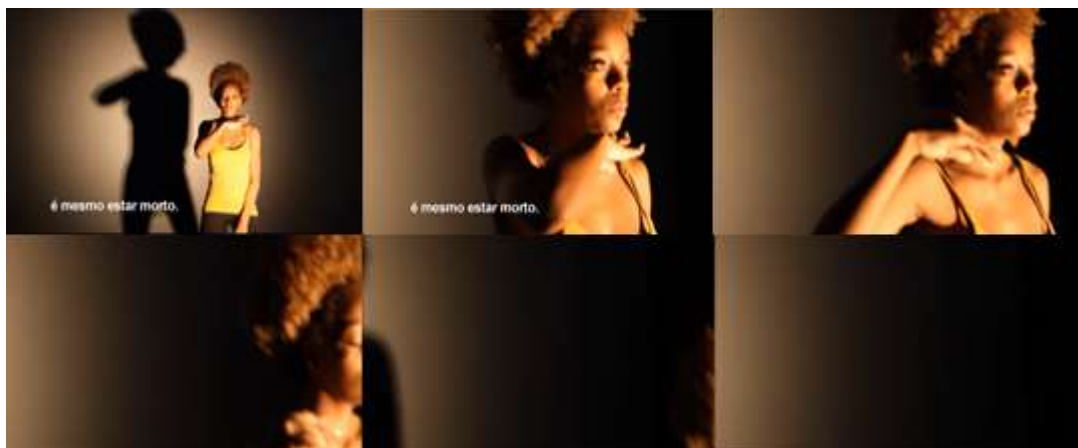
Nas línguas de sinais, conforme Felipe (2013), a “posição do corpo” teve sua inclusão por causa da postura e movimento do corpo, pois ambas podem alterar o sentido do enunciado sinalizado, estabelecendo “temporalidade, força ilocucionária para aproximação ou distanciamento dos interlocutores, hierarquia social, entre outras intencionalidades gramático-discursivas já apreendidas para a Libras” (FELIPE, 2013, p. 76).

**Figura 7 - Expressão facial e corporal**

Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na tradução de poemas para a Libras, a posição do corpo e os movimentos produzidos por meio dele são elementos linguísticos importantíssimos na construção poética sinalizada, porém esses elementos precisam ser analisados no campo enunciativo-discursivo.

O corpo está presente em um tempo-espaco e traz marcas enunciativas e posições ideológicas. Contudo, na tradução de poemas, o registro do corpo é realizado por meio de um material audiovisual, que influenciará a produção de sentidos e efeitos de sentido de acordo com o enquadramento.

**Figura 8 - Corpo-texto da tradutora-performática — enquadramento**

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI>

Na figura (8) acima, presente no nosso *corpus* (tradução: “Liberdade”), o corpo-texto de uma mulher negra e o seu enquadramento tradutório no produto audiovisual dialogam com o texto de partida (poema), mas também instauram marcas enunciativas e posições ideológicas em um outro tempo-espço e produzem outros sentidos e efeitos de sentido.

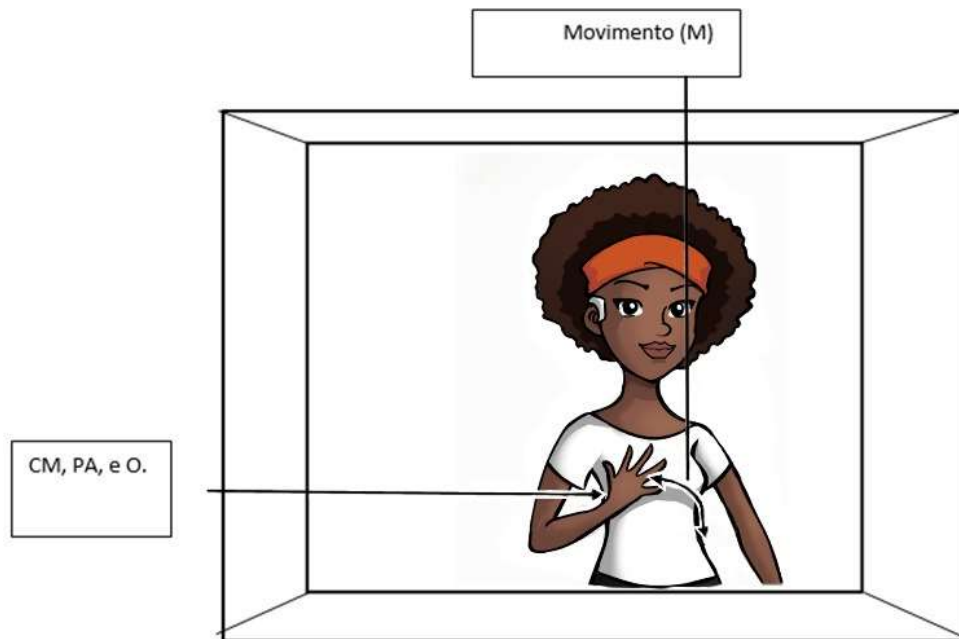
#### 2.4.3 Sinal monomanual e sinal bimanual

As mãos produzem elementos enunciativo-discursivos importantíssimos no processo de criação de poemas sinalizados e na atividade tradutória de poemas para as línguas de sinais, pois assumem formas poéticas tanto verbais como visuais que causam efeitos estéticos. Na produção de um sinal ou de uma expressão (sentimentos), as mãos assumem diversas formas de realização, ou seja: CMs, PA, M e O. Os sinais podem ser realizados por meio de duas mãos (bimanual) ou somente por uma mão (monomanual).

Os sinais bimanuais são sinais produzidos pelas duas mãos. Os estudos de Battison (1978) na ASL, no final da década de 1970, identificaram duas restrições fonológicas na produção de diferentes tipos de sinais envolvendo duas mãos: condição de simetria e condição de dominância.

Já os sinais monomanuais são sinais produzidos somente por uma mão, porém o sinalizador pode realizar o sinal com a mão direita ou com a esquerda. Conforme os estudos de Battison (1978), no momento da produção dos sinais monomanuais os sujeitos discursivos tendem a preferir a sua mão dominante (direita ou esquerda). Segue a imagem do sinal monomanual [CORAÇÃO]:

**Figura 9 - Sinal [CORAÇÃO]**



Fonte: Desenvolvido pelo autor

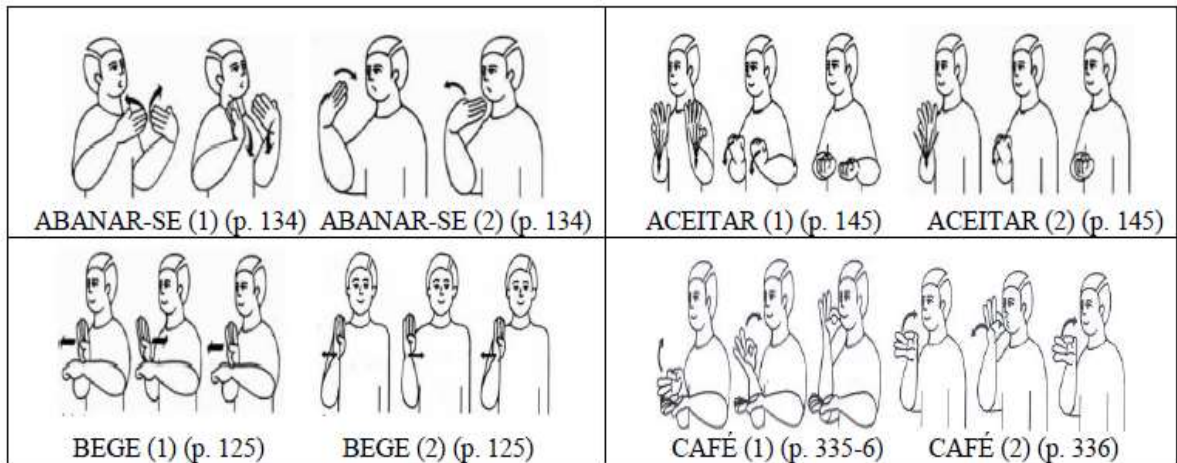
Porém, conforme o estudo de Xavier (2014), os sinalizantes ao enunciar em Libras podem realizar variações monomaneal e bimanual relacionada ao mesmo sinal. O autor observa que:

as primeiras evidências da ocorrência de variação livre no número de mãos envolvidas na articulação de certos sinais da libras vieram da análise do dicionário de Capovilla e Raphael (2001), onde tanto a forma de duas mãos quanto a de uma de alguns sinais são documentadas e semanticamente descritas como idênticas. (p. 67).

A pesquisa de Xavier (2014) observa as estratégias empregadas para a produção de sinais realizados com duas mãos ou uma mão. Os resultados evidenciam que “os sujeitos variam em relação à sensibilidade que exibem ao contexto, bem como em relação ao sinal com o qual coarticulam” (XAVIER, 2014, p. 129).

A seguir alguns exemplos de variação no número de mãos (monomaneal e bimanual):

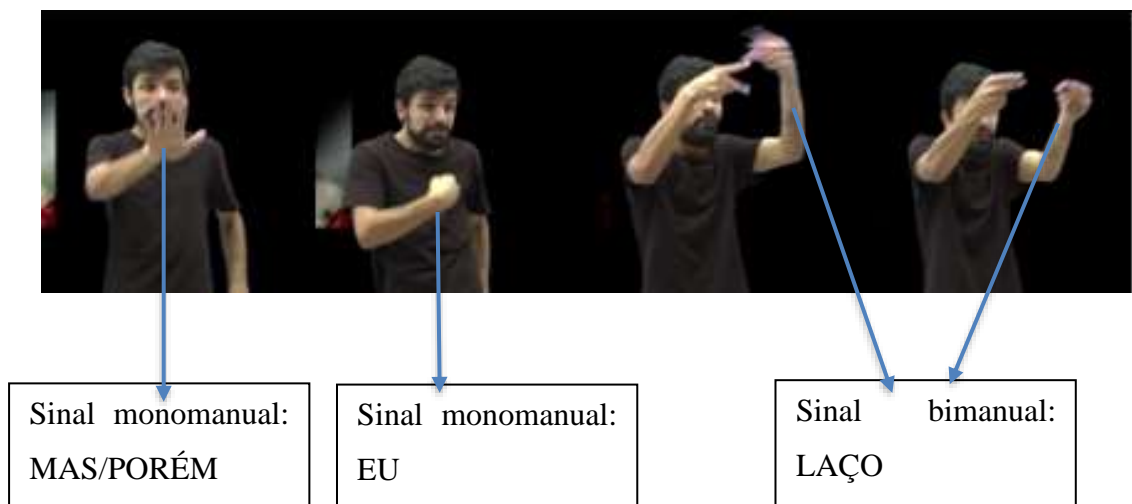
**Quadro 2** - Variação no número de mãos (monomanual e bimanual):



Fonte: (XAVIER, 2014, p. 67).

Segue um recorte referente a produção de sinal monomanual e sinal bimanual presente em nosso *corpus* (tradução: “Laço de fita”):

**Figura 10** - Corpo-texto da tradutora-performática — enquadramento



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagens: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnodo>

Na tradução de poemas da LP para a Libras a realização das variações monomanual e bimanual relacionada ao mesmo sinal dependerá das escolhas tradutórias realizadas pelos tradutores textuais/performáticos.

**Figura 11** - realização da variação monomanual [MAS/PORÉM] para o sinal monomanual [EU]



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagens: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode>

O sinal [MAS/PORÉM], presente na figura (11) acima, sofreu uma variação de sinal bimanual para o sinal monomanual. Essa coarticulação entre o sinal [MAS] e o sinal [EU] — por ser produzido entre sinais monomanuais — causa um efeito estético, uma harmonia e um ritmo na tradução de poemas da LP para a Libras.

#### 2.4.4 Simetria, assimetria e dominância

Segundo Machado (2013, p. 72), o conceito de simetria nas línguas de sinais “possui, em sua estrutura, regras que determinam sua qualidade estética de beleza e perfeição”. A construção de um sinal na condição de simetria apresenta a mesma forma de produção nas duas mãos, ou seja, apresenta os mesmos parâmetros na mão direita e esquerda: CMs, PA, M (pode ser simultâneo ou alternado) e O.

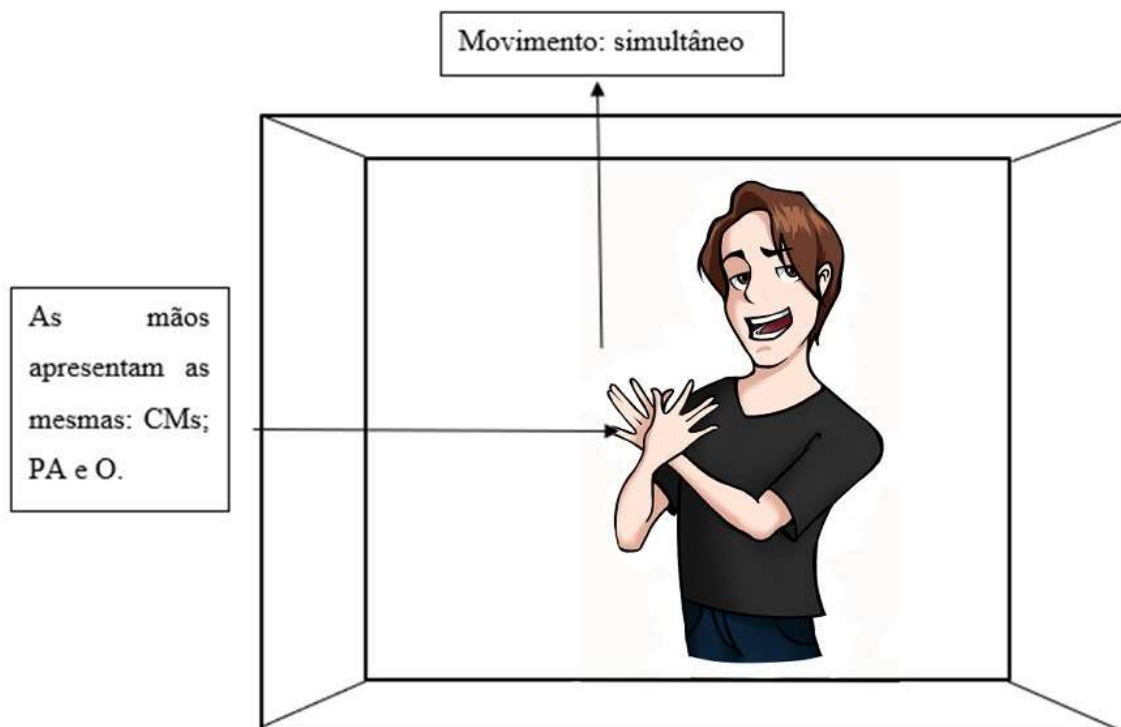
Esse efeito estético nos sinais simétricos também ocorre pelo espelhamento das mãos. O espelhamento nos sinais simétricos, conforme Machado (2013), é uma “criação de simetria bilateral onde os sinais e seus movimentos são construídos de forma proporcional, tanto verticalmente quanto horizontalmente” (p. 69).

O estudo de Klamt (2014) descreve que os sinais simétricos possuem os mesmos parâmetros de forma espelhada e simetria temporal e espacial, produzindo efeitos de ritmo no poema sinalizado:

conclui-se, então, que a simetria — tanto a simetria bilateral que cria sinais mais sonoros visualmente quanto a simetria temporal e espacial, fonológica, morfológica e de velocidade — traz efeitos para o ritmo do poema, já que é responsável, junto a outros fatores, por criar padrões de regularidade e estética dentro do poema. (p. 71).

Na estrutura de um poema sinalizado ou de uma tradução para uma língua de sinais, a simetria está presente, criando rítmica, rima, métrica e repetição. Normalmente, as línguas de sinais utilizam o espaço para estabelecer as relações gramaticais e de significação entre os objetos (QUADROS; KARNOPP, 2004). Segue o sinal de condição simétrica, [BORBOLETA], no nível *fonológico*:

**Figura 12** - Sinal de condição simétrica [BORBOLETA]



Fonte: Desenvolvido pelo autor

As mãos na realização do sinal [BORBOLETA] apresentam a mesma CM, o mesmo PA, o mesmo M e a mesma O. Importante é lembrar que este sinal pode assumir outro sentido na sua produção como classificador ou na mudança da expressão facial e corporal (morfológico): [PASSÁRO] ou [VOAR]. Já o sinal simétrico [MOVIMENTO] possui os

mesmos parâmetros na sua realização, porém a realização do movimento (M) é produzida de forma alternada:

**Figura 13** - Sinal de condição simétrica (MOVIMENTO)



Fonte: Desenvolvido pelo autor

O sinalizador também pode utilizar as duas mãos para expressar sentimento por meio da expressão corporal-facial. Assim, no momento do ato enunciativo, o tradutor utiliza do seu corpo-texto e posiciona performaticamente. Na tradução de poemas da LP para a Libras, como já dito, nomearemos esse ato como “expressividade poética sinalizada”.

Na expressividade poética sinalizada realizada em uma obra tradutória, as mãos não apresentam somente um signo linguístico, mas expressam um sentimento e produzem uma *performance* na enunciação. A seguir, um exemplo de expressão performática que expressa o sentimento de medo: [MEDO] (com a produção bimanual simétrica):

**Figura 14 - Expressão (sentimento)**



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Conforme Machado (2013), os estudos sobre simetria consideram que as línguas de sinais são não-lineares, pois são enunciadas em um determinado espaço de sinalização de forma tridimensional. Com isso, o sinalizante, por meio das suas escolhas e construção, pode articular facilmente os sinais ao mesmo tempo e combiná-los em diferentes proporções e dimensões. Já as línguas vocais possuem uma estrutura linear e contínua; a construção por meio da produção vocal não pode realizar a tridimensionalidade, que é possível nas línguas de sinais.

A tridimensionalidade nas línguas de sinais possibilita a visualização de três dimensões: altura, largura e profundidade. Uma quarta dimensão (4D) pode ser acrescida na sinalização: tempo de sinalização (MACHADO, 2013).

Nas traduções de poemas de poemas da LP para a Libras, a construção simétrica pode ser empregada de forma que seja possível explorar o espaço de sinalização tridimensionalmente e compor os sinais, articulando-os e relacionando-os esteticamente.

Nessa construção arquitetônica poética, o tradutor-performático, com base no poema (texto de partida) — ou no caso do tradutor-performático com base na primeira tradução do poema na LP para a Libras, por meio de suas escolhas lexicais e enunciativas —, articula essas produções de mãos na atividade e no ato tradutório.

A condição de simetria na tradução cria um ritmo e uma regularidade estética. O tradutor, na atividade tradutória/ato, realiza uma relação entre sinais simétricos e assimétricos, no nível enunciativo-discursivo, objetivando uma estética poética.

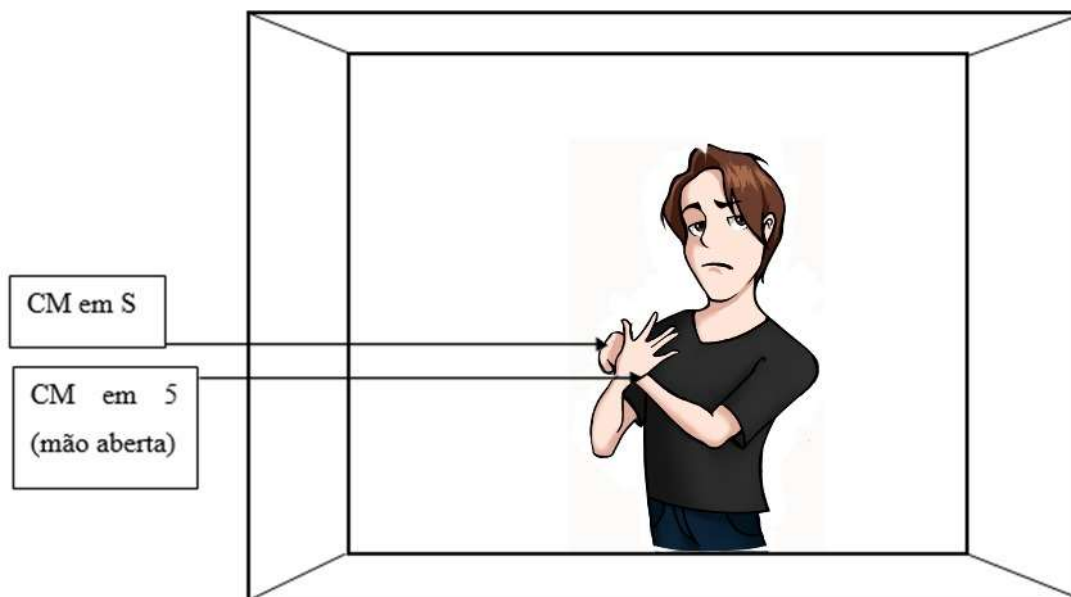
Assim, relacionar os sinais simétricos e suas mudanças para outras condições de sinais/expressões com a expressão corporal-facial mostrará como os tradutores-textuais ou tradutores-performáticos realizam suas entonações e, assim, constituem suas autorias.

Já a assimetria, segundo Klamt (2014), ocorre quando são utilizadas as duas mãos na produção do sinal, mas não há espelhamento e os parâmetros são diferentes. Esses sinais são produzidos com as duas mãos, ou seja, são bimanuais, porém uma das mãos apresenta pelo menos uma mudança nos aspectos fonológicos.

A assimetria apresenta uma desarmonia e uma desigualdade entre as mãos na produção de um sinal: “a assimetria pode ser entendida como tudo aquilo que não é combinado entre si, isto é, desarmônico e desigual” (MACHADO, 2013, p. 72).

A seguir a figura (15) apresenta um exemplo de sinal simétrico (verbo de concordância) [AJUDAR (ME)]:

**Figura 15** - Sinal assimétrico [AJUDAR (ME)]



Fonte: Desenvolvido pelo autor

A assimetria presente na produção do sinal está presente na irregularidade entre as configurações de mãos, pois a mão dominante está com a configuração de mão em 5 (mão

aberta) e a configuração da mão de apoio está em S. Nesse sinal assimétrico, o movimento instaura o referente do verbo: o próprio sujeito que enuncia.

Como vimos no exemplo na figura (15) acima, os sinais assimétricos apresentam uma irregularidade fonética e morfológica. Com isso, na construção poética na atividade tradutória de poemas para uma língua de sinais, o texto de partida (poema original) influenciará nas escolhas de sinais simétricos e assimétricos.

Na tradução de “Todas as manhãs”, as escolhas na construção estilística por meio das relações entre os sinais assimétricos e simétricos compõem o ritmo e a rima tradutória.

**Figura 16-** Sinal assimétrico e simétricos na tradução “Todas as manhãs”



Fonte: desenvolvido pelo autor — imagens: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&t=66s>

Nessa construção tradutória, as relações entre os sinais simétricos e assimétricos causa um “ritmo” visual, pois a forma de realização e como ocorrem as combinações entre os sinais, cria harmonia visual. Com isso, os tradutores, na construção estilística e na composição do ritmo e rima tradutória, necessitam relacionar sinais simétricos e assimétricos. Esses elementos simétricos e assimétricos sinalizados nas traduções são fundamentais na estética e, também, na produção de sentidos e efeitos de sentido e emoções.

#### 2.4.5 Condição de dominância

A produção do sinal na condição de dominância ocorre por meios das duas mãos, porém uma mão realiza o sinal (mão dominante), enquanto a outra mão serve como um apoio (mão de apoio).

Na condição de dominância, Battison (1978) especifica que as mãos não têm as mesmas CMs: a mão dominante produz o movimento, e a outra mão serve de apoio e apresenta uma das CMs não marcadas. Os estudos de Xavier (2014) e de Xavier e Garbado (2019) descrevem a utilização das mãos na condição de dominância como dominante ou não dominante, e ativa ou passiva.

Segundo Xavier e Garbado (2019), a condição de dominância ocorre quando:

a mão dominante é, em geral, a preferida pelo sinalizante para realizar sinais canonicamente realizados com uma mão, para iniciar o movimento em sinais tipicamente feitos com duas mãos em movimento e para desempenhar o papel de mão ativa em sinais feitos com uma mão de apoio. (p. 73).

**Figura 17** - Sinal com condição de dominância [ACREDITAR }



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Seguem alguns exemplos de sinais com condição de dominância presentes no *corpus* desta pesquisa.

**Figura 18** - Sinais com condição de dominância



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagens: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode>

Na tradução de poemas da LP para a Libras a condição de dominância faz parte da estrutura do enunciado-discurso traduzido. Esse elemento linguístico-enunciativo e a articulação da sua realização, juntamente com expressão corporal-facial, tem a intencionalidade de expressar emoções, sentimentos e posições valorativas. Desta forma, na atividade tradutória, no processo de criação da obra, ocorre interação entre a condição de dominância e os outros elemento poéticos.

#### 2.4.6 Morfismo e Neologismo

Conforme Bakhtin (2016c), novas formas surgem no discurso, como palavras, e, posteriormente, generalizam e, também, estabelecem na língua; porém, para que essas novas formas se integrem na língua de um povo são necessárias novas condições. Na poesia sinalizada ou na tradução das línguas vocais-escritas para as línguas gestuais-sinalizadas, essas novas formas são criadas com intenção e função estética. É na produção de um sinal para o outro sinal que dará a fluidez poética e a estética.

O morfismo possui uma relação com o neologismo e é um elemento linguístico e poético nas línguas de sinais.

Em linhas gerais, o “morfismo” — cujo resultado geralmente termina no surgimento de um novo sinal, por isso sua ligação intensa com o “neologismo” é tão intrínseca — vem a ser o elemento linguístico e poético em LS diretamente conectado com a liberdade ou licença poética de cada surdo-autor. Isso é tanto para criar novas formas de se ler o mundo quanto para misturar sinais no intuito de comunicar a mensagem poética com criatividade. (SOUZA, 2009, p. 318-319).

Conforme os estudos de Klamt (2014), o morfismo também ocorre na soletração manual para um sinal, ou para um CL. O estudo da autora observa a presença do morfismo nos poemas analisados e suas características na sua realização:

o morfismo também está presente em ambos os poemas e caracteriza-se pela união de sinais, principalmente pela configuração de mão semelhante, entre o sinal anterior e o subsequente. Desta forma, no fim de alguns sinais a configuração de mão se transforma na mesma do próximo sinal, de forma a uni-los. (KLAMT, 2014, p. 121).

Segundo Quadros e Sutton-Spence (2006), o morfismo está presente nos poemas sinalizados, pois faz parte da estrutura das línguas de sinais. Para as autoras, a utilização do morfismo ocorre de modo que as formas e o significado entre os sinais se tornem fortemente relacionados. O morfismo cria “um efeito poético suave e elegante” por meio da produção entre um sinal e o outro. Esse efeito poético ocorre na realização similar dos parâmetros finais de um sinal para a produção inicial do outro sinal (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 151).

A utilização desse elemento linguístico-discursivo na tradução de poemas escritos-vocais para uma língua de sinais causa um efeito poético e estético que ocorre por meio das transições entre sinais, proporcionando fluidez e ritmo nas traduções.

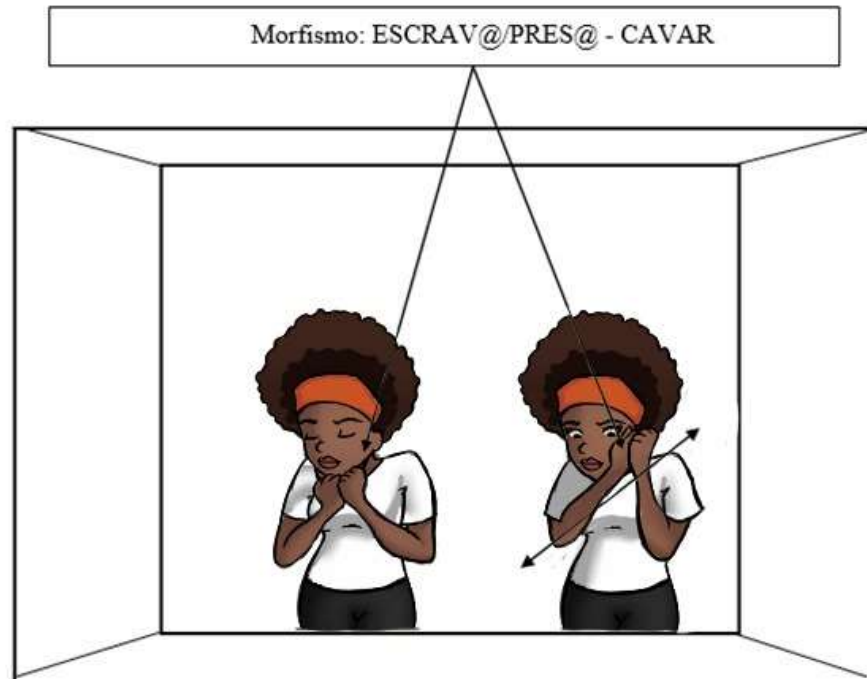
Já o neologismo nas línguas de sinais ocorre por meio dos desvios fonológicos na produção de um sinal. Correia e Almeida (2012) definem o neologismo como:

uma unidade lexical cuja forma significante ou cuja relação significado-significante, caracterizada por um funcionamento efetivo num determinado modelo de comunicação, não se tinha realizado no estágio imediatamente anterior do código da língua. Dessa definição, decorre que os neologismos podem construir palavras formalmente novas, palavras preexistentes que adquirem um novo significado, ou, ainda, palavras que passam a ocorrer em registros linguísticos nos quais não costumavam ocorrer (p. 23).

Na criação poético-estética de poemas ou em sua tradução para a Libras, os autores realizam o neologismo para causar um efeito estético visual e produzir sentido e efeitos de sentido. Com isso, os tradutores objetivam causar em seu destinatário suposto/hipotético

sentimentos por meio da sua criação poético-estética. A seguir, um exemplo de morfismo na Libras:

**Figura 19** - Morfismo [ESCRAV@/PRES@ - CAVAR]



Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Figura 20** – Neologismo [CORAÇÃO (humano)]



Fonte: Desenvolvido pelo autor de acordo com Costa (2012).

O neologismo também pode ocorrer por meio da junção entre 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” (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 151).

Na criação poético-estética de poemas ou de sua tradução para a Libras, os autores realizam o neologismo para causar um efeito estético visual e, também, produzir sentido e efeitos de sentido. Na poesia sinalizada, a produção de dois sinais pode ocorrer por meio de aglutinação, ou seja, a composição se dá por meio da junção de dois sinais. Essa justaposição de morfemas — fenômeno linguístico-enunciativo — instaura uma nova origem significativa ou produz um sentido novo no enunciado. A seguir observamos uma justaposição de morfemas presentes em nosso *corpus*:

**Figura 21** - Justaposição de morfemas/Neologismo na tradução “Todas as manhãs”



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&t=66s>

Na tradução de “Todas as manhãs”, a justaposição de morfemas (Figura 21) é realizada pela junção do sinal [ESCRAV@/PRES@] com o sinal [ESPERANÇA] e, com isso, ocorre uma reanálise semântica por meio de uma sobreposição de segmentos fonológicos. Posteriormente, iremos analisar essa aglutinação, que está presente no *corpus*, e como suas marcas enunciativas instauram um outro sentido ideológico.

#### 2.4.7 Classificadores

Os classificadores (CLs), conforme Rodero-Takahira (2015), estão presentes tanto em línguas vocais (ex., mandarim e vietnamita) como em línguas de sinais (ex., Libras e a ASL) e apresentam diversos tipos de categorização: numerais classificadores, predicados classificadores etc. A definição de CLs tanto nas línguas vocais como nas gestuais, de acordo com Felipe (2002), é uma forma de representação na relação entre significação-função contextualizada presente em uma determinada língua.

Nas línguas de sinais, os CLs são elementos enunciativos que têm uma relação com outros elementos sinalizados, com o propósito de descrever e indicar a movimentação ou localização de pessoas, animais e objetos:

O classificador é um tipo de morfema, utilizado através das configurações de mãos que pode ser afixado a um morfema lexical (sinal) para mencionar a classe a que pertence o referente desse sinal, para descrevê-lo quanto à forma e tamanho, ou para descrever a maneira como esse referente se comporta na ação verbal (semântico). (QUADROS et al., 2009, p. 14).

Dessa maneira, os CLs presentes na poética sinalizada, contribuem com o processo de criação estética e realizam uma relação de concordância com os outros elementos enunciativos sinalizados. Segundo Ribeiro (2016), além dos CLs estabelecerem uma “relação de concordância entre elementos que se relacionam no espaço de sinalização por uma interdependência semântica”, eles também apresentam uma “relação de sentidos de ordem visual” (p. 168).

A construção enunciativa por meio dos CLs nas traduções de poemas nas línguas vocais-escritas para as línguas de gestuais-sinalizadas cria uma estética poética visual. Os CLs têm como objetivo produzir uma melhor compreensão e uma percepção de beleza visual para o público-alvo.

Supalla (1986), no estudo da ASL, e, com base nesse estudo, Ferreira-Brito (1995), no da Libras, especificam que os CLs são utilizados em verbos de movimento e localização, sendo que cada um dos parâmetros básicos usados nesses verbos é um morfema. De acordo com Quadros *et al.* (2009).

Os classificadores verbais aparecem no verbo categorizando o referente dos seus argumentos em termos de forma, consistência, tamanho, estrutura, posição e animacidade. Eles sempre se referem ao argumento de um predicado e podem co-ocorrer com ele. A escolha de um classificador é geralmente uma escolha semântica, sendo que cada substantivo de uma língua não necessariamente precisa de um classificador verbal. Alguns substantivos podem ser associados a mais de um classificador. A escolha de um classificador é baseada muito mais em uma seleção

lexical do que em relação à concordância gramatical, ficando muitas vezes limitada a grupos semânticos de verbos. (p. 9).

Segundo Supalla (1986), a forma básica do verbo inclui: um movimento dentre uma série restrita de movimentos possíveis, que se refere a um tipo de predicativo de existência, localização ou movimento; uma configuração de mão particular ou outra parte do corpo, o que seria tipicamente o morfema classificador do verbo de movimento ou verbo de localização; e um caminho ou um traçado para esse movimento.

O autor também afirma que as relações de localização entre o substantivo central e quaisquer outros substantivos a serem representados são marcadas por localizações da mão e dos articuladores do corpo.

Nos classificadores, mãos e corpo são usados como articuladores para indicar o nome do referente ou o agente da ação. A seguir, apresentamos os tipos de CLs e algumas configurações de mãos na produção de CLs presentes nas línguas de sinais (SUPPALA, 1986; FERREIRA-BRITO, 1995):

**Quadro 3** - Tipos de Classificadores

<b>Tipos de Classificadores</b>	
<b>Classificador Descritivo (CL-D)</b>	Refere-se à descrição de tamanho e forma. Produzido por ambas as mãos (formas simétricas e assimétricas). Obs.: não descreve posição ou movimento.
<b>Classificador que especifica o tamanho e forma de uma parte do corpo (CL-ESP)</b>	Descreve tamanho, textura e forma do corpo de animais ou pessoa. Obs.: não descreve posição ou movimento.
<b>Classificador de uma parte do corpo (CL-PC)</b>	Representa uma parte específica do corpo por meio de uma configuração de mão em uma posição determinada ou fazendo uma ação. Obs.: descreve posição ou movimento.
<b>Classificador Locativo (CL-L)</b>	Descreve um objeto em um lugar determinado. A configuração da mão pode representar uma parte ou o objeto todo.
<b>Classificador Instrumental (CL-I)</b>	Representa a utilização de alguma coisa, ou seja, manipulação de um objeto.

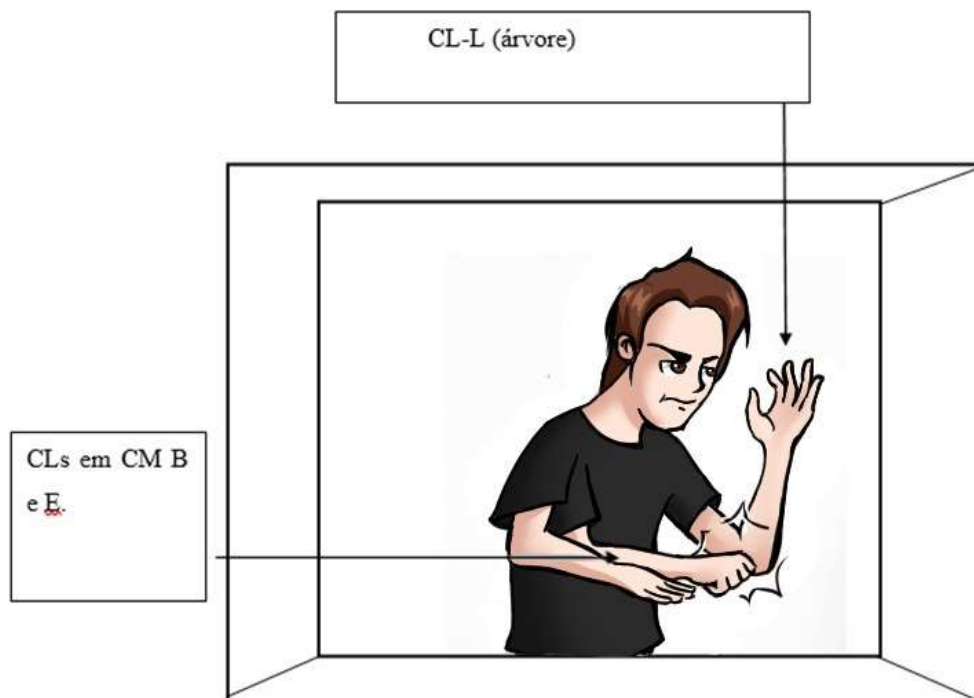
<b>Classificador do Corpo (CL- C)</b>	São enunciados com o objetivo de representar, por meio do corpo do sinalizador, uma ação envolvendo seres animados.  Obs.: O corpo realiza a representação do ser animado.
<b>Classificador Plural (CL-P)</b>	Representa movimento ou posição de um número determinado/indeterminado de objetos, pessoas ou animais por meio da configuração de mão.
<b>Classificador de Elemento (CL-E)</b>	Descrição do movimento de elementos ou coisas não sólidas.
<b>Configurações de mãos presentes nos Classificadores</b>	
<b>V (para baixo)</b>	Orientação da palma para dentro – uma pessoa andando.
<b>V (para cima)</b>	A orientação da palma da mão para fora com movimento – representa duas pessoas andando.
<b>Y</b>	Utilizadas para representar uma pessoa obesa andando, objetos largos de forma irregular (como telefone, bule de café, salto de sapato, ferro de passar roupas, avião, submarino, chifre de boi), roupas, alimentos e outros objetos em uma casa.
<b>B</b>	Utilizadas para representar coisas planas, lisas ou superfícies onduladas (como veículos, o telhado de uma casa, um pé num sapato, um livro, uma casa ou rodas de trem).  <b>Obs.:</b> a configuração de mão pode sofrer duas variações: dedo polegar estendido ou não.
<b>G1</b>	Utilizadas para descrever formas lineares, para indicar lugares usando a ponta do dedo e para representar objetos longos e finos (uma pessoa, um poste, um prego, rabo de animais).
<b>F</b>	Utilizadas para representar pequenos objetos cilíndricos (como moedas, botões, uma gota de água), para mostrar o modo de segurar objetos pequenos e finos e, usando as duas mãos, para descrever objetos

	cilíndricos longos (como um cano fino).
A ou S	Utilizadas para segurar objetos (como uma faca, um guarda-chuva ou um ramalhete de flores).
5	Utilizadas para várias entidades (plural) ou somente uma entidade.

Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Suppala (1986) e Ferreira-Brito (1995).

Segue um exemplo de um enunciado em Libras para descrever a ação de um veículo colidindo com uma árvore:

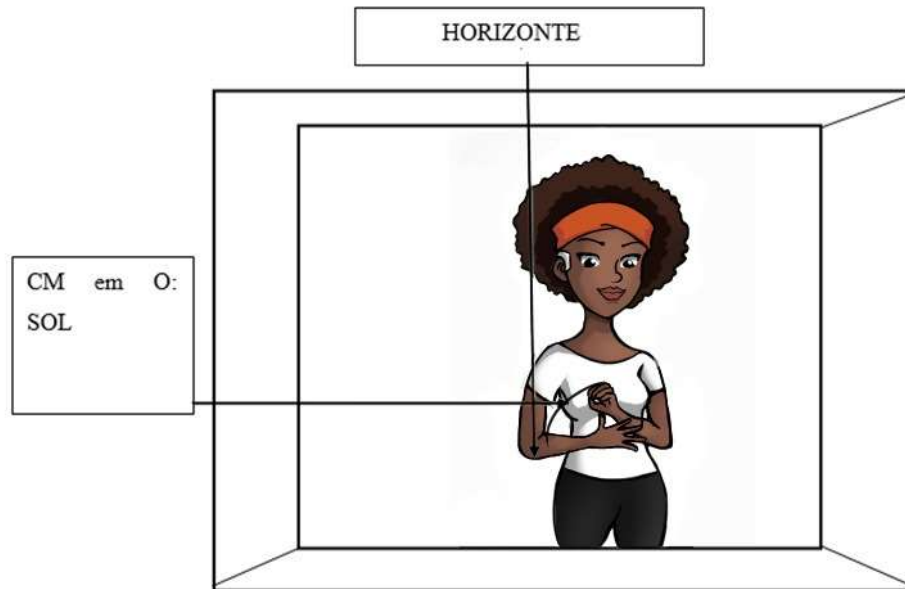
**Figura 22** - Enunciado em Libras- CLs



Fonte: Desenvolvido pelo autor

A utilização dos CLs nesse enunciado em Libras tem como objetivo descrever a ação do carro colidindo com a árvore. O CL em CM em B é utilizado para representar e descrever o veículo em movimento. A ação do movimento na direção do CL-L (árvore-morfema lexical) muda-se para a CM em E, e, com isso, realiza a ação verbal (colidir) com a árvore.

**Figura 23** - Enunciado em Libras — CLs



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na criação poética-estética de tradução para a Libras, os tradutores recorrem aos CLs para causar um efeito estético e imagético. A seguir, um exemplo de CLs presente em nosso *corpus*:

**Figura 24** - Enunciado em Libras- CLs [cobra^´arvoreSUBIR”]



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagens: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnodo>

Na tradução de “Laço de fita”, o tradutor recorre ao CL para expressar a ação da cobra subindo na árvore. Desta forma, o tradutor, por meio do CL e da *performance*, constrói uma cena imagética na tradução para a Libras. Na maioria das vezes, sua construção enunciativa é formada pela simultaneidade. Por isso, é importante diferenciar a utilização de dois sinais

simultâneos e a utilização da simultaneidade nos CLs, na poesia sinalizada e na tradução de poemas.

Conforme Castro (2012), os usos dos CLs são recursos importantíssimos e responsáveis pela construção da narrativa de cunho imagético. O autor realiza uma relação dos CLs com os recursos do cinema nas obras sinalizadas em um material audiovisual. Assim como os recursos do cinema “dão ‘vida’ às cenas, ao que é narrado por meio dos sinais, planos e demais recursos”, os CLs “criam e demonstram as especificidades do que está sendo narrado” (CASTRO, 2012, p. 112 e 113).

No próximo capítulo realizaremos a fundamentação teórica da nossa pesquisa sobre a autoria na obra tradutória de textos artísticos-poéticos para a Libras e as possíveis (in)visibilidades.

### CAPÍTULO 3

#### **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO E A VERBO-VISUALIDADE NA ATIVIDADE TRADUTÓRIA EM LÍNGUA DE SINAIS**

---

Toda pesquisa inicia-se com questionamentos, pois há forças que nos movimentam a querer conhecer, compreender e descobrir algo sobre determinado assunto ou acontecimento. Essa força impulsora nos motiva a investigar e compreender a posição enunciativo-discursiva dos sujeitos imbricados na atividade tradutória de poemas em LP para Libras. Como já frisamos na introdução e ao longo dos dois capítulos anteriores, ao olhar para este ato, surgem alguns questionamentos relacionados à tradução de textos artísticos-poéticos da LP para a Libras em vídeo.

Assim, para poder iniciar nossa busca por respostas complexas, e, de certo modo, polêmicas, necessitamos fundamentos teóricos norteadores para a nossa investigação sobre a autoria na obra tradutória de textos artísticos-poéticos para a Libras e as possíveis (in)visibilidades.

Devido à complexidade do objeto, que envolve diversos sujeitos discursivos, línguas, linguagens e contextos enunciativos, esta pesquisa será fundamentada na ADD, advinda do Círculo de Bakhtin, nos estudos da verbo-visualidade e nos ETILS.

Atualmente, o estudo advindo do Círculo (de Bakhtin), denominado pensamento bakhtiniano, envolve trabalhos realizados por intelectuais russos ao longo de várias décadas: Mikhail Bakhtin (1895-1975); Valentin N. Volóchinov (1885-1936); Pável N. Medvédev (1891-1938); Medvei I. Kagan (1889-1937); Lev. V. Pumpiánski (1891-1940); Ivan I. Sollertínski (1902-1944); M. Iúdina (1899-1970); K. Váguinov (1899-1934); B. Zubpakin (1894- 1937). O diálogo intelectual desses pensadores de diversas áreas de conhecimento (linguagem, literatura, música, arte, filosofia, psicologia entre outras) possibilitou um conjunto de reflexões que influenciaram e influenciam os estudos da linguagem e têm conduzido

estudiosos contemporâneos a refletir sobre o pensamento bakhtiniano em diferentes campos do conhecimento.

A construção teórico-metodológica da ADD tem como base uma perspectiva dialógica da linguagem por meio do conjunto da obra realizada por Bakhtin e o Círculo. Segundo Brait e Gonçalves (2021, p. 22), a ADD “pressupõe um olhar interpretativo direcionado para as *relações dialógicas* mobilizadas ou possibilitadas por um enunciado concreto, por conjuntos de enunciados, por um conjunto de textos”.

A perspectiva dialógica pressupõe, portanto, que os conceitos centrais desenvolvidos por Bakhtin e o Círculo, nos conjuntos dos seus diversos trabalhos, permitem pensar a linguagem em suas múltiplas manifestações e, ao mesmo tempo, oferecem procedimentos teórico-metodológicos para analisá-la e interpretá-la em contextos específicos, em contextos em confronto e/ou em diálogo. (BRAIT; GONÇALVES, 2021, p. 22).

No início do texto, *Análise e teoria do discurso*, Brait (2006) enfatiza que o pensamento bakhtiniano “representa, hoje, uma das maiores contribuições para os estudos da linguagem, observada tanto em suas manifestações artísticas como na diversidade de sua riqueza cotidiana” (p. 9). A autora faz uma apresentação da análise/teoria do discurso que:

[...] significa, de imediato, conceber *estudos da linguagem* como formulações em que o conhecimento é concebido, produzido e recebido em contextos históricos específicos e, ao mesmo tempo, reconhecer que essas atividades intelectuais e/ou acadêmicas são atravessadas por idiosincrasias institucionais e, necessariamente, por uma ética que tem na linguagem, e em suas implicações nas atividades humanas, seu objetivo primeiro. (BRAIT, 2014, p. 10).

Conforme Brait (2006), as inúmeras traduções, os incontáveis ensaios interpretativos e a circulação de noções, categorias e conceitos, atualmente, fizeram com que as diferentes áreas do conhecimento reconhecessem a importância dos estudos de Bakhtin e o Círculo, constituído por intelectuais de diversos ramos de pesquisa, que se reuniam na Rússia do final do século XIX e começo do século XX.

Esse grupo interdisciplinar advindo de áreas como linguagem, literatura, música, arte, filosofia, biologia e psicologia, por exemplo, se reunia para debater ideias filosóficas e, dialogando com o conceito de língua/linguagem, logrou construir um conjunto de reflexões sobre os estudos da linguagem.

Elegemos, do Círculo, Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Volóchinov e Pável N. Medviédev para embasar nossa pesquisa, pois acreditamos que o evento tradutório (objeto desta pesquisa), sob a luz das reflexões acerca da linguagem elaborada por estes pensadores, constitui-se em um ato enunciativo-discursivo e, assim, envolve sujeitos, línguas/linguagens, relações dialógicas e situação sócio-histórica, situados em um determinado tempo e espaço.

A concepção de linguagem, segundo Volóchinov (2017), considera que:

o centro de gravidade para ele [o falante] não se encontra na identidade da forma, mas naquela significação nova e concreta que ela adquire nesse contexto. [...] No geral a tarefa de compreensão não se reduz ao reconhecimento da forma usada, mas à sua compreensão em um contexto concreto, à compreensão da sua significação em enunciado, ou seja, à compreensão da sua novidade e não no reconhecimento de sua identidade. (p.177-178).

A tradução artístico-poética da LP para a Libras constitui-se por meio da linguagem, pelas relações dialógicas, processo no qual o projeto enunciativo-discursivo produzido em uma determinada língua de partida (LP) é recriado e enunciado por outros sujeitos discursivos por meio de uma língua de chegada (Libras). Neste novo projeto, enunciativo-discursivo e verbo-visual, ocorre o encontro dialógico cultural. No encontro de culturas, de acordo com Bakhtin (2017a), elas “não se fundem e nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e sua integridade aberta, mas se elas se enriquecem mutuamente” (p. 19).

Conforme Venuti (2021), no processo tradutório, os tradutores necessitam possuir um amplo conhecimento cultural da língua de chegada, tanto do passado como do presente, bem como realizar estratégias discursivas por meio de uma análise dessa cultura, pelas hierarquias presentes e exclusões, e pelas relações com outras culturas, pois o valor presente no projeto tradutório “depende das hierarquias culturais da conjuntura receptora em um determinado momento histórico” (p. 614).

Segundo o autor, a língua “nunca é simplesmente um instrumento de comunicação, empregado pelo um indivíduo de acordo com um sistema de regras — mesmo que a comunicação esteja, sem dúvida, entre as funções que a linguagem pode realizar”. Para Venuti, a língua é como uma força coletiva, um conjunto que forma um sistema semiótico e que circula em diversas comunidades culturais e instituições sociais se posiciona hierarquicamente (2019, 24).

Dessa maneira, pensando na atividade tradutória envolvendo línguas de sinais e diversas linguagens, os sujeitos discursivos, responsáveis pela obra, necessitam realizar uma releitura de um poema presente outra língua e cultura, e realizar uma mobilização enunciativo-discursiva semiótica-ideológica e intercultural, presente um contexto sócio-histórico atual.

À vista disso, as reflexões sobre essas questões que motivaram a nossa pesquisa, ou seja, como as posições valorativas dos sujeitos responsáveis na produção da tradução a impactam e como se instauram as diferentes autorias no processo de cocriação estética desta obra artístico-poética (autor do texto de partida, tradutor(es), diretor(a), editor(a), cinegrafista etc.).

### 3.1. O autor e a autoria no pensamento bakhtiniano

No pensamento bakhtiniano, o autor “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular” (BAKHTIN, 2011, p. 10). O autor, por meio da forma de uma filosofia da composição literária, desenvolve a teoria da autoria baseada entre o autor primário e secundário. O autor primário é real, ou seja, a pessoa biografada e que está localizada fora da obra e nomeada por Bakhtin de natureza criadora. Já o autor-criador é um autor secundário: “um autor imanente à estrutura da obra, é a natureza criadora, mas também cria de dentro dessa estrutura” (p. 168). Bakhtin (2017b) observa a imagem do autor:

autor primário (não criado) e autor secundário (imagem de autor, criada pelo autor primário) [...] O autor primário não pode ser imagem: ele escapa de qualquer concepção figurada. Quando *tentamos* imaginar em termos figurados o autor primário, nós mesmos criamos a sua imagem, isto é, nós mesmos tornamos autor primários dessa imagem. O criador de imagem (isto é, o autor primário) nunca pode entrar em nenhuma imagem por ele criada. O discurso do autor primário não pode ser discurso: ele precisa ser consagrado por algo superior e impessoal (por argumentos científicos, uma experiência, dados objetivos, uma inspiração, uma iluminação, pelo poder, etc.). (p. 46).

Conforme Faraco (2006, p. 38), o tema relacionado a autor e autoria “está presente ‘em maior ou em menor grau’” nas obras bakhtinianas, por meio de uma “extensa elaboração de natureza filosófica”. O pensamento bakhtiniano faz uma distinção entre o autor-pessoa e o autor-criador. O autor-pessoa é o sujeito empírico, é o escritor/artista que cria uma linguagem, mas permanece fora dela; já o autor-criador é o constituinte que tem a função estética-formal e

concede forma ao objeto estético. Em outras palavras, enquanto o autor-criador é o sujeito na obra, o autor-pessoa é sujeito do acontecimento ético e social da vida.

Faraco (2006) observa duas conceituações feitas por Bakhtin, relacionadas ao autor-criador. A primeira é caracterizá-lo em uma posição axiológica, pois as posições socioavaliativas estão presentes na dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas, e essa é a força que move o universo das práticas culturais. Segundo o autor, em “todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas” (FARACO, 2006, p. 38).

Em um segundo momento, Bakhtin, conforme Faraco (2006, p. 38), caracteriza o autor-criador como a voz social “que dá unidade ao todo artístico”. Para o autor, Bakhtin realiza apenas uma transposição da primeira conceituação em uma perspectiva da filosofia da linguagem.

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito (“Du”). Na explicação existe apenas a uma consciência, um sujeito: na compreensão, duas consciências, dois sujeitos. Não pode haver relação dialógica como o objeto, por isso a explicação é desprovida de elementos dialógicos (além do retórico-formal). Em certa medida, a compreensão é sempre dialógica. (BAKHTIN, 2016b, p. 83).

Para o autor, a forma da autoria depende do gênero, que é determinado pelo objeto e pela situação enunciativa. Nessas formas de autoria, as posições hierárquicas ocupadas pelo sujeito discursivo e a posição hierárquica relacionada ao destinatário suposto/hipotético, ou seja, sujeito que enuncia e sujeito a quem se enuncia. Esses aspectos discursivos determinam o gênero, o tom e o estilo do enunciado e, também, a forma de autoria (BAKHTIN, 2017b). Somente na compreensão do enunciado, conforme Bakhtin (2016b), podemos estabelecer os limites essenciais e precisos do enunciado, as alternâncias desses sujeitos do discurso e a capacidade de definir resposta.

Em 1920, Bakhtin (2011) apresenta conceitos sobre autoria em sua obra não acabada “O autor e a personagem na atividade estética”, trazendo a compreensão do sujeito na dimensão da alteridade, que se estabelece na relação do *eu-para-mim*, *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*; assim, o autor, nas atividades estéticas em geral, constitui um movimento no processo de autoria.

Eu-para-mim e eu-para-o-outro, o outro-para-mim. O que em mim é dado imediatamente e que é dado apenas através do outro [...]. A mim não são dadas as minhas fronteiras temporais e espaciais, mas o outro me é dado integralmente. Eu vivo

em um mundo espacial, neste sempre se encontra o outro. As diferenças de espaço e tempo do *eu* e do *outro*. (BAKHTIN, 2017b, p. 42-43).

Segundo Nascimento (2016), no pensamento bakhtiniano, o autor, o *eu-para-mim*, é a compreensão psíquica do sujeito, como ele se vê, por meio das imagens e representações. O *eu-para-outro* é constituído nas representações construídas nas interações entre o sujeito (que ele é) com quem ele interage. A constituição do *outro-para-mim* se dá na maneira como o sujeito se relaciona socialmente com o outro.

Na tradução da LP para a Libras, as relações dialógicas, inerentes à produção enunciativo-discursiva, são propiciados pela mobilização entre essas línguas e outros elementos semióticos (verbo-visuais), produzindo sentidos e efeitos de sentido, operando no nível do irrepitível, o que só é possível de ser desvelado no confronto de um *eu-para-mim*, de um *eu-para-o-outro* e de um *outro-para-mim*. Nessa mobilização, entre a LP e a Libras e diversos elementos semióticos, procuraremos analisar como os sujeitos participantes da obra assumem posições autorais e, conseqüentemente, valorativas.

### 3.2. A materialidade enunciativa e a compreensão ativa e responsiva

Um ponto importante que temos que observar na atividade tradutória é a materialidade verbal presente no texto de partida (poema em LP) e no texto de chegada (Libras). O verbal, de acordo com Volóchinov (2019), que realiza um estudo sobre a estética verbal, é “tudo que está relacionado à própria língua, como a *escolha* das palavras” e a “disposição dessas palavras, a organização do todo da obra”, ou seja, a “*composição* da obra” (p. 235).

A forma estilo-composicional da obra ocorre por meio de signos criados individualmente nas relações sociais e é necessário que o objeto obtenha significação interindividual, tomar forma e consolidar-se:

Uma vez que o signo é criado entre os indivíduos e no âmbito social, é necessário que o objeto também obtenha uma significação interindividual, pois apenas assim ele poderá adquirir uma forma signica. Em outras palavras, *somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se* (VOLÓCHINOV, 2017, p.111, destaque do autor).

No processo tradutório, o TILS necessita mobilizar o obra (poema em LP) em um determinada língua e realizar “outra” forma estilo-composicional em outra língua (Libras). Os signos criados no texto de partida e sua relação individual com o poeta (língua-linguagem), necessita da compreensão do tradutor para recriar-cocriar o material tradutório. Segundo Volóchinov (2019), a língua, que é habitual e presente nas inter-relações, se torna um “fenômeno extremamente difícil”. A palavra “possui uma significação, ou seja, ela significa um objeto, uma ação, um acontecimento ou uma vivência psíquica” (p. 237).

Para Volóchinov (2019), é necessário compreender o que são língua e linguagem, pois servem de material especial e peculiar para a criação literária. Desse modo, pensando na tradução de poemas, o TILS primeiramente necessita ser bilíngue (neste caso, LP e Libras) e ter compreensão ativa e responsiva do texto de partida (poema em LP escrita). Segundo Bakhtin (2016a), a compreensão ativa e responsiva, ou seja, a possibilidade de resposta, é determinada na organização do enunciado e na sua totalidade.

Não se trata de uma compreensão simples (passiva) cujo fim seja apenas compreender o que o falante quer dizer, sem avaliar a compreensão de sua fala, sem tirar dela uma conclusão nem apresentar uma reação responsiva[...]. Toda compreensão é, em maior ou menor grau, prenhe de reação responsiva quer em palavras, quer uma ação. É justamente nessa compreensão ativa e responsiva que se fixa o discurso do falante: a compreensão não dubla o compreensível; essa dublagem passiva seria inútil para a sociedade. (BAKHTIN, 2016c, p. 122).

No fluxo discursivo, na concepção bakhtiniana, o sujeito, na percepção e compreensão do significado (linguístico) discursivo, posiciona-se ativa e responsivamente com relação a ele: “concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante” (BAKHTIN, 2016a, p. 25).

Assim, a atividade tradutória artístico-poética inicia-se na compreensão ativa e responsiva com o texto de partida pelos TILS, que precisam ter a compreensão da essência das línguas e das linguagens (todos os elementos enunciativo-discursivos na atividade tradutória) e do papel que elas desempenham na vida social. Posteriormente, temos a compreensão responsiva do texto de chegada (Libras) pelo mesmo TILS ou por outros sujeitos responsáveis na produção do material audiovisual e, por fim, a compreensão responsiva pelos destinatários.

Para Volóchinov (2017), a compreensão se opõe ao enunciado, buscando uma antipalavra; porém, o sujeito discursivo, na compreensão de outra língua, busca a congruência, ou seja, a correspondência em sua língua. Assim, o TILS, ao realizar a atividade tradutória, procura compreender a palavra do outro na LP e opta por uma conformidade significativa e na Libras.

Esta atividade tradutória corresponde a uma cadeia de enunciados e o profissional da tradução, na posição de tradutor e autor, realiza esse processo de compreensão ativa e responsiva, procurando um sinal congruente na Libras para a palavra utilizada pelo autor primeiro.

Nessa atividade tradutória, necessitamos pensar nas formas estáveis presentes nesse gênero discursivo. Bakhtin (2016a) aborda esse elemento e especifica que é o mais importante para os estudos do gênero.

Segundo o autor, a escolha do gênero do discurso, as suas especificidades, as considerações temáticas, as organizações dos participantes do campo de comunicação discursiva, direcionam a vontade do sujeito discursivo. Na sua individualidade e subjetividade, a intenção discursiva do sujeito é “aplicada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em determinada forma de gênero” (BAKHTIN, 2016a, p. 38).

No Brasil, conforme Brait e Pistori (2012), o conceito de gênero circula de forma intensa, incluído em documentos oficiais de ensino/aprendizagem e em materiais didáticos, merecendo, da parte dos que o mobilizam didática e/ou academicamente, a responsabilidade de considerar as dimensões históricas, sociais e autorais aí implicadas.

Para Volóchinov (2015), “cada um dos tipos dessa comunicação citadas por nós organiza, constrói e finaliza, a seu *modo*, a forma gramatical e estilística do enunciado sua *estrutura típica* que chamaremos de gênero” (p. 269).

Os sujeitos discursivos realizam a atividade tradutória por meio do gênero do discurso e, assim, esses enunciados verbo-visuais têm formas relativamente estáveis e típicas de construção do conjunto, ou seja, a obra tradutória. Bakhtin (2017b) especifica a procura da própria palavra que está no gênero, no estilo na posição de autor:

A procura da própria palavra é, de fato, procura da palavra precisamente não minha, mas de uma palavra maior que eu mesmo; é o intento de sair de minhas próprias palavras, por meio das quais não consigo dizer nada essencial. Eu mesmo posso ser apenas o personagem, mas não ao autor primário. A procura da própria palavra pelo

autor é, basicamente, procura do gênero e do estilo, procura da posição de autor (BAKHTIN, 2017b, p. 47).

O estilo é um elemento importantíssimo na concepção da atividade tradutória. De acordo com Bakhtin (2016a), “todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso” (p. 17). Nesse pensamento, qualquer enunciado é individual e pode refletir a individualidade do sujeito discursivo, ou seja, pode ter estilo individual. Porém, o autor esclarece que nem todos os gêneros necessariamente refletem o estilo individual do sujeito discursivo e especifica que os mais favoráveis são os gêneros da literatura de ficção. Já os gêneros do discurso, que estão menos propícios a refletir o estilo individual, são os que requerem uma forma padronizada, ou seja, refletem os aspectos mais superficiais, “quase biologicamente da individualidade”.

Em todos os campos da comunicação discursiva, conforme os estudos de Bakhtin (2016d), a palavra não é somente determinada por sua relação com o objeto, mas também na relação com o estilo do outro, instaurando a correlação entre gênero e estilo. Dessa maneira, o estilo e o gênero têm uma relação orgânica indissolúvel e, também, é revelada claramente na questão dos estilos de linguagem (estilos de gêneros de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação).

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; são esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma função (científica, técnica, publicitária, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursivas, específica de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2016a, p. 18).

O estilo tem uma relação intrínseca com o gênero. No pensamento bakhtiniano, o estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas, de determinadas unidades composicionais, “de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016a, p. 18). Para o autor, o “estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento”, porém pode se tornar objeto independente de uma disciplina autônoma, mas com base no “estudo prévio das modalidades de gênero do discurso” (BAKHTIN, 2016a, p. 19).

O estilo na atividade tradutória artístico-poética para a Libras está presente na materialidade enunciativo-discursiva realizada pelos TILS, juntamente com os outros sujeitos presentes na enunciação e na sua relação com o gênero do discurso.

No *corpus* da tese, a partir dessa perspectiva dialógica na tradução, observamos como ocorrem as inter-relações sócio-históricas e culturais — por meio das línguas e linguagens (verbo-visuais) e pela compreensão ativa e responsiva — entre essas duas comunidades linguísticas.

Na tradução do poemas “Todas as manhãs” — Conceição Evaristo (LP) — traduzido por duas tradutoras-textuais (texto de partida para o texto de chegada), por dois tradutores-performáticos surdos-negros (corpo-texto) — Edinho Santos e Nayara Rodrigues — e produzido pela TV CES (Centro de Educação para Surdos Rio Branco). O objeto da nossa primeira análise apresenta questões sócio-históricas e valorativas do povo afro-brasileiro e do povo-surdo. Desta forma, a materialidade semiótico-ideológica da tradução traz elementos enunciativo-discursivos valorativos para a comunidade surda, especificamente os surdos-negros, objetivando a visibilidade tanto do povo surdo-negro quanto a língua de sinais.

Nesta obra traduzida as marcas valorativas ocorrem por meio da materialização semiótico-ideológica em uma dimensão verbo-visual: discurso tradutório, visibilidade dos corpos surdos-negros (tradutores-performáticos), imagens das crianças surdas-negras; figurinos e a linguagem audiovisual.

**Figura 25** - Imagens da tradução “Todas as manhãs”



Compreendemos que os sujeitos discursivos responsáveis pela criação da tradução realizam inter-relações sócio-históricas e culturais entre, pelo menos, duas comunidades linguísticas, que, por meio das línguas e linguagens (verbo-visuais) e pela compreensão ativa e responsiva, estabelecem um diálogo com o discurso do autor primeiro, assim recriando-o e produzindo outro discurso por meio das suas próprias experiências, atravessado por diferentes “vozes”, direcionando esse discurso a outros interlocutores (nesse caso, a comunidade surda).

### 3.3. A perspectiva verbo-visual e a tradução para a língua de sinais

O arcabouço teórico *verbo-visual*, desenvolvido por Beth Brait (2009, 2010, 2013, 2015), é sustentado por meio das contribuições dos estudos de Bakhtin e o Círculo. Segundo Brait (2013), os estudos do signo ideológico, realizados por Valentin Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* (MFL), fundamentam a leitura do visual e da cultura visual:

[...] colocando o estudo do signo no centro de uma investigação ideológica. A perspectiva semiótico-filosófica-ideológica, justamente a que vai construir o que Voloshinov designa como signo ideológico, é a que serve de fundamento para a leitura do visual, da cultura visual, ainda que Voloshinov, aparentemente, não tenha se dedicado à imagem. (p. 43).

Segundo a autora, em MFL, Volóchinov observa a relação entre atividade mental e enunciação, onde estão presentes não somente a materialidade do signo verbal, mas, também, a materialidade do signo em geral. Para Brait (2013), os estudos dos trabalhos do Círculo possibilitaram uma leitura e interpretação do visual e da cultura visual.

Outra coisa é um estudo que procura explicar o verbal e o visual casados, articulados num único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados num único plano de expressão, numa combinatória de materialidades, numa expressão material estruturada. (p. 50).

A teoria dialógica da linguagem bakhtiniana, de acordo com Brait (2013), possui fundamentos necessários para a análise da materialidade verbo-visual presente nos enunciados.

Se entendemos que a teoria bakhtiniana da linguagem é uma teoria do discurso, que trabalha com enunciados situados, sempre em tensão, necessariamente tomaremos as relações dialógicas como uma categoria fundante [...] como fundamentais para a análise do verbal, do visual e, conseqüentemente, do verbo-visual, objeto desta reflexão. (p. 51).

O ato enunciativo-discursivo envolvendo línguas vocais e línguas gestuais é uma “atividade interlingual de natureza verbo-visual” (NASCIMENTO, 2011, p. 41-42). Ainda sobre esse ato, é constituído indissolúvelmente por meio da interligação verbo-visual na mobilização enunciativo-discursiva entre línguas diferentes — de modalidades diferentes — realizada pelo TILS. Assim, “produz discursos de diferentes consistências, textos de diferentes aspectos constitutivos” (NASCIMENTO, 2011, p. 42).

O objeto de análise investigado por Santiago (2016) — tradução da LP para a Libras, destinado para TV e cinema — tem como sua composição estética a verbo-visualidade. Segundo Santiago (2016), o entendimento do que é a linguagem verbo-visual na atividade tradutória, partindo da LP para a Libras, é determinado por meio do “enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e importância, o verbal e o visual, como unidade de sentido, como esse enunciado concreto constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica” (SANTIAGO, 2016, p. 4).

Já Fomin (2018) traz reflexões relacionadas à interpretação envolvendo as línguas vocais e as línguas de sinais, na esfera artística, mais especificamente no gênero espetáculo teatral. A autora analisa o conjunto de textos interdependentes e sua relação com os “enunciados da cena atravessados de textos verbais e visuais, de elementos linguísticos e extralinguísticos” e, com isso, como essa mobilização realizada pelo TILS influenciam a compreensão do interlocutor e produzem sentidos (p. 104).

No estudo de Ferreira-Santos (2018), o TILS, no ato de mobilização enunciativo-discursiva, produz sentidos por meio dos elementos verbo-visuais indissociáveis na enunciação. Para o autor, a verbo-visualidade é “constitutivamente essencial para a produção de sentidos, pois a compreensão se relaciona com o horizonte extraverbal e com o discurso verbal” (p. 127). O autor refuta ainda a concepção de Felipe (2013), de que a Libras é uma paralinguagem<sup>28</sup>, pois é uma língua de comunicação verbo-visual que compõe também a arquitetura de um enunciado:

[...] a Libras, em nossa concepção, é uma língua verbal, isto é, uma língua com aspectos linguísticos, e sua modalidade de produção é gesto-visual. A verbo-visualidade se constitui na dimensão do verbal (línguas orais e de sinais) com o visual,

---

<sup>28</sup> Atividades comunicativas não-verbais que complementam a comunicação oral-auditiva e verbo-visual.

ou seja, o linguístico e o extralinguístico produzem sentidos em uma determinada situação comunicativa. (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 128).

Diante do exposto sobre a verbo-visualidade na mobilização entre línguas vocais e línguas de sinais, ao considerar a tradução de poemas para a Libras, enquanto objeto artístico, como um projeto discursivo verbo-visual, reconhecemos que a sua produção é determinada também pelas coerções de um determinado campo da atividade humana e ligado a um determinado gênero discursivo (poema).

Neste nosso objeto de pesquisa, a atividade tradutória artístico-poética entre a LP e a Libras é articulada pelo TILS, por meio de um projeto discursivo (audiovisual). Logo, possui uma relação verbo-visual intrínseca, presente em uma determinada esfera ideológica, o que interfere diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. Diante do exposto, necessitamos olhar por lentes dialógicas esta tradução artístico-poética para a Libras, sob a luz da verbo-visualidade na intertextualidade e na interdiscursividade, e por meio dos ETILS.

## CAPÍTULO 4

### METODOLOGIA: LENTES DIALÓGICAS NA VERBO-VISUALIDADE DAS TRADUÇÕES ARTÍSTICO-POÉTICAS

---

Neste capítulo, apresentaremos os procedimentos metodológicos escolhidos para a descrição, interpretação e análise do *corpus* desta pesquisa. Como já mencionamos, o objeto dessa pesquisa está fundamentado metodologicamente nos estudos de Bakhtin e o Círculo, e na perspectiva verbo-visual. Por essa razão, a tese está inserida no campo da pesquisa qualitativa, já que não objetiva alcançar resultados numéricos, e, sim, analisar, compreender e inter-relacionar informações que possibilitem a compreensão de determinada atividade.

Na atividade tradutória ocorre o processo de interação dialógica na relação entre o poema (texto de partida) e a recriação-cocriação na obra tradutória. Nessa mobilização por meio da diversas linguagens, os elementos enunciativos, realizados por meio dos aspectos técnicos, compõem a totalidade enunciativa.

Conforme Bakhtin (2016), cada texto (enunciado), como individual, único e singular, possui uma “série de elementos que podem ser chamados de técnicos (aspectos técnicos do gráfico, da obra, etc.)” e que forma o sistema da linguagem (repetido e reproduzido) e o seu sentido (“a sua intenção em prol da qual ele foi criado”) (p. 74).

Desta forma, o objetivo geral desta tese é investigar a atividade tradutória de texto artístico-poético da LP para a Libras, por meio da descrição, interpretação e análise dos elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais que marcam a autoria na produção do objeto estético. Com base nos pressupostos metodológicos, focaremos os seguintes pontos:

- a) análise do texto na língua de chegada (em Libras), observando a materialidade semiótico-ideológica, a dimensão verbo-visual e a sua relação dialógica com o texto de partida (poema em LP vocalizada-escrita);
- b) disposição do sujeito do(a) tradutor(a)-performativo(a) no enquadramento (plano, altura do ângulo e lado do ângulo), elementos enunciativo-discursivos poéticos sinalizados, o uso ou não de figurinos, iluminação, outros elementos verbais, sonoros e efeitos visuais que constituem o conjunto organizador e a signíca-ideológica na autoria do objeto estético;

- c) diferentes vozes discursivas que estão presentes ou ausentes na tradução, por meio de marcas linguístico-enunciativas;
- d) marcas autorais na atividade tradutória: identificar a visibilidade e a invisibilidade na composição da obra tradutória, observar as camadas discursivas e as diversas autorias, por meio da materialidade semiótico-ideológica, do ato performático e artístico-poético e das escolhas linguístico-enunciativas e valorativas.

Os seguintes materiais e procedimentos serão utilizados nesta análise: texto de partida (escrito em LP), tradução em áudio-vídeo (baixadas no canal do *YouTube* — LP para a Libras). Porém, antes de continuarmos, necessitamos realizar uma consideração metodológica relacionada à utilização dos vídeos do *YouTube*, uma plataforma de compartilhamento de vídeos e que, segundo Amorim (2020), possuem especificidades que conferem aos vídeos uma condição discursiva peculiar:

[...] o formato, as informações apostas à imagem (por exemplo, o tempo de duração), os recursos interativos oferecidos ao espectador para interromper a visualização, congelar a imagem, voltar, adiantar, repetir, etc. Além disso, cada vídeo apresenta-se em um ambiente discursivo saturado de chamadas para outros vídeos, comentários de internautas, etc. (p. 72).

A autora denomina a plataforma *YouTube* como um subgênero discursivo e, na nossa pesquisa, a análise desse subgênero fugiria do nosso objetivo. Concordamos com Amorim (2020) na questão de “tomar o youtube como um espaço de pesquisa onde o pesquisador encontra arquivos para seu *corpus*. O que significa que o uso e o olhar do objeto-vídeo obedecem e se constroem pelas questões do pesquisador e sua abordagem teórica” (p.72). Dessa maneira, em nossa pesquisa, iremos focar a nossa investigação nas questões referente a atividade tradutória artístico-poética da LP para a Libras.

Adiante, apresentaremos o esboço das três etapas da coleta de dados, da constituição do nosso *corpus* e do procedimento de análise.

#### **4.1. Primeira etapa: Escolhas das traduções artístico-poéticas da LP para a Libras e seleção.**

Escolha das três traduções de poemas da LP para a Libras compartilhados no principal *site* de compartilhamento de vídeos, *YouTube*, entre os anos de 2016 e 2017. No processo das escolhas das traduções, primeiramente optamos em olhar o texto de chegada (tradução),

posteriormente o texto de partida (poema em LP) e, por último, as variáveis e invariáveis presentes nas obras traduzidas. Seguem as informações e os critérios das escolhas das traduções dos poemas da LP para a Libras e que constituem o nosso *corpus*:

**Quadro 4** - Informações e os critérios da tradução “Todas as manhãs”.

<b>Primeira Tradução: Todas as Manhãs</b>
<b>Autora (texto de partida):</b> Conceição Evaristo
<b>Tradutoras-textuais:</b> Mirian Caxilé e Lívia Villas Boas
<b>Tradutores-performáticos:</b> Edinho Santos e Nayara Rodrigues
<b>Diretor(a):</b> Carolina Costa
<b>Cinegrafista:</b> Carolina Costa e Thaís Gazoli
<b>Editor(a):</b> Carolina Costa
<b>Voz:</b> Mirian Caxilé
<b>Instituições:</b> TV CES (Centro de Educação para Surdos Rio Branco); Ministério da Cultura; Fundação de Rotarianos de São Paulo.
<b>Ano da tradução:</b> 2016.
<b>Link da tradução:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&amp;t=66s">https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk&amp;t=66s</a>
<b>Crítérios de seleção:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Construção estética-poética da obra: variáveis e invariáveis;</li> <li>• Traduzido por duas tradutoras-textuais (texto de partida para o texto de chegada), por dois tradutores-performáticos surdos (corpo-texto);</li> <li>• Elementos enunciativo-discursivos: elementos enunciativo-discursivos valorativos para a comunidade surda, especificamente para os surdos-negros, objetivando a visibilidade tanto do povo surdo-negro quanto a língua de sinais;</li> <li>• Dimensão verbo-visual: discurso tradutório, visibilidade dos corpos surdos-negros (tradutores-performáticos), imagens das crianças surdas e negras; figurinos e a linguagem audiovisual.</li> </ul>

Fonte: Desenvolvido pelo próprio autor

**Quadro 5** - Informações e os critérios da tradução “Liberdade”.

<b>Segunda Tradução: Liberdade</b>
<b>Autor (texto de partida):</b> Carlos Drummond de Andrade
<b>Tradutor-textual:</b> Uziel Ferreira
<b>Tradutora-performática:</b> Grécia Catarina
<b>Diretor(a):</b> Carolina Costa
<b>Cinegrafista:</b> Emerson Ramalho
<b>Editor(a):</b> Uziel Ferreira
<b>Música:</b> Chopin
<b>Voz:</b> Simon Martins
<b>Instituições:</b> Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade; Espaço Invertido; Sarau Visual.
<b>Ano da tradução:</b> 2017
<b>Link da tradução:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI">https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI</a>
<b>Crítérios de seleção:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Construção estética-poética da obra: variáveis e invariáveis;</li> <li>• Traduzido por um tradutor-textual (texto de partida para o texto de chegada) e por uma tradutora-performática bailarina negra (corpo-texto);</li> <li>• Elementos enunciativo-discursivos: elementos enunciativo-discursivos valorativos direcionados a mulher-negra-bailarina;</li> <li>• Dimensão verbo-visual: discurso tradutório, o corpo-texto de uma mulher-negra-bailarina e o jogo cênico da iluminação.</li> </ul>

Fonte: Desenvolvido pelo próprio autor

**Quadro 6** - Informações e os critérios da tradução “Laço de Fita”.

<b>Terceira Tradução: Laço de Fita</b>
<b>Autor (texto de partida):</b> Castro Alves
<b>Tradutor textual-performático<sup>29</sup>:</b> Jonatas Medeiros
<b>Produção:</b> José Marcio Castro Alves e Jonatas Medeiros
<b>Editor(a):</b> Uziel Ferreira
<b>Voz:</b> José Marcio Castro Alves
<b>Ano da tradução:</b> 2016
<b>Link da tradução:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode">https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode</a>
<b>CrITÉRIOS de seleção:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Construção estética-poética da obra: variáveis e invariáveis;</li> <li>• Traduzido e performado por um único tradutor;</li> <li>• Composição audiovisual da obra traduzida “Laço de fita”: sua organização por meio da hibridização dos vídeos (plano de fundo é o vídeo “Laço de fita, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves”);</li> <li>• Elementos enunciativo-discursivos: posições valorativas e as relações discursivas sociais relacionadas ao olhar masculino para a mulher.;</li> <li>• Dimensão verbo-visual: diversos elementos semiótico-ideológicas (poeta, autor do primeiro vídeo, tradutor textual-performático e pintores (imagens das pinturas presentes na tradução)) materializadas nas formas de expressões relacionadas à mulher, em lentes da realidade masculina.</li> </ul>

Fonte: Desenvolvido pelo próprio autor

A escolha da tradução de “Laço de fita” justifica-se em função de aspectos diferenciadores das outras duas obras tradutórias, a saber, os créditos apresentam apenas um sujeito discursivo responsável pela tradução artístico-poética, bem como pela composição do material audiovisual. Olhar para as diferentes formas de produções nas traduções artístico-

---

<sup>29</sup> Nomearemos como tradutor textual-performático este sujeito discursivo, pois, realizou a tradução do poema da LP para a Libras (texto de chegada) e, também, teve seu corpo-texto presente no material audiovisual.

poéticas da LP para a Libras possibilita reflexões sobre as opções de diversas autorias e as (in)visibilidades presentes na criação dessa obra estética.

Em primeiro lugar, consideramos a presença de algumas similaridades na composição estética do produto audiovisual, ou seja, as semelhanças das diversas linguagens na dimensão verbo-visual que compõem esses objetos estéticos.

Com isso, buscaremos analisar a autoria nas traduções de textos poéticos da língua vocal-escrita para a língua gestual-sinalizada por meio da materialidade semiótico-ideológica da composição e organização em língua de sinais, criando outros elementos linguísticos e discursivos e tecendo uma estrutura poética verbo-visual. Conforme Medviédev (2016):

[...] a poética deve partir precisamente do gênero. Pois o gênero é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado. Uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero. O significado construtivo de cada elemento somente pode ser compreendido na relação com o gênero. (2016, p.193).

Esta relação do pesquisador com a linguagem em suas múltiplas formas de manifestações e a delimitação do *corpus* é dialógica, ou seja, uma interação entre a consciência do pesquisador e a busca de resposta do problema científico: o objeto fala. Volóchinov (2017) afirma, sobre esta tarefa de delimitação do objeto e a problemática de reduzi-lo a um conjunto objetivo-material definido, visto que:

a tarefa de delimitação do objeto real da filosofia da linguagem não é nada fácil. Sempre que tentamos circunscrever o objeto de pesquisa, reduzi-lo a um conjunto objetivo-material definido, visível e compacto, perdemos a própria essência do objeto estudado, ou seja, a sua natureza sígnica e ideológica. (p. 144).

Nessa “*interpretação criadora*” (compreensão), segundo Bakhtin (2017a), o pesquisador “não renuncia a si mesmo, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece”. A compreensão somente ocorre no distanciamento do sujeito (intérprete) “no tempo, no espaço, na cultura”, relacionado “àquilo que ele pretende interpretar de forma criadora” (p.18).

A relação do objeto de pesquisa com o sujeito pesquisador, segundo Gonçalves (2017), se constitui por meio do diálogo.

A possibilidade de análise dessas relações só é possível entre enunciados concretos de diferentes sujeitos do discurso. Por mais que um objeto de pesquisa possa ser compreendido, na esfera científica, como coisa, é impossível que o discurso de um sujeito passe imune e permaneça como coisa pelo crivo de uma análise dialógica. Nesse vai e vem de perguntas e respostas que constitui o diálogo, o sujeito encontra

possibilidades de ser, viver e interagir, ou seja, a pesquisa se constitui como uma investigação que acontece, em condição *sine qua non*, em meio ao diálogo. (p. 603).

Magalhães e Silva (2016) observam a atitude do pesquisador face ao objeto. De acordo com os autores, “a posição de investigador e a condição de objeto pressupõem o agir daquele sobre este” (p. 993). Para os autores, o objeto, especificamente o da Linguística Aplicada, mobiliza uma atitude dialógica do pesquisador. Os autores especificam alguns movimentos nessa atividade estética.

Na atividade estética, para que um autor possa tratar de um conteúdo, de um “outro”, deve realizar alguns movimentos. Primeiramente, perceber esse conteúdo de fora, de uma posição de quem tem um excedente de visão sobre o outro. Essa percepção já implica esteticização do conteúdo, posto que aquilo que se vê de fora permite a projeção de um acabamento inerente à atividade estética. Em seguida, o conteúdo estético deve ser conhecido do autor a partir do próprio lugar ideológico desse outro. (MAGALHÃES; SILVA, 2016 p. 992).

A relação do objeto de pesquisa com o sujeito pesquisador, segundo Gonçalves (2017), se constitui por meio do diálogo.

A possibilidade de análise dessas relações só é possível entre enunciados concretos de diferentes sujeitos do discurso. Por mais que um objeto de pesquisa possa ser compreendido, na esfera científica, como coisa, é impossível que o discurso de um sujeito passe imune e permaneça como coisa pelo crivo de uma análise dialógica. Nesse vai e vem de perguntas e respostas que constitui o diálogo, o sujeito encontra possibilidades de ser, viver e interagir, ou seja, a pesquisa se constitui como uma investigação que acontece, em condição *sine qua non*, em meio ao diálogo. (p. 603).

Desvendar essa articulação do que há de interno e externo na linguagem, necessita caminhos teóricos, metodológicos e analíticos (BRAIT, 2006). Brait (2012) especifica o olhar para o texto em uma dimensão semiótico-ideológica.

Nesse sentido, uma análise bakhtiniana não pode negar o caráter semiótico-ideológico dos textos, entendidos como organizações coerente, conjuntos em que a associação materialidade sígnica-ideológica funciona como princípio organizador e revelador do domínio dos signos, da esfera ideológica, da produtividade da vida social, conforme postura filosófica e teórica-metodológica que toma o signo ideológico como elemento seminal da linguagem, relacionado a sujeitos social e culturalmente constituído. (p. 13).

De acordo com o texto de Brait (2013), a sistematização teórico-metodológica ocorre na relação do leitor/espectador/pesquisador com texto e por meio de uma fina, singular e iluminadora interpretação e articulação, ou seja, é necessário analisar e descrever os aspectos linguísticos, enunciativos e discursivos presentes no texto.

Portanto, é na relação com o gênero que analisaremos a criação da obra traduzida e como os sujeitos discursivos responsáveis por essa atividade recriam-cocriam uma outra estética verbo-visual e, com isso, posicionam-se valorativamente. É necessário, na composição da obra tradutória, observar as mudanças nas formas e estilos artísticos, pois em qualquer composição envolvendo linguagem, conforme Medviédev (2016), há uma lógica interna e não se deve ilustrar algo que aconteceu fora dela, mas ser compreendida por si só.

Desta forma, necessitamos realizar uma leitura analítica e buscar identificar quais são as vozes presentes e ausentes na materialidade semiótico-ideológica nas obras tradutórias de poemas da LP para a Libras.

O segundo critério na composição do *corpus* são as especificidades presentes nas duas traduções (“Todas as manhãs” e “Liberdade”). Essas traduções foram realizadas por determinados sujeitos (tradutores-textuais) e, no material audiovisual, são enunciadas (sinalização ou *performance*<sup>30</sup>) por outro corpo, como um texto, ou seja, o corpo-texto (sujeito discursivo em língua de sinais: tradutores-performáticos).

Nessas atividades tradutórias estão presentes, no mínimo, dois sujeitos responsáveis pela concepção desse corpo-texto: os tradutores-textuais e os tradutores-performáticos que realizam a enunciação do texto da tradução em Libras no produto audiovisual.

Pensando nessas variáveis, elencamos três traduções artístico-poéticas, pois os textos em Libras são enunciados na materialização audiovisual por surdos e ouvintes. Assim, é necessário observar a composição desses corpos-textos e suas marcas enunciativo-discursivas e, também, as representatividades presentes tanto na materialidade verbal (Libras) quanto na verbo-visualidade (cor da pele, cabelo, figurino etc.).

De acordo com Bakhtin (2016b), as linguagens-estilos na obra não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas ou sintático-composicional, ou seja, linguísticas; elas ocorrem por relações dialógicas.

Entretanto, essas imagens (linguístico-estilos) não estão lado a lado na obra como dado linguísticos, aí elas entram em complexa e dinâmicas relações semânticas de tipos especial. Esse tipo de relações pode ser definido como relações dialógicas. As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações

---

<sup>30</sup> Termos utilizados nos créditos das traduções para se referir aos sujeitos que realizaram a enunciação da tradução do poema em Libras no material audiovisual.

meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem a meramente linguísticas (sintático-composicional). (p. 90).

A delimitação e definição no interior do campo da comunicação discursiva (gênero) e a relação com o estilo necessitam diferenciações precisas, pois, “a situação, a finalidade e o objeto determinam também a escolha do estilo (das palavras e das formas gramaticais) e a escolha do gênero discursivo (BAKHTIN, 2016d, p. 129).

O autor especifica que as relações dialógicas necessitam um estudo especial. Esse olhar para o enunciado, para fins de análise, ocorre na própria comunicação discursiva, nas relações dialógicas, nas formas da comunicação com o autor, ou seja, o sujeito discursivo. Bakhtin (2016b) enfatiza que “a compreensão responsiva do conjunto discursivo é sempre de índole dialógica” (p. 103). Na função e na compreensão (interpretação), o pesquisador de ciências humanas torna-se participante do diálogo:

A própria compreensão integra o sistema dialógico como elemento dialógico e de certo modo lhe modifica o sentido total. O entendedor se torna um *terceiro* no diálogo (é claro que no sentido literal, aritmético, uma vez que, além do terceiro, pode haver um número ilimitado de participantes do diálogo a ser compreendido), entretanto a posição dialógica desse terceiro é uma posição absolutamente específica. (BAKHTIN, 2016, p. 104).

O último critério é a produção e a finalização do produto audiovisual. Duas traduções foram realizadas por uma equipe de profissionais e uma tradução foi somente produzida pelo tradutor; com isso, assumiu outras funções na criação da obra tradutória. Portanto, necessitamos discutir tal dinamicidade e multiplicidade de funções. Esses sujeitos discursivos, por meio das linguagens técnicas da composição verbo-visual, ou seja, a materialização semiótico-ideológica da linguagem audiovisual, também instauram uma posição autoral na tradução artístico-poética. Porém, nesse processo de criação e na sua dinamicidade da função como ocorrem a (in)visibilidades na obra tradutória da LP para a Libras?

#### **4.2. Segunda etapa: O olhar para processo de criação/produção da tradução**

Na tradução de poemas da LP para a Libras, o processo estilístico-discursivo dos tradutores e de outros sujeitos discursivos passa por uma releitura e recriação-cocriação, na qual, no primeiro momento, esses “outros” autores necessitam trabalhar com um material

semiótico-ideológico envolvendo linguagens específicas e línguas de modalidades diferentes. E é por meio das escolhas linguísticas, enunciativo-discursivas, em outra língua de outra modalidade (gestual-visual), e na linguagem técnica, que esses sujeitos recriam-cocriam uma outra obra em um outro produto (audiovisual).

Segundo Volóchinov (2019), a “individualidade criativa” é expressa por meio da orientação social, que é constituída na ideologia do cotidiano<sup>31</sup> e ganha força no material do discurso interior. Conforme o autor, é importante levarmos em conta que:

a estrutura sociológica do discurso interior nas suas camadas superiores e as orientações sociais nela contidas predeterminam, em grande medida, a criação ideológica de um indivíduo, em particular a artística, e adquirem nessa criação o seu desenvolvimento e acabamentos finais. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 260).

Na criação da obra traduzida, a estrutura sociológica do discurso interior é atravessada por diversas vozes sociais que refletem e refratam a comunicação social viva e a interação discursiva viva entre os sujeitos discursivos e suas expressões valorativas na obra. Volóchinov (2019, p. 286) especifica que “não há enunciado nem vivência fora da expressão material”. Ou seja, o conteúdo e sentido do enunciado necessitam de uma forma que os concretize e realize, pois, sem isso, o enunciado não existe. Para o autor, são três os elementos fundamentais que constroem a forma do enunciado: entonação (ou entoação); escolha da palavra; disposição da palavra no todo do enunciado.

Ao expressar o discurso tradutório em um produto audiovisual, os sujeitos discursivos necessitam articular diversos signo externos (verbal, verbo-visual) e recriar-cocriar o material tradutório. De acordo com Volóchinov (2017), a expressão é “algo que se formou e se definiu de algum modo no psiquismo do indivíduo e é objetivado para fora, para outros, com a ajuda de alguns signos externos”. O sujeito discursivo, ao externar a expressão para fora, muda o seu material interior, e, por isso, necessita dominar o material externo de acordo com suas próprias leis e que são alheias ao interior (p. 202).

Cada sujeito na atividade tradutória, nas suas escolhas enunciativas e na composição do material enunciativo-discursivo, possui uma entonação. Nesse conjunto semiótico, presente na

---

<sup>31</sup> Conjunto das vivências cotidianas — que refratam e refletem a existência social — e das expressões ligadas diretamente a elas de *ideologia do cotidiano*. A ideologia do cotidiano atribui sentido a cada um dos nossos atos, ações e estados conscientes (VOLÓCHINOV, 2019, p. 260).

enunciação discursiva tradutória, a Libras está presente como um conjunto gestual-visual (verbal) e expressivo (facial e corporal) que, constituídos por meio de elementos prosódicos, criam significações na interação entre o locutor e os interlocutores e possuem marca discursiva de valor.

A entonação desempenha um papel essencial na construção da tradução de poemas da LP para a Libras e na sua relação com o destinatário. Para Volóchinov (2019), a entonação é o que realiza o sentido e a significação de qualquer enunciado, “a entonação é o condutor mais flexível e sensível daquelas relações sociais existentes entre os falantes em uma dada situação” (p. 287).

Não é a vivência que organiza a expressão, mas, ao contrário, a expressão organiza a vivência, dando-lhe sua primeira forma e definindo sua direção. [...] Efetivamente, o enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados, e, na ausência de um interlocutor real, ele é ocupado, por assim dizer, pela imagem do representante médio daquele grupo social ao qual o falante pertence. (VOLÓCHINOV, 2017, 204).

Assim, por meio da entonação e pela materialidade verbo-visual na tradução do poema em Libras, os sujeitos discursivos na tradução artístico-poética expressam a avaliação social e compreensão ativamente responsiva com base no texto de partida e, dessa maneira, manifestam seus sentimentos e visões de mundo, endereçando-os ao destinatário presumido: “Não existe um enunciado sem avaliação. Todo enunciado é antes de tudo uma *orientação avaliativa*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 236).

De acordo com Ferreira-Santos (2018), o “enunciado somente pode ser analisado como um todo, e, portanto, o sentido único pertence a essa totalidade, e os aspectos da entoação expressiva nas línguas vocais e línguas de sinais são significações únicas e determinadas” (p. 96).

Nos trabalhos produzidos por Bakhtin e os membros do Círculo, estão presentes conceitos centrais que possibilitam pensar a “língua em suas múltiplas formas de manifestações, e, ao mesmo tempo, procedimentos metodológicos para analisá-la e interpretá-la em um contexto específico” (BRAIT, 2012, p. 11).

Com isso, fundamentados metodologicamente na perspectiva bakhtiniana e nos estudos da verbo-visualidade, faz-se necessária uma análise à luz da dimensão semiótico-ideológica para, assim, realizar o estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo e analítico-comparativo do *corpus*.

Portanto, é mister descrever e analisar a entonação expressiva, as escolhas enunciativas (palavras e sinais) realizadas pelo TILS, e como esse sujeito organiza as palavras no todo do enunciado, ou seja, a composição da tradução artístico-poética. Assim, nesta etapa, observaremos e analisaremos as marcas linguístico-enunciativo-discursivas, a verbo-visualidade no processo de criação do objeto estético

**Quadro 7** - Análise verbo-visual da tradução.

<b>Marcas enunciativo-discursivas</b>	
Texto – LP	Texto – Libras
Elementos enunciativo-discursivos presentes na LP.	Elementos enunciativo-discursivos presentes na Libras
<b>Performance tradutória</b>	
<p><i>Performance</i> tradutória realizado pelo TILS:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Performance</i> do tradutor (corpo-texto);</li> <li>• Relação dos elementos poéticos sinalizados com a <i>performance</i> tradutória.</li> </ul>	
<b>Aspectos verbo-visuais</b>	
<p>Modelo de análise: Elementos verbo-visuais presentes na tradução</p> <p><b>Figura 26</b> - Modelo de análise verbo-visual.</p>	

Fonte: desenvolvida pelo autor.

Legendas:



Enquadramentos: planos e ângulos da câmera;



Iluminação cênica;



Posicionamento do TILS;



Texto verbais (escrito/vocalizado na LP);



Figurino em cena;



Plano de fundo;



Efeitos visuais.

Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Neste trabalho, optamos por utilizar o sistema de anotação de palavras da Libras para LP com base no estudo de Felipe e Monteiro (2006). As autoras criaram esse sistema com o objetivo de representar, linearmente, uma língua gestual-visual.

Desta forma, na presente pesquisa se faz necessária a utilização desse sistema de anotação de palavras, na medida em que não há uma correspondência biunívoca na escolha de uma palavra de uma língua para outra. Assim, nosso objetivo é realizar a escolha da palavra em LP que se aproxime do sentido do sinal-palavra na Libras<sup>32</sup>, presente no texto de partida.

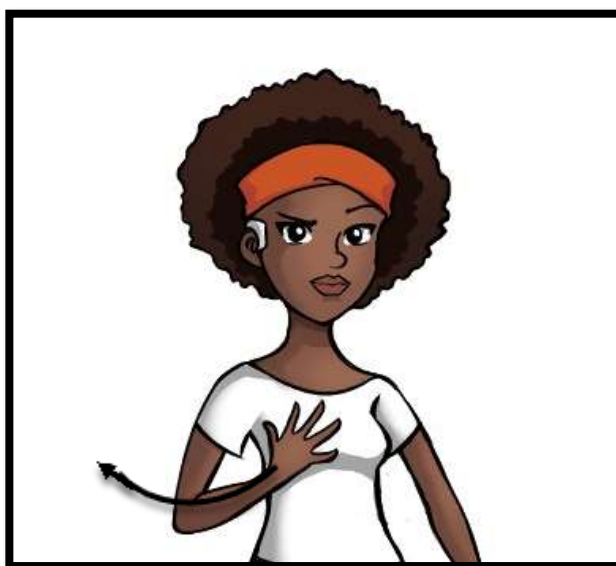
---

<sup>32</sup> Pode acontecer que a escolha realizada neste trabalho não seja a utilização mais corriqueira presente nas comunidades surdas.

Na realização da análise do *corpus*, seguiremos o procedimento para a anotação dos sinais em Libras para as palavras em LP (FELIPE; MONTEIRO, 2006, p. 24) conforme abaixo:

1. Na escolha tradutória de um sinal em Libras para uma palavra em LP utilizaremos letras maiúsculas.  
Exemplos: HOMEM, AMOR, LIBERDADE.
2. Quando o sinal em Libras for traduzido por duas ou mais palavras para a LP será representado pelas palavras congruentes em LP separadas por hifens.  
Exemplo: GOSTAR-NÃO (“não gostar”).

**Figura 27** – Sinal [GOSTAR-NÃO]



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

3. No caso de um sinal composto (formado por dois ou mais sinais), ou uma expressão performática representaremos com sua ou mais palavras, porém com o sentido de uma ideia única. Essas palavras serão separadas pelo símbolo ^:  
Exemplo: CASA^ESTUDAR (ESCOLA)

**Figura 28** – Sinal [CASA^ESTUDAR (ESCOLA)]

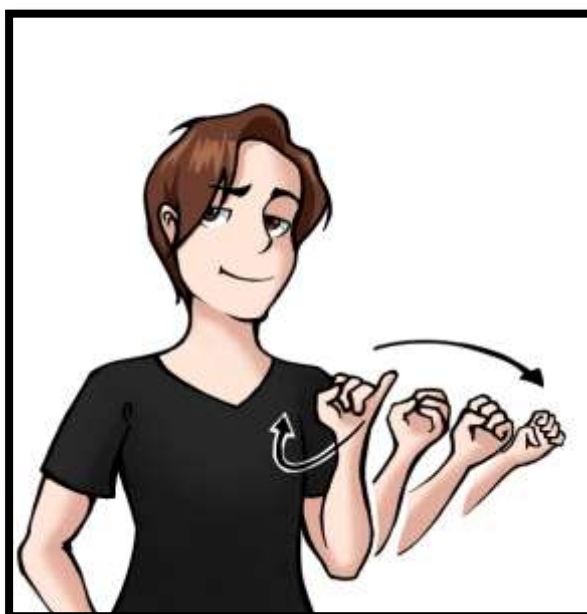


Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

4. Quando a palavra for soletrada por meio do alfabeto manual (datilologia) para expressar nomes, localidades, palavras que não possuem sinais ou são desconhecidos, a palavra em LP será representada por letras separadas por hifens:

Exemplo: J-O-S-É

**Figura 29** - Alfabeto manual (datilologia): J-O-S-É



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

5. O sinal soletrado (empréstimo linguístico da LP realizado pela soletração por meio do alfabeto manual e com a incorporação do movimento da língua de sinais) que se tornou um signo linguístico na Libras será representado pelas letras em LP em *itálico*:

Exemplo: *NUNCA*

**Figura 30** - sinal soletrado: *NUNCA*



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

6. A Libras não apresenta desinência de gêneros (masculino ou feminino) e número (plural). As palavras em LP para representar o sinal em Libras serão finalizadas com o símbolo @.

Exemplos: AMIG@ “amiga(s) ou amigo(s)”, FRI@ “fria(s) ou frio(s)”, MUIT@ “muita(s) ou muito(s)”, TOD@, “toda(s) ou todo(s)”, EL@ “ela(s), ele(s)”, ME@ “minha(s) ou meu(s)”

7. As expressões não manuais (corporais e faciais) realizados simultaneamente com o sinal em Libras serão representados após a palavra em LP (letras maiúsculas) em letras minúsculas:

a- tipo de frase: interrogativa ou ... i ..., negativa ou ... neg ...

Exemplo: NOME INTERROGATIVA

**Figura 31** – sinal: NOME<sup>INTERROGATIVA</sup>



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

b- advérbio de modo ou um intensificador: muito; rapidamente; exp. f "espantado";

Exemplo: ADMIRAR<sup>MUITO</sup>

**Figura 32** – sinal [ADMIRAR<sup>MUITO</sup>]



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

8. Com relação aos verbos que possuem concordância de gênero (pessoas, animal, veículo, etc.) serão representados por um tipos de classificador identificados como C-L e descrito em LP pelo substantivo (minúsculo) e a ação verbal (maiúsculo):

Exemplo: pássaroVOAR

**Figura 33** – Sinal [pássaroVOAR]



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

9. Os verbos que possuem concordância de lugar e número, por meio do movimento direcionado pela palavra correspondente com uma letra em subscrito que indicará:

a- a variável para lugar:

j = ponto próximo a 2ª pessoa;

i = ponto próximo a 1ª pessoa;

k e k = ponto próximo a 3ª pessoa;

e = esquerda;

d = direita

b- as pessoas gramaticais:

1s, 2s, 3s = 1ª, 2ª e 3ª pessoas do singular;

1d, 2d, 3d = 1ª, 2ª e 3ª pessoas do dual;

Exemplos: “Eu pergunto para você” = 1sPERGUNTAR3s

10. Pode ocorrer uma marcação no plural pela repetição. Esta marca será representada pelo símbolo + após a palavras em LP correspondente ao sinal em Libras.

Exemplo: CASA+ (CASAS)

**Figura 34** - Sinal: CASA+ (CASAS)



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

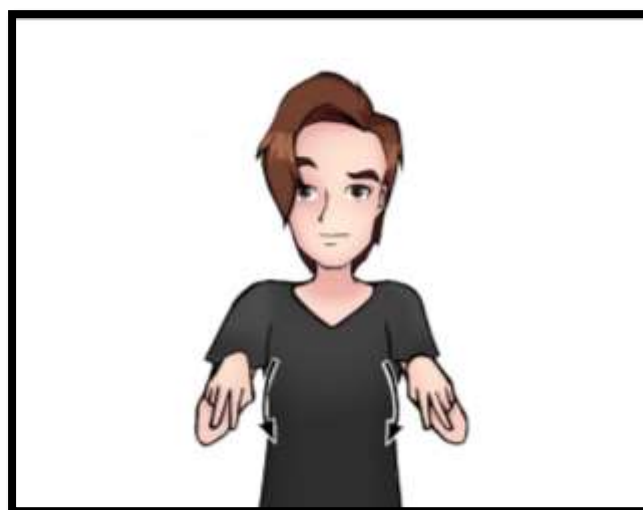
11. Os sinais produzidos por uma mão ou os sinais produzidos simultaneamente por duas mãos serão representados pela: mão direita (md) e esquerda (me):

Exemplo: pessoaEM-PÉ (md)

pessoaEM-PÉ (me)

**Figura 35** - Sinal: pessoaEM-PÉ (md)

pessoaEM-PÉ (me)



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Felipe e Monteiro (2006)

A pesquisa de Santiago (2014) busca compreender a organização dos trabalhos acadêmicos relacionados à tradução de/para língua de sinais, mais especificamente na apresentação dos recortes em Libras. O pesquisador, por meio de texto escrito em LP, tem como

objetivo favorecer ao interlocutor, sujeito discursivo, o entendimento sobre a análise e discussão dos trabalhos. Com relação à transcrição, a autora argumenta que:

a transcrição da língua de sinais pode ser considerada como uma possibilidade de apresentação dos dados de uma pesquisa, onde o seu corpus compreende a materialidade da língua de sinais, porém considerando a dificuldade de realizar a anotação escrita de uma língua viso-gestual e ainda deste registro fazer sentido para o leitor de uma pesquisa acadêmica em português, o pesquisador precisa fazer várias escolhas com base na sua interpretação da realidade material, que se apresenta na expressão dos falantes, considerando sempre os limites e possibilidades desta forma de apresentação dos dados. (SANTIAGO, 2014, p. 01).

Algumas pesquisas, além de realizar a transcrição da língua de sinais, descrevem os sinais apresentando detalhadamente os seus parâmetros. Entretanto, nesta pesquisa, optaremos por apresentar os *frames* do vídeo da tradução juntamente com a anotação de uma palavra em LP, buscando uma aproximação do sentido do sinal em Libras. Justifica-se essa escolha pois este trabalho, embora do campo da Linguística Aplicada e dos Estudos da Linguagem, não está inserido em uma linguística descritiva, mas fundamentado especificamente na ADD e nos estudos da verbo-visualidade.

Outro fator que cumpre observar é que, nos enunciados-textos poéticos, os parâmetros presentes na composição dos sinais podem sofrer mudanças morfológicas devido à realização poética, ou seja, na criação tradutória os sinais podem sofrer diversas modificações na sua composição, tais como mudanças nas CMs, no PA, M, na O da palma da mão e nas EFC.

#### 4.2.1. Olhar para a construção estética: vídeo

Nesta pesquisa, a linguagem audiovisual também é responsável pela composição estética, organizada em um produto audiovisual, ou seja, em vídeo. Conforme Rodrigues (2007), a linguagem audiovisual tem como objetivo criar uma uniformidade de comunicação, de modo que os profissionais que trabalham na composição do material audiovisual se utilizam de termos técnicos na composição do material audiovisual, direcionados para o cinema, televisão, etc. O autor ressalta que os determinados termos para um plano podem ter um outro nome em outros países e regiões.

Conforme já exposto, necessitamos analisar estes elementos presentes na construção composicional das obras tradutórias. Os elementos semiótico-ideológicos escolhidos para análise são: enquadramentos, planos de fundo, camadas de vídeo, figuras e ilustrações, legendas, efeitos visuais e sonoros e transcrições, figurinos/vestimentas, textos verbais (escritos – *lettering*<sup>33</sup> – vocalizado na LP e sinalizados-performados na Libras); etc. Júnior (2016) observa como a câmera captura os acontecimentos da vida e traz para um outros espaço fora da realidade do homem, porém o convida a dele fazer parte.

A tela mostrou o homem como um espelho e refletiu as emoções em frames por meio da ilusão do movimento. A câmera como instrumento de captura do mundo concedeu ao homem um novo espaço fora de sua realidade e repleto de detalhes antes imperceptíveis, convidando-o a fazer parte do novo espaço, desejando ser entendida. (JÚNIOR, 2016, p. 123).

Pensando na composição verbo-visual desses elementos presentes na tradução de poemas da LP para a Libras, a proposta de Rosado e Taveira (2019) contribui metodologicamente para o nosso estudo. Os autores observam a gramática visual presente na composição de vídeos digitais em línguas de sinais, objetivando a descrição e análise desses artefatos produzidos pelas/para as comunidades surdas.

Compreendemos que as produções de materiais audiovisuais em língua de sinais estão presentes em uma dimensão verbo-visual. No caso do estudo de Rosado e Taveira (2019), os autores utilizam o termo visualidade para relacionar a experiência visual e o uso das línguas de sinais na composição destes vídeos e realizam uma abordagem focada nos elementos fundamentais da visualidade compilados sob a expressão gramática visual.

Os autores propõem sete elementos basilares para as composições dos vídeos em língua de sinais:

(1) o ator/intérprete sinalizante, ou seja, a pessoa que utiliza a língua de sinais para se expressar; (2) o ator/intérprete usando língua oral, isto é, a pessoa que fala para se expressar; (3) a massa textual, na forma de títulos e textos descritivos em escrita alfabética; (4) a ilustração/imagem, gráfico ou fotografia; (5) a legenda em língua oral escrita alfabética; (6) o cenário natural ou fundo artificial inserido por intermédio de

---

<sup>33</sup> Utilizaremos o termo *lettering* para referir-se às letras utilizadas e organizadas na LP no vídeo. O termo é definido como a arte de desenhar letras, por meio de uma combinação específica de letras trabalhadas, para uma única utilização e finalidade. Pode ser realizado à mão, com lápis, canetas, mas, também realizado diretamente no computador.

substituição pela técnica do *chromakey*; (7) o vídeo menor sobre o vídeo principal, o *picture-in-picture* ou PIP. (ROSÁRIO; TAVEIRA, 2019, p. 361).

Além das variações dos elementos basilares, os autores propõem algumas relações desenvolvidas entre os elementos básicos na composição dos vídeos em línguas de sinais:

- 1) Repetição: repetição de elementos na composição estética do vídeo e, com isso, observa-se a continuidade de um determinado padrão, como: a mesma fonte e tamanho marcando títulos de capítulos; em determinadas situações a utilização os cortes de transição; a repetição dos cenários com cores e texturas; a presença dos tradutores-performáticos (atores sinalizantes/falantes<sup>34</sup>) que utilizam a mesmo figurino e posiciona-se no mesmo enquadramento (em momentos distintos);
- 2) Simetria: equilíbrio dos elementos presentes da composição do vídeo (esquerdo e direito, ou entre o topo e a base). Essa composição harmônica causa um conforto no sujeito que realiza a leitura do vídeo;
- 3) Assimetria: recurso utilizado para dar ênfase em alguns elementos e secundarizar outros, causando um desequilíbrio na composição. A intencionalidade é direcionar o olhar do público para um dos polos intencionados pelo produtor do vídeo;
- 4) Ampliação/redução: liberdade ou restrição do TILS sinalizante na janela de Libras ou imagens. Com isso, ocorre uma ênfase ou não na língua de sinais, e, também, a ampliação ou redução de imagem, causando ou não em uma leitura mais precisa e enfática pelo interlocutor.
- 5) Atração/proximidade: conjuntos de elementos que se relacionam, possibilitando ao espectador uma compreensão ativa-responsiva e possibilitar a produção de sentidos e efeitos de sentidos;
- 6) Peso: na composição estética do vídeo para qual lado da composição os elementos estão pesando mais, tal como uma força gravitacional sentida pelo espectador, também colaborando para a ênfase em determinado polo do *frame*, sendo uma experiencia de contraste entre áreas mais *cheias* e áreas mais *vazias*, direcionando o olhar do leitor de vídeo, em geral, para a área *mais pesada*;
- 7) Quantidade/predomínio: a área da composição em que predominam os elementos, provocando a percepção de um campo bastante pigmentado com atributos, número maior de elementos e manchas maiores de leitura contendo textos, ilustrações, atores, entre outros;
- 8) Espaço: são as áreas vazias e as áreas densas que se destacam na composição, sendo as áreas vazias necessárias para o *respiro* do leitor visual, evitando a competição de elementos que podem levar a

---

<sup>34</sup> Rosado e Taveira (2019) utilizam deste termo para se referir ao tradutor-performático sinalizante.

uma superocupação da tela e a perda do conteúdo/informação pelo superestímulo da percepção, algo que ocorre em vídeos em língua de sinais que abusam no uso de elementos de ênfase e destaque em um mesmo *frame*;

- 9) Sobreposição: quando um elemento está posicionado sobre outro elemento, a exemplo de trabalhos científico-acadêmicos em língua de sinais com citação e rodapé sobrepostos e em menor tamanho em relação ao ator sinalizante que está *pausado* e ocupando todo o *frame*.


Segundo Martin (2005), o enquadramento consiste em todos os elementos captados pelo campo, que é o espaço que define o ângulo de visão da objetiva da câmera e que contém todos os elementos que integram o enquadramento.





O estudo de Silva (2019) nomeia as diversas atividades em Libras em vídeo de videosinalização. Nessa, o enquadramento contribui para a organização da totalidade deste campo no vídeo e, também, para compreensão da sinalização. No caso das atividades de tradução envolvendo línguas de sinais, o enquadramento é pensado, organizado entre os sujeitos responsáveis pelo trabalho de captação de vídeo e, também, pelos tradutores que realizam a sinalização performática pensando na visualização e compreensão do destinatário.

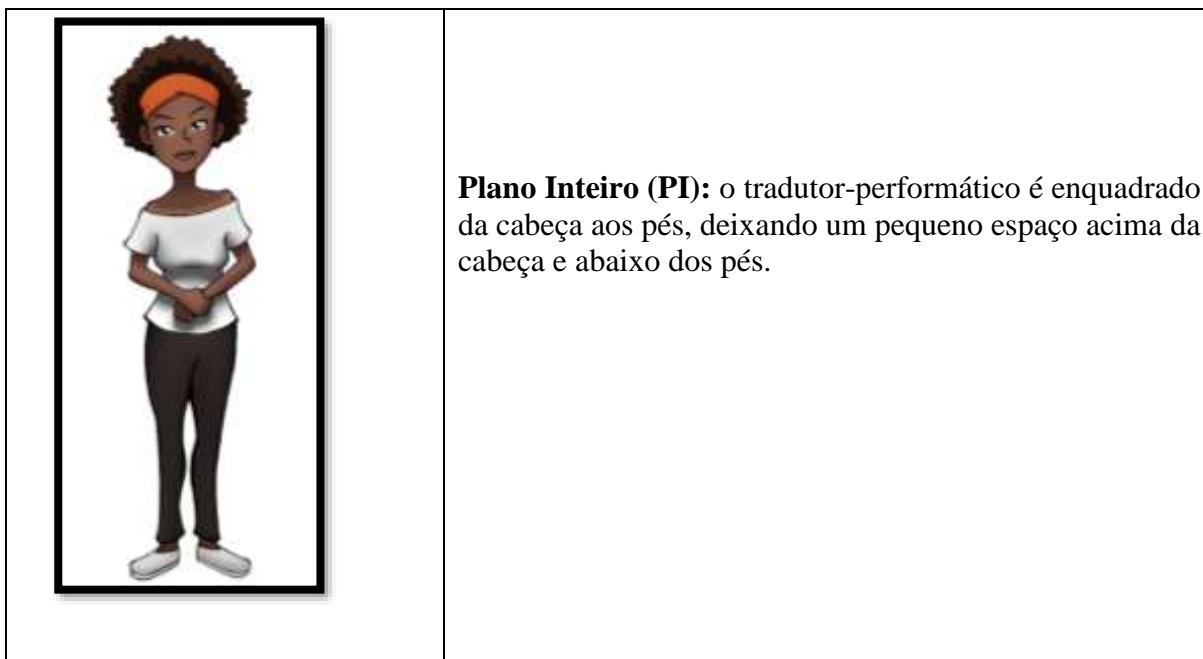
O enquadramento é um elemento da linguagem audiovisual importantíssimo para a construção do material audiovisual. No nosso objeto de pesquisa, é pensado e organizado tanto para captar a sinalização e a *performance* do tradutor, como para captar a totalidade da cena (conjuntos de planos). O corpo-texto do tradutor-performático e todos os elementos presentes na cena são capturados pela lente da câmera e, conforme sejam o enquadramento e os ângulos, cria-se um estética visual que contribui na construção da obra traduzida.

A seguir alguns planos de enquadramento:

**Quadro 8** - Planos de enquadramento de acordo com o estudo de Chris Rodrigues (2007, p. 29-30).

	<p><b>Close (CL):</b> Pode ser nomeado como primeiríssimo plano. Enquadra o rosto inteiro do tradutor-performático, do ombro para cima.</p>

	<p><b>Superclose (SCL):</b> Close fechado do rosto do tradutor-performático, o enquadramento é realizado entre o queixo até o limite da cabeça.</p>
	<p><b>Plano Próximo ou Primeiro Plano (PP):</b> o tradutor-performático é enquadrado do busto para cima.</p>
	<p><b>Plano Médio (PM):</b> o tradutor-performático é enquadrado da cintura para cima.</p>
	<p><b>Plano Americano (PA):</b> o enquadramento do tradutor-performático é realizado do joelho para cima.</p>

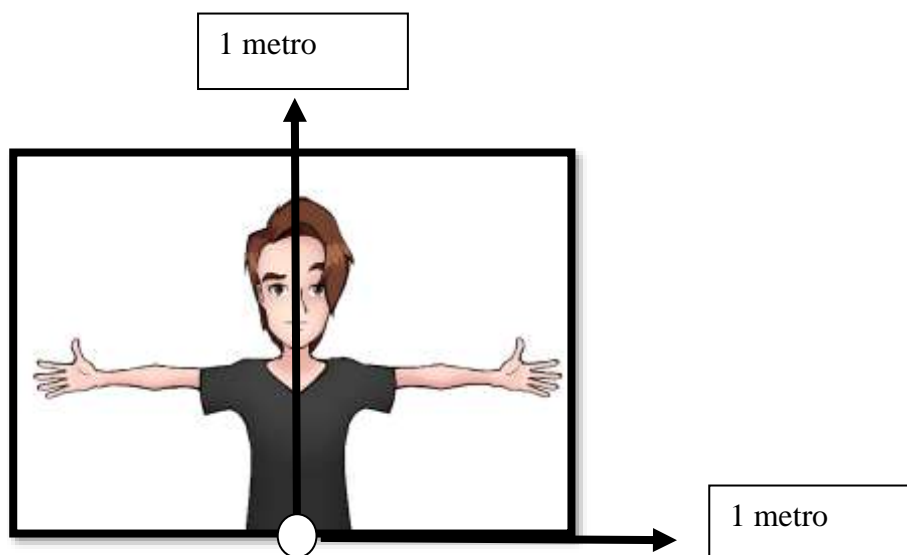


Fonte: Desenvolvido pelo autor

Silva (2019), com base nos estudos de Rodrigues (2007) e Ferreira-Brito (1995), observa que o PM é utilizado com mais frequência para captar e mostrar o movimento das mãos do personagem, e “é por isso que o PM é mais usado nos diversos gêneros (acadêmicos ou não) em Libras videossinalizada e outras línguas de sinais” (p. 149). Dessa forma, o enquadramento do tradutor-performático neste plano possibilita uma melhor percepção visual da sinalização e da *performance*.

Nas línguas de sinais, a enunciação é realizada em determinados espaços. Os sinais podem ser produzidos nos espaços neutros (não ancorados no corpo do sujeito discursivo) ou em PA (no corpo do sujeito discursivo), que vão da cintura até um acima da cabeça. Como já mencionamos, Ferreira-Brito (1995) observa que os sinais das línguas espaço-visuais são geralmente realizados num determinado espaço, ilustrado a seguir:

**Figura 36** - Espaço na enunciação em língua de sinais



Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Ferreira-Brito (1995)

Silva (2019) — com base em Ferreira-Brito (1995) —, a partir de proporções de tela (*Aspect Ratio* 81 – AR<sup>35</sup>), realiza um quadro graficamente visual com o objetivo de ter uma ideia sobre a combinação entre o espaço de sinalização e a proporção de tela:

**Figura 37**- Espaço de sinalização e a proporção de tela.



4:3

16:9 (*widescreen*)

Fonte: Desenvolvido pelo autor com base em Silva (2019, p. 150).

<sup>35</sup> É a relação entre largura e altura da imagem ou do vídeo e pode ser nomeado de proporção de tela. Termo utilizado para descrever a proporção e telas de computador e TVs, sensores de câmera, imagens impressas e digitais, entre outras possibilidades.

No processo de criação do material audiovisual, o enquadramento do corpo do tradutor-performático na tradução artístico-poética da LP para a Libras é um elemento muito relevante, pois, conforme esse corpo-texto (discursivo) for recortado, cria-se uma estética verbo-visual ideológica e se modifica a percepção do destinatário.

Outro elemento que contribui na composição da estética verbo-visual da tradução é o plano de fundo. O plano de fundo é um elemento da cena, presente no material audiovisual, e que compõe a estética na tradução artístico-poética da LP para a Libras. Rigo (2013), na sua pesquisa sobre traduções de músicas em Libras, especifica que o plano de fundo é uma superfície lisa e tem como finalidade “destacar o sinalizante no vídeo e/ou reduzir possíveis ruídos visuais” (p. 136). Castro (2012) realiza uma relação entre os plano da linguagem audiovisual e as produções em língua de sinais.

Planos da linguagem cinematográfica, quando usados nas produções em língua de sinais, contribuem de maneira decisiva para a ambientação do interlocutor na “cena” narrada, sendo que as demais características narrativas servem para as especificações do conteúdo discursivo. (CASTRO, 2012, p. 110).

De acordo com o autor, os planos contribuem para a introdução e, também, para o ritmo narrativo da obra sinalizada.

Como introdução, leva o interlocutor ao local, à descrição e à maneira de algo que acontece, aconteceu ou acredita-se que acontecerá daquilo que vai ser narrado, é o recurso por meio do qual o narrador prepara o seu interlocutor ambientando-o para, em seguida, descer aos níveis de especificidades da cena geral, que foi produzida por estes Planos da linguagem cinematográfica, que são a base discursiva de uma produção em língua de sinais. Além de recurso introdutório, os Planos servem para determinar o ritmo, pois quando uma narrativa em língua de sinais não usa planos cinematográficos, o resultado fica monótono e desprovido de emoções, da mesma forma como em um filme, se a câmera fosse mantida em uma posição estática, sem aproximações e afastamentos que determinam o ritmo narrativo. (CASTRO, 2012, p. 111).

Castro (2012) considera que a utilização destes recursos possibilita a constituição da produção imagética dos surdos, e que é importantíssimo e fundamental para a produção de sentidos e efeitos de sentidos no enredo narrativo.

Porém, tanto na atividade tradutória de canções, como na tradução de poemas, há diversas possibilidades de composição, como um plano de fundo captado em um ambiente real ou processo de edição de imagens por meio do *chroma key*<sup>36</sup>.

### 4.3. Terceira etapa: Análise das traduções verbo-visuais da LP para a Libras

Nesta última etapa, realizaremos a análise verbo-visual, observando as marcas autorais e as posições verbo-axiológicas do TILS e de outros sujeitos presentes na criação tradutória. Brait e Gonçalves (2021) especificam a investigação do pesquisador em uma dimensão artística e especificam que:

cabe o analista, então, experimentar e se arriscar em seus olhares, de modo a investigar a produção de sentidos, desde que ele tenha consciência de que a análise dialógica de discurso na/da esfera analisada foca sempre vestígios de elementos de uma dimensão artística maior e praticamente inacessível em sua *totalidade*. (p. 26).

Assim, pretendemos investigar, nesta atividade tradutória artístico-poética que envolve essas duas línguas de modalidades diferentes, a articulação do texto de partida em LP (vocalizada-escrita) para o texto de chegada na Libras (gestual-sinalizada), as diversas linguagens envolvidas e as diversas adaptações enunciativo-discursivas e culturais.

Com relação ao verbo-visual, Brait (2013) aponta alguns aspectos fundamentais necessários. Em primeiro lugar, a autora lembra que temos de um lado os estudos do visual, especialmente os ligados à arte. E, também, o estudo que procura explicar o verbal e o visual articulados num único enunciado, presentes na arte ou fora dela. Segundo a autora, este casamento entre o visual e o verbal pode sofrer gradações, ou seja, destacar mais o verbal ou mais o visual; porém, a organização do enunciado é realizada em “único plano de expressão, numa combinatória de materialidades, numa expressão material estruturada” (BRAIT, 2013, p. 50).

A dimensão verbo-visual da linguagem participa ativamente da vida em sociedade e, conseqüentemente, da constituição dos sujeitos e das identidades. Em determinados textos ou conjuntos de textos, artísticos ou não, a articulação entre os elementos

---

<sup>36</sup> Recurso que possibilita a substituição de uma cor sólida (no caso, o verde ou azul) por outra imagem ou um cenário virtual nas gravações de vídeos. Necessita a utilização de tecido, lona ou parede nas cores verdes ou azul como plano de fundo nas gravações, e, após ou durante a filmagem, o vídeo passa por um processo de edição em softwares especializados.

verbais e visuais forma um todo indissolúvel, cuja unidade exige do analista o reconhecimento dessa particularidade. São textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de junção assumidas por essas dimensões para produzir sentido. (BRAIT, 2009, p. 143).

A autora considera a linguagem verbo-visual:

[...] como um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e importância, o verbal e o visual. Essa unidade de sentido, esse enunciado concreto, por sua vez, será constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. (BRAIT, 2009, p. 143).

Por meio do pensamento bakhtiniano, a autora observa as especificidades e a possibilidade de leitura de um enunciado verbo-visual e dos discursos que o constituem e que o atravessam. Essas relações dialógicas (discursos) são “estabelecidas a partir de um *ponto de vista* assumido por um *sujeito*, personificadas na linguagem, em enunciados concretos”. Esses enunciados, presentes em uma determinada esfera de circulação, ao ocorrer a mudança para outra esfera, causam uma modificação, uma alteração ou uma subversão nas “relações implicadas nos *discursos* que constituem um texto ou um conjunto de textos” (BRAIT, 2009, p. 145-146).

Dessa maneira, por meio de uma perspectiva verbo-visual e com lentes dialógicas, ao analisar um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo artístico-poético, é imprescindível uma dedicação rigorosa nas questões teórico-metodológicas.

Compreendemos que a tradução artístico-poética é uma atividade complexa e desafiadora, pois cria “outro” poema — uma vez que os TILS realizam escolhas e estratégias tradutórias —, e realiza uma estrutura organizada em outro sistema linguístico-enunciativo-discursivo. Com isso, envolve uma complexa recriação-cocriação semiótica, semântica, sintática e fonológica que visa à produção dos sentidos e efeitos poéticos correspondente ao texto de partida.

Por meio dessas três etapas, direcionaremos o caminho deste trabalho, objetivando comprovar a nossa hipótese de pesquisa.

## CAPÍTULO 5

### UM OLHAR DIALÓGICO NA ATIVIDADE TRADUTÓRIA DE TEXTOS POÉTICOS PARA A LÍNGUA DE SINAIS: CORPO-TEXTO E VERBO-VISUALIDADE

---

Neste capítulo, iniciaremos a nossa análise da tradução de um poema da LP para a Libras, atravessada por questões sócio-históricas e valorativas presentes nos poemas e nas assinaturas dos sujeitos-autores de “outro” projeto-discursivo.

A primeira análise é o texto de partida, o poema “Todas as manhãs”, da escritora e poeta Conceição Evaristo (LP), traduzido por duas tradutoras-textuais (texto de partida para o texto de chegada), por dois tradutores-perfomáticos, Edinho Santos e Nayara Rodrigues, que são surdos, e produzido pela TV CES (Centro de Educação para Surdos Rio Branco). O objeto da nossa primeira análise apresenta questões sócio-históricas e valorativas do povo afro-brasileiro e do povo-surdo.

Para a segunda análise, escolhemos a tradução do poema “Liberdade” de Carlos Drummond de Andrade, dirigida e criada por Uziel Ferreira, com a tradução performática de Grécia Catarina, ouvinte, e fotografia e finalização de Emerson Ramalho. As relações dialógicas presentes na tradução apresentam questionamentos sobre a “liberdade”, tradução realizada por sujeitos masculinos e performado em um corpo-texto negro e feminino.

A última análise será acerca da tradução de “Laço de fita”, realizada pelo tradutor textual-perfomático Jonatas Medeiros, ouvinte, por apresentar algumas variantes na composição tradutória. A obra traduzida, por meio de diversos elementos semióticos-ideológicos, instaura relações dialógicas referente ao olhar contemplativo desses sujeitos discursivos para a mulher.

Segundo Bakhtin (2018), as relações lógicas e concreto semânticas, para se tornarem dialógicas, devem “materializar-se, ou seja, devem passar para outro campo de existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa” (p. 210).

Assim, neste capítulo, pretendemos descrever a estrutura estilística, observar as marcas linguístico-enunciativas e as relações dialógicas. E posteriormente, realizar a nossa análise das

traduções dos poemas para a Libras por meio do pensamento bakhtiniano e da verbo-visualidade.

Antes de iniciar o subtópico, assim como os seguintes, necessito elucidar o meu *locus enunciativo* de pesquisador<sup>37</sup>, professor, tradutor, ou seja, o meu *lugar de fala*<sup>38</sup> nos conflitos sociais étnicos brasileiros. Descendente de povo negro, filho de uma afro-brasileira e periférico, herdo todas as questões sociais e econômicas referente ao processo sócio-histórico, a desigualdade social, o descaso e abandono por parte do poder público.

E, devido à miscigenação com a descendência italiana, sou homem branco, o que significa que, conseqüentemente, não experimentei “na pele” o racismo, o silenciamento e o apagamento da memória e da identidade que uma pessoa negra ou surda ainda sofre no seu dia a dia.

Dessa forma, mesmo atravessado por esses embates ideológicos, coloco-me na posição de pesquisador, pois não posso colocar-me no *lugar de fala* de uma pessoa negra ou pessoa surda. Assim início a análise da tradução, travessado por essas questões sócio-históricas, valorativas do povo afro-brasileiro e do povo surdo e que envolvem posições axiológicas nas relações dialógicas presentes na tradução de um poema para a Libras.

Na sequência da análise, também reconheço meu *lugar de fala* de homem cisgênero (Cis), em relação ao corpo-texto da tradutora-performática no poema “Liberdade” e do corpo-texto do tradutor textual-performático na tradução do poema “Laço de fita”. A tradução do poema “Liberdade” é atravessada por questionamento sobre a liberdade traduzido e performado no corpo de uma mulher negra e bailaria. Já a traduções do poema “Laços de fita” estão presentes diversas vozes masculinas, que revelam o imaginário social da perspectiva masculina sobre a aura feminina.

---

<sup>37</sup> Há uma mudança na pessoa do discurso no texto para realizar uma explicação do “lugar de fala” do pesquisador.

<sup>38</sup> O termo “lugar de fala” não proíbi o sujeito que não pertence a um determinado grupo (negros, mulheres, LGBTQIA+, etc.) de se expressar, porém, devido ao apagamento e o silenciamento sócio-histórico, estes sujeitos, de acordo com seus pontos de vista, podem mudar a compreensão e o entendimento social sobre determinado grupo. Conforme Ribeiro (2017), a ideia do lugar de fala é dar visibilidade a esses sujeitos que vivenciam determinada realidade.

Com isso, compreendo que o meu olhar de pesquisador para as traduções será diferente do olhar de uma mulher, porém, por meio da materialidade semiótico-ideológica, buscarei apresentar as posições axiológicas presentes nas obras traduzidas.

### 5.1. A tradução artístico-poética para a Libras: “Todas as manhãs”

No ano de 2016, o poema “Todas as manhãs”, em LP, foi traduzido para a Libras por Mirian Caxilé (ouvinte-negra) e Livia Vilas Boas (ouvinte-branca) e sinalizado pelos tradutores-performáticos surdos: Edinho Santos (surdo-negro) e Nayara Rodrigues (surda-negra).

O material audiovisual foi produzido pela TV CES (Centro de Educação para Surdos Rio Branco), com o objetivo de divulgar e fortalecer o trabalho do Colégio Rio Branco dentro da comunidade escolar, buscando instruir, entreter, divulgar e democratizar o acesso a Libras, a cultura e a comunidade surda por meio do canal TV CES (<http://bit.ly/NTVCES>).

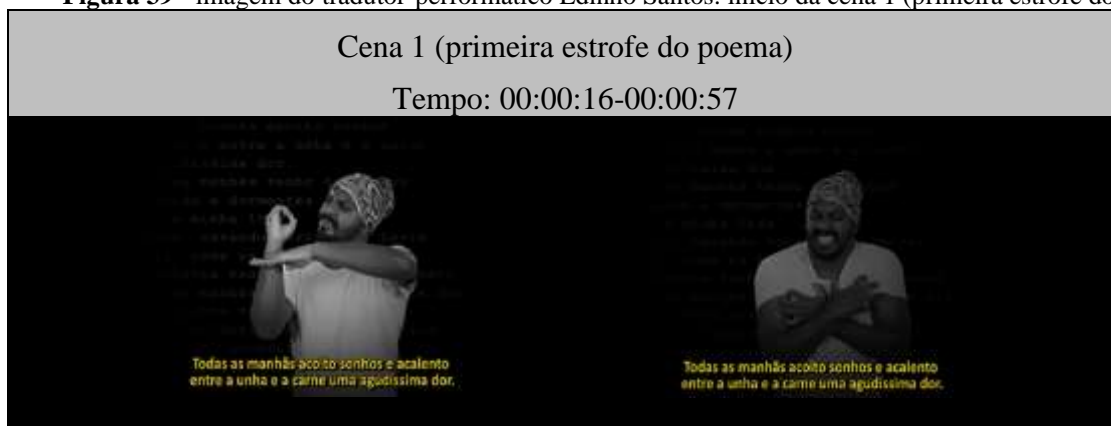
Figura 38 - imagem do nome do canal da TV CES e do título da tradução



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

Nesta tradução, cada tradutor-performático realiza a *performance* tradutória de uma estrofe do poema (texto de partida), que na análise vamos nomear de *cena*, indicando a mudança do corpo-texto no material audiovisual.

**Figura 39** - imagem do tradutor-performático Edinho Santos: início da cena 1 (primeira estrofe do poema)



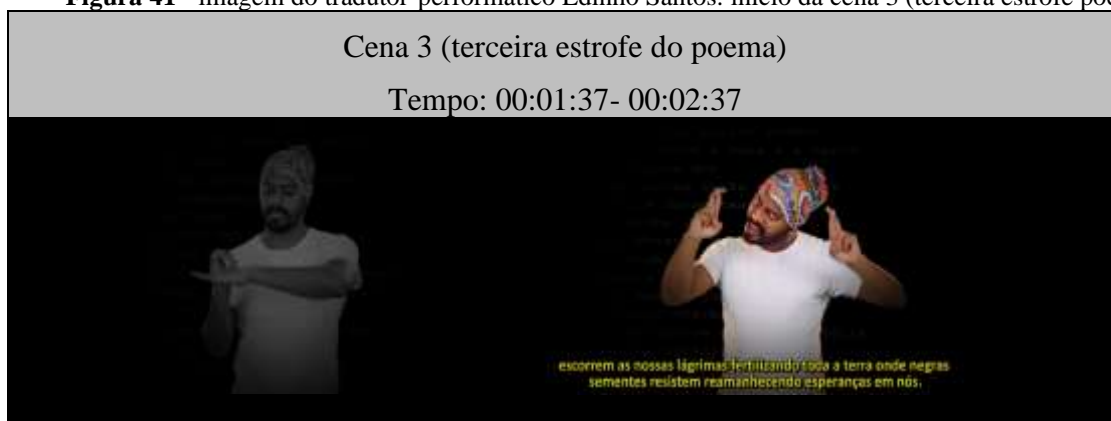
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

**Figura 40** - imagem do tradutora-performática Nayara Rodrigues: início da cena 2 (segunda estrofe do poema)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

**Figura 41** - imagem do tradutor-performático Edinho Santos: início da cena 3 (terceira estrofe poema)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

Para compreender a materialização semiótica-ideológica em dimensão verbo-visual da obra traduzida, necessitamos olhar para o texto de partida.

#### 5.1.1 “Todas as manhãs”: o poema LP (texto de partida)

O poema “Todas as manhãs” foi publicado no livro “Poemas da recordação e outros movimentos”, de autoria da escritora, poeta, romancista e ensaísta Maria da Conceição Evaristo. Conceição Evaristo nasceu em uma família simples em 29 de novembro de 1946, na cidade de Belo Horizonte — Minas Gerais, e tem o título de doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

**Figura 42** - Imagem da poeta Conceição Evaristo.



Fonte: <https://claudia.abril.com.br/noticias/conceicao-evaristo-e-sua-defesa-pelo-registro-das-vivencias-populares/>

O livro “Poemas da recordação e outros movimentos” é uma antologia poética que tem como tema a memória, a feminilidade e a resistência negra, e que foi publicado no ano de 2008 pela editora Nandyala, reeditado posteriormente pela editora Malê, no ano de 2017.

**Figura 43** - Imagem do livro “Poemas da recordação e outros movimentos”



Fonte: <https://www.editoramale.com.br/single-post/2017/06/05/poemas-da-recorda%C3%A7%C3%A3o-e-outros-movimentos-1>

Os textos de Conceição Evaristo, tanto em prosa como em versos, são marcados por questões de militância negra e buscam recuperar a identidade e memória por meio das reivindicações e denúncias históricas, bem como pela situação atual de opressão dos afro-brasileiros. Assim, Conceição Evaristo utiliza da *palavra*, ou seja, do texto poético, para posicionar-se valorativamente.

A seguir, o poema em LP de Evaristo (2017):

**Quadro 9-** Poema “Todas as manhãs”

***Todas as manhãs***

*Todas as manhãs acoito sonhos  
e acalento entre a unha e a carne  
uma agudíssima dor.*

*Todas as manhãs tenho os punhos  
sangrando e dormentes  
tal é a minha lida  
cavando, cavando torrões de terra,  
até lá, onde os homens enterram*

*a esperança roubada de outros homens.*

*Todas as manhãs junto ao nascente dia  
ouço a minha voz-banzo,  
âncora dos navios de nossa memória.  
E acredito, acredito sim  
que os nossos sonhos protegidos  
pelos lençóis da noite  
ao se abrirem um a um  
no varal de um novo tempo  
escorrem as nossas lágrimas  
fertilizando toda a terra  
onde negras sementes resistem  
reamanhecendo esperanças em nós.*

Fonte: EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê. 2017.

O poema está estruturado em três estrofes (composta pelo agrupamento de versos). Portanto, o poema contém um terceto (três versos), uma sextilha (seis versos) e, por último, a terceira estrofe é irregular/ou barbara<sup>39</sup> (doze versos). Os versos presentes no poema são versos que são brancos, ou seja, versos que não possuem rimas.

Nesta construção poética, a autora, por meio das lembranças do sofrimento, da escravidão e da esperança por um futuro melhor, realiza escolhas linguístico-enunciativas que marcam o tom emocional-volitivo<sup>40</sup>.

O tom emocional-volitivo se relaciona precisamente com o *toda* a unidade concreta e única em sua inteireza. Ele expressa a inteira plenitude de um estado de ser como evento em um momento dado, e o expressa tanto como aquilo que é *dado*, como aquilo que está *ainda-por-ser-determinado* de dentro de mim como um participante obrigatório dele. (BAKHTIN, 2010[1919], p. 54).

O poema apresenta o recurso estilístico da repetição das palavras “todas as manhãs” no início das estrofes, e reforça a ideia de resistência, pois a cada manhã o eu-lírico abriga os

<sup>39</sup> Estrofes que são formadas por mais de dez versos são chamadas de “estrofe irregular” ou “estrofe bárbara”

<sup>40</sup> Mikhail Bakhtin utiliza o termo “emocional-volitivo” para “designar precisamente o momento constituído pela minha autoatividade numa experiência vivida — a experimentação de uma experiência como *minha: eu penso* — realize uma ação por pensamento (BAKHTIN, 2010[1919], p. 54).

sonhos que teceu durante a noite, para renovar as esperanças e não desistir. É a luta contra a opressão cotidiana. O recurso do paralelismo está presente nos inícios das estrofes, utilizado por meio da repetição de “todas as manhãs”. Esse recurso é frequentemente utilizado nos poemas de Conceição Evaristo, com o objetivo de reforçar a ideia presente nos poemas, ou seja, a luta pela revisão histórica e a resistência do povo negro diante das dores da escravidão. O tempo-espaço para o eu-lírico, repetido nos inícios das estrofes, se constitui no contexto da vida da autora, ou seja, o dia a dia na luta contra o racismo.

*Todas as manhãs acoito sonhos  
e acalento entre a unha e a carne  
uma agudíssima dor.*

Na primeira estrofe (terceto), apresentada acima, o eu-lírico, por meio da palavra “acoito” — flexão do verbo “acoitar” — 1ª pessoa do singular do presente do indicativo —, se instaura em um contexto valorativo. A palavra, presente na estrofe, remete à linguagem africana e marca a hereditariedade africana do eu-lírico, e tem o sentido de abrigar e proteger os sonhos, de modo a não permitir que eles morram.

O eu-lírico expressa seu sofrimento por meio das marcas e dores causadas pela escravidão. A palavra “acalento” — (1ª pessoa do singular do presente do indicativo) — instaura o tom emocional-volitivo no acontecimento, ou seja, a ação de acalmar/adormecer as dores e o sofrimento que estão presentes nas “unhas” e “carne”: no corpo escravizado. Essas marcas presentes nas “unhas” e na “carne” remetem ao trabalho escravizado e as punições realizadas pelo seu algoz. As palavras “agudíssima dor” expressam o nível de sofrimento que a escravidão causa no eu-lírico.

Na segunda estrofe (sextilha), ocorre uma ênfase no ritmo do poema, tanto na estrutura quanto no fluxo valorativo do eu-lírico. Com relação à estrutura, na segunda estrofe, ocorre uma duplicação do verso comparando com a primeira estrofe: de terceto para sextilha. Desta forma, por meio do tom emocional-volitivo, ocorre a descrição dos eventos marcados pelo sofrimento da escravidão do povo negro representada pelo eu-lírico:

*Todas as manhãs tenho os punhos  
tal é a minha lida  
cavando, cavando torrões de terra,  
até lá, onde os homens enterram*

*a esperança roubada de outros homens.*

Novamente o eu-lírico se posiciona no acontecimento da obra poética. Na primeira linha do trecho apresentado acima, o verbo “tenho” — flexão do verbo “ter” (1ª pessoa do singular do presente do indicativo) — o eu-lírico continua a expressar o sofrimento e as dores causadas pelo trabalho escravizado. A palavra “punhos” encarna valores presentes no povo negro, pois o contexto valorativo remete as mãos amarradas dos escravizados negros e as consequências no corpo.

Dessa forma, por meio do corpo dominado e violentado do eu-lírico a autora-criadora traz os acontecimentos na vida e insere elementos enunciativo-discursivos que descrevem as consequências do ato realizado pelo “outro” (algoz/homem branco), ou seja, os punhos “sangrando e dormentes”.

Na segunda linha da segunda estrofe — “tal é a minha lida” —, o eu-lírico tem a consciência da sua situação, ou seja, por meio da imposição do “outro”, necessita realizar o trabalho árduo e penoso. Porém, mesmo vivenciando esse contexto, continua “cavando, cavando torrões de terra”, ou seja, ao repetir a ação de cavar as terras, demonstra sua resistência e sua esperança em um futuro próximo.

*até lá, onde os homens enterram  
a esperança roubada de outros homens.*

No quarto verso da mesma estrofe o eu-lírico realiza uma relação com a ação de cavar a terra e o lugar (“até lá”) que busca chegar no lugar onde “homens enterram a esperança roubada de outros homens”. Aqui, o eu-lírico instaura a ação dos “homens” que forcem os “outros homens” a enterrar “sua esperança”. Nesse evento-contexto, por meio da empatia estilística com o eu-lírico, a autora-criadora denuncia as ações escravagistas e desumanas realizadas pelos homens brancos.

Na última estrofe (irregular/ou barbara), ocorre uma ênfase rítmica na estrutura da estrofe por meio da duplicação dos versos comparados com a segunda estrofe: de sextilha para irregular/ou barbara. No fluxo valorativo do poema, o ritmo ganha vida por meio da memória do eu-lírico e da esperança colocada no futuro.

*Todas as manhãs junto ao nascente dia  
ouço a minha voz-banzo,*

*âncora dos navios de nossa memória.*

Apresentado acima, a palavra “ouço” — flexão do verbo “ouvir” (1ª pessoa do singular do presente do indicativo) — mostra a ação no tempo (presente) do eu-lírico ouvir a sua própria “voz-banzo”, voz triste e atônita mediante a situação da escravidão, instaura uma memória nostálgica e um sofrimento psicológico (além da dor física) que acometia os escravizados levados, retirados a força, principalmente do continente africano. A sua própria voz interna lembra a sua origem africana e instaura a saudade de suas origens. Para o eu-lírico, o sentido valorativo do lugar em que vivia (outro tempo-espço), do qual foi tirado/arrancado está presente em sua memória e na memória do povo negro.

No terceiro verso, essa nostalgia emocional-volitiva é enunciada pelas palavras “âncora dos navios de nossa memória”. A escolha metafórica da palavra “âncora”, remete ao ato de imobilizar e firmar as lembranças da terra natal. Já a escolha para a metáfora “navios” remete as vidas das pessoas negras que foram transportadas pelos navios negreiros para o Brasil. O eu-lírico por meio do pronome possessivo “nossa” (pronome possessivo relacionado a 1ª pessoa), instaura outros sujeitos (povo negro) na “memória” e no mesmo horizonte valorativo.

*E acredito, acredito sim  
que os nossos sonhos protegidos  
pelos lençóis da noite  
ao se abrirem um a um  
no varal de um novo tempo.*

A partir do quarto verso da terceira estrofe, o tom emocional-volitivo do eu-lírico ganha um sentido de esperança. A repetição da palavra “acredito” - flexão do verbo “acreditar” (1ª pessoa do singular do presente do indicativo) - reforça sua crença e enfatiza a sua afirmação: “sim”.

Os sonhos acoitados, reaparecem no quinto verso: “que os nossos sonhos protegidos”. Mais uma vez o eu-lírico, por meio da palavra “nosso” (pronome possessivo relacionado a 1ª pessoa) traz no seu discurso outros sujeitos (povo negro) que fazem parte do mesmo horizonte social e valorativo.

Ao realizar a relação de presente por meio da proteção desses sonhos nos “lençóis da noite” e vislumbrar um futuro de esperança pelo “abrir de um novo tempo”, autora-criadora

utiliza da linguagem conotativa para expressar de forma estilística-lírica a proteção contexto do tempo-espaço atual e que irão resultar em acontecimentos futuros. Assim, o tom emocional-volitivo do eu-lírico é constituído pelo movimento no tempo presente (escravidão) para um futuro (liberdade do povo negro).

Por meio do contexto valorativo da vida da autora, o eu-lírico vislumbra um novo tempo. E a concretização da liberdade é idealizada nas ações do povo negro no tempo-espaço do eu-lírico. Essas ações do eu-lírico, juntamente com o povo negro, são expressas por meio da linguagem conotativa: “escorrem as nossas lágrimas” e “fertilizando toda a terra”, conforme trecho apresentado abaixo.

*escorrem as nossas lágrimas  
fertilizando toda a terra  
onde negras sementes resistem  
reamanhecendo esperanças em nós*

As “lágrimas” do povo negro encarnam valores do sofrimento e da luta no tempo-espaço do interior da obra poética e no tempo-espaço de fora dessa obra, ou seja, na vida da autora. As ações de resistência do povo negro em uma “terra” inóspita e distante, vislumbra uma “terra” habitável e pertencente. Nessa “terra” as “negras sementes resistem”, ou seja, as gerações futuras do povo negro continuaram resistindo as opressões sofridas.

O poema finaliza com as palavras “reamanhecendo esperança em nós”. A palavra “reamanhecendo” — flexão do verbo reamanhecer (gerúndio) — se aproxima do sentido do título do poema e do início das estrofes: “Todas as manhãs”. A palavra “reamanhecendo” além de remete a luta diária contra o racismo, traz a ideia de um renascimento diário da “esperança” presente no povo negro (“nós”).

A construção enunciativa-discursiva do poema possui marcas linguístico-discursivas de memória e identidade com o fim de denunciar os sofrimentos do povo negro, mas também de reforçar a ideia de resistência e esperança. Segundo Evaristo (1996), as memórias africanas são heranças das culturas (africanas e brasileiras) e vivências do povo.

Histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens do folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporados à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo (p. 19).

Com relação à memória do autor (sujeito) e do objeto (poema), Amorim (2009), com

base no pensamento bakhtiniano, observa dois níveis:

podemos dizer que nesse primeiro nível, a memória em questão é memória dos sujeitos ou, mais precisamente, da posição onde se encontra o sujeito. A diferença de posição não indica apenas uma relatividade de pontos de vista, mas vai mais longe e produz qualidades distintas de memória. O segundo nível é aquele que proponho designar como memória do objeto. Trata-se de uma memória que está na cultura e em seus objetos. Ela perpassa as relações intersubjetivas e as constitui ao mesmo tempo em que é atualizada por elas. Ela aparece ao longo de toda a obra bakhtiniana e se distingue claramente de uma memória individual. (p. 10).

Na arquitetura da obra (poema), o autor-criador (sujeito estético), conforme Bakhtin (2010), está situado em lugar único do seu “Ser”, onde realiza sua atividade estética e cria a possibilidade de “abranger a arquitetura espacial e temporal” por meio da:

[...] ação de uma autoatividade afirmadora e fundadora e valorativamente unitária. A empatia estética (a visão de um herói ou de um objeto de dentro deles) realiza-se ativamente deste lugar único exotópico e é nesse mesmo lugar que a recepção estética se realiza, isto é, a afirmação e a formação do material absorvido através da empatia, dentro dos limites da arquitetura unitária da visão. (p. 84).

Em “Todas as manhãs”, a atividade estética presente no poema, realizada pela autora-criadora, traz elementos enunciativo-discursivos que resgatam a memória apagada e que é indispensável para a reconstrução da identidade do povo negro, ou melhor, das identidades. É por meio desses elementos da memória, da transmissão de bens culturais e das informações que o povo negro recompõe suas identidades e sua história.

### 5.1.2 Tradução para a Libras: análise verbo-visual de “Todas as manhãs”

A materialidade semiótica-ideológica da tradução do poema “Todas as manhãs” é organizada por diversos elementos enunciativo-discursivos, inclusive elementos audiovisuais e que, também, compõem a dimensão da verbo-visualidade desse objeto estético, como: composição de cena, escolha do plano, posicionamento da câmera etc. Com isso, necessitamos descrever, interpretar e analisar esses planos de expressões, objetivando observar como instauram a autoria neste projeto discursivo.

Com relação à linguagem audiovisual, fazendo um paralelo com o nosso objeto de pesquisa, pensamos nos dizeres de Briselance e Morin (2011): “se a literatura se escreve com palavras, o cinema escreve-se com planos” (p. 298).

A tradução inicia-se com o enquadramento<sup>41</sup> da imagem contendo fonte digital do *lettering* do texto (título do programa) na LP, como se fosse escrita por alguém em letras cursivas e com fundo musical (instrumental), que permanece até o final da tradução com plano<sup>42</sup> de fundo na cor preta.

**Figura 44** - imagem do título do canal da TV CES



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

Na sequência, o plano de fundo permanece na cor preta e surge *lettering* com uma determinada fonte tipográfica<sup>43</sup> digital, com efeitos sonoros de datilografia e forma o título do poema: “Todas as manhãs”.

**Figura 45** - Imagem do título do poema e da poeta



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>.

<sup>41</sup> Conforme Martins (2005), o enquadramento é “o primeiro aspecto da apropriação criadora da câmera no registro que faz a realidade do exterior para transformá-la em matéria artística” (p. 44). É a “composição do conteúdo da imagem”, ou seja, “como o realizador planifica em eventualmente, organiza fragmentos da realidade que a apresenta à objetiva e que se encontrará a forma idêntica na tela” (p. 45).



<sup>42</sup> Segundo Martin (2005), o plano, na linguagem audiovisual é a distância entre a câmera e o assunto e, também, a distância do foco da lentes da câmera.

<sup>43</sup> De acordo com Farias (2016), a tipografia é um “conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução. Isso inclui tanto o design de tipos quanto o design com tipos” (p. 10). A autora descreve a fonte digital como um arquivo digital contendo um “conjunto de instruções para o desenho de curvas, que determinam a reprodução de seus glifos, mais um conjunto de instruções métricas, que determinam o alinhamento e o espaçamento (entre palavras, entre letras e entre linhas) dos caracteres” (p. 11).

A tradução do poema “Todas as manhãs” é realizada por dois (2) tradutores-performáticos, que também são responsáveis pela tradução, pois interferem com suas entonações na enunciação e realizam a *performance* em Libras: Edinho Santos e Nayara Rodrigues. A tradução é dividida em três (3) cenas. Cada um realiza uma cena conforme respectiva a cada estrofe do poema (texto de partida).

A seguir, descreveremos a tradução em Libras, conforme as cenas e estrofes do poema (texto de partida), utilizaremos a glosa em LP, conforme as especificações do quadro abaixo:

**Quadro 10** - Primeira cena/estrofe da tradução

Primeira estrofe do poema (texto de partida)			
Primeira cena em Libras (texto de chegada)			
Tradutor performático: Edinho Santos (surdo – negro)			
Todas as manhãs acito sonhos			
			
<p>CL assimétrico: [solNASCER-PÔR+] representa o nascer do sol e pôr do sol (três repetições). Expressão facial acentuada; direcionalidade do olhar para mão dominante. O CL foi realizado três vezes, produzindo o sentido de repetição (pluralidade).</p>		<p>Morfismo para Sinal Simétrico: [SONHAR/IMAGINAR].</p>	
			
<p>Sinal Simétrico (continuação): [SONHO/IMAGINAR ] (continuação da</p>	<p>Morfismo para Sinal Simétrico: [TOD@].</p>	<p>Sinal simétrico (continuação): [TOD@ ].</p>	<p>Morfismos para a Expressão Performática com o sentido de</p>



realização do sinal simétrico com olhos fechados.			[1sTRAZER]: (movimento direcionado para o peito e com expressão facial acentuada).
e acalento entre a unha e a carne			
			
Expressão performática simétrica [1sTRAZER] (continuação): produzindo o sentido de acalentar.	Expressão performática simétrica: [DOR <sup>MUITO</sup> ] (sentido de remoer).  Obs.: Observamos o movimento polegar (“unha e carne”)	Expressão performática simétrica: [REMOER <sup>MUITO</sup> ] expressão facial de dor.	Morfismo para expressão performática assimétrica: movimento com a mão direita e a ênfase o polegar.
uma agudíssima dor.			
			
Expressão performática simétrica: movimento das mãos sobre os braços e peito e expressão acentuada produzindo o sentido [DOR-ANGUSTIA <sup>MUITO</sup> ].			

Fonte: Desenvolvido pelo autor




A cena apresenta três camadas organizadas por planos, ou seja, a distância da objetiva (lente) da câmera com o que está sendo capturado. O primeiro plano é o *lettering* da legenda

em LP com fonte digital e na cor amarela. Posteriormente, em Meio Primeiro Plano (MPP)<sup>44</sup>, encontra-se o sujeito enunciativo — Edinho Santos (surdo-negro) —, utilizando camiseta branca e gorro com arte africana, realizando a sinalização da tradução do poema em Libras. Por último, o plano de fundo na cor preta com o *lettering* do poema em fonte digital (cinza) tem um efeito de sombra e desfoque. O *lettering* do texto do poema no plano de fundo (cor preta) tem um efeito de sombra e desfoque.

**Quadro 11** - Segunda cena/estrofe da tradução

Segunda estrofe do poema (texto de partida)	
Segunda cena em Libras (texto de chegada) Tradutora performática: Nayara Rodrigues (surda-negra)	
Todas as manhãs tenho os punhos	
	
<p>CL assimétrico [solNASCER-PÔR+]: representando o nascer do sol e pôr do sol (três repetições) Expressão facial acentuada e a direcionalidade do olhar para mão dominante. O CL foi realizado três vezes, produzindo o sentido de repetição (pluralidade).</p>	<p>Morfismo para Sinal Simétrico: [PRES@/ESCRAV@].</p>
	



<sup>44</sup> Este plano é o intermediário entre o plano americano e o primeiro plano, tem os mesmos objetivos destes dois planos, mas focaliza o personagem da cintura para cima.




<p>Sinal Simétrico: [PRES@/ESCRAV@] (continuação).</p>	<p>Morfismo para CL [feridaARRANHAR+] (assimétrico): representa as marcas das feridas.</p>
<p>sangrando e dormentes</p>	
	
<p>CL assimétrico [feridaARRANHAR+]: alternância das mãos na produção do sinal assimétrico; direcionalidade cabeça e olhos com expressão facial [DOR- ANGUSTIA<sup>MUITO</sup>].</p>	
<p>tal é a minha lida</p>	
	
<p>Morfismo para sinal simétrico [PRES@/ESCRAV@<sup>MEDO-TRISTEZA</sup>] cabeça e olhar direcionado para cima instaura outro sujeito na tradução (opressor).</p>	<p>Sinal simétrico [1aPRES@/ESCRAV@<sup>MEDO-TRISTEZA</sup>] (continuação): cabeça e olhar direcionado para baixo; expressão de medo e tristeza.</p>
<p>cavando, cavando torrões de terra</p>	
	
<p>Sinal Simétrico [PRES@/ESCRAV@]: cabeça e olhar direcionado e CL [escrav@CAVAR].</p>	<p>Morfismo para CL [cavarRETIRAR MEDO-CANSAÇO] (simétrico): CM de mãos mudam e o movimento da ação produz o sentido de cavar; expressão de tristeza e cansaço.</p>
<p>até lá, onde os homens enterram</p>	

		
<p>Morfismo para Sinal simétrico [1sÚPLICA3s]: direcionalidade da cabeça e olhar novamente para cima (interação com o opressor).</p>	<p>Justaposição de morfemas/Neologismo (simétrico) [ESPERANÇA+PRES@/ESCRAV@].</p>	<p>Morfismo para Sinal simétrico [PRES@/ESCRAV@<sup>MEDO</sup>] expressão corpo facial de afastamento e medo.</p>
		
<p>Morfismo para CL [ESCRAVA<sup>MEDO-CANSAÇO</sup>] (simétrico): cabeça e olhar direcionado para baixo e expressão facial de tristeza e choro; mudança da CM para realização a ação de cavar.</p>	<p>Morfismo para Sinal Simétrico [PRES@/ESCRAV@R] para CL [ENTERRAR<sup>MEDO-TRISTEZA</sup>]: novamente a repetição do movimento da ação de cavar; expressão de tristeza e cansaço.</p>	
<p>a esperança roubada de outros homens.</p>		
		
<p>CL [ENTERRAR<sup>TRISTEZA</sup>A] (simétrico) continuação: representa a ação verbal de enterrar; expressão facial de tristeza e choro.</p>	<p>Morfismo para Sinal simétrico [PRES@/ESCRAV@<sup>TRISTEZA</sup>]: expressão de tristeza e choro.</p>	<p>Continua o sinal simétrico [PRES@/ESCRAV@] e [ENTERRAR<sup>TRISTEZA</sup>]: movimento do sinal até a face e encenação de choro.</p>

A segunda cena também apresenta três camadas organizadas com os mesmos planos da primeira cena. Continua o primeiro plano com o *lettering* da legenda em LP com fonte digital e na cor amarela. No meio primeiro plano, a uma mudança do sujeito enunciativo que realiza a sinalização da tradução em Libras. O sujeito enunciativo é a Nayara Rodrigues (surda-negra) e que utiliza camisa branca de manga longa e com os cabelos (crespos) soltos. O plano de fundo continua na cor preta com o *lettering* do poema em fonte digital (cinza) e com efeito sombreado e desfoque.

**Quadro 12** - Segunda cena/estrofe da tradução

Terceira estrofe do poema (texto de partida)
Terceira cena em Libras (texto de chegada) Tradutor performático: Edinho Santos (surdo – negro)
Todas as manhãs junto ao nascente dia

CL assimétrico [solNASCER-PÔR+]: novamente a cena inicia-se representando o nascer do sol e pôr do sol (quatro repetições). Expressão facial menos acentuada; direcionalidade do olhar para mão dominante. Nesta cena, ocorreram quatro repetições do CLs, produzindo o sentido de repetição (pluralidade).
ouço a minha voz-banzo,

Morfismo para sinal simétrico: [SONHAR/IMAGINAR].
âncora dos navios de nossa memória.

			
<p>Morfismo para expressão performática simétrica: como se esse sonho se materializasse.</p>	<p>Morfismo para sinal simétrico [PRES@/ESC RAV@ ANGUSTIADO]</p>	<p>Morfismo simétrico para sinal simétrico [NAVIO]:</p>	<p>Morfismo para sinal simultâneo [NAVIO^LEMBRAR] : Mantém a produção do sinal [NAVIO] (somente com a mão direita) e realiza o sinal [LEMBRAR] (mão esquerda).</p>
<p>E acredito, acredito sim</p>			
			
<p>Morfismo para sinal simétrico [NAVIO<sup>ANGUSTIADO</sup>]; expressão acentuada de sofrimento.</p>	<p>Morfismo para sinal simétrico [SONHO/IMAGINAR<sup>ANGUSTIADO</sup>].</p>	<p>Morfismo simétrico para expressão performática simétrica [1sTRAZER]: a direcionalidade do expressão performática de sofrimento para o tradutor-performático cria o sentido de absorver o acontecimento para si (eu-lírico).</p>	
			
<p>Sinal em condição de dominância [ACREDITAR+]: realizou sinal duas vezes com ênfase na expressão (sofrimento-angústia), porém a produção do sinal é realizada com alternância das mãos, ou seja, a mão direita é a dominante na primeira produção e mão esquerda é de apoio, na segunda a produção do sinal é invertido a mão dominante.</p>			

que os nossos sonhos protegidos



Sinal simétrico [ACREDITAR]: mesmo a produção do sinal seja assimétrica, a escolha é manter a simetria e uma pausa no movimento. O tradutor-performático direciona o olhar para o sinal e sua expressão facial indica reflexão.

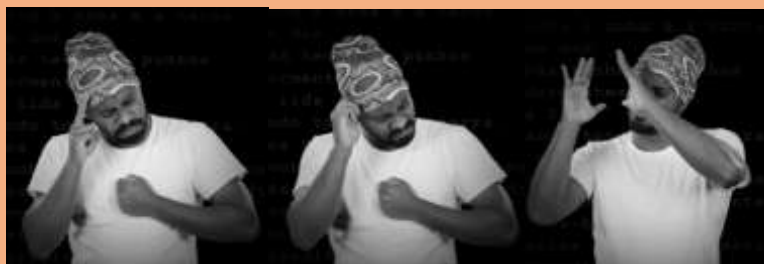
pelos lençóis da noite



Morfismo para sinal simétrico [AREIA].

Morfismo sinal expressão performática simétrica [1sTRAZER]: a direcionalidade do expressão performática de sofrimento para o tradutor-performático cria o sentido de absorver o acontecimento novamente para si (eu-lírico).

ao se abrirem um a um



Sinal monomanual [SONHO]: a mão de apoio da produção do sinal anterior se mantém.

Morfismo para sinal simétrico [IMAGINAR/REFLETIR/SONHAR].

no varal de um novo tempo



Sinal monomaneuvel [LÁGRIMA+]: a produção é realizada somente por uma mão, porém a uma alternância na localização do sinal (abaixo dos olhos).

escorrem as nossas lágrimas



Sinal simétrico [LÁGRIMAS]: expressão facial de tristeza

Morfismo para sinal simétrico [ESPALHAR].

Sinais simultâneos: [CHORO^ESPALHAR]: mantém a produção do sinal (ESPALHAR) em pausa e realiza o sinal [CHORAR] com a outra mão.




Morfismo para sinal simétrico [ESPALHAR]: o sinal [CHORAR] produzida por uma das mãos muda para [ESPALHAR] enquanto a outra mão se mantém a continuidade do sinal.







Sinal simultâneo: [CHORO^ESPALHAR\_ANGUSTIADO]: repetição com alternância das mãos.

Morfismo para sinal simétrico [ESPALHAR\_ANGUSTIADO].

Morfismo para expressão performática simétrica [1sTRAZER]: a direcionalidade do expressão performática de aceitação e compreensão para o tradutor-performático cria o sentido de absorver o acontecimento novamente para si (eu-lírico).

			
<p>Sinal monomanual [NERGR@ ANGUSTIADO].</p>	<p>Morfismo para sinal monomanual [SEMENTE]: direcionalidade do olhar.</p>	<p>Morfismo para CL simétrico de [terraCAVAR].</p>	<p>CL (assimétrico): [sementePLANT AR].</p>
onde negras sementes resistem			
			
<p>Sinal monomanual [NEGR@ ANGUSTIADO]: mantém a mão do CL anterior</p>	<p>Sinal monomanual ALI<sup>ANGUSTIADO</sup> (dêixis):</p>	<p>CL assimétrico: [sementePLANTAR].</p>	
			
<p>Sinal monomanual [NEGR@<sup>ANGUSTIA</sup> DO] (repetição): mantém a mão do CL anterior</p>	<p>Sinal monomanual [ALI<sup>ANGUSTIADO</sup>] (dêixis): o apontamento sofre uma alteração de direção.</p>	<p>CL (assimétrico): [sementePLANTAR ] (repetição).</p>	<p>CL (assimétrico): [sementePLANT A]; mudança do movimento e a alternância da localização do CL.</p>

			
<p>CL: cintunuação da mudança do movimento e a alternância da localização do CLs (pluralidade).</p>			
<p>remanhecendo esperanças em nós.</p>			
			
<p>Sinal monomaneal [NEGR@]: mantém a mão do CL anterior.</p>	<p>CL assimétrico: [pessoaSURGIR]: A outra mão mantém a CM anterior (uma pessoas)</p>	<p>CL simétrico: [pessoaSURGIR+] (duas pessoas).</p>	<p>CL assimétrico: [pessoaSURGIR] + (três pessoas).</p>
			
<p>CL simétrico: [pessoaSURGIR+] (quatro pessoas).</p>	<p>CL assimétrico: [pessoaSURGIR+] (cinco pessoas).</p>	<p>CL simétrico: pessoa plural: [pessoaSURGIR+] (plural indefinido).</p>	<p>Morfismo para CL simétrico de [pessoaOLHAR] (plural indefinido).</p>
			

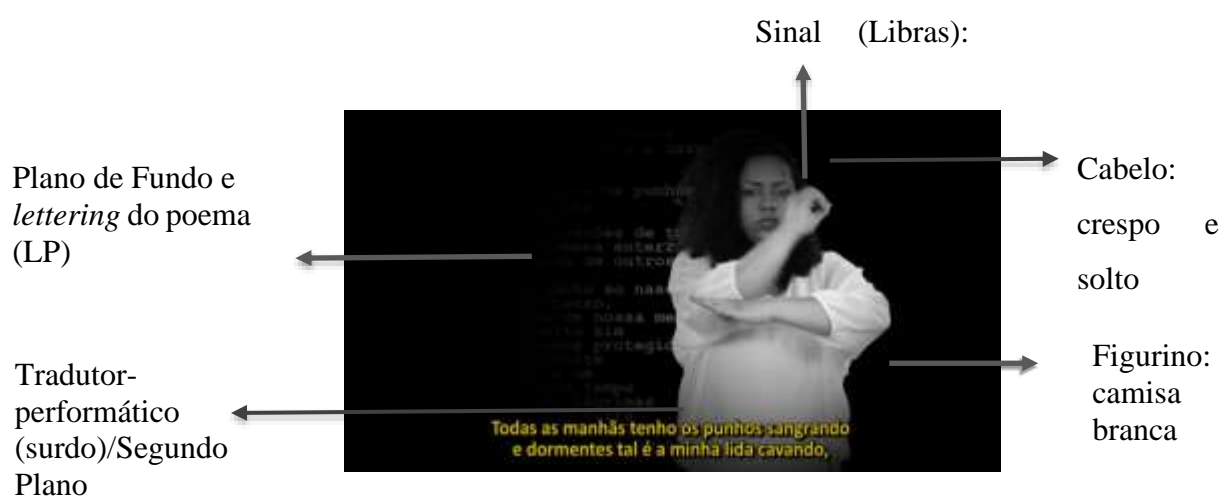
<p>CL simétrico de 3ª pessoa [OLHAR]1s(indefinido): a direcionalidade do CL para o enunciador instaura a representatividade surda-negra.</p>	<p>Morfismo para sinal simétrico [ESPERANÇA<sup>ANGU</sup>STIADO].</p>	<p>Sinal simétrico [ESPERANÇA<sup>ANGU</sup>STIADO] (continuação): movimento do corpo para frente e expressão facial acentuada.</p>	<p>Sinal simétrico [ESPERANÇA<sup>EX</sup>CLAMAÇÃO] (continuação): movimento do corpo para trás e expressão de felicidade.</p>
--	--	---	--

Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na terceira cena, a composição verbo-visual é organizada pelos mesmos três planos das duas primeiras cenas, o primeiro plano com o *lettering* da legenda em LP com fonte digital e na cor amarela. Porém, nessa cena, retorna o primeiro sujeito enunciativo (Edinho Santos /surdo-negro) no meio primeiro plano, com o mesmo figurino, e realiza a sinalização em Libras da terceira estrofe do poema. Continua o plano de fundo na cor preta com o *lettering* do poema em fonte digital (cinza) com o mesmo efeito de sombra e desfoque.

A seguir alguns exemplos dos elementos semiótico-ideológicos presentes na tradução:

**Figura 46** - Elementos verbo-visuais (*performance* tradutora surda-negra)



Fonte: Desenvolvido pelo autor – imagem do vídeo postado no *YouTube*

Descrição dos elementos verbo-visuais, sonoros e vocais presentes na tradução:

- enquadramento: os tradutores-performáticos no momento da *performance* estão enquadrados em Meio MPP;
- posicionamento dos TILS: posicionados no centro do enquadramento;
- texto verbal (escrito [*lettering*] e vocalizado na LP): o texto apresenta a legenda na LP com tipografia na cor amarela; e o poema também é vocalizado (recitado) por uma voz feminina;
- figurino em cena: o tradutor-performático utiliza camiseta branca e gorro com arte africana; a tradutora-performática utiliza camisa branca de manga longa e com os cabelos soltos;
- iluminação cênica: a iluminação está centrada nos tradutores e com o fundo desfocado e sombreado;
- fundo: o plano de fundo inicia na cor negra e depois aparece sobre este fundo a fonte digital do poema sombreada e desfocada;
- efeitos sonoros: som de datilografia e música instrumental (direcionados ao público ouvinte).

Observamos, neste texto traduzido para a Libras, as diversas materializações verbais na LP:

- a abertura do programa e o título do poema são enunciados com o *lettering* da LP;
- o *lettering* do poema é inserido no plano de fundo;
- o texto possui legenda em LP;
- o poema é recitado em LP por uma voz feminina (Miriam Caxilé);
- os créditos estão somente na LP.

Após a tradução do poema para Libras, a produção e a composição verbo-visual na obra traduzida continuam. Surgem imagens coloridas de diversas crianças<sup>45</sup> surdas-negras em primeiro plano (*close-up* - P/P<sup>46</sup>) e com o *lettering* do texto do poema no plano de fundo (cor preta) com efeito de sombra e desfoque:

---

<sup>45</sup> Alunos surdos do Centro de Educação para Surdos Rio Branco.

<sup>46</sup> Primeiro Plano.

**Figura 47** - Imagens das crianças surdas-negras



Fonte: Desenvolvido pelo autor – imagens do vídeo postado no *YouTube*

Surge a imagem colorida dos dois surdos-negros que realizaram a sinalização da tradução do poema em Libras. Edinho Santos está agachado com as mãos na barriga da Nayara Rodrigues, gestante.

**Figura 48**- Imagem dos surdos



Fonte: Imagem do vídeo postado no *YouTube*

O material audiovisual finaliza com os créditos que indica os sujeitos discursivos e as instituições participantes da produção audiovisual:

Figura 49 - Imagens do crédito da tradução



Fonte: Desenvolvido pelo autor – imagens do vídeo postado no YouTube

Na imagem do crédito, na parte superior, está presente o site do Centro Educacional para Surdos, com *lettering* na cor branca e sobre uma forma retangular na cor marrom.

Em um plano fundo na cor preta se inicia a descrição dos créditos com o nome do poema em LP, “Todas as manhãs”, com a fonte digital cursiva (*lettering*), ou seja, produzindo o sentido como se fosse escrita pela própria autora do poema, que tem seu nome inserido logo abaixo: Conceição Evaristo.

Na sequência, está especificado o termo “sinalização” para se referir aos surdos-negros que realizaram a enunciação do texto traduzido, Edinho Santos e Nayara Rodrigues. Após, a voz em LP da pessoa que declamou o poema: Mirian Caxilé.

Nos créditos finais, outros participantes são marcados e, também, suas realizações na obra: Carolina da Costa, idealizadora do projeto, diretora, e a responsável pela realização da arte, da finalização e juntamente com Aline Libânia, Livia Vilas Boas, Mirian Caxilé e Tais Gazoli, que foi responsável pelo planejamento e produção.

O crédito apresenta as tradutoras responsáveis em realizar a tradução do poema (texto de partida): Livia Vilas Boas e Mirian Caxilé.

As instituições responsáveis pela realização aparecem no final dos créditos: Centro Educacional para Surdos, Ministério da Cultura e a Fundação Rotarianos de São Paulo.

### 5.1.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Todas as manhãs”

Os elementos enunciativos verbo-visuais presentes na tradução para a Libras, atravessados por posições valorativas na autoria do texto de partida e outras valorizações que surgem na tradução, materializam-se nas relações enunciativa-discursivas nesse determinado campo de utilização das línguas (LP-Libras).

Como já vimos, a tradução se inicia com o enquadramento da imagem do título do programa na LP (fonte digital do *lettering*), como se fosse escrita por alguém em letras cursivas, ou seja, confere-se a condição da presença de uma mão, de um sujeito-autor. Com fundo musical (instrumental), que permanece até o final da tradução com plano de fundo na cor preta, instaura-se uma dimensão verbo-visual e sonora, assim, constitui-se a assinatura autoral do programa.

Em seguida, surge o título do poema – “Todas as manhãs” –, o plano de fundo permanece na cor preta e surge *lettering* com uma determinada fonte tipográfica digital, com efeitos sonoros de datilografia e forma. Essa composição verbo-visual e sonora remete a outro espaço-tempo, onde o ato de escrever poemas era realizado com as próprias mãos.

Novamente, os sujeitos enunciativos responsáveis pela organização do produto

audiovisual utilizam da dimensão verbo-visual e sonora para afetar sensivelmente os destinatários e transportar alguns desses interlocutores de hoje para outro tempo-espço. Esses elementos verbo-visuais e sonoros instauram a memória afetiva do tempo-espço, na qual a escrita era realizada por meio da máquina de escrever. Com isso se vai marcando uma historicidade do objeto.

Posteriormente, aparece a assinatura da poeta Conceição Evaristo em letras cursivas em cinza (tom azulado), verbo-visualmente marcando a autoria do poema (texto de partida). Novamente, produz-se o sentido de o texto ser descrito à mão (*lettering*/letra cursiva) e, reforçando a alusão à memória do objeto, ou seja, uma das formas de escrever poema.

Na tradução do poema em LP para a Libras, observamos as marcas valorativas do texto de partida, porém outras posições axiológicas ocorrem por meio da materialização semiótico-ideológica em uma dimensão verbo-visual.

O elemento verbo-visual presente no material audiovisual é o plano de fundo cor preta com o *lettering* do poema em fonte digital na cor cinza claro e com efeito sombreado desfocado. Esse elemento verbo-visual produz o sentido de apagamento e silenciamento do povo-negro, de modo a instaurar a intencionalidade do projeto discursivo pela equipe (tradutores-textuais, tradutores-performáticos (surdos), produtores, etc.) que, ao ser direcionada aos interlocutores da comunidade surda, recria outra posição valorativa: o apagamento do povo surdo-negro.

Já na tradução, as posições axiológicas dos sujeitos tradutores-performáticos, que oferecem seu corpo-texto para a publicação do poema em Libras, já não são somente direcionadas ao povo negro, mas também ao povo surdo. Com isso, a materialidade semiótico-ideológica da tradução traz elementos enunciativo-discursivos valorativos para a comunidade surda, especificamente os surdos-negros. O objetivo é dar visibilidade ao povo surdo-negro e à língua de sinais por meio da obra traduzida.

Outra intencionalidade que merece destaque dada a sua importância é a presença do corpo-texto dos surdos-negros na tradução artístico-poética, pois cria uma relação de proximidade com o texto de partida e com os interlocutores, instaurando a relação de identidade e alteridade.

A relação do sujeito discursivo “eu-para mim”, o “eu-para-o-outro” e o “outro-para-mim”, não ocorre inconscientemente como nos gêneros do cotidiano, porque, especificamente na atividade tradutória artístico-poética, há uma escolha, uma intencionalidade e, também,

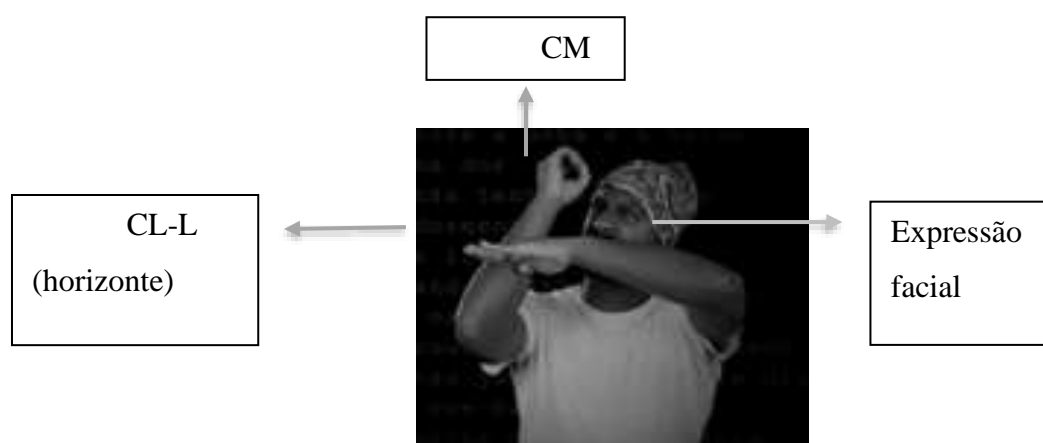
uma necessidade de organização coletiva. Essa organização objetiva e intersubjetiva é construída por atividades individuais por meio da língua-linguagem.

A expressão “todas as manhãs”, repetida nos inícios de cada estrofe, marca a resistência do povo negro, ou seja, as lutas referentes aos sofrimentos da época da escravidão e a do racismo nos dias atuais. O estilo de repetição “todas as manhãs” produz sentidos da sobrevivência por meio da esperança e pelos sonhos renovados, ou seja, na luta contra o racismo e opressão, vividos diariamente: processo de resiliência. Este efeito estilístico, utilizado no texto poético, denuncia as dores da escravidão e cobra uma revisão histórica do povo negro.

No texto de partida (poema na LP), como exposto, observamos a repetição das palavras “todas as manhãs” no início das estrofes. Portanto, na tradução para a Libras a escolha realizada pela equipe de tradutores e sinalizadas pelos surdos para as palavras em LP “todas as manhãs” necessita se aproximar do significado/sentido, porém, ao mesmo tempo, também precisa ter uma estética poética.

A escolha estilística tradutória para o paralelismo “todas as manhãs”, presentes nas primeiras do poema (texto de partida) é um CL:

**Figura 50** - Tradutor-surdo realizando o CL “nascer e pôr do sol” em Libras referente as palavras “todas as manhãs” (LP).



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem vídeo postado no *Youtube*

O CL é realizado por meio de uma configuração de mãos (CM) com o formato da letra “O” (característica física e forma) e movimentos circulares, representando o sol; a mão de apoio é realizada pelo outro braço e antebraço (semiflexionado horizontalmente) na frente do corpo que representa a linha do horizonte, significando "nascer do sol" e "pôr do sol". O CL cria o sentido do movimento do sol sobre a terra e, assim, a ideia de dias se passando, ou

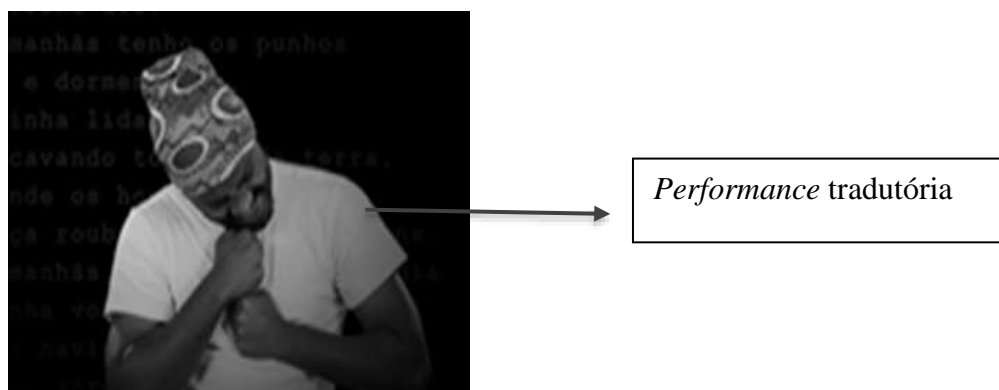
seja, continuidade e pluralidade.

Outro fator importante na tradução da LP para a Libras são os sinais relacionados aos aspectos expressivos, determinados pelo estilo individual na relação valorativa com o objeto. Assim, conforme Bakhtin (2016a), as palavras são recursos linguísticos que podem ser utilizadas em uma relação emocionalmente valorativa e, para nós, os sinais e a expressão corporal-facial instauram a relação emocionalmente valorativa na tradução por meio da *performance* dos tradutores surdos. Observamos a *performance* que é realizada por meio do corpo-texto em um determinado espaço:

É por meio de uma perspectiva de imprevisibilidade ou de fratura do universo previsível que a Performance se apresenta como evento/ ocorrência que inclui trajetos e modos de impressão do corpo no espaço e encontra, conseqüentemente, discursividades de um sujeito que se conta, que se diz, que se narra (GONÇALVES e GONÇALVES, 2018, p. 143).

Segue a imagem da expressividade por meio do corpo-texto do tradutor-performático:

**Figura 51** - tradutor-performático do surdo corpo-texto



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagem vídeo postado no *YouTube*

A criação da obra primeiramente foi pensada nos destinatários supostos/hipotéticos da comunidade escolar, que necessitam serem sujeitos bilíngues, ou seja, a Libras como primeira língua de instrução e a LP como a segunda língua (modalidade de escrita e leitura). Com isso, o projeto contribui na aquisição da LP, como segunda língua, por meio da leitura do poema (legenda) e outros enunciados na LP (abertura, título do poema e créditos).

Amorim (2002) realiza uma distinção entre o destinatário suposto/hipotético e do destinatário real:

Em relação à destinação, é preciso levar em conta ainda duas outras vozes que falam no interior de um enunciado: primeiramente, é preciso distinguir o destinatário suposto, indicado acima, do destinatário real, que lê efetivamente o texto. Instância posterior à escrita, mas que participa necessariamente da construção do sentido, pois o trabalho de interpretação constitui-se um segundo texto em relação ao qual o primeiro poderá fazer sentido. E uma vez que todo texto demanda que alguém o leia e que alguém dele se ocupe, e que a vida de um texto reside exatamente na sua circulação, pode-se dizer que o destinatário suposto é uma instância posterior, mas igualmente interior ao enunciado (p. 9)

Porém, a materialidade semiótico-ideológica também possui elementos enunciativo-discursivos pensados no público ouvinte: a entoação vocal do poema em LP (voz de Mirim Caxilé); a música instrumental; as legendas em LP.

Neste endereçamento do enunciado-texto, pensado e organizado para os surdos e ouvintes, o supradestinatário é uma terceira voz que pode ainda ser ouvida. Há uma distinção entre o destinatário suposto em relação à temporalidade e à espacialização do texto:

O destinatário suposto faz ouvir a voz do contexto de origem do texto; ele faz que um texto seja sempre um texto de seu tempo e de seu meio. O sobredestinatário, ao contrário, libera o texto das limitações de seu contexto, projetando-o naquilo que Bakhtin nomeia grande temporalidade: um tempo futuro, desconhecido e imprevisível em que o texto poderá ser acolhido e, ao mesmo tempo, reconstruído de outro modo. (AMORIM, 2002, p. 10).

Na concepção de Amorim, o destinatário suposto “remete a uma dimensão histórica e única do texto”, já o supradestinatário “atesta seu trabalho em direção a uma dimensão universalizante” (2002, p. 10).

O segundo objetivo da tradução é democratizar o acesso da comunidade surda e de outros sujeitos interessados em visualizar o poema em Libras, por meio do compartilhamento do vídeo na plataforma *YouTube*: canal TV CES. Assim, torna-se possível o acesso à tradução do poema por outros sujeitos que desconhecem a Libras. Também, pensando na compreensão por parte desses interlocutores, foi utilizado os *lettering* em LP e o áudio do poema vocalizado.

A mobilização enunciativa-discursiva entre a LP e a Libras, realizada pelo TILS, inicia-se na compreensão ativa e responsiva e por meio da materialidade da expressão corporal-facial presentes no discurso realizado em Libras. A entonação na tradução de poemas para a língua de sinais, como em qualquer outro tipo de discurso, é um elemento enunciativo importantíssimo na produção de sentidos:

No pensamento bakhtiniano, é por meio da entoação que o discurso entra em contato com a vida e, também, com seus interlocutores, pois é no social que ela se mantém e

edifica no contato com os julgamentos de valor presumidos de um determinado contexto e grupo social (FERREIRA-SANTOS, 2018, p. 112).

Na tradução da LP para a Libras as escolhas individuais e coletivas na construção do enunciado como um todo, forma a estilística da obra. Conforme Bakhtin (2016a), a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto da linguagem:

“[...] se o examinamos apenas no sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se examinarmos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já estamos diante de um fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de uma determinada forma gramática pelo falante é um ato estilístico” (p. 22).

Na obra tradutória artístico-poética da LP para a Libras, faz-se necessário analisar as relações entre os participantes e suas escolhas composicionais por meio dos elementos semiótico-ideológicos. As escolhas desses elementos nesta tradução produzem sentido de colonização, resistência e esperança para o povo surdo-negro:

1. As marcas enunciativas-discursivas materializadas por meio dos elementos poético sinalizados:

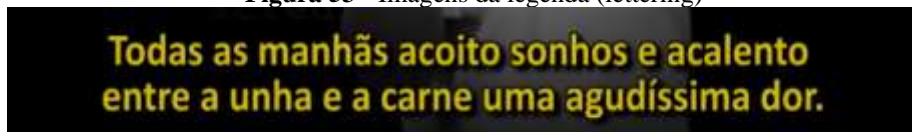
**Figura 52-** Expressão performática (mãos presas)



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

2. O lettering da legenda em LP com fonte digital e na cor amarela que está em primeiro plano;

**Figura 53 -** Imagens da legenda (lettering)



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

3. As imagens em preto e branco do tradutor-surdo que gradativamente começam a obter cor.

**Figura 54** - Imagens do surdo



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

As escolhas enunciativo-discursivas, realizadas por meio desses elementos semiótico-ideológicos, possuem posições valorativas que dialogam tanto com os acontecimentos históricos do povo negro como, também, do povo surdo.

Na figura 52, a tradutora, ao realizar a *performance* cênica — sinalização com as mãos amarradas — traz a memória não somente da temática da escravidão do povo negro, presente no texto de partida, mas, também remete aos acontecimentos históricos presentes na colonização da língua de sinais do povo surdo.

Como já mencionado, os surdos, por quase um século, foram privados de interagir por meio das línguas de sinais. No Brasil, a língua de sinais foi fortemente oprimida, proibida nas escolas e na sociedade. Nos ambientes escolares ou familiares os surdos, ao sinalizar, eram perseguidos e castigados fisicamente, chegando a terem as mãos amarradas.

[...] as escolas, em sua grande maioria, proibiam o uso da língua de sinais para a comunicação entre os surdos, forçando-os a falar e a fazer leitura labial. Quando desobedeciam, eram castigados fisicamente, e tinham as mão amarradas dentro das salas de aulas (GESSER, 2009, p. 25).

A dimensão verbo-visual, por meio da presença de um corpo-texto de uma mulher surda-negra, pensada, organizada e direcionada a uma comunidade surda, cria a alteridade entre os sujeitos discursivos responsáveis na criação da obra e o destinatário suposto/hipotético, possibilitando outros efeitos de sentido não possíveis a partir da leitura do texto de partida em LP.

As imagens do corpo-texto dos surdo-negros em preto e branco, juntamente com o *lettering* apagado do poema no plano de fundo, criam o sentido do apagamento da memória e da identidade. Já a fonte digital na cor amarela (primeiro plano), o corpo-texto do tradutor surdo-negro realizando a *performance* gradativamente obtendo cor e, posteriormente, as imagens coloridas das crianças surdas-negras, produzem o sentido de esperança.

A forma de composição da tradução possui quatro cenas, sendo que as primeiras três são realizadas conforme as três estrofes presentes no texto primeiro. A quarta cena presente na obra traduzida, no entanto, que não faz parte do poema de Conceição Evaristo, é uma nova criação na obra traduzida.

As escolhas semiótico-ideológicas dos sujeitos participantes criam uma poética verbo-visual e outro posicionamento valorativo: a comunidade surda-negra e a esperança depositada nas crianças surdas-negras e novas gerações (surda-negra grávida). Com isso, na última cena, observamos como os sujeitos participantes da obra traduzida instauram uma autoria coletiva por meio da nova criação tradutória no material audiovisual.

## 5.2 A tradução artístico-poética da LP para a Libras: “Liberdade”

Para a segunda análise, escolhemos a tradução do poema “Liberdade” de Carlos Drummond de Andrade, dirigida e criada por Uziel Ferreira, com a *performance* tradutória de Grécia Catarina, fotografia e finalização de Emerson Ramalho. Da mesma forma como realizamos a primeira análise, descreveremos a composição semiótico-ideológica, interpretaremos os enunciados-discursivos, bem como analisamos as posições axiológicas por meio das autorias nessa tradução.

**Figura 55** - imagem do nome do poeta (autor do texto de partida), imagem do título da tradução do poema “Liberdade” e a imagem do efeito da letras tridimensionais formando a palavra “Libras”.





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI>

Nesta tradução a tradutora-performática, mulher negra e ouvinte, realiza a *performance* tradutória (cena) do poema (texto de partida).

**Figura 56** - Imagem da tradutora-performática Grécia Catarina: cena da tradução do poema (única estrofe do texto de partida)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI>

Porém, antes de iniciarmos a nossa análise, necessitamos olhar para o texto de partida. Desta forma, buscaremos compreender como ocorre as relações dialógicas presentes na materialização semiótica-ideológica da obra traduzida.

### 5.2.1 “Liberdade”: o poema em LP (texto de partida)

O poema “Liberdade” está presente no livro póstumo “Farewell”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Nove anos após a morte do escritor ocorreu sua primeira publicação, em 1996, e, no ano de 1997, ganhou o prêmio Jabuti. A obra possui diversas temáticas centrais da poética do escritor.

**Figura 57** - Imagem do livro “Farewell” — Carlos Drummond de Andrade



Fonte: <https://www.bonashistorias.com.br/single-post/2019/03/08/livros-farewell-a-despedida-poetica-de-carlos-drummond-de-andrade>

A poética de Carlos Drummond de Andrade é atravessada por aspectos do movimento modernista<sup>47</sup> e, conforme Barbosa (2016), a metapoética drummondiana, além da autorreflexão, apresenta uma autonomia artística no momento da produção poética. Com isso, transcende os limiares da literatura, conquistando a arte poética.

**Figura 58** - Imagem da poeta Carlos Drummond de Andrade

---

<sup>47</sup> Movimento literário e artístico, que teve como objetivo causar uma ruptura com o tradicionalismo e o formalismo estéticos de movimentos anteriores, como: Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo.



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2012/10/carlos-drummond-de-andrade-o-avesso-das.html>

As obras *drummondianas* não se baseiam em critérios predefinidos e contemporâneos, mas representam uma leitura e releitura do fazer poético no trato com a linguagem.

Andrade trabalha com a linguagem da experiência, pois era um poeta maduro consciente do eu que está em pleno crescimento e mudança diante da poesia e do mundo. O eu poético drummondiano é aventureiro, se arrisca a viajar por períodos diferentes e por novas tendências, como no caso da metalinguagem que é também um dos aspectos do período moderno e que Carlos Drummond de Andrade buscou explicar dentro de suas obras, que seria o uso da poesia para explicar a própria poesia. (BARBOSA, 2016, p. 155).

Segue o poema “Liberdade”:

#### Quadro 13- Poema “Liberdade”

##### **Liberdade**

O pássaro é livre  
na prisão do ar.  
O espírito é livre  
na prisão do corpo.  
Mas livre, bem livre,  
é mesmo estar morto.

Fonte: (ANDRADE, 2016, p. 52): <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/14175.pdf>

O poema “Liberdade” possui apenas uma estrofe com seis versos. O autor não utilizou rimas, ou seja, os versos presentes no poema são versos brancos e heterométricos; o segundo verso é tetrassílabo, já os outros cinco, pentassílabos (redondilha menor). O poeta utilizou do paralelismo, presente no primeiro, terceiro e quinto versos. A ambivalência entre “livre” e “prisão” presente no poema é organizada na composição entres os versos. O tom emocional-

volitivo é constituído na experiência vivida e pelo pensamento do eu-lírico materializado no seu enunciar.

O pássaro é livre  
na prisão do ar.

No primeiro verso, apresentados acima, o “eu lírico”, ao expressar a liberdade do pássaro, instaura o pensamento da consciência social da ideia de uma liberdade romantizada, ou seja, ser livre para ir para onde quiser. Porém, já no segundo verso, o “eu lírico” contrapõe a afirmação e questiona essa liberdade, pois os pássaros, em todo os lugares que forem, dependerão de um outro elemento, ou seja, o ar (céu).

O espírito é livre  
na prisão do corpo.

No terceiro verso, apresentados acima, o “eu lírico” expressa a ideia da liberdade do espírito. No verso seguinte, contudo, questiona esse pensamento, e contrapõe com a explicação de que o espírito está preso ao corpo que ele “habita”.

Mas livre, bem livre,  
é mesmo estar morto.

Já no quinto e sexto versos, apresentados acima, o “eu lírico” expressa o que pensa sobre ser livre. A ambivalência entre “vida” e “morte” é marcada aqui de forma dramática, pois o ser humano, em suas vivências, sempre estará preso às questões sociais, materiais e espirituais. A ideia do “eu lírico” é de que somente a morte proporcionará uma liberdade real, ou seja, uma libertação da prisão do corpo.

A autorreflexão no discurso emocional-volitivo, ou seja, na ação do pensar sobre ser livre é representada por elementos enunciativo-discursivos ambivalentes, uma vez que o autor-criador traz alguns sentidos comuns sobre a liberdade e, em seguida, sobre a dependência ou a necessidade de viver em determinada situação na vida. A ideia de desconstruir o romantismo e o senso comum sobre o pensamento da liberdade, por meio dos pássaros e do espírito, é realizado por meio do paroxismo. Essa contradição enunciativa instaura uma intersubjetividade na interação discursiva entre o autor, por meio do “eu lírico” e de seu destinatário.

A “liberdade” é signo ideológico social atravessado por diversas reflexões em diferentes atividades humanas, como no pensamento na filosofia, nas obras de literatura, no meio jurídico, em canções, etc.

Na filosofia, a liberdade é classificada como a independência do ser humano, o poder de ter autonomia e espontaneidade. Também é um conceito utópico, uma vez que é questionável se realmente os indivíduos têm a liberdade que dizem ter. Diversos pensadores e filósofos dissertaram sobre a liberdade, como Jean-Paul Charles Aymard Sartre, René Descartes, Immanuel Kant, Karl Marx e outros.

Para Sartre, o ser humano está condenado a ser livre, pois a liberdade é condição intransponível do sujeito, ou seja, uma condição da existência humana. E é por meio dessa condição que este sujeito social se forma e constitui seus valores, e não há nada que o submeta a agir desse ou daquele modo.

Para a filosofia sartreana o homem é livre para escolher, já que possui consciência. Essa consciência gera a intencionalidade das ações praticadas e envolve a sociedade, pois a liberdade é uma pesada obrigação que traz a responsabilidade com seu destino e com o dos outros a sua volta. Ao escolher, o homem representa a opção que considera ideal para toda a humanidade. Dessa forma, a sua liberdade o une a sociedade, tornando-o responsável, porque escolhe o tipo de homem que deseja ser, e também, como os demais devem ser. Logo, as escolhas do homem sartreano provocam o sentimento de responsabilidade, o que traz angústia ao perceber que é o responsável por si e, na mesma medida, por todo o mundo. (SILVA, 2013, p. 94-95).

Já para René Descartes (1596-1650) — fundador do racionalismo moderno —, a liberdade está associada ao conceito de livre-arbítrio. Sem ser coagido por forças exteriores, o sujeito é livre por meio das suas escolhas. Os estudos de Texeira (2014) sobre a teoria da liberdade de Descartes apresenta duas definições: a liberdade como poder de escolha entre contrários e a liberdade de como poder agir sem influências externas. Porém, a autora enfatiza que alguns comentadores alegam que a segunda definição é uma correção, uma explicação ou um complemento da primeira.

Acreditamos que como uma primeira definição, Descartes com a carta de 9 de fevereiro de 1645 a Mesland vai adaptar esse poder dos contrários à vontade, já que nos parece imprescindível admiti-lo por tornar a liberdade absolutamente completa e livre. É determinante a tese da liberdade como infinitude da vontade análoga ao homem e a Deus – partindo do princípio de que a vontade ilimitada é o que me torna semelhante a Deus, pois a experimento maior do que qualquer outra faculdade– e também a tese secundária de que a liberdade humana consiste no poder de escolha entre contrários. Com a partícula “ou, antes” Descartes não está corrigindo a primeira definição dada e sim complementando as funções da vontade, que é antes de tudo uma força positiva que se realiza sem nenhuma coação externa, mas é também o poder de

escolha entre contrários, que ele desenvolverá melhor na carta a Mesland. (TEXEIRA, 2014, p. 20).

Para Immanuel Kant (1724-1804), considerado o filósofo da era moderna, a liberdade é a autonomia de cumprir seu dever de acordo com as Leis da Natureza. O sujeito é dono do seu próprio ser e de suas ações. No pensamento kantiano, a liberdade é a propriedade dos seres racionais de legislarem para si próprios e a liberdade e moralidade são intrínsecas.

Nesse sentido, Kant aponta três realidades concernentes à liberdade de pensar. A liberdade de pensar se opõe, primeiramente, à coação civil; em segundo, a liberdade de pensar se opõe a toda coação à consciência moral; e, por último, a liberdade de pensamento significa que a razão não se submete a qualquer outra lei senão àquela que dá a si própria. Segundo Kant, a razão é a pedra de toque da verdade e pensar por si mesmo significa procurar em si mesmo (em sua própria razão) a suprema pedra de toque da verdade. A liberdade e a autonomia são lemas do esclarecimento que são caros a Kant. Buscar inicialmente uma razão esclarecida parece constituir-se condição de possibilidade para se estabelecer um princípio universal do uso da razão, que faça desaparecer toda ilusão, superstição ou devaneio, mesmo que apresente conceitos problemáticos, longe de nos legar um conhecimento seguro e indubitável. (SILVEIRA, 2014, p. 8).

Porém, a liberdade está distante de representar um estado puro do espírito. A liberdade é sempre um problema concreto, intuição que é possível verificar em um Karl Marx totalmente distante, ainda, da elaboração da concepção materialista da história. Pensar a liberdade por meio de perspectiva marxista representa um desafio, pois, conforme Pérez Jaime e Amadeo (2006), o pensador nunca realizou uma sistematização sobre a temática. Para os autores as diversas obras de Marx possibilitam a reflexão sobre liberdade humana.

Para o nosso pensador, um homem livre — e aqui encontra-se longe de uma concepção negativa de liberdade, como na visão kantiana — é o homem quem, através da mediação do trabalho, vista esta como sua atividade vital, se transforma em ser genérico, em Homem, em indivíduo verdadeiramente livre. [...] O indivíduo se transforma em homem livre mediante a objetivação de sua natureza humana em um objeto através do trabalho, transformando-se em ser universal, em ser genérico, em representante da espécie humana por sua intermediação. (PÉREZ JAIME; AMADEO, 2006, p. 420).

No direito, a liberdade de expressão é um dos valores mais importantes; porém, nos dias atuais, a falta de compreensão deste termo vem causando diversos embates sociais. A liberdade de expressão possibilita e garante ao sujeito a capacidade de expressar suas opiniões, crenças e valores sem sofrer censuras.

O acesso e a possibilidade de “fala” dos sujeitos sociais nos diversos espaços virtuais (*Instagram, Facebook, Twitter, Reddit, LinkedIn, Tik Tok, Pinterest, Snapchat* etc.) possibilitaram a expressão de opinião acerca de qualquer assunto, sem considerar os aspectos relativos à esfera individual. Desta forma, alguns sujeitos distorceram o conceito de “liberdade de expressão”, pois, para alguns, o termo garante a possibilidade de falar e opinar sobre tudo de forma indiscriminada, sem reflexões sobre as consequências.

A Constituição Federal, no inciso IX do art. 5º, especifica que é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença. Assim, garante que a liberdade de expressão e de manifestação do pensamento não pode sofrer limitação prévia, não obstante a inviolabilidade prevista no inciso X: “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”.

Dessa forma, a palavra “liberdade” é um signo ideológico social atravessado por diversas reflexões em diferentes atividades humanas. Na obra traduzida instaura questionamentos em uma dimensão verbo-visual. A seguir, analisaremos a materialização desse signo ideológico na tradução.

O poema “Liberdade”, na sua organização ambivalente entre “livre” e “prisão” — elementos presentes na construção enunciativo-discursiva do poema — instaura reflexões valorativas sobre a liberdade. Neste evento único, o eu-lírico está no tempo-espaço real de sua vida, realiza sua posição valorativa. Esse enunciado concreto, realizado pelo autor-criador, traz questionamentos presentes na vida social. No pensamento bakhtiniano, a totalidade arquitetônica da obra nos momentos formais, como nos conteudístico, está viva para o sujeito estético.

Esse, portanto, é o caráter da arquitetônica concreta do mundo na visão estética. Aqui o momento de valor está condicionado em toda parte *não* pela fundação lógica como princípio, mas pelo lugar único de um objeto na arquitetônica concreta do evento, do ponto de vista do lugar único de um sujeito participante. (BAKHTIN, 2010[2019], p. 90).

Na tradução, o processo de compreensão do poema em LP (texto de partida) passa pela consciência autoral dos sujeitos discursivos responsáveis pela recriação-cocriação e ganha outra organização semiótica-ideológica em Libras (texto de chegada). Assim, os questionamentos presentes no poema são recriado-cocriados em uma dimensão verbo-visual e encarnam outros

valores sociais no tempo da obra traduzida. A seguir, analisaremos essa materialização valorativa na obra traduzida.

### 5.2.2 Tradução para a Libras: análise verbo-visual de “Liberdade”

A composição da tradução do poema “Liberdade”, assim como a primeira obra analisada, é organizada e materializada por diversos elementos semiótico-ideológicos que instauram a dimensão verbo-visual e a autoria. Porém, comparada à primeira tradução analisada, esta outra tradução, que é única, apresenta variáveis e invariáveis na sua composição semiótico-ideológica.

As especificidades composicionais dessa mobilização enunciativo-discursiva, presentes na sua materialidade semiótico-ideológica, apontam para as relações sociais na vida e, com isso, trazem posições valorativas dos sujeitos discursivos na obra traduzida, bem como suas respostas às outras vozes. Nesse sentido, iniciaremos a nossa análise partindo da descrição desses elementos verbo-visuais presentes nesta outra obra tradutória artístico-poética.

**Figura 59** - Cena inicial do poema “Liberdade”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U9w6KqBJkMI>

A obra traduzida se inicia com o enquadramento da imagem do nome “Carlos Drummond de Andrade” (letras iniciais maiúsculas); logo abaixo, a palavra “liberdade”, título do poema, em fonte digital: *lettering* em 3D na cor amarela. O plano de fundo está na cor preta e com superfície digital na cor amarela. Por meio dessa construção e composição visual digital, os responsáveis apresentam o autor do texto de partida, o poeta Carlos

Drummond de Andrade, e o título do poema: “Liberdade”. Assim, instauram o autor primeiro e, logo, sua obra poética.

**Figura 60** - Sequência da cena do poema “Liberdade”



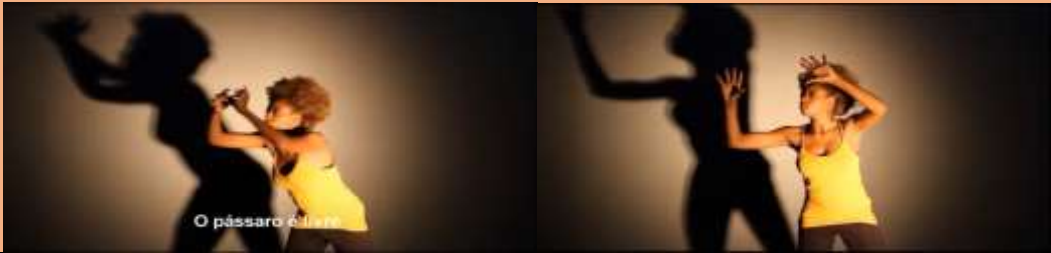

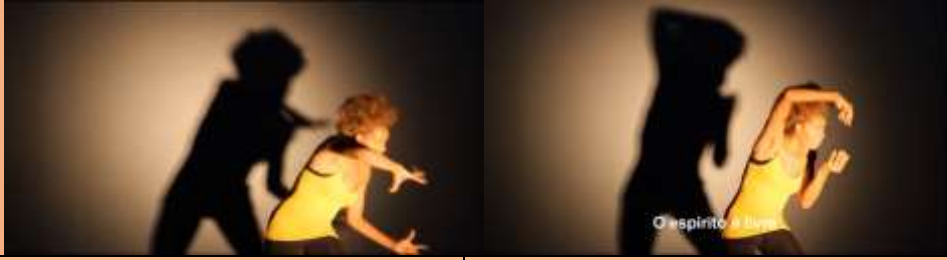
Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Na sequência, conforme a figura acima, o plano de fundo permanece na cor preta e com a superfície amarela. Ocorre o efeito especial nos *letterings*, entre o nome do poeta e o título do poema. Na sequência, as palavras das letras do autor caem sobre a palavra do título do poema, formando a palavra “Libras” e mantendo o *lettering* na mesma forma da palavra “liberdade”. O restante das letras caem sobre a superfície.









A seguir, descreveremos a tradução em Libras, conforme a cena e estrofes do poema (texto de partida).

**Quadro 14** - Cena da Tradução - estrofe do poema

Estrofe única do poema (texto de partida)
Cena em Libras (texto de chegada)
Tradutora performática: Grécia Catarina (ouvinte)
O pássaro é livre na prisão do ar.

(...)	Direcionalidade do olhar para a produção do sinal.	CL Simétrico de [pássaroVOAR].
		
Morfismo para sinal simétrico [LIVRE].	Sinal simétrico [LIVRE] (continuação)	
		
Morfismo para sinal simétrico [PRISÃO].	Sinal monomanual [AR] (soletração rítmica <sup>48</sup> A+R)	Sinal monomanual (soletração rítmica A+R) (Continuação)
O espírito é livre na prisão do corpo.		
		
Sinal simétrico [ALMA].	Sinal simétrico de [ALMA] (continuação).	

<sup>48</sup> São empréstimos linguísticos soletrados (datilologia) e apresenta forma, ritmo e movimento. Na Libras o sinal [AR] pode ser realizado pela soletração rítmica, pela produção do sinal [RESPIRAR] ou pela junção a soletração rítmica (AR) com a produção do sinal [RESPIRAR].

	
<p>Morfismo para o sinal simétrico [LIVRE].</p>	<p>Sinal simétrico [LIVRE] (continuação)</p>
	
<p>Morfismo para sinal simétrico [PRISÃO].</p>	<p>Sinal simétrico [PRISÃO] (continuação-direcionalidade para o corpo).</p>
	
<p>Morfismo para sinal simétrico de [CORPO].</p>	<p>Morfismo para expressão performática assimétrica: tocando a face com uma mão (maxilar).</p>
	
<p>Expressão performática simétrica: toca a face com as duas mãos (maxilar e frente).</p>	<p>Expressão performática assimétrica: toca a face com uma mão (lateral do rosto).</p>
<p>Mas livre, bem livre, é mesmo estar morto.</p>	

	 <p>Mas livre,</p>
<p>Sinal monomaneuvel [MAS/PORÉM].</p>	<p>Sinal simétrico [LIVRE].</p>
 <p>Mas livre,</p>	 <p>Mas livre,</p>
<p>Sinal simétrico [LIVRE] (continuação).</p>	<p>Sinal simétrico [LIVRE] (continuação).</p>
	 <p>bem livre,</p>
<p>Morfismo para expressão performática simétrica: [LIVRE].</p>	<p>Morfismo para expressão performática simétrica: [LIVRE] (continuação).</p>
 <p>bem livre,</p>	 <p>é mesmo estar morto.</p>
<p>Morfismo para expressão performática (simétrica): [LIVRE<sup>MUITO</sup>]</p>	<p>Sinal monomaneuvel: [é](ESTAR).</p>

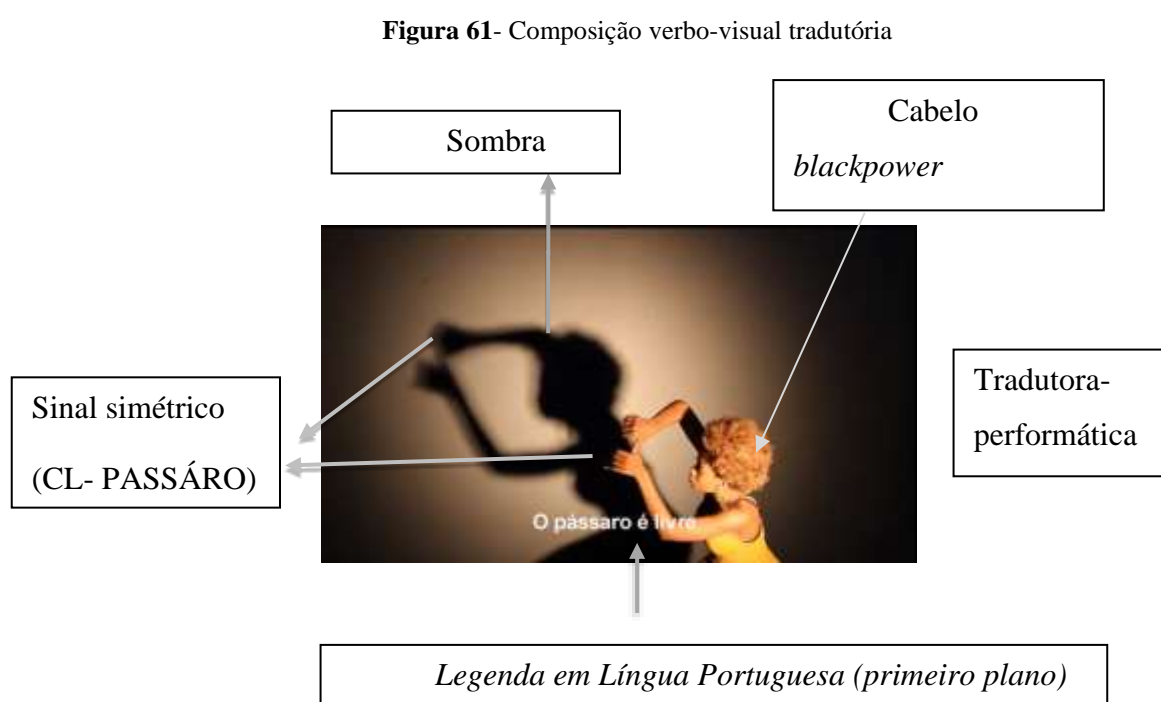
	
Sinal simétrico [ESTAR].	Sinal monomaneuvel [MORRER].
	
Sinal monomaneuvel [MORRER] (continuação).	Sinal monomaneuvel [MORRER] (continuação).
	
Expressão performática assimétrica: olhos se fechando e corpo caindo, produzindo o sentido de morrer.	

Fonte: Desenvolvido pelo autor

A cena apresenta três camadas organizadas por planos. O primeiro plano é o *lettering* da legenda em LP com fonte digital na cor branca. Posteriormente, no PP, vê-se a tradutora-performática Grécia Catarina (ouvinte-negra), utilizando camiseta regata amarela, calça *legging* preta e os cabelos em estilo *blackpower*<sup>49</sup> (com uma tiara), realizando a tradução-performática em Libras. O último plano apresenta o fundo na cor cinza e a sombra do corpo da tradutora-performática projetada por meio da iluminação centralizada em seu corpo.

<sup>49</sup> Penteados afro volumosos e arredondados, muito usados pelos negros nos anos 1970. O termo *blackpower*, que na LP significa poder negro, surgiu no final dos anos de 1960, nos Estados Unidos, e tornou-se um movimento negro mundial. Este movimento enfatizava o orgulho racial e a criação de instituições culturais e políticas que promovessem os interesses do povo negro.

A seguir alguns elementos semiótico-ideológicos presentes na tradução:



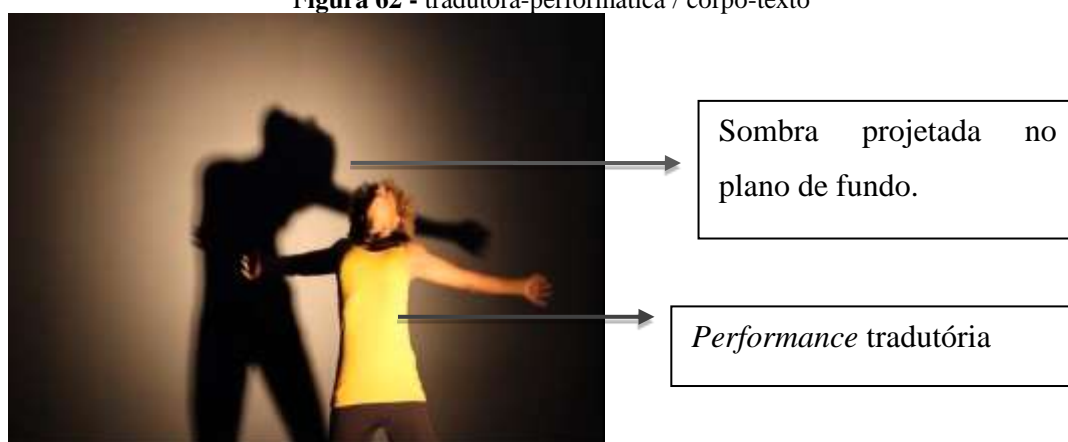
Fonte: Desenvolvido pelo autor

A linguagem verbal é materializada:

1. LP vocalizada (declamação/voz);
2. LP escrita (legenda/*lettering*);
3. Libras, por meio da tradução -performática.
4. Libras, na duplicação da tradução-performática: efeito estético por meio da sombra projetada;
5. Elementos da composição do material audiovisual.

Segue a imagem da expressividade do corpo-texto da tradutora-performática duplicada por meio da projeção do corpo — sombra no plano de fundo:

**Figura 62** - tradutora-perfomática / corpo-texto

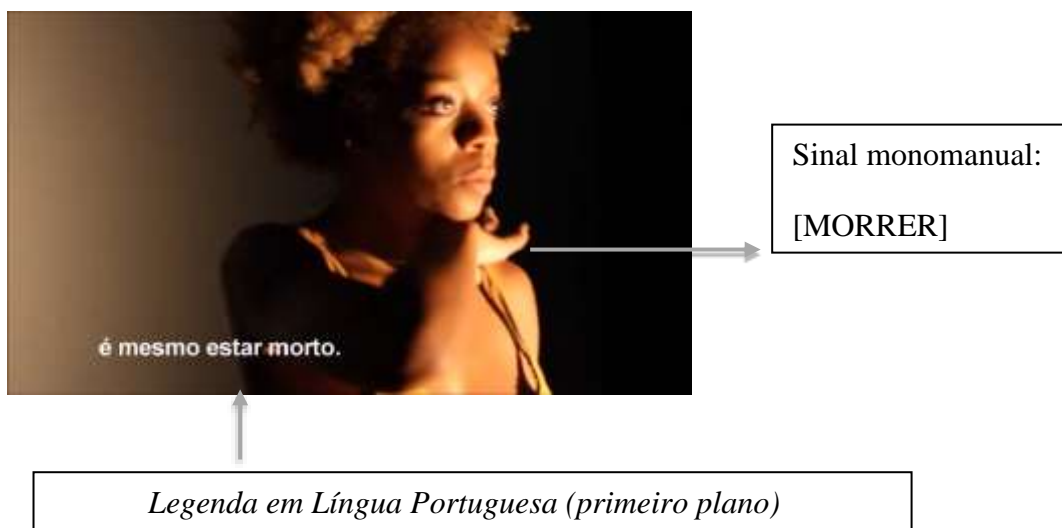


Fonte: Desenvolvido pelo autor

A sinalização, a *performance* corporal e os efeitos da projeção da sombra da tradutora-perfomática causam um efeito estético poético verbo-visual.

Na obra traduzida da LP para a Libras, as relações entre os participantes e suas escolhas composicionais se dão por meio dos elementos semiótico-ideológicos.

**Figura 63** - tradutora-perfomática / corpo-texto- enquadramento



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Descrição dos elementos verbo-visuais, sonoros e vocais presentes na tradução:

- enquadramento: a tradutora-performática no momento da *performance* está enquadrada em PA, PP e CL;
- texto verbal (escrito [*lettering*] e vocalizado na LP): o texto apresenta a legenda na LP com tipografia na cor branca; e o poema também é vocalizado (recitado) por uma voz masculina;
- figurino em cena: a tradutora-performática utiliza blusa de alcinha amarela, calça *legging* na cor preta e os cabelos *blackpower*;
- iluminação cênica: a iluminação está centrada na tradutora-performática e causa o efeito da sombra projetada no plano de fundo;
- fundo: o plano de fundo com a sombra projetada da tradutora-performática e com as bordas sombreadas;
- efeitos sonoros: música instrumental.

Observamos, nesse enunciado/texto traduzido para a Libras, as diversas materializações verbais na LP:

- a abertura da tradução do autor do poema (texto de partida) e do título do poema são enunciados com o *lettering* da LP;
- a tradução em Libras do poema é duplicada pela sombra no plano de fundo;
- o texto possui legenda em LP;
- o poema é recitado em LP por uma voz masculina (Simon Martins);
- os créditos estão somente em LP.

Os créditos, presentes no final do vídeo, apresentam as instituições e os sujeitos discursivos participantes da produção audiovisual. Os créditos iniciam com a apresentação das instituições que apoiaram a produção da obra traduzida, com *lettering* na cor branca no primeiro plano e com o plano de fundo na cor preta.

Essa composição dos créditos com os nomes das instituições apresenta uma variante da tradução anterior, ou seja, os sujeitos discursivos, responsáveis pela criação da obra traduzida, posicionam-se com grau de importância às instituições que os apoiaram tanto cultural quanto financeiramente.

**Figura 64** - Créditos da tradução “Liberdade”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

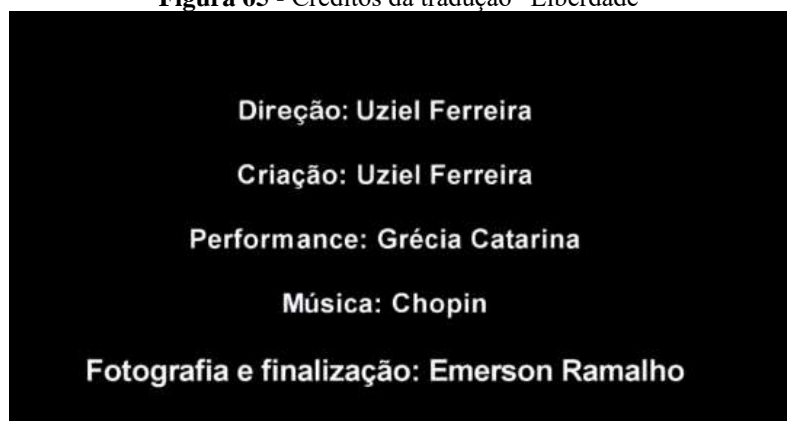
A primeira instituição é a “Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade” (FCCDA), criada em 1985, em Minas Gerais, na cidade de Itabira, onde o escritor-poeta nasceu. A FCCDA é uma entidade sem fins lucrativos, que se mantém com recursos municipais e com diversas parcerias. Possui como objetivos a fomentação e apoio ao desenvolvimento da cultura local, assim como preservar e difundir a memória e a obra do escritor itabirano.

A segunda instituição é o “Espaço Invertido”, localizado em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, espaço destinado para realização de festas ou eventos. A sua arquitetônica destaca-se devido às residências estarem de cabeça para baixo e deitadas, e, por isso, tornou-se um conjunto arquitetônico único no mundo.

A terceira e última instituição presente no início dos créditos é a escola de idiomas “Sarau Visual”, também localizada em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, A empresa Sarau Visual-Libras que tem como razão social Uziel da Silva Ferreira.

A seguir, os créditos apresentam os sujeitos responsáveis pela realização da obra:

**Figura 65** - Créditos da tradução “Liberdade”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

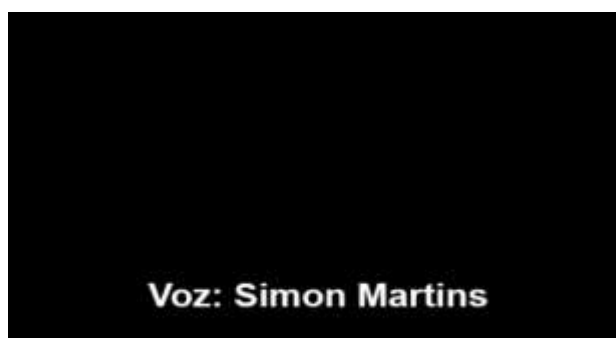
Tanto a direção quanto a criação da obra traduzida são realizadas por Uziel Ferreira. Compreendemos que o termo utilizado para “criação” no crédito permite o entendimento de que Uziel Ferreira também é o tradutor-textual (responsável em realizar a tradução interlingual do texto de partida (poema) para a o texto de chegada (poema em Libras).

A *performance*, de acordo com os créditos, foi realizada por Grécia Catarina. Importante recordar que não realizamos entrevistas com os sujeitos presentes nas traduções, pois o objetivo dessa pesquisa é realizar um olhar dialógico para a materialidade enunciativo-discursiva da obra traduzida. Dessa maneira, não sabemos se Grécia Catarina é fluente na Libras ou se somente foi convidada para realizar a tradução-performática na obra. Porém, vamos nomear seu ato como tradutório-performático, pois compreendemos que seu corpo-texto é um suporte para a Libras e, também, por meio da *performance*, cria um efeito estético e poético sinalizado e único. Grécia Catarina é bailarina e incorpora na *performance*, movimentos de dança contemporânea que extrapolam o espaço de sinalização comum para a língua de sinais em gêneros textuais e discursivos não literários ou não artístico-poéticos, mas imprimem ênfase à *performance* e compõem uma maior expressividade no produto audiovisual.

A música presente na tradução é do pianista polonês Frédéric François Chopin. Um dos maiores compositores conhecidos e um dos pianistas mais importantes da história. Suas composições influenciam os músicos até os dias de hoje.

A materialidade verbal do texto de partida (poema em LP), além de ser concretizada por meio da escrita (*lettering*), também é vocalizada. Nos créditos, o sujeito que realiza a vocalização/declamação do poema em LP é Simon Martins.

**Figura 66** - Créditos da tradução “Liberdade”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Este enunciado concreto, ao ser recriado-cocriado por meio da obra traduzida em língua de sinais em um material audiovisual, altera sua forma e conteúdo e, com isso, instaura outros posicionamentos valorativos e outras relações dialógicas. Essa reconstrução semiótico-ideológica inicia-se no contato do texto de partida, na mobilização tradutória realizada pelo tradutor-textual, na tradução-performática, no corpo-texto e na materialização semiótico-ideológica em um produto audiovisual.

### 5.2.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Liberdade”

Quanto à tradução de “Liberdade”, assim como na de “Todas as Manhãs”, analisaremos a dimensão verbo-visual, as suas multiplicidades e as relações dialógicas presentes na composição da obra traduzida por meio da materialidade semiótico-ideológica. Desta maneira, como o poema “Liberdade” (texto de partida), de Andrade (2016), a tradução instaura uma intersubjetividade poética sinalizada, porém verbo-visual e, ao realizar o endereçamento da temática a outros destinatários, outras posições axiológicas são instauradas.

Este enunciado concreto, ao ser recriado-cocriado por meio dos elementos audiovisuais e da língua de sinais, altera sua forma e conteúdo e, com isso, instaura outros posicionamentos valorativos e outras relações dialógicas. Essa reconstrução semiótico-ideológica inicia-se no contato do texto de partida, na mobilização tradutória realizada pelo tradutor-textual, na tradução-performática, no corpo-texto e na materialização semiótico-ideológica em um produto audiovisual.

A tradução de “Liberdade” inicia-se com o enquadramento do nome do escritor-poeta “Carlos Drummond de Andrade” e com título do poema, “Liberdade”, em letras tipográficas digitais tridimensionais. O efeito digital das letras, com o nome do poeta, ao cair por cima do título do poema, forma a palavra “Libras”. Ao realizar essa marca enunciativa, os sujeitos discursivos, por meio desta composição de desconstrução e reconstrução verbo-visual, instauram o objetivo da tradução, ou seja, a relação entre o poema e a obra traduzida para a Libras, a mobilização de um autor em LP para a Libras e, também, a visibilidade dessa língua.

No final da apresentação do autor primeiro e do título do poema, é realizado o efeito *fade-out* e, em seguida, o efeito *fade-in*. Posteriormente, surge de maneira gradual a tradutora-performática Grécia Catarina e a iluminação sobre o seu corpo projeta sua sombra no plano de fundo. Esses efeitos de transição e iluminação criam ritmo, harmonia e estética

visual na tradução.

**Figura 67** - Tradutora-performática e o corpo-texto



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

A escolha de uma mulher ouvinte, negra e bailarina para realizar a tradução-performática do poema é atravessada por posições axiológicas. Nascida e criada em Belo Horizonte, Grécia Catarina, aos 26 anos, torna-se a única bailarina negra da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, a maior companhia de dança contemporânea do país. Em uma entrevista ao site UOL (2019)<sup>50</sup>, em 11 de novembro de 2019, mês da consciência negra, a bailarina fala que em todos os espaços em que dançou, sempre era a única negra.

As duas vagas ofertadas para a companhia de dança contemporânea da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, no ano de 2018, foram disputadas por 200 candidatas, e somente 15 dessas candidatas eram negras. Na entrevista ao UOL (2019), Grécia especifica a importância da representatividade de uma mulher negra na companhia e como o corpo negro faz a diferença na dança, tanto para ela quanto para o público negro.

Temos então uma *performance* na tradução direcionada para a Libras realizada por um corpo-texto que, também, realiza movimentos corporais da dança e é iluminado por uma luz. Além da iluminação sobre o corpo da tradutora-performática criar uma estética visual, causa uma duplicidade enunciativo-discursiva. Ademais, essa visualidade poética se aproxima do sentido de relação dependência presente no texto de partida, ou seja, a existência da sombra está relacionada à necessidade de um corpo e uma luz.

Machado (2021) observa o corpo na dança e, com o conjunto organicamente articulado de signos verbais, sonoros, gestuais e cinéticos, cria um “jogo entre o ouvir e ver,

---

<sup>50</sup><https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/11/11/para-se-livrar-de-estigma-da-cor-bailarina-negra-dominou-todas-as-tecnicas.htm>

a reproduzir o próprio movimento de *poiesis* artística na sua forma mais essencial, assim evocando o diálogo de textos culturais que supera os limites temporais” (p. 125). Porém, por que temos a presença de um corpo-texto de uma mulher-negra e bailarina? Quais são as relações dialógicas deste corpo presente no produto audiovisual?

A única assinatura feminina presente na obra traduzida é a da Grécia Catarina, na medida em que as demais autorias são realizadas por sujeitos do sexo masculino. Dessa maneira, o corpo-texto de uma mulher, ao realizar a *performance* poética em Libras, causa uma ruptura tanto com o texto de partida, quanto com a tradução-textual para a Libras e, também, com a voz masculina que entoa o poema na LP. Por meio do enunciado verbo-visual (corpo-texto), a intenção coletiva autoral é instaurar a visibilidade e a valorização do feminino.

A verbo-visualidade do corpo-texto de uma mulher na tradução de um poema, com diversas vozes masculinas, provoca reflexões sobre a liberdade. No contexto sócio-histórico, houve diversas lutas por igualdade realizadas pelos movimentos feministas e, também, várias conquistas de direitos na sociedade brasileira. Porém, nos dias atuais, esta materialização enunciativa-discursiva, realizada por meio do corpo-texto de uma mulher em uma tradução de um poema que questiona a liberdade, ainda gera reflexões e indagações. As lutas e as conquistas realizadas por esses movimentos foram suficientes? De fato, as mulheres são livres em uma sociedade patriarcal e machista?

A escolha da bailarina Grécia Catarina pela equipe de produção, para realizar a tradução-performática, demonstra uma posição de valoração referente ao povo negro. Se voltarmos para a primeira análise — tradução de “Todas as manhãs” — o enunciado/texto verbo-visual traz diversas reflexões sobre a escravidão do povo negro, a luta contra o racismo e a esperança. Já nessa tradução, o corpo-texto de uma mulher negra, por sua vez, questiona a liberdade do povo negro nos dias atuais.

Após mais de 120 anos do ato famoso e legal, referente à liberdade do povo negro, por meio da Lei nº. 3.353, de 13 de maio de 1888, conhecida como Lei Áurea, a tradução questiona essa liberdade nos dias atuais. De fato, o povo negro é livre? O corpo-negro é uma prisão em uma sociedade atravessada pelo racismo estruturado e estruturante?

Outro aspecto fundamental é o sentido e a representatividade deste corpo-texto na tradução, tendo em vista que a trajetória profissional dessa mulher-negra-bailarina e sua presença em diversos espaços de dança, que são ocupados por corpos-brancos, reflete as

dificuldades e a perseverança das mulheres negras e bailarinas e, também, do povo negro em uma sociedade estruturalmente racista. Se olharmos para o balé e o estereótipo construído ao longo da sua trajetória, observaremos que há uma ausência das bailarinas negras no cenário do Balé Clássico.

A origem do Balé Clássico ocorre no início do século XVI com as danças da corte italiana (Balé da Corte). Essas danças eram organizadas nos banquetes, popularizando-se dentre a corte europeia e, posteriormente para o mundo, como um baile organizado com dramaturgia.

No Brasil, conforme Silvério (2020), o Balé Clássico se estabelece como arte elitista e refinada. Contudo, há uma contradição que se apresenta a partir desse momento, no sentido de como pensar em uma técnica europeia para corpos brasileiros. Isso porque a estrutura corporal do brasileiro possui uma diversidade étnica (indígenas, africanas, europeias, asiáticas etc.).

A estética corporal que se privilegia no balé está relacionada à sua origem europeia e à sua trajetória ao longo da história. A imagem que se tem da bailarina clássica ainda está atrelada a um ideal de corpo e de beleza [...]. Atualmente, a visão que se tem da bailarina ainda é uma visão idealizada, do período romântico, como um ser perfeito, fragilizado, intocável, jovem, bela, magra e delicada. (SIVÉRIO, 2020, p. 14).

Essa linguagem artística corporal, em sua prática, padroniza e estereotípica o corpo humano. Pois, de acordo com o processo histórico, no qual esse pensamento se sistematiza socialmente, juntamente com os conceitos inerentes a ele, privilegia-se um padrão corporal para quem a prática, aproximando-o ao desse estereótipo, ou seja, uma imagem preconcebida do que é ser uma bailarina.

Silvério (2020) questiona o estereótipo desse corpo, da concepção de beleza e do comportamento associado à técnica clássica presente no balé. Com isso, a autora traz reflexões sobre a presença ou ausência das bailarinas negras no Brasil.

Esse estereótipo oprime e exclui as pessoas que não se enquadram nesse perfil, assim, o ideal de ser uma bailarina negra no Brasil implica em enfiamentos ao regulamento a este modelo de corpo imposto pelo balé.

Existe, portanto, um ideal a atingir, e isso faz que as pessoas às vezes se submetam a um verdadeiro massacre físico e psicológico para alcançar a forma sonhada. Mas não posso moldar um corpo quando ainda não tenho um corpo: antes de qualquer coisa, devo partir do corpo que tenho, e isso requer disciplina e organização. (VIANNA, 2018, p. 101).

A dimensão verbo-visual de um corpo-texto de uma bailarina-negra em uma tradução artístico-poética para a Libras traz consigo uma trama de posições ideológicas socioculturais. É que, dependendo do destinatário, ao ver e ler o corpo-texto desta mulher-negra-bailarina na obra traduzida, atravessada por questões de gêneros, etnias, estereótipos, representatividade, terá uma compreensão ativa-responsiva por meio de suas subjetividades.

A intencionalidade desse corpo-texto, presente na tradução, também é marcada por questões regionais, ou seja, a presença da mineira Grécia Catarina no produto audiovisual representa o mesmo pertencimento da origem do poeta (autor primeiro), dos outros sujeitos responsáveis na criação da obra e das instituições.

A construção tradutória do poema “Liberdade” é articulada organicamente por signos verbais, visuais, sonoros, gestual, cinéticos e cinematográfico, e, por meio dessa materialidade semiótico-ideológica, os sujeitos discursivos respondem ao texto de partida e, no processo de recriação-cocriação, realizam uma poética verbo-visual.

Observa-se alguns aspectos de (in)visibilidade na tradução: (1) a não presença do corpo do tradutor-textual causa uma diluição na autoria; (2) a presença do corpo-texto da tradutora-perfomática instaura a visibilidade da mulher em um enunciado atravessado por vozes masculinas; e (3) a dimensão verbo-visual do corpo-texto de uma mulher-negra-bailarina, juntamente com o jogo cênico da iluminação, questiona ambivalentemente sobre a liberdade presente no texto de partida, porém instaura outros posicionamentos valorativos.

### **5.3. A tradução artístico-poética para a Libras: “Laço de fita”**

Escolhemos para esta última análise a tradução de “Laço de fita”, realizada por Jonatas Medeiros, ouvinte, tradutor e intérprete de Libras. Esta tradução apresenta algumas variantes significativas para reflexão sobre a autoria e a (in)visibilidade nas obras tradutórias da LP para a Libras.

A primeira variante é o encontro de três textos na obra traduzida “Laço de fita”: o poema “Laço de fita” de Castro Alves; o vídeo postado no *YouTube*<sup>51</sup>, intitulado “Laço de fita, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves”.

---

<sup>51</sup> O vídeo foi postado no dia 09 de novembro de 2012, no canal “MAPIMESTUPEFACTO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v5KlKlv6xe4>. Acesso em 27/06/2021.

**Figura 68** - Tradução da LP para a Libras (Jonatas Medeiros): o poema “Laço de fita” de Castro Alves



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode>

**Figura 69** - Vídeo de José Marcio Castro Alves: “Laço de fita, de Castro Alves”.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=v5KlKIv6xe4>

A segunda variante é a própria tradução para a Libras que foi sobreposta no vídeo de José Marcio Castro Alves, ou seja, o tradutor realizou a construção audiovisual tradutória com outro vídeo.

Já a terceira variante está presente na materialidade enunciativo-discursiva nos créditos, pois apresenta apenas um sujeito discursivo responsável em realizar a tradução textual da LP para a Libras e o seu corpo-texto está presente no material audiovisual. Essa materialização aponta para as autorias e, com isso, possibilita algumas reflexões.

**Figura 70** - Créditos na Tradução da LP para a Libras: “Tradução ensaio Jonatas Medeiros



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode>

Desta forma, o tradutor textual-perfomático, além de ter realizado a tradução do texto de partida da LP para a Libras, também tem seu corpo-texto presente no material audiovisual. Nessa tradução, mesmo que o poema (texto de partida) esteja estruturado em oito estrofes, a tradução (texto de chegada) é realizada somente em uma cena, pois não a cortes entre as estrofes.

**Figura 71** - imagem do tradutor textual-perfomático Jonatas Medeiros: cena da tradução do poema.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode>

Assim, como as duas traduções já analisadas, primeiramente observaremos a construção composicional do texto de partida, posteriormente, buscaremos compreender como ocorre as relações dialógicas presentes na materialização semiótica-ideológica nesta obra traduzida.

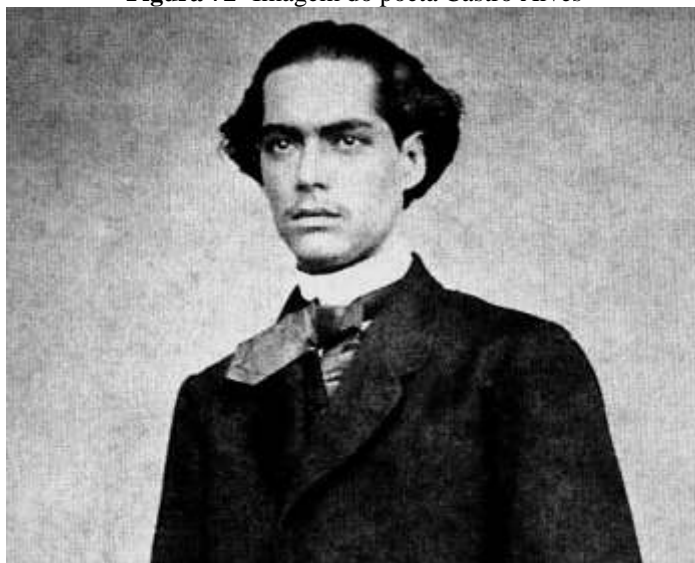
### 5.3.1 “Laço de fita”: o poema em LP (texto de partida)

Nesse tópico, para compreender as relações dialógicas presentes na articulação entre essas três obras (enunciados), que acabam materializando-se em uma, realizaremos uma análise

do poema. Lembramos que nosso objeto de pesquisa é a tradução, porém na nossa perspectiva dialógica, é necessário olhar para o texto de partida.

O poeta Antônio de Castro Alves nasceu no ano de 1847, na cidade de Muritiba, Bahia, e faleceu no ano de 1871, em Salvador. Após complementar os estudos secundários, frequentou a Faculdade de Direito de Recife, que contribuiu à sua carreira de poeta, pois os alunos letrados tinham aulas de produção de poemas para serem mais declamados do que lidos.

**Figura 72-** Imagem do poeta Castro Alves



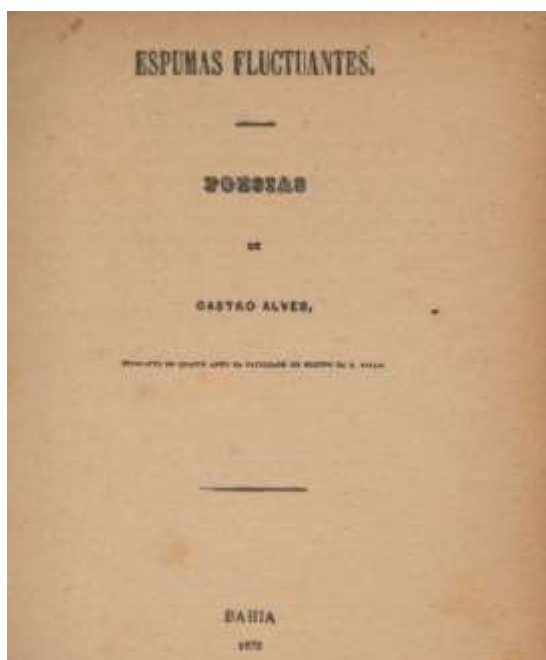
Fonte: <https://bienaldolivro.com.br/150-anos-de-castro-alves-como-o-autor-marcou-seu-nome-na-literatura-com-apenas-um-livro/><sup>52</sup>

O poema “O Laço de Fita” de Castro Alves foi escrito em 1868 e publicado em 1870 no livro “Espumas flutuantes”. Essa foi a única obra do autor publicada em vida.

**Figura 73-** Imagem do livro “Espuma flutuantes”

---

<sup>52</sup> Acesso em fev. 2022.



Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Espumas\\_flutuantes\\_Capa.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Espumas_flutuantes_Capa.jpg)<sup>53</sup>

Segue o poema “Laço de fita”:

**Quadro 15-** Poema “Laço de fita”

***O laço de fita***

*Não sabes crianças? 'Stou louco de amores...  
Prendi meus afetos, formosa Pepita.  
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!  
Não rias, prendi-me  
Num laço de fita.*

*Na selva sombria de tuas madeixas,  
Nos negros cabelos da moça bonita,  
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,  
Formoso enroscava-se  
O laço de fita.*

*Meu ser, que voava nas luzes da festa,  
Qual pássaro bravo, que os ares agita,  
Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.*

<sup>53</sup> Acesso em jul. 2022.

*E agora enleada na tênue cadeia  
Debalde minh'alma se embate, se irrita...  
O braço, que rompe cadeias de ferro,  
Não quebra teus elos,  
Ó laço de fita!*

*Meu Deus! As falenas têm asas de opala,  
Os astros se libram na plaga infinita.  
Os anjos repousam nas penas brilhantes...  
Mas tu... tens por asas  
Um laço de fita.*

*Há pouco voavas na célere valsa,  
Na valsa que anseia, que estua e palpita.  
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...  
Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.*

*Mas ai! findo o baile, despindo os adornos  
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,  
Talvez da cadeia libertes as tranças  
Mas eu... fico preso  
No laço de fita.*

*Pois bem! Quando um dia na sombra do vale  
Abrirem-me a cova... formosa Pepita!  
Ao menos arranca meus louros da frente,  
E dá-me por c'roa...  
Teu laço de fita.*

Fonte: <http://books.google.com.br/books?id=989g9MK68HAC&printsec=frontcover&dq=%22Espumas+-Flutuantes%22&hl=pt->

O poema está estruturado em oito estrofes de cinco versos denominados quintilha ou quinteto, sendo certo que, conforme a metrificação, os três primeiros versos de cada estrofe são hendecassílabos (onze sílabas) e os dois últimos versos são redondilhas menor (cinco sílabas). O poema apresenta certa simetria, com períodos curtos e longos.

Com relação à rima, segundo Goldstein (2000, p. 53), “a quintilha e a sextilha são estrofes que podem rimar livremente, sem obedecer a esquemas rígidos”. Portanto, nota-se que a rima não está presente em todos os versos do poema, pois sua estrutura está em quintetos. No entanto, todas as estrofes são finalizadas pela palavra “fita”, e possuem um tipo de rima, a “rima B”, que está presente em todo o poema: pepita/fita; agita/fita; irrita/fita;

infinita/fita; palpita/fita; crepita/fita; pepita/fita.

Nesse poema — determinado evento único —, o sujeito lírico, em meio a uma festa/um baile (tempo-espço presente), expressa por meio de um tom ingênuo e simples, porém sensual, sua paixão por uma moça que utiliza laço de fita como um adereço em seus cabelos. Diferentemente do sentimentalismo platônico dos poetas da primeira e segunda geração, que descreviam a mulher como desceite, intocável e virgem, o lirismo de Castro Alves retrata a imagem feminina como sedutora, sensual e atraente.

*Não sabes crianças? 'Stou louco de amores...  
Prendi meus afetos, formosa Pepita.  
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!  
Não rias, prendi-me  
Num laço de fita.*

Na primeira estrofe, trecho apresentado acima, o eu-lírico expressa seu tom emocional-volitivo. Seu pensamento de desejo por essa menina/mulher é materializado em uma ação por meio do questionamento: “Não sabes crianças?”. Ao se declarar, instaura outro sujeito lírico —, a amada (“criança”) —, que aparentemente é mais nova que ele. Posteriormente, ao utilizar “‘Stou” — 1ª pessoa do singular do presente do indicativo — se instaura como sujeito discursivo e expressa seu sentimento de desejo avassalador pela amada: “louco de amores”.

Ao questionar retoricamente a sua amada: “Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!”, o eu-lírico declama seus desejos e afetos pela “formosa Pepita”, que são encarnados em um objeto metonímico: “Não rias, prendi-me num laço de fita”. Dessa forma, o tom emocional-volitivo do eu-lírico, por meio da escolha metafórica “laço de fita”, realiza o sentimento de desejo e revela a satisfação por estar sendo seduzido por uma moça com os cabelos adornados e que atija sua libido.

A construção poética do autor-criador é pensada e realizada por meio da escolha enunciativo-discursiva desse objeto metonímico, o “laço de fita”. O simbólico “laço de fita” não somente objetifica a amada, mas também encarna os desejos do eu-lírico.

*Na selva sombria de tuas madeixas,  
Nos negros cabelos da moça bonita,  
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,  
Formoso enroscava-se*

*O laço de fita.*

Dessa forma, nos dois primeiros versos da segunda estrofe acima, o eu-lírico descreve a sedução e utiliza elementos da natureza, bem como efetua uma relação com os cabelos e com o adorno da amada. Aqui, por meio do tom emocional-volitivo do eu-lírico, o desejo (pecado) de um homem mais velho por uma menina é materializado pela escolha da palavra “serpente” e remete ao pecado da tentação presente na tradição judaico-cristã.

*Meu ser, que voava nas luzes da festa,  
Qual pássaro bravo, que os ares agita,  
Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.*

Na terceira estrofe, por meio de uma linguagem conotativa, ocorre uma construção do ambiente (festa/baile) e das ações do eu-lírico antes de ver a amada. Utiliza-se do verbo “voava” — 1ª pessoa singular do pretérito imperfeito do indicativo — para descrever que estava andando rapidamente pelo ambiente (“nas luzes da festa”) e da metáfora “pássaro” para se representar como um “ser” livre. Porém, ao ver a menina/mulher sente-se subitamente seduzido pela moça, torna-se “cativo” e “submisso”. E segue esse projeto discursivo na quarta estrofe abaixo:

*E agora enleada na tênue cadeia  
Debalde minh'alma se embate, se irrita...  
O braço, que rompe cadeias de ferro,  
Não quebra teus elos,  
Ó laço de fita!*

Mesmo buscando se libertar de tal tentação, a “alma” do eu-lírico está envolvida (“enleada”) na “tênue cadeia” e, mesmo conhecendo a sua força para não se prender às tentações, não consegue quebrar os “elos” do “laço de fita”, ou seja, da paixão por Pepita. Aqui, o tom emocional-volitivo descreve o acontecimento da paixão e do desejo profano pela menina/mulher.

*Meu Deus! As falenas têm asas de opala,*

*Os astros se libram na plaga infinita.  
Os anjos repousam nas penas brilhantes...  
Mas tu... tens por asas  
Um laço de fita.*

O eu-lírico, na quinta estrofe, trecho acima, inicia com uma exclamação de admiração “Meu Deus!” e realiza comparações dos atributos das “falenas” (borboletas), dos “astros”, dos “anjos” com o laço de fita de Pepita. Dessa forma, reitera admiração e paixão pela amada.

*Há pouco voavas na célere valsa,  
Na valsa que anseia, que estua e palpita.  
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...  
Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.*

Já na sexta estrofe, acima, subentende-se que o eu-lírico dançou com a moça e que ela também o desejava: “Na valsa que anseia, que estua e palpita”. Ao questioná-la: “Por que é que tremeste?”, compreendemos que Pepita tremia, pois retribuía os sentimentos e desejos do eu-lírico.

*Mas ai! findo o baile, despindo os adornos  
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,  
Talvez da cadeia libertes as tranças  
Mas eu... fico preso  
No laço de fita.*

Na sétima estrofe, apresentada acima, o eu-lírico, pensando no fim do “baile”, realiza uma descrição das ações e do ambiente em que desejará estar ou se encontrará com a amada. Aqui, em um evento no tempo-espaço, presente na construção poética, o autor-criador, realiza uma composição do desejo no evento futuro do herói-lírico em outro tempo-espaço.

Ao descrever o encontro deles em uma “alcova”, o tom emocional-volitivo do eu-lírico é realizado em um tempo futuro no acontecimento valorativo do presente. Nesse plano temporal imagético, o pensamento do desejo profano do eu-lírico é consumado. Em alguma “alcova”, ou seja, em um quarto, o eu-lírico realiza uma descrição imagética da moça “despindo os adornos” (despindo e desfazendo o laço de fita) e o penteado à luz da vela, que silenciosamente estala ao queimar da vela. O sujeito lírico, mesmo que a moça “libertes as

tranças”, reitera que continuará preso no “laço de fita”.

*Pois bem! Quando um dia na sombra do vale  
Abrirem-me a cova... formosa Pepita!  
Ao menos arranca meus louros da frente,  
E dá-me por c'roa...  
Teu laço de fita.*

Na última estrofe, a paixão no presente do acontecimento é dimensionada no futuro idealizado por ele, ou seja, o eu-lírico declara que nem mesmo a morte poderá acabar com o sentimento que ele tem pela amada. No leito de sua morte (“abrirem-me a cova”), que retirem seus títulos de honra (“louros”) e que o enterrem com o “laço de fita” da sua amada.

O poema “Laço de fita”, por meio de uma linguagem ingênua e simples, expressa uma relação de maneira apaixonada, com erotismo sem eufemismos. O autor-criador, ao narrar um acontecimento amoroso em um baile/festa com uma menina/mulher que utiliza como adorno um laço de fita, realiza construção poética com um tom emocional-volitivo sensual. O “laço de fita” — objeto metonímico — é o elemento enunciativo central nesta construção e torna-se o objeto de fetiche do eu-lírico.

Ao utilizar-se do lirismo amoroso e sensual, o autor-criador, por meio da articulação de palavras, da sonoridade e musicalidade, apresenta algumas questões sociais que diferem dos costumes da época. A figura da menina/mulher é representada como sedutora, ou seja, ela que acaba seduzindo o homem. Desta forma, ocorre uma desconstrução do modelo social aristocrático da mulher recatada e, por meio do jogo da sedução, a jovem é quem seduz o homem mais velho, ou seja, há uma inversão dos padrões sociais impostos naquela época.

A seguir, analisaremos como essas marcas enunciativo-discursivas presentes no poema, por meio da dimensão verbo-visual, são mobilizadas na construção semiótica-ideológica da obra traduzida de “Laço de fita” para a Libras.

### 5.3.2 “Laço de fita”: análise verbo-visual

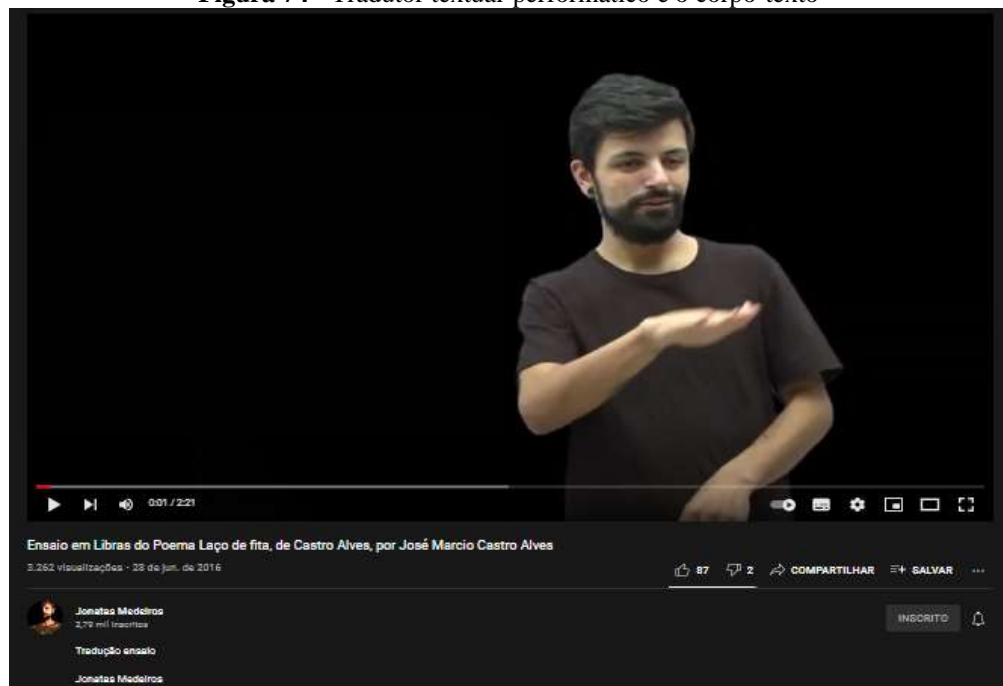
Nessa recriação-cocriação tradutório-artística, por meio da dimensão verbo-visual, materializada na mobilização enunciativo-discursiva, os sujeitos discursivos realizam enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.

Nessa composição tradutória, realizada por sujeitos únicos, organizada por elementos semiótico-ideológicos em um material audiovisual, os estilos e temas são únicos, irrepetíveis e estão presentes ativamente na vida em sociedade. Portanto, ao realizar a análise desta obra traduzida, necessitamos observar a organização semiótico-ideológica, em uma dimensão verbo-visual, as posições valorativas e as relações dialógicas nela presentes.

A materialidade semiótico-ideológica da tradução do poema “Laço de fita” é organizada por diversos elementos que compõem a dimensão verbo-visual desse objeto estético. Porém, a composição audiovisual de alguns elementos enunciativo-discursivos, presentes no texto de partida (vídeo), utilizado na tradução, possuem algumas especificidades, que contribuem para a nossa análise e para a nossa reflexão sobre a verbo-visualidade e (in)visibilidades na autoria.

A tradução de “Laço de fita”, publicada no canal do *YouTube* no ano de 2016, apresenta na descrição elementos semiótico-ideológicos de grande relevância para nossa análise. O nome do vídeo, postado no canal “Jonatas Medeiros”, tem como título “Ensaio em Libras do Poema Laço de fita, de Castro Alves, por José Márcio Castro Alves”. Abaixo do título do vídeo consta o número de visualizações, o dia, mês e ano da publicação (28/06/2016). Posteriormente, a foto do dono do canal e o nome do canal “Jonatas Medeiros” e a descrição do vídeo: Tradução ensaio – Jonatas Medeiros.

**Figura 74** - Tradutor textual-performático e o corpo-texto





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=T1g6Uqjnode><sup>54</sup>

O título e a descrição da tradução de Jonatas Medeiros apresentam Castro Alves como autor do poema e José Márcio Castro Alves, como o autor da “narração” do poema, porém não deixa claro que José Márcio Castro Alves é o autor do primeiro vídeo contendo a narração, as imagens das pinturas e a música instrumental. Subentende que José Márcio Castro Alves é o sujeito responsável pela declamação do poema.




A seguir, descreveremos a tradução em Libras, conforme as cenas e estrofes do poema (texto de partida). Utilizaremos a glosa em LP, conforme as especificações do quadro abaixo:




**Quadro 16-** Primeira cena/estrofe da tradução



Poema em língua portuguesa (texto de partida)			
Cena em Libras (texto de chegada) Tradutor textual-performático: Jonatas Medeiros (ouvinte)			
Não sabes crianças? 'Stou louco de amores...			
			
Sinal monomane: [PESSOA/SER].		Sinal monomane: [CRIANÇA].	
			
Sinal monomane: [PESSOA].	Sinal monomane: [PENSAR].	Sinal monomane: [NÃO].	Sinal monomane: [EU].




<sup>54</sup> Acesso em 25/06/2021.




			
Sinal monomaneal: [PENSA.	Sinal simétrico: [EXCESSO/ABUNDÂNCIA].	Sinal monomaneal: [AMOR].	
Prendi meus afetos, formosa Pepita.			
			
Sinal simétrico: [IMAGINAR/SONHAR].	Sinal expressão performática assimétrica: direcionalidade ao referente.	Sinal monomaneal: [CHEIRAR].	Sinal expressão performática assimétrica: direcionalidade (1SENTREGAR3s) ao referente
			
Sinal monomaneal: [AMOR].			
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!			
			




Sinal monomanual expressão performática: [DENTRO].	Morfismo para sinal monomanual direcional: [IR].	Sinal simétrico: [LUGAR].	
			
Morfismo para sinal simétrico composto: [IGREJA/TEMPLO].	Morfismo para sinal: [ESPAÇO] (lugar).	Morfismo para sinal: [NÉVOA].	
Não rias, prendi-me			
			
Sinal monomanual: [VOCÊ].	Sinal simétrico: [RIR].	Morfismo para sinal simétrico: [CAPTURAR] (olhar).	
Num laço de fita.			
			
Morfismo para sinal simétrico: [LAÇO].	Continuação: movimento do sinal [LAÇO] (direcionalidade do olhar).		
Na selva sombria de tuas madeixas,			




			
Sinal monomanual: [VOCÊ].	CL simétrico: [cabeloONDULA DO].	Morfismo para Sinal simétrico: [ESCURECER/ APAGAR].	
Nos negros cabelos da moça bonita,			
			
Sinal monomanual: [VOCÊ].	CL assimétrico: [cabeloONDULA DO].	Sinal monomanual: [MULHER].	Sinal monomanual: [BONIT@].
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,			
			
Sinal simétrico: [DISFARÇAR/FINGIR].	CL assimétrico: [cobra^árvoreSUBIR] (ação da cobra subindo na árvore).		
Formoso enroscava-se			

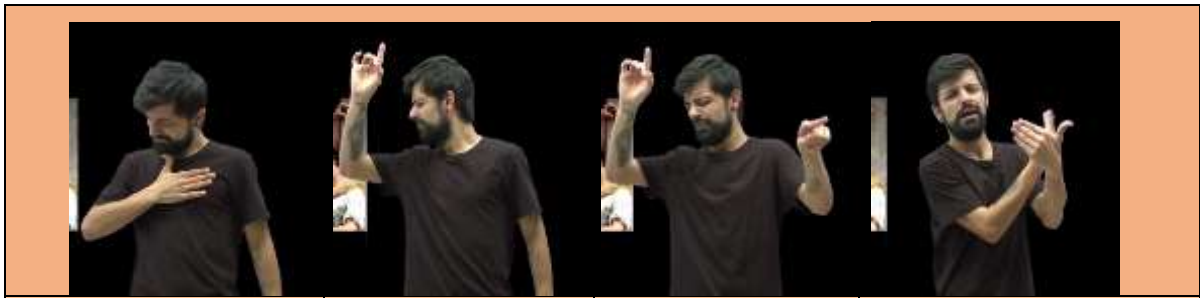
		
<p>Sinal monomaneal: [TUDO].</p>	<p>Contiunuação do sinal monomaneal: direcionalidade para o referente.</p>	<p>Contiunuação do sinal monomaneal: direcionalidade o locutor (olhar direcionado para o sinal)</p>
<p>O laço de fita.</p>		
		
<p>Sinal simétrico: [LAÇO ]</p>	<p>Contunuação: Sinal simétrico [LAÇO] direcionalidade para o sinal e para o referente.</p>	
<p>Meu ser, que voava nas luzes da festa,</p>		
		
<p>(...)</p>	<p>Sinal simétrico: [ESPÍRITO].</p>	<p>Morfismo para o sinal simétrico: [FESTA/CELEBRAÇÃO].</p>
<p>Qual pássaro bravo, que os ares agita,</p>		

			
<p>Morfismo para o CL simétrico: [pássaroVOAR].</p>	<p>Continuação: CL simétrico: [pássaroVOAR].</p>	<p>Morfismo para o CL simétrico: [pássaroVOAR<sup>BR</sup><sub>AVO</sub>] (expressão facial)</p>	<p>Morfismo para expressão performática simétrica: a ação do CL [pássaroVOAR] passando pelo locutor.</p>
			
<p>Continuação: expressão performática simétrica: a ação do CL [pássaroVOAR] passando pelo locutor.</p>		<p>Expressão performática simétrica: a cena que esta a frente do locutor</p>	
<p>Eu vi de repente cativo, submisso</p>			
			
<p>Sinal monomaneal: [OLHAR].</p>	<p>Expressão performática simétrica: a cena que está à frente do locutor.</p>	<p>Morfismo para sinal simétrico: [CAPTAR] (com olhar).</p>	<p>Sinal simultâneo: [EU^CAPTAR] (com olhar).</p>

			
Sinal simétrico: [CONTROLAR/ADMINISTRAR].			
Rolar prisioneiro			
			
Morfismo para sinal simétrico: [PRISÃO].	Continuação: sinal simétrico: [PRISÃO].	Morfismo para sinal simétrico: [IMAGINAR].	Continuação: Morfismo para sinal simétrico: [IMAGINAR].
Num laço de fita.			
			
Morfismo para sinal simétrico: [LAÇO].	Continuação: direcionalidade do olhar para o referente (sinal [LAÇO])		
E agora enleada na tênue cadeia			

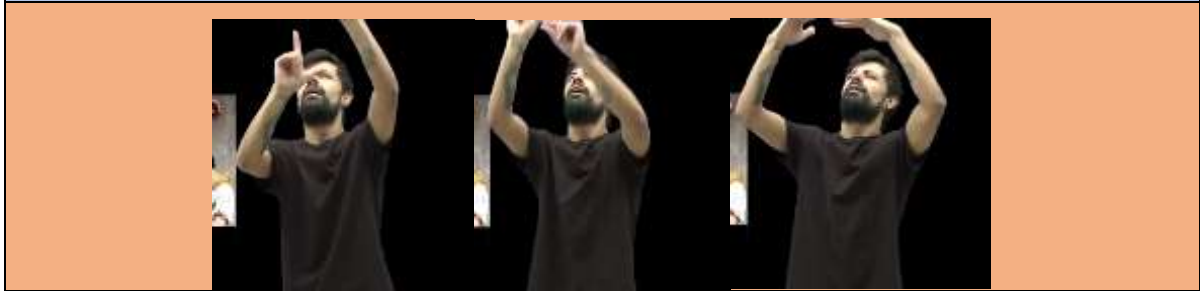
			
<p>Sinal simétrico: [AGORA].</p>	<p>Morfismo para Sinal simétrico: [DENTRO] (ser).</p>	<p>Contuinuação: Sinal simétrico: [DENTRO] (ser).</p>	<p>Morfismo para Sinal simétrico: [PRISÃO].</p>
<p>Debalde minh'alma se embate, se irrita...</p>			
			
<p>Sinal simétrico: [ALMA].</p>		<p>Morfismo para Sinal simétrico: [EMBATE/CONFLITO].</p>	<p>Continuação: movimento do sinal simétrico [EMBATE/CONFLITO] (direcionalidade do olhar).</p>
			
<p>Morfismo para sinal simétrico: [SUMIR/DESAPARECER].</p>		<p>Sinal simultâneo: [NOS^SUMIR/DESAPARECER].</p>	
<p>O braço, que rompe cadeias de ferro,</p>			

	
CL simétrico: [presoSEGURAR].	Expressão performática simétrica:[ ROMPER/ ABRIR].
Não quebra teus elos,	
	
Expressão assimétrica: direcionalidade para o referente.	Morfismo para sinal monomanual: [MARAVILHOS@].
Ó laço de fita!	
	
Sinal simétrico: [LAÇO].	Continuação: direcionalidade para o sinal [LAÇO].
Meu Deus! As falenas têm asas de opala,	



Sinal monomaneal: [MEU].	Sinal monomaneal: [DEUS].	Sinal simultâneo: [DEUS ^VOCÊ].	Sinal simétrico: [BORBOLETA].
-----------------------------	------------------------------	------------------------------------	----------------------------------

Os astros se libram na plaga infinita.



Sinal simétrico:[ ESTRELAS].	Morfismo para sinal simétrico: [LUGAR] (céu).
------------------------------	--



Sinal simultâneo: [INFINITO/ETERNO+ LUGAR]	Sinal simultâneo: [INFINITO/ETERNO^ INFINITO/ETERNO].
--	--

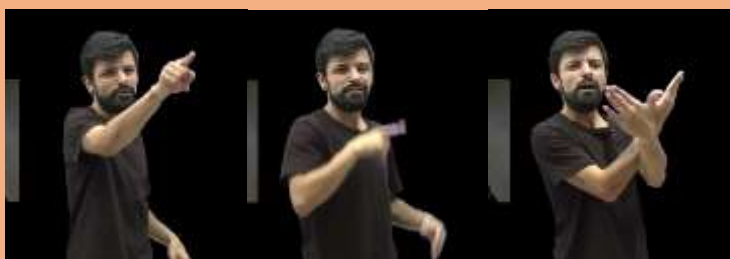
Os anjos repousam nas penas brilhantes...



CL simétrico: [anjoVOAR].

Morfismo para Expressão performática simétrica: [ASAS^BRILHAR].

Mas tu... tens por asas



Sinal monomaneal: [VOCÊ].

Sinal monomaneal: [TER].

CL simétrico: [asasVOAR].


Um laço de fita






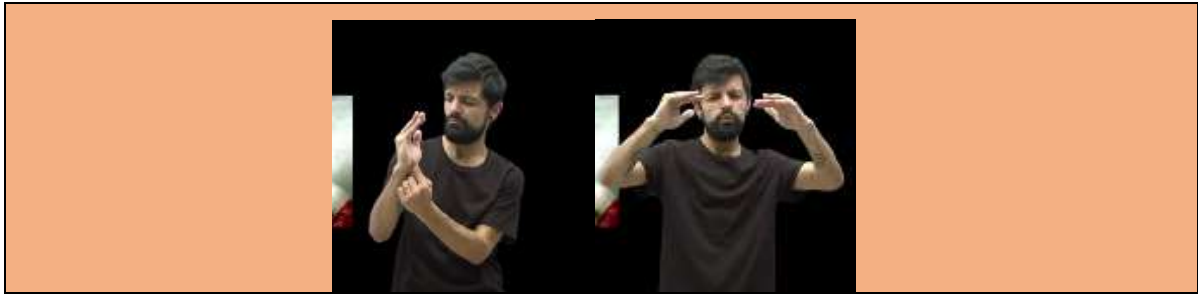
Morfismo para sinal simétrico: [LAÇO].

Continuação: sinal simétrico: [LAÇO] direcionalidade do olhar.

Há pouco voavas na célere valsa,

			
Sinal monomaneuval: [VOCÊ].	Sinal monomaneuval: [TER].	Sinal monomaneuval: [VIDA].	CL simétrico: [asasVOAR].
Na valsa que anseia, que estua e palpita			
			
Sinal simétrico: [GOSTAR].	Morfismo para o Sinal simétrico: [ANSIOS@].	Sinal simultâneo: [IMAGINAR^ANSIOS@].	Morfismo para o sinal simétrico: [SENTIR (respiração 2X)].
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...			
			
Sinal monomaneuval: [VOCÊ].	Sinal condição de dominância: [EMOCIONAR].	Sinal simétrico: [POR QUÊ].	
			
Sinal monomaneuval: [EU].	Sinal monomaneuval: [LÁBIOS].	Morfismo para o Sinal monomaneuval: [SABOR].	

Beijava-te apenas...		
		
Morfismo para o sinal monomaneu: [IMAGINAR]	Morfismo para o sinal simétrico: [BEIJAR].	Continuação: direcionalidade do sinal simétrico [BEIJAR] para o referente.
Teu laço de fita.		
		
Morfismo para sinal simétrico: [LAÇO].	Expressão performática: ação de beijar o sinal simétrico [LAÇO].	
Mas ai! findo o baile, despindo os adornos		
		
Sinal monomaneu: [NÃO].	Sinal condição de dominância: [DANÇAR].	CL simétrico: [botãoDESABOTOAR].
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,		



Sinal condição de dominância: [VELA].

Expressão performática simétrica: oscilação da luz provocada pelo fogo

Talvez da cadeia libertes as tranças.

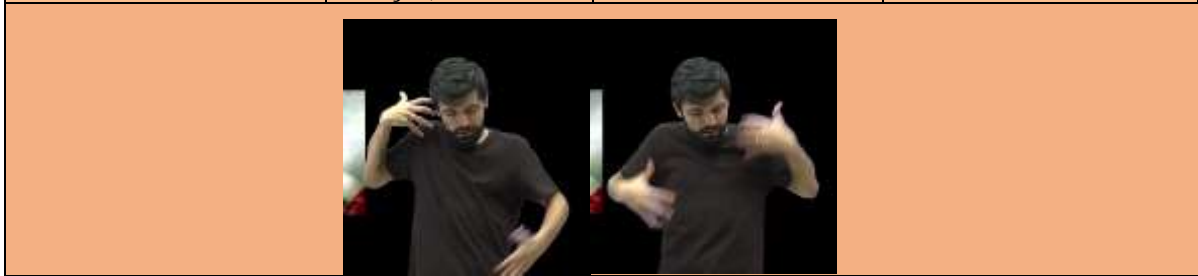


Morfismo para o Sinal simétrico: [POSSA/CAPAZ].

CL simétrico: [cabeloTRANÇA] (descrição das tranças).

Continuação: CL simétrico [cabeloTRANÇA].

Morfismo para CL simétrico: [trançaSOLTAR].









Mas eu... fico preso  
No laço de fita

Morfismo para CL simétrico: cabelos longos e soltos

Continuação: CL descritivo: cabelos longos e soltos



Sinal monomanual: [MAS/PORÉM].	Sinal monomanual: [EU].	Sinal simétrico: [LAÇO].	
			
Continuação: Sinal simétrico [LAÇO], direcionalidade.	Morfismo para sinal simétrico: [PRESO].	Morfismo para sinal simétrico: [IMAGINAR].	
Pois bem! Quando um dia na sombra do vale			
			
Sinal simétrico: [MAS].	Sinal monomanual: [MEU].	Sinal monomanual: [DIA].	CL simétrico: [MORTO] (ação de estar morto).
Abrirem-me a cova... formosa Pepita!			
			
Sinal simultâneo: [VER+] (plural).			

		
Ao menos arranca meus louros da frente,		
CL assimétrico: [cabeloARRANCAR].	Sinal monomaneal: [TER].	CL assimétrico: [cabelo1sENTREGAR3s].
E dá-me por c'roa...		
		
Sinal simétrico: [COROA]		
Teu laço de fita		
		
Morfismo para sinal simétrico: [LAÇO].	Continuação: movimento do sinal [LAÇO] e direção do olhar.	(...)

Fonte: Desenvolvido pelo autor

### 5.2.3 As relações dialógicas na tradução “Liberdade”

Como já mencionamos, a composição audiovisual da obra traduzida “Laço de fita” é

organizada por meio da hibridização dos vídeos. Dessa forma, o plano de fundo é o vídeo “Laço de fita, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves”, postado no *YouTube* pelo canal “MAPIMESTUPEFACTO”.

O vídeo da tradução de Jonatas Medeiros é sobreposto em primeiro plano. Desse modo, por meio da junção dos dois vídeos, a obra traduzida instaura relações dialógicas em dimensão verbo-visual por meio de diversos elementos intersemióticos.

Segue a descrição dos elementos verbo-visuais e sonoros presentes na tradução:

- enquadramento: os tradutor textual-performático no momento da *performance* em MPP;
- posicionamento do TILS: enquadrado a direita do vídeo;
- texto verbal (vocalizado na LP): diferentemente das outras traduções, a tradução “Laço de fita” não há legenda do poema na LP, somente a narração (recitado) por uma voz masculina (José Marcio Castro Alves). O texto em *lettering* (letras brancas) utilizado para apresentar o poema, o autor do primeiro vídeo e o tradutor textual-performático da obra traduzida;
- figurino em cena: o tradutor utiliza camiseta preta;
- iluminação cênica: a iluminação está centrada no tradutor;
- fundo: plano de fundo na cor preta e ao lado esquerdo diversos efeitos de transição de imagens (pinturas);
- efeitos sonoros: música instrumental.

As materializações verbais na LP presente na tradução:

- os autores (poeta, recitador e tradutor) são enunciados em *lettering* na LP;
- o *lettering* do poema é inserido no plano de fundo;
- o poema é recitado em LP por uma voz masculina (José Márcio Castro Alves).
- os créditos estão somente na LP.

O primeiro vídeo é organizado com diversos elementos verbo-visuais, materializados por meio dos efeitos de transições das diversas imagens de pinturas famosas, os *letterings*, a voz masculina (declamando o poema em LP), a música instrumental, o plano de fundo e com a sobreposição do vídeo da tradução da LP para a Libras de Jonatas Medeiros.

Essa composição tradutória intersemiótica possui como plano de fundo esse outro material audiovisual. Dessa maneira, necessitamos refletir sobre possíveis (in)visibilidades semiótico-ideológicas (sujeitos discursivos, linguagens e culturas), presentes na realização da tradução. Esses elementos enunciativos verbo-visuais, presentes na tradução para a Libras, são atravessados por posições valorativas dos sujeitos discursivos presentes no texto de partida (poema), no texto-vídeo de José Marcio Castro Alves e na tradução de Jonatas Medeiros.

As imagens das pinturas dialogam com o poema de Castro Alves, pois sempre apresentam moças em poses sensuais e com adornos no cabelo. As produções das pinturas, em sua grande maioria, aproximam-se do tempo-espaço da produção do poema. E retratam a beleza, a sensualidade das mulheres por meio das suas vestimentas, das poses, dos adornos nos cabelos. Essas imagens das pinturas de mulheres presentes no vídeo do poema, por meio de efeitos de transição de imagens, dialogam com a tradução em línguas de sinais e com a *performance* do tradutor.

No início da tradução, surge a imagem do tradutor textual-performático em primeiro plano, à esquerda do enquadramento. O figurino do tradutor textual-performático, visível na cena, é uma camiseta de manga curta na cor preta.

**Figura 75** - Ensaio Libras “Laço de fita”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

**Figura 76** - Imagem do título do poema e do poeta e a imagem da “Moça do brinco de pérola”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Na obra traduzida, com a junção dos dois vídeos, os elementos verbais (LP vocalizada e a Libras sinalizada), juntamente com os elementos audiovisuais, instauram uma dimensão verbo-visual. À direita do enquadramento (plano de fundo), surge a imagem invertida (*fade in*) da imagem da pintura: “Moça do brinco de Pérola”, de Johannes Vermeer (1665).

Também, a identificação do poema “Laço de fita” e do autor do texto de partida “Castro Alves”, em *lettering* na cor branca. Em seguida, a imagem da “Moça do brinco de pérola” é duplicada.

**Figura 77** - Imagens da transição da imagem da “Moça do brinco de pérola” para a imagem da “A ceifeira” de William-Adolphe Bouguereau



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Posteriormente, conforme a figura (77) acima, ocorre a transição da imagem da “Moça do brinco de pérola” para a imagem da pintura, “A ceifeira”, de William-Adolphe Bouguereau, que está recortada. Abaixo da imagem da pintura surge o *lettering* em letras brancas, identificando a narração realizada por José Castro Alves. Ocorre a duplicação da imagem (*fade in*) “A ceifeira”.

**Figura 78** - Imagens da “A ceifeira” de William-Adolphe Bouguereau para a imagem “*The Spider and the Fly*” — Eugene von Blass

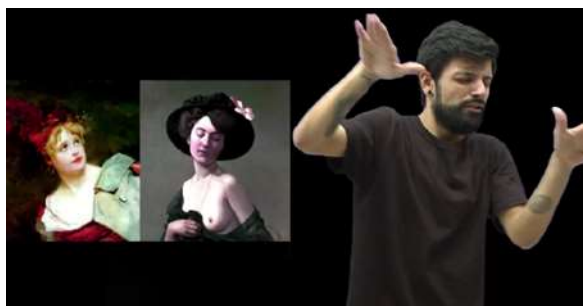


Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Novamente, de acordo com a figura (78) acima, ocorre outra transição entre as imagens. A imagem da pintura em óleo, “A ceifeira”, realiza uma transição (*fade off*) da esquerda para a direita e, no plano de fundo, surge a imagem: “*The Spider and the Fly*” (1889) de Eugene von Blass (1843-1931). A imagem da pintura está duplicada e invertida, porém a imagem do casal, sobreposta à esquerda, está recortada e ampliada.

**Figura 79** - Imagem da pintura “*The Spider and the Fly*” — Eugene von Blass — para as imagens da pintura “*A Lady Wearing a Crimson Hat*” de Jules Adilphe Goupil e a pintura. “*Woman in black hat*” (1908), de Felix Vallotton





Fonte: Vídeo postado no YouTube

Surge, ao lado direito do vídeo (figura 79), a transição da imagem da pintura: “*The Spider and the Fly*”, de Eugene von Blass, para as imagens da pintura: “*A Lady Wearing a Crimson Hat*”, de Jules Adilphe Goupil, e a pintura “*Woman in black hat*”, de Felix Vallotton.

**Figura 80** – “*Woman in black hat*” (1908), de Felix Vallotton para a imagem “*The Eavesdropper*” (1906)- Eugene von Blass.



Fonte: Vídeo postado no YouTube

Na figura acima, observa-se novamente o efeito de transição da esquerda para a direita com a imagem da pintura “*The Eavesdropper*” (1906), de Eugene von Blass, duplicada. Porém, observa-se que a imagem da pintura está recortada. A imagem da direita está ampliada e a da esquerda em plano americano. Novamente, é realizada a transição da imagem da pintura: um efeito de transição da esquerda para a direita e realizando o apagamento da imagem da pintura “*The Eavesdropper*” (1906), de Eugene von Blass, para o surgimento da imagem da pintura “*The Love Letter*”, do mesmo pintor.

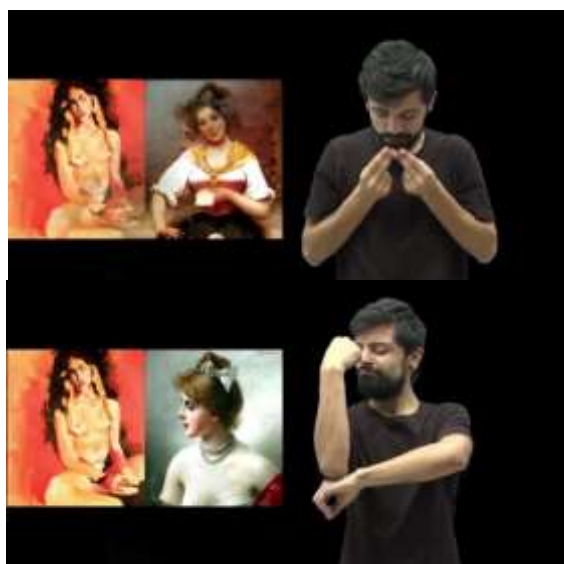
**Figura 81-** Imagem “*The Eavesdropper*” (1906) - Eugene von Blass para a imagem da pintura da “*The Love Letter*” Eugene von Blaas” (1902).



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Posteriormente, conforme a figura (81), observa-se outro efeito de transição das imagens da esquerda para a direita, e realizando o apagamento da imagem da pintura “*The Eavesdropper*” (1906), de Eugene von Blass, surge a imagem da pintura “*The Love Letter*”, do mesmo pintor. A imagem da pintura também está duplicada, e a imagem da pintura à esquerda está ampliada.

**Figura 82** - Imagens da “pintura da “*The Love Letter*” Eugene von Blaas” (1902) para as imagens das pinturas de Jemim Kirke e a outra imagem da pintura.



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Novamente observamos na figura (82) acima, o efeito de transição entre as imagens das pinturas à esquerda do vídeo. Surge a imagem das pinturas do autorretrato (2010), de Jemim Kirke, e a imagem de outra pintura (que não conseguimos identificar a autoria).

**Figura 83** - Imagens da “A ceifeira” de William-Adolphe Bouguereau para a imagem



“The Spider and the Fly” - Eugene de Blass.




Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Mais uma vez, conforme a figura acima (83), surge a imagem da pintura: “Moça do brinco de Pérola”, de Johannes Vermeer, por meio do efeito de transição de imagens. Em seguida, a imagem da pintura é duplicada.

Segue um quadro com as especificações e análises das imagens (pinturas) identificadas na obra traduzida:

**Quadro 17** - Imagens das obras e seus autores

	<p>Moça do brinco de pérola (1665): Johannes Vermeer (1632-1675).</p> <p>A obra mais famosa do pintor holandês retrata uma jovem com ar angelical e misterioso, um olhar puro e os lábios entreabertos. A figura no quadro é destacada pelo fundo escuro, equilíbrio da luz e causa um efeito de harmonia e tridimensionalidade. O adereço nas orelhas dá nome à tela, porém a jovem utiliza-se de adornos no cabelo: fitas e lenços.</p>
	<p>A ceifeira (1869): William-Adolphe Bouguereau (1825-1905)</p> <p>A tela do pintor francês caracteriza pelo perfeito domínio da forma e da técnica, com um acabamento de alta qualidade, obtendo efeitos de grande realismo. Bouguereau, conhecido como um dos maiores pintores de nus femininos de seu tempo, nesta obra retrata uma jovem, com suas vestimentas de camponesas e com o adorno em seus cabelos. Esse gênero camponês, retratava a sexualidade e tinha como objetivo de dar prazer na arte do século XIX, pois as mulheres e meninas camponesas idealizavam um imaginário sexual da época, desta forma, devido a classe social distante da aristocracia, eram erotizadas.</p>
	<p><i>The Spider and the Fly</i> (1889): Eugene von Blass (1843-1932)</p> <p>A obra do pintor italiano, por meio das cores vivas, elegância clássica, retrata a comunidade e vida das mulheres da época, tanto no trabalho como nos momentos de lazer. Nesta tela o artista retrata um casal, com vestimentas de camponeses, em seus afazeres diários flertando. A moça por meio da timidez realiza um jogo de sedução.</p>

	<p><i>A Lady Wearing a Crimson Hat</i> (1861): Jules Adilphe Goupil 1839-1883</p> <p>O pintor francês, conhecido por retratar cenas realistas do cotidiano e de retratos. Nesta tela, com cores forte e iluminada, Goupil retrata uma mulher com um olhar meigo e ingênuo, com um olhar para cima. Com vestimentas nobres e com adorno nos cabelos.</p>
	<p><i>Woman in black hat</i> (1908): Felix Vallotton (1865- 1925)</p> <p>Nesta tela, o artista suíço utiliza-se de um realismo sóbrio e com cores pasteis, retrata uma mulher, em pose sensual, utilizando vestimentas e chapéu pretos e com um dos seios à mostra.</p>
	<p><i>The Eavesdropper</i> (1906): Eugene von Blass.</p> <p>O pintor italiano, retrata uma camponesa observando algo pela abertura da porta. A jovem camponesa utiliza um lenço com um laço em volta do dorso. A tela é marcada pelas cores fortes e tem como objetivo causar uma sensualidade ao expectador, características nas obras de Eugene von Blass.</p>
	<p><i>The Love Letter</i> (1902): Eugene von Blass.</p>

	<p>Nesta outra obra de Eugene von Blass, retrata outra camponesa, com vestimentas típicas. Observa novamente o lenço sobre os ombros. A jovem está com carta na mão e com o olhar direcionado para frente. A tela, marcada pelas cores fortes e a direcionalidade do olhar tem como objetivo causar uma sensualidade ao expectador, características nas obras de Eugene von Blass.</p>
	<p>Pintura (autorretrato- 2011): Jemima Kirke (1985)</p> <p>A obra da atriz e artista plástica britânica retrata seu próprio corpo, por meio de pinceladas grossas, cruas e naturais, numa mistura deslizante de cores que faz parar qualquer observação afim de um olhar mais atento. A forma corporal e o olhar doce, sério e sensível, são detalhes subentendidos.</p>
	<p>(Não identificamos a autoria da obra).</p> <p>(...).</p>

Fonte: Desenvolvido pelo autor

As imagens das pinturas presentes na obra traduzida dialogam com o texto de partida (poema). A compreensão ativa-responsiva e as posições valorativas ocorrem por meio das escolhas dessas imagens, tanto pelo autor do primeiro vídeo, quanto pela escolha do vídeo da

narração do poema pelo tradutor textual-performático para a composição da tradução. Nessa construção discursiva verbo-visual, vê-se presente a visibilidade de pintores conhecidos e desconhecidos, em diferentes tempo-espacos e, também, a retratação de diversas mulheres por esses artistas.

Nessa obra traduzida, as imagens acompanham o ritmo e a harmonia do poema e, também, da declamação. A imagem da pintura de Johannes Vermeer (*Moça do brinco de pérola*), produzida em 1665, é inserida na primeira estrofe do poema, onde o poeta expressa seu desejo por essa menina/mulher mais nova. O autor do primeiro vídeo, ao escolher a imagem da pintura, procura aproximar-se da intenção do poeta, ou seja, por meio da obra de Vermeer, cria uma representação visual de uma jovem inocente e misteriosa.

A descrição da sedução pelo poeta, na segunda estrofe, é materializada por meio do espelhamento (duplicada) da imagem da pintura de Vermeer realizada por José Marcio Castro Alves. Na estrofe o poeta utiliza-se de elementos da natureza relacionando-os com os cabelos, e o desejo do eu-lírico por uma menina/mulher. Já a imagem instaura uma “outra” moça, ou seja, outras intenções por detrás da imagem repleta de adornos e com uma expressividade inocente e misteriosa.

Na terceira, o eu-lírico, ao contemplar a moça no baile/festa, é seduzido pelo adorno da moça, torna-se “cativo” e submisso”. A intencionalidade da escolha da imagem da pintura “*A ceifeira*” (1869), de Bouguereau, pelo autor do primeiro vídeo, é retratar a contemplação do imaginário sexual relacionado à mulher e dialogar com a terceira estrofe. Ocorre, novamente, o espelhamento da imagem da pintura de Bouguereau, o que causa um efeito visual de duplicidade da moça.

Já a imagem da pintura *The Spider and the Fly* (1889), de Eugene von Blass, retrata o jogo de sedução presente na quarta estrofe do poema. A imagem expressa as ações do eu-lírico que, mesmo com sua compreensão das tentações, torna-se seu envolvido na “tênue cadeia” da paixão pela moça.

As escolhas das imagens *A Lady Wearing a Crimson Hat* (1861), de Jules Adilphe Goupil, e *Woman in black hat* (1908), de Felix Vallotton, na quinta estrofe, buscam aproximar-se do sentido de admiração e de paixão pela amada expressados na quinta estrofe do poema. Observa-se que as imagens das pinturas são destoantes, pois a pintura de Goupil retrata uma mulher de olhar meigo e ingênuo, com vestimentas nobres e com adorno nos cabelos. Já a pintura de Vallotton retrata uma mulher sensual, utilizando vestimentas e chapéu pretos e com

um dos seios à mostra. Aqui, o autor busca retratar os atributos presentes na estrofe do poema.

As imagens das pinturas *The Eavesdropper* (1906) e *The Love Letter Eugene von Blaas* (1902), de Eugene von Blass, inseridas no material audiovisual, na sexta estrofe, retratam a curiosidade e a contemplação da moça pelo amado. A primeira imagem retrata a curiosidade da moça por meio da ação de observar algo pela abertura da porta. Já a outra imagem produz o sentido de contemplação do amado, pois a jovem está com uma carta na mão, direcionando o olhar para o seu admirador.

A imagem da obra de Jemima Kirke, na sétima estrofe, em que retrata seu próprio corpo despido e seu olhar doce, sério e sensível, aproxima-se da descrição imagética do poema realizada pelo eu-lírico, ou seja, a moça se “despindo os adornos”,

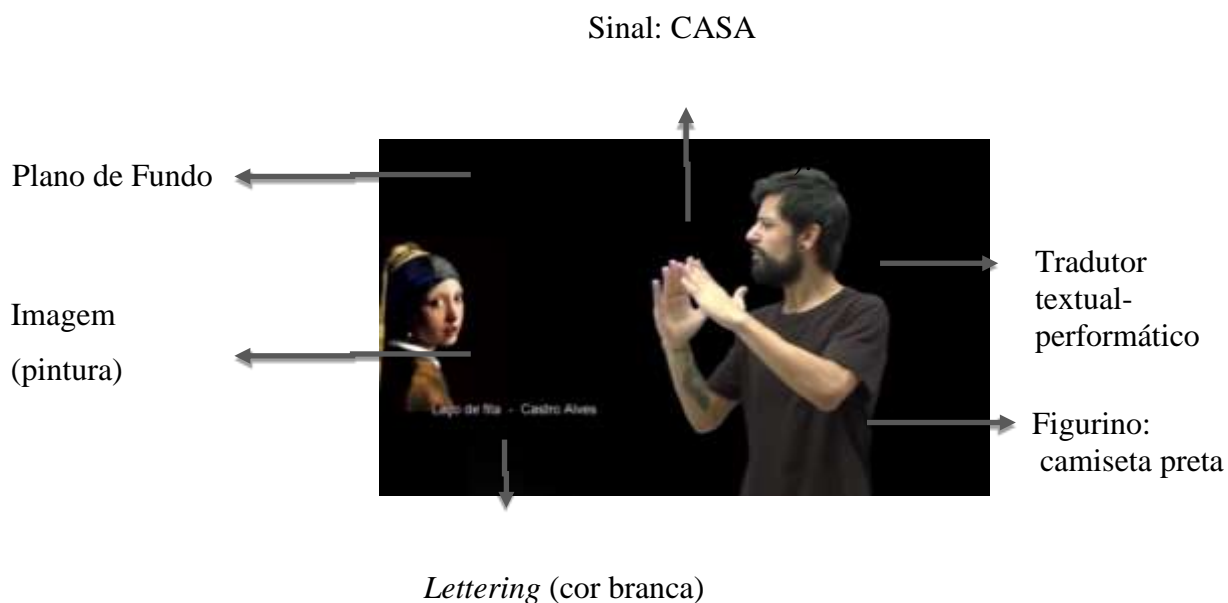
A última estrofe finaliza com a mesma imagem da pintura de Johannes Vermeer (Moça do brinco de pérola). Na estrofe, o poeta expressa que nem mesmo a morte poderá acabar com o amor que ele tem pela amada. Esse amor é retratado pela primeira imagem, pois produz o significado de que o sentimento que o arrebatou da primeira vez que a viu continuará até a sua morte.

Somente a imagem da pintura da “Moça do brinco de pérola”, realizada em 1665, e a imagem do autorretrato da artística Jemina Kirke, em 2011, distanciam-se do tempo-espaço do poema. As demais obras foram produzidas entre o final do século XIX e o início do século XX. Dessa forma, as imagens aproximam-se da produção de sentidos e efeito de sentidos do poema “Laço de fita”, pois causam uma ruptura relacionada ao pensamento preconceituoso vivido pela aristocracia daquela época.

José Marcio Castro Alves, ao inserir diversas imagens de pinturas, com diversos tipos de representações de mulheres, busca criar uma imagem da menina/mulher, presente no poema de Castro Alves. Ou seja, por meio desses elementos semióticos, o autor cria uma representação visual de uma mulher meiga, misteriosa, sedutora e sensual.

A junção dos dois vídeos instaura uma composição de diversos elementos semiótico-ideológicos na obra traduzida. A seguir alguns exemplos dos elementos verbais e elementos visuais:

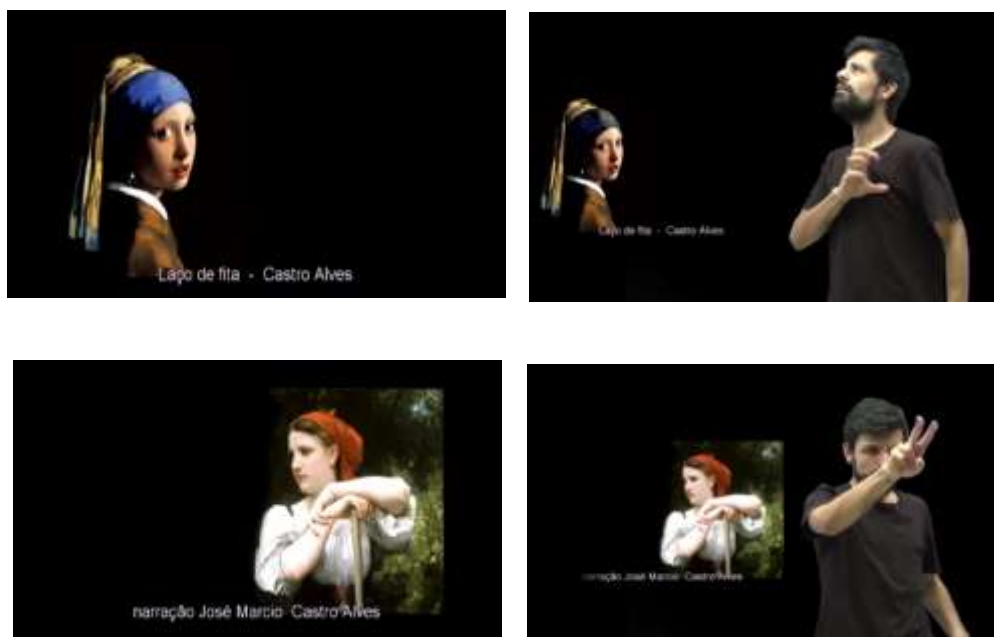
**Figura 84** - Elementos verbo-visuais (imagem da pintura e do tradutor textual-performático)



Fonte: Desenvolvido pelo autor – imagem do vídeo postado no *YouTube*

Nessa obra traduzida, a composição dos *letterings*, devido à sobreposição do vídeo da tradução no vídeo da narração do poema, é organizada por José Marcio Castro Alves (autor do vídeo da narração) e por Jonatas Medeiros (autor do vídeo da tradução para a Libras). A seguir, as imagens com os *letterings* feitos por José Marcio Castro Alves e a sobreposição da tradução de Jonatas Medeiros:

**Figura 85**- Imagens da tradução “Laço de fita”, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Essa composição dos créditos é organizada no decorrer da narração e da tradução. A inserção dos nomes do poeta, do narrador e do tradutor são marcas enunciativas importantíssimas para a identificação dos autores presentes no texto. No caso dessa tradução, tanto a inserção do poeta, autor do texto de partida (poema), quanto do narrador, foram realizadas por José Marcio Castro Alves. Já a identificação do tradutor foi realizada por Jonatas Medeiros, o próprio tradutor textual-performático, por meio da sobreposição do *leterrings* no vídeo da narração, conforme as imagens a seguir:

**Figura 86-** Imagens da tradução “Laço de fita”, de Castro Alves, por José Marcio Castro Alves



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

### 5.3.3 As relações dialógicas na tradução do poema “Laço de fita”

Por meio da escolha linguístico-enunciativa “tradução ensaio”, podemos observar a posição valorativa do tradutor textual-performático, assim como a do tradutor-textual/tradutor-performático, responsável pela organização do material audiovisual tradutório. A escolha do termo “tradução” o posiciona na atividade tradutória como o responsável em realizar a tradução do texto de partida (tradutor-textual) e, também, a atividade performática (tradutor-performático). Já a escolha da palavra “ensaio”, remete a uma experimentação livre. Ao escolher a palavra “ensaio”, o responsável pela obra traduzida, de maneira pessoal, subjetiva e reflexiva sobre o poema (texto de partida).



No texto de partida, Castro Alves realiza rimas ao finalizar as estrofes por meio das palavras “laço de fita”. Já o tradutor, somente na tradução da sétima estrofe, opta por realizar um morfismo entre os sinais referente a “laço de fita” e “prisão” da LP para a Libras, esta escolha causa uma rima sinalizada entre as CMs do sinal [LAÇO] e [PRES@].

Dessa maneira, assim como o poeta utiliza-se do adorno “laço de fita” para expressar

seu desejo pela amada, o tradutor, ao sinalizar “laço de fita”, também transforma o sinal em um objeto metonímico e, por meio da direcionalidade do sinal, do olhar e do movimento do corpo, expressa sentimento, paixão e desejos pela amada.

Segue o quadro com a finalização da tradução em cada estrofe:

**Quadro 18** - Tradutor textual-performático realizando o sinal referente as palavras “laço d fita” (LP).

Primeira estrofe (tradução)

Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.
Segunda estrofe (tradução)

Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.
Terceira estrofe (tradução)


<p>Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.</p>
<p>Quarta estrofe (tradução)</p>

<p>Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.</p>
<p>Quinta estrofe (tradução)</p>

<p>Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.</p>
<p>Sexta estrofe (tradução)</p>

Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.

Sétima estrofe (tradução)

Morfismo em Libras referente as palavras “laço de fita” e “prisão” na LP.

Oitava estrofe (tradução)

Sinal em Libras referente as palavras “laço de fita” na LP.

Fonte: Desenvolvido pelo autor

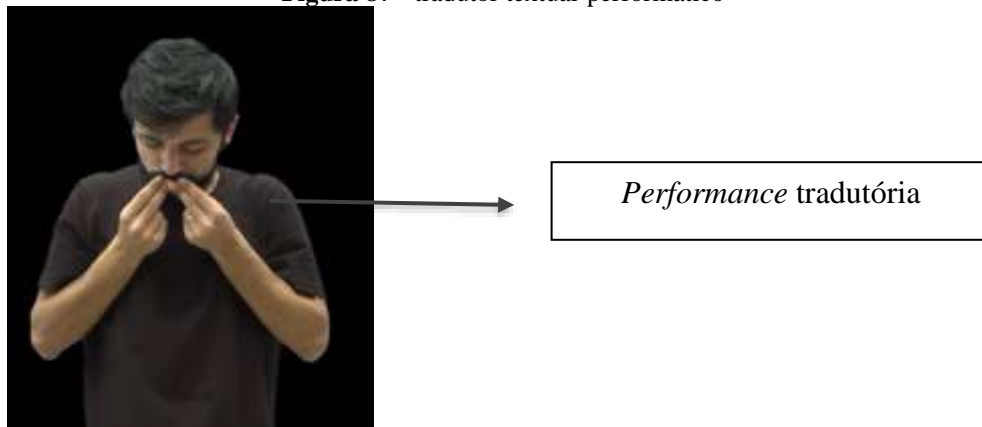
A escolha realizada pelo tradutor textual-performático por meio do sinal bimanual simétrico [LAÇO], aproxima-se do sentido lexical e do sentido metonímico “laço de fita” na LP. O tradutor textual-performático, ao realizar o sinal, por meio da direcionalidade do olhar para o sinal, da direcionalidade do sinal para a amada (segunda-pessoa do singular) ou para

si próprio (primeira pessoa do singular), instaura os referentes no seu discurso tradutório. Por meio do estilo individual, o tradutor textual-performático utiliza-se dos aspectos expressivos ao realizar o sinal e instaura uma relação afetiva e valorativa com o objeto.

O tradutor, na *performance* tradutória, utiliza esses recursos expressivos (sinal, direcionalidade e expressão corporal-facial) e, com isso, instaura uma relação emocionalmente valorativa com o destinatário.

Segue a imagem da expressividade por meio do corpo-texto do tradutor textual-performático:

**Figura 87** - tradutor textual-performático



Fonte: Desenvolvido pelo autor

O estilístico-composicional inicia-se pelos elementos enunciativos presentes no objeto e no sentimento. Esses elementos enunciativos constituem formas artísticas e encarnam valores no corpo-texto do tradutor, por meio da articulação dos sinais e da expressão corporal-facial. Essa *performance* tradutória, juntamente com outros elementos semiótico-ideológicos, marcam posições valorativas e que estão nas relações discursivas sociais relacionadas ao olhar masculino para a mulher.

Assim como as outras traduções analisadas, a composição estilístico-composicional da obra traduzida “Laço de fita” é composta por elementos enunciativo-discursivos pensados para o público ouvinte: a entoação vocal do poema em LP (José Marcio Castro Alves) e a música instrumental. Porém, a tradução de “Todas as Manhãs” e a de “Liberdade” apresentam em suas composições a legenda dos poemas na LP.

Na obra traduzida “Laço de fita”, as relações entre os sujeitos discursivos (autores) e a escolha composicional dos elementos verbo-visuais instauram posições valorativas desse sujeito com relação à compreensão da mulher. Seguem alguns elementos verbo-visuais que

compõem a obra traduzida:

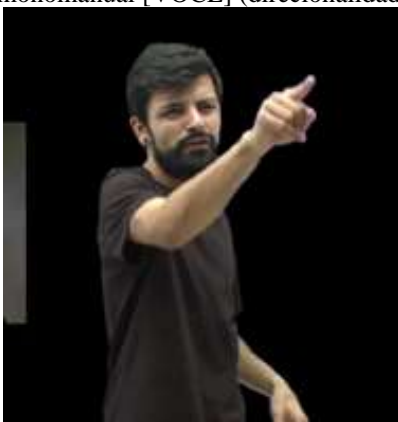
1. As marcas enunciativo-discursivas materializadas por meio dos elementos poéticos sinalizados.

**Figura 88** - Expressão performática (direcionalidade da mão para o referente)



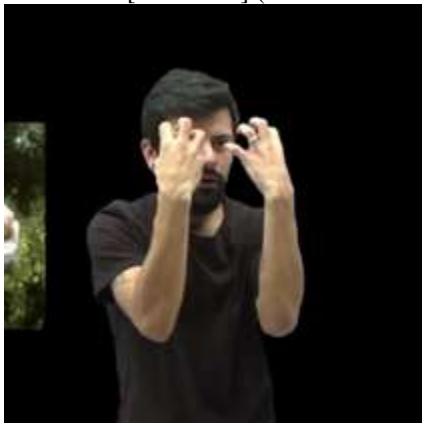
Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

**Figura 89** - Sinal monomaneal [VOCÊ] (direcionalidade da mão para o referente)



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

**Figura 90** - Sinal simétrico [CAPTAR] (direcionalidade da mão para o referente)



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

2. *Lettering* dos autores (poeta, narrador e tradutor) em LP com fonte digital e na cor branca que está em segundo plano:



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

3. As imagens das pinturas presentes na obra traduzida.



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

A tradução de “Laço de fita” é organizada por meio de diversas vozes masculinas, materializadas na articulação entre o verbal e o visual. A composição desses elementos verbo-visuais contém posições valorativas que dialogam com o texto de partida, ou seja, a mulher como foco de contemplação e de desejo.

O tradutor textual-performático introduz a contemplação à mulher (figura 88), ao realizar uma expressão performática tradutória — direcionalidade da mão para o referente (amada). Na obra traduzida, essa contemplação interdiscursiva é realizada pela perspectiva masculina, relacionada à sensualidade do corpo-feminino, às vestimentas e aos adornos presentes nesses corpos.

Nesta tradução, a única voz feminina é representada somente pela imagem do autorretrato da artista Jemina Kirke (2011). As outras vozes são realizadas por sujeitos masculinos. No entanto, não é possível afirmar que a escolha dos artistas plásticos homens se deu de forma consciente por José Marcio Castro Alves, mesmo assim, é possível identificar nas pinturas uma forma de contemplação específicas da imagem feminina.

Nesse ato de contemplação desses sujeitos, os rótulos são construídos a partir de representações das imagens da pintura, como inocência e sensualidade das mulheres vinculadas ao ato de contemplar, o que reforça a ideia construída pelo olhar masculino. Dessa maneira, a representação da imagem da figura feminina, por meio da perspectiva desses sujeitos masculinos, causa uma invisibilidade de criações e outras descrições femininas feitas por e para mulheres.

Na história da arte, a ideia do corpo feminino como modelo, objeto de desejo, foi construído por meio do olhar masculino que impunha rótulos e pudores.

Os tabus que encobrem os corpos femininos e os mantêm de lábios cerrados e olhares submissos são marcas da feminilidade. O peito, pernas, cinturas são cada vez mais objetificados que transmitem obsessões eróticas de uma época e ditam padrões de beleza associados à moda. A mulher, muitas vezes comparada a natureza era também vinculada ao ato de contemplar. (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017, p. 3181).

As autoras argumentam que essa idealização artística, por meio da perspectiva masculina do corpo feminino, causou às mulheres o desconhecimento dos seus próprios corpos e, com isso, foram silenciadas. A exaltação do corpo e da sexualidade presentes na obra traduzida representa essas repressões, construções sociais e culturais da subjetividade masculina. O corpo feminino, como objeto de contemplação e desejo, é representado como estático e sem ação, ou seja, somente como um objeto de contemplação do desejo masculino.

Essas representações artísticas são atravessadas pela construção social patriarcal, ou seja, neste contexto artístico-poético tradutório, ocorre a construção semiótico-ideológica por meio das formas de expressões relacionadas à mulher, em lentes da realidade masculina. Essas formas de expressões presentes na obra traduzida são atravessadas pela cultura de valores masculinos e, assim, a imagem da representação da função social da mulher é determinada pelos sujeitos discursivos presentes na tradução.

Se ocorre uma visibilidade artístico-poética, por meio de diversas vozes masculinas, ocorre um apagamento e um silenciamento das mulheres na participação da construção da

realidade social.

O tradutor textual-performático, coaduna com essas vozes, para além da linguagem poética expressa pelos morfismos, paralelismos e outros recursos poéticos analisados no texto em Libras conforme citado, é possível observar como em especial o direcionamento do olhar, ora para um ponto determinado entre as marcações de segunda e terceira pessoa em Libras, conforme apresentado (figuras 88, 89 e 90) que cria a sensação da contemplação da menina/mulher, ora pelo direcionamento do olhar e dos movimentos para o objeto metonímico “laço de fita” (figuras 87 e 92). Dessa forma, a tradução mantém projeto discursivo incorporando na tradução elementos essenciais estilísticos que revelam o imaginário social da época, da perspectiva masculina sobre a aura feminina.

#### 5.4. A(s) autoria(s) nas traduções artístico-poéticas de LP para a Libras: (in)visibilidades em uma dimensão verbo-visual

As consciências autorais dos sujeitos discursivos na obra tradutória iniciam-se na ideia da criação tradutória, ampliando-se, posteriormente, na compreensão ativa e responsiva com o texto de partida (poema), na composição semiótico-ideológica tradutória artístico-poética e, por fim, inter-relação com o destinatário.

**Figura 93** - Sujeitos participantes da obra tradutória



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Nesse projeto de dimensão verbo-visual, ocorre o encontro dialógico entre linguagens e culturas, assim, podemos refletir sobre as culturas nas relações dialógicas na atividade tradutória com base no pensamento bakhtiniano: “elas não se fundem e nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e sua integridade aberta, mas se elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2017a, p.19).

Essa dimensão verbo-visual na tradução da LP para a Libras, ou seja, o interior enunciativo-discursivo-tradutório, aponta para as relações destes sujeitos discursivos com a vida. Só podemos observar essas posições axiológicas e as relações por meio dos signos da arte. Peirce (1974) observa o signo e suas representações.

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica a mente à algo do exterior. O “representado” é seu objeto: o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, como uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Ai está nova série infinita! (p. 99).

Para Deleuze (2010), todos os signos convergem para a arte e aprendizados, pelas mais diversas vias, porém, o signo da arte causa “o colorido de um sentido estético” (p. 13). Trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros.

Já para Volóchinov (2017), os signos são ideológicos. Para o autor, somente por meio do material ideológico da palavra interior, do gesto, do signo, ou do símbolo é que pode existir uma consciência (VOLÓCHINOV, 2019). Segundo explica, a “refração da existência do signo ideológico é determinada pelo cruzamento de interesses sociais multidirecionados nos limites de uma única coletividade sígnica, isto é, pela luta de classes”. A mesma língua é utilizada por diversas classes, que refratam o signo ideologicamente nas relações multidirecionadas: “graças a essas refrações de opiniões, avaliações e pontos de vistas é que o signo tem a capacidade de viver, de movimenta-se e desenvolver-se” (2019, p. 319).

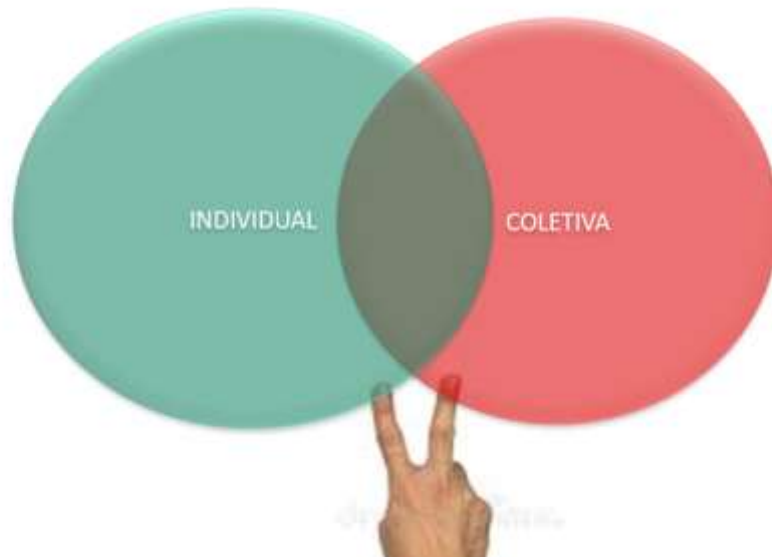
A realidade histórica e natural torna-se tema de nossas palavras na condição de signos ideológicos. A palavra, como todo signo ideológico, não só reflete a realidade, mas também refrata na comunicação social viva, na interação discursiva viva. Isso ocorre porque as relações de classe, ao se refletirem na palavra, ditam-lhes diferentes nuances de sentidos, introduzem

nelas diferentes pontos de vista, atribuem-lhe diferentes avaliações. Desse modo, as relações de classe integram o todo do enunciado com um fator, uma força real, que exerce uma influência decisiva também na sua estrutura estilística (VOLÓCHINOV, 2019, p. 320).

A recriação-cocriação presente na tradução artístico-poética, além de causar este “colorido de um sentido estético”, apresenta posições axiológicas e relações dialógicas. Somente por meio da materialidade semiótico-ideológica podemos realizar uma análise dialógica e verbo-visual.

Desse modo, os sujeitos discursivos, ao criarem “enunciados típico ou característicos de personagens típicas”, realizam transformações por meio da estética. Essas transformações, além dos limites da linguística, permitem que a linguagem ganhe “um peculiar autor”, um sujeito do discurso, um portador coletivo (um povo, uma nação, um grupo social, etc.)” (BAKHTIN, 2016b, p. 94). Com isso, observamos que a dimensão autoral na obra tradutória é instaurada tanto pela “autoria individual” como pela “autoria coletiva”:

**Figura 94** - Autoria individual e coletiva



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Brait e Gonçalves (2021) especificam que o enunciado concreto, constituído por discursos de diferentes fontes, na sua forma de produção, de circulação e de recepção em uma determinada esfera, possui uma autoria individual ou coletiva. Os autores lembram a necessidade de considerar o suporte, o entorno e os destinatários. Sobre os contextos de

produção e recepção na tradução, Venuti (2021) observa conflitos e contradições presentes na atividade tradutória, explicando que:

[...] podem estar repletos de conflitos e contradições que ultrapassam o controle consciente do tradutor e obstruem o efeito ético da tradução. Ainda assim, esses contextos precisam ser reconstruídos de uma forma nuançada porque são os fatores-chaves de qualquer avaliação. O que resta indefinida é a compreensão da ética de uma realização intercultural e suas potenciais consequências culturais e sociais. (p. 615).

As traduções de poemas da LP para a Libras, materializadas em um material audiovisual (vídeo), são realizadas por sujeitos discursivos únicos e, no fluxo discursivo artístico-poético, realizam uma compreensão ativa-responsiva. Cada um desses sujeitos, ao realizarem sua atividade na obra tradutória, posicionam-se valorativamente e, com isso, constituem a autoria refratada e refratante na obra.

A constituição da autoria no fluxo discursivo é “refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida” (FARACO, 2006, p. 39).

Nesse processo tradutório, os sujeitos discursivos dialogam com o discurso do autor do texto de partida, assumem uma compreensão ativa e responsiva e, assim, constroem um novo discurso por meio da atividade tradutória (a partir de suas próprias experiências e com elementos verbo-visuais) atravessada por diferentes “vozes”. Portanto, posicionam-se verbo-axiologicamente, recriam-cocriam um novo projeto-discurso em outra esfera de circulação, endereçado aos interlocutores-sujeitos sociais.

Essas posições axiológicas, como observamos nas análises, apresentam relações de embates/conflitos sociais, materializadas em diversos tipos de linguagens, em uma dimensão verbo-visual artístico-poética.

Ao assumirem uma posição valorativa nas obras tradutórias, os sujeitos discursivos constituem-se como autores nas inter-relações enunciativas com um outro e para outros. Com relação ao tradutor, ele é autor por direito próprio, pois “o tradutor se ocupa de uma atividade que faz dele um interlocutor privilegiado dos outros autores que traduz e é, diante daqueles para quem traduz, um autor por direito próprio” (SOBRAL, 2008, p. 102). Essa mobilização cria relações enunciativas, discursivas, entre tradutores e interlocutores:

No nível da linguagem, o tradutor desconstrói o modo de ser do original e o reconstrói noutra língua, e, assim, cria outra obra, se parte de um original, nem por isso é menos original na língua em que veio a existir pelas mãos do tradutor. Ser autor é descobrir sistematicamente maneiras satisfatórias de organizar um dado discurso de um dado sistema semiótico (não falo só da linguagem verbal, é claro) em termos de um fim, no âmbito de uma interação. (SOBRAL, 2018, p. 103).

Dessa forma o tradutor, juntamente com outros sujeitos discursivos participantes da obra tradutória, realiza uma mobilização enunciativo-discursiva entre o texto de partida e o texto de chegada, por meio das escolhas enunciativas e dos elementos verbo-visuais na composição do texto audiovisual. Cria-se um enunciado novo, produzindo sentidos e efeitos de sentidos novos. Assim, realiza-se a tradução em um novo texto, por meio de outro projeto discursivo e direcionado a outro público.

Os sujeitos participantes da obra tradutória são autores, pois o objeto estético-formal não é mais o mesmo do texto de partida que outrora fora criado pelo primeiro autor, já que é um enunciado traduzido, recriado-cocriado em um produto audiovisual e que passou pelas consciências autorais desses sujeitos.

Para Arán (2014), Bakhtin chamará consciência autoral a “autoridade” na própria obra, uma dimensão inerente a um texto, uma figura abstrata de mediação, representativa do autor como pessoa semiótica, produtora de signos em um acontecimento único e irrepetível na vida de um texto: “o autor é essa consciência cronotopicamente situada na tangente, lendo holisticamente os conflitos de uma cultura na materialidade da realidade” (ARÁN, 2014, p. 17-18).

Nesta mobilização tradutória entre a LP e a Libras, os sujeitos assumem uma posição autoral e valorativa em relação ao discurso do “outro”, pois o discurso passa por eles. Pensando na autoria individual, o diálogo também é consigo mesmo; assim, o discurso é interior e é influenciado por outros discursos ou fatores exteriores no processo de criação da obra.

Como já mencionamos, com base no pensamento bakhtiniano, a forma da autoria depende da esfera de produção e do gênero, que é determinado pelo objeto e pela situação enunciativa, e das posições hierárquicas ocupadas pelo sujeito discursivo e relacionadas ao destinatário. São esses elementos discursivos que determinam o gênero, o tom e o estilo do enunciado e, também, a forma de autoria. Essas atividades são realizadas por meio de múltiplas vozes, como o poema, a tradução, o ato performático tradutório e as linguagens audiovisuais.

O gênero discursivo, conforme Amorim (2021), constitui-se por meio de enunciados típicos e seu modo de acabamento, “o léxico, as esferas de produção e de circulação, o que está em jogo e o modo de relação entre os lugares enunciativos” (p. 87). A autora observa que “em todo gênero de discurso artístico as formas tipificadas encarnam valores que são, a um só tempo, estéticos e sociais” (AMORIM, 2021, p. 74).

Como observamos, as traduções da LP para a Libras são permeadas pela realidade discursiva cotidiana presentes no tempo-espço da sua realização. O corpo-texto dos tradutores-performáticos, juntamente com a organização poética sinalizada e a linguagem audiovisuais são realizados no caráter inconsciente da atividade tradutória.

Com relação ao caráter inconsciente do funcionamento do gênero discursivo, Amorim (2021) observa que o “gênero escolhido pelos artistas criadores e encenadores toca e convoca o espectador na medida em que as formas recorrem e os enunciados típicos chamam sua atenção”. Na sua reflexão, a autora explica que essas recorrências “lhe restituem indícios de uma realidade discursiva cotidiana, partilhada entre ele e o artista e que é carregada de valores sociais e estéticos” (p. 92).

No caso da tradução artístico-poética para uma língua de sinais, o fluxo discursivo intersemiótico e ideológico é conscientemente organizado e enunciado. A relação entre os sujeitos discursivos é construída e reconstruída e, com isso, esses sujeitos se constituem nessa relação dialógica carregada de valores sociais e estéticos.

Para Bakhtin (2017b), a constituição do sujeito ocorre somente nas diferenças de espaço e tempo do *eu* e do *outro*. O discurso artístico-poético ganha uma riqueza visual nos corpo-textos do(s) tradutor(es)-performático(s), por meio de sinais, de gestos, de expressões, de movimentos e de figurino. Essa é a *performance* cênica que, juntamente com outros elementos semiótico-ideológicos, marcam posições valorativas estéticas e sociais.

Bakhtin(2016a) enuncia algumas peculiaridades estilístico-composicionais realizadas pelos sujeitos discursivos no gênero do discurso.

A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, primeiramente, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentimento. É primeiro elemento do enunciado que determina as suas peculiaridades estilístico-composicional. (BAKHTIN, 2016a, p. 47).

Desse modo, as escolhas dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado são determinadas pela relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso. “O estilo individual do enunciado é determinado sobretudo por seu aspecto expressivo”

(BAKHTIN, 2016a, p. 47).

As relações valorativo-discursivas na criação da obra tradutória do poema da LP para a Libras ocorrem:

- na ideia e escolha do texto de partida (poema);
- na compreensão ativa e responsiva com o texto de partida;
- na consciência autoral do discurso interior;
- na recriação-cocriação do texto verbal em Libras pelo tradutor textual das escolhas enunciativa-discursivas;
- na relação dialógica entre os sujeitos discursivos responsáveis na criação da obra;
- por meio das construção verbo-visual da obra (cenário, figurino, elementos textuais, etc.);
- no corpo-discurso do tradutores-performático;
- na obra acabada;
- na inter-relação com os interlocutores (público-alvo).

Amorim (2009), por meio do pensamento bakhtiniano, comenta o seguinte sobre as relações discursivas na criação:

a teoria bakhtiniana da linguagem e da cultura traz consequências importantes para a questão da criação. Criar não é dar livre expressão a um suposto gênio individual ou deixar agir a inspiração. A criação em Bakhtin supõe duplamente a memória coletiva. Do lado do leitor ou ouvinte, face ao objeto criado por mim, porque ele inscreve o que crio em uma cadeia discursiva e assim confere sentido ao objeto. E do lado do próprio criador que cria sempre no diálogo com outros. Para ouvir e fazer ouvir minha voz em um enunciado-objeto é preciso ouvir e fazer ouvir as vozes que nele falam. Não há, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, criação sem repetição. (p. 12).

Diante do exposto, observamos que as autorias dos tradutores-performáticos são criadas por meio das suas consciências autorais e performáticas e introduzidas nos elementos semiótico-ideológicos presentes nos corpos-textos, com o uso da entonação expressiva e nas inter-relações entre os sujeitos e discursos.

Há um momento em que não basta ao tradutor conhecer o significado das palavras da língua de partida, precisa aprender a senti-las, saber capitar a afetividade da sua entonação para interpretar seu real sentido e trazê-lo para a língua de chegada em linguagem adequada. (BEZERRA, 2013, p. 247 e 248).

Com relação à interdiscursividade entre os tradutores-textuais e os tradutores-performáticos, temos presentes questões valorativas sociais, que se iniciam na tradução (texto de chegada) e ganham “outra” ênfase valorativa na entonação expressiva dos tradutores-performáticos e na linguagem audiovisual.

A autoria está presente no discurso desses sujeitos participantes da obra tradutória. Pensando no sujeito do discurso, conforme Bakhtin (2016a), os discursos são fundamentados na forma de enunciados, no conteúdo e na construção composicional, pois:

o discurso sempre está fundamentado em forma de enunciados pertencentes a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. Por mais diferentes que sejam os enunciados por seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, eles têm como unidade da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo limites absolutamente precisos. Esses limites, de natureza especialmente substantiva e principal, precisam ser examinados minuciosamente. (BAKHTIN, 2016a, p. 29).

Na atividade enunciativo-discursiva dos tradutores-performáticos, a composição é realizada pelo corpo-texto, por meio da entoação expressiva poética sinalizada, e objetiva a produção de sentidos, efeitos de sentido e emoções/sentimentos. O tradutor-performático, atravessado pela construção tradutória do tradutor-textual, realiza uma entoação expressiva, por meio dos elementos poéticos e expressão facial e corporal e, assim, constituem sua autoria.

Por mais que os tradutores do texto de partida tenham realizado a tradução do poema, mesmo que os tradutores-performáticos não tenham realizado nenhuma alteração na forma linguística, a entoação expressiva (corpo, sinalização, movimento, figurino) vai determinar o traço constitutivo enunciativo, já que “a entoação expressiva é um traço constitutivo do enunciado” (BAKHTIN, 2016a, p. 48).

O contexto axiológico-entonacional extratextual pode ser realizado apenas parcialmente no processo de leitura (execução) de um dado texto, porém em sua parte mais geral, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, permanece fora do texto como fundo dialogizante de sua percepção. (BAKHTIN, 2017c, p. 74).

Os tradutores-performáticos, no momento da atividade tradutória-performática, demonstram certo grau de intencionalidade por meio das expressão facial e corporal. Para Bakhtin (2016a), a vontade discursiva, individual do sujeito discursivo, manifesta-se na relação com determinado gênero e por meio da entoação expressiva. Segundo o autor, “toda a série de gêneros sumamente difundidos no cotidiano é de tal forma padronizada que a vontade discursiva individual do falante só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ademais na sua entoação expressiva” (BAKHTIN, 2016a, p. 39).

Conforme o mesmo autor, as estruturas dos gêneros discursivos inclui determinada entoação expressiva, assume certo tom: “pode-se assumir mais seco ou mais respeitoso,

mais frio ou mais caloroso, introduzir a entonação de alegria etc. podem refletir a individualidade do falante (a sua ideia do discursivo-emocional)” (BAKHTIN, 2016a, p. 40).

Com isso, a entonação expressiva dos tradutores-performáticos, realizada por meio da posição cênica e, juntamente com os elementos semióticos audiovisuais, impõem uma leitura e interpretação dos interlocutores (destinatários), ou seja, uma compreensão ativa e responsiva de, por exemplo, o corpo-texto, a expressão facial e corporal, os elementos cênicos (figurino, a gestualidade, composição da cena).

Pensando na *performance* cênica e relacionando-a com a posição do ator, Amorim (2021) observa que o ator tem uma consciência exotópica mais imediata relacionada ao gênero. Na sua atividade, o ator “desenvolve a capacidade de observação e de encenação dos gêneros discursivos”. Neste jogo cênico realizado se instaura uma exotopia “que lhe permite observar aquilo que habitualmente não vemos quando falamos. Habitualmente, os gêneros do cotidiano “são habitualmente praticados como ‘naturais’ e o artista pode desatualizá-los (p. 95).

Nestas obras tradutórias, as consciências autorais são atravessadas pelo mesmo horizonte apreciativo e, também, pelas pluralidades valorativas das vozes. Faraco e Negri (1998) especificam a dinâmica das comunidades humanas e essas posições avaliativas nesse mesmo horizonte por meio da língua.

A dinâmica sócio-histórica das comunidades humanas cria múltiplos horizontes interpretativos da realidade, cada um constituindo uma certa posição avaliativa dessa realidade. Como cada horizonte avaliativo se materializa verbalmente (há uma espécie de ligação orgânica entre elementos verbais e visão de mundo), denominamos esses conjuntos verbo-axiológicos de línguas sociais. (p. 165).

No caso da tradução de “Todas as manhãs”, instauram-se posições valorativas do povo surdo-negro e busca-se resgatar a identidade, a memória e a resistência negra e surda. Já na tradução de “Liberdade”, as vozes sociais, por meio da ambivalência, instauram posições valorativas referentes à liberdade da mulher-negra e à valorização da cultura local. Na tradução de “Laço de fita”, por fim, por meio de vozes/olhares sociais masculinos, materializados em diversos discursos artísticos e poéticos, ocorre uma contemplação/objetificação da mulher.

Esses traços enunciativo-discursivos estão presentes tanto na autoria-empírica quanto na autoria-criadora. A autoria-empírica é o escritor, ou seja, o sujeito cria uma linguagem artístico-poética no poema ou na obra traduzida, mas permanece fora dela. Já a autoria-criadora

é uma “posição refratada”, por meio do “viés valorativo” da autoria-empírica, e refratante, pois “recorta e reordena esteticamente os eventos da vida” (FARACO, 2006, p. 39). É a constituinte que tem a função estético-formal, que concede forma ao objeto estético.

O autor-criador, nos poemas em LP, introduz-se por meio do eu-lírico na dimensão autoral-criadora, que é tecida enunciativamente pelo viés valorativo da autoria-empírica, por meio das vozes presentes em cada poema. Essas vozes em LP são atravessadas pelos embates sociais. Assim, o autor do poema utiliza-se da palavra, ou seja, do enunciado poético, para posicionar-se valorativamente. Já o autor-criador, na obra tradutória, instaura-se por meio da mobilização enunciativo-discursiva e, também, por meio das vozes presentes nas comunidades surdas e ouvintes. O eu-lírico — na dimensão autoral-criadora na obra tradutória — é personificado por meio da *performance* do TILS. Dessa forma, os autores na obra tradutória utilizam-se de diversos elementos semiótico-ideológicos e da *performance* para posicionar-se valorativamente.

Os sujeitos participantes da obra tradutória, ao se posicionarem valorativamente na dimensão autoral, realizam uma criticidade responsiva e responsável, nas inter-relações da criação artístico-poética e, também, na relação com o destinatário suposto/hipotético, para o qual a obra é direcionada: “se é discurso, é endereçado e contém em seu enunciado um destinatário suposto” (AMORIM, 2020, p. 65). A tradução é crítica, já dizia Campos (1992):

a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problemática) é antes de tudo uma vivência interior do mudo e da técnica do traduzido. Como se desmonta e se remonta a máquina de criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe resolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (p. 43).

Bakhtin (2016c) diz que “em sua totalidade, o enunciado sempre é direcionado, tem um destinatário definido (o ‘leitor’, o ‘público’ e suas diferenças por épocas), em seu término acentua-se essa relação” (p. 116). O autor observa como se dá a intenção e o seu endereçamento:

a totalidade e o fim (conclusão) do enunciado não podem ser determinados apenas pelo acabamento lógico semântico-objetal. Incorpora a vontade do concludente do autor: *dixi*, agora a palavra é sua. O enunciado como totalidade sempre está direcionado, endereçado a alguém. A questão do aspecto semântico-objetal não se esgotou, mas meu papel nele está por ora (relativamente) esgotado. (BAKHTIN, 2016d9, 135).

Porém, Bakhtin (2017b) também observa que na direcionalidade do autor (enunciador) para o destinatário suposto/hipotético, não há uma redução a uma única consciência, pois a compreensão não pode ser entendida como empatia e colocar-se no lugar do outro e, com isso, perder seu próprio lugar.

Compreender o texto tal qual o próprio autor o compreendia. Mas a interpretação pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconsciente e polissêmica. Na interpretação ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora. (BAKHTIN, 2017b, p. 35).

A interpretação que Bakhtin (2017b) se refere não é especificamente a atividade/ato do sujeito discursivo, mas é o processo da relação de compreensão ativa e responsiva com o texto: “atividade cultural criadora recriadora e axiológica” (BEZERRA, 2017b, p. 35). Essa compreensão ativa do interlocutor (destinatário) e o processo de produção de sentido e efeitos de sentido ocorrem por meio do compartilhamento dos elementos da realidade sociocultural. Para Bakhtin (2017b), o sujeito está vivo em um mundo da palavra do outro, e a vida é uma orientação nesse mundo.

Nessa orientação, para cada sujeito discursivo há uma reação à palavra ou aos materiais semióticos expressos pelo outro e, também, uma tensa luta dialógica que se instaura por meio da palavra de cada sujeito discursivo e que se desenvolvem nessas fronteiras. É nessa compreensão ativa e responsiva criadora que se dá a continuidade da criação e se “multiplica a riqueza artística da humanidade. A cocriação dos intérpretes” (BAKHTIN, 2017b, p. 36).

No fluxo enunciativo-discursivo-tradutório, a relação do destinatário com a tradução é única, ou seja, o interlocutor, ao ter contado com o enunciado-texto, terá uma compreensão ativa-responsiva. Dessa forma, nas três traduções analisadas, cada destinatário compreenderá e avaliará por meio da sua visão de mundo, de seu ponto de vista e de suas posições. A produção de sentidos, efeitos de sentidos e sentimentos dependerá dos conhecimentos específicos dos corpos e dos elementos semiótico-ideológicos presentes nas obras tradutórias.

O destinatário, no fluxo discursivo da obra tradutória, se torna um “outro” autor por meio da sua cocriação na relação de compreensão ativa e responsiva, pois as posições desses sujeitos determinam suas avaliações.

Conforme o exposto acima, a dimensão autoral, nas traduções artístico-poéticas, é constituída entre enunciado-discurso e no encontro de diversas consciências autorais, e realizada no processo de recriação-cocriação e recepção da obra tradutória. Nas traduções,

ocorrem diversas autorias (individuais e coletivas) por meio da composição estética da obra e das relações dialógicas entre sujeitos participantes, bem como no processo de endereçamento dessa obra tradutória. Essas relações discursivas — atravessadas pelo mesmo horizonte apreciativo e valorativo — e as posições axiológicas criam uma outra forma de produção, de circulação e de recepção, ou seja, um outro objeto artístico-poético, com outra(s) autoria(s).

#### 5.4.1 A construção poética sinalizada nas traduções de poemas da LP para a Libras: entre o elemento poético vocalizado-escrito e o elemento poético sinalizada-gestual.

Como já mencionamos, na tradução do poema da LP para a Libras, ocorre a recriação-cocriação sinalizada. Nessa mobilização tradutória as escolhas enunciativo-discursivas, por meio dos elementos poéticos sinalizados, criam uma poética sinalizada. Nesse processo estilístico-composicional das obras tradutórias, a composição do poema em LP dá lugar a uma “outra” composição sinalizada. Esses elementos poéticos sinalizados são pensados e organizados com o objetivo de causar um ritmo, harmonia e uma métrica sinalizada na tradução.

Observamos que em cada tradução, por ser uma atividade singular e realizada por sujeitos únicos, ocorrem escolhas linguístico-enunciativas, omissões ou expansões na mobilização tradutória para a Libras. E, com isso, a visibilidade enunciativo-discursiva sinalizada causa certa “diluição” ou “mais valoração” de alguns elementos poéticos da LP.

Na tradução do poema “Todas as manhãs”, as escolhas de algumas palavras, realizada pela poeta Conceição Evaristo, remetem à linguagem africana e carregam um posicionamento axiológico do povo negro. No processo tradutório, é certo que as escolhas feitas pelos tradutores buscam aproximar-se do significado-sentido da palavra em LP. Porém, alguns sinais somente aproximaram do sentido do texto de partida por causa da junção dos elementos semióticos-ideológicos. Essa verbo-visualidade causa uma aproximação da posição valorativa da autora do texto de partida.

**Figura 95** - Escolha poética-sinalizada



Fonte: Vídeo *YouTube*

Como representado acima (figura 95), a escolha poética sinalizada para a palavra “banzo”, palavra de origem africana, remete ao sentimento de nostalgia do povo negro africano distante do seu país. A palavra também possui outros significados: tristeza, reflexão, etc. A escolha do sinal em Libras para a palavra “banzo”, na LP, se aproxima do significado de morfismo para sinal simétrico [SONHAR/IMAGINAR], porém não encarna todo o sentido, sentimento e a ideologia presente na palavra. Ainda que o sinal não carregue as mesmas marcas ideológicas do povo negro na palavra em LP, a visibilidade do corpo negro do tradutor-perfomático, juntamente com o figurino e a expressão performática, aproxima-se da memória nostálgica que acometia os escravizados trazidos da África.

Na tradução do poema “Liberdade”, a escolha tradutória das palavras “bem livre” em LP é realizada do morfismo para expressão performática (simétrica): [LIVRE<sup>MUITO</sup>]. Para se aproximar do sentido do advérbio de intensidade “bem” na LP, o corpo da tradutora realiza uma ênfase performática do sinal [LIVRE] e, com isso, aproxima-se do sentido do poema, bem como causa um efeito poético e estético. A visibilidade do corpo da mulher-negra, a sinalização, a *performance* e a sombra projetada na parede causam uma estética poética verbo-visual.

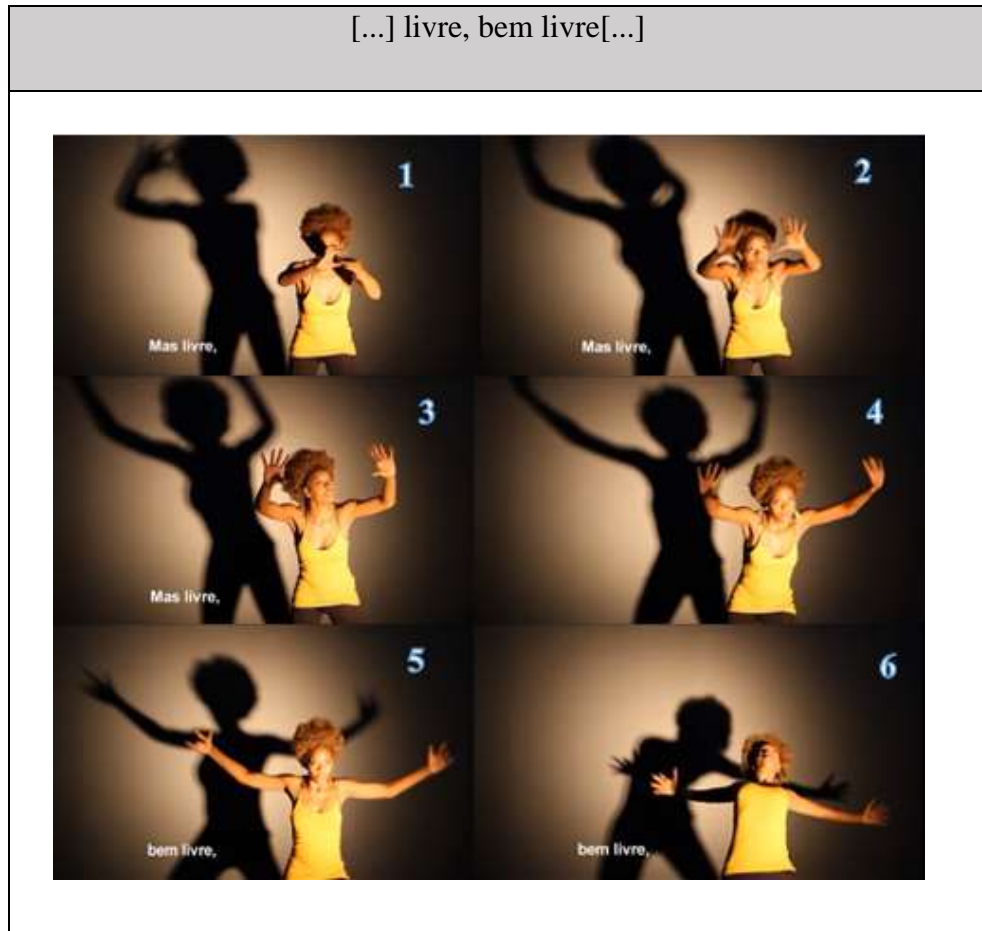
**Figura 96** - Escolha poética-sinalizada



Fonte: Vídeo *YouTube*

Nesta tradução, observamos a manipulação do tamanho dos movimentos dos sinais. O ritmo gestual-sinalizado se potencializa por meio da *performance* da tradutora-performática e pela junção dos elementos semióticos audiovisuais.

**Quadro 19** - Tradutora-performática e a expansão do movimento do sinal realizando o sinal referente a palavra “LIVRE<sup>MUITO</sup>” (LP).



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na criação tradutória do ritmo, os tradutores (textuais e performáticos) manipulam o tamanho dos movimentos dos sinais e, por meio dos articuladores, realizam uma expressividade poética sinalizada com mais ênfase.

Já na tradução de “Laço de fita”, na escolha tradutória do verso “Meu Deus! As falenas têm asas de opala”, ocorre uma omissão da palavra “opala” em Libras.

**Figura 97** - Escolha poética-sinalizada



Fonte: Vídeo *YouTube*

O tradutor optou por não utilizar o sinal em Libras para a palavra “opala” em LP. Essa omissão parece não comprometer o sentido do texto de partida, pois a visualidade do sinal [BORBOLETA] já instaura imagetivamente os atributos das “falenas”.

Dessa forma, os elementos poéticos sinalizados são pensados e organizados para a composição estética tradutória, com o objetivo de aproximar-se do texto de partida, assim como conferir ritmo, rima e harmonia. Cada tradução, por meio das escolhas e organização dos elementos poético sinalizados, realiza uma composição poética sinalizada única.

Como já vimos, o poema em LP e os elementos rítmicos utilizados pelo poeta contribuem na compreensão da expressão poética sinalizada e proporcionam à poesia certa musicalidade e um sentimentalismo.

A métrica, na poética sinalizada nas traduções, ocorre na composição estilística dos sinais simétricos, na repetição dos elementos enunciativos e na criação de novos sinais. As escolhas enunciativo-discursivas e as relações de repetições e combinações dos elementos sinalizados, tanto pelos tradutores-textuais quanto pelos tradutores-perfomáticos, formam o ritmo na tradução. Dessa forma, na análise, para identificar quais desses elementos aparecem em maior grau ou menor grau nas obras tradutórias, realizamos o levantamento quantitativo em cada tradução.

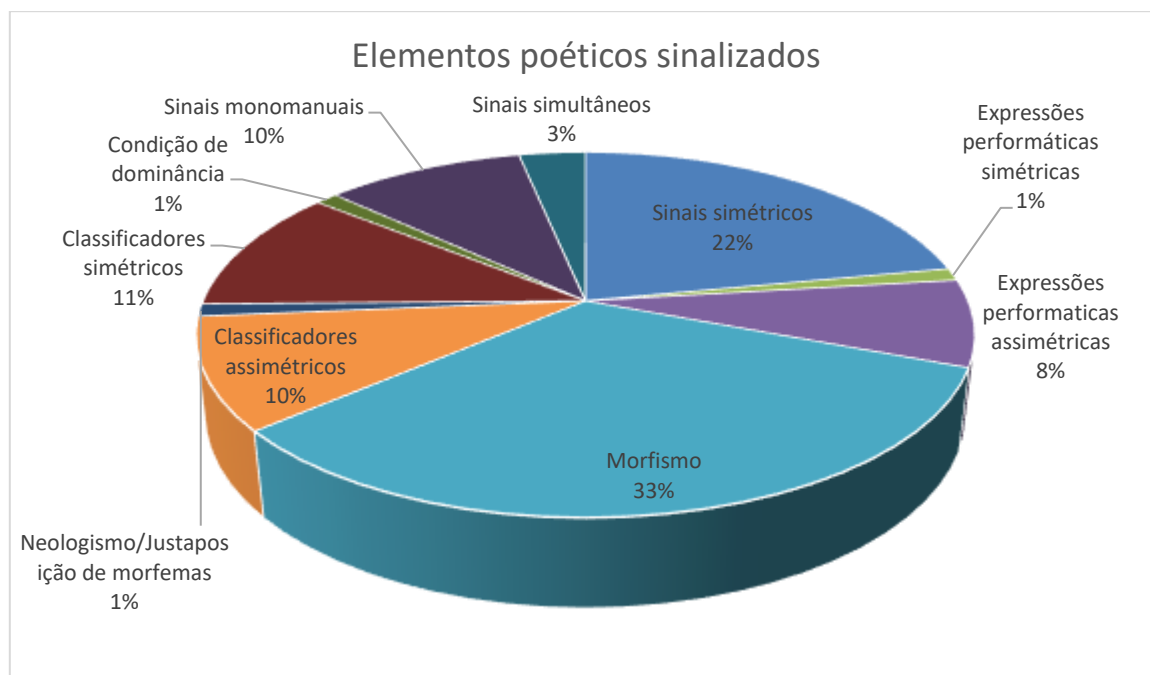
Na tradução são produzidos diversos elementos linguísticos-discursivos poéticos que instauram o ritmo e a métrica. Seguem os elementos linguísticos-discursivos poéticos presentes na tradução de “Todas as manhãs”:

**Quadro 20** - Elementos linguístico-discursivos poéticos

<b>Elementos Poéticos</b>	<b>Cena 1</b> (Primeira estrofe do poema). Tempo: 00:00:16-00:00:57.	<b>Cena 2</b> (Segunda estrofe do poema). Tempo: 00:00:58 - 00:01:35.	<b>Cena 3</b> (Terceira estrofe do poema). Tempo: 00:01:37-00:02:37.	<b>Total</b>
Sinal simétrico	2	6	12	20
Expressões performáticas simétricas	3	0	4	7
Expressões performáticas assimétricas	0	1	0	1
Morfismo	4	8	18	30
Neologismo/Justaposição de Morfema	0	1	0	1
Classificador simétrico	0	2	7	9
Classificador assimétrico	1(3x)	1 (3x)	1 (4x) 3 (2x) 5	9
Sinais simultâneos	0	0	3	3
Sinais monomanuais	1	0	9	10
Condição de dominância	0	0	1 (2x)	1

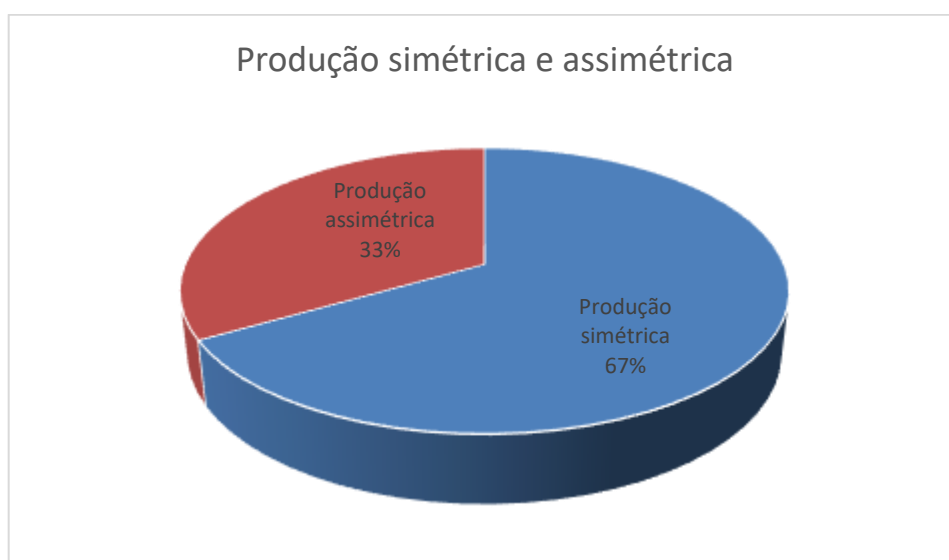
Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 1** - Elementos poético sinalizados



Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 2 - Produção simétrica e assimétrica**



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na tradução de “Todas as manhãs”, o morfismo (produção de um sinal para o outro) apresenta 33% das produções presentes nos elementos poéticos sinalizados. Já a realização dos sinais assimétricos e simétricos, apresenta 67 % de sinais simétricos.

A utilização do morfismo, nessa tradução, causa uma intensa rima visual, pois ocorre uma relação na forma e no significado dos sinais. Assim, como a rima na LP apresenta uma relação fonética próxima entre as palavras e produz expressividade e musicalidade poética, a rima sinalizada apresenta parâmetros (unidades mínimas no sinal) similares entre a realização de um sinal para outro, com isso produz uma composição poética sinalizada.

Porém, nos poemas na LP, a organização poética é realizada entre os versos, ao passo que, com a poética sinalizada, sua realização é acontece na relação de combinação de dois ou três sinais. Dessa forma, a poética sinalizada na tradução produz visualidade estética, pois cria um efeito combinatório e harmônico entre um sinal e outro(s).

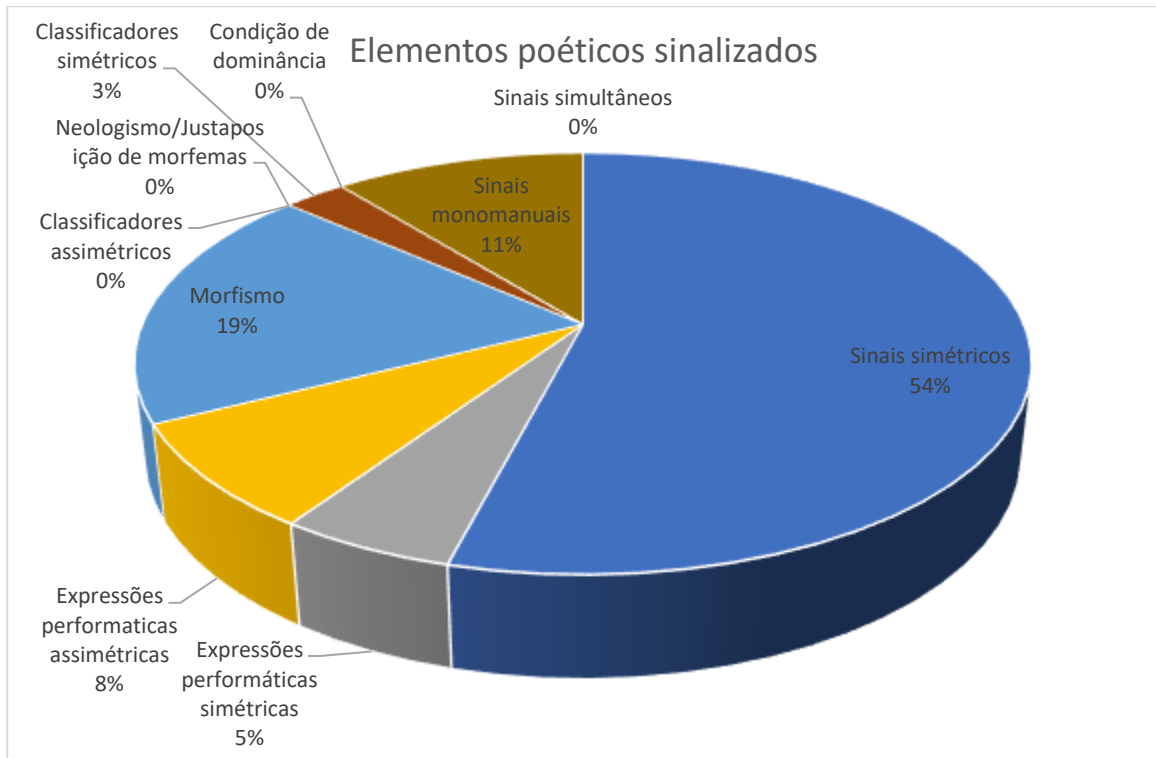
Essa intensa rima sinalizada também ocorre na tradução de “Liberdade”. Seguem os elementos linguísticos-discursivos poéticos presentes na cena:

**Quadro 21** - Elementos linguístico-discursivos poéticos.

<b>Elementos Poéticos</b>	<b>Cena</b> Tempo: 00:00:08 - 00:00:38.
Sinal simétrico	8
Expressões performáticas simétricas	2
Expressões performáticas assimétricas	3
Morfismo	7
Neologismo/Justaposição de Morfema	0
Classificador simétrico	1
Classificador assimétrico	0
Sinais simultâneos	0
Sinais monomanuais	4
Condição de dominância	0

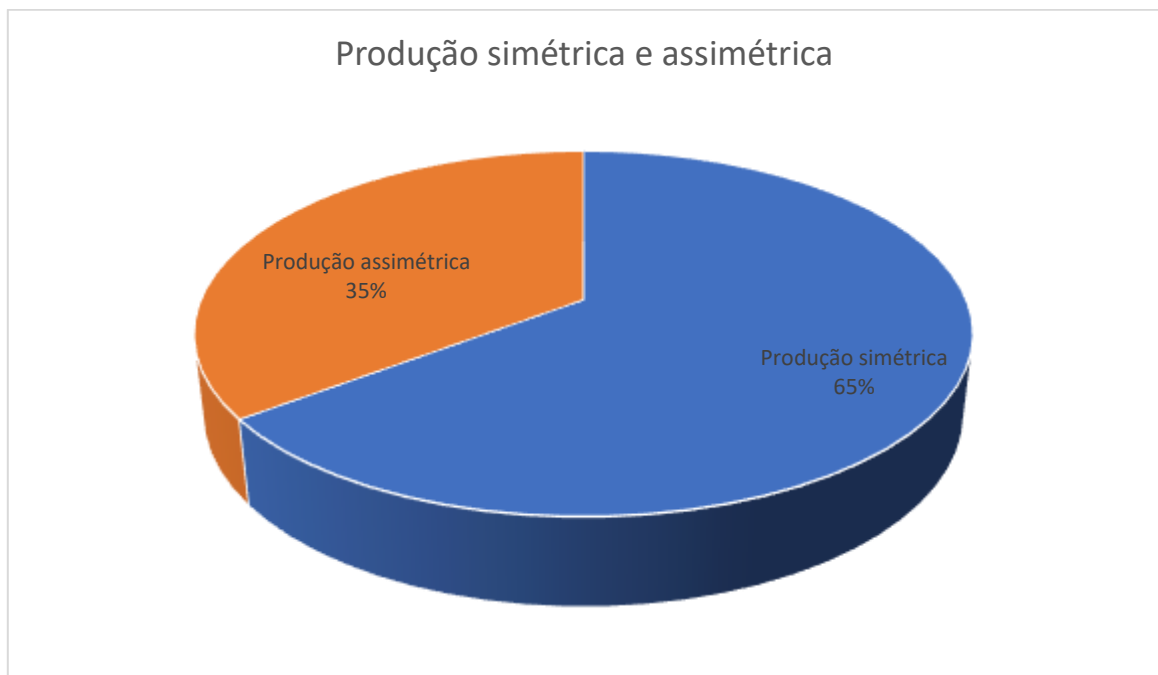
Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 3** - Elementos poético sinalizados



Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 4** - Produção simétrica e assimétrica



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Nessa tradução, na realização e organização entre os elementos poético sinalizados, 54% dos sinais são simétricos. Já na assimetria e simetria de todos os elementos poéticos, 65% são simétricos.

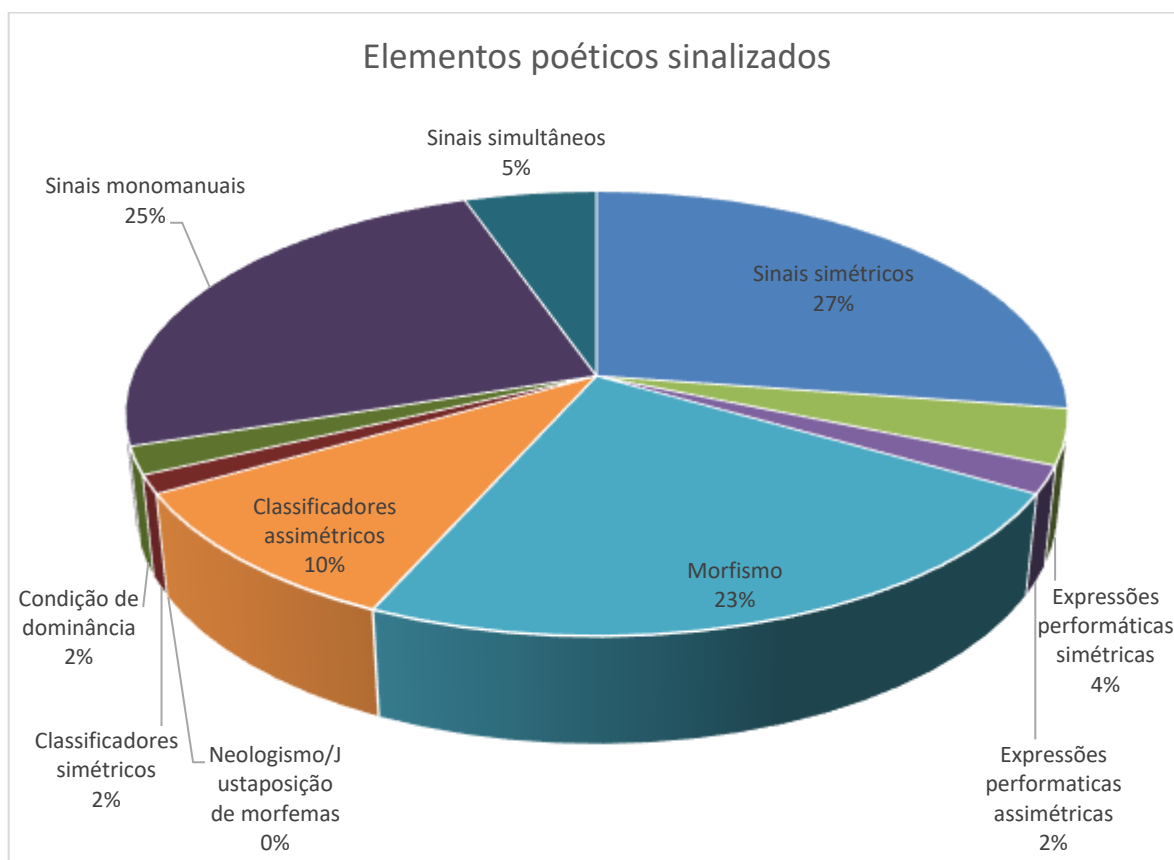
Na última tradução analisada (“Laço de fita”), entre os elementos poéticos sinalizados, 27% são sinais simétricos. Na comparação entre a produção assimétrica e simétrica, 61% dos sinais são simétricos.

Seguem os elementos linguístico-discursivos poéticos presentes nesta tradução:

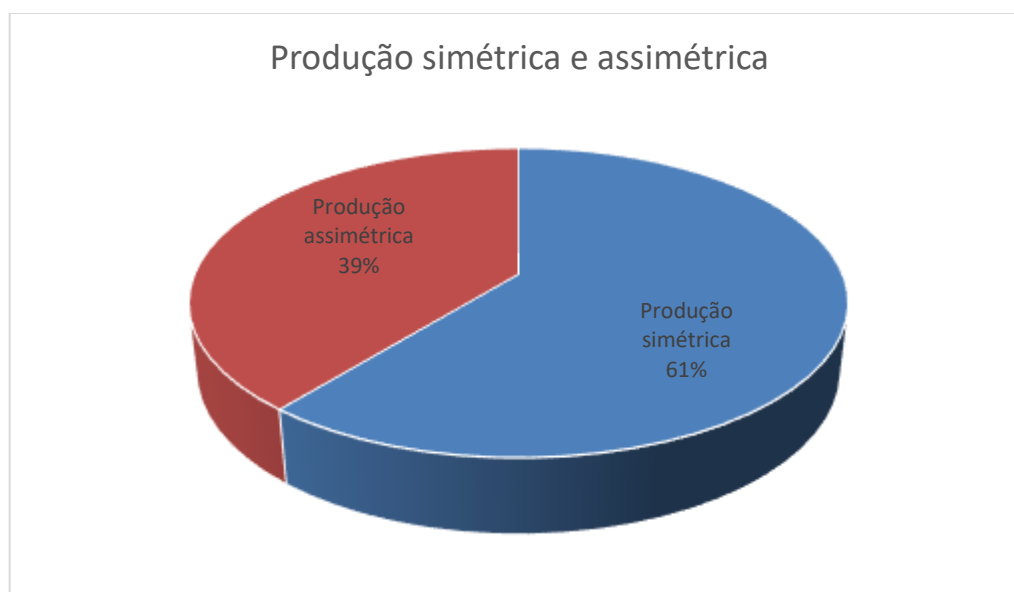
**Quadro 22** - Elementos linguístico-discursivos poéticos

<b>Elementos Poéticos</b>	<b>Cena</b> Tempo: 00:00:01- 00:02:16.
Sinal simétrico	41
Expressões performáticas simétricas	6
Expressões performáticas assimétricas	3
Morfismo	35
Neologismo/Justaposição de Morfema	0
Classificador simétrico	15
Classificador assimétrico	2
Sinais simultâneos	8
Sinais monomanuais	37
Condição de dominância	3

Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 5 - Elementos poético sinalizados**

Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Gráfico 6 - Produção simétrica e assimétrica**

Fonte: Desenvolvido pelo autor

Observamos que esta tradução apresenta 25% de produções de sinais monomanuais. Desta forma o ritmo e a harmonia correm mais entre os elementos poéticos sinalizados simétricos e monomanuais.

A condição de simetria, o morfismo e os outros elementos poéticos sinalizados, na atividade tradutória, criam ritmo, rima e uma regularidade estética. O tradutor, na atividade tradutória, realiza uma relação entre esses elementos poéticos sinalizados, no nível enunciativo-discursivo, objetivando uma estética poética.

Esses elementos prosódicos e poéticos estão presentes e criam a estética sinalizada (verbal) na obra. Percebemos que a direcionalidade do olhar e a *performance* corporal realizadas pelos tradutores-performáticos contribuem na rima e para o impacto estético das traduções.

**Quadro 23** - Movimento, direção do olhar e expressão facial e corporal realizado pela tradutora-performática.



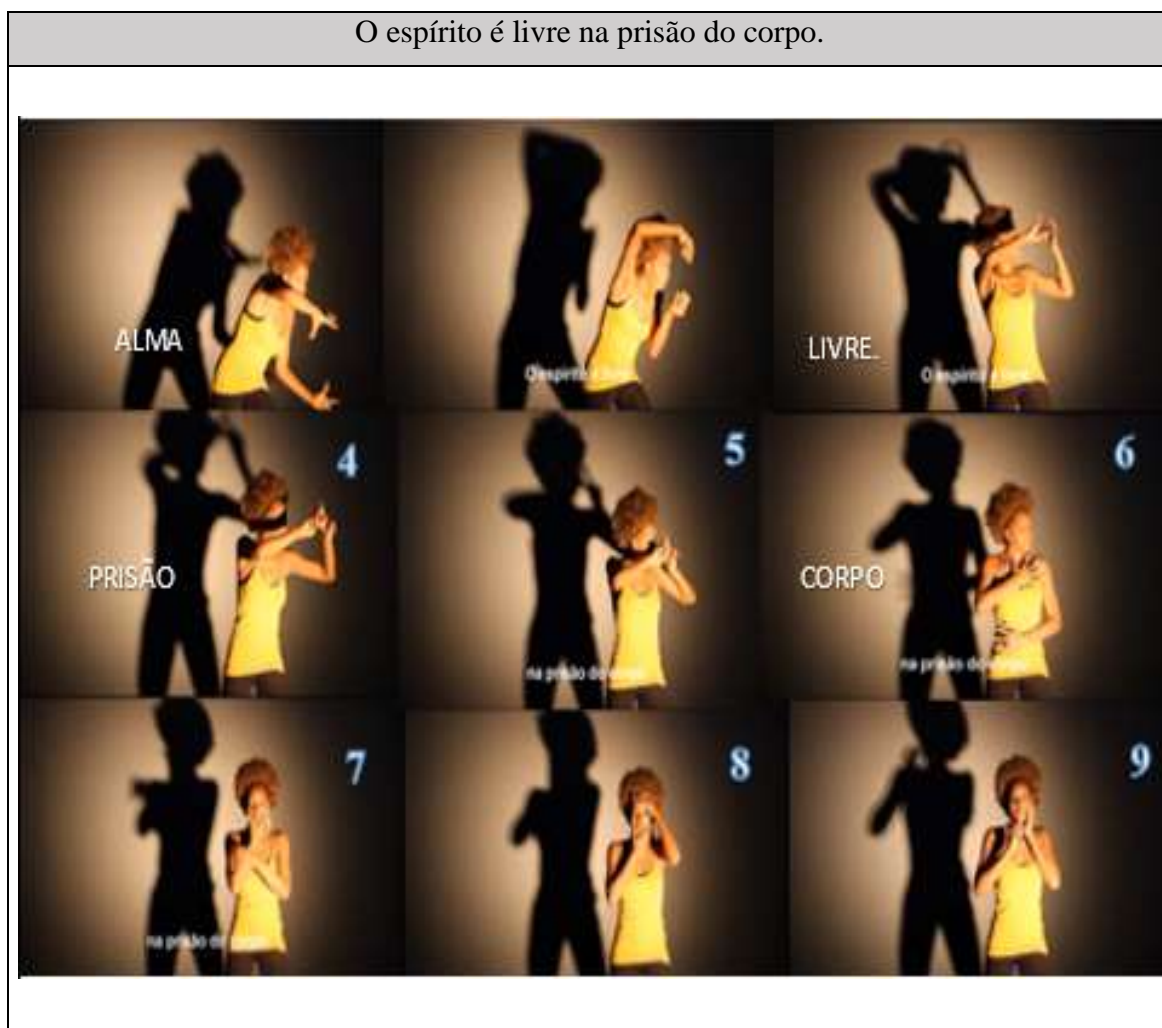
Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na realização da rima, com base nos estudos de Klamt e Quadros (2019), observa-se que:

a rima acontece na sequência de dois ou três sinais com a repetição bastante recorrente da configuração de mão. As formas que as mãos tomam ao longo do poema, mantendo-se estáticas e se movendo paralela ou alternadamente, também provocam efeitos no ritmo visual. (p. 139).

Observamos nas traduções analisadas a presença da rima poética sinalizada.

**Quadro 24** - Rima por meio da sequência de sinais (configuração de mãos).



Fonte: Desenvolvido pelo autor

**Quadro 25** - Rima por meio da sequência de sinais (configuração de mãos).



Fonte: Desenvolvido pelo autor

A utilização desses elementos linguístico-enunciativo-discursivos na tradução de poemas escritos-vocais para poemas sinalizados-gestuais causa um efeito poético e estético que ocorre por meio das transições entre sinais, proporcionando fluidez, ritmo e rima nas traduções de poemas da LP para a Libras. Esses elementos poéticos, juntamente com os outros elementos semiótico-ideológicos, instauram a dimensão verbo-visual e produzem sentidos, efeitos de sentido e sentimentos.

#### 5.4.2 Um olhar para a (in)visibilidades nas traduções artístico-poéticas da LP para a Libras

As relações dos sujeitos discursivos são mediadas por diversas vozes que constituem a estilística-composicional na obra tradutória. Nessa mobilização enunciativo-discursiva, os elementos semiótico-ideológicos na composição da obra tradutória encarnam outros valores e, com isso, provocam visibilidades e invisibilidades na tradução.

Como vimos, a tradução de poemas da LP para a Libras é uma obra artístico-poética, realizada a partir da relação discursiva com o texto de partida e pelo contexto histórico e cultural de sua produção. Porém, no ato de recriação-cocriação as posições valorativas dos sujeitos participantes da obra causam (in)visibilidades.

Dessa forma, neste subtópico, por meio da materialidade semiótico-ideológica, direcionaremos nossas lentes dialógicas para as visibilidades e invisibilidades nas três traduções da LP para a Libras.

Pensando na atividade tradutória artístico-poética da LP para a Libras. Como ocorre a invisibilidade e a visibilidade dos sujeitos participantes da obra tradutória? Como o corpo do tradutor e os elementos semiótico-ideológicos causam visibilidades e invisibilidades na tradução?

Na mobilização tradutória de um enunciado-texto para outro, podem ocorrer apagamentos tanto dos elementos linguístico-enunciativo-discursivos quanto dos sujeitos discursivos e, também, a inserção de elementos semióticos, o que provoca mudanças na posição valorativa presente no texto de partida, instaurando outra carga axiológica na obra tradutória.

A (in)visibilidade é um ato ideológico e posicionado, inicia-se na organização do trabalho em equipe e na composição semiótica-ideológica da obra tradutória, e pode ser realizada pela:

1. Escolha do enunciado-texto de partida, a apresentação do autor primeiro e do título da obra no produto audiovisual da obra tradutória;
2. O tradutor que realiza a tradução do texto de partida, porém, não tem seu corpo texto presente no material audiovisual;
3. A presença de um outro corpo-texto (tradutor que realiza a *performance* enunciativo-discursiva no material audiovisual);

4. As escolhas dos elementos linguístico-enunciativo-discursivos na Libras;
5. Os elementos semióticos na composição do material audiovisual (imagens, legenda, créditos etc.)

Cada sujeito, na relação com a atividade tradutória e com os outros sujeitos, ocupa um lugar (tempo-espço) e se constitui nas interconexões no evento único do ser: “em função da singularidade do lugar único ocupado, cada um tem um excedente de visão sobre o outro, ou seja, vê no outro o que ele sozinho não consegue ver” (FANTI, 2019, p. 360).

No projeto enunciativo tradutório artístico-poético, as inter-relações entre os sujeitos do discurso, materializadas por meio de elementos semiótico-ideológicos, provocam (in)visibilidades. Esses sujeitos, em uma cadeia discursiva, dialogam com o poema, e na mobilização enunciativo-discursiva na obra tradutória, apagam, diluem ou inserem elementos enunciativos na obra tradutória.

Conforme exposto acima, olharemos para a materialidade semiótico-ideológica das traduções e como as posições valorativas dos sujeitos discursivos nas traduções causam (in)visibilidades.

#### 5.4.2.1 A (in)visibilidade dos corpos na tradução artístico-poética

Para que a criação tradutória da LP para Libras seja materializada em um objeto audiovisual, um corpo é necessário, o qual nomeamos de corpo-texto (tradutor-performático), o qual é visível na obra traduzida. Pensando nesse corpo na tradução, como já mencionamos, concordamos com Fomin e Santiago (2021), pois também compreendemos que o corpo é o suporte da língua, porém, nas línguas de sinais, ocorre de “uma forma mais evidente” (p. 147). Na tradução envolvendo língua de sinais, o corpo do tradutor, como um suporte dessa língua gestual-visual, necessita estar presente no material audiovisual. Esse aspecto é determinante na (in)visibilidade desta atividade tradutória.

Nas traduções do poema “Todas as manhãs” e do poema “Liberdade”, os corpo-textos presentes nos vídeos não são dos mesmos sujeitos que realizaram a tradução interlingual/intermodal da LP para a Libras. Dessa forma, nessas traduções, ocorre a invisibilidade dos corpos dos tradutores-textuais, pois eles não aparecem no produto final, ou

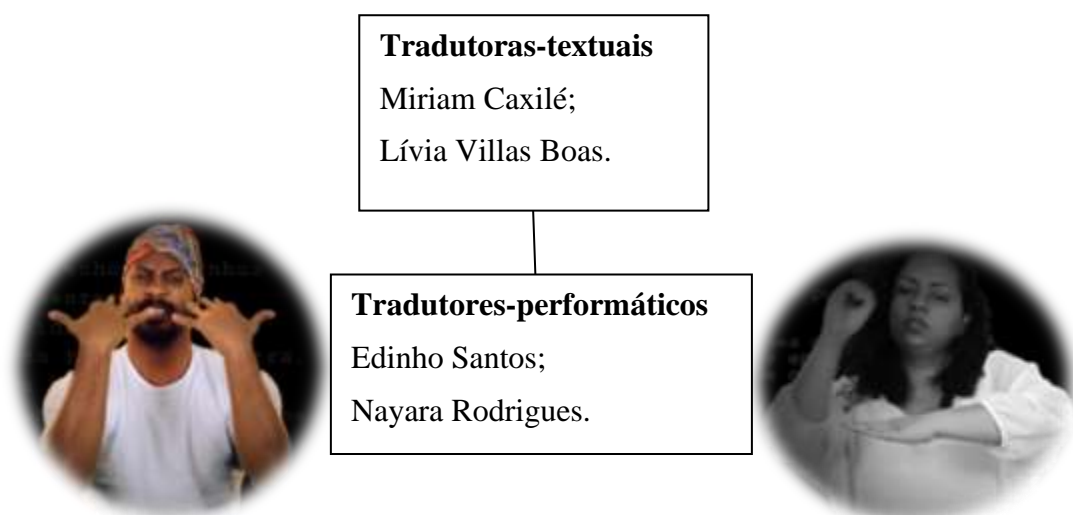
seja, nos vídeos e, com isso, suas autorias são “diluídas” nos corpos-textos dos tradutores-performáticos.

A indissociabilidade entre a visibilidade e invisibilidade nessas traduções ocorre por meio das relações discursivas destes sujeitos discursivos na obra. No processo tradutório intralingual (interpretação/compreensão da Libras para a Libras) ou na utilização de outros processos<sup>55</sup> do texto tradutório para a tradução performática, instaura-se a indivisibilidade entre o sujeito discursivo não visível (tradutor-textual) e o corpo visível (tradutor-performático). O tradutor-textual sai de cena para dar lugar ao corpo do tradutor-performático.

Os corpos-textos dos tradutores-performáticos, presentes nessas traduções, ganham visibilidades, pois tornam-se presentes no material audiovisual e visíveis ao público final. Esses corpos-textos na obra tradutória apresentam intencionalidades e posições, na medida em que criam uma relação de proximidade com o texto de partida e com os interlocutores, instauram relação de identidade e alteridade.

Na tradução de “Todas as manhãs”, os corpos surdos-negros causam representatividade em sua própria comunidade, instauram questões identitárias e visibilidade para a Libras e proporcionam a participações mais efetivas dos surdos nos diversos campos da atividade humana, principalmente na esfera artística.

**Figura 98** - Tradutoras-textuais e tradutores performáticos (Todas as manhãs)



<sup>55</sup> Pode ocorrer outros processos em que o tradutor-textual não apresente o texto em Libras em vídeo ou presencial, como a utilização de roteiros em LP (texto escrito, glosa, áudio) de como a tradução final dever ser realizada pelo tradutor-performático.

Fonte: Desenvolvido pelo autor

A não presença dos corpos das tradutoras Miriam Caxilé (ouvinte-negra) e Livia Villas Boas (ouvinte-branca) foram escolhas intencionais, pois a presença performativa dos tradutores surdos-negros e a visibilidade dos seus corpos, no material audiovisual, instauram uma relação de identificação com o destinatário suposto/hipotético. Os tradutores-perfomáticos (Edinho Santos e Nayara Rodrigues) possuem reconhecimento e prestígio nas comunidades surdas, uma vez que realizam movimentos sociais e culturais de militância surda e negra, por meio de poemas sinalizados e de participação em apresentações de *slam* do corpo<sup>56</sup>.

A visibilidade dos corpos das crianças negras-surdas (imagens dos alunos) dependerá da compreensão valorativa do interlocutor que tem o conhecimento prévio sobre a surdez da criança. Nas imagens, tanto a primeira criança quanto a quarta utilizam aparelhos auditivos e, com isso, o interlocutor pode subtender que elas sejam surdas.

**Figura 99** - Imagens da tradução “Todas as manhãs”



Fonte: Desenvolvido pelo autor — imagens vídeo *YouTube*

A visibilidade dos corpos das crianças negras e surdas, bem como o endereçamento da obra traduzida à comunidade escolar surda, por meio desse posicionamento valorativo, geram

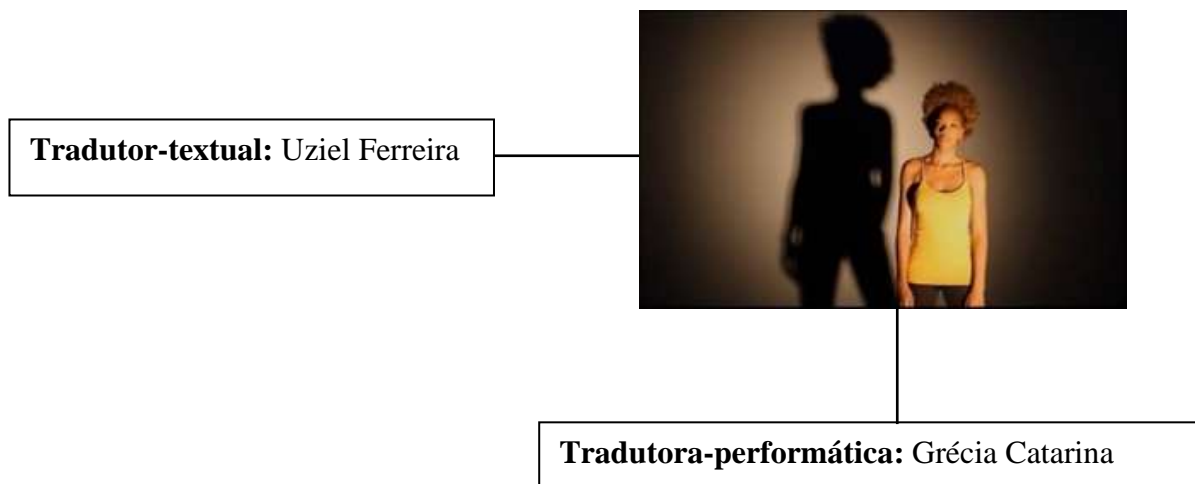
---

<sup>56</sup> *Slam* do corpo é uma “batalha de poesia” em Libras e LP, realizadas simultaneamente por duplas (um surdo e um ouvinte).

uma representatividade dos alunos. Igualmente, representam uma busca por refletir a identidade do povo surdo-negro, por meio de compreensão ativa-responsiva e de posicionamentos identitários dos sujeitos surdos-negros.

Já na tradução de “Liberdade”, o corpo-texto de uma mulher-negra propicia questionamentos ambivalentes referentes a um corpo “livre”, porém preso em uma sociedade patriarcal e estruturalmente racista. O corpo de uma bailarina negra causa uma ruptura do estereótipo de um “modelo” ideal. A invisibilidade do corpo-texto do tradutor-textual Uziel Ferreira (homem-branco) é marcada pela posição valorativa autoral, pois a presença performativa de uma mulher-negra gera visibilidade e, também, uma relação de identificação.

**Figura 100-** Tradutor-textual e tradutora- performativa (Liberdade)



Fonte: Desenvolvido pelo autor<sup>57</sup>

A intencionalidade da escolha de um corpo de uma mulher ouvinte, negra e bailarina para realizar a tradução-performativa do poema é marcada por posições axiológicas. Como já mencionamos, Grécia Catarina, como tradutora-performativa, é a única assinatura feminina

<sup>57</sup> Imagens do tradutor-textual e da tradutora-performativa disponível em: <https://doity.com.br/semitilsp> ; <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/o-voo-dos-nossos-cisnes-negros-uma-reportagem-visual>.

presente na obra traduzida, já que todas as demais autorias são realizadas por sujeitos do sexo masculino.

A presença desse corpo-texto performático, como dito, causa uma ruptura com a voz masculina presente na obra traduzida e com o estereótipo de um corpo “ideal” de uma bailarina. Dessa forma, a intenção coletiva autoral confere espaço à visibilidade do feminino, da mulher negra e da desconstrução eurocêntrica da padronização estereotípica do corpo humano no balé. Esse corpo-texto, presente na tradução, também instaura uma visibilidade regional, pois, a mineira Grécia Catarina, no produto audiovisual, traz o mesmo pertencimento da origem do poeta (autor primeiro), dos outros sujeitos responsáveis na criação da obra e das instituições.

Com isso, o corpo-texto de uma bailarina negra em uma tradução artístico-poética para a Libras, traz consigo uma trama de posições ideológicas socioculturais e de (in)visibilidades por questões de gêneros, etnias, estereótipos, representatividade etc.

#### 5.4.2.2 A (in)visibilidade na materialidade elementos verbo-visuais: títulos e créditos

Como já observamos, a organização enunciativo-discursiva dos elementos verbo-visuais, tais como títulos, textos-legendas e créditos, é realizada de forma única nas traduções. Nas traduções de “Todas as manhãs” e de “Liberdade”, a organização inicia-se com os títulos dos poemas, com as identificações dos poetas, ao passo que se finaliza com os créditos, contendo a identificação dos sujeitos e instituições participantes da obra traduzida. Já na tradução de “Laço de fita”, o título e o crédito são exibidos concomitantemente com a tradução.

Com relação à identificação dos tradutores-performáticos, cada tradução realiza uma escolha enunciativo-discursiva distinta, ou seja, utiliza termos diferentes para identificar os sujeitos e sua atividade na tradução-performática: sinalização (“Todas as manhãs”); *performance* (“Liberdade”); e tradução ensaio (“Laço de fita”):

**Figura 101** - Identificação dos tradutores-performáticos e do tradutor textual-performático



**Performance: Grécia Catarina**

**Tradução ensaio - Jonatas Medeiros**

Fonte: Vídeos postados no *YouTube*

Compreendemos que a tradição das produções de traduções de poemas da LP para a Libras não apresenta a identificação dos tradutores-performáticos como surdos ou ouvintes. Mas será que a ausência da identificação compromete a autoria do tradutor surdo na compreensão ativa-responsiva do destinatário/expectador? Essa falta de identificação causa uma “naturalização” do tradutor e intérprete de Libras-LP surdo ou ouvinte?

Para as comunidades surdas, de certa forma, é importante dizer que surdos ocupam diferentes espaços nas diversas atividades humanas. As comunidades surdas, nos dias atuais, realizam um movimento de afirmar que o surdo também pode ser tradutor e/ou intérprete de Libras-LP.

No caso da tradução de poemas da LP para a Libras, o sujeito surdo participa de um projeto de tradução de poemas e realiza uma *performance* artística. Dessa forma, da perspectiva do profissional do surdo, talvez haja a necessidade, ainda, de marcar a surdez e a diferença, que são aspectos importantes.

No caso da tradução de “Todas as manhãs”, a presença dos tradutores-performáticos surdos-negros, com certa notoriedade nas comunidades surdas, realizam uma tradução performática para o dia da consciência negra, direcionada para o público de uma instituição bilíngue, o que produz sentidos e efeitos de sentidos para as comunidades surdas e para o povo negro.

A visibilidade desses corpos causa uma relação valorativa com o texto de partida, ou seja, denuncia os sofrimentos e reforça a ideia de resistência e esperança do povo negro. Porém, mesmo que a tradução seja para a Libras, com o objetivo de mobilizar um artefato cultural de uma comunidade linguística para outra comunidade minoritária, levando em consideração sua

cultura, nos créditos, é importante destacar que ocorre uma falta de identificação dos tradutores-performáticos como surdos.

No entanto, se fossem tradutores-performáticos branco-ouvintes, produziriam sentidos e efeitos de sentidos próximos aos evocados no texto de partida? Essa marcação da surdez é necessária nas traduções de poema da LP para a Libras? O surdo sempre terá que se identificar como surdo nas atividades tradutórias e interpretativas?

Na análise da tradução de “Todas as manhãs”, observamos que a sua composição foi pensada, organizada e direcionada ao público da própria instituição escolar e, posteriormente, direcionada ao público do canal do *YouTube*. Com isso, o conhecimento prévio dos tradutores-performáticos (surdos-negros), por parte dos discentes, docentes e funcionários da instituição educacional possibilita uma outra compreensão valorativa, diferente do interlocutor que não tem acesso a essas informações.

Essa invisibilidade, por meio da falta de identificação desses sujeitos surdos, pode interferir na compreensão dos interlocutores e, conseqüentemente, na produção de sentidos, efeitos de sentidos e emoções, principalmente por parte das comunidades surdas.

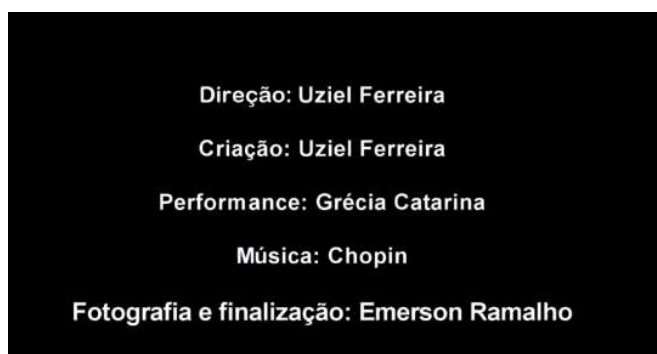
Se olharmos para a tradução de “Liberdade”, quanto à atividade da tradutora-performática não se apresenta uma especificação se a tradutora-performática é ouvinte ou surda. Nessa tradução, a tradutora-performática (Grécia Catarina) é ouvinte.

Na tradução de “Laço de fita”, a atividade é realizada pelo TILS Jonatas Medeiros (ouvinte), porém, nos créditos, não há uma identificação do tradutor-performático como surdo ou ouvinte.

Nessas traduções, as marcações dos tradutores não apresentam as mesmas posições valorativas presente na tradução de “Todas as manhãs”, que foi direcionada aos destinatários surdos e ao povo negro. Já as traduções de “Liberdade” e de “Laço de fita”, foram pensadas, organizadas e direcionadas para o público mais amplo (surdo e ouvinte).

Outro elemento enunciativo-discursivo de grande relevância na causa de uma invisibilidade é a não presença, nos créditos, da profissão da tradutora-performática: bailarina profissional.

**Figura 102** - Créditos da tradução “Liberdade”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Os créditos da tradução, conforme a apresentado acima (figura 102), nomeiam a atividade da tradutora-performática como *performance*. A escolha enunciativa para nomear a atividade realizada pela tradutora-performática, nessa tradução, é diferente da tradução de “Todas as manhãs”. Como observamos na tradução de “Todas as manhãs”, o termo “sinalização” foi escolhido para nomear o ato enunciativo-discursivo tradutório e performático dos sujeitos discursivos que tiveram seus corpos presentes no material audiovisual. Nessa tradução, a visibilidade da Libras é instaurada pela escolha semiótico-ideológica “sinalização”, ou seja, o ato de enunciar em línguas de sinais. Assim, a visibilidade é direcionada para a Libras.

O termo escolhido “*performance*” remete ao ato de atuar, tanto pelo ato enunciativo como pela expressão artística (dança, canto, teatro, mágica etc.). Porém, faz-se necessário ter presente que a tradutora-performática é uma bailarina profissional. Dessa forma, a escolha causa uma visibilidade na sua atividade como bailarina. Independente se a atividade tradutório-performática foi acordada e ensaiada com o tradutor-textual, a entonação expressiva da tradutora-performática é única.

Na tradução artístico-poética, a escolha do tom, realizada tanto pelo tradutor-textual quanto pelo tradutor-performático, depende da entonação expressiva do texto de partida, como expressões de emoção, de ironia, de indignação, de passividade. Portanto, a materialização entoacional do tradutor-performático por meio da sua sinalização e expressão corporal possibilita aos interlocutores a produção de sentidos, efeitos de sentidos e sentimentos. Esse ato tradutório e performático acontece na relação emocionalmente valorativa, onde o TILS, com o objeto de sua fala, realiza a entonação expressiva por meio da sua execução gestual e corporal.

No pensamento bakhtiniano, a produção de sentidos não pode ser dada somente pela dimensão verbal, mas na sua união com a dimensão extralinguística: “só o contato do significado linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, contato que se dá no enunciado, gera a centelha da expressão, esta não existe nem no sistema nem na realidade objetiva existente fora de nós” (BAKHTIN, 2016a, p. 51).

Os tradutores-performáticos, com suas intenções valorativas, suas escolhas composicionais (lexicais, entoacionais e gestuais) e considerando aspectos socioculturais, assumem na obra posições valorativas por meio da entonação expressiva; assim realizam um outro discurso estético, em outra palavra, um outro enunciado particular, irrepetível e autoral. Essas ênfases na expressividade e na sinalização, presentes na *performance* facial e corporal, construídas na atividade tradutória entre os tradutores-textuais e os tradutores-performáticos, são elementos enunciativos importantíssimos para o tom, o ritmo e o discurso emotivo tradutório poético-sinalizado.

Outra invisibilidade presente na tradução de “Laço de Fita”, é a ausência específica da autoria do vídeo, realizado por José Marcio Castro Alves, postado no *YouTube* pelo canal “MAPIMESTUPEFACTO”. Essa ausência do autor do primeiro vídeo, no crédito da tradução, causa uma invisibilidade autoral. Os créditos servem justamente para especificar a atividade de cada sujeito na obra traduzida e, também, para determinar suas posições sociais e valorativas.

Jonatas Medeiros, ao realizar a sobreposição da tradução no produto audiovisual (vídeo) de José Marcio Castro Alves, não realiza a identificação desse autor como produtor do vídeo e, de certa forma (consciente ou inconsciente), causa uma invisibilidade da construção semiótica-ideológica realizada por José Marcio Castro Alves.

O destinatário, ao ter contato com o crédito, tem a identificação dos sujeitos e das funções na obra traduzida. No caso da tradução de “Laço de fita”, a invisibilidade da autoria do primeiro vídeo pode instaurar “outra” autoria, ou seja, os destinatários podem compreender que o TILS é o autor responsável na organização da imagem das pinturas, na inserção do áudio da narração (voz de José Marcio Castro Alves) do poema e na inserção da música instrumental de fundo.

Observamos algumas invisibilidades autorais presentes no primeiro vídeo e na obra traduzida. No casos das pinturas, as imagens das obras são visíveis para o público, porém não há uma identificação dos responsáveis pela criação dessas obras. A falta dos nomes dos artistas

dificultaram a identificação dos autores responsáveis pelas obras. Com relação a figura (103), a seguir, não conseguimos identificar o(a) autor(a) responsável pela criação.

**Figura 103** - Imagem da pintura (sem identificação do autor)



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Identificamos nos créditos das traduções de “Laço de fita” e de “Todas as manhãs” a ausência dos compositores responsáveis pela criação da música instrumental/trilha sonora. A falta da identificação tanto dos pintores quanto dos músicos causam invisibilidades autorais e, com isso, compromete o posicionamento valorativo desses sujeitos nas obras tradutórias.

Nos créditos da tradução de “Laço de fita”, Jonatas Medeiros, o próprio tradutor-performático e autor somente da tradução em Libras e responsável em inserir nos créditos sua participação como tradutor, nomeia sua atividade como “tradução ensaio” e, também, não especifica se é ouvinte ou surdo.

**Figura 104:** Créditos da tradução “Liberdade”



Fonte: Vídeo postado no *YouTube*

Com isso, observamos os sujeitos discursivos, orientados em uma atividade tradutória da LP para a Libras, organizada em um produto audiovisual, repleto de vozes sociais, atravessadas pelos discursos étnicos, raciais e embates de gêneros, que realizam (in)visibilidades mobilizados por uma posição verbo-visual-axiológica. Compreendemos que os TILS, juntamente com os sujeitos discursivos, realizam (in)visibilidades no processo de recriação-cocriação do texto de partida para o texto de chegada. A (in)visibilidade não está somente presente na mobilização entre as línguas vocais e as gestuais, mas em toda a materialidade semiótica.

## CONCLUSÕES FINAIS

---

Esta tese teve como objetivo geral investigar a atividade tradutória de texto artístico-poético da LP para a Libras, por meio da descrição, interpretação e análise dos elementos verbais, verbo-visuais e extraverbais que marcam a autoria e a (in)visibilidade na produção desse objeto estético. Como consequência direta dessa atividade emergente e ligada a um determinado gênero discursivo (poema), ocorre uma mudança significativa na compreensão de como realizar uma atividade tradutória para a língua de sinais em vídeo, ou seja, a ser registrada e veiculada em materiais audiovisuais.

A base teórica e metodológica da nossa pesquisa está fundamentada na ADD, advinda do Círculo de Bakhtin, nos estudos da verbo-visualidade e nos ETILS. Dessa forma, elencamos alguns conceitos para esse estudo, a saber, a noção de autor e autoria, a verbo-visualidade e a tradução para a Libras, e os relacionamos com a (in)visibilidades nas obras tradutórias.

No decorrer desse estudo, procuramos compreender o contexto sócio-histórico da referida atividade emergente, sua emergência e permanência nos dias atuais; relacionar o movimento sócio-histórico de exclusão, colonização e descolonização linguístico-cultural do povo surdo e de suas comunidades, os embates entre a literatura (ouvintista) e a literatura surda, especificamente a poética das línguas de sinais, o surgimento de novas tecnologias na contribuição para o crescimento e produção das obras tradutória de poemas da LP para a Libras.

A tradução de poemas da LP para a Libras, atravessada por um enunciado-texto pertencente à cultura ouvintista, realiza uma releitura enunciativo-discursiva e cultural, direcionada às comunidades surdas e possibilita um outro olhar poético com uma expressividade verbo-visual. Desta forma, essas obras tradutórias causam uma ruptura na forma tradicional de leitura de poemas em línguas vocais-escritas, imposta aos surdos, e contribui na forma de ler e ver o poema nas línguas de gestual-sinalizadas das comunidades surdas e em uma perspectiva verbo-visual.

O sujeito surdo é constituído por diversas experiências visuais e imagéticas na vida. Desta forma, a verbo-visualidade presente nessas traduções, materializada por diversos elementos semiótico-ideológicos, contribui para os direitos linguísticos e culturais do povo

surdo e, assim, possibilita o ver e ler o poema em uma linguagem poética sinalizada, juntamente com elementos audiovisuais.

Na escolha do nosso *corpus*, consideramos a presença de algumas similaridades e variantes que compõem estes objetos artístico-poéticos. Esse olhar para as diferentes formas de produções nas traduções artístico-poéticas da LP para a Libras trouxeram reflexões sobre as diversas autorias e as (in)visibilidades presentes nas obras tradutórias. A materialidade semiótico-ideológica nas traduções é organizada por diversos elementos enunciativo-discursivos, inclusive elementos audiovisuais e que, também, compõem a dimensão verbo-visual, como: composição de cena, escolha do plano, *lettering*, posicionamento da câmera, iluminação etc.

Vimos que as traduções apresentam uma poética sinalizada. Sua composição ocorre na composição estilística dos sinais simétricos, da repetição dos elementos enunciativos e da criação de novos sinais. As escolhas enunciativo-discursivas e as relações de repetições e combinações dos elementos sinalizados, tanto pelos tradutores-textuais quanto pelos tradutores-performáticos, formam o ritmo na tradução.

O tradutor, ao realizar a poesia sinalizada na tradução do poema, cria sinais, utiliza do jogo visual entre um sinal e outro, com as CMs, emprega a junção simultânea de sinais, se vale da repetição dos sinais e, assim, realiza uma *performance* corporal no espaço e nas formas de realização (velocidade, intensidade, expressão, facial e corporal etc.) desses elementos poéticos. Esses elementos gestual-sinalizados, juntamente com a linguagem audiovisual, instauram uma dimensão verbo-visual nas traduções, ou seja, uma construção estilístico-composicional, por meio de diversos elementos semiótico-ideológicos os quais produzem efeitos poéticos e estéticos.

Com relação à descrição do *corpus*, observamos a estrutura, a organização e características específicas de cada tradução de poemas da LP para a Libras, com o fim de analisar a atividade tradutória, os elementos poéticos sinalizados e a organização semiótico-ideológica presente no material audiovisual, bem como as (in)visibilidades decorrentes das posições axiológicas dos sujeitos participantes.

Vimos que nas traduções de textos escritos, conforme Venuti (2021), o tradutor será mais invisível quanto mais fluente for a tradução, pois, quanto mais a leitura é natural, mais o leitor esquece que está lendo uma tradução. Já nas traduções de poemas da LP para a Libras, a presença do corpo-texto, a *performance* e a expressividade poética sinalizada instauram uma

visibilidade para o tradutor-performático e para a Libras. Nesse processo tradutório ocorre a indissociabilidade entre a visibilidade e invisibilidade por meio das relações discursivas entre o tradutor-textual e o tradutor-performático nas obras traduzidas.

Na tradução de “Todas as manhãs”, o texto de partida apresenta marcas enunciativo-discursivas de questões de militância negra e busca trazer à memória as reivindicações e denúncias históricas, bem como a opressão dos afro-brasileiros nos dias atuais, ademais de também reforçar a ideia de resistência e esperança futuras.

Nessa mobilização tradutória do poema para a Libras, a construção poética sinalizada, os corpo-textos dos tradutores-surdos negros, juntamente com os elementos semiótico-ideológicos do produto audiovisual, denunciam o apagamento da memória e da identidade do povo negro e surdo; e, de outro lado, buscam resgatar a identidade, a memória e a resistência desses povos.

Observamos que a visibilidade valorativa dos corpos surdos-negros dos tradutores-performáticos causa uma “diluição” autoral dos tradutores-textuais, pois seus corpos não aparecem nos vídeos, mas suas marcas autorais estão presentes no corpo-texto do tradutores-performáticos. Os tradutores, na escolha de alguns sinais para Libras, buscam aproximar-se do significado-sentido da palavra na LP, e a visibilidade do corpo negro dos tradutores-performáticos, juntamente com o figurino e a expressão performática, contribui para a aproximação do sentido e efeitos de sentidos do poema.

Na tradução de “Liberdade”, a visibilidade do corpo de Grécia Catarina, para realizar a tradução-performática no produto audiovisual, representa a valorização referente à mulher-negra e à bailarina-negra. As reflexões sobre a ambivalência da “liberdade” presentes no poema assumem outras posições valorativas na tradução, ou seja, instauram questionamentos sociais por meio do corpo enunciativo-performático e dos elementos semiótico-ideológicos audiovisuais.

Já a tradução de “Laço de fita” apresenta algumas variantes na sua composição e, com isso, possibilita reflexões sobre diferentes autorias e a (in)visibilidade nas obras tradutórias de poemas da LP para a Libras. O corpo do tradutor-textual é o mesmo presente no produto audiovisual. Esse corpo de um homem branco marca um posicionamento valorativo presente no poema. A expressão poética do poeta direcionada à menina/mulher expressa uma relação de maneira apaixonada com erotismo. Essa contemplação, juntamente com as imagens das pinturas e o corpo do tradutor, representam repressões, construções sociais e culturais da

subjetividade masculina. O corpo feminino como contemplação e desejo é ilustrado como estático e sem ação, ou seja, somente como um objeto de contemplação do desejo masculino.

Os sujeitos discursivos nas traduções, por meio da construção estética, ao recriarem o enunciado artístico-poético tradutório, se posicionam em fluxo único na obra e na vida, interagem por meio de outras formas de comunicação, refletem e refratam seus valores sociais.

Como vimos, nas traduções, as consciências autorais ocorrem nas inter-relações entre os sujeitos discursivos participantes no processo de recriação-cocriação obra. Posteriormente, na inter-relação com o destinatário. Cada um desses sujeitos discursivos, ao criar seus enunciado-ideológicos na tradução, realizam transformações estéticas e se constituem em um autor único, um sujeito do discurso. Para Bakhtin (2016b), esse sujeito do discurso é um portador coletivo social, que por meio do seu discurso se posiciona social e valorativamente na obra tradutória, gerando uma autoria individual.

Esse sujeito discursivo, ao assumir uma posição valorativa na obra tradutória e na inter-relação com os outros sujeitos participantes, organiza uma arquitetura semiótico-ideológica e constitui-se como autor nas inter-relações enunciativas com um outro e para outros.

A dimensão autoral é constituída entre enunciado-discurso, e no encontro de diversas consciências autorais, realizada no processo de criação e recepção da obra traduzida, por meio da composição estética da obra e das relações dialógicas entre sujeitos participantes e no processo de endereçamento dessa obra traduzida. Observamos que as relações discursivas nas traduções — atravessadas pelo mesmo horizonte apreciativo e valorativo — e as posições axiológicas criam uma autoria coletiva por meio da liberdade poética verbo-visual. Com isso, observamos que a dimensão autoral na obra tradutória é instaurada tanto pela autoria individual quanto pela autoria coletiva.

Com relação à hipótese desta tese, de que “os sujeitos discursivos, responsáveis pela obra tradutória artístico-poética, por meio do processo de recriação-cocriação, realizam visibilidades e invisibilidades semiótico-ideológicas e, conseqüentemente, produzem sentidos diversos daqueles produzidos no poema. Com isso, constroem um outro objeto estético, ou seja, uma poética verbo-visual.”, observamos nas traduções analisadas que colaboram para tornar esse pensamento verdadeiro.

Dessa forma, a partir da análise do *corpus*, os questionamentos de pesquisa foram respondidos e os objetivos foram alcançados. Por essa razão, concluímos que projeto tradutório

artístico-poético, as inter-relações dialógicas entre os sujeitos do discurso, materializadas por meio de elementos semiótico-ideológicos, provocam (in)visibilidades. Esses sujeitos, em uma cadeia discursiva, dialogam com o poema, e na mobilização enunciativo-discursiva na obra tradutória, apagam, diluem ou inserem elementos enunciativos na obra tradutória.

A tradução de poema da LP para a Libras é uma mobilização enunciativo-discursiva, uma força coletiva organizada por diversas linguagens em um conjunto que constitui uma arquitetura semiótico-ideológica: “as formas do signo são condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas condições mais próximas da sua interação” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109).

Nesse processo de recriação-cocriação, ocorrem diversas particularidades e o seu desenvolvimento de realização é eminentemente teórico-prático. Da concepção à finalização da obra tradutória da LP para a Libras, todas as etapas se caracterizam pela aplicação de expressões artísticas diversas.

Esperamos que esta pesquisa colabore com as investigações sobre a atividade tradutória artístico-poética da LP para a Libras, com o propósito de contribuir na formação do intérprete de línguas de sinais e nas atividades de trabalho dos tradutores e intérpretes de Libras-LP, bem como na inclusão e visibilidade dos surdos como sujeitos de atividades poético-estéticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

AGÊNCIA, M. *Mês da consciência negra*. Colaboração para universa. São Paulo, 11 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/11/11/para-se-livrar-de-estigma-da-cor-bailarina-negra-dominou-todas-as-tecnicas.htm> />. Acesso em 26 de agosto de 2021.

ALBRES N.A; SILVA M. D. Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “amor à primeira vista”. *Revista de Ciências Humanas*, vol. 18, n. 2, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8686/pdf>. Acesso em 15 de abril de 2020

ALVES, C. *Espumas Flutuantes*. Apresentação e Notas de José De Paula Ramos Jr. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=989g9MK68HAC&printsec=frontcover&dq=%22Espumas+-Flutuantes%22&hl=pt-BR&sa=X&ei=9XVET9f3F4nZgAfirPjEBA&ved=0CD8Q6AEwAA#v=onepage&q=%22Espumas%20Flutuantes%22&f=false> . Acesso em 21 de novembro de 2021.

ALVES, F. Bases epistemológicas e paradigmáticas para pesquisas empírico-experimentais sobre competência tradutória: uma reflexão crítica. *D.E.L.T.A.*, 31-especial, p. 283-315, 2015. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300012&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300012&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em 22 de setembro de 2020

AMORIM, M. O discurso da dança e o conceito de gênero - alguns elementos de leitura. *Bakhtiniana*. *Revista De Estudos Do Discurso*, v. 15, n. 2, p. 64-96, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/42617>. Acesso em 21 de dezembro de 2021.

AMORIM, M. Memória do objeto – uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8-22, 1º sem. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/2993/1927>. Acesso em 19 de julho de 2019.

AMORIM, M. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 116, julho/2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/JT94p9qQ37CPdP8b7sQ9vmJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

ANDRADE, C. D. *Farewell/ Carlos Drummond de Andrade*. Posfácio Vagner Camilo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARÁN, P. O. A questão do autor em Bakhtin. *Bakhtiniana*, São Paulo, Número Especial: 4-25, jan./Jul. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/17700>. Acesso em 14 de maio de 2020.

ARROJO, R. A tradução como "problema teórico", as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma. *Tradterm*, n. 1, p. 39-48, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49945>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

- ARROJO, R.. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 1986.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (In)Fidelidades da Tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 1994.
- ARAÚJO, V. L. S.; FRANCO, E. P. C. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (tav). *Tradterm*, 13. 2007. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18884/18884.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de outubro de 2021.
- AVELAR, T.F. *Questão da padronização linguística de sinais nos atores-tradutores surdos do Curso de Letras*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2010.
- BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski – algumas observações metodológicas prévias. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5.ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2018.
- BAKHTIN, M. A ciência da literatura de hoje (resposta a uma pergunta da revista Novi Mir). In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017a.
- BAKHTIN, M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- BAKHTIN, M. Por uma metodologia das ciências humanas. In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017c.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- BAKHTIN, M. O texto na linguística, na filologia, e em outras ciências humanas. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016b.
- BAKHTIN, M. Diálogo I. A questão do discurso dialógico. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016c.
- BAKHTIN, M. Diálogo II. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016d.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Bezerra, Paulo. Org. Botcharov, S.; Kójinov, V. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem. In: *Estética da Criação*. Trad. de Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. MiotelloV.; Faraco, C.A. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BARBOSA, C.M.S. Modernismo e a poesia de Drummond. *Revista de Estudos Acadêmicos de Letra*, vol. 09 nº 01, Julho de 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/react/article/view/1443>. Acesso em 22 de março de 2021.
- BARROS, T.P. *Experiência de tradução poética de português/libras: três poemas de*

- Drummond*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. BRASÍLIA, 2015.
- BOSSE, R. O. H. Pedagogia cultural em poemas de língua brasileira de sinais. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2014.
- BATTISON, R. *Lexical borrowing in American Sign Language*. Silver Spring, MD: Linstok, 1978.
- BEZERRA, P. A ciência da literatura de hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). Notas do Tradutor. In: BAKHTIN, M. A ciência da literatura de hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017a.
- BEZERRA, P. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- BEZERRA, P. Posfácio. No limiar de várias ciências. In: BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Notas da edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BEZERRA, P. O laboratório do gênio. In: *O duplo*, Fiódor Dostoiévski, Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Desenhos de Alfred Kubin. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BEZERRA, P. A tradução como criação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538/51267>> Acesso em 06 de setembro de 2019.
- BRAIT, B. *Literaturas e outras linguagens*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. Ed., São Paulo: Contexto, 2014.
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana; Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 8. n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em 19 de agosto de 2018.
- BRAIT, B. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B & SOUZA-e-SILVA, M.C. (Org.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012.
- BRAIT, B. A palavra mandioca: do verbal ao verbo-visual. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 1, p. 142-160, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004/1935>. Acesso em 02 de abril de 2019.
- BRAIT, B. Uma perspectiva dialógica de teoria método e análise. *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 47-62, 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33238>. Acesso em 22 de outubro de 2021.
- BRAIT, B.; PISTORI, M.H.C. *A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo*. Alfa, v. 56, n.2, p. 371-401, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alfa/a/6VGDTp93BHDqyWfKF5TsDpf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 de junho de 2021

BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. Corpo espelhado nas dobras da arte e da vida: A desumanização. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. (ORGS). *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo, Hucitec, 2021.

BRASIL. *Lei 10.436*, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/2002/L10436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm)> Acesso em 22 de março de 2019.

BRASIL. *Decreto nº 5.626*, de dezembro de 2005. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm)>. Acesso em 22 de março de 2019.

BRISELANCE, M. F; MORIN, J. C. Gramática do cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectivas, 1992.

CAMPOS, K. A. *Literatura de cordel em libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo*. 226 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudo da Tradução, Florianópolis, 2017.

CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade* / Manuel Castells. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges; revisão Paulo Vaz. – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTRO, N. P. *A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais*. 147f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – UFSC, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/10072>. Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

CORREIA, M.; ALMEIDA, G. M. de B. *Neologia em português*. São Paulo: Parábola, 2012.

COSTA, M. R. *Proposta de modelo de Enciclopédia Visual Bilíngue Juvenil*, Enciclobras. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. 2.ed. Trad. A. C. Piquet & R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

EVARISTO, C. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Ed. Mailê, 2017.

EVARISTO, C. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

FANTI, M. G. C. Questões de (in)visibilidade: linguagem e trabalho. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 15, n. 3, p. 350-369, set./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/9744>. Acesso em 18 de fev. de 2022.

FARACO, C. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FARACO, C. A.; NEGRI, L. O falante: que bicho é esse, afinal? *Revista Letras*. Curitiba, n. 49, p.159-170, 1998. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18995>. Acesso em 19 de setembro de 2018.

FARIAS, P. L. *Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2016.

FELIPE T. A. *Libras em Contexto* – livro do estudante/cursista. Brasília: MEC/SEESP, 2001.

FELIPE T. A. O discurso verbo-visual na língua brasileira de sinais – Libras. *Bakhtiniana*. São Paulo, nº 8 (2), p. 67-89, Jul.-Dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/MJ378DGggYhnmTfCFzh6VRy/abstract/?lang=pt>. Acesso em 24 de junho de 2020.

FELIPE T. A.; MONTEIRO M. S. *Libras em Contexto: Curso Básico: Livro do Professor*. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 6ª. Edição, Brasília, 2006.

FERREIRA-BRITO, L. *Por uma Gramática das Línguas de Sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FERREIRA-BRITO, L.; LANGEVIN, R. Sistema Ferreira Brito-Lavegin de transcrição de sinais. In: *Por uma gramática de língua de sinais*. Rio de Janeiro: Babel, 1995.

FERREIRA-SANTOS, R. Tradução comentada em uma perspectiva dialógica: “Construção” tradutória de canção da Língua Portuguesa para libras. Dossiê acessibilidade audiovisual: práticas de tradução e linguagem - parte 2. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 13, nº1. p.119-143, jan./ abr. 2022. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/656/469>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERREIRA-SANTOS, R. *A autoria na interpretação de Libras para o português: aspectos prosódicos e construção de sentidos na perspectiva verbo-visual*. 212f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

FOMIN, C. F. R. *O tradutor intérprete de libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. 250f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

FOMIN, C. F. R.; SANTIAGO, V. A. A. Tradução e interpretação: um ensaio sobre libras, arte e corpo. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. (ORGS). *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo, Hucitec, 2021.

GESSNER, R. Transcrição, transconceituação e poesia. In: *Cad. Trad., Florianópolis*, v. 36, nº 2, p. 142-162, maio-agosto, 2016.

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

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2000.

GONÇALVES, J. L. V. Repensando o desenvolvimento da competência tradutória e suas implicações para a formação do tradutor. *Revista Graphos*, vol. 17, nº 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/25053>. Acesso em 21 de agosto de 2020.

GONÇALVES, J.C.; GONÇALVES, M.B. Teatralidade e Performance na pesquisa em educação: do corpo e da escrita em perspectiva discursiva. *Educar em Revista*: Curitiba, v.34, n.67, p. 139-155, jan./fev. 2018. Disponível em: 08 de maio de 2020

JAKOBSON, R. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JÚNIOR, A.C.S. A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social. *Revista Sinais*. Vitória, n. 20 jul-dez, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/13357>. Acesso em 19 de abril de 2021.

KARNOPP, L. B. Produções Culturais de Surdos: análise da literatura surda. In: *Cadernos de Educação*. Pelotas: FaE/PPGE/UFPel, p. 155-174, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32311>. Acesso em 11 de outubro 2020.

KARNOPP, L. B. *Literatura Surda. Texto-base da disciplina de Literatura Visual do Curso de Licenciatura em Letras-Libras da Universidade Federal de Santa Catarina na modalidade à distância*. Florianópolis-SC, 2008. Disponível em: [http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecifico/literaturaVisual/assets/369/Literatura\\_Surda\\_Texto-Base.pdf](http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecifico/literaturaVisual/assets/369/Literatura_Surda_Texto-Base.pdf). Acesso em 29 de setembro de 2020.

KARNOPP, L. B. Literatura Surda. Literatura, Letramento e Práticas Educacionais. *Grupo de Estudos e Subjetividade*. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v.7, n.2, p. 98-109, jun. 2006. Disponível em: [https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10162/ssoar-etd-2006-2-karnopp-literatura\\_surda.pdf?sequence=1](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10162/ssoar-etd-2006-2-karnopp-literatura_surda.pdf?sequence=1). Acesso em 22 de março de 2020.

KARNOPP, L. B.; BOSSE, R. H. Mãos que dançam e traduzem: poemas em língua brasileira de sinais. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 123-141, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/JPGBBfcgs7gPjKPL3DrCdjN/?lang=pt>. Acesso em 05 de julho de 2021.

KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (Org.). *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: Editora da Ulbra. 2011.

KLAMT, M. M. *Sonoridade visual na sinalização artística em língua brasileira de sinais*. Tese Doutorado em Linguística) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

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

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

LACERDA, L.; SARZI-RIBEIRO, R. A. O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder, In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017*, Campinas. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3177-3189. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro\\_LACERDA\\_La%C3%ADs\\_SA\\_RZI-RIBEIRO\\_Regilene\\_A.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_LACERDA_La%C3%ADs_SA_RZI-RIBEIRO_Regilene_A.pdf). Acesso em 25 de outubro de 2021.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, F. A. *Antologia da poética em língua de sinais brasileira*. 241f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

- MACHADO, F. A. *Simetria na poética visual na língua de sinais brasileira*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2013.
- MACHADO, I. Corpo grotesco bem temperado: ressonâncias em ritmo de Bach. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. (ORGS). *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MAGALHÃES, A. P. P. de F. SILVA. Heterogeneidade na pesquisa em Linguística Aplicada: dialogismo como princípio de construção de conhecimento. *D.E.L.T.A.*, 32.4, 2016 (981-1010). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/delta/article/view/24747/22232>. Acesso em: 24 de maio de 2022.
- MAGALHÃES, A. S. (Orgs.). *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota Editora, 2014.
- MARTIN, M.; “A Linguagem Cinematográfica”, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.
- MEDVIÉDEV, P.N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.*; Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- MOISÉS, M., *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Brasil, Editora Coltrix, 1974.
- MONTEIRO, M. S. História dos movimentos dos surdos e o reconhecimento da Libras no Brasil. *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas: UNICAMP, v.7 (2), p. 295-305, 2006. Disponível em: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-101789>. Acesso em 23 de março de 2020.
- MOURÃO, C. H. N. *Literatura surda: experiência das mãos literárias*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151708/001012805.pdf?sequence=1>. Acesso em 07 de junho de 2020.
- MOURÃO, C. H. N. *Literatura Surda: produções culturais de surdos em Língua de Sinais*. Dissertação (mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000785443&loc=2011&l=b5039a03894fc00b>>. Acesso em 02 de junho de 2020.
- NASCIMENTO, M. V. B. Presença da tradução e da interpretação das línguas de sinais no “grande tempo” da cultura. *Bakhtiniana*, São Paulo, 13 (3): 5-15, Set./Dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/39180/26538>. Acesso em: 21 de junho de 2020.
- NASCIMENTO, M. V. B. *Formação de intérpretes de libras e língua portuguesa: encontros de sujeitos, discursos e saberes*. (Tese) Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- NASCIMENTO, M.V.B. Gêneros do discurso e verbo-visualidade: dimensões da linguagem para a formação de Tradutores/Intérpretes de libras/Português. In: BRAIT, B., B.; MAGALHÃES, A. S. *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota, 2014.
- NASCIMENTO, M.V.B. Contribuições bakhtinianas para o estudo da interpretação da língua de sinais. *TradTerm*, São Paulo, p. 213-236, v. 21, julho/2013.
- NASCIMENTO, M.V.B. *Interpretação da língua brasileira de sinais a partir do gênero*

*jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos*. 147f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, S. G. *Lateralidade e assimetria de desempenho manual em distintas tarefas motoras: estudo em idosos institucionalizados*. Porto: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Desporto da Universidade do Porto, 2011.

PADDEN, C. A. Simultaneous Interpreting Across Modalities. *Interpreting*. n.5, v.2, 2000/01, 169-185.

PAGURA, R. A. Tradução & interpretação. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. *Tradução & perspectivas teóricas e práticas [online]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 183-207, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-09.pdf>. Acesso em 21 de setembro de 2020.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed., São Paulo: Perspectiva, 2018.

PÊGO, C. F., M.V.B. *Sinais não-manuais gramaticais da LSB nos traços morfológicos e lexicais. um estudo do morfema-boca*. 147f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, 2013.

PÉREZ JAIME, B.; Amadeo, J. O conceito de liberdade nas teorias políticas de Kant, Hegel Marx. *Filosofia política moderna. de Hobbes a Marx* Boron, Atilio A. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; DCP-FFLCH, Departamento de Ciências Políticas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2006. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00---off-0clacso--00-1----0-10-0---0---0direct-10-DS--4-----0-01--11-es-Zz-1---20-about-%22+Karl%22--00-3-1-00-0--4----20-18-01-00-0utfZz-8-00&a=d&cl=search&d=D844.5>.

Acesso em fevereiro de 2022.

PEIRCE, C. S. “Escritos Coligidos”. In: *Peirce e Frege, Os Pensadores*. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1974.

PEREIRA, M. C. P. Produções acadêmicas sobre interpretação de língua de sinais: dissertações e teses como vestígios históricos. In: QUADROS, R. M. de (Org.) *Cadernos de Tradução XXVI: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. Florianópolis: PGET/UFSC, 2010/2. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v2n26p99>. Acesso em 21 de maio de 2019.

PINHEIRO, P. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

POKORSKI, J. O; DEMIANCZUK, M. L.S; SCHULZ, L. Poesias em língua de sinais: uma revisão bibliográfica. *Revista (Entre Parênteses)*. Vol. 7, n. 2. Alfenas, Minas gerais, 2018. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/790>. Acesso em: 11 de agosto de 2021.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.

QUADROS, R.M. *Libras. Linguística para o ensino superior*. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2019.

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

Alegre: Artmed, 2004.

QUADROS, R. SEGALA, R. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em português para a Libras oral. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 2, 2015, p. 354-386. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p354>> Acesso em 12 de dezembro de 2020.

QUADROS, R. M.; PIZZIO, A. L.; REZENDE, P. L. F.; CAMPELLO, A.R.S. *Língua de Brasileira de Sinais III*. Florianópolis, Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2009.

RAMOS, C. R. *Uma leitura da tradução de Alice no país das maravilhas para a língua brasileira de sinais*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

RAMOS, C. R. *Língua de sinais e literatura: uma proposta de trabalho de tradução cultural*. Dissertação (Mestrado em Semiologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

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

RIBEIRO, V.P. *A linguística cognitiva e construções corpóreas nas narrativas infantis em libras: uma proposta com foco na formação de Tils*. Tese (Doutorado Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

RIGO, N. S. Tradução de libras para português de textos acadêmicos: considerações sobre a prática. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 35, nº especial 2, p. 428-478, jul-dez, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p458>. Acesso em: 01 de maio de 2019.

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). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

RODRIGUES, C. H. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência tradutória intermodal. *Trabalhos Em Linguística Aplicada*, v. 51, p. 287-318. 2018 (a). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/wgrtd7x9bfqckZNY6nXgs3R/abstract/?lang=pt>. Acesso em 30 de agosto de 2019.

RODRIGUES, C. H. Translation and Signed Language: highlighting the Visual-Gestural Modality. *Cadernos de Tradução*, v. 38, n. 2, p. 294-319. 2018 (b). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/sXMg9Y99KQ5Frb8mGhkc8hQ/?lang=en>. Acesso em 23 de maio de 2020.

RODRIGUES, C.H.; BEER, H. Direitos, Políticas e Línguas: diferenças e divergências na/da/para educação de surdos, *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 661- 680, jul./set. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/dsnpFPRBcMG8xbd4Y7vcgZj/abstract/?lang=pt>. Acesso em 24 de setembro de 2019.

RODRIGUES, C. H.; SANTOS A. S. A interpretação e a tradução de/para línguas de sinais: contextos de serviços públicos e suas demandas. *Tradução em Revista*, n. 24, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=34535@1>. Acesso em 12 de maio de 2020.

- RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.
- RODERO-TAKAHIRA, Aline Garcia. *Compostos na língua brasileira de sinais*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ROSA, A. *A alteridade como fundamento ético para a tradução e interpretação da língua de sinais na sala de aula*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em educação. Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep, 2016.
- ROSA, A. *Entre a visibilidade da tradução da língua de sinais e a invisibilidade da tarefa do intérprete*. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2008.
- ROSADO, A.S.; TAVEIRA, C. C. *Proposta de uma gramática visual para descrição e análise composicional de vídeos digitais em línguas de sinais*. Rev. bras. educ. espec. 25 (3) • Jul-Set. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbee/a/WjD3mS7KDr5hSN6Q3KsBPGJ/?lang=pt>. Acesso em 31 de outubro de 2021.
- SANTAELLA, L.; LEMOS, R. *Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTIAGO, V. A, A. *Palavra, vozes e memória discursiva: concepções sobre ética do tradutor e intérprete de língua de sinais*. 267f. Tese Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SANTIAGO, V. A, A. Tradução comentada: janela de libras em filme publicitário. In: *6º Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Língua de Sinais Brasileira*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016, p. 1-17. Disponível em: <https://www.congressotils.com.br/anais/2018/5361.pdf>. Acesso em: 05 de julho de 2021.
- SANTOS, L. F. dos. *O fazer do intérprete educacional: práticas, estratégias e criações*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Educação Especial – PPGEEs – UFSCar – São Carlos, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/2930?show=full>. Acesso em 18 de outubro de 2021.
- SANTOS, S. A. dos. *Tradução/Interpretação de Língua de Sinais no Brasil: uma análise das teses e dissertações de 1990 a 2010*. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- SEGALA, R. R. *Tradução Intermodal e Intersemiótica/Interlingual: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Florianópolis: UFSC, 2010.
- SILVA, R. C. Gêneros emergentes em Libras da esfera acadêmica: a prova como foco de análise. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Linguística, Florianópolis, 2019.
- SILVA, A. M. Poemas em sinais: reflexões teóricas acerca do processo de tradução literária. In: *Traduções*, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 42-56, jan./jun., 2012. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entreparenteses/article/view/790>. Acesso em: 21 de março de 2021.
- SILVEIRA, C. H.; KARNOPP, L. B. Literatura surda: análise introdutória de poemas em libras Nonada. *Letras em Revista*, vol. 2, núm. 21, Laureate International Universities, Porto

Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451671013.pdf>. Acesso em 06 de fevereiro de 2021.

SILVEIRA, G. S. *A ideia da liberdade em Kant: o percurso da crítica da razão pura à fundamentação da metafísica dos costumes*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Santa Maria, 2014.

SILVÉRIO, M. R. C. *O corpo negro e o estereótipo da bailarina*. Monografia (Graduação Arte-Educação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SKLIAR, C. Abordagens sócio-antropológicas em educação especial. In: (Org.) Educação & exclusão: abordagens sócio-antropológicas em educação especial. Porto Alegre: Editora Mediação, 1997.

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

SOUZA, R. T. Machado de Assis entre dois sistemas de versificação. *Machado de Assis Linhas*, São Paulo, n° 19, p. 34- 48, 2016.

SOUZA, S. X. Traduzibilidade poética na interface libras-português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em *bandeira brasileira* de Pimenta (1999) In: Quadros, R. M.; Stumpf, M. R. (orgs). *Estudos Surdos IV*. Petrópolis -RJ: Arara Azul, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/114746>. Acesso em 21 de agosto de 2020.

SOUZA, S. X. *Performances de tradução para a língua brasileira de sinais observadas no curso de letras-libras*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

SOUZA, P.R; PIRATELI, M.R. A História da literatura grega: origem e influências do gênero trágico na antiguidade clássica. *Jornadas dos Estudos Antigos e Medievais*. Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/31266250-A-historia-da-literatura-grega-origem-e-influencias-do-genero-tragico-na-antiguidade-classica.html>. Acesso em : 23 de outubro de 2021.

STROBEL, K. *Surdos: vestígios culturais não registrados na história*. Dissertação de mestrado na área de educação GES / UFSC, 2006.

SUPALLA, Ted. The Classifier System in American Sign Language. In: CRAIG, Colette. (Ed.) *Typological studies in language: noun classes and categorization*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1986.

SUTTON-SPENCE, R. Por que precisamos de poesia sinalizada em educação bilíngue. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, Edição Especial n. 2/, Editora UFPR, 2014.

SUTTON-SPENCE, R; MACHADO, F. A. Considerações sobre a criação de antologias de poemas em línguas de sinais. In: STUMPF, Marianne Rossi; QUADROS, Ronice Müller de (orgs.). *Estudos da língua brasileira de sinais IV*. Florianópolis: Editora Insular: Florianópolis: PGL/UFSC, p. 187- 210, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/192985/livro%20Estudos%20Sinais%20v%204%20outubro%202018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 05 de julho 2020.

SUTTON-SPENCE, R.; QUADROS, R. M. Poesia em Língua de Sinais: traços da identidade surda. In: Quadros, Ronice Müller de (orgs). *Estudos Surdos*. I. Ed. Petrópolis: Arara Azul,

2006.

SUTTON-SPENCE, R. ; Quadros, R.M. Sign Language Poetry and Deaf Identity. *Sign Language & Linguistics*, Volume 8, Numbers 1-2, 2005, pg. 177-212(36), 2005.

SUTTON-SPENCE, R.; LADD, P.; RUDD, G. *Analysing Sign Language Poetry*. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

TEXEIRA, S.C. *A ideia de liberdade em Descartes*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2014.

VELOSO, É.; MAIA FILHO, V. *Aprenda LIBRAS com eficiência e rapidez*. vol.1. Curitiba, PR: Mãos Sinais, 2009.

VENUTI, L. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. Trad. Laureano Pellegrin [et al.]. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por um ética da diferença*. Trad. Laureano Pellegrin [et al.]. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VIANNA, K. *A dança*;em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 8ª ed. São Paulo: Summus, 2018.

VOLOCHÍNOV, V. N. (Círculo de Bakhtin). *A palavra na vida e a palavra na poesia*. Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Org., Trad., Ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.



WURM, S. (2010). *Translation Across Modalities: The Practice of Translating Written Text into Recorded Signed Language*. An Ethnographic Case Study, Doutorado em Filosofia, Heriot-Watt University, Department of Languages and Intercultural Studies. 2010. Disponível em: [http://www.ros.hw.ac.uk/bitstream/handle/10399/2407/WurmS\\_1010\\_sml.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.ros.hw.ac.uk/bitstream/handle/10399/2407/WurmS_1010_sml.pdf?sequence=1&isAllowed=y) . Acesso em 12 maio de 2020.

XAVIER, A. N. *Uma ou duas? Eis a questão! Um estudo do parâmetro número de mãos na produção de sinais da língua brasileira de sinais (libras)*. 2014. 146 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

XAVIER, A. N.; GABARDO, L. A.; Estudo preliminar da troca de dominância em libras. *Surdez e aquisição de língua*, v.7, nº 2, maio-ago., 2019. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/7744#:~:text=Em%20algumas%20situa%C3%A7%C3%B5es%2C%20no%20entanto,esse%20fen%C3%B4meno%20ocorre%20na%20libras>. Acesso em 01 de junho de 2022.

## ANEXOS

## ANEXO I

	<b>PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC/SP</b>	
<b>PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP</b>		

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Tradutor, autor e ator: tradução verbo-visual da Língua Portuguesa para a Libras

**Pesquisador:** RICARDO FERREIRA SANTOS

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 14854919.9.0000.5482

**Instituição Proponente:** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

**Número do Parecer:** 4.653.473

**Apresentação do Projeto:**

Trata-se de protocolo de pesquisa para elaboração de Tese de Doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PEPG em LAEL), vinculado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFICLA) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Projeto de pesquisa de autoria de RICARDO FERREIRA SANTOS, sob a orientação da Profa. Dra. Elisabeth Bralt.

As informações citadas, no corpo do presente PARECER CONSUBSTANCIADO, nos campos: Apresentação do Projeto; Objetivo da Pesquisa; & Avaliação dos Riscos e Benefícios, foram extraídas do arquivo PDF denominado: "PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_1332594.pdf" resultado do preenchimento das 6 (seis) etapas do processo de submissão do presente PROTOCOLO DE PESQUISA via sistema integrado nacional Plataforma Brasil.

O supracitado documento informa que "[...] Atualmente, observamos um crescimento da tradução verbo-visual de Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais (Libras) e da divulgação em sites de compartilhamento na internet. Como consequência direta desse fenômeno, ocorre uma mudança significativa na compreensão de como se traduzir materiais audiovisuais em língua de sinais. O objetivo deste projeto é observar o ato tradutório dos textos artístico-poéticos da Língua

<b>Endereço:</b> Rua Ministro Godói, 369 - sala 03 C			
<b>Bairro:</b> Perdizes		<b>CEP:</b> 05.015-001	
<b>UF:</b> SP	<b>Município:</b> SÃO PAULO		
<b>Telefone:</b> (11)3570-8466	<b>Fax:</b> (11)3570-8466	<b>E-mail:</b> comeca@pucsp.br	



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Continuação do Parecer: 8.688.473

Portuguesa para a Libras, analisando a autoria nos enunciados em língua de sinais na produção desses objetos estéticos. Nossa hipótese é a de que, para realizar a tradução de textos artístico-poéticos, o profissional Tradutor e Intérprete de Língua de Libras (TILSP) está presente na autoria como autor e ator e que, porém, na atividade tradutória, por meio de um projeto discursivo, posiciona-se também como autor-criador de sua própria mobilização enunciativo-discursiva, ou seja, o TILSP, sujeito ativamente responsável em um fluxo discursivo, cria uma personagem em um objeto estético. A partir dessa hipótese, nossas perguntas de pesquisa são: (i) como se constitui a autoria na tradução verbo-visual de textos artístico-poéticos da Língua Portuguesa para a Libras? (ii) como o TILSP se posiciona verbo-axiologicamente, isto é, assume uma posição estratégica, valorativa, no contexto da circulação dos embates das vozes sociais na tradução verbo-visual de textos artístico-poéticos? (iii) como o TILSP, em sua função no ato tradutório, posiciona-se como um autor-criador? A pesquisa será fundamentada na perspectiva dialógica, advinda do Círculo de Bakhtin, nos estudos da verbo-visualidade e nos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais (ETILS). Primeiramente, realizaremos um levantamento dos textos artístico-poéticos traduzidos da Língua Portuguesa para Libras em vídeos postados no canal YouTube entre os anos de 2015 e 2018. Posteriormente, por meio de conversas reflexivas com os TILSP, realizaremos uma investigação das estratégias realizadas no ato de criação da tradução verbo-visual. Estabelecendo um diálogo entre a perspectiva dialógica e os ETILS, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo e analítico-comparativo. A análise será feita com base na observação dos elementos verbo-visuais presentes na tradução e na comparação das relações constituídas no texto de partida (poemas) e no texto de chegada (tradução/Libras). Espera-se que este projeto colabore com a investigação, compreensão e produção na tradução verbo-visual de Língua Portuguesa para a Libras, com o propósito de contribuir para a formação do Tradutor e Intérprete de Libras/Portuguesa.

#### Introdução

Ao olharmos o falante por uma lente sócio-histórica, deparamos com os conceitos teóricos que constituíram a noção de autor e autoria. Faraco e Negri (1998) observam a concepção do autor, "articulada a partir das teorias iluministas que davam precedência ao individual sobre o social" e os processos de desconstrução do conceito moderno de indivíduo - "entendido como o agente individual e solitário que cria o texto" (FARACO e NEGRI, 1998, p. 161) e do conceito romântico de autor.

Endereço: Rua Ministro Godói, 999 - sala 03 C  
 Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
 UF: SP Município: SÃO PAULO  
 Telefone: (11)3070-8460 Fax: (11)3070-8466 E-mail: cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Contribuição do Pesquisador: 683.473

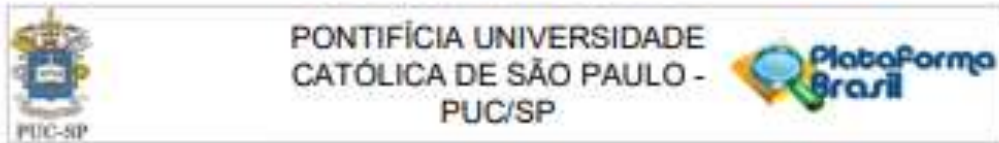
De acordo com esses autores, foi a partir dos séculos 19 e 20 que as correntes linguísticas realizaram o processo de desconstrução do conceito moderno de indivíduo e do conceito romântico de autor, influenciados pelas concepções de autores como Karl Marx, Sigmund Freud, Louis Althusser e Jacques Lacan. Faraco e Negri (1998, p.167), por meio dos pensamentos bakhtinianos, lançam um olhar plurilingue, pluridiscursivo, pluriestilístico para a língua e, com isso, desenvolvem o conceito de autor, que nasce e se constitui em um "complexo caldo heterogêneo e dialógico".

Se direcionarmos nossa lente para a autoria no ato tradutório, veremos que o tradutor é um autor por direito, pois realiza a mobilização enunciativodiscursiva entre duas comunidades linguísticas. Essa mobilização é feita em um tempo-espaço, em um determinado contexto e envolve uma heterogeneidade de sujeitos discursivos. Com isso, o TILSP posiciona-se verbo-axiologicamente, ou seja, por meio de vozes sociais e nos embates valorativos.

Nos Estudos da Tradução (doravante ET) e os Estudos da Interpretação (doravante EI), diversos autores teorizam que o ato tradutório e o interpretativo são processos similares e ao mesmo tempo distintos. Entretanto, na Linguística Aplicada, este campo de estudo insere-se na disciplina geral, pois possui uma perspectiva abrangente relacionada ao ato de traduzir e interpretar como processos intrínsecos. "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). Pagura (2015) considera a tradução e a interpretação (entre línguas orais) modalidades distintas, pois a tradução envolve textos escritos, permitindo ao tradutor mais tempo para fazer escolhas e pesquisar, enquanto a interpretação é um ato efêmero e que envolve a mensagem original em forma oral, exigindo total domínio da variante oral da língua de partida. O autor, no entanto, ressalta que tanto o tradutor quanto o intérprete são profissionais que permitem a comunicação entre duas comunidades, ultrapassando a barreira linguística para entrega da mensagem e, por essa razão, alguns autores utilizam a metáfora "ponte" para denominar esses profissionais. Essas duas modalidades têm como objetivo "fazer que uma mensagem expressa em determinado idioma seja transposta para outro, para que seja compreendida por uma comunidade linguística que não fale o idioma em que essa mensagem foi originalmente concebida" (PAGURA, 2015, p. 184).

O estudo de Rodrigues e Beer (2015) apresenta a definição dos ET de acordo com a Routledge Enciclopédia de Estudos da Tradução, como um campo de conhecimento acadêmico que tem como objetivo investigar a tradução, e a concepção de Mona Baker sobre o termo "tradução", que,

Endereço: Rua Ministro Godói, 909 - sala 63 C  
Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
UF: SP Município: SÃO PAULO  
Telefone: (11)3570-8466 Fax: (11)3570-8466 E-mail: oimelica@puccp.br



Contribuição do Pesquisador: 4.603.473

segundo a autora, "refere-se à tradução literária e não literária, à interpretação, à dublagem e à legendagem" (BAKER, 1998, p.277). Deste modo, Rodrigues e Beer (2015) argumentam que o campo disciplinar está cunhado na visão genérica e ampla do que é "tradução". Assim, percebe-se a falta de diferenciação entre "tradução" e "interpretação".

Os estudos sobre tradução da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e as pesquisas sobre Língua de Sinais (LS) são recentes, porém, são notórios nos últimos anos os avanços relacionados aos estudos sobre a tradução da Língua Portuguesa para Libras. Esses avanços iniciaram-se especialmente após a Lei nº 10.438/2002, que reconhece a Libras como meio de comunicação e expressão da comunidade surda brasileira, bem como o decreto regulamentador nº 5.828/2005, que descreve a formação dos Tradutores e Intérpretes de Libras/Português. Também foram significativos o reconhecimento da profissão do Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILSP1), pela Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010, e, no ano de 2015, a sanção da Lei Brasileira de Inclusão (LBI) nº 13.146/15, contendo a descrição da formação do tradutor e intérprete de Libras.

Os Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) possibilitaram o crescimento na formação desses profissionais. Conforme Rodrigues e Beer (2015), a existência do ETILS é devida ao campo disciplinar dos ET e ao campo dos EI, pois há uma relação singular, uma explícita identificação e dependência. Na verdade, ao mesmo tempo em que se singulariza em relação a esses dois grandes campos disciplinares, mantém com eles uma inegável e explícita identificação e interdependência.

[...] por meio do objeto central de estudo, respectivamente, "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 a outra, caracterizam-se pela maneira por meio da qual acontecem linguística, cognitiva e operacionalmente. Nesse sentido, esses campos disciplinares são justapostos e interdependentes, já que sua coexistência é inevitável, e, ao mesmo tempo, distintos e singulares em relação à especificidade de seu foco de estudos (RODRIGUES; BEER, 2015, p. 19).

Na pesquisa de Rigo (2015) observamos alguns pesquisadores acadêmicos que investigam práticas nas traduções de LS no Brasil, como Pereira (2010), que aborda os levantamentos relacionados à tradução literária nos estudos de Ramos (1995 e 2000), Souza (2010) e Santana (2010), que

Endereço: Rua Ministro Godói, 909 - sala 63 C  
 Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
 UF: SP Município: SÃO PAULO  
 Telefone: (11)3070-8468 Fax: (11)3070-8468 E-mail: cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Continuação do Form. 4.683.473

possuem pesquisas relacionadas às performances dos tradutores surdos; Segala (2010), com contribuições sobre tradução intermodal; Avelar (2010), com pesquisa realizada sobre atores-tradutores surdos; e Santos (2013), cuja pesquisa contempla as teses e dissertações sobre tradução publicadas no período de 1990 a 2010.

Essa efervescência nas pesquisas reflete a realidade do crescimento da atividade de tradução, concretizada em diversos âmbitos e modalidades (tradução de livros e histórias literárias; materiais acadêmicos e didáticos; glossários; documentos institucionais, editais de concursos e vestibulares etc.), bem como os diferentes perfis de profissionais, entre eles, o tradutor surdo e sua atuação (RIGO, 2015, p. 461).

Jakóbsen (1959) apresenta três diferentes tipos de tradução:

1. Tradução intralingual ou reformulação, a interpretação da língua para mesma língua (por exemplo, o texto de adulto para texto infantil);
2. Tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que é definida como a interpretação de uma língua para outra; ou seja, uma interpretação de signos verbais de uma língua para outra língua;
3. Tradução intersemiótica ou transmutação, que é definida como a interpretação de um sistema de código para outro por meio de signos de sistemas não-verbais.

Compreendemos a importância da tradução intersemiótica no campo dos ETILs, porém, nomearemos este ato tradutório-semiótico por tradução verbo-visual, pois o nosso olhar para o ato tradutório-semiótico é dialógico e fundamentado na perspectiva da verbo-visualidade.

Neste ato o Tradutor e intérprete de Língua de Libras (TILSP) realiza a mobilização de enunciados de signos verbais (língua oral e línguas de sinais) por meio de sinais de sistemas de signos não verbais (extralinguísticos) de textos artístico-poéticos na Língua Portuguesa para a Libras e insere outros elementos extralinguísticos em sua forma composicional, tais como: efeitos visuais, figurinos, enquadramento da câmera, iluminação, etc.. Segundo Brait (2013, pg.44), a verbo-visualidade está presente em textos cuja materialidade, o plano de expressão, é constituído verbal e visualmente para a produção de sentidos, impossibilitando a separação para fins de análise:

Endereço: Rua Ministro Godói, 999 - sala 03 C  
 Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
 UF: SP Município: SAO PAULO  
 Telefone: (11)3070-8466 Fax: (11)3070-8468 E-mail: conetica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Contribuição do Fomocor: 4.883.173

[verbovisualidade] dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a verificar, simultaneamente.

Posto o conceito da tradução verbo-visual realizada pelo TILSP, a nossa hipótese a ser comprovada ou refutada é a de que, para realizar a tradução de textos artístico-poéticos, o profissional TILSP faz-se presente como autor e ator e que, porém, na atividade tradutória, por meio de um projeto discursivo, posiciona-se também como autor-criador de sua própria mobilização enunciativo-discursiva, ou seja, o TILSP, sujeito ativamente responsável em um fluxo discursivo, cria uma personagem em um objeto estético. A partir dessa hipótese, apresentamos as questões de partida para a análise do corpus pesquisa:

- I. como se constitui a autoria na tradução verbo-visual de textos artístico-poéticos da Língua Portuguesa para a Libras?
- II. como o TILSP se posiciona verbo-axiológicamente na tradução verbo-visual de textos artístico-poéticos?
- III. como o TILSP, em sua função no ato tradutório, posiciona-se como um autor-criador?

Portanto, o objetivo deste projeto é observar o ato tradutório de textos artístico-poéticos da Língua Portuguesa para a Libras, analisando a autoria nos enunciados em língua de sinais na produção destes objetos estéticos, em uma perspectiva dialógica. Os objetivos específicos são:

- a) Analisar a constituição da autoria no processo de produção da tradução verbo-visual da Língua Portuguesa para a Libras, por meio elementos linguísticos no processo de criação do texto em Libras;
- b) Analisar o posicionamento verbo-axiológico do TILSP na tradução verbo-visual de textos artístico-poéticos, por meio do posicionamento valorativo do TILSP e nos embates das vozes presentes e ausentes no texto em Libras;
- c) Analisar a presença do autor, do ator e do autor-criador, por meio da materialidade enunciativo-discursiva, da performance estética e dos elementos verbo-visuais.

Endereço: Rua Ministro Godói, 900 - sala 03 C  
Bairro: Fertiliza CEP: 05.015-001  
UF: SP Município: SÃO PAULO  
Telefone: (11)3570-8466 Fax: (11)3570-8466 E-mail: cometica@puccp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Continuação do Projeto: 4.623.473

#### Hipótese:

Nossa hipótese é a de que, para realizar a tradução de textos artístico-poéticos, o profissional Tradutor e Intérprete de Língua de Libras (TILSP) está presente na autoria como autor e ator e que, porém, na atividade tradutória, por meio de um projeto discursivo, posiciona-se também como autor-criador de sua própria mobilização enunciativo-discursiva, ou seja, o TILSP, sujeito ativamente responsivo em um fluxo discursivo, cria uma personagem em um objeto estético.

#### Metodologia Proposta:

A pesquisa será fundamentada na perspectiva dialógica, advinda do Círculo de Bakhtin, nos estudos da verbo-visualidade e nos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais (ETILS). Primeiramente, realizaremos um levantamento dos textos artístico-poéticos traduzidos da Língua Portuguesa para Libras em vídeos postados no canal YouTube entre os anos de 2015 e 2019.

#### Metodologia de Análise de Dados:

Realizaremos uma análise dialógica por meio da atividade de criação da tradução de poemas do português para a Libras. Estabelecendo um diálogo entre a perspectiva dialógica e os ETILS, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo e analítico-comparativo. A análise será feita com base na observação dos elementos verbo-visuais presentes na tradução e na comparação das relações constituídas no texto de partida (poemas) e no texto de chegada (tradução/Libras).

#### Desfecho Primário:

Os tradutores de Libras, no ato tradutório, quando há um identificação com o texto artístico-poético, ou seja, o mesmo lugar de fala, assume como um autor-criador e com performance mais enfática.

Tamanho da Amostra no Brasil: 8"

#### Objetivo da Pesquisa:

##### Objetivo Primário:

O objetivo desta projeto é observar o ato tradutório dos textos artístico-poéticos da Língua Portuguesa para a Libras, analisando a autoria nos enunciados em língua de sinais na produção

Endereço: Rua Ministro Godói, 929 - sala 63 C  
Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
UF: SP Município: SÃO PAULO  
Telefone: (11)3670-6466 Fax: (11)3670-6466 E-mail: cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Continuação do Protocolo: 4.882473

desses objetos estéticos.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

Não há riscos.

Benefícios:

Colaborar com a investigação, compreensão e produção na tradução verbo-visual de Língua Portuguesa para a Libras, com o propósito de contribuir para a formação do Tradutor e Intérprete de Libras/Português.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Recomendações:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

A lista de documentos obrigatórios necessários a análise e revisão ética de seu projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC/SP campus Monte Alegre (CEP-PUC/SP) é a seguinte:

1. Folha de Rosto - OK;

STATUS = APROVADO

2. TCLE - OK;

STATUS = APROVADO

3. Ofício de Apresentação - OK;

STATUS = APROVADO

Endereço: Rua Ministro Godói, 369 - sala 63 C

Bairro: Perdizes

CEP: 05.015-001

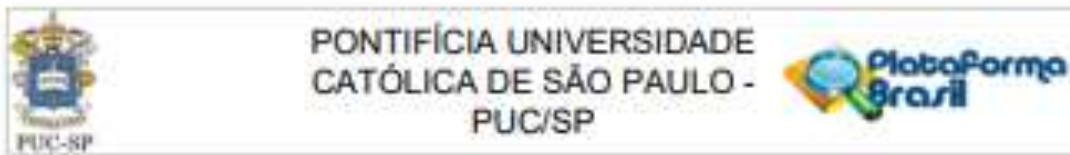
UF: SP

Município: SÃO PAULO

Telefone: (11)3670-8466

Fax: (11)3670-8466

E-mail: cometica@pucsp.br



Contribuição do Pesquisador: 4.633.473

4. Projeto de Pesquisa - OK;

STATUS = APROVADO

5. Autorização para realização da Pesquisa - OK;

STATUS = APROVADO

6. Parecer de mérito acadêmico - OK;

STATUS = APROVADO

Esta lista está disponível no site: [www.pucsp.br/cometica/documentos-obrigatorios](http://www.pucsp.br/cometica/documentos-obrigatorios)

Observação: aconselhamos que antes de qualquer procedimento de submissão na Plataforma Brasil, seja consultado o referido site, onde há vídeos tutoriais indicando o correto processo de submissão do projeto de pesquisa de acordo com as orientações do CEP-PUC/SP.

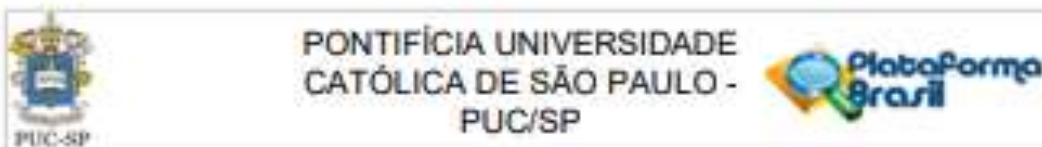
**Considerações Finais a critério do CEP:**

O Colegiado do Comitê de Ética em Pesquisa, campus Monte Alegre da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - CEP-PUC/SP, aprova integralmente o parecer oferecido pelo(a) relator(a).

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMACOES_BASICAS_DO_PROJETO_1332594.pdf	04/02/2021 17:05:31		Aceito
Outros	Parecerdemerito.pdf	03/02/2021 17:26:03	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito
Outros	Autorizacaojustificativa.docx	03/02/2021 17:24:49	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.docx	03/02/2021 16:55:42	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito
TCE / Termos de Assentimento /	justificativadeausencia.doc	03/02/2021 16:52:13	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito

Endereço: Rua Ministro Godói, 909 - sala 03 C  
 Bairro: Penha CEP: 05.015-001  
 UF: SP Município: SAO PAULO  
 Telefone: (11)0670-8466 Fax: (11)0670-8466 E-mail: cometica@pucsp.br



Continuação do Parecer: 4.663.473

Justificativa de Ausência	justificativadesausencia.doc	03/02/2021 16:52:13	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito
Outros	oficiodapresentacao.docx	03/02/2021 16:40:30	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito
Folha de Rosto	folha.pdf	27/05/2019 19:05:28	RICARDO FERREIRA SANTOS	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

SÃO PAULO, 15 de Abril de 2021

---

**Assinado por:**  
Antonio Carlos Alves dos Santos  
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Militero Godói, 988 - sala 03 C  
 Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001  
 UF: SP Município: SÃO PAULO  
 Telefone: (11)3070-8466 Fax: (11)3070-8466 E-mail: conep@pucsp.br

## ANEXO II

 MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP <b>FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS</b>			
1. Projeto de Pesquisa: Título: autor e abstr: instrução verbo-visual de Língua Portuguesa para a Língua			
2. Número de Participantes da Pesquisa: 10			
3. Área Temática:			
4. Área de Conhecimento: Grande Área 7. Ciências Humanas. Grande Área II. Linguística, Letras e Artes			
<b>PESQUISADOR RESPONSÁVEL</b>			
5. Nome: RICARDO FERREIRA SANTOS			
6. CPF: 273.790.290-10		7. Endereço (Rua, n.º): FLORIANO PEIXOTO 100 casa 49 FERRAZ DE VASCONCELOS SÃO PAULO DEIC29030	
8. Nacionalidade: BRASILEIRO	9. Telefone: 11903729000	10. Outro Telefone:	11. E-mail: rcsantos@fhp.edu.br
Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumpro os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sob as condições ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do presente projeto acima. Todo conteúdo que não tenha sido aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa será considerado por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.			
Data: <u>14.05.2019</u>		 Assinatura	
<b>INSTITUIÇÃO PROPONENTE</b>			
12. Nome: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP		13. CNPJ: 03.990.751/0002-88	14. Unidade/Órgão:
15. Telefone: (11) 3070-8488	16. Outro Telefone:		
Termo de Compromisso do responsável pela instituição: Declaro que conheço e cumpro os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.			
Responsável: <u>ANTONIO P. B. SARDINHA</u>		CPF: <u>059.562.208-99</u>	
Cargo/Função: <u>COORD. LAEL</u>			
Data: <u>14.5.19</u>		 Assinatura	
<b>PATROCINADOR PRINCIPAL</b>		Prof. Dr. Antonio Paulo Berber Sardinha	
Não se aplica		Coordenador do Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem	