



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
NÍVEL MESTRADO

RICARDO OLIVEIRA BARROS

**TRADUÇÃO DE POESIA ESCRITA EM
LIBRAS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA**

Florianópolis
2020

RICARDO OLIVEIRA BARROS

**TRADUÇÃO DE POESIA ESCRITA EM
LIBRAS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Prof. Orientadora: Rachel Sutton-Spence

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barros, Ricardo Oliveira
Tradução de poesia escrita em Libras para a língua
portuguesa / Ricardo Oliveira Barros ; orientadora, Rachel
Louise Sutton-Spence, 2020.
140 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Poesia em Libras. 3. Escrita
de sinais. 4. Tradução. 5. SignWriting. I. Sutton-Spence,
Rachel Louise . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

RICARDO OLIVEIRA BARROS
**TRADUÇÃO DE POESIA ESCRITA EM
LIBRAS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^a Marianne Rossi Stumpf, Dr^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Marilyn Mafra Klamt, Dr^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Marlova Gonsales Aseff, Dr^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

Prof^a Dr^a Andréia Guerini
Coordenadora do Programa

Prof^a.Dr^a Rachel Sutton-Spence
Orientadora

Florianópolis, 09 de junho de 2020.

*Para toda a minha família,
que entende e apoia a minha jornada.
Principalmente aos meus pais, Helena e Francisco.*

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação é o produto de dois anos de estudo e pesquisa na PGET/UFSC em Florianópolis. Para concretizar esse projeto eu precisei sair da minha casa, em São Luis-MA e me mudar para essa cidade. Tive a sorte de ter um amigo por companhia, visto que ele também foi aprovado para o mesmo programa, e nos tornamos irmãos de orientadora. Terminei de escrevê-la em meio à pandemia do coronavírus, que têm assolado o mundo neste momento. Assim há muito por trás da realização desse projeto, mais do que eu sozinho pudesse fazer.

Por isso agradeço primeiramente a Jeová Deus por ter me dado amigos que cuidaram de mim em vários sentidos enquanto morei em Santa Catarina, e que me proporcionou saúde para estar aqui.

Agradeço aos funcionários da Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão, que me orientaram e me ajudaram a dar entrada a todos os papéis necessários ao afastamento e que contribuíram para a celeridade do processo. Especialmente aos meus colegas intérpretes da instituição que concordaram com minha vinda. Principalmente à Geisa Guerly, que muito bondosamente cuidou dos meus assuntos enquanto estive longe.

Também não esqueço de agradecer à professora Maria Nilza Quixaba, que coordenou o pólo Letras Libras UFSC em São Luis, onde me formei em bacharel, e que coordena o grupo de pesquisa sobre Libras no estado do Maranhão. Foi participando do grupo, com o qual ainda coopero que iniciei a formação como pesquisador.

Agradeço à minha orientadora maravilhosa, a professora Dr^a Rachel Sutton-Spence, pessoa importantíssima pra a área da literatura surda e em Libras. Obrigado por todo o cuidado e atenção que foram além da orientação sobre a pesquisa do mestrado e por andar ao meu lado nessa jornada.

Agradeço ao meu amigo irmão Arenilson Ribeiro pela parceria durante o mestrado e todas as ajudas que também me deu. Foi a melhor companhia que pude ter.

Agradeço às professoras que compuseram a banca de qualificação, Dr^a Marianne Stumpf e Dr^a Marilyn Klamt. As colocações que fizeram me ajudaram a melhorar este trabalho consideravelmente.

Não posso deixar de ser grato também aos demais professores da PGET que mesmo sem notarem me ajudaram a ter ideias e a encontrar caminhos que eu não tinha pensado antes. E também às colegas que trabalham na secretaria do programa que atenderam rapidamente às minhas solicitações.

Também sou grato aos componentes do grupo de pesquisa em Literatura Surda e Sinalizada, que com o trabalho desenvolvido ali me ajudaram ainda mais a aprender a pesquisar.

E finalmente, muito obrigado aos colegas da PGET com quem tive alguma aula. Sou grato pelas discussões e descobertas em sala, muitas delas integram esse trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa visa investigar e discutir a tradução da poesia em Libras na modalidade escrita para a língua portuguesa também escrita, fazendo a caracterização desse gênero e refletindo sobre as possíveis estratégias para a sua tradução. A poesia em Libras tem uma característica altamente visual e é veiculada em maior parte em formato de vídeo (SUTTON-SPENCE, 2005). Com o desenvolvimento dos estudos das línguas de sinais, alguns sistemas de escrita para essas línguas foram idealizados. Dentre os sistemas disponíveis, o mais utilizado no Brasil é o SignWriting (SW), que tem sido utilizado para o registro de obras literárias em línguas de sinais (SUTTON, 2005). Nos últimos anos, notou-se a publicação de poemas em Libras escrita por meio do SW. Admitindo a existência desse tipo de poesia e reconhecendo esse como uma manifestação emergente e importante da literatura em Libras, esse estudo analisa o processo de tradução dessa poesia para o português. Esse movimento tem como justificativa dar visibilidade para essa produção cultural da comunidade surda e investigar as suas características tendo como pano de fundo a sua tradução (VENUTI, 2006). É uma pesquisa aplicada e descritiva que teve como etapas: (i) um levantamento de obras poéticas em Libras escrita já publicadas no país; (ii) uma análise das características do gênero; (iii) a tradução desses para a língua portuguesa. A análise contou com a triangulação dos dados derivados das obras encontradas no levantamento e de entrevistas realizadas com os autores por outros pesquisadores. Buscou-se amparo na teoria haroldiana da transcrição para realizar uma tradução que se adequasse às características únicas do tipo de texto em questão; esse processo envolve uma análise do texto seguindo uma abordagem semiótica (CAMPOS, 2015; PIERCE, 1993). O processo tradutório foi registrado por meio de protocolos de verbalização em vídeo. A análise dos dados revela diferenças entre a poesia em Libras sinalizada registrada em vídeo e a poesia em Libras escrita perceptíveis na presença ou ausência do corpo do performer, bem como nas possibilidades de leitura de cada tipo. Esse tipo emergente de poesia se apresenta em alguns casos explorando o papel com uso de símbolos de escrita de maneira a fugir da regra padrão de composição do sinal escrito e que impossibilita a sinalização desses. Na transcrição em português dos poemas em Libras escrita, percebe-se a preocupação de tradução do signo icônico que predomina nesse tipo de texto, bem como dos ícones e símbolos que contribuem para a construção de uma iconicidade geral dos poemas, isso inclui cuidados com a tipografia.

Palavras chave: Poesia em Libras. Escrita de sinais. Tradução. SignWriting.

ABSTRACT

This research investigates and discusses the translation of poetry in Libras in the written modality into written Portuguese, exploring the characterization of this genre and reflecting on possible strategies for its translation. Poetry in Libras has a highly visual characteristic and is mostly conveyed in video format (SUTTON-SPENCE, 2005). With the development of studies about sign languages, some sign writing systems have been developed. Among the available systems, the most used in Brazil is SignWriting (SW), which has been used for recording literary productions in sign languages (SUTTON, 2005). Recent years have seen the publication of poems in written Libras using SignWriting. Accepting the existence of this type of poetry and recognizing it as an emerging and important manifestation of literature in Libras, this study analyzes the process of its translation into Portuguese. The justification for this research is to give visibility to this cultural production of the Deaf Community and investigate its characteristics against the background of its translation (VENUTI, 2006). It is applied and descriptive research which aims to: (i) collect poems in written Libras already published in Brazil; (ii) analyse the characteristics of the genre; (iii) translate these poems into Portuguese. The analysis relied on the triangulation of data derived from works found in the collection and interviews conducted with the authors by other researchers. For a theoretical basis, we used Haroldo de Campos' theory of trans-creation to perform a translation that would suit the unique characteristics of the type of text in question; this process involves an analysis of the text following a semiotic approach (CAMPOS, 2015; PIERCE, 1993). The translation process was recorded as Think Aloud Protocols through video. The analysis of the data reveals differences between the poetry in video-recorded Libras and the poetry in written Libras, noticeably in the presence or absence of the performer's body, and in the reading possibilities of each poetry type. This emerging type of poetry is presented in some cases exploiting the page with the use of writing symbols in order to escape the standard rules of composition of the written signs, making it impossible to articulate it in signs. In the trans-creation of the poems in written Libras to Portuguese, we notice the concern of translation of the icons that predominate in this text type, as well as the indexes and symbols that contribute to the construction of a general iconicity of the poems, including the typography.

Keywords: Poetry in Libras. Written sign language. Translation. SignWriting.

LISTA DE SIGLAS

ASL – Língua de Sinais Americana

CM – Configuração de Mão

ENM – Expressões Não Manuais

ISWA – International SignWriting Alphabet

LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais

M – Movimento

O – Orientação

PA – Ponto de Articulação

SP – SignPuddle

SW – SignWriting

TAP – Think Aloud Protocol

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Superestrutura na versão de Fant do poema Summer.....	28
Figura 2 - Tensão	31
Figura 3 - Representação dos parâmetros da Libras por meio do SW	45
Figura 4 - Analogia da posição de contato do sinal com o núcleo do átomo	47
Figura 5 - Esquema de composição da escrita do sinal FORMATURA	48
Figura 6 - Primeiro trecho da tradução de Bandeira Brasileira por Souza.....	52
Figura 7 - Transcrição para o SW do poema Peixe.....	65
Figura 8 - Recriação de Peixe	69
Figura 9 - Dia dos Surdos	73
Figura 10 - Tiro perfeito	75
Figura 11 - Viagem (trecho).....	78
Figura 12 - Transcrição para glosas em português do poema Viagem	80
Figura 13 - Comunidade	82
Figura 14 - Possibilidades de customização dos sinais no SignPuddle	83
Figura 15 - Poema sem título	84
Figura 16 - Original e tradução para o português do poema Comunidade	88
Figura 17 - Nadar na piscina e suas versões em português	90
Figura 18 - Primeira tradução para o português do segundo trecho do poema Comunidade	94
Figura 19 - Ícones na tradução de Comunidade.....	95
Figura 20 - Camões revisto por Bashô (Haroldo de Campos).....	97
Figura 21 - Ícones na tradução de Nadar na piscina.....	100

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Exemplos de análise das transcrições dos TAP da tradução do poema Comunidade	61
Tabela 2 - Exemplos de análises das transcrições dos TAP da tradução do poema Nadar na Piscina.....	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 JUSTIFICATIVA	16
1.2 OBJETIVOS	17
1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	18
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	20
2.1 LITERATURA SURDA E LITERATURA EM LIBRAS	20
2.1.1 A poesia em Língua de Sinais	24
2.1.2 A poesia em Libras em relação com a poesia concreta	30
2.2 TRADUÇÃO DE POESIA	35
2.2.1 Contribuições da semiótica	38
2.3 SIGNWRITING	43
2.3.1 Representação dos parâmetros por meio do SignWriting	44
3 REVISÃO DE TRABALHOS DE TRADUÇÃO POÉTICA DA LIBRAS PARA O PORTUGUÊS	49
4 METODOLOGIA	56
5 ANÁLISE DA POESIA EM LIBRAS ESCRITA	64
5.1 DIFERENÇAS ENTRE A POESIA EM LIBRAS SINALIZADA E ESCRITA	64
5.2 A POESIA EM LIBRAS ESCRITA	72
6 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	86
6.1 A TRADUÇÃO DOS ÍCONES	90
6.2 A TRADUÇÃO DOS ÍNDICES	100
6.3 A TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS	102
6.4 A TIPOGRAFIA	105
7 CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	111
APÊNDICES	120
A – Transcrição do TAP 1	120
B – Transcrição do TAP 2	124
C – Transcrição do TAP 3	128
D – Transcrição do TAP 4	131
E – Tabela de análise dos TAP de tradução do poema <i>Comunidade</i>	135
F – Tabela de análise dos TAP de tradução do poema <i>Nadar na piscina</i>	139

1 INTRODUÇÃO

Esse texto apresenta o cenário da pesquisa que visou investigar e discutir a tradução da poesia em Libras na modalidade escrita para a língua portuguesa também escrita, fazendo a caracterização desse gênero e refletindo sobre as possíveis estratégias para a sua tradução. Poesia em Libras escrita é estudada aqui como os textos com forte apelo estético que são compostos em língua de sinais do Brasil e registrados por meio do sistema de escrita SignWriting (SW).

Estudos sobre a tradução de poemas em Libras para a língua portuguesa já foram realizados (WEININGER e SUTTON-SPENCE, 2014; KLAMT, 2014; SOUZA, 2009, 2014). Em todos esses a poesia em Libras é traduzida a partir da sua forma sinalizada, na qual a presença do corpo do autor - que é também ator da sua performance - é essencial para a construção do significado do poema. Geralmente, esses poemas são registrados em vídeos.

O vídeo é a forma mais comum de registro da Libras, mas vários sistemas de escrita tem sido idealizados com o objetivo de assentar a língua sinalizada no papel. No Brasil, pelo menos quatro sistemas são conhecidos: ELiS – Escrita das Línguas de Sinais (BARROS, 2008), SEL – Sistema de Escrita para Língua de Sinais (LESSA-DE-OLIVEIRA, 2012), Visografia (BENASSI, 2017) e o SW (SW - SUTTON, 2006). O mais comum é o SW.

Algumas obras literárias têm sido escritas utilizando o SW, outras são transcritas ou ainda traduzidas de português para a Libras escrita nesse sistema (MARQUEZI, 2018). As obras de poesia escrita pelo SW ainda são pouco conhecidas e traduzidas, e não há estudos descritivos desse gênero. Assim, há uma lacuna de pesquisa envolvendo tanto a descrição quanto o estudo da tradução de poesias em Libras escrita. É esse espaço que essa pesquisa pretende começar a ocupar para salientar a riqueza e as possibilidades das manifestações artísticas em Libras. E o caminho da tradução é uma boa maneira de analisar e apreciar a poesia (CLÜVER, 2006).

A fim de guiar essa investigação, buscamos responder a seguinte pergunta: Quais aspectos da poesia em Libras escrita podem ser transpostos para o português?

A tradução de poesia é considerada a tarefa mais difícil que se apresenta ao tradutor por causa das especificidades desse tipo de texto (JAKOBSON, 2010). Na poesia, forma e conteúdo trabalham em conjunto para produzir um efeito estético impactante. Idealmente, traduzir um poema de uma língua para a outra significa buscar uma fórmula de junção de conteúdo e forma que seja equivalente ao original, produzindo os mesmos efeitos e utilizando os mesmos recursos.

Logicamente, em virtude da natureza das línguas humanas, é impossível conseguir uma fórmula totalmente equivalente entre duas línguas. Essa questão levanta discussões sobre a traduzibilidade, isto é, sobre até que ponto é possível traduzir poemas de uma língua para outra, considerando perdas e ganhos no processo. Há uma diversidade de pensamentos sobre o assunto, e a discussão levou alguns autores a alcinha de termos diferentes para se referir à tradução de textos poéticos, como “transposição criativa”, um espaço de possibilidades em que o tradutor desenvolve uma busca por equivalentes das saliências que caracterizam o poema original (JAKOBSON, 2010; PAES, 2008); e “transcrição”, que em termos simplórios seria a recriação de uma rede de signos linguísticos que funcione de forma paralela ao original (CAMPOS, 2015).

Nesse trabalho a visão adotada é de que a tradução de poesia é possível. Mas também entende-se que as línguas recortam o mundo de maneiras diferentes e que a forma como as pessoas entendem e expressam o que pensam é diretamente influenciado por esse recorte em uma relação dialética. No caso do par em questão, Libras e português, além das questões culturais envolvidas há também a questão da modalidade da língua.

A Libras é uma língua cinestésico-visual, expressa pelos movimentos das mãos e braços em formas específicas no espaço e percebida pela visão. A natureza das línguas de sinais confere a elas recursos estilísticos específicos passíveis de exploração por seus autores, que diferem em muito da natureza visual e sonora dos recursos das línguas vocais. Essa diferença se torna um espaço a mais na distância entre o recorte que às línguas dão ao mundo que é percorrida no momento da tradução. No entanto, não se nega a visualidade da língua portuguesa escrita, afinal, a recepção da escrita – tanto de línguas cinestésico-visuais quanto das vocais-auditivas – se dá pela visão, e isso pode ser explorado pelos escritores de muitas formas.

A fim de encurtar essa distância de modalidade entre as línguas, alguns tradutores de poemas em Libras para o português argumentam a favor de utilizar o movimento concretista brasileiro como método para a tradução, como Souza (2009) e Barros (2014). O concretismo explora o espaço tipográfico da página de maneira não convencional para a linguagem poética, utilizando a palavra escrita para criar formas que também são contentoras de significado. Assim, esses autores acreditam que a forma da qual esse movimento se serve da página se assemelha da forma como a poesia em Libras sinalizada explora o espaço ao redor do corpo do emissor.

Outra consideração importante é a modalidade de uso da língua. Como dito, a forma mais comum de registro dos poemas em Libras é o vídeo, que é uma gravação da língua na modalidade de fala. Em contraponto, os poemas em língua portuguesa e a maioria das traduções

para português de poemas em Libras são registrados no papel, na modalidade escrita. Dessa forma, entendemos que o estudo da tradução da poesia registrada em SW - modalidade escrita da língua de sinais - para português também escrito é mais um encurtamento do espaço que separa as duas línguas envolvidas.

Ainda assim, apesar da mesma modalidade de uso das línguas envolvidas nesse estudo e da possibilidade de aproximação por meio do método de tradução, mantêm-se a consciência de que outras diferenças persistem e que lidar com elas pode significar perdas no processo de tradução. Por esse motivo a pergunta que norteia essa pesquisa foi formulada no sentido de esclarecer que aspectos da poesia escrita em Libras são passíveis de tradução para o português escrito. Para isso pretende-se descrever o processo de tradução.

Além disso, considerou-se necessária uma descrição do gênero poético em Libras escrita, visto que é uma área que ainda não passou por um estudo descritivo. Essa descrição é importante para ressaltar as qualidades desse tipo poético. Conhecer a poesia em seus detalhes é essencial para identificar os aspectos desta que podem ser traduzidos para a língua portuguesa. Essa etapa do estudo precede a descrição do processo de tradução mencionado acima.

1.1 JUSTIFICATIVA

Essa investigação pode trazer contribuições para a área dos estudos da tradução e da literatura em Libras. As duas áreas de conhecimento estão integradas. Segundo Aseff, desde que se começou a traduzir obras literárias, as traduções foram responsáveis pela “importação de formas, gêneros e procedimentos estilísticos de uma língua e literatura à outra” (2012, p. 40). No caso da literatura em Libras as traduções de obras de outras línguas foram amplamente aceitas, o que levou pesquisadores a entender que elas são parte do que se convencionou chamar de Literatura Surda (MOURÃO, 2011).

Muito do que é publicado em Libras no Brasil é tradução ou adaptação de obras nacional ou mundialmente conhecidas (DAMASCENO e DAMASCENO, 2018). A direção da tradução, no entanto, revela a tendência de traduzir de uma língua dominante (a língua portuguesa no Brasil) para uma menos difundida (a Libras), e não na direção contrária. Às vezes, está na mão do tradutor o poder de escolher o que irá traduzir, e, portanto, de fazer com que textos de culturas marginalizadas se tornem conhecidos ao grande público. Na academia essa liberdade de escolha é bem maior do que no mercado, quando o tradutor trabalha de acordo com o que é demandado. Em todo caso, devemos lembrar que a tradução é grande responsável pela fama de obras conhecidas do grande público, e que não necessariamente são traduzidas por serem famosas (ASEFF, 2012).

Venuti (2001) defende que um projeto de tradução pode resistir à pressão da tradição literária dominante, dentre outros modos, por cultivar formas culturais emergentes. Para Pissinatti (2016), o cenário em que surge a literatura em língua de sinais é justamente uma situação em que há relações de poder (dominado/dominador), e em que a literatura assume um papel de instrumento de libertação da linguagem imposta pelo dominador.

Assim, a tradução da poesia em Libras escrita para português é uma forma de dar visibilidade a essa expressão cultural relativamente nova, enriquecendo o entendimento do que pode ser considerado parte da literatura em Libras. Além de ser uma forma de difusão dos valores culturais do povo surdo, o que por sua vez se torna uma forma de dar força a essa minoria.

Também se acredita que o estudo da tradução desse tipo de poema, que pressupõe uma investigação sobre esses, é uma boa forma de conhecer essa espécie emergente de expressão literária. Para Clüver (2006, p.124) “estudar um poema por meio de uma tradução que também é um poema nos conduzirá a *insights* que não ocorrem de nenhuma outra maneira, e que são obtidos através de um engajamento criativo, que é diferente do envolvimento com análise crítica”.

A poetisa chilena Cecilia Vicuña compara esse tipo de atividade a adentrar na escuridão com fogo. Para ela, os tradutores da sua poesia conseguiam ver o que ela mesma não vira nos poemas (VICUÑA, 2018). De igual forma, almejamos pôr à luz esse tipo de poesia ainda não explorada pela tradução e ter tais *insights* enquanto traduzimos. E esperamos que esses ajudem a descrever a poesia em Libras escrita.

Além disso, o estudo descritivo pode ser uma abertura nas discussões sobre a presença (ou a ausência) do corpo na poesia em língua de sinais. Os estudos de poesia sinalizada se valem de uma visão de que corpo e a expressão poética sinalizada estão intrinsecamente ligados, o que é reforçado pelo entendimento de que as línguas de sinais são ágrafas (SUTTON-SPENCE, 2005). A criação de sistemas de escrita para essas línguas e o conseqüente surgimento de uma forma de poesia em Libras que independe do performer, podem ser uma abertura para um novo campo de investigação.

1.2 OBJETIVOS

Traçamos para esse estudo o objetivo principal de analisar o processo de tradução da poesia escrita em Libras para a língua portuguesa escrita. E para isso, como objetivos específicos, definimos:

- (i) diferenciar a poesia em Libras escrita da poesia em Libras sinalizada;

- (ii) descrever o gênero poesia em Libras escrita em SW;
- (iii) identificar os aspectos da poesia em Libras escrita passíveis de tradução para o português.

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Essa dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro deles, introdutório busca localizar essa pesquisa no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, apresentando os caminhos que se pretendeu seguir na investigação e a problemática que motivou essa busca, a saber: o surgimento de um novo gênero em Libras e o questionamento dos procedimentos possíveis à sua tradução. No mesmo capítulo se justifica a relevância desse estudo e apresentam-se os objetivos que o norteiam.

O segundo capítulo se atém a fundamentar teoricamente a pesquisa. A perquirição por bases teóricas caminhou em três diferentes eixos: literatura em Libras, tradução de poesia e SW. A pesquisa teórica no primeiro eixo, busca discutir e diferenciar as definições de literatura surda e literatura em Libras; apresentar a poesia em língua de sinais como gênero dentro da literatura em Libras; e ainda discutir de que forma esse gênero se relaciona em suas bases teóricas com a poesia concreta.

No eixo da tradução de poesia, está a discussão sobre um caminho teórico que guie a ação de tradução da poesia em Libras escrita para o português. Discute-se a teoria de transcrição de Haroldo de Campos, um dos fundadores do movimento da poesia concreta no Brasil, seguindo assim o caminho proposto na seção anterior a essa, buscando manter os eixos inter-relacionados. Concordando com a base teórica que influenciou a formulação da teoria da transcrição e da poesia concreta, sugere-se o uso da semiótica de Charles Sanders Peirce como um método para a análise dos poemas em Libras escrita. Argumenta-se que o resultado da análise por esse meio poderá subsidiar a tradução desses poemas para o português.

No último eixo de pesquisa teórica, apresenta-se o sistema de escrita de sinais no qual estão registrados os poemas cuja tradução é objeto desse estudo, o SW. O foco desta seção não está somente na apresentação histórica do sistema, mas sim na apresentação do que tem sido efetivamente realizado em prol do aperfeiçoamento e da divulgação do sistema. Além disso, de forma sintética, se apresenta como o sistema é potencialmente capaz de representar os parâmetros de qualquer língua de sinais e a que regras a composição da escrita de um sinal está assujeita.

No terceiro capítulo é feita uma revisão de bibliografia que se concentrou em levantar e analisar trabalhos de tradução de poesia em Libras para a língua portuguesa. O foco desse levantamento se manteve naquelas produções que trouxessem a descrição das etapas da tradução, e reflexões sobre o processo da tradução. A meta foi de perceber nesses trabalhos padrões de sequenciamento das traduções, bem como concordâncias quanto ao aporte teórico que tenha sido utilizado. Embora tenham sido encontrados muitos materiais que tratassem da tradução poética na tradução português - Libras, se manteve o recorte dos trabalhos que se concentram na tradução na direção contrária.

No quarto capítulo são descritos e justificados os caminhos metodológicos que essa investigação seguiu. Se expõe o passo a passo da pesquisa em cada uma das suas etapas, desde a pesquisa bibliográfica até a tradução dos poemas em Libras escrita para o português, passando pela escolha das obras a serem traduzidas. Nesta seção são explanados os fatores que levaram à escolha do método e à seleção de determinados poemas. As questões éticas da pesquisa também são justificadas ali.

O quinto capítulo trata da análise dos dados. Nesse âmbito a análise se dividiu em duas fases. A primeira delas buscou analisar um pequeno corpus de poesia escrita em Libras pelo sistema SW e que teve como meta a caracterização desse gênero poético. O corpus foi composto de cinco poemas exemplo, sendo eles: *Dia dos Surdos* e *Tiro Perfeito* de Maurício Barreto, *Viagem* e *Comunidade* de Kácio de Lima Evangelista, e *Poema sem título* de Gracy Kelly Barros. Nessa fase julgou-se necessária a comparação e diferenciação entre poesia em Libras escrita e poesia em Libras sinalizada, com posterior foco no segundo tipo. A fase seguinte se deteve em descrever e analisar o processo de tradução de dois desses poemas para a Libras. Primeiro faz uma análise dos poemas sob a luz da semiótica. Depois apresenta e examina os dados do registro da tradução desses, primeiro em uma fase somente com o rabisco de ideias com papel e caneta e depois com o uso do computador. A todo momento, esforça-se a relacionar os dados com os fundamentos teóricos deste trabalho.

Todo esse caminho argumentativo percorrido por esses capítulos culmina no derradeiro deles, onde é feita uma reflexão sobre a investigação. Neste sexto capítulo verifica-se a resposta para a pergunta que guiou essa perscrutação. Também se tecem comentários sobre as limitações da pesquisa pela checagem do alcance dos objetivos estabelecidos. E ainda discorre sobre os possíveis desdobramentos desse estudo e perspectivas futuras para esse novo campo de investigação.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 LITERATURA SURDA E LITERATURA EM LIBRAS

O conceito de literatura surda tem sido explicado por muitos pesquisadores usando como empréstimo as palavras de uma das pesquisadoras pioneiras nessa área no Brasil, Lodenir Karnopp, que utiliza essa expressão para se referir à “produção de textos literários em sinais, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, possibilitando outras representações de surdos, considerando-os como um grupo linguístico e cultural diferente” (KARNOPP, 2006, p.102). Essa definição revela dois aspectos cruciais sobre produções que venham a ser consideradas parte da literatura surda: que elas têm que ser em língua de sinais, e que elas precisam valorizar a cultura dos surdos.

A língua de sinais a cada dia ganha mais espaço nos meios de comunicação, e uma causa disso é a facilidade de registro das criações literárias em Libras por meio do vídeo e da divulgação deles na internet. O registro tornou possível a análise literária das produções em língua de sinais. Nos Estados Unidos, Klima e Bellugi (1979) fizeram uma análise linguística da poesia em ASL, e essa mesma abordagem foi seguida na Inglaterra (SUTTON-SPENCE, 2006). No Brasil a pesquisa sobre essas produções surgiu nos estudos surdos, que por sua vez sempre estiveram atreladas aos estudos culturais (KARNOPP e BOSSE, 2018). Por esse viés de estudo, busca-se valorizar as experiências dos surdos expressas por meio de suas narrativas.

Entender que existe um grupo linguisticamente diferenciado, implica entender que eles possuem uma cultura diferenciada. E a cultura surda está em evidência na literatura surda. De acordo com Strobel (2018, p.28) a cultura surda é “o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-o com suas percepções visuais”, essa interação com o mundo através de sua experiência baseada na visualidade contribui para a construção da sua identidade.

Isso implica dizer que cada sujeito construirá sua identidade a partir de sua experiência que é totalmente exclusiva e original que certamente influencia a produção literária de cada um. Esse fato não causa embaraço ao entendimento do conceito de literatura surda, pois a característica principal da cultura surda que se evidencia na sua literatura é o uso da língua de sinais. Esse fato que levou a mesma pesquisadora citada no início dessa sessão a restringir um pouco mais o conceito de literatura surda, entendendo que “é a literatura que os surdos produzem não registrada através da língua escrita, mas expressa através da língua de sinais” (SILVEIRA e KARNOPP, 2013, p.2).

Essa nova conceituação diminui o rol do que podemos chamar de obras da literatura surda, pois delimita quem produz além de em que língua produz. Essa definição casa bem com a de Damasceno e Damasceno para quem a literatura surda é “produzida por surdos e para surdos” (2018, p.217). Essa ideia difere em parte da apresentada por Strobel (2018), que considera a literatura surda como um artefato cultural do povo surdo que tem a função de traduzir as memórias das vivências das pessoas dessa comunidade e passa-las geração a geração; inclui vários gêneros textuais e pode ocorrer também em língua portuguesa.

No seu texto de 2008, a própria Karnopp alega que o contato dos surdos com os ouvintes no convívio social gera um bilinguismo na comunidade surda, reconhecendo a presença do português. E ainda fala de três formas de manifestação da literatura surda quanto ao seu suporte de registro, a saber: a língua de sinais escrita, a língua portuguesa e a língua de sinais em vídeo. Entender dessa forma a literatura surda permite pensar na sua produção além da língua de sinais, mas ainda restringe a sua produção como sendo responsabilidade do surdo.

Uma contribuição nesse sentido é dada por Sutton-Spence que explana haver três formas de produção de literatura surda, sendo: literatura escrita sobre surdos e inclusos no rol de literatura escrita (em língua vocal); literatura escrita por surdos; e “literatura em língua de sinais quase sempre produzida por surdos” (apud KARNOPP e SILVEIRA, 2014, p.99).

Duas coisas chamam atenção na fala de Sutton-Spence, a primeira é que existe literatura surda escrita em língua vocal-auditiva, a segunda que ao dizer que a literatura em língua de sinais é “quase sempre” produzida por surdos, ela abre a brecha para que se incluam ouvintes nas produções em Libras.

Um fato que merece ser observado é que as pesquisas frequentemente elencam entre as obras consideradas parte dessa literatura, traduções e adaptações nas quais participam tradutores ouvintes (DAMASCENO e DAMASCENO, 2018; KARNOPP, 2008). Essa condição é atribuída a essas obras pelo fato de evidenciarem a língua de sinais e a cultura surda, e justifica-se que os participantes são conhecedores e pesquisadores dessa área. Sendo assim, os ouvintes teriam participação na produção de literatura surda desde que estejam inseridos na comunidade surda.

Embora divirjam em quem pode produzir a literatura surda e em que língua isso pode acontecer, é comum a todos os conceitos que a literatura surda deve expressar a cultura surda, seus valores e experiências partilhados na comunidade. Ela manifesta as histórias, processos sociais e práticas discursivas das comunidades surdas (MOURÃO, 2011).

Sutton-Spence (no prelo) desenvolve um pensamento interessante sobre a definição da literatura como literatura surda ou literatura em língua de sinais. Leva em conta que a escolha

de classificação de qualquer obra literária se dá a partir de alguma perspectiva, que nesse caso pode ser a observância de quatro fatores: quem produz, para quem o faz, sobre o que e em que língua. De fato, se retomarmos as definições apresentadas até aqui neste texto, veremos que pelo menos um desses critérios está presente na demarcação de cada autor sobre a literatura surda.

A fim de exemplificar a aplicação desses critérios na categorização da literatura, tomemos como exemplo uma série de obras mundialmente famosa e de grande circulação: os livros da saga Harry Potter. Os sete livros da série foram escritos por J. K. Rowling, uma escritora britânica; contam a história de um jovem que aos 11 anos de idade descobre que é bruxo e passa a estudar em uma escola de magia. Os enredos das obras são as aventuras do jovem bruxo e seus amigos contra um vilão principal.

Partindo da origem da obra, o livro é de autoria de uma mulher inglesa, assim pode ser considerado literatura inglesa ou ainda literatura feminina. Considerando para quem foi escrito, o público almejado são os jovens, portanto é listado como literatura juvenil. O livro trata de um universo fantástico, o que o leva a ser classificado como romance de fantasia. Foi escrito em língua inglesa, mas traduzido para muitas outras línguas, incluindo o português, o que o coloca como parte da literatura em língua portuguesa, mas não como literatura brasileira.

Da mesma forma, a literatura pode ser produzida por surdos ou ouvintes, para surdos ou não, abordar temáticas relativas à vivência surda ou não, ser em Libras ou em língua portuguesa (no caso do Brasil). As diferentes perspectivas e critérios escolhidos é que apontarão em que categoria determinada obra que circula na comunidade surda será alocada. O que evidencia que não há um limite claro entre o que é literatura surda e literatura em Libras.

Assim, neste trabalho, entende-se a literatura surda como a produção literária que evidencia as características linguísticas e culturais dos surdos, sendo ela em Libras ou língua portuguesa, produzida por surdos ou ouvintes. E literatura em Libras como a produção em língua brasileira de sinais feita por surdos ou ouvintes abordando temas linguísticos e culturais dos surdos ou não.

Essa literatura é proveniente de um grupo minoritário que busca reafirmar seus valores por meio dela, resistindo às forças que tentam homogeneizar as minorias moldando essas ao padrão colonizador. A literatura surda emerge de situações em que há relações de poder, e sua existência (assim como a de várias outras literaturas de minorias) resulta em um “rompimento com a ideia dominante de que certas produções culturais são válidas e outras não” (KARNOPP e BOSSE, 2018, p.123; PISSINATTI, 2016).

Não é a ideia aqui estabelecer uma relação binária de maioria ouvinte hegemônica contra minoria surda igualmente monolítica. É importante lembrar que os surdos vivem em lugares diferentes, se relacionam com os ouvintes de formas diferentes e que embora ser surdo implique em questões culturais, essas ocorrem de maneiras múltiplas. Não se busca neutralizar as diferenças existentes entre as comunidades de surdos, como se todos fossem um só contra um só “inimigo” (CARVALHO, 2019). As relações de poder aqui referidas são as em que os grupos que se denominam minoria resistem ao aplainamento que os marginaliza ao status de não cultura e não literatura.

A literatura é uma forma de resistência de grupos como os surdos. No caso deles, a resistência se dá pelo domínio da escrita do grupo dominante e o uso dessa para a manifestação temática da sua realidade como surdos, e ainda mais pelo texto em si, quando esse é em língua de sinais, visto que é uma marca cultural mais visível. A literatura é também uma forma de se apropriar da língua e de transmitir os seus valores linguísticos culturais. Essa resistência provoca uma mudança na forma como os surdos são vistos pela sociedade (PISSINATTI, 2016).

Nesse sentido todas as produções da literatura surda são de extremo valor. Entre essas encontram-se vários gêneros textuais que podem ser categorizados em três grupos principais, seguindo a proposta de Mourão (2011): traduções, adaptações e criações.

As obras traduzidas para a Libras são produções que fazem parte da literatura mundial ou brasileira que em algum momento foram traduzidas para a língua de sinais e se tornaram conhecidas do público surdo. Damasceno e Damasceno (2018), em um levantamento de publicações da literatura surda feitas entre 2005 e 2015 constataram que o maior número de obras é do tipo tradução. As traduções coletadas foram publicadas pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), pela editora Arara Azul e pela empresa LSB Vídeo. Incluem a versão em Libras de autores como Monteiro Lobato e Machado de Assis, bem como das fábulas de La Fontaine e de Esopo, por exemplo.

As adaptações são traduções nas quais há uma alteração no enredo, nos personagens ou em outros elementos da obra com a clara intenção de colocar em evidência algum aspecto cultural dos surdos. É comum nesses casos que um personagem seja surdo, como no caso da Cinderela de Perrault, que além de ser surda na sua versão adaptada, perde a luva em vez de o sapato – uma clara intervenção que visa chamar atenção às mãos, que são os articuladores da língua de sinais.

E as criações incluem a produção de obras em língua de sinais e em língua portuguesa. As obras em Libras podem surgir na forma de vários gêneros textuais como narrativas e poesias

dentre outros e podem ter participações de ouvintes. As produções dos surdos de livros impressos em língua portuguesa são geralmente autobiografias (DAMASCENO e DAMASCENO, 2018). Do levantamento mencionado, os autores concluem que esse tipo de manifestação literária tem aumentado.

Mas cabe ressaltar que o levantamento de Damasceno e Damasceno (2018) foi realizado somente no mercado editorial formal, e desconsidera as produções de surdos na internet, que de acordo com algumas pesquisas tem ganhado muita força com a facilidade de acesso e produção de mídias on-line (SCHALLENBERGER, 2010; PEIXOTO, 2016). Assim, tende a não revelar a completude do cenário atual da literatura em Libras.

Várias obras da literatura surda apresentam a Libras na sua forma escrita por meio do SW. O SW é um sistema que permite a escrita da língua de sinais utilizando grafemas para representar os parâmetros fonológicos dos sinais (SOARES, 2006; SUTTON, 2015; MORGADO, 2011). Marquezi (2018) faz um levantamento de obras de literatura infantil que tenham sido criadas, traduzidas ou adaptadas para a Libras escrita e como resultado reuniu dezoito obras, o que indica a existência de um público consumidor desse tipo de escrito.

Para Carvalho, “a Libras é uma linda língua e plena de possibilidades expressivas. Criada pelo engenho e arte dos surdos brasileiros, precisa ter devidamente ressaltados e estimulados seus usos expressivos plenos” (2019, p.216). Talvez a forma de expressão em Libras que melhor explore todos os seus recursos expressivos seja a poesia.

2.1.1 A poesia em Língua de Sinais

A poesia em língua de sinais eleva o uso da língua a um alto nível com a finalidade de produzir um efeito estético (SUTTON-SPENCE, 2005). Isso quer dizer que em Libras, assim como em qualquer língua, a poesia é um tipo de texto no qual a estética prevalece ao significado sem descartá-lo. É uma combinação harmoniosa de sinais que cria efeitos visuais altamente prazerosos aos olhos do expectador.

O significado de estética está ligado a sensibilidade e percepção do belo. Nesse sentido, se faz muito presente na poesia visto que nesta o objetivo é o despertar sentimento, fazer um uso belo da língua, deleite. Para Machado (2013), na poesia em língua de sinais a estética está presente por meio dos movimentos executados pelo autor, que podem despertar diferentes emoções. Assim, a poesia em Libras pode ser vista como “uma produção esteticamente construída com determinados movimentos que provoquem sentimentos correspondentes” (MACHADO, 2013, p.59). Logicamente, isso vai depender do estilo do autor.

A estética da poesia está ligada ao subjetivo do artista, alguns terão um estilo mais suave, outros mais firmes, mas igualmente valiosos no uso poético da língua de sinais. O que chama atenção é que dito assim, percebe-se a relação clara da estética da língua com a sua execução, seu movimento, sua performance. Na poesia em Libras sinalizada, a relação do corpo com o autor e com o texto é intrínseca, “o texto não está no papel, está no corpo do sinalizador/performer, que o apresenta a um público” (KLAMT, 2014, p.26). É sempre nesse sentido que esse tipo de texto tem sido pensado.

É curioso que a poesia existiu primeiramente oralmente (presencialmente) declamada, mesmo nas línguas vocais auditivas, o mesmo processo ocorreu nas línguas de sinais. Peixoto (2016) relata que na França dos mil e oitocentos, era realizada uma festa anual conhecida por “Banquete dos Surdos” no qual os presentes declamavam poesias em língua de sinais entre outras produções literárias. (PEIXOTO, 2016, p.34-35). Tal tradição se perpetuou nas comunidades surdas em todo o mundo, nos quais artistas têm a oportunidade de performar seus poemas sinalizados.

Com a declamação presencial dos poemas, a imagem do autor, seu corpo e o texto poético passam a ser praticamente inseparáveis. Essa importância dada ao corpo e aos movimentos dos poetas na performance é recorrente na literatura sobre esse objeto de pesquisa. Rose (apud SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2014) defende que o corpo é o texto literário e dá muita importância à preservação da imagem do autor junto à sua obra. Sutton-Spence e Quadros (2014, p.212) corroboram com a ideia de que experimentar a performance visual do poeta é necessário para ter a experiência poética em Libras, pois “grande parte do poema está no corpo do poeta durante sua performance”.

Essa relação clara entre a imagem do declamador, que também é autor e sua obra, fortalece os sentimentos transmitidos pelo eu-lírico, a voz narradora da poesia. Para Miglioli (2018, p.45) no caso das poesias em língua de sinais esse fortalecimento é mais significativo ainda por se tratar de uma produção literária de uma minoria, o que dá a eles a característica de literatura de resistência. Para a autora, na poesia em Libras “o senso de identidade do poeta surdo é crucial para a apreciação das performances”. Mesmo tendo a sua imagem diretamente relacionada à obra, cada autor desenvolve um estilo.

Nesse sentido, Machado (2014, p.230) defende que o que define o estilo do autor é justamente o movimento que este executa, a sua forma de se movimentar é construída por meio de suas experiências; assim somente ele poderá imprimir na sua produção o sentimento intencionado por meio dos movimentos. Ainda assim, mesmo que o mesmo autor precise performar

novamente o seu poema em outro tempo, “nunca será reproduzida no mesmo estilo, pois a língua é dinâmica”.

Investigando os significados e sentimentos transmitidos pelos movimentos nas poesias em língua de sinais, Klima e Bellugi (1979) perceberam que os poemas sinalizados possuem três níveis de organização estética, três estruturas que pensadas no arranjo da obra poética: uma interna, uma externa e uma superestrutura.

A estrutura interna da poesia está ligada à escolha dos sinais que a comporão, que difere das escolhas lexicais cotidianas para comunicar algo, se preocupa com a forma que os sinais apresentam e seleciona os semelhantes para causar um efeito visual. Na poesia em línguas orais, a estrutura interna arranja as palavras em um ritmo tal que o som delas coincida nos finais dos versos, o que conhecemos como “rima”. Em língua de sinais a rima é provocada pelo uso de sinais que compartilhem pelo menos um parâmetro, “quanto mais parâmetros compartilhados por dois sinais, a rima produzida é mais tênue e mais visível” (SUTTON-SPENCE, 2006, p.132).

A exemplo desse tipo de estrutura interna, Sutton-Spence (2006), analisando a poesia de Nelson Pimenta “Bandeira Brasileira”, nota o uso regular e repetido das configurações de mãos B e 5. Em uma sequência de dezenove sinais, apenas sete não possuem uma dessas configurações de mão, enquanto os outros doze possuem; isso demonstra como os sinais são escolhidos para rimarem. Além disso, a escolha dos sinais pode evocar outros significados adicionados por meio das conotações das configurações de mão. Algumas formas são associadas a sentimentos positivos, como as abertas, enquanto que outras são associadas a emoções negativas, como as encurvadas (MACHADO, 2013).

A estrutura externa da poesia em língua de sinais utiliza como estratégias a criação de equilíbrio entre as duas mãos, criar e manter um fluxo de movimento entre os sinais e manipular os parâmetros dos sinais (KLIMA e BELLUGI, 1979). Tais fenômenos foram posteriormente mais estudados e nomeados. No Brasil, Machado (2013; 2014) estuda a simetria, como um fenômeno poético em que ocorre um espelhamento bilateral das formas e movimentos dos sinais tanto vertical quanto horizontalmente. Em sua pesquisa, a autora identifica a existência de quatro tipos de espelhamento, além de assimetrias e formas cruzadas.

Mas o equilíbrio não está somente no espelhamento das formas dos sinais, de acordo com Klima e Bellugi (1979) também consiste na alternância do uso das mãos que difere da sinalização cotidiana. Enquanto no dia-a-dia é comum que os sinalizantes utilizem mais a sua

mão dominante, na poesia a prática é que as duas mãos sejam mantidas ativas o máximo possível, uma tradição desenvolvida pelo “Teatro Nacional de Surdos” nos Estados Unidos na década de 1970.

Em “Bandeira Brasileira”, Nelson Pimenta (que estudou no Teatro Nacional de Surdos) faz uso de sinais que já são simétricos, mas também altera outros sinais a fim de que se adequem a essa tradição, mesmo que o uso das duas mãos duplique elementos que naturalmente e logicamente não poderiam ser, como o sol. Sutton-Spence (2006, p.138) entende que “o uso deliberado da simetria e da assimetria pode também ter um significado simbólico” geralmente ligados a presença ou ausência de harmonia, beleza e perfeição.

Ainda como parte dessa estrutura externa dos poemas, o fluxo de movimento entre os sinais é estudado por Sutton-Spence (2006, p.151) que vê esse fenômeno como uma mistura de léxicos que às vezes é “meramente um recurso estético de minimizar as transições entre sinais, criando um efeito poético suave e elegante”, mas também pode ser uma forma de relacionar os significados, e o chama de morfismo.

Klima e Bellugi (1979) também observaram que os poetas sinalizantes manipulam cuidadosamente os movimentos de transição entre os sinais para gerar efeitos suaves, em vez das mudanças truncadas de sinais que realizamos na sinalização diária. Assim, mais do que selecionar sinais em que a configuração de mão final de um coincida com a inicial do seguinte, a característica de suavidade nas transições é dada pela forma como são executados, ou seja, mais uma vez nota-se a poesia dependendo esteticamente da performance, do corpo.

A relação corpo e texto fica mais evidente ainda ao analisar o terceiro nível estrutural observado por Klima e Bellugi (1979), a superestrutura dos poemas em línguas de sinais que envolvem um desenho traçado no espaço, que tem relação direta com o significado e que confere ao poema uma dimensão de forma e significado adicional. Vai além do uso não cotidiano dos movimentos dos sinais, mas torna o poema um todo com um significado único.

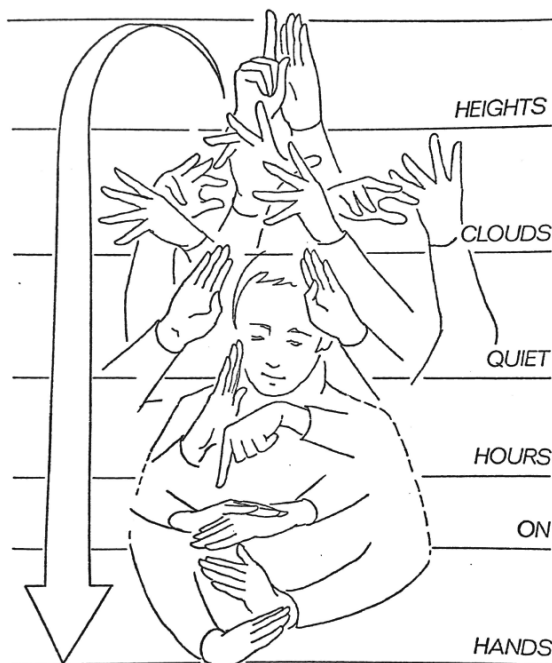
Perceber essa forma de significação elevada na poesia em língua de sinais é importante e demonstra como a poética vai além da linguística, “o modo de significar da poesia é muito mais amplo” (LARANJEIRA, 2003, p.78). Klima e Bellugi (1979) demonstram essa capacidade de significação por meio da análise do poema haiku “Summer” de Doroty Miles, poetisa surda que compõe simultaneamente em inglês e ASL. O poema em inglês versa:

Green depths, green heights, clouds and quiet hours -
slow, hot heavy on the hands.

Uma versão em ASL do mesmo poema foi executada por Lou Fant, um sinalizante nativo filho de pais surdos, ouvinte, que assim como Miles estudou no Teatro Nacional de Surdos.

Notoriamente a versão de Fant possui uma sinalização em que se percebe um cuidado maior com a escolha dos sinais, e, portanto, foi utilizada para exemplificar a superestrutura do poema em ASL.

Figura 1 - Superestrutura na versão de Fant do poema Summer



Fonte: Klima e Belugi (1979)

Na versão de Fant, os sinais são deliberadamente alterados nos seus pontos de articulação, e o poema inicia com sinais executados bem alto, acima da cabeça, e daí progressiva e lentamente descendo no decorrer do poema finalizando com as mãos bem abaixo. O desenho geral do poema é perceptivelmente compatível com a mensagem da poesia que fala da sensação de peso que o verão traz. Os sons que compõem o poema original em inglês são alongados, demoram mais para serem pronunciados. Parecem refletir a percepção dos dias longos de verão em que as horas demoram passar, tanto que nos cansam. A progressão descendente dos sinais na tradução de Fant e o ritmo lento imposto à execução desses sinais refletem a ideia do poema, a imagem gerada reflete a significância.

Exemplos desse tipo de construção imagética da significância do poema podem ser vistos também em poemas da Libras. Em *Bandeira Brasileira*, é evidente que Nelson Pimenta constrói no decorrer da sinalização a imagem da bandeira do Brasil e todas as suas formas, trazendo um significado adicional e uma identidade imagética clara à poesia.

Em todos os níveis da estrutura poética aqui apresentados se percebe a importância do corpo para a poesia em língua de sinais, e como é praticamente desconsiderada a possibilidade de registro dessa poesia por algum sistema de escrita. Esse conceito geral é evidente em frases

como: “a poesia em sinais é invariavelmente uma arte do desempenho”, ou quando ao se falar dessa arte afirmar que “o corpo é o meio” (MIGLIOLI, 2018, p.46, 51). Ou ainda quando se pensa na tradução ou interpretação de poesia em língua de sinais para uma língua oral; geralmente o entendimento é que a forma escrita não consegue transmitir o uso que o poeta faz do espaço, ou a escolha do sinais que ele fez e que provocaram a rima, ou as qualidades dos movimentos que utiliza e que formam o desenho geral do poema com sua significância. (SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2014).

Em parte, esse entendimento é influenciado pelo fato de que as línguas de sinais por muito tempo foram consideradas ágrafas. Embora sistemas de escrita para as línguas de sinais tenham sido desenvolvidos ao longo dos anos, a maioria não se difundiu a ponto de ser utilizado no dia-a-dia, e com o progresso das tecnologias, as ferramentas de gravação em vídeo se mostraram muito eficazes no registro de sinais, e, portanto, dos poemas sinalizados (GRUSHKIN, 2017).

Mesmo essa forma de registro em vídeo, foi um passo que só pode ser dado para as poesias na década de 70. De acordo com Alec Ormsby (apud SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2014) só nessa década é que passou a existir o registro de poesias em língua de sinais. Só a partir disso é que se tornou possível o estudo da poesia sinalizada. No caso do Brasil essa possibilidade só veio se concretizar duas décadas depois.

A poesia em Libras foi primeiro publicada no Brasil pela LSB Vídeo, em 1999, um poema de Nelson Pimenta intitulado “Pintor de A a Z” no qual o ator utiliza um padrão poético conhecido como ABC/123, um tipo de produção sequencial na qual o autor sinaliza seguindo uma ordem de configurações de mãos que pode ser a relativa às letras do alfabeto, aos números, à intercalação das duas sequências, ou a sequência de letras que forma uma palavra como em um acróstico. (KARNOPP e BOSSE, 2018; PISSINATTI, 2016).

A qualidade da poesia publicada em vídeo foi muito importante para o estudo desse tipo de expressão literária. Antes de podermos registrar em vídeo, as poesias em língua de sinais somente poderiam ser declamadas em encontros presenciais. Com a facilidade de registrar e divulgar vídeos nos nossos dias a produção de poesia surda aumentou expressivamente e principalmente na internet.

Isso também deve ter implicado numa mudança da poesia, por conta da consciência de estar sendo gravado, da restrição do espaço, da impossibilidade de interagir com a plateia (KLAMT, 2017). A produção de material em vídeo também representa a possibilidade de explorar recursos de filmagem e edição que podem acrescentar mais atrativos visuais às produções

literárias. E principalmente, com a divulgação dada, muito mais pessoas podem acessar a literatura surda.

Para Karnopp e Bosse (2018) isso é um ato de empoderamento para os surdos, pois significa que a língua de sinais é tão rica em potencial expressivo quanto qualquer outra língua elevando-a a objeto de estudo na escola. Nesse sentido há uma exploração pedagógica dos poemas sinalizados. De fato, há uma forte relação entre poesia sinalizada, educação bilíngue e educação de surdos (SUTTON-SPENCE, 2014).

Elencando motivos pelos quais as poesias sinalizadas deveriam estar presentes na educação bilíngue para crianças surdas, Sutton-Spence (2014) mostra que isso abre uma nova dimensão para o alunos surdos, no qual é possível perceber a beleza e os desafios da forma poética sem o empecilho de fazê-lo em outra língua; além disso, a poesia une crianças que tem origens linguísticas distintas. Outros motivos são a melhora das habilidades linguísticas e expressivas dos alunos surdos.

Mas caso se exaustem os motivos pelos quais a poesia em Libras é importante, pode ser o bastante o que nos diz Carvalho: “Literatura serve para ser irredutivelmente literatura” (2019, p.216). A poesia em língua de sinais é para o deleite dos olhos, serve principalmente para ser aprazível, podendo ser utilizada como lazer ou o que seja.

Se o estudo da poesia em Libras está fresco, tão mais verde é o estudo dela na sua forma escrita pelo SW. Se o registro da poesia em vídeo já representou uma mudança no comportamento do poeta na produção da sua obra, fazê-lo em escrita de sinais deve representar uma mudança talvez ainda mais significativa. Para Grushkin (2017), é possível que novas formas de literatura sinalizada surjam com o desenvolvimento de um sistema de escrita, formas que talvez não sejam inteiramente possíveis de criar sinalizando. Na forma escrita, o corpo não está presente, não se trata mais de uma performance, mas sim da língua sendo explorada tipograficamente, o que deve implicar em processos de significação muito interessantes.

2.1.2 A poesia em Libras em relação com a poesia concreta

Com os seus estudos sobre o verso nas poesias em língua de sinais, Bauman (2003) demonstrou que as linhas que compõem a poética visual dos poemas sinalizados são diferentes daquelas em que se baseiam a poesia composta em versos. Para o autor a composição em língua de sinais se aproxima de outras artes como a pintura, tal qual a poesia concreta ou os caligramas de Apollinaire.

A poesia concreta colocou a imagem no primeiro nível de percepção. Note-se, por exemplo, o poema “Tensão” de Augusto de Campos, abaixo:

Figura 2 - Tensão

com som	can tem	
con tém	ten são	tam bem
	tom bem	sem som

Fonte: Augusto de Campos

Sobre a forma como a palavra é imagem nesse poema, Aguilar (2005) comenta:

“Nesse poema, o “t” não possui um caráter simbólico nem um valor neutro; sua forma acentua (graças à tipografia em *futura*) a quadricula do poema e o calor nodal do “t” como vínculo espacial entre quatro elementos que formam uma cruz ou “t” (tem, tam, tem, tom). Não há uma metáfora de tensão: a tensão age no próprio poema (é o poema). E para compreender isso, devemos considerar os signos em sua aparência visual”. (AGUILAR, 2005, p. 209).

Por essa forma clara de apresentação visual, a aproximação com a poesia sinalizada parece ter sido bem aceita entre os estudiosos. Isso pode ser notado ao revisar pesquisas que se debruçam sobre a tradução de poesias em Libras para o português, algumas delas trazem a reflexão sobre essa aproximação, ou ainda utilizam a poesia concreta como método (SOUZA, 2009; SUTTON-SPENCE e WEINGER, 2014; BARROS, 2014). O uso desse tipo de poesia como método para traduzir da língua de sinais para o português será explorado na seção de revisão de bibliografia (seção 3). Nesta seção busca-se examinar a teoria da poesia concreta e traçar relações desta com a poesia em Libras.

A poesia concreta teve seu marco inicial no Brasil em 1952 com a primeira publicação da revista *Noigrandes*, do grupo de mesmo nome formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Com esse movimento, os três poetas se posicionaram contra a tendência vigente no Brasil, mantida pela geração de poetas de 45, que tendia ao conservadorismo das formas poéticas no pós-guerra (AGUILAR, 2005). O querer deles era impulsionado pelo entusiasmo na leitura de poetas que compunham com técnicas inovadoras, como o já citado Apollinaire, Mallarmé e Ezra Pound.

Assim, como um movimento de vanguarda e de ruptura, a poesia concreta significava “poesia sem versos” (AGUILAR, 2005, p.173). Esse ponto pode ser considerado o central na pretendida aproximação desse tipo com a poesia em língua de sinais que se pretende estabelecer nesse texto. Em seu estudo de 2003, Bauman questiona a aplicabilidade da noção de verso para os poemas sinalizados. Reconhece o valor de trabalhos como o de Valli (1993) que estudou as rimas como a repetição e partes dos parâmetros dos sinais ao final dos versos, mas considera que conceitos como o de verso não dão conta da dinâmica da poesia em língua de sinais.

Para redesenhar teoricamente a poesia em língua de sinais americana, Bauman (2003) recorre a outras artes visuais das quais acredita que esse tipo poético tem mais afinidade, como o cinema¹. Da mesma maneira, os poetas concretos acreditavam que a forma tradicional do verso já não era suficiente para a comunicação rápida impulsionada pelos avanços tecnológicos da época. Para eles o verso “não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica [...], é] antieconômico, não se concentra, não comunica rapidamente” (PIGNATARI, 2006, p.67).

A poesia concreta buscava meios para vencer a insuficiência do verso. Uma maneira foi emprestada da técnica de composição de James Joyce em seu *Finnegans Wake*, no qual propõe a criação de novos signos por meio do “amálgama de palavras e de sua dimensão verbivocovisual” (AGUILAR, 2005, p. 182). Augusto de Campos faz uso desse termo ao definir que “os poemas [concretos] caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’” (2006, p.55).

Esse termo é utilizado pelo grupo Noigrandes para se referir às dimensões da palavra que são exploradas pela poesia concreta. De acordo com Haroldo de Campos:

“a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
uma dimensão CONTEUDÍSTICA
agindo sobre os comandos da palavra nessas
3 dimensões 3” (2006, p. 74)

O neologismo se refere ao trabalho que leva em conta os aspectos verbal, fônico e visual da palavra (e do poema como um todo), ou ainda: o seu sentido, som e forma.

Além disso, na sua composição, os poemas passariam por um tratamento diferenciado também no nível da sua estrutura. A organização característica dos poemas concretos no papel segue uma lógica de pensamento sintético-ideogrâmico que se contrapõe a uma lógica analítico-

¹ Bauman (2003) utiliza a palavra *line* (em inglês, que pode ser traduzida “verso” e “linha” em português) para propor que nos poemas em língua de sinais existem *lines*, que não necessariamente são versos, mas um outro tipo de linha que compõe um todo icônico, como um desenho no ar, à medida que o sinalizante apresenta o poema.

discursiva (CAMPOS, 2006). Essa ideia se deriva de Guillaume Apollinaire, e seus conhecidos *Calligrames*. É uma preocupação que se relaciona à estrutura dos poemas, e tem a ver com um tipo de composição constelar, na qual os signos são lançados simultaneamente no espaço da página e que difere da composição linear, que inclui o verso. Para Apollinaire, explicar esse tipo de composição por via do ideograma era mais adequado, visto que são composições nas quais as ideias não mais se ligam pela lógica gramatical, mas sim por “uma lógica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva” (APOLLINAIRE, *apud* CAMPOS, 2006, p.37). A organização é totalmente visual.

Atente-se, no entanto, que essa dedicação à estrutura do poema concreto não significa que a forma que será a ele imposta seja necessariamente a da imagem ou ao menos o contorno pictórico do tema do poema. Nesse ponto é que a poesia concreta se difere do que fora praticado por Apollinaire e seus conhecidos caligramas. Para este, os “poemas devem acabar apresentando um conjunto pictural em relação com o tema tratado” (*apud* CAMPOS, 2006, p.37), assim os caligramas apresentam formas diversas, de coração, chuva, barco, trem ou qualquer outra coisa relacionada à sua temática. Já para os poetas concretos brasileiros, o poema concreto “é forma e conteúdo de si mesmo” (PIGNATARI, 2006, p.70).

Os poetas concretos tendiam para um tipo de composição mais próximo de Mallarmé em *Un Coup de Dés*, poema no qual as ideias são organizadas de forma constelar. Para a organização do poema é necessário que se observe o emprego de tipos (fontes) diversos; as posições das linhas; o gerenciamento do espaço da página inclusive os brancos; e o uso especial da folha (CAMPOS, 2006). Nesse âmbito vislumbra a imagem da palavra, as formas que as suas letras possuem e o que pode ser formado com elas. Bem como o arranjo que as palavras assumirão umas em relação às outras no espaço tipográfico da página.

Em sua fase considerada ortodoxa, a poesia concreta já firmara algumas bases. Mantinha-se uma tipografia específica (a fonte *futura bold*), mas não se operam efeitos deformadores com o intuito de fazer semelhante o poema ou as letras a algum objeto. (AGUILAR, 2005). Em fases posteriores, a tipografia varia a fim de se adaptar à significação do texto.

Tais parâmetros da poesia concreta se aplicam principalmente à poesia impressa na página. Algumas analogias podem ser pensadas para aproximar essa dimensão com o uso que se faz do sinal nos poemas em Libras. Por exemplo, podemos comparar o uso de tipos diferentes com a manipulação das configurações de mão ou amplitude dos movimentos na poesia. A posição da linha poderia ser comparada com a superestrutura imposta ao poema. E o gerenciamento do espaço e uso especial da folha com a exploração do espaço de sinalização e de recursos como a simetria.

A estrutura diferenciada do poema concreto é claramente vista no uso que se faz da página e no arranjo das palavras no espaço tipográfico. Para Aguilar (2005, p. 212) esse é um tipo poético que dá ênfase aos aspectos icônicos do texto, à espacialização e uma apresentação das imagens geradas pelo poema de uma forma mais direta; em resumo: “a poesia se torna imagem”. Nesse ponto, não é difícil perceber a proximidade das questões estruturais dos poemas concretos com os poemas em língua de sinais. Como demonstrado na seção anterior, a poesia sinalizada possui uma superestrutura de significação que se baseia no desenho de estruturas específicas utilizando como material os sinais (KLIMA e BELLUGI, 1979). Esse processo observado na figura 1, é semelhante à estruturação dos poemas concretos.

Assim como na poesia concreta, a superestrutura imposta aos poemas em língua de sinais não precisa ser obrigatoriamente a forma de algo, mas dá ênfase ao aspecto icônico da sinalização. Alguns poemas, como *Bandeira Brasileira* de Nelson Pimenta, são sinalizados a ponto de criar mesmo uma imagem iconicamente referente ao seu tema, embora isso não seja regra geral. No poema analisado por Klima e Bellugi (1979) na figura 1, a superestrutura é criada para criar a imagem de peso e queda, se referindo à metáfora evocada na obra.

Mas estabelecer um paralelo da dimensão gráfico-espacial da palavra para a poesia em língua de sinais se torna muito mais fácil se considerarmos a possibilidade da sua existência em um suporte escrito no branco da página. É o caso dos poemas em Libras escrita que são objeto de estudo desta pesquisa. Nessa modalidade é possível estabelecer similitudes mais facilmente observáveis entre os poemas em Libras e os poemas concretos, e assim utilizar a teoria desses últimos como base para a descrição e tradução dos primeiros.

No entanto, não é a meta aqui igualar a poesia em Libras escrita à poesia concreta, nem tampouco empurrar essa manifestação poética nos moldes de outra que nasceu em uma conjuntura social e cultural tão distinta. Antes é uma busca de parâmetros para entender o novo gênero com o qual nos confrontamos, entendendo que ele pode apresentar mais do que foi alcançado com o movimento da poesia concreta.

Mais apoio do movimento da poesia concreta pode ser derivado para esse estudo. Os precursores desse tipo de poesia também foram diligentes na matéria de traduzir poesias de outras línguas para o português. Sua contribuição vai mais do que importar poesia para o Brasil, mas também inclui uma reflexão crítica sobre a tarefa de traduzir. A próxima seção tratará da tradução de poesia e como as reflexões dos irmãos Campos sobre isso se configuram como uma base teórica para essa tarefa.

2.2 TRADUÇÃO DE POESIA

Ao levantar e analisar a atividade de tradução de poesia no Brasil em um período de 50 anos que se inicia em 1960 e finda em 2009, Marlova Aseff (2012, p.168) conclui que o projeto de tradução empregado pelos poetas concretos “mudou os paradigmas de tradução de poesia no país”. Os dados da sua pesquisa mostraram que os irmãos Campos são os que acumularam maior volume de traduções poéticas no interstício analisado. O projeto de tradução liderado por eles tinha objetivos claros de promover uma mudança no cânone da literatura nacional vigente, e estimular debates e reflexões sobre o modo de traduzir poesia.

Milton (2010) faz o mesmo reconhecimento da importância dos irmãos Campos e seu grupo para a promoção de uma teoria de tradução literária no Brasil. Entende as suas ideias como transparentes e lista - entre vários pontos - a sua preferência pela tradução de poetas como e.e. cummings, Joyce e Mallarmé, entendendo que esses são os que importariam para o seu projeto de militância. Trabalham com a tradução de autores que usa a linguagem como instrumento de forma deliberada, e não seguem os padrões de poetas que enfatizam o emocional. Por isso suas traduções com frequência reproduzem traços semelhantes da poesia concreta.

Além de selecionar muito criteriosamente os autores que traduziriam, os poetas do movimento concreto promoveriam reflexões acerca da tradução poética. O próprio Haroldo de Campos, em entrevista à revista Galáxia em 2001, afirma: “nós trabalhávamos com a teoria da crítica e com o problema da tradução, que perseguimos desde o início do Movimento. Fizemos uma revolução nisso, criamos uma verdadeira ‘escola de tradução’ no Brasil” (2001, p.41).

Marcelo Tápia (2015), ao organizar a coleção de textos sobre tradução poética de Campos, atesta que o empenho do poeta tradutor residia em argumentar a favor da especificidade da tradução de poesia. Haroldo relaciona diversos autores e contextos a fim de defender que a tarefa de traduzir poesia é “uma empresa de natureza estética, análoga à própria criação” (TÁPIA, 2015, p.12). A sua contribuição ao campo teórico da tradução poética se tornaria conhecido pela alcunha de “transcrição”.

A sua teoria de tradução teria como uma das principais bases os conceitos do linguista russo Roman Jakobson (2010) de “função poética” da linguagem e de “transposição criativa”. O primeiro conceito é explanado pelo próprio Haroldo como a função em que a mensagem se volta sobre ela mesma, e se torna determinante no texto que passa a ser considerado poético (CAMPOS, 2010). Explicando essa função, Jakobson explica que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (2010, p.129). Isso significa que na poesia a seleção de uma entre as palavras cabíveis para a constituição de um sintagma se dá tomando por base a “equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e

antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade”. (JAKOBSON, 2010, p.129).

Nessa função, põe-se em evidência o lado palpável dos signos, as palavras funcionam como coisas. Jakobson (2010) esclarece que no texto poético:

“as equações verbais são levadas à categoria de princípio construtivo do texto, [...] todos os constituintes do código verbal são justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com princípios de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria” (p.90)

Assim a língua se torna material para a construção de uma significação poética maior que é resultado da totalidade do poema. Por essa característica tão intrínseca, Jakobson chega a afirmar que a poesia é intraduzível. Não que estivesse aqui negando a possibilidade de tradução da poesia - ele mesmo a praticou -, mas a natureza da materialidade da poesia levará o tradutor a um esforço de características únicas, que pode ser chamado de “transposição criativa” (JAKOBSON, 2010, p.91).

A ideia de transposição criativa é traduzida por Haroldo, aos seus próprios termos como: “re-criação, como trans-criação” (CAMPOS, 2010, p.90). Para o autor, “o transcriador recodifica a informação estética do poema original no seu próprio idioma, reconfigurando essa informação com os elementos da sua língua, levada aos seus extremos limites sob o impacto da língua estrangeira.” (CAMPOS, 2001, p.41). Dessa forma, sob a luz da teoria de transcrição, pressupõe-se um intra-código presente na poesia, que precisa antes ser desconstruído pelo tradutor e reconstruído na língua de tradução.

Em termos práticos, Haroldo postula o que é necessário ao tradutor ao transcriar:

“Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma “operação metalingüística” voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de “formas significantes” de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a ideia de paralelismo - como em *paráfrase*, em *paródia* ou em *paragrama* - seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação, contida no prefixo grego *iso-*)” (CAMPOS, 2010, p.93).

Se observa a recomendação por uma leitura pré-tradução que sirva a ação de descoberta do intra-código do poema a ser traduzido. A isso se segue uma formulação nova na língua de chegada que seja a reprodução do tal intra-código descoberto, gerando um “paramorfismo”, isto é, uma obra de forma paralela à original. Chama a atenção a ressalva de que o que determinará a validade da obra traduzida como sendo paramórfica à original, são “critérios de relevância

estabelecidos *in casu*”, ou seja, os critérios de correspondência serão válidos para aquela tradução somente. Campos não impõe regras absolutas sobre como construir uma tradução paramórfica (TÁPIA, 2010, p.13).

Em ensaio sobre a teoria haroldiana da transcrição, Geronimo (2014) esclarece que esta se aplica principalmente a textos estéticos que apresentem desafios ao tradutor, como é o caso da poesia. Nesses casos o tradutor deve levar em conta o texto como um todo, visto que a forma como esse está constituído também implica na constituição do sentido do poema. O objetivo é reproduzir o sistema de signos que opera no texto poético.

Esse intracódigo, ou sistema de signos, ou como Haroldo também nomeia “informação estética” - emprestando o termo de Max Bense - transcende a informação semântica e se relaciona com a “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos” (CAMPOS, 2010, p.2). A informação estética é altamente frágil e inseparável da sua realização, restando ao tradutor a sua recriação. O resultado da transcrição é uma nova informação estética, em outra língua, autônoma, mas que mantém uma relação de forma paralela (paramórfica) com a do original.

A noção de que há uma informação que transcende à informação semântica e que deve ser o foco do trabalho do tradutor é também compartilhada por Laranjeira (2003). Para o autor, o processo do qual decorre a geração de sentidos do texto poético, sua significância, é o que deve ser “trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto” (LARANJEIRA, 2003, p.29). É nessa interação geradora de sentidos que se encontra a poeticidade.

Uma vez alcançada a almejada recriação do sistema de interação entre signos que constitui o intra-código do poema, esse novo resulta na transformação do texto original, assim como afirmava Walter Benjamin, que também é base para o desenvolvimento da teoria de Campos. Disse Benjamin: “o original se modifica” (2010, p.211). Para Haroldo, a transformação do original se dá pela prática da tradução, e, portanto, a tarefa do tradutor não está na reprodução dos significados originais, mas sim na recriação da “teia de significantes cujas relações internas caracterizariam mais o poema do que seus significados” (TÁPIA, 2015, p.16). Tápia esclarece ainda mais esse postulado explicando que na abordagem tradutória proposta por Haroldo de Campos, “busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação dos seus elementos” (2015, p.16).

Tome-se o cuidado, no entanto, de não julgar esse tipo de tradução como renegando o significado do texto para focar somente na forma. Como o próprio Haroldo explica em seu

ensaio “*Da tradução como criação e como crítica*”, a tradução vai além da preocupação somente com o significado. À luz de uma das bases teóricas que guiaram o pensamento dos poetas concretos, e, portanto, da teoria da transcrição, Haroldo explica o fazer do transcriador nas seguintes palavras:

“Traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que de certa maneira similar àquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 2015, p.5).

O poeta tradutor recorre à teoria da semiótica de Charles Morris, discípulo de Charles Sanders Peirce. Ao dizer que se traduz o signo na sua qualidade e signo icônico, Haroldo se refere à classificação dos signos proposta por Peirce na sua ciência geral dos signos que foi nomeada de semiótica. É um campo teórico vasto que pode ser aplicado a qualquer tipo de linguagem. Como afirma Santaella - importante estudiosa da temática no Brasil -, a semiótica tem por objeto de investigação “todas as linguagens possíveis” (2012, p.19), o que significa que ela busca entender qualquer processo de produção de significação e sentido. Assim, na próxima seção, busca-se refletir de que forma a teoria geral dos signos de Peirce pode ser utilizada para analisar, e, portanto, auxiliar a transcrição de uma obra poética.

2.2.1 Contribuições da semiótica

Na formulação de sua teoria, Peirce (1993) entende que as significações são geradas na nossa mente quando passamos a um nível de compreensão racional das experiências que nos permite perceber, representar e interpretar o mundo por meio de signos². Peirce (1993) define o signo como “algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém” (1993, p.94). O signo está, portanto, ligado a dois outros: aquilo que ele representa, o objeto; e aquilo que ele é capaz de produzir na mente de quem o interpreta, o interpretante. Peirce utiliza essa tricotomia (signo, objeto, interpretante) para gerar uma classificação dos signos. Faz isso por estabelecer relações do signo com ele mesmo, com o seu objeto e com o seu interpretante

Nas suas relações com o seu objeto, o signo pode ser ícone, índice ou símbolo. O ícone é o signo tal que em relação ao seu objeto possui traços de semelhança ou analogia sob algum

² Esse nível de compreensão foi nomeado por Charles Peirce de Terceiridade. Peirce dividiu as experiências em três categorias: Primeiridade, onde estão as experiências monádicas simples, de pura impressão e sensação total do presente. Secundidade, onde estão experiências diádicas, de reação, que admitem a existência de dois objetos em oposição. Terceiridade, onde ocorrem as compreensões, uma reação que se generaliza e se torna lei, passa a receber uma representação.

aspecto. Não se trata de uma relação de representação, como o signo representando o seu objeto, esse é um símbolo. Nem tampouco é uma ligação na qual um indica a existência do outro, esse é um índice.

Santaella (2012) explica que o “objeto do ícone é sempre uma possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ou excitar nosso sentido” (p.99), quando esse efeito se incorpora por meio de um representante, deixando de ser somente possibilidade, mas preservando as características de ícone que o ligam ao que representa, ele é denominado hipoícone, ou signo icônico. Os hipoícones são altamente sugestivos sobre os objetos que representam, ou ainda sobre as possibilidades de interpretação que se abrem para ele. Pierce ainda os classifica com base no nível de semelhança que estes podem ter com o seu objeto, estão postos na classe de hipoícones de primeiro, segundo ou terceiro nível. No primeiro se encontram as imagens, por sua aparência semelhante à do objeto; no segundo os diagramas, por serem análogos às relações entre as partes do signo que representa; e no terceiro, as metáforas verbais, pois são formadas pela justaposição de palavras a fim de criar uma relação de semelhança entre elas.

De todas essas relações a poesia pode se valer, por isso é compreensível que Haroldo de Campos afirme que na tradução poética o objeto foco do tradutor é o signo icônico que a poesia como um todo constitui. Daí também que faça sentido que Décio Pignatari tenha afirmado que a semiótica sirva para, dentre outras coisas, “ensinar a ler o mundo verbal em comparação com o mundo icônico ou não-verbal” (1979, p.17).

Pignatari explica que na verdade toda poesia é intersignica, isto é, sobrepõe signos de diferentes classes. Traduzindo o conceito de Jakobson de função poética para a linguagem da semiótica, Pignatari diz que a poesia “deriva da operação de submeter o signo verbal a um tratamento icônico” (1979, p.98). Essa noção de funcionamento da poesia como um signo icônico está fortemente presente no movimento da poesia concreta, tanto nas composições quanto no projeto de tradução.

Ferraz Júnior (2004) aplica a teoria da semiótica pierciana à análise literária, seu estudo desenvolve uma esclarecedora operacionalização da teoria sobre o texto poético. Entendendo o texto literário (poderia ser dito: a poesia) como um signo icônico, aclara que este é composto por símbolos, que são signos arbitrários (leia-se, que não têm nenhuma relação de semelhança com seu objeto), mas que serão empregados de maneira especial com a finalidade de se transformar em signo icônico, isto é, imitar as características do objeto ao qual se refere.

O autor conclui que analisar a literatura à luz da semiótica é tratar o texto como um só signo complexo no qual diferentes elementos (sintaxe, léxico, ritmo, espaço) trabalham em

conjunto para uma impressão de unidade. Esse conjunto pode ser compreendido como um signo icônico, que em algum aspecto se assemelha ao objeto representado. Mas essa semelhança não será evidente, pois o signo precisa ser interpretado para que exista (PIGNATARI, 1979), assim o que ocorre é uma sugestão da relação que será plenamente estabelecida pelo leitor.

É tarefa do tradutor criar um sistema de signos icônicos no texto da língua de chegada que sugira o mesmo processo de significação do original. Deverá pra isso compreender de que maneira especial foram organizados os símbolos no texto original para que essa significação pudesse existir a nível de possibilidade, e recriar (no sentido de criar um novo, análogo ao primeiro), ou transcriar o mesmo sistema na língua de chegada, construindo uma iconicidade paramórfica. A análise do poema à luz da semiótica pode ser uma saída eficaz em tal empresa, como bem afirma Ferráz Júnior: “a principal contribuição da semiótica para a literatura é a compreensão de como se constrói essa iconicidade da linguagem literária” (2004, p.50).

O termo “iconicidade” é bastante conhecido por aqueles que pesquisam a Libras. Quando nos referimos a algum sinal que a partir de alguma perspectiva se assemelha com o que ele representa afirmamos estar de frente a um sinal icônico. O mesmo dizemos das formações sintático-espaciais que caracterizam entidades ou ainda demonstram como algo ocorreu por meio de uma construção visual, o que Cuxac (2001) nomeou de estruturas de grande iconicidade, ou transferências. Kogut (2015) demonstrou que essa característica das línguas de sinais também está presente na sua modalidade escrita, isso por meio de uma pesquisa que envolveu a transcrição de descrições imagéticas e a posterior leitura delas.

Porém, entender a poesia em língua de sinais à luz da teoria da semiótica pierciana vai além disso mediante o que já foi explanado nessa seção e nas anteriores que discorreram sobre esse gênero, e também com base em estudos que buscaram analisar a forma artística da língua sinalizada por meio da semiótica.

Heidi Rose (1992), se baseia na semiótica para analisar o “sinal arte”³ de uma tradução de um poema em inglês escrito para a Língua de Sinais Americana (ASL, sigla em inglês). A autora lembra que a ASL, como qualquer outra língua possui signos simbólicos, signos esses cuja relação com seu objeto é arbitrária. Porém ressalta que as raízes de muitos sinais são icônicas, o que provoca uma tensão entre o que é icônico e simbólico nos signos da ASL, e podemos imaginar também na Libras.

³ Esse termo é utilizado no Brasil como tradução de “artistic sign”, termo utilizado por Rose (1992) para se referir a uma sinalização para fins estéticos na qual a língua e o estilo são ressaltados. É uma forma de diferenciar a forma poética de sinalização da forma artística (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006).

Por isso é comum que os pesquisadores menosprezem a natureza icônica de alguns sinais. Stokoe o fez por afirmar que por mais que um sinal remeta visualmente ao seu objeto, ele permanece arbitrário por (1) haver outros possíveis sinais que pudessem ser escolhidos para representar o mesmo objeto, e (2) porque os sinais não são percebidos como icônicos por falantes nativos da língua de sinais. (STOKOE, 2005). Stokoe entende que a iconicidade é uma característica da língua de sinais, mas que ela não contribui para o sistema semântico da língua (ROSE, 1992).

Em contrapartida, quando se trata do sinal-arte, a iconicidade tem papel central. Rose (1992) explica que nesse tipo de produção o artista cria imagens no espaço para a assistência, utilizando para isso as qualidades visuais da língua de sinais. Em linha convergente, Miglioli (2018, p.52) ao analisar a poesia em Libras - também sob a luz da semiótica - afirma que “a corporificação da língua de sinais e sua produção de ‘imagens’ visuais seriam um híbrido entre o visual e o gestual, e trazem a marca do ícone na sua produção”.

No seu estudo, Rose (1992) percebeu que os signos simbólicos também estavam presentes na produção do sinal-arte, embora em menor quantidade. A esses signos, foram sobrepostas expressões não manuais que funcionaram como índice, pois mantinham relações de referência ao objeto, apontando, ou indicando a sua existência. Essa sobreposição foi responsável por completar a mensagem, tendo como efeito um realce dos significados icônicos da comunicação. O que se relaciona perfeitamente com o que dizia Pignatari (1979) sobre toda poesia ser intersignica por sobrepor signos de diferentes tipos.

Rose (1992) entende que a aplicação da teoria semiótica de Pierce à análise de uma performance artística sinalizada contribui para explicar as relações entre sinais manuais e elementos não manuais, bem como entender como eles trabalham juntos em uma única função semiótica, a da criação de um signo icônico. E ainda, que o seu estudo reforça a posição central da imagem nas performances em língua de sinais. Com isso coaduna Miglioli (2018, p.50) ao afirmar que “a iconicidade tende a ser uma das características mais fortes da língua de sinais, e em nenhum outro lugar sua presença é mais clara do que no uso de sinais para fins artísticos”.

Uma ressalva é o fato de que tanto o trabalho de Rose (1992), quanto o de Miglioli (2018) se debruçam sobre a forma sinalizada da poesia em língua de sinais. Miglioli (2018) chega ainda a negar a existência de um sistema de registro da língua no papel por dizer que “as comunidades de língua de sinais não fazem uso de um sistema de escrita para representar sua língua (p.46), e ainda que a poesia em Libras “é invariavelmente uma arte do desempenho” (p.46).

No entanto, já se sabe que existem sistemas para assentar a língua de sinais no papel, embora na comunidade surda brasileira ainda tenha seu uso social em estágio vestibular. A poesia escrita em um desses sistemas, o SW, são objeto deste trabalho. Pretende-se aplicar a teoria da semiótica à análise de poesias em Libras escrita, cujo resultado subsidiará a tradução (transcrição) delas para o português. Mas além entender de que forma a teoria semiótica que se mostrou aplicável aos poemas sinalizados, é preciso pensar de que forma ela pode ser utilizada para a análise de poemas escritos. Para tanto, apresenta-se uma rápida demonstração de como os poemas concretos – que sempre precisaram de registro no papel – são entendidos pela perspectiva dessa teoria.

A poesia concreta do movimento dos Campos e de Pignatari se utilizava da semiótica para tratar o poema como um signo icônico de maneira diferente da poesia em verso. Enquanto a iconicidade da poesia se baseava em um tipo de ícone (ou hipoícone) que era a metáfora, a qual evoca imagens mentais por meio de palavras, na poesia concreta “é a própria palavra que se torna objeto e adquire caráter imagético, icônico, material” (AGUILAR, 2005). Dessa forma, a imagem que o poema concreto cria não é uma entidade mental, como a evocada pela metáfora, mas sim uma materialidade, imagem literal, não referenciando a outra coisa.

O caráter imagético dos poemas concretos se apresenta como algo muito mais literal e material do que uma metáfora, o signo aqui é um hipoícone do tipo imagem. A imagem estática que pode ser percebida pela mancha do poema no branco da página. Esse tipo de construção semiótica não pode acontecer em um poema declamado ou mesmo sinalizado, visto que o todo do poema, a imagem inteira que ele gera precisa ser observada de uma só vez para ser percebida como na poesia concreta.

Hoek (2006) explica as relações de texto e imagem a partir de uma perspectiva da recepção. Para o autor, quando texto e imagem perdem a sua autossuficiência, e se apresentam simultaneamente em um mesmo discurso, duas relações são possíveis. Se os dois se combinam formando um discurso verbal e visual onde cada um mantém suas características fundamentais (sua identidade) há um discurso misto. Se, por outro lado, eles se fundirem de maneira intrincável, há um discurso sincrético. Para o autor, “o caligrama ou a tipografia são exemplos de discursos em que, em certo grau, a escrita é composta de imagens, da mesma forma que essa imagem é formada pela escrita” (HOEK, 2006, p.179-180), é o caso da poesia concreta.

Por essa vertente, os discursos sincréticos estariam dispostos em uma reta em ordem crescente que se inicia por aqueles em que há a prevalência de signos simbólicos e termina com os que em sua maior parte são compostos por signos icônicos. No começo dessa escala estaria a tipografia.

O uso de tipografia especial foi uma importante contribuição para a fusão de texto e imagem e para o estabelecimento das relações de semelhança das palavras da poesia concreta. Em sua fase ortodoxa o movimento se utilizou o tipo (ou fonte) *Futura Bold* para a maioria dos poemas publicados. As formas arredondadas das letras desse tipo possibilitavam acentuar as semelhanças fônicas, rítmicas e espaciais das palavras e causar proximidade e confusão entre elas. Outras fontes também foram utilizadas. Geralmente a escolha do tipo fazia parte do processo de composição de um poema, e o tipo selecionado se justificava em relação com a significação do poema (AGUILAR, 2005). Isso evidencia como o visual, desde a forma das letras, é importante para a construção do poema como um todo, um signo icônico.

Dessa forma, a premissa de que existem poemas em Libras escrita torna possível essa aproximação ainda mais estreita entre a poesia sinalizada e a poesia concreta, e possibilita a sua análise como signo icônico imagético a luz da semiótica. Na fase de análise dos poemas e de transcrição das suas versões em português pretende-se aplicar essas teorias. Mas antes, será abordado o funcionamento do referido sistema de escrita de sinais. A próxima seção se dedica ao SW.

2.3 SIGNWRITING

O SW é um sistema idealizado para escrever as línguas de sinais que se baseia em um conjunto de grafemas agrupados em categorias que se assemelham aos parâmetros dos sinais. É derivado de um outro sistema para registrar passos de dança criado por Valerie Sutton, uma dançarina americana. A ideia de criação do SW partiu de pesquisadores dinamarqueses durante uma visita de Sutton à Dinamarca (STUMPF, 2005).

Nos Estados Unidos, Sutton fundou um comitê com a finalidade de difundir o SW. O comitê trabalha no sentido de reunir e divulgar pesquisas sobre o SW no mundo, discutir e aprimorar o sistema e trabalhar no desenvolvimento de *softwares* para redação, edição, arquivamento e tradução das línguas de sinais na modalidade escrita. Dentre os produtos disponibilizados gratuitamente pelo instituto está o SignPuddle, uma plataforma on-line que reúne os *softwares* para a manipulação do SW, bem como arquivos em SW de mais de 40 línguas de sinais (SLEVINSKI, 2015; BARROS, 2018).

O SW chegou ao Brasil em 1996, por meio do professor Antonio Carlos da Rocha e da professora Márcia da Borba Campos, da Faculdade de Informática da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Coordenando um grupo de estudos sobre tecnologias na educação de surdos - do qual participava a então doutoranda Marianne Rossi Stumpf - os professores tomaram conhecimento do sistema e logo estabeleceram contato com Valerie Sutton. Com os

esforços do grupo, e a inserção do ensino de escrita de sinais no currículo do curso de Letras Libras da UFSC, o sistema se disseminou no país e hoje é o conteúdo da disciplina de Escrita de Sinais da maioria dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Letras Libras das universidades brasileiras (COSTA, 2017).

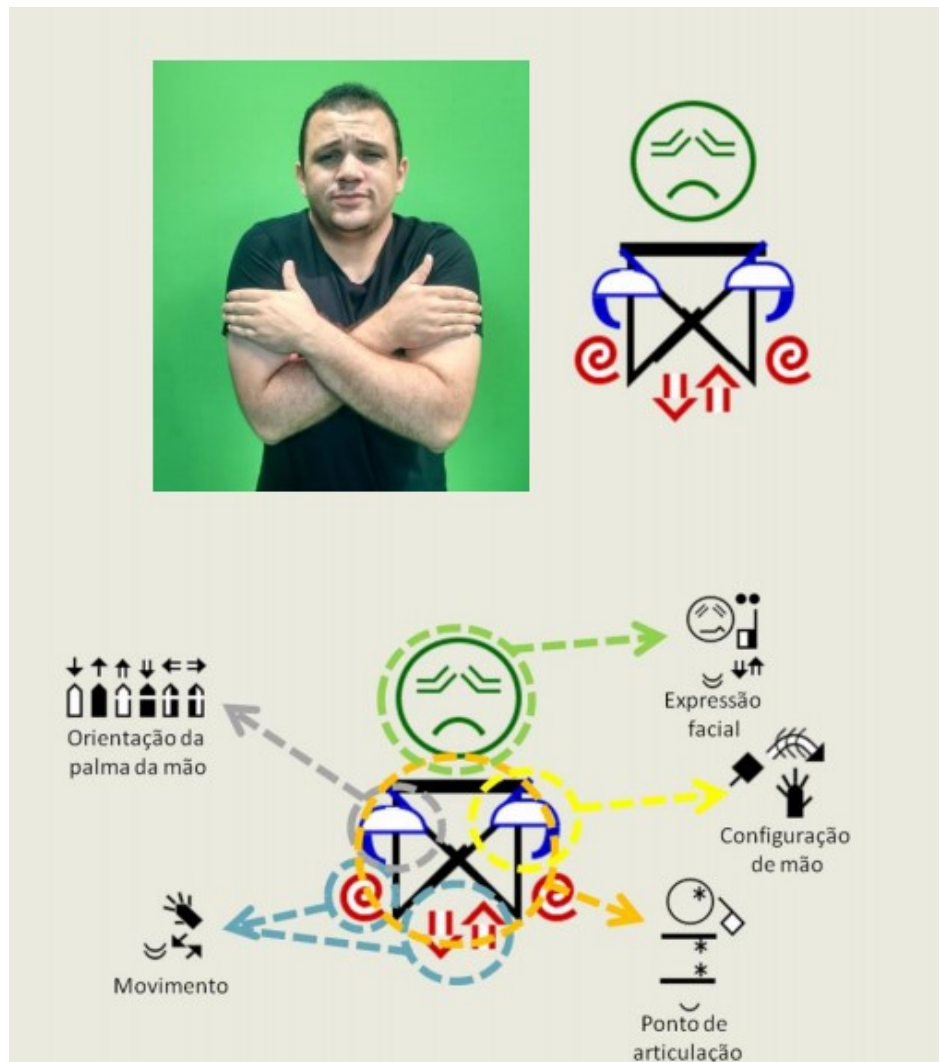
O SW é frequentemente qualificado como altamente visual pelos seus usuários e pelas pessoas da comunidade surda, e a isso se atribui a justificativa da sua preferência em relação a outros sistemas de escrita das línguas de sinais. No entanto, para manter essa qualidade, o SW mantém um alto número de grafemas, o que o torna complexo a ponto de provocar a desistência de alguns aprendizes (CURY, 2016). O que parece escapar a muitos dos desistentes e até mesmo a usuários do sistema é que para cumprir o que propõe, isto é, escrever a língua de sinais, o sistema precisa ser econômico. Nesse sentido, Damasceno de Moraes (2016) propõe a supressão de símbolos que, como comprovado pelos resultados da sua pesquisa, são desnecessários para que se compreenda determinado sinal escrito. Essa ação possibilita a economia e simplificação da escrita sem prejudicar a leitura.

2.3.1 Representação dos parâmetros por meio do SignWriting

O conjunto de grafemas do SW é chamado ISWA (*International SignWriting Alphabet*) e com sua totalidade é possível escrever qualquer língua de sinais do mundo (SUTTON, 2006). O editor de texto mais utilizado atualmente, o SignMaker - que é um componente do SignPuddle - inclui todos esses grafemas em uma única plataforma (SLEVINSKI, SUTTON, 2007). Assim cabe aos utentes de cada língua sinalizada distinguir e selecionar os que são compatíveis com aquela que deseja escrever.

Com o ISWA é possível representar os parâmetros utilizados nos sinais da Libras. De forma bem sucinta, Barros (2018) apresenta a imagem abaixo para demonstrar como essa representação acontece:

Figura 3 - Representação dos parâmetros da Libras por meio do SW





Fonte: Barros (2018)

O sinal presente na imagem em foto e também escrito é FRIO. Na parte de baixo da imagem foram discriminados os grafemas para cada parâmetro. A expressão facial é grafada por um círculo que inclui traços simbolizando as sobrancelhas e a boca; outras partes do rosto que também são utilizadas para as expressões faciais também podem ser escritas como: o franzir da testa, o inflar ou esvaziar das bochechas e movimentos da boca, da língua e da cabeça.

As configurações de mãos são baseadas em três grafemas básicos: para a mão espalmada com dedos unidos, para a mão em “O” e para a mão em “S”. A essas formas básicas são acrescentados traços que representam os dedos e assim se formam as demais configurações. Na imagem, a configuração de mão , é derivada da base . Junto às configurações de mãos, a orientação da palma da mão (OP) é representada pela cor no grafema da configuração de mão para indicar se o sinalizante está vendo o dorso da mão (presença de cor ou preto) ou a palma

(ausência de cor ou branco); além disso um corte no grafema da configuração de mão indica a posição horizontal da mão.

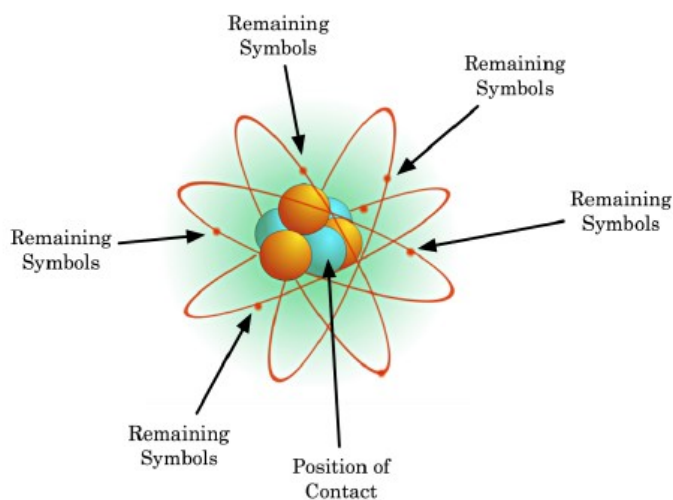
Muitos são os pontos de articulação possíveis ao sinalizar, bem como os grafemas que podem representá-los. Na imagem acima o PA está nos braços, assim escreveu-se traços que retratam ombro e braços. Outros PA podem ser escritos como o rosto ou parte dele, o cabelo, a cabeça, o pescoço, o peito, a cintura e a mão oposta; o espaço neutro não carece de representação, mas é possível indicar a que altura e lado do espaço o sinal é produzido.

O parâmetro movimento (M) é o único no sinal FRIO grafado com dois grafemas diferentes. O primeiro grafema  é formado por duas setas que apontam em direções opostas e indicam as direcionalidades para as quais as mãos se movem; há setas para deslocamentos verticais, horizontais, retilíneos, curvos e vários outros. O segundo grafema  aponta para a forma como a mão estabelece contato com o ponto de articulação, nesse caso esfregando os braços. Há cinco tipos de contato (tocar, esfregar, bater, escovar e agarrar) e grafemas para indicar os casos em que esses movimentos acontecem na parte interior de uma determinada configuração de mão. Além das setas e dos grafemas de contato, outros indicam a maneira como o movimento acontece.

Uma dificuldade enfrentada por aqueles que começam a escrever sinais utilizando o SW é saber onde posicionar cada grafema. Os sinais são escritos dentro de uma caixa imaginária chamada de SignBox, e o arranjo dos grafemas que compõem o sinal deve ser tal que torne a leitura mais fácil e rápida o possível. Thiessen (2011) compara essa organização a um átomo.

O átomo tem uma estrutura composta por um núcleo formado de prótons e nêutrons e uma eletrosfera na qual circulam outras partículas chamadas elétrons. Um sinal escrito tem a sua estrutura composta por um núcleo onde estão as partes que mais ajudam o leitor a identificar um sinal; e uma órbita, onde estão posicionados os grafemas secundários responsáveis por dar mais informações sobre a execução do sinal. Thiessen (2011) utiliza a figura abaixo para ilustrar a sua analogia.

Figura 4 - Analogia da posição de contato do sinal com o núcleo do átomo



Fonte: Thiessen (2011)

Pela imagem percebe-se o que o estudo de Thiessen (2011) revela ser a informação que deve compor o núcleo do sinal escrito: a posição de contato (na figura, *position of contact*). Essa posição pode ser composta pelos grafemas dos articuladores (uma mão em relação com a outra, ou com qualquer parte do corpo) que se tocam e um grafema de contato, ou somente um grafema de configuração de mão nos casos em que o sinal é feito sem que haja qualquer contato entre os articuladores.

A posição de contato não deve ser confundida com o grafema de contato. A primeira pode ser representada pela escrita dos grafemas dos articuladores já na posição em que se tocam. Os segundos são os grafemas que indicam a forma como o toque ocorre, no caso do toque simples (tocar, representado por ✱) pode ser suprimido se a leitura ficar clara. (THIESSEN, 2011; DAMASCENO DE MORAES, 2016).

A partir do núcleo do sinal, os demais grafemas que detalham os movimentos são posicionados ao redor seguindo uma ordem de preferência. As regras visam tornar a leitura mais simples e rápida possível e evitar grafemas que sejam desnecessários para o entendimento do sinal. Thiessen (2011) aponta ainda que a iconicidade dos sinais escritos e a “tendência natural dos sistemas de escrita de registrar apenas o que é essencial para o leitor entender”⁴ (p. 186) influenciam a forma de registro dos sinais. Para exemplificar o modelo de Thiessen, apresenta-se abaixo o sinal FORMATURA em Libras.

⁴ No original: “the natural tendency of writing systems to capture only what is needed for the reader to understand”.

3 REVISÃO DE TRABALHOS DE TRADUÇÃO POÉTICA DA LIBRAS PARA O PORTUGUÊS

Neste capítulo apresentam-se os dados resultantes de uma pesquisa bibliográfica que visou levantar as pesquisas que se debruçam sobre a tradução de gênero poético na direção Libras – Português escrito. Embora alguns trabalhos que envolvem tradução e poesia sinalizada se desenvolvam demonstrando as possibilidades da direção inversa, o foco aqui está na direcionalidade para o português por ser o mesmo sentido que se pretende investigar neste trabalho. Com isso espera-se apontar em que lugar este estudo se encaixa em meio ao que tem sido produzido na área.

As pesquisas que tratam da tradução de poesias em Libras para o português ainda são poucas, assim como ainda são poucas as traduções nesse sentido, o que por si já é uma justificativa para que pesquisas do tipo sejam realizadas (KLAMT, 2014). Esses estudos revelam que os procedimentos adotados ao traduzir nessa direção coincidem em parte entre os autores. Nesta seção, buscaremos revisar as pesquisas que envolvem traduções deste gênero, nessa direção, mostrando os seus pontos de consonância.

As traduções na direção oposta são mais comuns, o que revela um desequilíbrio que politicamente pode ser uma representação da crença de que a literatura em Libras tem menos valor literário e desmerece a tradução (WEININGER e SUTTON-SPENCE, 2015). Porém, traduzir um poema em Libras para o português nos permite conhecer melhor os elementos poéticos complexos utilizados pelos poetas surdos para causar efeitos estéticos impactantes. Além disso, os produtos das traduções servem de “pontes de contato cultural entre o mundo surdo e o mundo ouvinte” (SOUZA, 2014, p.170) ajudando a esclarecer as diferenças culturais para os que ainda não conhecem a cultura surda.

Esses estudos nos levam a vislumbrar a complexidade da tradução de um gênero como a poesia entre línguas de modalidades diferentes e, portanto, com recursos estilísticos próprios. Pensar esse tipo de atividade, nos leva a imaginar que muitos desafios serão enfrentados. Talvez por esse motivo é comum que as investigações que se debruçam sobre esse tema incluam discussões sobre a (in)traduzibilidade desse gênero a partir de uma língua de modalidade cinestésico-visual para uma vocal-auditiva.

Essa discussão está presente, por exemplo, no trabalho de Souza (2009), que descreve aspectos linguísticos e tradutórios ao analisar um esboço de tradução feito pelo autor para a poesia “Bandeira Brasileira” de Nelson Pimenta (1999). O estudo defende que há sim traduzibilidade do gênero nesse sentido, apesar de perdas. Se baseando na teoria de Gideon Toury que postula que uma tradução é feita para satisfazer as necessidades de uma determinada cultura e

dos seus membros, Souza reflete como o seu trabalho de levar o texto em Libras para o português escrito oscilou entre o esforço de adequar a tradução para que representasse bem as características culturais impregnadas nos sinais, e a preocupação de que o produto fosse passível de aceitação na cultura ouvinte.

Em escrito posterior, Souza (2014) retoma a reflexão sobre a sua tradução de “Bandeira Brasileira”, agora em comparação com a tradução de uma outra obra em Libras, o poema “Mãos do Mar” de Godinho (2011). Os dois poemas são traduzidos utilizando métodos distintos e com produtos também diferentes. O autor defende que o contexto em que ocorreram as traduções, bem como o objetivo delas atuaram como influenciadores na escolha dos caminhos metodológicos a seguir nos dois casos. Mas também argumenta que a análise das características estéticas de cada poema ajudou a determinar as estratégias tradutórias a serem adotadas.

A análise prévia das características de um poema, aliás, é um fator em comum nas pesquisas sobre tradução de poesias no sentido Libras-Português. Nos dois estudos de Souza (2009, 2014) há uma análise prévia das obras, que tem como aparato as teorias descritivas da poesia em língua de sinais e que visa identificar o que o autor chama de efeito poético “criativo-visual”, termo emprestado de Sutton-Spence (2012). No trabalho de 2009 o foco está em identificar o fenômeno do “morfismo”, bem como uma solução criativa para a sua tradução. Em 2014, por se tratar de um estudo comparativo, ele identifica o uso de marcações não manuais mais intensas na poesia mais moderna de Godinho, e de características mais icônicas no poema clássico de Pimenta. Essas constatações o guiaram a escolhas lexicais mais cuidadosas e rimadas, ou a uma construção gráfico-visual concreta nas versões em português de cada obra, respectivamente.

De igual forma, Klamt (2014) faz uma observação detalhada do vídeo do poema “Voo sobre o Rio” da poetisa Fernanda Machado antes da tradução em si. Nesse caso a busca é feita a fim de detectar a ocorrência de repetições, simetrias e pausas que ditam o ritmo global do poema e que são a base para o início do trabalho de tradução da poesia. Klamt (2014) se baseia nas ideias de Venuti (1998) sobre domesticação e estrangeirização, e conclui que “a estrangeirização implica uma pressão nos valores da cultura de chegada, fazendo chegar ao leitor as diferenças linguísticas e culturais presentes no texto estrangeiro” (p.112).

Assim, a autora caminha no sentido de estrangeirizar a tradução utilizando artifícios para que o leitor seja provocado a construir as imagens evocadas pela autora no original - inclui texto em *itálico* abaixo dos versos que cumprem esse papel. Também se nota um esforço no sentido de reproduzir com elementos da língua portuguesa a simetria temporal, marca do poema em Libras. Logicamente, o resultado só se alcança após detectadas as saliências que se pretende fazer notadas na língua alvo.

Weininger e Sutton-Spence (2015), ao descrever e analisar três diferentes traduções de um único poema, “Homenagem Santa Maria” de Godinho (2013) também corroboram com a ideia de um olhar criterioso à obra a ser traduzida, dedicando atenção a cada elemento e a como esse contribui com o todo do poema (WEININGER, 2012). Também incentivam a tentativa de esgotar as possibilidades interpretativas do poema, entendendo que mais de uma leitura pode ser derivada desse tipo de texto.

O mesmo olhar antecessor à tradução é notado no trabalho de Barros (2014), que se dedica à tradução do poema “Mãos do Mar” de Godinho (2011) - a mesma obra traduzida por Souza (2014). Barros se atém a obra em busca de elementos que possam influenciar a tradução com alterações na velocidade de sinalização, ambiguidades, neologismos e rimas por meio do uso repetido de parâmetros fonológicos. A proposta de tradução apresentada no trabalho se baseia na teoria semiótica apresentada por Haroldo de Campos, e busca formas de reprodução das imagens do poema por meio de recursos sonoros e da organização espacial do texto na página.

Além desse primeiro passo - de observação criteriosa do texto original em Libras na busca por elementos poéticos que possam ser compensados por outros recursos estilísticos do português - um segundo passo comum a quase todos os trabalhos é o uso de glosas para a tradução. Souza (2009) recorre a glosas produzidas anteriormente por Quadros e Sutton-Spence (2006) e as relaciona a frames fotografados do vídeo da obra de Pimenta (1999) para construir a sua tradução.

Weininger e Sutton-Spence (2015) prepararam glosas com comentários sobre os efeitos poéticos provocados pela escolha de determinados sinais no poema, o que serviu de subsídio aos tradutores. Barros (2014) utiliza as glosas para identificar palavras chave com peso cultural que devessem ser mantidas na tradução final. E Klamt (2014) afirma que as glosas foram importantes para a identificação das repetições e simetrias, foco do seu trabalho.

Mas esse recurso não foi utilizado na tradução mencionada em Souza (2014) de “Mãos do Mar”. A justificativa para tal é o fator tempo. Visto que a tradução ocorreu durante uma oficina de traduzibilidade poética durante um evento, a tradução foi mais rápida, experimental e orientada para o contexto oral da língua portuguesa, domesticando o poema sinalizado. Assim a orientação ao contexto da cultura de saída também justifica a opção pelo procedimento de não utilizar glosas, visto que “não houve o objetivo de ressaltar tanto a identidade como a cultura surda que emanam de um poema em língua de sinais” (p. 182).

A divergência nesse caso assevera o que é demonstrado pelo trabalho de Weininger e Sutton-Spence (2015), no qual se estabelece como meta evidenciar que “não há apenas um

caminho a ser seguido para se conseguir traduzir um poema Surdo, na direção Libras-Português” (p. 05). De fato, há um leque de possibilidades de procedimentos a serem utilizados pelo tradutor. Geralmente esses passos são guiados por uma teoria de tradução já estabelecida, como já foi ilustrado neste texto com os exemplos de Souza (2009) utilizando a teoria de Toury, e Klamt (2014) se embasando em Venuti (2001).

Um caminho teórico e metodológico recorrente nas pesquisas examinadas é o uso das ideias do movimento concretista brasileiro como solução para problemas de tradução da poesia em Libras para o português. Essa resolução é tomada em Souza (2009), ao utilizar formas concretas para a tradução das formas icônicas construídas por Pimenta (1999) em “Bandeira Brasileira”. Para o autor, o concretismo é descrito como “uma possível ferramenta auxiliadora da atividade tradutória de um poema em Libras” (p. 335). A conclusão de que esse seria um caminho interessante para a tradução é tomada a partir da identificação da imagem, o signo icônico, como um fator preponderante do poema. Ainda na fase de análise da obra, Souza conclui que “ao pensar em traduzir essa produção em uma língua espaço-visual, entendo que, mesmo diante das perdas possíveis, a imagem e a forma do seu texto devem ser preservadas ao máximo” (2009, p.319).

Figura 6 - Primeiro trecho da tradução de *Bandeira Brasileira* por Souza



Fonte: SOUZA, 2009

A proposta de Souza (2009) é citada por Weininger e Sutton-Spence (2015) ao sugerirem o uso da poesia concreta como solução para as imagens dos poemas sinalizados. E uma das

traduções apresentadas no trabalho utiliza elementos tipográficos - frequente nas poesias concretas - para corresponder ao uso de zoom na produção em vídeo do poema em Libras. Os autores consideram que a identificação dos elementos passíveis de traduções deste tipo é resultado de um tratamento linguístico da obra original, reconhecendo que a obra poética cria um universo linguístico único digno de exploração (WEININGER, 2012).

Esse mesmo tratamento é o que leva Barros (2014) a também optar pela poesia concreta. Em seu estudo, a autora identificou que em certos blocos da poesia “Mãos do Mar” há uma recorrência de sinais com direcionalidade descendente, com a expressão de sentimentos negativos. E em outro bloco na direcionalidade oposta, com sentimentos positivos. Isso levou a tradutora a organizar graficamente o texto da tradução criando formas em cada estrofe a fim de retratar a ascensão ou descensão dos movimentos. Para Barros (2014) isso demonstra que “é possível encontrar soluções que remetem a visualidade característica das línguas de sinais sem que sejam perdidas as especificidades da sinalização no registro escrito” (p. 07). Abaixo a tradução de Barros:

MÃOS DO MAR

Alan Henry

Admirar, mirar

Airoso raiar

Toque galante

Que beija o mar

Penumbras enlaçam a mim

Empurrado sou ao fundo.

Nas águas da angústia,

Abismo profundo.

Sinais não mais.

Um escravo,

Ora

1

Céus

A bramar,

Último ânimo

Num grito Líquido,
 Fiz retomar movimento.
 Em suas ondas sou e estou.

O azul reluzente
 Me incita a lutar
 Meu grito se refaz:
 Ondas no mar.
 Alma antes fustigada
 Ressurge livre
 Jugo quebrado
 Mão sem amarras
 Minha luz tem força
 Que divido com você

(tradução de Thatiane do Prado Barros)

O suporte do registro das línguas em questão parece ser o grande problema das traduções da poesia em Libras para o português. Esse problema é pontuado por Klamt (2014) ao dizer que “a tarefa de traduzir um poema em vídeo, essencialmente visual, que tem um suporte de registro diferente do comum - a página impressa - para um formato escrito, não é simples” (p. 118). A autora busca referência em Laranjeira (2003) e seu conceito de visilegibilidade que se trata de uma “pré-leitura visual, baseada na distribuição espacial da massa textual, gráfica, do poema” (p.101). Essa ação do leitor condiciona a sua leitura posterior, linguística do conteúdo da poesia, e é comprometida no caso da tradução de Libras para o português porque se traduz do vídeo para o papel.

Souza (2009) aponta este como o questionamento central da sua investigação: “como trazer para o papel algo que está em movimento?” (p.312). E no decorrer da sua descrição se revela incomodado com a limitação da página de tamanho A4 para o assento da sua tradução. Embora a solução do concretismo tenha, na visão dele, se revelado suficiente para a representação do morfismo presente na poesia em Libras, reconhece que ocorreram perdas quando do registro em português escrito.

Há o problema da tradução da modalidade cinestésico-visual da Libras para a modalidade vocal-auditiva do português, e a esta sobreposta o problema do suporte de registro da língua quanto gravado em vídeo, ou escrito no papel. Todos os estudos apresentados aqui se

restringem à tradução nessa direção e nesse suporte. Não foram encontrados estudos descritivos da poesia em Libras escrita - em qualquer sistema de escrita - e da sua tradução para o português.

Ao se pressupor a existência da poesia em Libras escrita, presume-se que as características visuais que conferem o efeito poético se apresentem diferentes de quando sinalizados, podendo configurar-se em novas formas líricas da língua. E, portanto, outras estratégias possam figurar nos processos tradutórios desse tipo de poema.

4 METODOLOGIA

Os critérios metodológicos utilizados para a elaboração do presente estudo são apoiados nos conceitos de Gil (2002) e Prodanov e Freitas (2013). Ambos classificam a pesquisa com base nos seus objetivos gerais e nos procedimentos técnicos utilizados. Com base nesses podemos confirmar que essa pesquisa é de natureza aplicada, pois objetiva gerar conhecimento que tem uma aplicação prática: a tradução de poemas escritos em Libras para a língua portuguesa.

Além disso é uma pesquisa descritiva. Segundo Gil (2002, p.42) essas são do tipo que “têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno”. Nesse caso, o objeto de descrição e análise é a poesias em Libras escrita e a sua tradução para o português.

Nos estudos da tradução, utilizando o mapeamento do campo realizado por Holmes (1972), essa investigação pode ser alocada junto aos estudos puros descritivos voltados ao processo. Esses são do tipo que, segundo Holmes, buscam entender o que acontece na caixa preta da mente do tradutor. Estudos do tipo têm sido realizados com técnicas de pesquisa empírico-experimentais (ALVES, 2001). No caso deste trabalho, o experimento seguiu etapas separadas em dois momentos, um de descrição e outro de tradução, como listado abaixo:

- 1) Descrição do gênero poesia escrita em Libras;
 - a. Análise comparativa entre poesia escrita e poesia sinalizada em Libras;
 - b. Levantamento de poemas escritos em Libras por meio do SignWriting;
 - c. Análise e classificação dos poemas encontrados;
- 2) Tradução de poemas para o português;
 - a. Escolha dos poemas a traduzir;
 - b. Análise detalhada de cada poema selecionado;
 - c. Tradução para o português utilizando lápis e papel registrada por meio de vídeo (*Think Aloud Protocol – TAP*);
 - d. Transposição do papel para o meio digital registrada por meio de vídeo (*Think Aloud Protocol – TAP*);
 - e. Transcrição dos dados obtidos nos TAP;
 - f. Análise dos dados.

Entendemos que por se tratar de um tipo de texto que ainda não fora descrito, fez-se necessário um estudo descritivo do gênero. Com o objetivo de que ficasse mais evidente as

características da poesia escrita em Libras, foi realizada uma análise comparativa preliminar entre um texto poético sinalizado e um escrito em SW (seção 5.1). Para essa análise foi escolhido o poema em Libras *Peixe*⁵ do poeta Renato Nunes e sua transcrição para o SW. Esse poema foi selecionado para a transcrição por ser curto e apresentar recursos poéticos já identificados nos estudos da poesia sinalizada, como o morfismo e a repetição. Assim acreditamos partir do que já conhecemos para assimilar o novo.

Depois foi realizado um levantamento das obras de poesias em Libras escrita por meio do SW que já tivessem sido publicadas. Uma única publicação em formato de livro foi encontrada, o livro “Ser” do autor cearense Kácio de Lima Evangelista, publicado em 2018 sem editora e distribuído pela Amazon. O livro é uma coletânea de 15 poemas, a maioria versificado. Quatro dos poemas possuem um arranjo diferente, não se valem de versos nem da coluna que é o meio comum de organização do texto em SW. Esses poemas estão mais próximos da poesia concreta.

Outras publicações foram encontradas na página do Facebook do poeta baiano Maurício Barreto intitulada “Artista Escrito de Sinais”. Nessa página, o artista posta suas composições em SW, o que inclui poemas, obras que manipulam imagens e texto em SW sobrepondo um ao outro, e fotos de textos escritos à mão. Em alguns poemas do autor observa-se também a exploração da página de forma diferente da convencional em colunas. O arranjo do texto de Maurício, às vezes se adequa à imagem ao qual é combinado; e às vezes utiliza grafemas do SW para montar figuras, desviando esses grafemas da sua função usual.

E ainda foram encontrados poemas da artista cearense Gracy Kelly Amaral de Barros, divulgados no seu perfil no Instagram. A artista compõe em estilo concreto, com um arranjo especial na folha, mas seguindo um sequenciamento que não apenas cria uma imagem, mas também rege a leitura. Além disso, a artista é apresentada aqui por conta da exploração que faz de uma tipografia estilizada disponível no SP.

As obras dos autores passaram por uma análise que visou traçar um panorama do gênero poesia em Libras escrita. Utilizando alguns dos poemas como exemplo, busca-se identificar e comentar suas características principais. Esses traços foram cruzados com informações obtidas dos dois primeiros autores por meio de entrevistas fornecidas a outros pesquisadores. As falas do autor Kácio de Lima foram obtidos por meio do registro da pesquisa intitulada “Folclore e Literatura Surda em Língua de Sinais: os artistas brasileiros contam suas histórias”, coordenada pela professora Dr. Rachel Sutton Spence em 2018. Os depoimentos do poeta Maurício Barreto

⁵ Vídeo do poema disponível em <https://youtu.be/liFogAEg9rs>.

foram registrados e inclusive analisados pela Dra. Janaina Aguiar Peixoto em sua tese de doutorado em letras em 2016.

Os poemas sobre os quais são feitos os comentários na seção 5.2, foram selecionados por conta das suas características distintas. Foram escolhidos obras que servissem de exemplos de: (1) poemas que desviam a função de grafemas do SW para fins estéticos – *Dia dos Surdos* de Maurício Barreto; (2) poemas que se relacionam com imagens – *Tiro Perfeito* de Maurício Barreto; (3) poemas escrito em versos – *Viagem* de Kácio de Lima Evangelista; (4) poemas que arranjam os sinais de maneira especial – *Comunidade* de Kácio de Lima Evangelista; (5) poemas que utilizam tipografia estilizada – *Poema sem título* de Gracy Kelly Barros.

Após isso, os passos que seguem são ações características da atividade de tradução. Incluem a escolha do que será traduzido, a análise das obras, a tradução feita com lápis e papel, e a tradução feita no computador.

A seleção dos poemas apresentou como desafio definir o que pode ser considerado poesia em Libras escrita, tendo em vista as características peculiares de algumas obras encontradas. Sutton-Spence (2005) cita algumas características textuais que podem ser de ajuda na tarefa de diferenciar uma poesia de qualquer outra produção textual.

Entre essas características está o fato de que a poesia se desvia das normas que ditam o uso cotidiano da língua, e o arranjo espacial do poema na página que o torna imediatamente identificável. A linguagem utilizada em um poema envolve o uso de efeitos sonoros especiais como rimas, assonâncias, aliterações e outros que criam o ritmo do texto. Ligado a esse aspecto está também o uso de linguagem simbólica e metafórica. A forma como se escreve o poema, em versos ou em forma anagramática (como é o caso da poesia concreta) torna o texto poético identificável à primeira vista.

Assim como um texto poético quando grafado se torna facilmente perceptível, a poesia em Libras escrita também pode ser distinguida por algumas de suas características. Nos casos dos poemas escritos em versos, o cumprimento da coluna e a identificação de padrões de repetição de sinais - ou de pelo menos um parâmetro nos sinais – foram utilizados como formas de identificação. Nos casos dos poemas que têm características de poesia concreta, o meio de identificação está no fato de o texto não seguir a lógica das colunas, mas sim estarem em outro tipo de arranjo.

No caso dos poemas do Kácio de Lima, a escolha foi facilitada pelo fato de o próprio autor organizar e publicar um livro que ele classificou “de poesia”. No caso das obras do Maurício Barreto essa definição se mostrou mais difícil por conta de suas postagens serem feitas na sua página de uma rede social, mesmo sítio em que são postados fotos e vídeos que não são

poesia. Além disso, o formato dos arquivos postados é o de imagem onde em muitos casos não há somente o uso dos grafemas do SW, mas também a presença de ilustrações. Para definir, atentou-se para a Libras ali escrita e optou-se por considerar poemas todas aquelas obras que ao serem sinalizadas, ou somente lidas, revelassem uma preocupação de composição para impactar visualmente o leitor (SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2014). Os poemas de Gracy Kelly também foram identificados pela autora como sendo poesia no momento em que ela realizou a postagem.

Assim, foram selecionados para a tradução os poemas *Comunidade* de Kácio de Lima, e o poema *Nadar na piscina* de Maurício Barreto (as duas traduções são apresentadas e comentadas na seção 5.3 e suas subseções). A escolha desses poemas se deu por conta de suas características de arranjo na página e exploração dos grafemas do sistema SW. A forma como os autores organizam seus poemas convergem para a quebra da regra de versos e da escrita em colunas, os grafemas são dispostos de maneira que produzem uma outra imagem. Ao mesmo tempo, pode-se perceber o estilo de cada autor na forma como executam tal organização visual do poema.

Em virtude de tais características dos poemas escolhidos, seguiu-se uma abordagem de análise baseada na teoria da semiótica de Pierce, o que envolveu o estudo dos signos presentes nos poemas quanto à sua relação com seus respectivos objetos e das características icônicas geradas pelos poemas como um todo. Esse caminho de análise foi selecionado para o trabalho devido à sua flexibilidade e adequação a qualquer sistema de comunicação; por já haver trabalhos que o aplicaram a produções em língua de sinais; e por ser uma das bases da ideologia da poesia concreta que tanto contribuiu para essa pesquisa.

O passo seguinte consistiu na tradução, ou transcrição, propriamente dita das obras. Durante as traduções utilizou-se protocolos verbais como metodologia para a coleta de dados do processo. Essa técnica consiste na explicitação verbal por parte do tradutor de todos os pensamentos que ocorram no momento da tradução, descrevendo qualquer impressão, intenção, decisão, sentimento e procedimento durante ou após executar a tarefa (GONÇALVES, 2001; RODRIGUES, 2015).

Os protocolos verbais (também chamados de TAP - *Think Aloud Protocols*) são um método de pesquisa introspectivo muito utilizado para estudos processuais da tradução. Isso por que são uma ferramenta útil para acessar reflexões subjetivas sobre o que se faz durante a atividade tradutória, com esses dados é possível fazer “inferências acerca das escolhas, tomadas de decisão e solução de problemas assumidos pelos sujeitos” (RODRIGUES, 2015, p.50). Mas algumas críticas são feitas à técnica.

Para alguns críticos, o fato de os TAP se apoiarem demais na subjetividade dos sujeitos pesquisados poderia resultar numa contaminação da validade dos dados, pois passariam por uma pré-análise feita pelo sujeito pesquisado (GONÇALVES, 2001). Além disso, já se sabe que o uso de TAP influencia o trabalho do tradutor, modificando a forma como trabalharia normalmente sem precisar verbalizar os seus pensamentos. (RODRIGUES, 2015).

Porém, ainda se acredita que esse método é eficiente na análise do processo de tomadas de decisão por parte do tradutor, e que por meio deles se afere muito mais do que por simples análise textual das traduções (GONÇALVES, 2001). Para garantir que os dados da pesquisa sejam confiáveis, se recomenda tomar alguns cuidados prévios como o que será disponibilizado como insumo ao tradutor; definir o momento da coleta - ou seja, se será um TAP simultâneo ou retrospectivo -, e que tecnologias e equipamentos serão utilizados (RODRIGUES, 2015).

Além disso, afim de produzir resultados mais confiáveis, recomenda-se o uso da técnica de triangulação. A triangulação consiste em “investigar um mesmo objeto por meio de dados coletados e interpretados através de métodos diferentes” (ALVES, 2001, p. 71). Vários são os métodos em estudos da tradução que podem se somar ao uso de TAP para conferir mais credibilidade aos resultados de uma investigação. Alves (2001) recomenda o uso de retrospectão, questionários, vídeos, julgamentos por especialistas e o uso de *softwares* para incrementar os dados de qualquer pesquisa que utilize TAP.

Nessa pesquisa, o uso de TAP se deu no momento da tradução. O tradutor foi o próprio autor dessa pesquisa, e a gravação do protocolo aconteceu na sua residência. Estavam disponíveis como auxílios à tradução, além do poema a ser traduzido, caneta e papel, um computador com acesso à internet e com o *software Word* (versão 2019), um manual de SW e livros sobre tradução poética. Não foi determinado um tempo limite para a execução da tarefa, nem elaboradas questões norteadoras para gravação, foi um protocolo verbal livre.

Ao todo, foram gravados quatro TAP, os de número 1 e 2 registraram a tradução do poema *Comunidade*, os de número 3 e 4 são o registro da tradução de *Nadar na piscina*. No momento da gravação dos TAP 1 e 3, que registraram as traduções dos poemas para o papel feita à mão, utilizou-se para a gravação em vídeo uma câmera semi-profissional que foi posicionada em um tripé de forma a capturar a imagem da mesa de trabalho do tradutor e o áudio das verbalizações. Os TAP 2 e 4 foram gravados quando os poemas tiveram as respectivas traduções registradas no computador. Nesses últimos não se utilizou câmera, o que ocorreu foi a captura da tela onde o tradutor trabalhava, bem como do áudio das verbalizações. No computador, o tradutor fez uso do programa de edição de texto Word.

O fato de estar no ambiente da sua casa durante as gravações dos TAP conferiu ao tradutor um conforto que pode ter amenizado as influências desse procedimento de pesquisa ao processo tradutório. Como o tradutor também é pesquisador nessa investigação, isso proporciona que informações retrospectivas sobre o processo sejam constantemente acessadas durante a análise dos dados e escrita deste relatório. Além disso o uso do vídeo como ferramenta de coleta de dados contribui ainda mais com a triangulação.

Após as gravações dos TAP, ocorreu a etapa de transcrição dos dados. Para isso, os vídeos foram postados na plataforma de vídeos do YouTube. Utilizou-se a ferramenta Legendas/CC do estúdio de criação do site, que gera um texto automático a partir do áudio dos vídeos postados. Esses textos automáticos passaram por uma revisão e correção manual. Posteriormente foram extraídos com as devidas marcações de tempo (*time code*) padrão do YouTube, isto é, no modelo 00:00, onde o primeiro intervalo se refere aos minutos, e o segundo aos segundos (nenhum TAP ultrapassou o tempo de uma hora). As transcrições foram salvas como quatro documentos do Word, um para cada TAP, e analisadas juntamente com os vídeos. Para a análise, foram preparadas duas tabelas com os dados dos TAP, exemplificadas abaixo.

Tabela 1 - Exemplos de análise das transcrições dos TAP da tradução do poema Comunidade

Critérios de relevância	TAP 1	TAP 2
TRADUÇÃO DOS ÍCONES	0:33 – 2:00 “traduzir a palavra "surdo" que é o sinal que forma o círculo, que forma o rosto e ir repetindo "surdo" até formar um círculo e aí depois os olhos são formados por língua de sinais então eu poderia colocar "libras" no formato dos olhos e a boca é formada por "surdos" e "ouvintes".”	12:15 – 12:23 “Eu vou colocar assim um abaixo do outro porque a ideia era que eles sejam é a parte de cima de baixo dos olhos e o DE seja a pupila.
TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS	15:34 – 15:48 “Não sei se eu deveria traduzir "surdos e ouvintes". Não sei se essa terminologia seria reconhecida suficiente por que eu to falando de um público. Se eu to escrevendo para a língua portuguesa, um público de pessoas ouvintes.”	18:58 – 19:19 “eu acho que SURDOUVINTE fica melhor porque OUVENÃO OUVENÃO [...] a pessoa pode se entender “não ouve”, “não ouve”, e aí tá se referindo ao surdo né.”
TIPOGRAFIA	12:04 – 12:26 “eu pensei em criar uma forma que fosse parecida. Então eu não vou usar eu pensei não usar a forma maiúscula da letra talvez pra dar mais essa ilusão de cílios”	17:29 – 17:36 “Mas ao mesmo tempo eu gostei dessa aqui por conta de ela desenhar bem a ideia do olho né então vou deixar ela por enquanto.”

Fonte: Elaborado pelo autor

Tabela 2 - Exemplos de análises das transcrições dos TAP da tradução do poema *Nadar na Piscina*

Critérios de relevância	TAP 3	TAP 4
TRADUÇÃO DOS ÍCONES	04:49 - 07:20 “e eu poderia fazer algo como corro salto mais em cima [...] dou pi... eu tô tentando achar uma forma dou pi... ru...e....ta... e aqui já seria uma sequência de dou por que daí eu já saía daqui e continuava”	11:43 - 13:35 – “a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né”
TRADUÇÃO DOS ÍNDICES	16:35 - 16:42 – “não seria mais interessante eu criar uma imagem mental no leitor do poema por meio de versos?”	10:55 -11:02 – “eu acho que pode dar uma sensação de 'tas' ser a onomatopeia do corpo batendo na água”
TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS	07:39 – “e é que eu acho que não é mergulho né será? salto, salto”	01:20 – 01:53 - “É o que eu percebi nas produções do Maurício: a presença do momento né, a captura do momento que ele faz principalmente nos poemas que ele relaciona com imagens. [...] E eu acredito que ele possa sim ser traduzido como um haicai”
TIPOGRAFIA		11:43 - 13:35 - “a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né”

Fonte: Elaborado pelo autor

Quando da sua inserção na tabela, os textos transcritos foram modificados com a retirada do *time code* assim como aparecia na transcrição, anotando somente o tempo inicial e final do trecho exemplo acima dele. O texto foi devidamente pontuado e organizado de acordo com a gramática portuguesa a fim de tornar a leitura mais fluida. A primeira coluna, nomeada “Critérios de relevância” é referente às questões que se perceberam importantes para a tradução no momento da gravação do TAP, e que têm um amparo na teoria apresentada anteriormente neste trabalho. Na segunda, “TAP 1” na primeira tabela e “TAP 3” na segunda, foram copiados os trechos dos TAP relativos que sirvam de exemplo para a questão posta na primeira. E o mesmo foi feito com o TAP 2 e TAP 4, na terceira coluna de cada tabela.

Uma tabela foi elaborada para cada tradução, a primeira para a tradução de *Comunidade* de Kácio de Lima, e a segunda para a tradução de *Nadar na piscina* de Maurício Barreto. Cabe lembrar que segundo Haroldo de Campos, a tarefa de transcrição consiste na descoberta do intra-código presente no poema, e no reequacionamento dos constituintes deste código interno na língua de chegada; esta descoberta é guiada por critérios de relevância estabelecidos caso a caso (CAMPOS, 2010). Assim, para este poema os critérios de relevância elencados foram: a tradução dos ícones, a tradução dos símbolos, e a tipografia. Acredita-se que esses critérios foram preponderantes para a tradução do emaranhado de significações que o poema carrega. Tais critérios não ocorrem isoladamente, e pode ser que determinado trecho revele aspectos relevantes para mais de um critério, o que justifica a aparição do mesmo trecho em células de critérios diferentes.

5 ANÁLISE DA POESIA EM LIBRAS ESCRITA

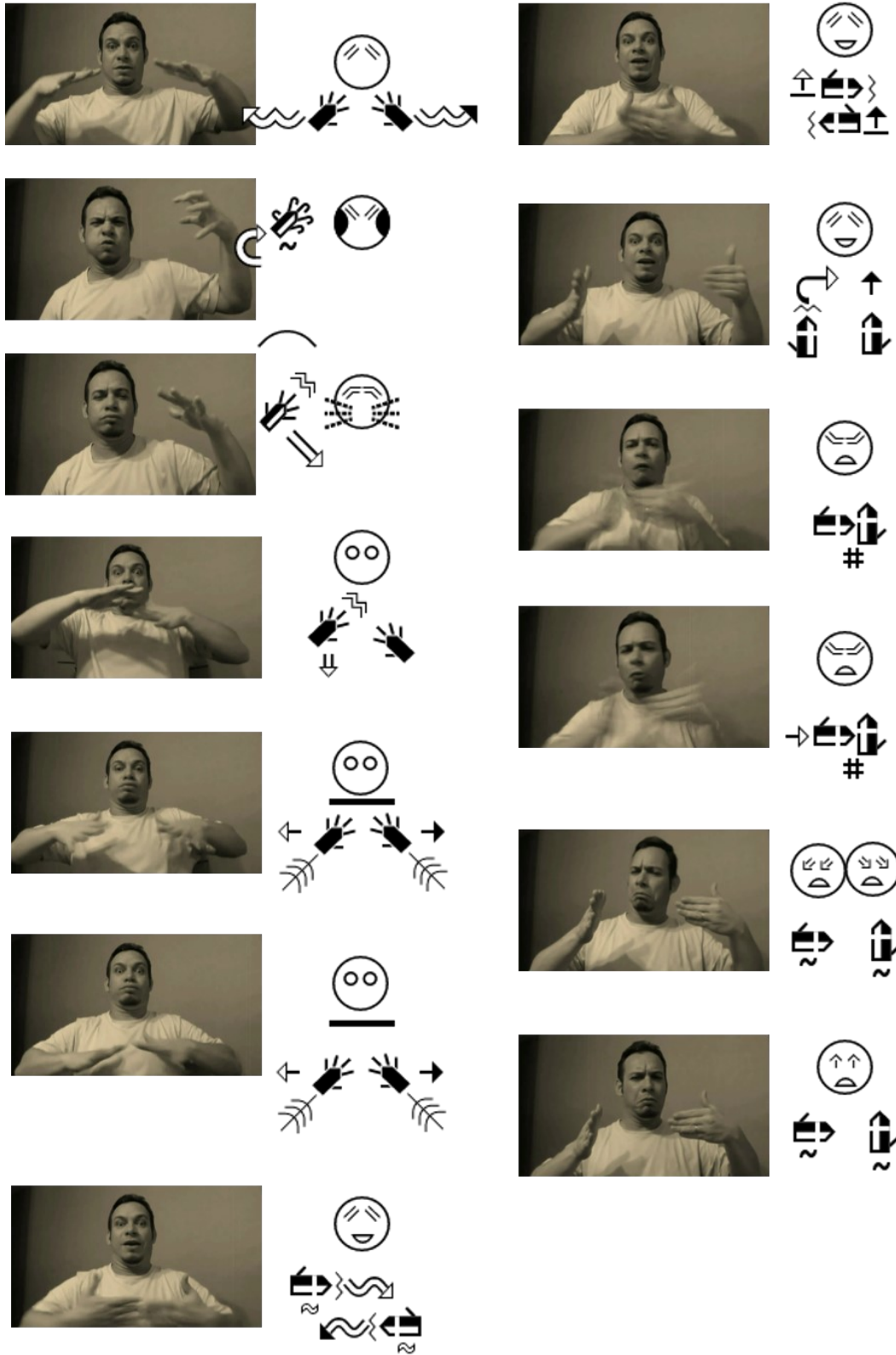
A análise dos dados dessa pesquisa é apresentada de acordo com os objetivos estabelecidos para a investigação, a saber: (i) diferenciar a poesia em Libras escrita da poesia em Libras sinalizada; (ii) descrever o gênero poesia em Libras escrita em SW; (iii) identificar os aspectos da poesia em Libras escrita passíveis de tradução para o português. Cada objetivo define um tópico que integra essa seção. No terceiro deles, foram estabelecidos subtópicos que correspondem às categorias, ou critérios de relevância, estabelecidos no tratamento dos dados coletados.

5.1 DIFERENÇAS ENTRE A POESIA EM LIBRAS SINALIZADA E ESCRITA

Para entender o que diferencia os poemas em Libras em vídeo daqueles em Libras escrita, foi realizada uma transcrição para o SW da sinalização do poema intitulado *Peixe* do autor surdo Renato Nunes.

O poema de Renato brinca com as configurações de mão para causar uma certa confusão na sua assistência. As configurações de mãos utilizadas pertencem ao mesmo grupo, em que todos os dedos estão selecionados. O poeta começa sinalizando MAR com as mãos abertas e espalmadas; em dado momento a mão se põe acima e os dedos se curvam em um movimento brusco, o que talvez possa representar o sol abrasador, visto que configurações de mãos encurvadas tendem a representar algo negativo (MACHADO, 2013). Depois os dedos se abrem e a mão desce suavemente, o que pode significar raios de luz irradiados sobre a água. Depois as mãos mudam de configuração e parecem representar peixes nadando até que uma esbarra na outra. Seria um peixe esbarrando no outro, ou um peixe que se chocou à parede de vidro de um aquário? Se a segunda hipótese for a correta, seria aquele segundo sinal o sol, ou uma luz artificial ligada sobre o aquário? A incerteza é acentuada pela expressão confusa do poeta declamador que pode ser atribuída ao peixe, mas reflete também a sensação do espectador. Abaixo apresentamos frames da versão sinalizada do poema, sua transcrição quadro a quadro para o SW, e três traduções produzidas por Markus J. Weininger apresentadas por Weininger e Sutton-Spence (2015).

Figura 7 - Transcrição para o SW do poema *Peixe*



Fonte: Elaborado pelo autor

Ondas do sol irradiando
 Peixe flutua na água, liberdade
 Choque na parede invisível



Sol brilhando sobre o mar
 Peixe flutuando com as ondas
 Choca-se na parede imprevisível

O sol ilimitado sobre a água
 O peixe nada nas ondas do seu elemento
 A cabeça bate incrédula no vidro do aquário

(Markus J. Weininger)

Na versão de Markus J. Weininger, o tradutor opta por dar um sentido claro ao que antes parecia ser propositadamente o motivo da dúvida na sinalização. Weininger dá nome ao obstáculo, a parede de vidro. Dessa forma ele confere ao poema um dos seus sentidos possíveis, em vez de reconstruir o intra-código da obra de maneira a causar um efeito semelhante. Isso demonstra a complexidade da tarefa tradutória nessa direção. Mas independentemente do que realmente significa o poema, refletimos sobre como a sinalização foi representada por meio do SW.

Como pode ser notado na transcrição acima, mais do que a direcionalidade do movimento, é possível representar outros aspectos relacionados a esse parâmetro por meio do SW. Acima nota-se, por exemplo, a presença do grafema # no terceiro sinal da segunda coluna, que indica o contato do tipo “bater”, um contato mais forte do que um simples tocar e que representa bem o que realmente acontece no vídeo (BARRETO e BARRETO, 2015).




Além disso é possível representar a intensidade e velocidade dos movimentos. Na transcrição acima isso pode-se notar essa representação no uso do grafema ~ (no segundo sinal da primeira coluna) que indica um movimento seguido de uma pausa brusca; bem como de  (no terceiro sinal da primeira coluna) utilizado em movimentos lentos; e ainda  (no sétimo sinal da primeira coluna) que representa um relaxamento do movimento e da mão. (BARRETO e BARRETO, 2015).

Tais grafemas são úteis para uma transcrição de sinalizações, o que inclui performances de obras da literatura em Libras. Os elementos que fazem parte da estética das obras em Libras, como simetria, expressões faciais, o uso de configurações de mãos semelhantes e outros estarão presentes na transcrição, como visto acima. Os efeitos que as metáforas que o uso de determinadas configurações de mãos e movimento carregam também estarão presentes na transcrição (MACHADO, 2013). Porém o corpo não está presente, e essa ausência leva consigo alguns outros aspectos estéticos da obra.

Para realizar uma transcrição desse tipo, registrando o poema que originalmente é vídeo - um tipo de mídia dinâmica que reproduz na tela exatamente o que o autor produziu - para o papel - suporte de registro estático - é necessário decidir por segmentar o trecho sinalizado. Segmentar um poema como o de Renato é um desafio pois o poema é composto por estruturas altamente icônicas onde o que ocorre é uma transferência de acontecimentos para imagens criadas pelo corpo e seus movimentos no espaço (CUXAC e SALLANDRE, 2007). É perceptível que o poeta selecionou os sinais com a intenção de causar uma certa confusão e ambiguidade da imagem geral do poema. Isso tem a ver com o que Jakobson (2010) explica sobre a projeção do princípio de equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, o que caracteriza a poesia. Além disso, o todo criado pelo poeta, o poema em si, pelo tratamento icônico que recebe mesmo sendo composto por signos simbólicos, ele mesmo é um signo (PIGNATARI, 1987).

Essas relações estão todas impressas no corpo do performer, o que demonstra a capacidade de produção de poeticidade mesmo sem a escrita em um processo que quebra o paradigma do que se considera literatura (SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2014; KLAMT, 2017). Podemos dizer que o poema é um todo composto de cenas, e que para as transcrever é necessário decidir que momentos exatos dessa cena serão fotografados, ou seja, registrados na página. O que implica afirmar que para transcrever um poema é necessário dividir o seu todo icônico em partes menores.

Logicamente essa tomada de decisão sobre o que deve ser registrado durante a transcrição são evidência de que esse é um processo de natureza interpretativa (MCCLEARY *et al*, 2010). A divisão de segmentos da sinalização não existe em outra parte senão na mente do espectador, e é baseada no seu conhecimento sobre a língua e sobre o sistema que utiliza para transcrever. Para realizar a transcrição acima, decidiu-se por registrar os pontos críticos de mudança da sinalização, isto é, os momentos em que as alterações fossem mais evidentes e criassem uma nova imagem o mais distinta possível da anterior. Acredita-se que as alterações registradas marcaram momentos importantes da sinalização, e que a leitura da transcrição levaria o sinalizante a se aproximar o máximo possível da obra original em vídeo.

Entre o primeiro e o segundo sinal do poema ocorre uma alteração da configuração de mão, essa mudança ocorre sutilmente de forma que a configuração de mão seguinte só é percebida quando a mão faz uma pausa brusca no segundo sinal do poema; rapidamente a mão que era  , passa a ser  . Outra mudança ocorre entre o segundo e terceiro sinal, e a configuração de mão passa a ser  para depois voltar ao formato que tinha no primeiro sinal. Essas

três alterações acontecem em um intervalo de tempo de três segundos, o que tornaria a mudança imperceptível a olhos desatentos. Já quem vê uma transcrição para o SW não tem dúvidas de que essas alterações ocorreram e quais são as configurações de mãos utilizadas pelo poeta.

Agora pensemos na possível motivação do autor em realizar mudanças tão rápidas. Poderia ele pretender provocar confusão à sua assistência, fazendo com que eles assistam novamente o vídeo? Se fosse esse o caso, por deixar explícito a alteração de configuração de mão, a transcrição estragaria o efeito pretendido pelo autor. Ao mesmo tempo serviria de chave de leitura para os espectadores.

Outro ponto a considerar são as conversões de um sinal a outro nas quais o poeta faz coincidir os parâmetros finais de um sinal com os iniciais de outro, suavizando as mudanças entre sinais, o que Quadros e Sutton-Spence (2006) chamaram de morfismo. O que torna o morfismo um recurso elegante é a forma leve com que os movimentos de transição são executados, e essa leveza somente pode ser dada pelo performer, pois os grafemas do SW que indicam lentidão, rapidez, tensão e relaxamento dos movimentos não são aplicáveis a movimentos de transição. As configurações de mãos finais e iniciais de sinais subsequentes que geralmente são propositalmente coincidentes podem ser representadas na transcrição, porém perde-se o encanto de ver um sinalizante declamar o poema.

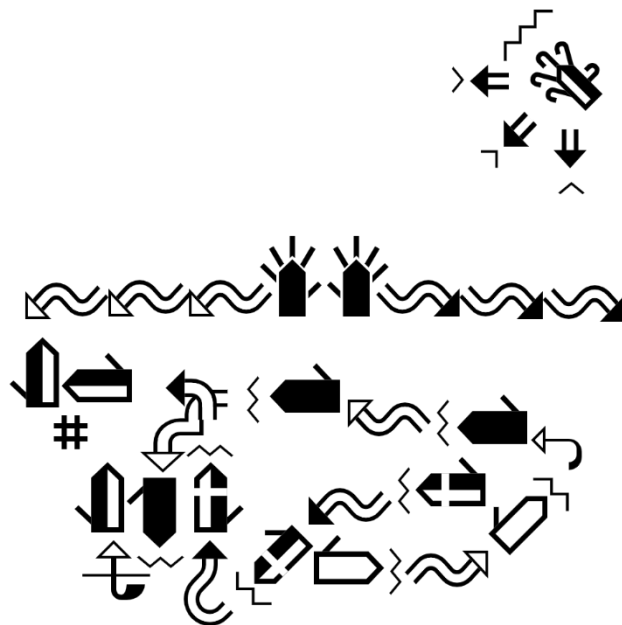
A própria transição pode também carregar sentidos metafóricos. Se uma configuração com os dedos esticados tem um sentido positivo, enquanto que uma com os dedos curvados tem um sentido negativo, o processo de conversão de uma configuração de mão à outra deve representar o processo de transferência de um estado para o outro (MACHADO, 2013). A forma como esse processo se dá dependerá do tipo de movimento que o sinalizante utilizará durante a sua performance para realizar a dita conversão. Para Machado (2013) o movimento escolhido para compor uma poesia em Libras correspondem aos sentimentos que se deseja despertar na audiência.

Uma outra perda que pode ocorrer no processo de representação de um poema sinalizado por meio do SW, é a da sua superestrutura cinética (KLIMA e BELLUGI, 1976). Como já foi demonstrado neste texto, essa estrutura é um alto nível de organização de um texto que tem a ver com o desenho geral criado pelo poema e a significação que este acarreta. Quando segmentado para a transcrição, a partição do texto resulta na perda da superestrutura cinética, e o que era poético corre o risco de ser lido apenas como um texto formado pela junção de sinais, sem entendê-los como partes de um sistema semiótico maior.

Pode-se ainda pensar em possibilidades de recriação para a modalidade escrita que mantenham a estrutura cinética do poema, mantendo a imagética geral formada parte a parte na

sinalização. Para tanto, é preciso aproveitar as possibilidades de exploração do visual na página impressa que o SW oferece. A poesia sinalizada prende o espectador a uma leitura temporal ditada pelo performer, a escolha do que ver e quando é possível na poesia registrada em vídeo, por meio dos mecanismos de navegação que os diversos players de vídeo oferecem, mas ainda há uma organização sequencial de apresentação da poesia que é idealizada pelo autor. Por outro lado, a página tem a propriedade de conferir ao leitor a autoridade em decidir o que ler em que tempo sem necessariamente haver uma ordem ideal de leitura. Para unir essas duas vantagens, isto é, a manutenção da semiótica geral da obra, e a liberdade de escolha da ordem de leitura, é necessário um arranjo especial. Abaixo apresenta-se uma possibilidade.

Figura 8 - Recriação de *Peixe*



Fonte: Traduzido pelo autor

A recriação acima mostra algumas das possibilidades oferecidas pelo SW. Com a exploração do espaço, é possível manter a estrutura cinética geral do poema com todos os seus elementos: o sol (ou luz), a superfície ondulada da água, a confusão dos peixes nadando. As setas de direção dos movimentos e os grafemas de movimentos dos dedos foram utilizados para mais do que indicar o deslocamento da mão que representa o sol no espaço, mas também para criar a imagem icônica dos raios que o sol emana, se assemelhando ao desenho amplamente conhecido do sol. O mesmo uso visual pode ser percebido nas setas que indicam o movimento das mãos do sinal MAR formando as ondas.

As formas das mãos utilizadas para representar os peixes abaixo da superfície foram propositadamente escritas com grafemas apresentando várias orientações da palma, de acordo

com as setas que as acompanham. O momento da colisão foi deslocado do centro se aproximando das bordas da imagem, isso para preservar as possibilidades de interpretação do poema. O peixe pode ter se chocado com outro peixe, ou com a parede do aquário.

Mas essa versão ainda é muito diferente da em vídeo. Os movimentos não são exatamente os mesmos, e as expressões faciais não foram inseridas aqui. Há uma limitação quanto ao espaço da página e a capacidade de apresentar a sinalização em todas as suas dimensões, especialmente quando as duas mãos são utilizadas. Se tudo fosse transcrito exatamente como sinalizado, não haveria uma construção visual na página, como houve acima.

Essa rápida análise nos mostra que poesia em Libras em vídeo difere da poesia em Libras escrita. Quanto à sua recepção a poesia em vídeo é feita para ser assistida com todos os seus detalhes, com efeitos de edição, com a figura do sinalizante performer e a emoção que ele imprime à poesia por meio do seu corpo. Além disso, a apreciação da obra é ditada pelo tempo do vídeo, visto que se dá à medida em que a poesia se desenvolve na tela. Já a poesia em SW é feita para ser lida, e seus detalhes podem demonstrar o potencial representativo da escrita no sentido de registrar no papel tudo o que precisa ser sinalizado ou de explorar a folha e os diferentes recursos tipográficos e imagéticos de forma criativa. Em algumas obras escritas essa leitura é feita de maneira sinótica, em outras segue a lógica do verso conforme criado pelo autor, mas com liberdade para o leitor escolher de onde, até onde e em que ordem ler.

Quanto à sua produção, a poesia em Libras em vídeo tem a possibilidade de realização de determinados movimentos que somente um sinalizador performer pode executar. Há uma influência da presença do corpo. Embora o SW possua uma forma de escrita de corpo inteiro - utilizada por iniciantes na Dinamarca - na qual o sinal é escrito com uma representação de cabeça, ombros e braços, essa não é a forma padrão de escrita (SUTTON, 2015). E mesmo essa não compensaria a presença do corpo real do sinalizante performer.

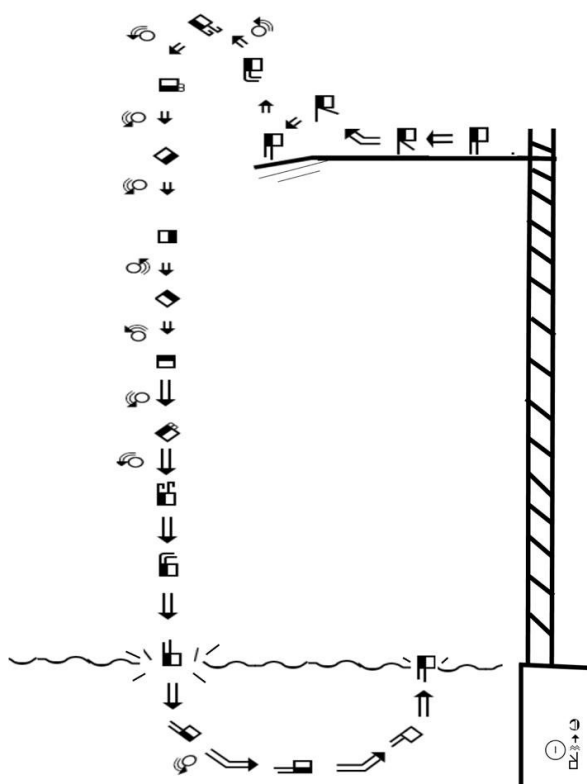
O caminho inverso também é verdadeiro. A poesia em Libras escrita, em alguns casos não é feita para ser sinalizada, assim como alguns poemas em línguas orais não são escritos para serem declamados em voz alta. Podemos dizer isso devido à natureza de algumas poesias escritas por meio do SW. Vejamos por exemplo, as obras do poeta surdo brasileiro Maurício Barreto. O poeta compõe em língua de sinais e já publicou alguns poemas em Libras no seu canal do YouTube; também compõe e divulga poemas em SW na sua página do Facebook. Em entrevista à pesquisadora Janaína Peixoto (2016), Maurício falou sobre a sua relação com o SW.

Estou conseguindo me desenvolver na SW, associando desenhos a escrita da Língua de Sinais. Estou experimentando novas formas através da criatividade. É um trabalho

pioneiro romper com esta escrita tradicional, quero escrever a escrita de sinais de maneira artística, poética, uma escrita bela, expressiva, que represente a emoção para pessoas surdas, que retrate a expressão, que registre a expressão de forma mais clara, mais moderna. (PEIXOTO, 2016, p.171)

Como se pode notar na fala do poeta, o desejo de romper com as regras de escrita, que ainda são bem flexíveis no SW, está atrelado a uma escrita mais poética. A escrita tradicional em SW segue uma lógica de representação dos sinais em colunas ou pilhas, nas quais é possível representar o estabelecimento de referentes no espaço de sinalização e organizar a sintaxe espacial da Libras no papel. Uma quebra nesse padrão poderia levar o leitor a um outro tipo de olhar sobre a página induzindo não à leitura lógica da sequência dos sinais e impedindo a sinalização do poema. Isso pode ser visto na obra *Nadar na piscina*⁶ de Maurício apresentada abaixo:

Figura 7 - Nadar na piscina






Fonte: Maurício Barreto (2017)

Ao observar a obra de Maurício somente como uma imagem, é fácil reconhecer a presença do que se assemelha com uma escada, uma plataforma e ondas de água no que parece ser

⁶ O título da obra em português foi escolhido com base no comentário à imagem feita pelo autor no momento da postagem. O autor não comenta se este é o título do trabalho, mas o usaremos aqui para que tenhamos uma identificação mais clara para nos referirmos à obra. A mesma lógica é utilizada para todas as suas obras divulgadas na sua página do Facebook.

uma piscina. Essa referência mais explícita a elementos extralinguísticos nos auxilia a entender que o assunto é mergulho, até mesmo para pessoas que não sabem língua de sinais. Para alguém que sinaliza, mas não escreve a Libras, uma rápida explicação do grafema de configuração de mão - que o quadrado representa o punho fechado, que os traços representam dedos indicador e médio, e que a cor preta indica o dorso da mão - seria suficiente para entender que a obra retrata o uso de classificador para pessoa.



O entendimento da referência geral do poema não é difícil de compreender, mas a presença de alguns traços exigiria uma explicação um pouco mais detalhada. O movimento é indicado por setas de direcionalidade e por grafemas do tipo , que representam a rotação do pulso. A plataforma é formada por grafemas de representação do ombro . E o que forma a água são grafemas de movimento ondular horizontal . Ou seja, a obra é toda composta por grafemas do SW. Porém, como esses grafemas podem ser sinalizados?

É perfeitamente possível configurar a mão na forma que está na obra e realizar os movimentos que estão escritos. Mas fazer os ombros formarem uma escada e uma plataforma de mergulho e que um movimento (como se fosse possível executar um movimento no espaço sem a presença de uma parte do corpo) forme as ondas da água é impossível. A obra é para ser observada, é para surpreender na forma como utilizou grafemas para formar uma imagem que não é somente pictórica, mas carrega uma especificidade das línguas de sinais que é o uso de classificadores.

Isso reforça o que já foi dito neste texto, que poesia em Libras escrita e em vídeo merecem ser analisadas de forma independente uma da outra, levando em consideração as características intrínsecas de cada uma. Buscaremos então analisar a poesia em Libras escrita utilizando obras que já tenham sido publicadas em formato impresso ou eletrônico, bem como obras divulgadas em páginas da internet. Tentaremos estabelecer relações com estudos sobre a escrita das línguas de sinais por meio do SW e com tipos poéticos semelhantes que possam trazer uma luz para o entendimento deste gênero.

5.2 A POESIA EM LIBRAS ESCRITA

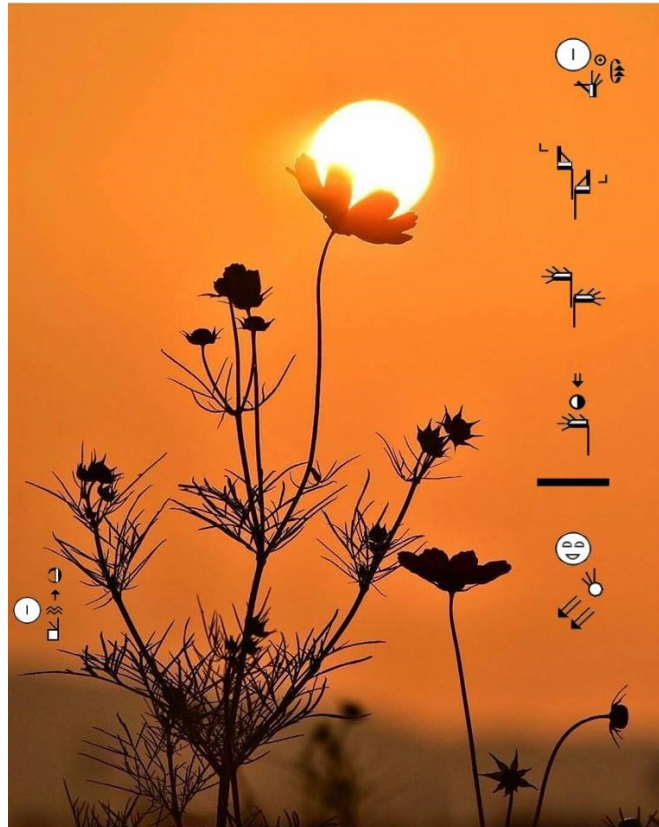
A publicação de literatura em escrita de sinais SW tem crescido, o que pode ser comprovado pela pesquisa de Marquezi (2018) já comentada nesse texto. Mas é curioso que somente uma das dezoito obras reunidas por Marquezi contém o gênero poesia, e mesmo nesta há apenas um poema. Parece ser comum a visão de que a escrita de sinais é eficaz no registro da língua sinalizada. Como resultado de entrevistas com tradutores e transcritores de escrita de sinais na pesquisa mencionada acima, se constatou que a maioria considera o SW como uma

O sinal para “amo vocês” em Libras pode ser escrito com somente um grafema para a configuração de mão , podendo ser replicado para as duas mãos, ou ainda acrescentando um movimento  que conferiria o plural à expressão. Mas no escrito de Maurício o sinal foi grafado junto a uma expressão facial, grafemas de braço, ombro e quadril, e ainda uma adaptação de grafemas para retratar as pernas e pés formando um corpo inteiro. Após a vírgula em “surdo”, há uma sensação de interrupção da fala; essa interrupção seria provocada pelo personagem criado por Maurício estar sendo arremessado para cima por outros personagens igualmente desenhados, num gesto típico de comemorações. Seriam estes ouvintes levantando um surdo? Não sabemos, pois as diferenças não são evidentes, e alguns deles fazem o sinal de “aplaudir”. Essa interrupção da fala se assemelha ao recurso de mudanças de perspectivas, um processo análogo aos planos cinematográficos comum nas produções literárias sinalizadas (BAUMAN, 2003).

As características deste e do poema apresentado anteriormente condizem com o que Hoek (2006) define como um discurso sincrético no qual imagem e palavras estão unidas por um processo de fusão, uma não existe senão pela outra e com a outra, sem a possibilidade de separação - exceto com relação aos três primeiros sinais. Como exemplo desse tipo de discurso, Hoek (2006) cita os caligramas de Apollinaire e a poesia visual.

Em outras obras de Maurício, a imagem aparece não por meio de grafemas, mas sim de fotos nas quais o texto é sobreposto e que são o tema central do texto ao qual servem de fundo. São **poemas que se relacionam com imagens**. Nestes casos o texto se torna uma ekphrasis da imagem, e cuja forma como retratam um instante se assemelham com o haikai, uma forma de poesia japonesa conhecida pela alusão a imagens e pela brevidade. Um exemplo desse tipo é *Tiro perfeito* reproduzido abaixo.

Figura 10 - Tiro perfeito




Fonte: Maurício Barreto (2019)

Na figura vê-se em primeiro plano uma planta com flores em várias alturas; ao fundo no céu alaranjado, o sol como uma bola com linhas bem definidas se posiciona de forma que parece repousar sobre a flor mais alta da planta. O texto em SW sobreposto é composto por cinco sinais: flor, um classificador para flores em botão que utiliza das duas mãos, um classificador semelhante agora para as flores abertas, um classificador para o sol (mão direita em “O”) descendo sobre a flor aberta (mão esquerda com os dedos abertos, e o sinal de “perfeito” escrito com uma mão só. O que se nota nesse caso é uma tradução da imagem para a Libras. Poderia ser traduzido para o português da seguinte forma:

*em palma a flor abre
sobre a mão o sol deita
captura perfeita*

(tradução minha)

O poeta não somente descreve a imagem como se fosse uma legenda, mas acrescenta informações como o abrir das flores e o caminho percorrido pelo sol até chegar no momento ideal da fotografia, além de uma sensação expressa pelo sinal PERFEITO. O grafema que representa a configuração de mão do sinal PERFEITO, é ainda iconicamente semelhante ao sol,

por ser um círculo branco do qual saem os traços dos dedos, o que remete ao desenho comum do sol . As formas da língua utilizada provocam um efeito visual bonito sobre a página e ao sinalizá-los, no entanto são de difícil execução por serem pouco anatômicas. Parece haver uma preocupação com o efeito que a língua escrita provocará na página, e não somente ao ser sinalizado.

A relação que se nota entre imagem e texto na poesia acima é o que Hoek (2006) chama de discurso misto. Nesse caso a imagem e o texto podem existir com suas próprias identidades, mas a forma de apresentação em conjunto estabelece relações de dependência de um pelo outro. A própria natureza do texto também se mostra bastante icônica ao construir a imagem de uma planta e do sol se pondo como que no bojo de uma flor, reproduzindo a imagem da foto à qual está sobreposta.

Embora Maurício tenha iniciado as suas composições poéticas por meio da Libras sinalizada e registrada por vídeo, a imagem sempre parece ser um ponto importante da sua obra (PEIXOTO, 2016). A exemplo disso, no poema sinalizado registrado em vídeo *Farol da Barra* (BARRETO, 2012), as imagens de fundo do vídeo são relacionadas ao que é sinalizado e ilustram bem a evolução da poesia. No caso das produções em Libras escrita, a preocupação com o visual continuou seja pela inserção de elementos paratextuais ou pela escolha adequada dos sinais que compõem a obra. (MACHADO, 2013).

Na tradução para o português apresentada acima, o formato é de um haicai. Haicai é um tipo de poesia originada no Japão que se propagou ao redor do mundo como sendo um poema curto, de três versos, com 5-7-5 sílabas em cada verso respectivamente. No Brasil, o haicai foi traduzido do japonês para o português por diversos nomes conhecidos, incluindo Haroldo de Campos (2010); com o tempo começou a também ser produzido por poetas brasileiros diretamente em língua portuguesa, e nesse ponto é inegável a importância que Paulo Leminski teve como poeta (OLIVEIRA, 2007).

Lira (2010, p.181) define essa poesia como um “registro verbal, em linguagem simples e direta, de uma percepção sensorial momentânea baseada na observação da natureza, nela incluído o ser humano”. Por conta dessa característica, o haicai chegou a ser comparado a uma lente que captura um momento pelos olhos do poeta (CAMPOS, 2010). E entendendo essa característica fotográfica, Leminski elevou isso a um outro patamar, publicando obras que relacionavam imagens e haicais, como *Quarenta clics em Curitiba* em 1976, e *Winterverno* em 1994 (postumamente).

Lira explica o haikai da seguinte forma: “é, grosso modo, dividido em duas partes: um cenário, temporal ou local, em geral no primeiro ou no último verso, e a ação, que engloba o(s) seu(s) agente(s), nos outros dois” (2010, p.187). Em *Tiro perfeito*, tem-se um cenário, de flores de abrindo, uma verdade eterna, natural e que pode ter alguma relação com a estação do ano - como é comum no haikai tradicional japonês - na primavera as flores de abrem. A isso segue-se uma ação, o sol que ao percorrer o seu trajeto no céu ao se pôr, se aloca na cuba formada pelas pétalas da flor. No último momento, o resultado da interação das duas estrofes expressa pela impressão do poeta: “perfeito”.

Essa maneira de poema fotografia está em *Tiro perfeito*, permite que pensemos em uma aproximação desse tipo de poema com o haikai, ou mesmo defini-lo como tal. O haikai existe em língua de sinais, Kaneko (2008) apresenta um estudo extensivo dessa manifestação poética, o compara com os que são produzidos em língua oral escrita e percebe que quando sinalizado, preserva as características de brevidade, a temática, o apelo visual, a estrutura e as mudanças de perspectiva. Além disso, agrega características como corporalidade, a perspectiva surda, neologismos e outros recursos poéticos como a simetria. Assim, não é difícil pensar na sua existência em Libras escrita.

A forma visual e sintética como a cena é descrita, como na fotografia exposta juntamente com a poesia permitem que o denominemos haikai. Esse foi o motivo de ter sido traduzido no formato de um.

Seguindo outra linha de composição, o cearense Kácio de Lima Evangelista publicou em 2018 o seu livro “Ser” em formato digital e impresso. O livro é a primeira obra de poesias em libras escrita a ser publicado no Brasil (EVANGELISTA, 2018). Kácio compõe **poemas em versos** e também poesia concreta. Os dois tipos de composição serão aqui descritos e analisados.

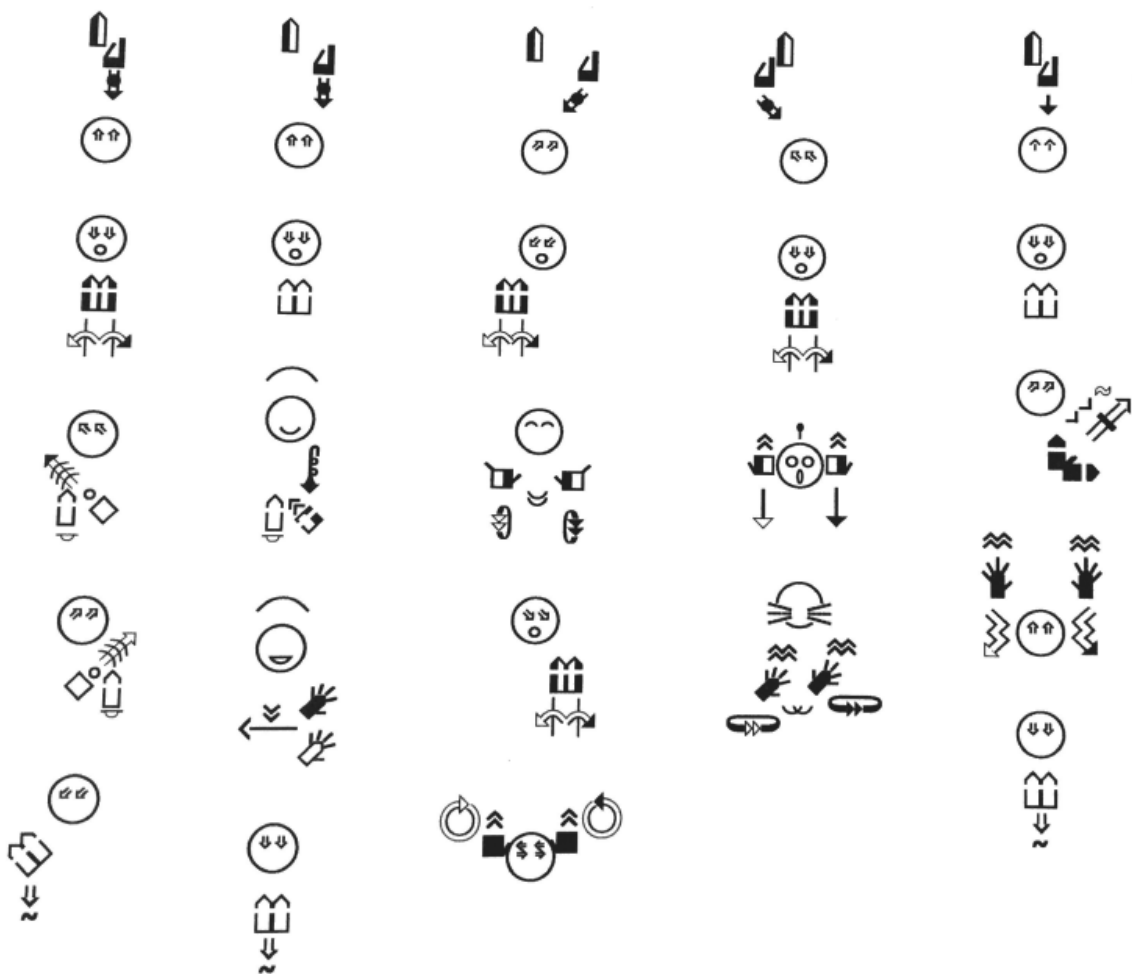
O verso em poemas em Libras é discutido por Klamt (2014) na sua pesquisa sobre o ritmo em poesias sinalizadas que tem como base os estudos pioneiros de Valli (1993) e a discussão de Bauman (2006). Para o primeiro a identificação de um verso está atrelada à ocorrência da rima, que se dá por meio da repetição de um ou mais parâmetros nos sinais que ocorrem ao final de cada verso. Já para Bauman, essa visão é fonocêntrica, visto que tenta encaixar a poesia sinalizada nos moldes da poesia em língua oral. Ele admite a viabilidade linguística da tese de Valli, mas discorda da sua veracidade quanto à percepção do verso; para ele “apenas submetendo o poema ao papel é possível identificar um padrão de rima que geraria a quebra de linha” (KLAMT, 2014, p. 55).

Parece ser essa a proposta de Kácio ao compor em versos: formá-los através de rima e deixar isso claro ao registrá-los no papel. Em entrevista, o autor diz sobre a composição em versos (ou colunas, visto que a linha no SW é vertical):

A coluna determina o tempo, então colunas de tamanho igual tem tempo de sinalização igual, as menores são mais rápidas... o tamanho diz as que convergem ou não. Então as colunas dizem como sinalizar. (EVANGELISTA, 2018)

A convergência alegada pelo autor é justamente a rima que pode ser notada em vários dos seus poemas como em *Viagem*, reproduzido em parte abaixo:

Figura 11 - Viagem (trecho)










Fonte: Kácio de Lima Evangelista (2018)

O trecho foi traduzido da seguinte forma:

*Nas páginas de um livro viajo e repouso
No papel doutro explicações dum mundo todo
Em outro registro de mil saberes me inundo*

*Num novo livro constatações de quase mundo
Abro e imaginações pairam pousam cômodo⁷*

Os versos do poema são facilmente reconhecíveis, cada coluna corresponde a uma linha. Cada verso tem cinco sinais, com exceção do quarto, mas nesse o grafema de dinâmica de movimento  indica a ação consecutiva das mãos, o que corresponderia a dois sinais. A rima está na repetição da configuração de mão  e do M  no final dos versos um, dois e cinco; nos versos três e quatro há um movimento semelhante dos dedos representados por  e .

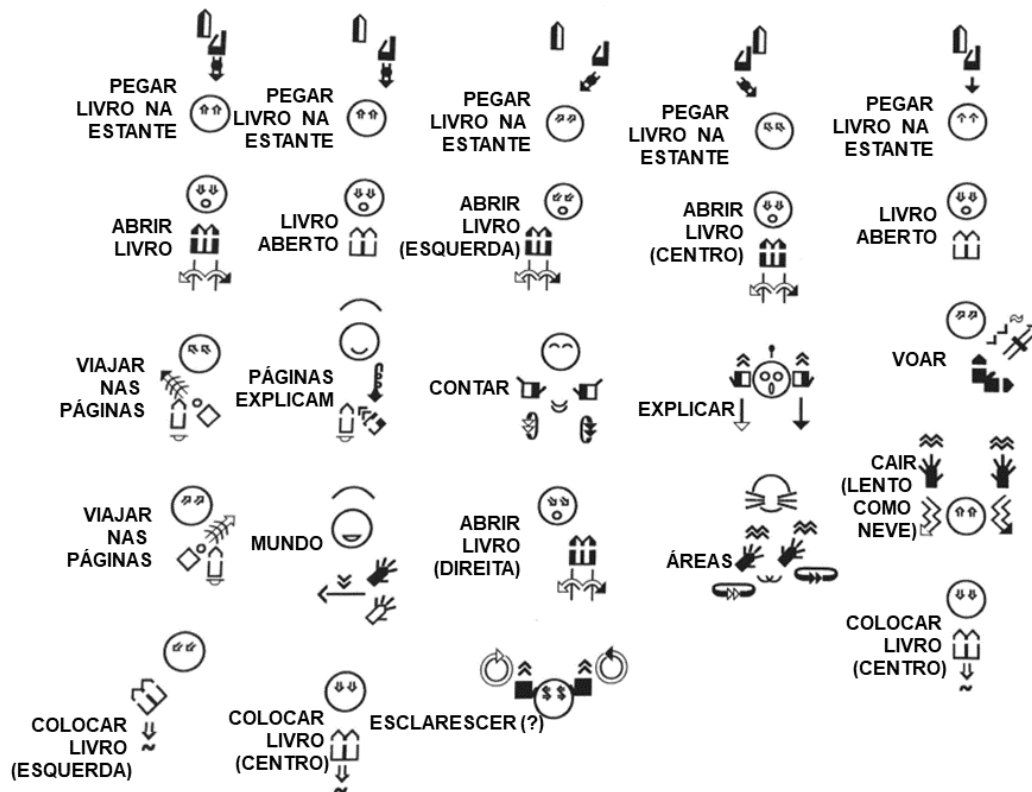
É notório também que o início de cada verso seja marcado por um certo padrão nos sinais. A mão esquerda é configurada sempre da mesma forma  a frente do corpo em todos os versos do trecho, enquanto a direita - sempre na configuração de mão  - inicia em pontos diferentes em torno da mão esquerda e se desloca em direção ao sinalizante. O segundo sinal de cada verso também mantém um padrão, em todos se refere a LIVRO, que às vezes é sinalizado com um movimento de abrir, e em outros já aparece aberto.

A percepções desses padrões na construção do poema é que permitem propor a tradução acima. Com a detecção das rimas e repetições mencionadas acima, a tradução foi construída no sentido de compensar os recursos estilísticos da construção em Libras por outros que pudessem causar um efeito poético na língua portuguesa. Nela, cada verso corresponde a uma coluna, as rimas foram construídas de forma que correspondessem o máximo possível às do original e as repetições foram substituídas por aliterações (no caso dessa tradução a repetição do /r/ vibrante em todos os versos).

Para chegar à tradução acima, foi necessário realizar primeiramente a transcrição dos sinais para glosas em português, o que serviu de ajuda para a escolha das palavras. Abaixo as glosas utilizadas são apresentadas à esquerda de cada sinal do trecho traduzido. Considerando que o poema possui um grande número de neologismos nos sinais, é preciso registrar que elas são chaves para o entendimento do poema, mas podem não representar o sentido completo de cada sinal.

⁷ Tradução minha.

Figura 12 - Transcrição para glosas em português do poema Viagem



Fonte: Adaptado pelo autor

Assim a identificação do verso em poemas escritos, como na obra de Kácio é muito mais clara do que nos poemas sinalizados, visto que essa marcação e quebra da linha geral do poema é feita pelo próprio autor. Por outro lado, a poesia em colunas parece ser feita para ser declamada. Pode-se deduzir isso do que o poeta declara em entrevista:

Eu pensei nessa poesia escrita dessa forma por que já vi surdos bons poetas, mas é difícil para as crianças expressarem a poesia, por conta do tempo. Elas assistem, gostam, vão para casa e esquecem; assistem, mas não são autoras, não se expressam. Eu pensei que essa escrita em colunas, pode ser um experimento que permite tirar do papel e sinalizar o poema, e depois desenvolver. (EVANGELISTA, em entrevista concedida em outubro de 2018)

Para ele, a escrita em colunas permitiria tirar o poema do papel, ou seja, sinalizá-lo. De fato, como ferramenta de registro e para fins pedagógicos, já se concluiu que o SW é uma importante e útil ferramenta (STUMPF, 2005; WANDERLEY, 2012). Porém, ao escrever uma poesia com a intenção de sinalizá-la é preciso ter em mente que alguns elementos se perderão. Por exemplo, a superestrutura cinética proposta por Klima e Bellugi (1976) fica prejudicada na reprodução escrita do poema, como já foi demonstrado neste texto quando da transcrição do poema de Renato Nunes.

Além disso alguns recursos como o morfismo, importante para a formação da estrutura externa do poema também não é registrado. Isso pode ser visto por exemplo no segundo e terceiro sinal do quinto verso, em que a mudança de um sinal para outro não é escrita, cabendo ao declamador conferir ao poema a leveza necessária às transições para que a sinalização tenha caráter poético e se diferencie da Libras do cotidiano.

A poesia de Kácio registrada em colunas tem seu valor ao demonstrar que é possível que o autor da poesia em Libras componha pensando em versos e deixe isso claro na sua escrita. Além disso, Kácio tem consciência da diferença entre o que é escrito e o que é sinalizado e como isso influencia na sua poesia. A escrita tende a ser simplificada, com menos detalhes e mais economia de grafemas. A falta de detalhamento que pode incomodar algumas pessoas é justificada pelo poeta:

[...] eu pensei que se colocasse na escrita todos os detalhes de corpo e outros, ele se tornaria igual ao vídeo, e então é melhor assistir ao vídeo. Na escrita o principal é eu ver... é como uma receita de bolo, eu tenho as instruções, mas se eu faço, como dizem “com amor” o bolo fica gostoso, o de outra pessoa pode não ficar tão bom. Eu penso que é assim com a poesia em escrita de sinais, então tirei o corpo. Alguns poetas pensam que obrigatoriamente precisam colocar mais detalhes, mas isso parece que prende, e eu não gosto. (EVANGELISTA, em entrevista concedida em outubro de 2018)

Assim pode-se ver que a intenção do autor é deixar que os elementos que têm a influência do corpo sejam colocados pelo leitor/declamador. Utilizando a comparação que o próprio artista fez, o poema escrito é somente uma receita, a execução dela e seu resultado final dependerá do cozinheiro.

Mas também faz parte da obra do poeta, um outro tipo de composição: **poemas que arranjam os sinais de maneira especial**. Essa variedade explora a página de forma mais visual, um tipo de poesia definida por ele como “poesia concreta” em Libras. Um exemplo desse tipo de poema é o intitulado *Comunidade*, reproduzido abaixo:

Figura 13 - Comunidade



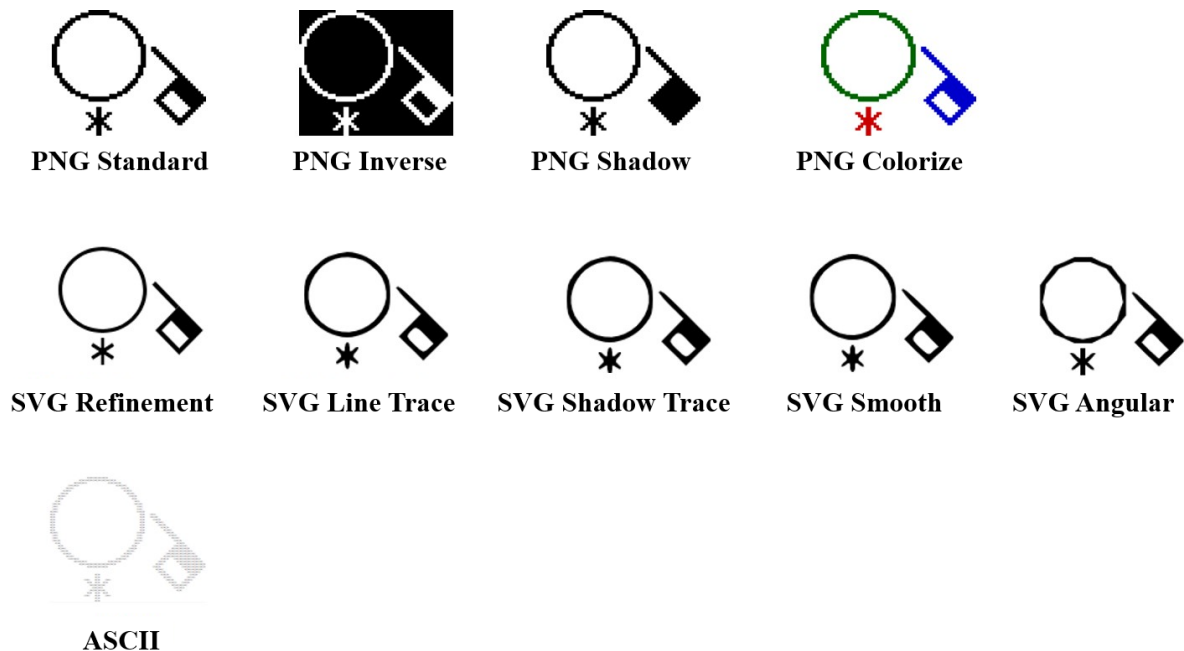
Fonte: Kácio de Lima Evangelista (2018)

O poema foge das colunas, que são a forma comum de escrita do sistema SW, o círculo maior é formado pela escrita do sinal SURDO, repetida várias vezes. Dentro dele há três agrupamentos, dois dele em formato de arcos menores formados pela repetição da escrita do sinal LÍNGUA-DE-SINAIS, e um arco maior formado pela repetição intercalada das escritas dos sinais SURDO e OUVINTE. O arranjo forma um rosto sorridente. O que se nota no poema de forma geral, é que segue o que Campos (2010) diz da organização “sintético-ideogrâmica ao invés de analítico-discursiva” (p.81). Imagem e palavra estão aqui fundidos em um discurso sincrético. (HOEK, 2006).

Em contraste ao poema *Nadar na piscina* de Barreto, essa obra não faz um uso incomum dos grafemas ao nível do sinal; cada sinal ali está escrito como deve ser. Isso lembra a fase ortodoxa da poesia concreta, na qual a tipografia utilizada era uma só (*futura bold*) e em nenhum momento a letra ou a palavra era deformada a ponto de parecer outra coisa; isso mudou posteriormente. Essa questão da tipografia no caso da escrita de sinais é algo bem menos flexível.

O programa de edição para o SW mais utilizado hoje em dia é o SignPuddle (SP), um editor que funciona on-line ou sem internet. O SP oferece uma única opção de fonte, e os comandos que permitem alguma alteração são quanto à cor, tamanho, qualidade de definição em pixels, traço e transparência do fundo (BARROS, 2018). O arquivamento das mídias no SP pode ser feito em formato de imagem (PNG – *Portable Network Graphic* ou SVG – *Scalable Vector Graphics*, podendo ser ainda convertidas para JPEG – *Joint Photographic Experts Group*), assim há uma possibilidade de modificação da aparência da imagem pelo uso de outros softwares. A alteração das opções de customização dos sinais no SP gera as possibilidades abaixo, exemplificadas pela escrita do sinal SURDO.

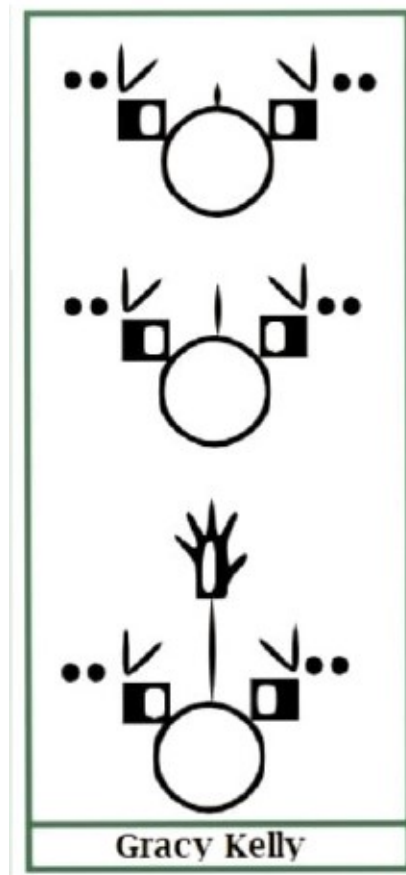
Figura 14 - Possibilidades de customização dos sinais no SignPuddle



Fonte: Elaborado pelo autor

Utilizando esse recurso – a bem dizer: tipográfico –, uma poetisa também cearense, começou a divulgar sua poesia em Libras escrita nas redes sociais, principalmente no seu perfil público no Instagram (@_gracy.kelly_). Gracy Kelly Amaral Barros compõe em um estilo semelhante à poesia de Kácio, com um tipo especial de exploração do branco da página, o que torna a sua obra passível de também ser classificada como poesia concreta. Aqui apresentamos a obra da poetisa sob uma perspectiva: como **poemas que utilizam tipografia estilizada**. Um exemplo da sua poesia é apresentado abaixo:

Figura 15 - Poema sem título



Fonte: Gracy Kelly Amaral de Barros (2018)

A poesia não recebeu um título, e foi postada no Instagram em julho de 2018. Na postagem a autora escreveu em português o seguinte comentário: “Nossas percepções nutrem nossa árvore”. Essa frase pode com certeza assumir o lugar de tradução desse curto poema. Em Libras escrita a imagem explorada é a de uma árvore que cresce no todo da cabeça de alguém, uma metáfora do crescimento de ideias, conhecimento que brotam da nossa mente. Parte do sinal **ÁRVORE** aparece somente no último grupo de grafemas, acima do que representa a cabeça. Nos grupos anteriores, nota-se somente a presença do traço que representa o braço em tamanhos diferentes, dando a ideia de crescimento. Assim como a árvore só chega ao pleno desenvolvimento da sua copa quando adulta, a mão espalmada que compõe o visual icônico do sinal surge quando o braço que representa o tronco chega ao tamanho ideal.

Na mesma base, as mãos que se põem nas laterais da cabeça e fazem o sinal **PERCEBER**, na altura dos olhos, uma clara adaptação à realidade dos surdos que utilizam esse canal para assimilar o mundo. O sinal se repete nos três grupos, representando a necessidade de constância de alimentação de informação para que nossa mente continue a crescer. A presença do

grafema para cabeça ainda gera uma outra imagem, devido a semelhança com o globo terrestre, podemos associar a ideia de mente à de mundo. Assim nosso mundo interior é produtivo quando alimentado por nossas percepções.

A utilização dos grafemas nesse poema também foge às regras de escrita de sinais pelo SW. O que é escrito não dá para ser sinalizado, foi escrito para ser apreciado; assim como acontece em alguns dos poemas que apresentamos antes, nos quais há uma exploração mais clara dos signos icônicos imagéticos. No entanto, no caso desse poema – e o que aparenta ser uma tendência nos outros quatro poemas divulgados pela autora – há uma necessidade de leitura sequencial. O poema não é lido como um todo icônico formando apenas uma imagem, são três blocos que precisam ser vistos na ordem em que aparecem, que é a mesma ordem de leitura padrão do SW. Essa característica confere algum movimento à obra, e a coloca em algum ponto entre a poesia concreta e a poesia em versos, porém mais próxima da primeira.

Entende-se assim que a poesia em Libras escrita se apresenta em forma de colunas, ou com arranjo especial na página. Que ela difere da poesia em Libras sinalizada pela destruição da superestrutura cinética criada na performance. Também que a sua imagem no papel demonstra o seu caráter icônico e a caracteriza como discurso sincrético; ou que sua presença junto a imagens a torna um discurso misto. Na seção seguinte será analisado o seu processo de tradução para a língua portuguesa.

6 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

A primeira etapa do processo de tradução foi a seleção das obras a serem traduzidas. Nesse caso, a definição do que se entenderia por poesia e não somente como um texto em Libras escrita precisou preceder essa tarefa, visto que estamos tratando de um gênero novo, que ainda não fora discutido teoricamente. Dessa forma, a análise que se apresentou nas duas seções anteriores, bem como a definição de poesia em língua de sinais (seção 2.1.1) foram importantes para determinar o que poderia ser classificado como poesia em Libras escrita.

Definiu-se que poesia em Libras escrita é qualquer texto escrito em Libras no qual o uso da língua em si ou do arranjo da escrita na página revele um cuidado estético especial que se ocupe criar um todo com características predominantemente visuais icônicas. E a partir desse conceito se definiu quais poemas serviriam a esse estudo mediante sua tradução.

Foram selecionados os poemas *Comunidade* de Kácio de Lima Evangelista, e *Nadar na piscina* de Maurício Barreto. Essa escolha se deu devido às características visuais da escrita, os arranjos nos quais os dois poemas foram dispostos no branco da página e o tratamento aos grafemas que fogem ao uso cotidiano. Venuti (2001) afirma que a ação de escolher um texto a ser traduzido já é parte de uma estratégia de tradução, juntamente com o desenvolvimento de um método para a execução da tarefa.

Para Venuti (2001) a escolha é influenciada por vários fatores, inclusive culturais que podem levar o tradutor a escolher textos que estão à margem dos cânones nacionais e dar visibilidade a elas. É possível tornar o texto traduzido um local onde a cultura do outro não seja apagada, mas sim manifesta. Dessa forma, a escolha também está ligada ao desejo de dar um enfoque às questões culturais que envolvem a comunidade surda e que foram comentadas na apresentação do poema *Comunidade* na seção anterior. E também é influenciada pelo desejo de dar a conhecer as possibilidades de construção poética com o sistema SW, por meio da manipulação dos seus grafemas, como é demonstrado na apresentação do poema “Nadar na piscina” também na seção anterior.

O poema *Comunidade* (figura 11) foi descrito na seção 5.2. O poema parece retratar a comunidade surda, um “círculo” de surdos - formado pelo sinal SURDO repetido -, fechado, protegido. Essa imagem faz lembrar a tentativa de preservar o espaço do surdo de qualquer ataque ou invasão que pudessem macular ou desfazer o espaço de conforto dentro daquela comunidade, conforto linguístico. Além disso essa disposição circular é muito comum entre os surdos que se reúnem para conversar.

A língua dentro da comunidade é representada pelos dois arcos formados pelo sinal LÍNGUA-DE-SINAIS. É dentro da comunidade que os surdos veem o florescer da língua de sinais, é o espaço de uso livre, sem restrições e dificuldades de compreensão. Essa visão sobre a língua de sinais e sua representação no poema reflete o momento em que passamos de propagação e crescimento da Libras, principalmente depois do seu reconhecimento legal. As comunidades de surdos deixaram de ser vistas como “clubes de silêncio” e passaram a ser locais de exaltação e promoção da língua.

O arco que representa o sorriso é formado pelos sinais SURDO e OUVINTE. Isso lembra um fato importante: a comunidade surda não é composta somente de surdos. Esses ouvintes são familiares, amigos, intérpretes e outros aliados. O todo da poesia, o rosto sorridente, parece refletir o sentimento de satisfação que se tem nessa configuração de comunidade, em que participam ouvintes e surdos, onde a língua de sinais é celebrada e difundida, e onde os surdos têm seu espaço de conforto que tentam preservar.

O ícone do rosto sorridente é muito conhecido de todos e se popularizou muito com o aparecimento dos *emojis* e *emoticons* nos aplicativos de mensagens nos *smartphones*. É uma imagem recorrente para representar o sentimento de satisfação e felicidade. Mas note-se que o ícone é formado por símbolos, os sinais SURDO, LÍNGUA-DE-SINAIS, OUVINTES. São os significados desses três que ditam o tema do poema, enquanto que o arranjo deles cria o signo icônico. A existência desses sinais, nessa configuração possibilita fazer as relações de significação acima.

É clara a existência de uma sobreposição de signos (PIGNATARI, 1979). E na camada mais visível, a presença do ícone que decorre do tratamento do sinal como um objeto, material de composição poética. O signo icônico aqui nos sugere um sentimento que ganha significação maior quando relacionado com os símbolos que o compõem (SANTAELLA, 2012).


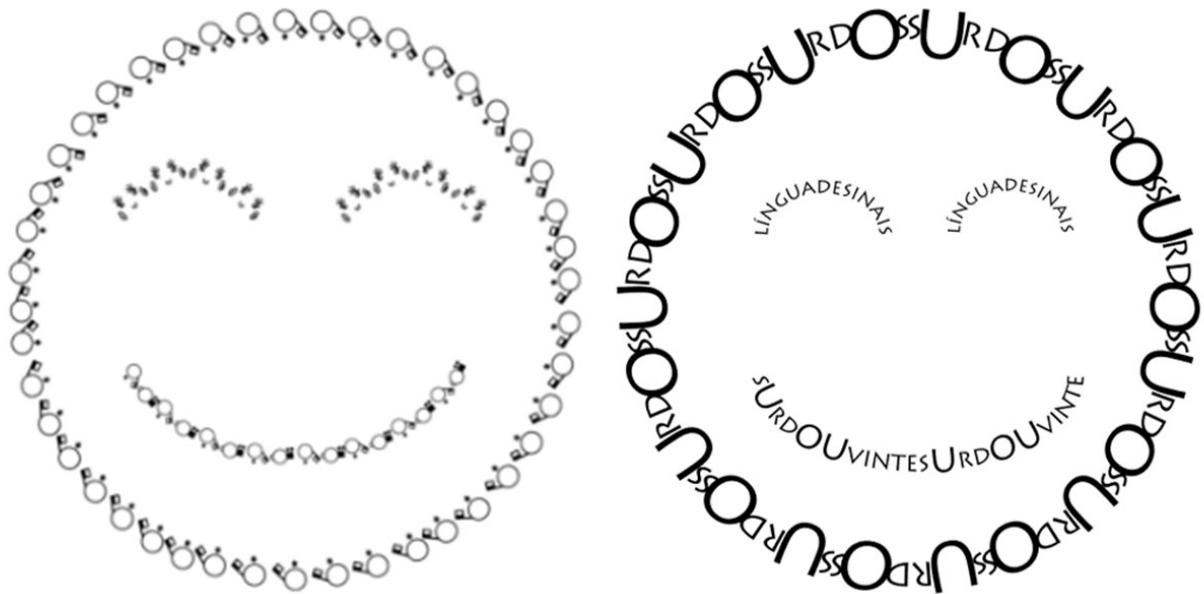
A tradução final do poema Comunidade de Kácio de Lima Evangelista, resultou em manter uma representação icônica do rosto sorridente que é formado pelo poema. As formas arredondadas das letras O e U reproduziram a sensação de rostos assim como o grafema  faz na poesia em Libras escrita. As metáforas de união entre surdos e ouvintes, os surdos formando um círculo de proteção à comunidade, a representação de surdos conversando em uma roda, a língua de sinais vibrando aos olhos, e principalmente a de que a comunidade surda é um lugar de alegria e satisfação, foram todas preservadas na tradução. A forma final da tradução do poema completo está mostrada na figura seguinte.

Figura 16 - Original e tradução para o português do poema Comunidade



Fonte: Elaborado pelo autor

O poema *Mergulhar na piscina*, do Maurício Barreto, também foi explanado nesse trabalho na seção 5.1 onde foi utilizado para demonstrar que os poemas em Libras escrita tem características que tornam necessário o seu estudo como poesia diferenciada. Naquela seção, se concluiu que o poema é para ser observado, para surpreender na forma como utilizou grafemas para formar uma imagem que não é somente pictórica, mas carrega uma especificidade das línguas de sinais que é o uso de classificadores.

A composição de Barreto se destaca pelo uso de grafemas do SW em funções que não são as suas usuais. Utiliza grafemas de ombros para “desenhar” escada e plataforma, grafemas de movimento curvo horizontal para desenhar a água, e utiliza configurações de mão interrelacionadas para demonstrar, por meio de um classificador o movimento de uma pessoa saltando de um trampolim em uma piscina. Os aspectos icônicos da língua de sinais são explorados e exponenciados por meio da manipulação da escrita.

Essa composição se diferencia do *Comunidade* de Kácio de Lima, por não utilizar símbolos. A presença do classificador, isto é, a forma de mão que representa a pessoa que mergulha é entendível por conta do seu potencial imagético, de mostrar como as coisas aconteceram, um exemplo claro de transferência de situação (CUXAC e SALLANDRE, 2007). Embora possa haver alguma convenção no uso dessas estruturas altamente icônicas, a sua forma livremente

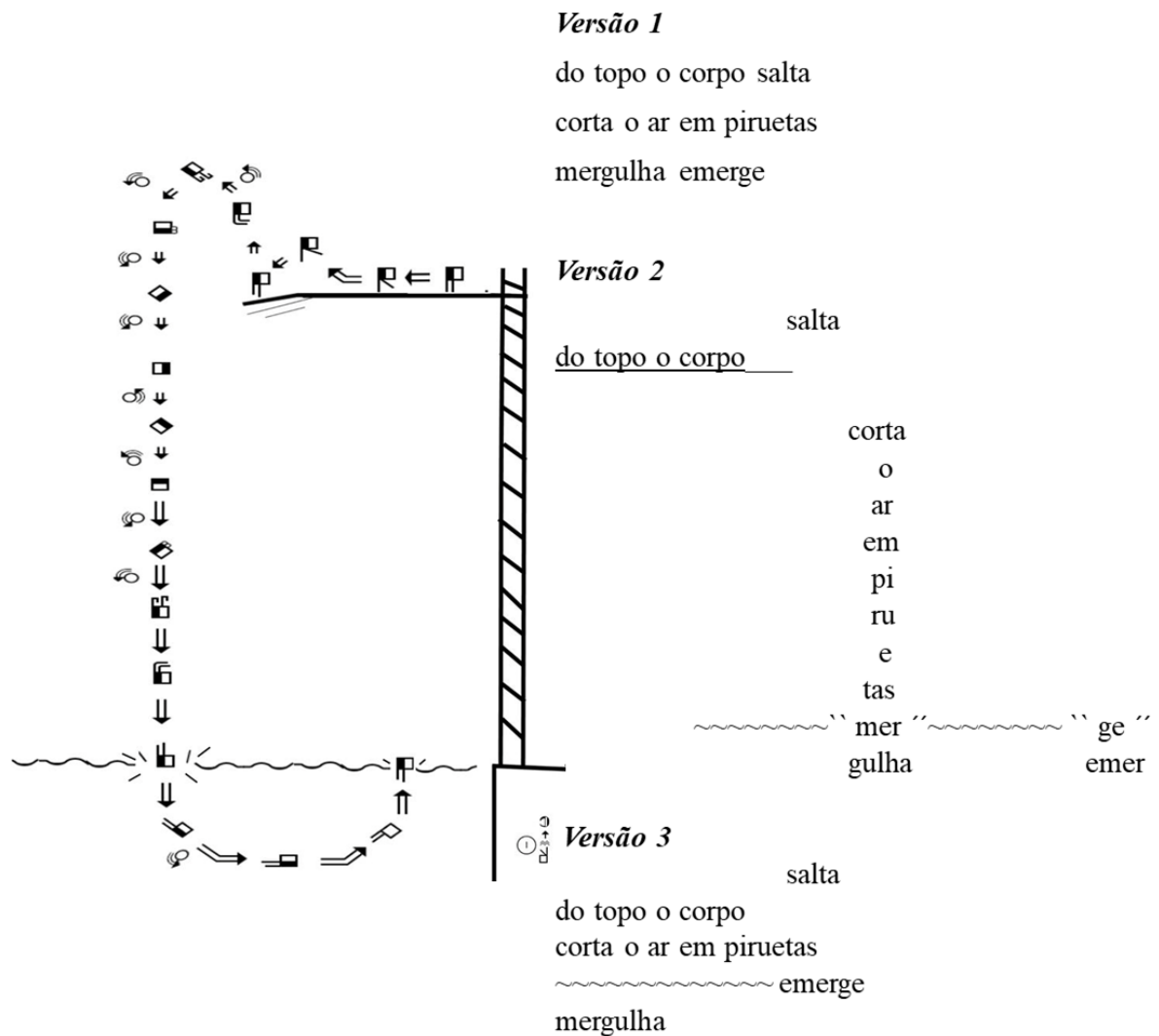
manipulável dificulta classifica-las como símbolo. Isso porque persistem em estabelecer uma relação diádica de secundidade entre o objeto e seu signo, por partilhar uma característica em comum, visual; são, portanto, ícones.

A qualidade icônica do poema é a motivação que leva o poeta a desviar as funções de vários dos grafemas utilizados, no entanto parece se encerrar nesse nível. Assim, o poema é um hipoícone de primeiro nível, o das imagens (PIERCE, 1993). Não parece haver um sentido metafórico no poema, e não foi possível entrevistar o poeta diretamente para saber o que queria expressar com sua obra. Assim como outras obras suas já comentadas neste trabalho, a composição é uma tentativa de retratar uma cena, a partir da visão do poeta, um tipo de haikai. Assim o que tempos também pode ser entendido como índice, visto que é uma representação não do momento retratado em si, mas sim de como este é percebido pelo poeta.

Ao traduzir o poema para o português, no entanto, vieram à tona aspectos que envolvem as três classes de signos de Pierce. Tanto houve preocupação com características icônicas, como indiciais e simbólicas. O que se percebeu foi um outro sistema do poema em português para retratar o momento. Esse sistema funciona em dimensões diferentes, o que se atribui as qualidades intrínsecas às línguas envolvidas, visto que a língua de sinais tende a ser mais icônica. Isso não descarta a possibilidade que a Libras tem de produzir um esquema de relações em uma poesia que funcione no mesmo nível de complexidade que o da língua portuguesa.

Por conta das características do poema que foram comentadas, decidiu-se partir de uma forma de poesia já conhecida do público alvo, uma que também fosse mais próxima do tipo de poema em Libras, fonte da tradução. O resultado foram três versões que diferem em nível de iconicidade, o que fica evidente pelo uso do branco da página que cada versão faz. Para uma melhor apreciação por parte do leitor, preferimos que a tradução seja apresentada sempre ao lado do original, pois assim ficam em destaque as qualidades da produção em Libras escrita. Abaixo apresentamos original e as três versões da tradução.

Figura 17 - *Nadar na piscina e suas versões em português*




Fonte: Elaborado pelo autor


Ao analisar os TAP dos processos de tradução feita manualmente no papel, e para o meio virtual, percebeu-se que alguns critérios pareceram ganhar relevância ao se pensar as soluções escolhidas para as traduções. Como demonstrado na seção 4, os critérios de relevância estabelecidos foram: a tradução dos ícones, a tradução dos índices, a tradução dos símbolos, e a tipografia. Vejamos de que maneira cada um desses tomam espaço no processo.

6.1 A TRADUÇÃO DOS ÍCONES

Pra Pierce (1993), o signo que busca representar o seu objeto por meio de alguma similaridade, independente da sua natureza é um hipo-ícone. E os hipo-ícones podem ser divididos em imagens, diagramas e metáforas. Nas traduções dos dois poemas, houve uma preocupação

com a manutenção das características icônicas em dois níveis, do ícone quanto imagem, e quanto metáfora.

A exemplo de tratamento do ícone como imagem, note-se a tradução da maior estrutura presente no poema *Comunidade*, o círculo formado pela repetição do sinal SURDO. A própria composição desse sinal é digna de nota. SURDO é sinalizado com a configuração de mão com o dedo indicador esticado tocando a ponta do dedo próximo à orelha e depois próximo à boca, uma composição bastante icônica. Sua forma escrita em SW é composta por três grafemas: 

que representa a mão;  que representa a cabeça (PA); e * que indica o toque próximo à boca (M). A forma do grafema de PA remete ao seu referente também de forma imagética, icônica. A presença de vários desses grafemas formando um grafema maior remete às faces das pessoas que se colocam em tal formação. E vale lembrar que na Libras, um sinal repetido é marca de plural, portanto vários sinais escritos um ao lado do outro nos trará a impressão de número.

Essa reflexão fez parte da primeira tentativa de tradução, como pode ser notado no trecho do TAP abaixo:

“traduzir a palavra "surdo" que é o sinal que forma o círculo, que forma o rosto e ir repetindo "surdo" até formar um círculo e aí depois os olhos são formados por língua de sinais então eu poderia colocar "libras" no formato dos olhos e a boca é formada por "surdos" e "ouvintes".” (TAP 1, 0:33 – 2:00)

Mas essa primeira proposta de tradução foi descartada, por ser considerada pouco criativa e demasiado literal. Assim a proposta seguinte foi feita com base em um dos poetas que fez parte do que os poetas do movimento da poesia concreta chamavam de paideuma, isto é, do conjunto de autores considerados especialmente relevantes para o movimento, o americano e. e. cummings. O poema que se apresenta abaixo intitulado “*The(oo)is*” foi traduzido por Augusto de Campos e fez parte da coletânea “Poem(a)s”, abaixo compara-se o original e sua tradução para o português lado a lado:

The(oo)is	o
lOOk	ne)
(aliv	o
e)e	w(A)a(M)s
yes	d(oo)is
are(chlld)and	OlhO
wh(g	s/viv

os)v	e
êe	vão)
m(enIno)e	e
qu(s	f(E)u(U)i




A poética de cummings está em explorar as formas das letras e de outros símbolos gráficos para, por meio da distribuição desses no papel, gerar sentidos poético decorrentes de imagens icônicas. O poema acima desenha caretas, olhos e perfis no papel; também explora a tipografia, usando maiúsculas para representar o presente do poeta como adulto, e minúsculas para o passado como criança. Como comenta Laranjeira (2003, p.120) sobre essa obra: “a deslinearização, a espacialização do signo linguístico, visível, da grafia tornada ícone, conduz à globalização da leitura-visão do poema”. Para entender o poema é preciso ler-ver.


Pensando nessa geração de sentidos por meio do arranjo e da exploração das formas dos símbolos gráficos, a ideia de tradução que seguiu foi a seguinte:

“Aí me veio a ideia de aproveitar também a formas das letras para criar um poema não é... a tradução desse poema aliás. [...] E aí dá pra aproveitar a letra "u" e a letra "o" de surdos pra colocá-las como se fossem rostos, [...] escrevo o "d" invertido e aqui também o "s" invertido pra dar a ideia de que são orelhas.” (TAP 1, 04:17 – 6:20)

Como dito anteriormente, o formato do grafema do PA é o que estimula a ideia de que seria interessante a presença de uma forma icônica que remeta ao rosto. Nesse trecho percebe-se que o tradutor vai além. Tanto há a intenção de aproveitar as formas gráficas das letras O e U para se parecerem a rostos, como também surge o invento de aproveitar as formas das suas letras vizinhas (S, R e D) para se assemelhar a orelhas. É curiosa essa ideia de fazer aparecer orelhas; no sinal SURDO escrito, não há a presença de um grafema para indicar orelhas, mas há um apontamento do sinal que toca esse órgão. Então assemelhar as letras em questão a orelhas faz aparecer na tradução o mesmo que esse item lexical em Libras aponta.

A tradução continuou com o enfoque agora sobre a tradução do sinal LÍNGUA-DE-SINAIS cuja repetição em um arranjo semicircular compõe os olhos do rosto que é o poema. Nessa parte, a configuração de mão do sinal é uma mão espalmada com os dedos esticados e

afastados um do outro , repetido e espelhado para representar as duas mãos, direita e esquerda. O movimento é indicado por setas circulares  ao lado de cada um dos grafemas de configuração de mão, também espelhados, um com as pontas de seta preenchidas de preto (mão direita) e outro de branco (mão esquerda). Além desses grafemas, um terceiro  indica a dinâmica do movimento alternado das mãos e fica posicionado entre os dois para configuração de mão.

A forma como o sinal é escrito, repetido e posicionado forma o arco que ganha a semelhança dos olhos. A forma da configuração de mão nesse arranjo fazem com que os traços que representam as falanges estendidas se assemelhem a cílios, o que torna a iconicidade dos olhos ainda mais forte. A presença do grafema de dinâmica de movimento na composição do sinal torna dispensável a presença da configuração de mão repetida e espelhada, podendo ser escrita somente um grafema de configuração de mão. Mesmo assim o autor optou por conservar todos os grafemas – os de configurações de mãos e ainda mais o de dinâmica. Do ponto de vista da economia que se espera de um sistema de escrita, isso poderia ser considerado uma redundância, pois a presença de  já implica a utilização de duas mãos para a execução do sinal (DAMASCENO DE MORAES, 2014).

Isso demonstra a preocupação que o autor teve com a construção visual do poema, investindo inclusive no uso de grafemas além do que fosse realmente necessário. Esse esquema de composição pode ser comparado à escrita de e. e. cummings que conta com a utilização de símbolos gráficos no meio de palavras, quebras de palavras em locais nada comuns, intercalação de maiúsculas e minúsculas. Assim como o que e. e. cummings faz é uma violação das regras de escrita como fim de compor um todo visual iconicamente motivado, o uso de grafemas além do necessário por Evangelista pode indicar a intenção de composição icônica do poema.

Para a tradução desse trecho, pensou-se em uma forma de escrita que também remetesse visualmente a aparência dos olhos. A semelhança icônica imagética com os olhos ficou ainda mais evidente quando da primeira proposta de tradução para o trecho que forma a imagem dos olhos. Diferenciando do formato original, as formas dos olhos foram primeiro pensadas como duas curvas que representariam as pálpebras superior e inferior dos olhos. A palavra “língua” sendo a parte superior, “de” formando a pupila, e “sinais” a parte inferior. Isso pode ser notado no trecho abaixo do TAP 2:

“Eu vou colocar assim um abaixo do outro porque a ideia era que eles sejam é a parte de cima de baixo dos olhos e o DE seja a pupila. (TAP 2, 12:15 – 12:23)

Assim a primeira versão dos olhos ficou como apresenta-se na figura abaixo.

Figura 18 - Primeira tradução para o português do segundo trecho do poema Comunidade



Fonte: Elaborado pelo autor






O que levou a mudar esse formato para aquele apresentado na tradução final, envolve um nível diferente de iconicidade, o que tem a ver com as metáforas do poema. A reflexão que levou à mudança foi registrada no TAP 2, no momento da transferência do poema do papel para o meio digital. O pensamento se desenvolve sobre o que os olhos no formato risonho representariam para o todo do poema. Segue o trecho.

“o poema na escrita de sinais, os olhos, eles são... eles são bem... eles dão a sensação de felicidade por conta do ‘curvamento’ que eles têm né. [...] Pra ele ficar nesse formato dos de olhos que seriam bem ‘curvadinhos’ assim. E aí daria mais a sensação de felicidade, alegria.” (TAP 2, 22:25 – 24:22)

Como visto, o empenho estava em manter a forma dos olhos que originalmente são compostos por uma única curva. Acredita-se que os olhos nesse formato são uma metáfora do sentimento de alegria que predomina no poema, já a forma proposta acima traria uma similitude com olhos arregalados, e não felizes. Embora pudesse ser pensado um motivo para tanto - a saber, que a língua de sinais é percebida pela visão e que esse é o motivo de o sinal LÍNGUA-DE-SINAIS ser selecionado para compor justamente os olhos - o que justificaria os olhos bem abertos, preferiu-se pela manutenção da significação que se acredita haver no poema (LARANJEIRA, 2003).

Uma reflexão semelhante, que visa manter as metáforas do original é encontrada na tradução do trecho do poema que é a formação do sorriso, composto pelos sinais OUVINTE e SURDO. Os sinais são intercalados e também formam uma parábola. A escrita nesse caso não sofreu nenhuma alteração, estão escritos seguindo os padrões do SW. Na tradução, questiona-se a forma do sorriso, se seria igual ao do *emoji* que também se assemelha ao rosto e ao poema; ou seria um sorriso mostrando os dentes, devido à variação das alturas dos sinais que o compõem. E na transposição da tradução para o meio virtual, a ideia de manter a representação icônica do rosto foi mantida. Isso pode ser visto abaixo nos trechos selecionados dos dois TAP:

“eu pensei que eu posso fazer "ouve" e "não" maior. [...] Não ouve não ouve dando essa ideia de ouve e não, não ouve e não ouve mesmo assim é.... Há uma união entre o que ouve e o que não ouve por que o "o" é a primeira letra do "u-v-e"”. (TAP 1, 17:19 – 18:06)

momento estava em recriar a estrutura geral do poema, em que o classificador para pessoa que é a configuração de mão  é utilizado com suas variações , ,  e  para retratar a flexão e recolhimento das pernas de um mergulhador durante o salto. O deslocamento no espaço é representado por meio de setas de direção, símbolos de rotação de punho e a repetição das configurações de mãos acima com a palma da mão (a parte branca dos grafemas) virada para diferentes orientações. O desafio, a princípio foi recriar esse sistema de representação com os grafemas da língua portuguesa, como pode ser percebido no trecho abaixo:

“Eu poderia fazer algo como corro salto mais em cima [...] dou pi... eu tô tentando achar uma forma dou pi... ru...e....ta... e aqui já seria uma sequência de dou por que daí eu já saía daqui e continuava” (TAP 3, 04:49 - 07:20)

O produto final da tentativa envolvia a escrita de palavras desmembradas com letras desalinhadas que tentavam reproduzir os movimentos de salto e piruetas que são produzidas pela disposição das configurações de mãos no original. O resultado não agradou, e foi descartado. A solução para a tradução veio com a ideia de utilizar uma forma de poesia já conhecida do público alvo, neste caso, leitores de português. O modelo escolhido foi o haikai, por conta das semelhanças com o tipo de composição praticada por Maurício Barreto. O autor utiliza a poesia para retratar um momento como numa fotografia, assim como o fazem os haicaístas. E foi com isso em mente que surgiu a primeira tradução.

*do topo o corpo cai
corta o ar em piruetas
mergulha emerge*



O poema, dessa forma, evoca imagens mentais que levam o leitor a construir a cena, reconhecendo que essa cena é retratada pelo autor do original de maneira muito mais visível do que nessa tradução. O processo que envolve essa tradução é mais do que mostrar como as coisas acontecem, como ocorre numa transferência de situação. É, como defendem Barros e Vieira (2020), um processo que induz o espectador a construir mentalmente uma cena.

Mas a tradução é puramente texto, o que pode deixar alguma dúvida quanto à sua iconicidade. Para Fernandes e Queiros (2018, p.289), o haikai é “um signo que refere-se ao seu objeto – altersense – através de processos que são, ao mesmo tempo, icônicos e indexicais”. Essa afirmação não deixa dúvida que o fato de fazer com que o leitor crie a cena, mostrando de forma enxuta, concisa como esta aconteceu, forma esta que o leva a uma fotografia do momento traduzido em haikai, é onde residem as suas características icônicas.

“a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né” (TAP 4, 11:43 - 13:35)

– “eu acho que se eu colocasse aqui sublinhado o e estendesse aqui também seria uma forma de aproximar né forma... criando uma plataforma ali chegar mais próximo ainda” (TAP 4, 20:25 - 20:51)

É evidente que o processo observado nos dois trechos acima destacados é uma transcrição, o que se nota pelo uso do verbo “criar”. O tradutor esteve certo de que esse é um processo de criação, embora sempre estivesse ciente de que o que fazia era tradução. O resultado na versão dois é um sistema paramorfo (segundo Campos (2010), iconicamente isomorfo, embora sob a diferença da língua). Os sistemas são paralelos respeitando a especificidade de cada língua.

A exemplo dessa qualidade paramórfica, o uso do til (~) e do sublinhado () para gerar formas pictóricas na tradução é paralelo ao uso de  e  no poema original. Nos dois casos os grafemas não podem ser pronunciados sozinhos e cumprem a mesma função icônica. No entanto há a adequação às especificidades da língua. Na tradução para o português a posição da plataforma de salto é à esquerda da página, e não à direita como no original; o motivo dessa disposição é observado em uma reflexão no TAP 3.

“inverter a direção da escada e do corpo que cai é... por quê (?), porque a leitura aqui fica ao contrário a leitura que seguiria ordem natural da leitura do português” (TAP 3, 03:48 - 04:09)

Guiado também pela direcionalidade da leitura em língua portuguesa, da esquerda para a direita, e do topo para a base da página, foi que se decidiu dispor o segundo verso verticalmente, podendo ser lido de cima para baixo. O verso é separado por sílabas, com a exceção da palavra “corta”, cada sílaba está em uma linha guiando o olhar do leitor a “cair” no mesmo movimento do corpo indicado pelas setas de direcionalidade do original. No momento do mergulho, aspas reproduzem a imagem da água que esguicha na superfície da piscina, e novamente o leitor é guiado ao movimento de submersão e emersão pela forma como estão escritas as palavras “mergulha” e “emerge”.

É uma questão de adequar a tradução às normas de recepção da cultura do público alvo, e ao mesmo tempo utilizar os recursos que tem disponíveis para produzir o paramorfismo. Assim a iconicidade é mantida, mas adequada à cultura para a qual é traduzida, respeitando as características da língua alvo.

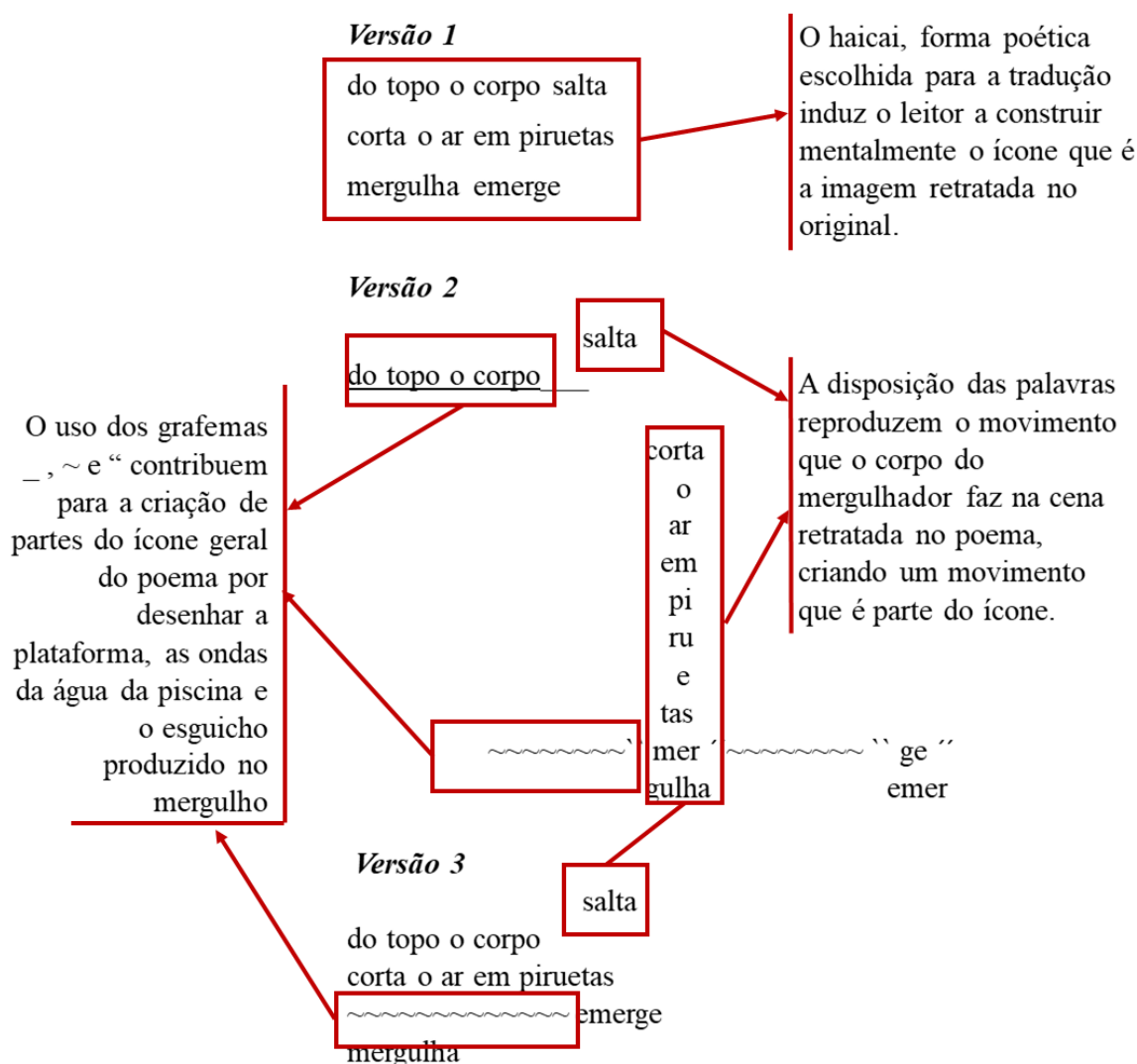
A versão 3 (abaixo), é uma tradução que parece estar em algum ponto entre as versões 1 e 2. A primeira está no ponto do que é praticado em língua portuguesa, um poema de três versos, na forma tradicional do haicai, com 5, 7 e 5 sílabas poéticas respectivamente. A segunda

versão é a que mais explora o espaço, criando uma estrutura icônica mais perto do que é praticado pela composição em língua de sinais, de Maurício. A terceira possui elementos dos dois, uma mistura que se assemelha ao haikai visual de Haroldo de Campos, servindo a ele como ode.

salta
 do topo o corpo
 corta o ar em piruetas
 ~~~~~ emerge  
 mergulha

Diferente do caso de *Comunidade*, em *Nadar na piscina* não ocorreram questões que envolvessem metáforas. No TAP 3, essa foi uma das reflexões que levaram a decisão de utilizar o haikai como ponto de partida para a tradução, pois nessa forma poética a metáfora não é uma preocupação, ele é somente a representação do momento (MACHADO, 2011). Mesmo que o instante retratado no poema possa ter um fundo metafórico na visão do poeta, não vai ser esse o foco do tradutor. Por outro lado, o haikai pode ser entendido como índice, e características indiciais foram percebidas somente na tradução dessa poesia.

A figura abaixo sintetiza as manifestações icônicas na tradução de *Nadar na piscina*. Na seção seguinte, trataremos da tradução dos índices.

Figura 21 - Ícones na tradução de *Nadar na piscina*

Fonte: Elaborado pelo autor

## 6.2 A TRADUÇÃO DOS ÍNDICES

Um signo é considerado índice quando representa o seu objeto por uma relação diádica. Isso quer dizer que o signo não terá características que se assemelham ao seu objeto, mas chama a atenção a um objeto sem descrever esse objeto, aponta para o objeto por meio de alguma relação espaço-temporal (PIERCE, 1993). Um exemplo clássico de uma relação diádica, indicial é a relação entre fumaça e fogo; uma pessoa que vê fumaça no horizonte logo presume que existe um incêndio que a produziu, ou seja, a fumaça aponta para a existência do fogo, a fumaça é um índice de fogo.

Somente na tradução de *Nadar na piscina* percebemos a existência de índices. Em um nível mais geral, podemos considerar a forma de poema escolhida para a tradução, o haikai.

Para Fernandes e Queirós (2018), o haikai é índice por apontar para um momento acontecido e percebido pelo poeta. Para os autores “seu objeto é o *altersense* do *haijin* [autor do haikai]. O *altersense* tem um efeito causal do qual depende o haikai. Em outros termos, o objeto do haikai precisa ser experimentado pelo *haijin* como *altersense*” (FERNANDES e QUEIRÓS, 2018, p. 302). Assim, o poema aponta para uma realidade outra, passada. Ele não somente representa o momento por descrever suas características visuais da forma mais sucinta o possível como um ícone, mas aponta para aquele instante por meio da percepção do momento vivido pelo poeta.

É por esse motivo que a tradução de *Nadar na piscina* - principalmente a primeira versão - é índice. Os versos não só descrevem um momento, mas apontam para aquela realidade vivida pelo poeta e que teve como resultado a sua expressão em forma de poesia. Em algum momento o poeta viu alguém saltar e mergulhar em uma piscina e escreveu o poema, os versos não necessariamente se assemelham à cena vista, mas indicam que aquilo aconteceu. Entender o poema traduzido como índice resolve um questionamento feito pelo tradutor durante o TAP 3.

“eu não sei até que ponto é esse poema ele foi criado com que objetivo né, se foi com o objetivo real de de... somente mostrar uma possibilidade que a escrita de sinais tem ou foi... é uma forma de de... eu não sei se tem algum significado é um mergulho (TAP 3, 13:27 – 14:01)

A preocupação do tradutor no instante da citação acima estava em descobrir as metáforas presentes no poema. Mas assumir o haikai como índice descarta essa necessidade. Fernandes e Queirós (2018) explicam isso por meio da fala de Shiki (importante mestre de composição do haikai):

“Quando o visitante diz que ninguém conseguiu até agora explicar-lhe o sentido do poema, Shiki responde: ‘O sentido desse verso é só o que está dito nele; ele não tem outro sentido, nenhum sentido especial. No entanto, os professores vulgares de haikai falam como se houvesse aí um sentido esotérico tão profundo que as pessoas comuns não pudessem entendê-lo’”. (BLYTH, apud FERNANDES e QUEIRÓS, 2018, p.303)

Ou seja, não há motivo para buscar uma metáfora, se o haikai é somente a indicação de um momento.

Dentro da segunda versão traduzida, podemos ainda encontrar uma outra ocorrência que foi classificada como índice. Nesse segundo caso o aproveitamento do som da sílaba final da palavra “piruetas”. Na segunda versão, as sílabas da maioria das palavras do segundo verso do haikai estão divididas e escritas em linhas separadas - com exceção de “corta” que está inteira em uma linha. “Piruetas” é a última palavra do verso, e a posição da sua última sílaba na construção espacial do poema gerou a reflexão abaixo:

“eu acho que pode dar uma sensação de 'tas' ser a onomatopeia do corpo batendo na água” (TAP 4, 10:55 -11:02)

A ideia do tradutor de aproveitar o som para indicar o mergulho, constrói uma relação também indexical. Isto é, o barulho “tas” funciona como um índice que aponta para a existência do objeto, neste caso o mergulho.

Como dito, somente na tradução de *Nadar na piscina* se perceberam a presença dos índices. Isso não pode ser dito do seu original. A composição de Maurício Barreto preserva características altamente icônicas, mostrando visualmente a forma como ocorreu o evento referido pelo poema. Essa é um aspecto muito forte nas composições em Libras, e como demonstrado é exponenciado com o uso da escrita de sinais. Em todo caso, a presença dos símbolos é constante na poesia, o que revela os diferentes níveis de composição em que o texto poético é tecido. A seção a seguir discute a tradução dos símbolos nas traduções dos dois poemas.

### 6.3 A TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS

A poesia é intersignica, é um composto de camadas com tipos de signos diferentes sobrepostos (PIGNATARI, 1979). A tradução dos símbolos da poesia é crucial para a manutenção do significado. Muito embora Campos (2015) advogue a favor da importância de traduzir a materialidade do signo, suas propriedades visuais e sonoras, ele admite que o significado é a baliza demarcatória da tarefa de tradução. Assim, se entende que o significado não pode ser descartado.

Ora, o signo que representa algo por força de lei, isto é, por já estar estabelecida a sua representação antes mesmo de este estar sendo utilizado, é um símbolo. “Todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são Símbolos”, já dizia Pierce (1993, p.126). No poema *Comunidade*, então temos três símbolos, os sinais escritos: SURDO, OUVINTE e LÍNGUA-DE SINAIS. As escolhas lexicais na tradução dos símbolos envolveram reflexões sobre o público leitor e sobre as possibilidades de leitura que poderiam ser geradas. Exemplo do primeiro caso está no seguinte trecho do primeiro TAP:

“Não sei se eu deveria traduzir "surdos e ouvintes". Não sei se essa terminologia seria reconhecida suficiente por que eu to falando de um público. Se eu to escrevendo para a língua portuguesa, um público de pessoas ouvintes. (TAP 1, 15:34 – 15:48)


Como se nota, a primeira preocupação consiste em considerar os termos “surdo” e “ouvinte” como uma terminologia. Se assim fosse, seriam então conhecidos das pessoas da área, aqueles que convivem com a comunidade surda, e não por aqueles que estão fora desse meio. A incerteza da tradução não está atrelada ao significado do símbolo em si, mas sim na aceitação

e compreensão dele pelo público leitor. Cogita-se então uma tradução alternativa e que se acreditava mais acessível, mas que seria descartada no momento da gravação do segundo TAP, por gerar ambiguidade na leitura, como pode ser visto no trecho abaixo:

“eu acho que SURDOUVINTE fica melhor porque OUVE NÃO OUVE NÃO... A ideia de que existe alguém ali dentro que é não é surdo... Porque se eu colocar OUVE NÃO OUVE, a pessoa pode se entender “não ouve”, “não ouve”, e aí tá se referindo ao surdo né.” (TAP 2, 18:58 – 19:19)

A primeira ideia de tradução, como visto, é de traduzir OUVINTE por “ouve”. Isso seria algo aceitável, visto que as formas do sinal OUVIR e OUVINTE são iguais. Nesse caso, SURDO seria traduzido por NÃO. Estabeleceria o contraponto entre aquele que ouve e aquele que não ouve, o surdo e o ouvinte. Ao mesmo tempo abriria uma outra possibilidade de leitura, a de se ler como uma frase: “não ouve”. A ideia de escrever o NÃO em letras maiores reproduziria a variação de altura dos sinais no segmento. A interpretação a esse trecho, de que representaria a união entre os diferentes que compõem a comunidade surda seria implicada pela justaposição das palavras com a supressão da letra “o” de “ouve”, unindo-as.

Essa ideia inicial foi descartada quando da transferência da tradução para o arquivo virtual devido ao entendimento de que a segunda possibilidade de leitura poderia levar ao apagamento do ouvinte como parte da comunidade. Se o leitor pode entender o trecho como a frase “não ouve”, ele pode interpretar somente como a menção a uma característica dos surdos, a de não ouvir. Acredita-se que com a segunda tradução, os significados foram mantidos.

A tradução final de *Nadar na piscina*, teve um tratamento diferente no que se refere aos símbolos; isso devido à natureza do poema original. Podemos dizer que esse poema, em Libras escrita, não utiliza nenhum item lexical convencionado da língua. A forma principal da composição é  e suas variações, que representam um corpo humano, são estruturas altamente icônicas (CUXAC, 2001). Segundo Porto (2016, p.76) “são recursos indispensáveis para a comunicação dos surdos, em especial, com ouvintes e ou com contextos que não apresentam sinais convencionados”, o que reflete o aspecto não estipulado ou estabelecido dessas estruturas. Ao utilizar uma dessas formas, o sinalizante não recorre a sinais do léxico padrão da Libras. Para o público é praticamente impossível prever de que forma ele irá demonstrar de que maneira uma situação ocorreu, como é a forma e o tamanho de algo ou como alguém se comportou corporalmente. Mas a referência é claramente entendida devido à motivação icônica, aspectos corporais e outros recursos de caráter visual.

Traduzir um poema com essa essência para o português foi um desafio nesse sentido, visto que as línguas orais e as línguas de sinais possuem mecanismos diferentes para demonstrar

como algo ocorreu. Essa característica é comentada por Cuxac (2001), ao afirmar: “as línguas orais fazem apenas dizendo [...], sem mostrá-lo. Muito diferentemente com as línguas de sinais, onde a dimensão do “assim” mostrando e/ou imitando [...] resumidamente, a dimensão de trazer à vista pode sempre ser ativada”. Então de que forma reconstruir a experiência retratada no poema por meio do português, uma língua muito mais simbólica do que icônica?

O caminho para a descoberta foi aberto a partir da aproximação de algumas das obras do Maurício do haikai. Isso foi argumentado no momento da gravação do TAP 4, no trecho destacado abaixo:

“É o que eu percebi nas produções do Maurício: a presença do momento né, a captura do momento que ele faz principalmente nos poemas que ele relaciona com imagens. Mas eu acredito que nesse também é uma questão de fotografar um momento uma ação que envolvam o mundo natural e a presença do homem nele. E eu acredito que ele possa sim ser traduzido como um haikai” (TAP 4, 01:20 – 01:53)

No haikai, os símbolos (as palavras) trabalham para construir o ícone como imagem mental na mente do leitor. Assim, traduzir *Nadar na piscina* para essa forma de poema significa prover os símbolos que remetam o leitor à imagem gerada no original por um processo icônico. O original mostra, a tradução descreve. Mas o fato é que as palavras não foram de fato pensadas e repensadas na forma que ficaram, somente vieram, surgiram na mente, foram anotadas e depois repetidas na gravação. A única preocupação, depois de feita, foi a de contar as sílabas poéticas que não coincidiram com o esquema 5-7-5, como no tradicional haikai, mas considerou-se que os tradutores de haikai e haicaiístas brasileiros não levaram essa tradição à risca e se preocuparam em características mais conteudistas dos poemas (LIMA, 2010; MACHADO, 2011).

Haroldo de Campos (2010, p.59) também se embrenhou nessas veredas e postulou uma forma de tradução que não se preocuparia com a métrica tradicional do haikai, mas se ateriam somente em versos curtos, enxutos sem “todos os apoios conectivos, toda a adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituação que pudesse enfraquecer a ação direta do original”, e finalmente dispostos de forma mais espacial, como já foi apresentado anteriormente nesta dissertação (figura 16). O fato é que o poema traduzido precisa ser breve, sucinto e enxuto para não roubar a característica principal do haikai, que é a captura de um momento, brevidade.

Assim, no empenho de traduzir o poema, assumindo e procurando manter as suas características de haikai, as palavras escolhidas descrevem o que acontece, são símbolos que constroem a iconicidade do original: *do alto o corpo salta corta o ar em piruetas mergulha emerge*. Divididas em três versos que retratam os três instantes principais do poema, o salto, as piruetas,



o mergulho. São os mesmos símbolos nas três versões, o que se altera é somente o uso do espaço da página.

#### 6.4 A TIPOGRAFIA

A importância da tipografia para a poesia concreta já foi comentada nesse trabalho. Augusto de Campos (2010, p.32), ao analisar a escrita constelar de Mallarmé em *Un Coup de Dés* já mencionara que o “corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento”. O movimento concreto selecionou um tipo que usou por uma fase, mas expandiu para vários outros, a depender do objetivo do autor da composição (AGUILAR, 2015). A exploração da tipografia foi possível devido ao avanço tecnológico da época, o que mudou as formas de percepção a que as pessoas estavam habituadas.

No caso da tradução de *Comunidade*, a preocupação com as formas das letras estava em escolher uma fonte que conseguisse dar a impressão do ícone geral do poema ao ser arranjada na página tanto quanto o original o faz. Além disso, pensou-se no sentimento transmitido pelo poema, de satisfação. Spiekerman (2011) explica que a tipografia e o design da página são capazes de gerar impressões na nossa mente antes mesmo de começarmos a ler. O autor também alega que os tipos revelam personalidades e expressam emoções. “Emoções sombrias pedem uma tipografia negra e pesada, com cantos afiados; sentimentos agradáveis são mais bem representados por caracteres leves e informais” (SPIEKERMAN, 2011, p.45). No entanto, o autor aconselha o cuidado, visto que quando posta na página com todos os outros elementos de composição, pode ser que o aspecto do tipo mude.

A questão da tipografia ocupou a mente do tradutor de *Comunidade* mesmo antes de estar utilizando o computador com seu vasto número de opções de tipo. Isso pode ser notado no trecho do TAP 1 abaixo:

“eu pensei em criar uma forma que fosse parecida. Então eu não vou usar eu pensei não usar a forma maiúscula da letra talvez pra dar mais essa ilusão de cílios” (TAP 1, 12:04 – 12:26)

Se a forma do original se assemelhava a cílios, então seria a tipografia a ferramenta a produzir o paramorfismo nesse caso (CAMPOS, 2015). Algo curioso é que o conjunto de grafemas do ISWA, do qual o SW se utiliza, não é apresentado em tipos diferentes; poucas são as opções de modificação visual dos grafemas (BARROS, 2018). O poema traduzido é escrito utilizando essa forma tradicional. No entanto, como são muitas as opções de tipos no alfabeto latino, aproveitou-se dessas possibilidades.

Como visto na figura 13, a solução pensada para a criação de relações de semelhança visual com os cílios foi a utilização de uma fonte minúscula. Não apenas minúscula, mas ao transpor o poema para o formato virtual por meio do computador, escolheu-se o tipo *Segoe Script*, uma fonte que imita a escrita manual. A ideia da versão produzida no primeiro TAP seria a de um tipo com letras bem alongadas que até chegassem a dificultar a leitura, mas parecessem muito mais com pelos; infelizmente não havia uma fonte com essas características disponíveis no *software* utilizado. Mas, as formas dos ascendentes e dos *kerns* da *Segoe Script* são finas e traçadas de forma irregular, o que poderia assemelhar-se aos cílios, como se pretende.

Além dos cílios, houve uma preocupação na primeira proposta de tradução par ao trecho que representam olhos no poema, em selecionar um tipo que apresentasse regularidade suficiente para fazer transparecer a iconicidade da forma.

“Mas ao mesmo tempo eu gostei dessa aqui por conta de ela desenhar bem a ideia do olho né então vou deixar ela por enquanto.” (TAP 2, 17:29 – 17:36)

No trecho acima é percebe-se como a iconicidade é questão preponderante na seleção do tipo a utilizar, a fonte que imita o manuscrito, *Segoe Script*, é selecionada pela sua capacidade de formar um desenho do olho.

A tipografia foi questão presente também quanto se tentou manter a sensação de satisfação e alegria transmitida pelo poema. O tradutor optou por seguir a orientação de Spiekerman (2011, p.49), que recomenda - dentre outras - a fonte *Lithos*, uma “transposição para a tipografia digital das inscrições gregas”, para representar o sentimento de alegria que se acredita presente no poema em questão. A fonte apresenta um miolo bem espaçoso, propício a representar um rosto, e uma leve inclinação que desfaz o redondo perfeito que seria o O, ou a forma perfeita que seria o U. Essa imperfeição se tornou interessante visto que o se deseja representar pessoas, que não são padrões perfeitos.

As letras O e U foram aumentadas em relação às demais para que se destacassem, assim como a forma do grafema de PA se destaca na escrita de SURDO em Libras SW. E o espaçamento entre as letras da sílaba SUR e da sílaba DOS foi diminuído para que as letras se juntassem ao máximo, para dessa forma dar a impressão de que S, R e D fossem orelhas. Utilizou-se a ferramenta WordArt do software de edição de textos Word para dar ao poema a mesma forma do seu original, um círculo.

Em contrapartida, é perceptível na tradução de *Nadar na piscina* a ausência de ponderações como as acima, que se importam com o tipo da letra a ser utilizado. Na tradução da versão 1 para português não se registrou nenhuma preocupação com a fonte, nem com outro aspecto que se relacionasse com a tipografia. Na segunda versão a tipografia assume um papel

relevante para o arranjo espacial adotado, isto é, a tipografia trabalha em prol dos aspectos icônicos da tradução, assim como ocorreu em *Comunidade*.

Alguns comentários demonstram bem de que forma questões de tipografia estiveram presentes:

“poderia colocar por exemplo corpo na linha acima e daí eu vou colocar aqui só diminuir espaçamento entre parágrafos, deixar para l e remover o espaço que assim eles ficam pertinho” (TAP 4, 08:22 – 08:48)

“colocar tudo em minúsculo” (TAP 4, 09:20)

“a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né” (TAP 4, 11:43 - 13:35)

Nos dois primeiros trechos, os comentários se referem a questões técnicas de formatação textual, o espaçamento, as letras em minúsculo. Essas questões somente surgiram no TAP 4, visto que foi neste protocolo que o tradutor estava utilizando a máquina, e tinha disponíveis as ferramentas para manipular essas configurações no Word. À medida que se trabalha frente a tela é possível ajustar o texto do modo como melhor componha a imagem geral na página, ao ver do tradutor.

No último trecho a questão está na utilização dos grafemas til (~) e crase ('). Junto com o sublinhado ( ) esses símbolos gráficos ajudaram a compor o visual do poema, como já comentado na seção 5.3.1. Foram elementos importantes para a transcrição do sistema que é a tradução, principalmente as versões 2 e 3, visto que com o uso deles o tradutor se aproximou da ideia geral do original, desviando as funções originais de cada em prol do ícone geral da obra.

## 7 CONCLUSÃO

Esse estudo foi realizado com o objetivo de analisar o processo de tradução da poesia escrita em Libras por meio do *SignWriting* para o português também escrito. Como esta é uma manifestação relativamente nova dentro do campo da literatura em língua de sinais, precisou-se primeiramente fazer um estudo com o objetivo de caracterizar esse tipo poético. Para chegar a uma descrição satisfatória, partimos de um conhecimento já estabelecido sobre a poesia em língua de sinais.

Demonstrou-se assim, que a poesia em língua de sinais é altamente visual e maneja a língua de forma especial para criar efeitos estéticos. O cuidado de composição poética dos poemas sinalizados pode ser notado na escolha dos sinais que o comporão, na transição entre os sinais e na superestrutura cinética que revela um empenho para a criação de ícones (KLIMA e BELLUGI, 1976). Mas até o momento, essa poesia tem sido estudada por meio do seu suporte de registro mais comum: o vídeo.

Dessa forma, compreendeu-se a necessidade de também diferenciar a poesia em Libras quando registrada em vídeo e quando registrada por escrito, por meio do SW. Utilizando a transcrição de um poema sinalizado para o SW como experimento, constatou-se que a diferença entre as duas manifestações está na presença ou ausência do corpo do performer, bem como nas possibilidades de leitura de cada tipo, escrito e em vídeo. No vídeo, o performer imprime emoção, um estilo pessoal e movimentos criativos à obra sinalizada. No papel, o poeta pode utilizar os grafemas do SW e o branco da página para criar uma estrutura imagética que nem sempre pode ser declamada, somente admirada e entendida.

Isso posto, o levantamento das obras poéticas em Libras escrita de três autores auxiliou a caracterizar essa poesia. Percebeu-se que existem pelo menos cinco tipos de poemas, sendo eles: (1) poemas que desviam a função de grafemas do SW para fins estéticos, (2) poemas que se relacionam com imagens, (3) poemas escrito em versos, (4) poemas que arranjam os sinais de maneira especial, e (5) poemas que utilizam tipografia estilizada. Essas categorias podem se entrecruzar dentro de uma única obra, e não possuem um limite claro. Além disso, percebeu-se que alguns recursos presentes na poesia sinalizada também podem estar nos poemas escritos em processos análogos, como morfismos, rimas por meio de um parâmetro específico, perspectivas múltiplas e simetria.

Por conta da característica altamente visual da poesia em Libras, vários tradutores escolheram e aconselham que se opte pela tradução para o português com o apoio das ideias da poesia

concreta (SOUZA, 2009; SUTTON-SPENCE e WEININGER, 2014; BARROS, 2014). Essa mesma ideia foi seguida nesse trabalho. Utilizou-se as ideias dos fundadores do movimento concreto no Brasil para analisar a tradução da poesia em Libras escrita para o português. Assim, entende-se o poema como um tecido de signos de diferentes classes sobrepostos (PIGNATARI, 1979). Os signos como compostos de três partes: signo, representante e objeto; e que podem ser classificados como ícone, índice e símbolo (PIERCE, 1993). E a tradução como um processo que busca criar um sistema de signos paramorfo ao original, transcrição (CAMPOS, 2010).

Ao refletir sobre o processo de tradução com a ajuda dos TAP, fica claro que ao defrontar o desafio de transcriar a poesia em Libras escrita, me ative em traduzir os ícones, índices e símbolos de forma que compusessem um emaranhado de relações sógnicas na língua portuguesa que funcionasse paralelamente ao original, criando uma forma análoga sob a influência do sistema da língua de chegada. Para tanto, abriu mão de recursos como o uso de tipografia especial, a exploração do branco da página de maneira não linear e desvio da função de grafemas da língua portuguesa a fim de recriar as figuras presentes no original. Além disso, percebeu a importância de se compreender os valores metafóricos do poema e de recorrer a modelos poéticos já estabelecidos em português.

Assim, concluiu-se que os aspectos intersógnicos do poema em Libras escrita, suas características icônicas, indiciais e simbólicas são passíveis de tradução para o português, com ganhos e perdas, desde que se respeite o sistema de cada língua e se fique atento a todos os potenciais de composição presentes em cada uma. Para além dessa, que era a constatação alvo da pesquisa, o estudo pode servir de estímulo para outras investigações dentro do campo da tradução e da poesia em Libras.

Com essa pesquisa, aprofunda-se a investigação sobre a poesia em Libras escrita e sua tradução. Esse é um campo de estudo ainda pouquíssimo explorado, esse tipo poético merece mais atenção da comunidade acadêmica que pode encontrar mais subsunçores nos quais se ancorar para explicá-la. A admissão da existência de obras em língua de sinais na modalidade escrita levanta questões como: a ausência do corpo em um tipo de poesia em Libras; o uso do sistema *SignWriting* para além do registro de sinais, mas numa perspectiva mais flexível e criativa; as possibilidades de leitura/ apreciação de obras em Libras escrita; a fusão de palavra e imagem em obras em Libras escrita; e o uso de poemas em Libras escrita na educação de crianças surdas.

Esse estudo demonstrou como a semiótica pierciana é útil para a análise de poesia e do processo de tradução de poesia em Libras. As propriedades visuais das obras poéticas em línguas de sinais explicadas com base nessa teoria auxiliam o tradutor na tarefa de recriar um

sistema análogo na língua oral escrita. Fará isso por tentar refazer um tecido de signos de diferentes tipos sobreposto em medida proporcional, resultando em um produto de transcrição que satisfaz o público. A teoria de Pierce é muito complexa, e o apresentado aqui foi somente o fundamento do trabalho do filósofo; muitas outras relações com a Libras podem ser pensadas.

A investigação foi realizada somente com uma pessoa, autor do mesmo estudo. Assim, um estudo envolvendo mais participantes e outros métodos para obtenção de dados e sua triangulação, pode evocar mais questões envolvendo o processo de tradução que envolve o escrito. Uma pesquisa do tipo pode se ocupar de entender e diferenciar a tradução intermodal quando feita em diferentes suportes: vídeo e página, e subsidiar a criação de ferramentas de apoio.

Finalmente, espera-se que essa pesquisa sirva para estimular a produção e o consumo de poesias e outros tipos de obras literárias em Libras escritas por meio do SW. Que ela exerça a função de dignificar esse tipo de expressão poética emergente não em oposição à forma de poesia em vídeo que já é amplamente conhecida, mas como mais uma maneira válida de expressão da vivacidade das línguas de sinais.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALVES, F. MAGALHÃES, C. e PAGANO, A. Traduzir com autonomia – estratégias para o tradutor em formação. São Paulo–SP: Contexto, 2000.
- ALVES, F. Lançando anzóis: uma análise cognitiva de processos mentais em tradução. Revista estudos da linguagem, v.2, n.4, p.77-90, 1996.
- \_\_\_\_\_. A triangulação como opção metodológica em pesquisas empírico-experimentais em tradução. In: PAGANO, A.S. Metodologias de pesquisa em tradução. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2001. p.69-92.
- ASEFF, M. G. Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009). Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução. UFSC: Florianópolis, SC, 2012.
- BARRETO, M. Dia dos Surdos. Facebook, 26 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/376803486039069/photos/a.402692240116860/473266193059464/?type=3>. Acesso em 30 de abril de 2019.
- BARRETO, M. Farol da Barra. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VXcKgO-jD9A> . Acesso em 20 de abril de 2020.
- BARRETO, M. Nadar na piscina. Facebook, 03 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/376803486039069/photos/a.376836372702447/488294418223308/?type=3> . Acesso em 25 de agosto de 2018.
- BARRETO, M. Tiro Perfeito. Facebook, 10 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/376803486039069/photos/a.376836372702447/757342184651862/?type=3> . Acesso em 30 de agosto de 2019.
- BARRETO, M.; BARRETO, R. Escrita de Sinais sem mistérios 2ed. Salvador: Libras Escrita, 2015.
- BARROS, G.K.A. Poema sem título. Instagram, 25 de julho de 2019. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B0WuY9NgCUO/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B0WuY9NgCUO/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 30 de agosto de 2019.
- BARROS, R.O. Contribuições da tradução automática para o trabalho do tradutor de português e libras escrita. Monografia do curso de Bacharelado em Letras Libras da Universidade Federal de Santa Catarina. São Luís, 2018.
- BARROS, R.O.; VIEIRA, S. Z. The Relationship between Text and Image on Literary Productions in Libras. Sign Language Studies. Volume 20, Number 3, Spring 2020.
- BARROS, T. P. Tradução de Poemas Sinalizados: contribuições das línguas com escrita ideográfica. In: Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, 2014. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/2014/3086.pdf>. Acesso em: 27/08/2018.

\_\_\_\_\_. Experiência de tradução poética de Português/Libras: três poemas de Drummond. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução-POSTRAD. Brasília-DF, 2015. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/19313>. Acesso em 27/08/2018.

BAUMAN, H-D. L. Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry. In: Sign Language Studies, vol. 4, Nº 1, Gallaudet University Press, Washington-DC/EUA, 2003: pp. 34-47.

BENASSI, C. A. VisoGrafia: alguns desdobramentos do objeto de tese “escrita de sinais”. In: Revista Falange Miúda (ReFaMi), ano 2, n. 2, jul.-dez., 2017

CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A. Poetamenos. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. A moeda concreta da fala. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. Entrevista concedida a Armando Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fachine. Revista Galáxia, n.1, 2001

\_\_\_\_\_. Evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta – linguagem – comunicação. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M; NÓBREGA, T.M. (org). Haroldo de Campos – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARVALHO, L. C. C. Literatura surda e a questão do essencialismo: o nascimento de uma tradição. Pensares em Revista, São Gonçalo-RJ, n. 14, p. 208-228, 2019.



CASTRO, N. P. Bandeira Brasileira. In: PIMENTA, N. Literatura em LSB - Poemas, Fábulas e Histórias Infantis. Livro Digital. Rio de Janeiro-RJ: LSB Video, 1999.

CLÜVER, C. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. O eixo e a roda: v.13. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem. UFMG: Belo Horizonte, 2006. p.107-166.

COSTA, E. S. Tendências atuais da pesquisa em escrita de sinais no Brasil. Revista Diálogos (RevDia). “Educação, inclusão e Libras”. v. 5, n. 3, 2017.

CURY, D. R. Escrita de sinais: concepções de educadores surdos e ouvintes. Dissertação em Educação: Campinas: Unicamp, 2016.

CUXAC, C. As línguas de sinais: analisadores da faculdade de linguagem. Aquisição e Interação em Língua Estrangeira (AILE). As Línguas de Sinais: uma perspectiva semiogenética, n. 5, 2001.

CUXAC, C.; SALLANDRE, A. Iconicity and arbitrariness in French Sign Language: Highly iconic structures, degenerated iconicity and diagrammatic iconicity. In: PIZZUTO, E.; PIETRANDREA, P.; SIMONE, R. (ed.). Verbal and Signed Languages. New York: Mouton de Gruyter, 2007. p. 15-30.

DAMASCENO DE MORAES, C. Escritas de sinais: supressão de componentes quirêmicos da escrita da Libras em SignWriting. Tese de doutorado em Linguística. Florianópolis: UFSC, 2016.

DAMASCENO, E. F.; DAMASCENO, T. V. P. Mapeamento sistemático da literatura surda. Náu literária, v. 14, n.01. Porto Alegre: UFRGS, 2018.]

EVANGELISTA, K.L. Ser. Fortaleza, CE [s.n.], 2018.

FERNANDES, A.; QUEIROZ, J. O altersense do haicai. Let. Hoje, v.53, n.2, p.297-305, abr.-jun. 2018.

FERRAZ JÚNIOR, E. Semiótica e análise literária: uma introdução. Revista do Gelne, v.6, n.1. Natal: UFRN, 2004.

GAVA, A. A. Breves considerações sobre a literatura surda. Acta Semiótica et Lingvistica, Vol. 20, Nº. 2, Universidade Federal da Paraíba- UFPB, Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, João Pessoa-PB, 2015: pp. 61-76. Disponível em: [bit.ly/Gava-2015](http://bit.ly/Gava-2015). Acesso em 01/09/2019.

GERONIMO, V. A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. Qorpus, v.1, p. 1, 2014. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcricao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-recriador-vanessa-geronimo/>. Acesso em 25 de maio de 2019.

GIL, A. C. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2002.

GODINHO, A. H. Mãos do Mar. YouTube. Publicado on-line em: 02/10/2011. Disponível em: <http://youtu.be/K399DQf9XRI>. Acesso em 27/08/2018.

\_\_\_\_\_. Homenagem Santa Maria. YouTube. Publicado on-line em: 04/02/2013. Disponível em: <https://youtu.be/9LtOP-LLx0Y>. Acesso em 28/08/2018.

GONÇALVES, J.L.V.R. Pesquisas empírico-experimentais em tradução: protocolos verbais. In: PAGANO, A.S. Metodologias de pesquisa em tradução. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001, p.13-40.

GRUSHKIN, D.A. Writing Signed Languages: What for? What form? *American Annals of the Deaf*, Volume 161, Number 5, Winter 2017, pp.509-527.

HATIM, B.; MUNDAY, J. Translation: an advanced resource book. London/New York: Routledge, 2004.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem. UFMG: Belo Horizonte, 2006. p. 167- 190.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. In: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, [1972], 1988.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. London - UK: Routledge, 2002: 128-133.

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

KANEKO, M. *The Poetics of Sign Language Haiku*. Unpublished PhD dissertation, University of Bristol, 2008.

KARNOPP, L. B. *Literatura Surda. Literatura, Letramento e Práticas Educacionais – Grupo de Estudos Surdos e Educação. ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, v.7, n. 2, p. 98-109, jun. 2006

\_\_\_\_\_. *Literatura Surda. Educação de Surdos e Língua de Sinais. Educação Temática Digital*, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, jun. 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura Surda. Curso de licenciatura em Letras Libras*. Florianópolis: UFSC, 2008.

\_\_\_\_\_. *Produções culturais de surdos: análise da literatura surda*. In: *Cadernos de Educação, FaE/PPGE/UFPel, Pelotas-RS*. Nº. 36, maio/agosto de 2010: pp. 155 - 174.

\_\_\_\_\_. *Produções culturais em língua brasileira de sinais (Libras)*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 3, p. 407-413, jul./set. 2013.

\_\_\_\_\_.; BOSSE, R. H. *Mãos que dançam e traduzem: poemas em língua brasileira de sinais*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade de Brasília – UnB. Pós-Graduação em Literatura. Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea. Nº. 54, 2018: pp. 123-141.

\_\_\_\_\_.; SILVEIRA, C. H. *Humor na literatura surda*. *Educar em Revista*, Curitiba; Editora UFPR, Edição Especial n. 2/2014, p. 93-109.

KLAMT, M. M. *O ritmo na poesia em língua de sinais*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Linguística, Florianópolis-SC, 2014.

\_\_\_\_\_. *Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “Voo sobre rio”*. In: *Revista Belas Infiéis*, v. 3, n. 2, pp. 107-123.

\_\_\_\_\_. *Visual sonority in Brazilian Sign Language literature*. *RBLA*, Belo Horizonte, v.17, n.2, p. 277-305, 2017.

\_\_\_\_\_.; MACHADO, F. A., QUADROS, R. M. *Simetria e ritmo na poesia em língua de sinais*. In: QUADROS, R. M. e WEININGER, M. J. *Estudos da Língua Brasileira de Sinais III*. 1ª ed.

- Florianópolis-SC: Editora Insular, PGET/UFSC. 2014: pp. 211-226. \_\_\_\_\_. Sonoridade visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Centro de Comunicação e Expressão – CCE, Programa de Pós-graduação em Linguística, Florianópolis-SC, 2018.
- KLIMA, E.S.; BELLUGI, U. Wit and Poetry in American Sign Language. In: *Sign Language Studies*. Vol. 8, Gallaudet University Press, Washington-DC, EUA, 1975: pp. 203-223.
- \_\_\_\_\_. Poetry and song in a language without sound. In: *Cognition*, v. 4, n. 1, Elsevier Sequoia S.A., Lausanne-Suíça, impresso na Holanda. 1976: p. 45-97.
- KOGUT, Marcos Kluber. As Descrições Imagéticas na transcrição e leitura de um texto em SignWriting. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- LARANJEIRA, M. Poética da tradução: do sentido à significância. São Paulo-SP: Edusp, 2003.
- LESSA-DE-OLIVEIRA, A.S.C. Libras escrita: o desafio de representar uma língua tridimensional por um sistema de escrita linear. *ReVEL*, v. 10, n. 19, 2012.
- LIRA, J. O jogo da tradução nos limites do haicai. *Scientia Translationis*, n.7, 2010.
- MACHADO, D.S. Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa: tema, forma e conteúdo. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, 2011.
- MACHADO, F. A. Simetria na poética visual na Língua de Sinais Brasileira. Dissertação de Mestrado. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis-SC, 2013.
- \_\_\_\_\_. Simetria: poética em língua de sinais. In: STUMPF, M. R., LEITE, T. A. e QUADROS, R. M. (Orgs.). *Estudos da Língua Brasileira de Sinais II*. 1ª. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2014: pp. 229-244.
- MACHADO, L. “Algo para alguém” uma teoria e algo mais. *Ipotesi, revista de estudos literários*. v.5, n.1, p.79 a 93. Juiz de Fora, 2011.
- MARQUEZI, L. Literatura surda: o processo de tradução e transcrição em SignWriting. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis, 2018.
- McCLEARY, L.; VIOTTI, E.; LEITE, T. Descrição das línguas sinalizadas: a questão da transcrição dos dados. *Alfa*, São Paulo, 54 (1): 265-289, 2010.
- MESCH, J.; KANEKO, M. Signed renga: Exploration of collaborative forms in sign language poetry, *African Studies*, 76:3, 2017, p.381-401
- MIGLIOLI, S. Análise da poesia em língua de sinais sob a perspectiva semiótica. *Signo*, v.43, n.78, p.44-54, set/dez 2018.
- MILTON, J. Tradução: teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MORGADO, M. Literatura em língua gestual. In: KARNOPP, L; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. (Org.). *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: Editora da Ulbra, 2011, p.151-172.
- MOURÃO, C. H. N. Literatura Surda: produções culturais de surdos em língua de sinais. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre-RS, 2011.

NASCIMENTO, V., MARTINS, V. R. O. e SEGALA, R. R. Tradução, criação e poesia: descortinando desafios do processo tradutório da Língua Portuguesa (LP) para a Língua Brasileira de Sinais (Libras). In: Domínios de Lingu@gem. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia-MG, Vol. 11, Nº. 5, 2017: p.1850 – 1874.

NICOLOSO, S. Traduzindo Poesia em Língua de Sinais: uma experiência fascinante de verter gestos em palavras. Em: Cadernos de Tradução. Florianópolis-SC, Vol. 2. Nº. 26. 2010: pp. 307-332.

OLIVEIRA, A.M.A.S. Entre o verbal e o visual: o haikai e a fotografia na poética de Paulo Leminski. A cor das letras – UEFS, N.8, 2007.

OLIVEIRA; OLIVEIRA. Microcoleção de poemas sinalizados tocantinenses: corpus, produção e crítica literária. Revista Humanidades e Inovação, v.6, n.4, 2019, p.142-151.

PAES, J. P. Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 2008.

PAGANO, A.S. Metodologias de pesquisa em tradução. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001.

PEIXOTO, J. A. O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em língua de sinais no Brasil. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba. Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa-PB, 2016.

PIGNATARI, D. Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. 2ª edição. Revista e ampliada. São Paulo-SP: Cortez e Moraes, 1979.

\_\_\_\_\_. Sobre poesia oral e poesia escrita. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Forma, função e projeto geral. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Edições Invenção, 1965; 2ª edição, ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987, 4ª Edição, Ateliê Editorial, 2006.

PIERCE, C. S. Semiótica e filosofia. 9ª edição, São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PIMENTA, N. Bandeira Brasileira. Rio de Janeiro: LSB Vídeo, 1999.

PISSINATTI, L. G. Representações linguístico-culturais do povo surdo na literatura surda. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Porto Velho, 2016.

PORTO, M. Transferências visuais: um recurso indispensável na comunicação da Libras. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

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

\_\_\_\_\_. e VASCONCELLOS, M. L. B. DE. (org.). Questões Teóricas das pesquisas em Língua de Sinais. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul. 2008. Disponível em: [bit.ly/TISLR9](http://bit.ly/TISLR9). Acesso em 23/08/2018.

\_\_\_\_\_.; STUMPF, M. R.; LEITE, T. A (orgs.). Estudos da Língua Brasileira de Sinais I. 1ª ed. Florianópolis-SC: Editora Insular, PGET/UFSC. 2013.

\_\_\_\_\_.; WEININGER, M. J. Estudos da Língua Brasileira de Sinais III. 1ª ed. Florianópolis-SC: Editora Insular, PGET/UFSC. 2014.

RODRIGUES, C.H. O uso de protocolos verbais na investigação do processo de interpretação simultânea do Português para Libras. Veredas atemática. V.19, n.2, p. 48-70. PPG-Linguística. Juiz de Fora, 2015

ROSE, H. A semiotic analysis of artistic American Sign Language and a performance poetry. Text and Performance Quarterly 12(2):146-159 · April 1992.

SANTAELLA, L. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense: 2012.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. A poesia e outras artes. Cadernos de semiótica aplicada. v.9, n.2, dezembro de 2011.

SCHALLEMBERGER, A. Ciberhumor nas comunidades surdas. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre-RS, 2010.

SILVA, A. M. Poemas em sinais: Reflexões teóricas acerca do processo de tradução literária. In: In-Traduções: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, Vol. 4, Nº 6, 2012: pp. 42-56.

SILVEIRA, C. H.; KARNOPP, L. B. Literatura Surda: análise introdutória de poemas em Libras. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, nº 21, outubro, 2013. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451671013> . Acesso em 20 de março de 2019.

SOARES, R. S. Multiculturalismo e linguagem: literatura surda, o caminho contrário ao esquecimento. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v.7, n.2, p.34-46, jun-2006.

SOUZA, S. X. Como Traduzir uma Poesia em Língua Brasileira de Sinais para a modalidade escrita da Língua Portuguesa? um esboço de Bandeira Brasileira de Pimenta (1999). In: Anais I EPILCO e III EPILMS. 2007, pp. 42-54.

\_\_\_\_\_. Tradução poética da Língua de Sinais Brasileira para a Língua Portuguesa: um esboço tradutório de Pimenta (1999). In: I Congresso Nacional de Pesquisa em Estudos da Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais. Florianópolis-SC. Apresentação em Pôster. Florianópolis-SC, 2008.

\_\_\_\_\_. Traduzibilidade poética na interface libras-português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em Bandeira Brasileira de Pimenta (1999). In: Quadros, R. M. e Stumpf, M. R. (Org.). Estudos Surdos IV. 1ed. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2009, pp. 310-352.

\_\_\_\_\_. Performances de tradução para a língua brasileira de sinais observadas no curso de Letras-Libras. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2010.

\_\_\_\_\_. Reflexões comparativas sobre procedimentos tradutórios ao português de poemas em língua brasileira de sinais. In: *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, Vol. 7, N.º 1, 2014: pp. 168-190.

\_\_\_\_\_. Análise textual intralingual para tradução de poemas em Libras ao português. Tese (doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

SPIEKERMANN, E. A linguagem invisível da tipografia: escolher, combinar e expressar com tipos. São Paulo: Blucher, 2011.

SLEVINSKI, S.; SUTTON, V. Sign Puddle Reference Manual. Center for Sutton Movement Writing. La Jolla, CA, 2007

SLEVINSKI, S. The SignPuddle Standard for SignWriting Text. Center for Sutton Movement Writing. La Jolla, CA, 2015.

STOKOE, W. Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf. *Journal of deaf studies and deaf education*. 10. 3-37. 10.1093/deafed/eni001. 2005

STROBEL, K. As imagens do outro sobre a cultura surda. 1ª ed. Florianópolis-SC: Editora da UFSC, 2018.

STUMPF, M. Aprendizagem da escrita de línguas de sinais pelo sistema sign writing: línguas de sinais no papel e no computador. 329f. Tese de Doutorado em Informática na Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

STUMPF, M. R., LEITE, T. A. e QUADROS, R. M. (Orgs.). Estudos da Língua Brasileira de Sinais II. 1ª. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2014.

SUTTON, V. Writing sign language on your computer. *ComputerEdge: San Diego's computer & internet magazine*. Vol.24, nº 28, Jul/2006. San Marcos, 2006.

SUTTON-SPENCE, R. L. Analysing sign language poetry. 1ª ed. Basingstoke-UK, Palgrave/Macmillan, 2005.

\_\_\_\_\_. Imagens da Identidade e Cultura Surdas na Poesia em Línguas de Sinais. In: QUADROS, R. M. e VASCONCELLOS, M. L. B. (Orgs.). *Questões Teóricas das Pesquisas em Língua de Sinais*. 1ed. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2008. pp. 329-339.

\_\_\_\_\_. The Heart of the Hydrogen Jukebox (review). In: *Sign Language Studies*. Vol. 11, Nº 3, Spring 2011, Gallaudet University Press, Washington-DC/EUA, 2011: pp. 464-474. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/425453>. Acesso em: 20/10/2018.

\_\_\_\_\_. Poetry. In: Pfau, R.; Steinbach, M.; Woll, B. *Sign Language: an international handbook*. Handbooks of Linguistics and Communication Science. HSK 37. Berlin-Germany: Walter de Gruyter. 2012.

\_\_\_\_\_; QUADROS, R. M. Performance Poética em Sinais: o que a audiência precisa para entender a poesia em sinais. In: STUMPF, M. R., LEITE, T. A. e QUADROS, R. M. (Orgs.). *Estudos da Língua Brasileira de Sinais II*. 1ª. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2014: pp. 207-227.

\_\_\_\_\_. et al. Artistas surdos contam suas histórias: quais foram suas influências? In: *Revista Brasileira de Vídeo Registros em Libras*. Edição nº 003/2017. [artigo em Libras publicado em

vídeo, 22m14s]. Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em: <http://www.revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br>.

TÁPIA, M. Apresentação. In: TÁPIA, M; NÓBREGA, T.M. (org). Haroldo de Campos – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

THIESSEN, S. M. A grammar of SignWriting. Thesis of masters of arts. University of North Dakota. Grand Forks, North Dakota, 2011.

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

VASCONCELLOS, M. L. B. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) na Pós-Graduação: a afiliação ao campo disciplinar “Estudos da Tradução”. Cadernos de Tradução, Florianópolis-SC, Vol. 2, Nº. 26, 2010: pp. 119-143. Disponível em: [bit.ly/Vasconcellos-2010](http://bit.ly/Vasconcellos-2010). Acesso em: 27/08/2018.

VENUTI, L. Invisibility. In: The Translator’s Invisibility: a history of translation. London, New York: Routledge, 1995

\_\_\_\_\_. The scandals of translation: towards an ethics of difference. London-UK: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. Strategies of translation. In: BAKER, M. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London & New York: Routledge, 2001, p. 240-244.

VICUÑA, C. Cecilia Vicuña. Kelsey Street Press, Berkeley, 2018.

WANDERLEY, D. C. Aspectos da leitura e escrita de sinais: estudos de caso com alunos surdos da educação básica e de universitários surdos e ouvintes. 192 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

WEININGER, M. J. Algumas reflexões inevitáveis sobre tradução de poesia. Posfácio. In: Blume, R. F.; Weininger, M. J. (org.). Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XX. Florianópolis-SC: Editora UFSC. 2012.

\_\_\_\_\_. et al. Quando múltiplos olhares geram diferentes experiências de tradução ao português de um poema em Libras: o caso de “Homenagem Santa Maria” de Godinho (2013). In: Em: IV Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Florianópolis-SC, 2014. ISSN 2316-2198. Disponível em: [bit.ly/Weiningeret-2014](http://bit.ly/Weiningeret-2014). Acesso em 23/08/2018.

WEININGER, M.; SUTTON-SPENCE, R. “Translating Sign Language Poetry” 5th IATIS Conference. Innovation paths in translation and intercultural studies. Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

## APÊNDICES

### A – Transcrição do TAP 1

#### TAP 1 – TRADUÇÃO DO POEMA “COMUNIDADE”

**Vídeo do TAP:** <https://www.youtube.com/watch?v=vEjgx9IE2kY>

00:05 Esse é um protocolo verbal sobre a tradução do poema "Comunidade" do Kácio de Lima

00:15 É pra mostrar o processo de tradução. O poema é escrito em escrita de sinais Sign Writing

00:23 e a proposta é traduzi-lo para a língua portuguesa

00:28 o primeiro pensamento que eu tive para tradução do poema foi de fazer uma

00:33 tradução que talvez fosse a mais lógica, de simplesmente traduzir a palavra

00:45 "surdo" que é o sinal que forma o círculo, que forma o rosto e

00:54 ir repetindo "surdo"

01:04 até formar um círculo

01:35 e aí depois os olhos são formados por língua de sinais

01:44 então eu poderia colocar "libras" no formato dos olhos

02:00 e a boca é formada por "surdos" e "ouvintes". E aí completar um... "surdo"

02:11 e aí eu aproveito o "o" pra já começar a palavra "ouvinte"

02:19 e "surdo" terminando com "s" para dar a ideia de simetria, começa e termina com "s" e pra...

02:33 dar uma ideia de união entre as palavras "surdouvintes" mas o mesmo "s" que

02:43 provoca o "ouvintes" seria o "s" de "surdos". E como as palavras são repetidas né,

02:49 Os sinais são repetidos estão isso seria uma marca de plural.

02:53 Não sei, é a primeira ideia só que eu não gostei porque é muito óbvia muito claro, parece

03:00 uma tradução literal. Não sei, eu acho que não fica muito bom

03:07 daí eu tiver uma outra ideia essa segunda ideia foi baseada na poesia do

03:17 Cummings. Deixa eu pegar aqui

03:23 o Cummings é um poeta que é a base para poesia concreta, e é muito estudado pelos

03:31 irmãos Campos. Então ele... o que o Cummings faz é usar as formas das

03:46 letras né, a própria grafia da letra como... pra montar alguma forma

03:55 é esse poema fala de olhos então sempre tem o "o" sendo o olho em vários momentos

04:03 sendo explorado entre parênteses ou ele maiúsculo

04:07 ou formando um rosto com os parênteses e aí eu achei muito interessante

04:17 e aí me veio a ideia de aproveitar também a formas das letras para criar um poema não é...

04:28 a tradução desse poema aliás. Então na palavra surdos nós temos pelo menos duas

04:35 letras que tenha o formato parecido com o de rosto porque a primeira coisa

04:41 que chama a atenção no sinal "surdo" aqui escrito

04:45 é a maior o maior símbolo ou grafema, não sei, usado que é um símbolo que

04:52 representa a cabeça, é o círculo que representa a cabeça o primeiro, a primeira

04:57 coisa que chama atenção né, e a cabeça seria um rosto e a imagem toda é um

05:03 rosto e essa ideia de comunidade de formada por várias pessoas o que é mais

05:13 característico das pessoas do que o rosto

05:16 então eu acho que explorar essa ideia de rosto seria interessante

05:24 e aí da pra aproveitar a letra "u" e a letra "o" de surdos pra colocá-las como se fossem

05:32 rostos, mas para isso ela tem que ser maiores



05:36 então... um "u" assim maior né, e um "o" também maior  
05:51 vai formar rostos e as letras que estão entre eles serviriam pra formar as orelhas  
06:01 daí eu altero a forma por exemplo do "r" aliás, aqui tá tudo ok  
06:09 mas aqui no "d" eu faço o "d" escrevo o "d" invertido e aqui também o "s" invertido  
06:20 pra dar a ideia de que são orelhas e aí fica mais característico o rosto  
06:28 assim pensei. Mas eu acho difícil formar o círculo  
06:34 então vou pegar uma ajuda  
06:57 uma tampa  
07:06 e aí eu vou começar pela forma. Foi uma preocupação minha essa questão da a forma  
07:15 quer dizer, eu devia mesmo começar pela forma?  
07:20 mas a forma do poema é muito característica, muito peculiar, então eu vou aproveitar  
07:29 e aí de novo o "u"  
07:35 sur...  
07:44 surdos  
08:20 a minha preocupação é como é que eu vou passar isso para o computador  
08:25 que não dá pra apresentar assim né escrita à caneta. Mas... eu posso escanear  
08:41 Mas eu acho que não fica bom não dever ter um jeito, não sei se vou ter que aprender a  
mexer no Corel Draw  
08:48 talvez  
08:55 surdos  
09:01 tá ficando menor  
09:07 surdos  
09:31 eu acho interessante também porque há  
09:36 muita gente fala que quer a escrita de sinais a gente desenha e não escreve  
09:44 e aqui eu sinto como se eu tivesse desenhando  
10:17 tomar cuidado pra terminar certinho também né  
10:40 ih! vai ter que caber  
10:50 surdos  
10:55 eu não sei talvez depois não é, eu posso até brincar formando rostos mesmo botando  
11:04 carinhas, carinhas assim bem simples é uma possibilidade  
11:15 os olhos são formados por líng... Na verdade esse sinal  
11:22 eu não entendo como "libras" eu entendo como "língua de sinais"  
11:26 então a idéia é que eu tive foi fazer  
11:30 o nome "língua de sinais" sendo do olho mas aqui ele faz, eu acho que são cílios  
11:44 uma coisa que chama a atenção é o formato das mãos as mãos como estão na escrita de  
sinais  
11:51 aqui né com esses... os dedos bem esticados eles lembram  
11:59 lembram os cílios, a primeira coisa que vem à mente são cílios  
12:04 então eu pensei em criar uma forma que fosse parecida  
12:10 então eu não vou usar  
12:16 eu pensei não usar a forma maiúscula da letra talvez pra dar mais essa ilusão  
12:26 de cílios então seria o "l" minúsculo mesmo  
12:38 o "n" também minúsculo vai ficar parecendo um "h" mas... não sei...  
12:46 o "g" com essa parte aqui bem alta o "u" tem duas né  
12:57 talvez usar esse "a" e subir só que ele vai ficar parecendo um "d"  
13:03 não sei se dá pra passar o "de" formaria pupila  
13:11 então eu posso desenhar também o "d" aqui... ô desenhar.. de novo ao contrário  
13:19 e o "e" assim pra ficar mais redondo possível e formar a pupila  
13:26 e sinais formando aqui também com a forma de "s" mais alongada  
13:38 um "n" só com duas pernas o "a" que já tem essa forma mesmo

- 13:45 o "i" e o "s" de novo mais alongado língua de sinais
- 13:54 não sei se ficou parecendo um olho mas a ideia é que pareça um olho
- 13:59 vou tentar fazer aqui melhor
- 14:09 embora as vezes eu acho que fica.. é... pode dificultar a leitura
- 14:16 o uso de... principalmente nesse caso aqui
- 14:21 mesmo assim, é...
- 14:24 na entrevista do Kácio ele fala de de brincar e brincar como
- 14:35 brincar de de fazer com que as pessoas percebam as formas de perto e não de
- 14:42 longe que de longe é haja mesmo essa ilusão de que é o que não é
- 14:54 e só com algum... com uma observação um pouco mais cuidadoso é que aconteceria esse
- 15:05 reconhecimento reconhecimento do que do que realmente está escrito né, do conteúdo
- 15:16 não sei se ficou bom mas depois eu posso fazer melhor eu espero
- 15:22 e a boca é de "surdos e "ouvintes"
- 15:28 aqui eu fiquei
- 15:34 não sei se eu deveria traduzir "surdos e ouvintes"
- 15:39 não sei se essa terminologia seria reconhecida suficiente por que eu to falando de um público
- 15:48 se eu to escrevendo para a língua portuguesa um público de pessoas ouvintes
- 16:00 agora eu fiquei olhando aqui eu não sei se... porque embora tenha que ter cílios
- 16:07 eu preciso tem uma linha aqui pra marcar o olho né
- 16:13 será que não seria bom eu manter por exemplo o "n" e o "g" sem o traço alto
- 16:21 pra manter essa linha acho que não, que assim tá bom
- 16:27 certo, a boca a então eu pensei em fazer
- 16:37 porque no poema a gente percebe que tem uma gradação de sinais do tamanho do
- 16:43 sinal "ouvinte" o tamanho do sinal "surdo" eles são diferente em comprimento
- 16:50 "surdo" parece mais alto e assim embora de longe ele forme um sorriso e o emoji que
- 16:58 a qual a forma do poema faz referência ele seja é uma linha só que forma uma boca mas é que não
- 17:07 não talvez não fosse isso e sim isso
- 17:14 dando a ideia de mostrar os dentes
- 17:19 aí eu pensei que eu posso fazer "ouve" e "não" maior
- 17:34 e aí o "o" já viraria o "ouve" "não"
- 17:54 "nãouve" será?
- 17:58 não ouve não ouve dando essa ideia de ouve e não não ouve e não ouve mesmo assim é....
- 18:06 há uma união entre o que ouve e o que não ouve por que o "o" é a primeira letra do "u-v-e"
- 18:16 não sei mas essa é uma primeira ideia de tradução
- 18:23 uma outra possibilidade que me veio à mente
- 18:27 depois eu trabalho melhor nessa vou amadurecer a ideia
- 18:33 talvez melhore, talvez fazendo no computador também fique mais claro que eu queria fazer
- 18:42 vamos ver
- 18:48 sim, uma outra ideia é que a poesia concreta dos irmãos Campos ela é muito
- 18:54 baseada em em blocos de palavras e conceitos que cria uma forma é uma um só
- 19:04 um poema assim em que a linha a linha que segue a palavra é que forma o desenho
- 19:13 é mais é de Apollinaire mais parecido com Apollinaire que são os caligramas
- 19:22 que com a poesia concreta aliás o os irmãos Campos criticam né o Apollinaire
- 19:30 nas realizações dele não na teoria mas então eu pensei em talvez criar um

19:40 um emoji um emoticon uma tradução nessa poesia que fosse é um bloco  
 19:48 e que esse bloco formasse a...  
 19:53 esse bloco formasse a imagem né esse blocos de letras blocos de palavras  
 20:01 então também partindo da ideia do círculo porque é a ideia central tem que ser um rosto  
 e  
 20:10 aí escreveria em linhas né "surdo" que é a maioria "surdo"  
 20:57 não tá ficando muito circular  
 21:05 enfim aí formaria essa essa forma circular  
 21:21 eu tenho que chegar  
 21:26 a uma etapa em que as  
 21:37 as letras pra formar "libras" surgiriam no meio  
 21:45 aí essa essa continuidade do "surdo" né é o que preencheria  
 22:01 surdos  
 22:07 mas mas fica muito pouco perceptível  
 22:13 talvez se eu fizer no computador fica um pouco mais claro  
 22:19 então não vou continuar essa idéia então não aqui vou continuar ela tentando fazer no  
 22:26 computador pra talvez quem sabe quem sabe dê certo e eu posso pensar também em ou-  
 tras  
 22:38 possibilidades né, por exemplo eu posso continuar essa ideia de letras formando um  
 22:45 bloco mas construir metade do rosto de surdos surdos surdos  
 22:52 e continuar com eles aqui porque aí dá a ideia de é...  
 23:02 um círculo né a ideia de comunidade  
 23:05 fazer com "libras" o olho e metade da boca de "ouvintes"  
 23:11 e aqui surdo surdo surdo surdo... surdos  
 23:16 libras ouvintes  
 23:19 porque só "ouvintes" porque o resto já estaria completo com "surdos"  
 23:24 e aí eu tenho a sensação a emoção principal que o poema parece querer passar que é a  
 de...  
 23:32 de uma comunidade e de felicidade por conta da composição da comunidade que é  
 composta  
 23:41 por surdos e protegidas por surdos talvez protegida mas que tem essa essa  
 23:49 mistura com ouvintes e com a questão da língua de sinais presente  
 23:56 também né principalmente na visualidade o "ouvintes" estarei aqui na boca porque eles  
 são  
 24:03 também a voz do surdo né é uma possibilidade mas essa eu vou tentar depois no com-  
 putador  
 24:11 por enquanto eu fico com essa que eu também vou  
 24:13 tentar passar o computador pra ficar um pouco mais é... um pouco melhor visualizar  
 24:23 parando o protocolo um

## B – Transcrição do TAP 2

### TAP 2 – TRADUÇÃO DE COMUNIDADE

Vídeo do TAP: <https://www.youtube.com/watch?v=60IVKav67qw>

00:00 esse é um TAP segundo TAP que estou fazendo para pesquisa de mestrado e o TAP  
 00:05 esse tem como objetivo mostrar o processo de escrita no computador do  
 00:12 poema... da tradução do poema "Comunidade" do Kácio de Lima. É um poema que foi  
 00:21 que é uma poesia concreta em escrita de sinais que foi traduzida também com poesia  
 concreta  
 00:26 pro pro português eu fiz a tradução primeiro no papel e  
 00:31 agora estou fazendo a tradução é transferindo essa tradução para o  
 00:35 computador porque acredito que durante o processo algumas outras questões podem  
 00:42 surgir daí enfim quem vou podem ser importante para o... para o andamento da pes-  
 quisa  
 00:51 o poema tem uma estrutura diferente não é linear  
 00:57 o uso de linhas e curvas é o que caracteriza o poema  
 01:03 parece que eu acredito que quando feito e na escrita de sinais ele não deve ter  
 01:11 utilizado um programa de edição de texto em escrita de sinais ele deve ter  
 01:16 utilizado um programa que permitisse o manuseio de imagem  
 01:22 os sinais devem ter sido eu não sei... imagino que os devem ter sido salvos como  
 01:27 imagem aí.. é... manipulados em algum programa que possibilitasse isso no meu  
 01:36 caso estou usando o word né pra usar os tipos do word mesmo pra  
 01:42 construir esse poema no computador a grande questão era conseguir colocar  
 01:52 as linhas curvas mas o word tem ferramentas pra isso eu vou fazer isso utilizando o  
 01:59 word art que é uma ferramenta do.. do... disponível no word, no qual vou conseguir  
 02:06 é o formato que eu quero eu vou começar a fazer na estrutura circular principal  
 02:13 do poema é formada por pela pelo pela palavra surdos é pelo sinal sé é vou  
 02:22 repetindo a palavra surdos e até na idéia do do poema no papel eu acredito se  
 02:31 não me engano eu coloquei seria surdo surdo surdo que aí o s do do surdo  
 02:39 esse primeiro s já seria também o s final mas como a ideia era que u e o do  
 02:47 formassem rostos é importante ter um s de um lado eu r do outro de u  
 02:54 o d de um lado e o s do outro lado de o pra que dê a ideia de orelhas  
 03:01 mas eu preciso que elas estejam bem é unidas primeiro eu vou tirar eu vou editar o  
 03:11 texto  
 03:15 vou tirar o efeito de sombra para ficar uma uma coisa mais clara, mais simples  
 03:24 eu estava lendo que a tipografia que é uma das bases da poesia concreta  
 03:31 a tipografia ela pode passar a ideia de sentimento e como o sentimento ele tem a  
 03:36 ideia de comunidade, o poema perdão ele trás essa ideia dum  
 03:42 sentimento de satisfação alegria por conta da constituição da comunidade  
 03:47 surda eu optei por um tipo de fonte que fosse a  
 03:53 fonte que passasse isso. Eu li no livro do Spiekerman  
 03:57 acho que é Spiekerman ele fala que uma fonte que passa a idéia de alegria seria  
 04:02 essa a lithos eu gostei da fonte porque os formatos do u e do o eles são bem abertos  
 04:12 o que dá bem a idéia de rosto e ao mesmo tempo não é uma fonte serifadas né não tem  
 não tem a  
 04:21 serifas que é uma coisa muito formal de algo que precisa ser impresso tudo  
 04:27 a ele tem um quê humanista na fonte eu acho porque o a ela não tem formas tão  
 04:37 tradicionais o O por exemplo é bem aberto mas e bem  
 04:43 redondo porém ele não é perfeito ele tem uma leve inclinação o U a mesma coisa dá

04:49 impressão de que uma ponta é maior que a outra e como a idéia é que eles representem  
04:54 rosto eu achei bem interessante essa ideia mais é imperfeita pra isso eu vou colocar  
05:01 o U e o O maiores por que a ideia é que eles vão ser rostos né  
05:09 e eu vou fazer o seguinte é eu preciso que esses S e R, por exemplo  
05:15 eles representem as orelhas desse rosto então eu vou aqui em fonte  
05:20 têm essa opção de de espaçamento entre caracteres colocar um espaçamento  
05:27 condensado a 10 até que assim elas ficam bem juntinhas vou ter que dar um espaço aqui  
05:38 pra separar ela das demais é a mesma coisa que vou fazer no DOS  
05:48 né eu vou dar... vou aqui em fonte  
05:55 o espaçamento condensado a 10 e assim elas ficam bem juntinhas  
06:06 eu gostei assim  
06:11 mas o poema ele é em formato circular com a repetição disso tudo então eu vou  
06:21 começar a repetir uma coisa importante é que... toda vez que eu dou espaço o programa  
ele tá  
06:32 ele está entendendo como uma pausa da gravação então por isso que... mas eu  
06:39 tenho que dar esse espaço é esse espaço entre os S aqui porque eles têm que ser  
06:45 duas coisas distintas e ao mesmo tempo não posso é deixar que fique assim como se  
06:58 fosse outra linha porque na hora de fazer o círculo o programa vai entender que é  
07:05 outra linha então é o que fazer eu vou colocar tudo aqui e depois eu faço o  
07:16 programa tornar isso circular... mais um... como que eu vou fazer pra ficar circular eu  
vou selecionar  
07:30 tudo é o próprio Word Art ele tem essa opção  
07:35 o próprio Word Art ele tem essa opção e de transformação e ele já tem o  
07:41 formato do círculo então já ajuda muito é esse aqui ficou para baixo porque ele está  
07:50 entendendo que há um enter onde não existe né  
07:56 pronto agora ficou no jeito certo e aí eu tenho também que é manusear a linha para  
08:08 formar um círculo como eu quero como preciso que é um circo bem redondinho mesmo  
08:17 com SURDOS SURDOS SURDOS SURDOS é como eu falei eu preciso que essas le-  
tras elas fiquem bem unidas  
08:25 por exemplo aqui elas já não tão eu vou ter que fazer algumas alterações aqui para que  
08:33 elas fiquem bem juntinhas aqui tem U que tá meio separado  
08:49 e aí elas precisam ficar bonitinhas vou colocar mais um que eu acredito que vai ser sufi-  
ciente  
09:08 o que eu percebi foi que esse círculo ele é bem difícil  
09:12 de fechar é mais uma questão assim de enquanto eu to mexendo ele fica meio que se  
movimentando assim então  
09:25 foi uma coisa que eu decidi que se não fechar agora não vai ter problema  
09:32 eu vou ter que trabalhar nisso pra que ele forme realmente o círculo completo e isso as  
vezes  
09:41 é uma questão de de gráfico do word mesmo e que eu posso fazer depois talvez até  
quando  
09:54 tenho que salvar ele como imagem usar em outro lugar eu vou dar os espaços aqui  
09:59 entre o os dois grupos de SUR e DOS e aí a  
10:06 gravação vai pausar um pouquinho então já já... já já eu continuo a  
10:13 gravação porque é inevitável ela quando eu tecla  
10:18 o espaço ela pausa então vou pausar vou dar os espaços e já continuo a gravação  
10:34 pronto eu dei os espaços agora uma coisa que eu preciso é que  
10:39 essas letras elas estejam alinhadas é acima e não na linha de baixo como eu vou fazer  
isso  
10:48 eu vou selecionar o texto e aqui na

10:53 formatação na direção do texto eu boto um giro de 270 e aí ela fica alinhada  
11:00 acima então essa a ideia que elas sejam alinhadas  
11:06 assim como falei a questão de fechar ou não o círculo a questão também gráfica do word depois eu  
11:17 vou conseguir fechar amém abaixo eu vou colocar os elementos que eu vou inserir aqui dentro  
11:25 não é só os olhos e a boca os olhos eles são compostos pela palavra língua de  
11:34 sinais de  
11:41 sinais é eu colocar esse L minúsculo é que o i tem um acento só aumentar mais pra ficar melhor de ver  
12:02 mas claro eles não são é inserido assim né eles têm que ser inseridos como Word Art  
12:08 também pra poder a gente colocar aqueles efeitos que são necessários  
12:15 eu vou colocar assim um abaixo do outro porque a idéia era que eles sejam é a parte de  
12:23 cima de baixo dos olhos e o DE seja a pupila certo a fonte  
12:34 que eu pensei em usar é uma fonte que fosse é desse mais essa  
12:40 essa impressão de de olho na criação de uma linha e tudo a aaa na escrita de sinais  
12:50 eles parecem cílios então sem colocar uma uma fonte mais assim grafada à mão pra pra  
13:01 dar essa semelhança deixou só eu tirar os espaçamentos pra  
13:06 poder... opções de espaçamento... pra poder a gente ter mais... aproximar mais as  
13:24 letras e aí também vou aqui na opção do word art na transformação tem essa opção aqui  
13:35 ele cria um... não sei não era assim que era pra ficar... língua de sinais... por que que não ta vou tentar centralizada  
13:52 e ele cria essa ilusão do olho nesse formato é bem parecido já aqui  
14:04 fiz alguma coisa errada(?) transformação... não sei por que não tá  
14:16 ficando... mas aqui ta como caixa de texto  
14:26 vamo lá de novo... vou copiar aqui... vou inserir no word art  
14:50 certo... vou selecionar e vou transformar nesse formato pronto  
15:02 como eu falei ele cria esse formato mais parecido com o olho... vou só selecionar e  
15:11 aumentar a fonte eu acho que vai ser necessário pra ele ficar ali dentro  
15:21 eu fiquei meio em dúvida quanto a essa fonte, se ela ia mesmo fazer o que eu  
15:28 queria que ela fizesse... eu acho que tá com muito espaçamento  
15:37 ver os espaçamentos, não, tá simples  
16:03 certo, e aí seria o olho, a ideia é que ele ficasse aqui dentro no lugar do olho tanto de um  
16:14 lado quanto do outro, mas eu não sei se essa é a melhor fonte  
16:29 porque pode ser que outra fonte desse mais certo por exemplo essa daqui, ela daria mais a sensação  
16:41 do desenho do olho do que essa outra mas eu não gosto muito da ideia desse  
16:54 manuscrito  
16:57 embora a aaa o cílio ele seja mais é com linhas mais parecidas talvez com isso  
17:07 aqui mas eu não sei a ideia do manuscrito de escrever assim a maõ, não sei se fica legal pra língua de sinais  
17:20 ah se fosse uma fonte mais comum... times não, nem georgia  
17:29 essa talvez mas ao mesmo tempo eu gostei dessa aqui por conta de ela  
17:36 desenhar bem a idéia do olho né então vou deixar ela por enquanto só repetir aqui do lado  
17:50 e a última parte que é o sorriso seria o surdos e ouvintes juntos a mesma coisa vou  
18:03 ter que inserir um Word Art e nesse SURDOUVINTE mas eu não lembro é deixar só  
18:16 conferir se no poema que eu traduzi realmente coloquei SURDOUVINTE

18:47 aliás eu não coloquei sobre SURDOUVINTE eu coloquei OUVÉ NÃO OUVÉ NÃO OUVÉ

18:58 mas eu acho que SURDOUVINTE fica melhor porque OUVÉ NÃO OUVÉ NÃO a ideia de que

19:07 existe alguém ali dentro que é não é surdo

19:15 porque se eu colocar OUVÉ NÃO OUVÉ a pessoa pode se entender não ouve não ouve

19:19 e aí tá se referindo ao surdo né

19:23 então eu acho que eu vou colocar SURDO OUVINTE mesmo, o mesmo processo eu vou tirar

19:34 vou tirar sombra e eu vou usar essa mesma é essa mesma fonte a fonte lithos

19:51 eu posso também fazer o seguinte

20:01 manter ela em dois tamanhos também do O e U

20:15 deixar eles grande também porque assim eu faço a ideia de de rosto também cabeças né

20:30 eles precisam ser um pouco menores pra inserir ali

20:35 e aí tem um O e um U juntos né que seria o ouvinte e o surdo juntos é uma ideia

20:44 eu acho que fica legal vamos ver mantê los

20:53 na linha e transformar o Word Art... essa parte do poema ele tem o formato de um sorriso

21:13 então é preciso criar um sorriso bem sorriso

21:41 então a ideia seria isso eu vou tentar fechar aqui

22:02 opa não é isso...

22:13 fechou aaa... então a ideia seria esse é o poema colocado no computador o que tá me

22:25 incomodando, os olhos porque o poema na na escrita de sinais os olhos ele são

22:32 eles são bem eles dão a sensação de felicidade por

22:39 conta do curvamento que eles tem né então vou fazer o seguinte eu vou salvar

22:52 eu vou salvar esse... salvar mesmo na área de trabalho

23:02 é.... tá salvando

23:10 vou copiar porque na cópia eu vou fazer essa alteração e vou ver será que não ficaria melhor

23:21 vou substituir aqui essa ideia língua de sinais então seria uma coisa só, sem essa...

23:38 sem essa divisão, posso até mudar a fonte pra ficar uma fonte... posso usar a mesma fonte por exemplo

23:51 e transformar esse Word Art

24:00 não o círculo não vai ficar... pra ele ficar nesse formato dos de olhos que seriam bem curvadinhos assim

24:22 e aí daria mais a sensação de felicidade alegria

24:47 porque aquele outro ele me passou assim parece que tá meio

24:52 não sei os olhos parecem bem abertos assim arregalados parece tá assustado né

25:00 eu vou salvar com pdf para poder também ver sem as correções do word

25:16 e aí eu fico com duas versões uma versão aqui que preservaria os olhos

25:38 versão que preservaria os olhos nesse formato e a outra versão com os olhos assim

25:46 abertos pra depois decidir qual usar ok esse foi o TAP

## C – Transcrição do TAP 3

### TAP 3 – TRADUÇÃO DE MERGULHO NA PISCINA

**Vídeo do TAP:** <https://www.youtube.com/watch?v=WKGYEFKScLU>

00:13 bem, esse é um TAP de gravação da tradução do poema do Maurício  
 00:17 esse é o poema, ele foi publicado dessa forma no facebook  
 00:24 e não tem um tema porém na postagem o Maurício colocou  
 00:33 os dizeres "mergulhar na piscina" então eu estou considerando isso é...  
 00:44 como tema, eu tô me referindo ao poema como "mergulhar na piscina" e  
 00:50 também é um poema concreto, né... porém ele tem ali uma sequência  
 01:01 né aparente de acontecimentos em que eu o classificador para pessoa é usado num  
 01:09 trampolim gira algumas vezes cai na água e sobe para a superfície  
 01:18 já descrevi o poema no texto, né são grafemas para ombro aqui são a mão as setas de  
 01:30 direcionalidade no sentido vertical, é... símbolos de rotação do punho  
 01:37 e aqui são símbolos de movimento que estão formando a água, que não tem como ser  
 01:43 sinalizado que não tem uma configuração de mão relacionada à eles, né... e aqui  
 01:48 é a assinatura do Maurício, é um desafio é... traduzir esse poema, eu tô pensando em  
 01:54 traduzir ele em um primeiro momento eu pensei fazer em forma de verso a minha  
 01:59 grande questão é que eu tenho pensado agora é que... né... ele tem essa  
 02:08 característica concreta, é...  
 02:15 e tem uma sequência de leitura aparente pelo menos né  
 02:19 é diferente do outro que era um círculo, o poema do Kássio... na verdade a ideia de  
 02:26 traduzir ele como... como... em verso e não como um poema concreto foi justamente  
 02:33 para fugir da semelhança de tradução com a outra com outro poema que eu traduzi  
 02:44 né bem  
 02:50 o sentido é claro do que se faz, e ele usa um  
 02:57 dois, três, quatro, cinco, seis, sete,  
 03:12 oito, oito.. não oito é aqui é a questão de orientação mas  
 03:21 sete símbolos de configurações de mão diferentes e 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 rotações  
 03:31 eu não sei porque essa rotação tá aqui seria um uma pirueta dentro da água 1  
 03:40 não sei como traduzi-lo né eu pensei o seguinte  
 03:48 é... isso daria uma outra característica ao poema, mas, primeiro investir a direção  
 03:59 da escada e do corpo que cai é... por quê (?), porque a leitura aqui fica ao  
 04:09 contrário a leitura que seguiria ordem natural da leitura do português  
 04:18 eu acho que é uma forma de domesticar talvez essa tradução para deixá-la num  
 04:30 num formato que seja um pouco mais natural  
 04:37 para o meu público alvo que são pessoas que falam português é uma possibilidade  
 04:43 né  
 04:49 e eu poderia fazer algo como corro salto  
 05:01 mais em cima salto  
 05:09 corro  
 05:15 mergulho  
 05:20 será?  
 05:29 giro  
 05:37 queria que ficasse...  
 05:41 giro giro  
 05:51 não...  
 06:03 giro ou dou pirueta  
 06:10 dou pi...



06:26 eu tô tentando achar uma forma dou pi...  
 06:39 ru...e...  
 06:49 ta... e aqui já seria uma sequência de dou por que daí eu já saía daqui e continuava  
 07:05 dou pi...ru...e...ta (risos)  
 07:20 dou pirue...ta  
 07:39 e é que eu acho que não é mergulho né será? salto, salto  
 07:49 salto do pirueta, dou pirueta  
 07:55 e aqui sim mergulho  
 08:09 mergulho  
 08:21 mergulho na água  
 08:38 água  
 08:42 tá errado  
 08:53 água  
 08:58 na verdade eu tava tentando escrever água ao contrário aqui  
 09:04 água  
 09:28 mergulho na água  
 09:34 enfim, mas eu acho que não fica legal  
 09:42 não fica bonito vamo continuar nessa ideia porque aqui  
 09:50 ele termina  
 10:03 nado nave  
 10:09 na água e aí  
 10:14 submergir, emerjo  
 10:23 emerjo, existe emerjo?  
 10:31 respiro (?)  
 10:49 respiro na verdade tinha até tentado, pensado em  
 10:58 continuar aqui né o subo mas eu tô vendo que não tem  
 11:05 subo a escada degrau  
 11:15 a degrau  
 11:23 é porque aí viraria um... subo a escada degrau a degrau corro salto corro salto  
 11:31 dou pirueta dou pirueta mergulho nado na água emerjo respiro subo a escada degrau...  
 11:39 seria um meio que infinito  
 11:46 eu não sei se dentro da ideia do Haroldo de Campos eu estaria criando  
 11:52 transcriando, por que para ele a transcrição ela cria um sistema de  
 12:00 relações de signos no poema traduzido que seja equivalente em efeito ao  
 12:09 "equivalente" em efeito ao ao poema original então não sei  
 12:17 porque no poema original ele usa ele é usa grafemas da escrita de sinais para  
 12:24 desenhar para fazer parte do poema totalmente icônico que não tem nada a ver  
 12:31 com o uso comum daquele grafema então realmente eu tô numa sinuca de bico  
 12:38 eu não sei que é que eu vou fazer eu acho também que  
 12:49 talvez se eu...  
 12:54 tentasse dar um sentido  
 13:03 mais claro porque o o poema do Kássio como eu também pude conversar com ele  
 13:15 sobre o poema foi mais fácil de fazer porque eu só... eu entendi a metáfora por trás  
 13:22 do poema, eu entendi as camadas de significado que o poema tinha  
 13:27 e nesse não eu não sei até que ponto é esse poema ele foi criado com que objetivo né  
 13:37 se foi com o objetivo real de de... somente mostrar uma possibilidade que  
 13:48 a escrita de sinais tem ou foi...  
 13:54 é uma forma de de... eu não sei se tem algum significado é um  
 14:01 mergulho né é um mergulho  
 14:06 e se isso serve para realçar as possibilidades da escrita de

14:12 sinais em que ponto isso aqui chega né bem, ele usa classificador  
 14:17 classificador para pessoa eu não posso nem chamar isso de um  
 14:25 um léxico válido ou posso válido é mas é léxico? é item lexical?  
 14:32 é palavra? é sinal? ou é só classificador? porque não chamar classificador de sinal? (ri-  
 sos)  
 14:43 enfim... é... não sei  
 14:51 eu acho também que me falta um pouco de terminologia da área do mergulho  
 14:56 será? se eu pesquisar algo sobre salto e  
 15:07 enfim... a minha primeira ideia foi essa eu poderia partir para uma segunda ideia  
 15:14 mas ainda não está amadurecido o suficiente na minha cabeça eu vou dar um  
 15:19 tempo  
 15:22 e eu vou deixar que essa ideia venha na minha mente assim que vier eu volto a  
 15:27 gravar outro TAP e talvez eu tenha uma ideia de  
 15:32 a... um poema em verso  
 15:39 talvez eu possa pegar uma outra forma  
 15:44 né... porque eu acho que se eu fosse escrever um poema uma tradução do poema  
 15:50 assim como eu pensei primeiro, é... na verdade ela não seria uma coisa tão...  
 15:57 como dizer... é uma coisa tão aceitável na minha na norma do português ou seria porque  
 é  
 16:06 bem estranho ler um texto assim e geralmente quando o texto ele vem com  
 16:11 essa esse formato né de você ler aqui no numa sequência que forma alguma há um  
 16:22 desenho há um desenho e nesse caso... e no no  
 16:29 poema do maurício embora ele os grafemas também da língua de sinais a um desenho  
 16:35 há uma imagem icônica, então que imagem icônica isso me traria... não seria mais  
 16:42 interessante eu criar uma imagem mental no leitor do poema por meio de versos  
 16:46 e isso não seria uma forma mais aceitável também para o meu leitor meu  
 16:52 público-alvo da tradução porque seria uma forma já conhecida por ele, mas, porém,  
 16:59 como um outro é... com um conteúdo, que vem de um poema  
 17:07 traduzido né, pode ser, eu posso pensar também em apresentar junto né  
 17:17 existem tantas edições bilíngues de poesia traduzida  
 17:23 posso colocar aqui no meio e aí eu posso pensar em alguma forma de poesia  
 17:33 já tradicional da língua portuguesa que seja mais conhecida do público  
 17:36 como um haicai  
 17:41 um soneto não sei porque eu acho que não tem coisas suficiente para um soneto  
 17:46 se a gente for pensar  
 17:50 isso isso isso isso  
 17:56 é o que né é um movimento só  
 18:02 é praticamente embora haja vários símbolos mas partem todos de uma base  
 18:07 igual que é uma pessoa que corre que curva as pernas que da pirueta e que  
 18:13 mergulha é um mergulho é uma coisa muito  
 18:18 rápida é mas realmente a minha dificuldade está  
 18:23 sendo também entender o que há por trás disso tudo qual é a metáfora desse poema  
 18:33 não sei  
 18:38 bem, eu vou encerrar esse TAP e... vou amadurecer as ideias na mente para poder  
 18:47 gravar novamente ok Fim do TAP

## D – Transcrição do TAP 4

### TAP 4 – TRADUÇÃO DE MERGULHO NA PISCINA

**Vídeo do TAP 4:** <https://www.youtube.com/watch?v=7F4VLL6z1fs&feature=youtu.be>

00:00 ok, esse é o quarto tap de gravação  
 00:05 para pesquisa ele é o segundo tap que eu faço para tradução do poema mergulho na  
 00:13 piscina do mauricio barreto esse poema é o primeiro TAP eu fiz uma... eu considero  
 00:24 uma tentativa tanto que frustrada visto que eu não terminei a tradução do poema  
 00:35 mas, a meu ver foi um TAP importante porque por meio dele eu fiz muitas  
 00:42 reflexões me fez pensar muita coisa sobre a tradução e me fez seguir um  
 00:48 outro caminho. Nesse TAP a ideia é que eu faça a tradução na minha perspectiva a  
 00:57 partir do da ideia do haikai quer dizer uma tradução que seja no estilo  
 01:04 haikai. Haikai que é uma poesia japonesa tipo japonês é composta por três versos  
 01:14 é uma curta... mas porque eu escolhi o haikai? por conta da característica do  
 01:20 poema... É o que eu percebi nas produções do Maurício é que a presença do momento  
 né  
 01:31 a captura do momento que ele faz principalmente nos poemas que ele  
 01:35 relaciona com imagens, mas eu acredito que nesse também é uma questão  
 01:43 de fotografar um momento uma ação que envolvam o mundo natural e a presença do  
 01:53 homem nele. E eu acredito que ele possa sim ser traduzido como um haikai ou que  
 01:59 pelo menos pensar na tradução a partir de um modelo que já existe que é o  
 02:05 haikai seria um pontapé inicial para decidir os caminhos tradutórios né ou  
 02:12 para pelo menos nortear e eu não fazer uma tradução tão sem rumo. A minha, o  
 02:20 meu primeiro rascunho do TAP passado foi esse que foi uma tentativa de aproximar  
 02:25 muito do da questão do uso espacial da  
 02:30 página né, então eu considero que não não foi bem sucedido mas como eu disse me  
 02:40 fez pensar várias possibilidades. Nas minhas pesquisas sobre o haikai eu vi um  
 02:47 uma tradução de haikai feita pelo Haroldo de Campos que é essa né "camões  
 02:54 revisto por bashô" e e ele faz esse uso de  
 03:00 e ele é um haikai estão os três versos mas o o Haroldo ele leva para essa questão  
 03:10 mais espacial e na ideia de composição da, da... do poema na página de um uso  
 03:20 diferenciado da, da... do espaço branco né então ele tanto coloca essas letras por  
 03:29 exemplo aqui em 'saltando' assim como que imitando o movimento da rã saltando  
 03:34 como também ele inclui esses símbolos que não são ortográficos na nossa língua  
 03:40 portuguesa pelo menos não parecem que é  
 03:46 reproduz os movimentos das ondas depois de um pulo de uma rã dentro da água  
 03:54 então eu acho que é uma coisa que se aproxima da ideia do Maurício quando ele  
 04:00 utiliza aqui a movimentos de... símbolos para movimento para  
 04:05 formar um pictórico da água da água esguichando água em ondas é o  
 04:14 e os ombros para formar a escada é a plataforma de onde salta o corpo né e acho  
 04:21 também que há uma aproximação. É... o poema do Maurício ele usa somente é  
 04:30 praticamente uma configuração de mão ele parte de um classificador para pessoa e  
 04:35 a partir dele ele desenvolve toda a ação né a presença da configuração de mão  
 04:43 repetidamente os movimentos giratórios repetidos também várias vezes eu  
 04:51 acredito que pode levar uma outra característica do haikai mas um haikai  
 04:56 mais brasileiro que foi a presença das aliterações e assonâncias no caso do  
 05:04 haikai ele é uma poesia que não tem a rima  
 05:11 o porém os estudos mostraram que há uma presença de repetição de um mesmo som  
 05:18 um padrão de repetição em alguns haicais e no brasileiro ele tanto há

05:23 a presença de rima em alguns casos como também é o uso de aliterações e  
 05:28 assonâncias é constante. Então pensando todas essas coisas que eu falei eu  
 05:35 pensei na tradução do poema do Maurício como haicai da seguinte forma  
 05:42 e eu acho que eu dei uma pausa no sempre sem querer  
 05:46 é é é e assim como vou colocar na tela  
 06:03 bom então seria isso é do topo o corpo salta corta o ar em piruetas mergulha  
 06:09 emerge e seria uma tradução das ações que  
 06:13 acontecem aqui no poema do Maurício pensando em uma poesia que  
 06:20 talvez você acompanhar a obra de Maurício que é muito mais visual  
 06:24 né, mas a ideia que há é que seria uma captura do momento assim como  
 06:36 o poema do maurício ele consegue colocar toda ação na página de uma vez só como  
 06:40 uma fotografia que essa é parece a ideia do haicai principalmente com Leminski  
 06:45 que e até as exposições que ele fez né de haicai aliados a fotos então seria uma  
 06:52 forma de traduzir a imagem criada pelo Maurício lá no poema e né e apresentar  
 06:58 junto mas também podemos pensar em uma forma  
 07:03 de  
 07:06 e em uma forma de composição que utiliza  
 07:11 o espaço assim como o Haroldo usou né  
 07:19 que seria por exemplo é...  
 07:27 o programa ele tá parando. Bem, continuando, foi um problema no programa  
 07:37 então a ideia que há de poder dar uma característica espacial seguindo as  
 07:44 ideias do Haroldo também de permitir que esse poema fosse um poema independente  
 07:52 é da sua imagem né da... do seu original que é a imagem que o Maurício  
 07:57 criou ali com os símbolos do  
 08:03 com os símbolos do SignWriting os grafemas seria dar uma cara mais  
 08:12 espacial ao poema né seria: do topo  
 08:22 o corpo e daí eu pode poderia colocar por exemplo corpo  
 08:34 na linha acima  
 08:42 e daí eu vou colocar aqui só diminuir espaçamento entre parágrafos, deixar  
 08:48 para 1 e remover o espaço que assim eles ficam pertinho  
 08:52 e aí eu tiro o corpo aqui embaixo e o salta viria na linha de baixo  
 09:16 salta  
 09:20 colocar tudo em minúsculo  
 09:35 ou não! ou eu posso colocar o salto aqui salta  
 09:41 e o corpo volta para baixo  
 09:55 pronto, salto  
 10:18 e corta o ar ops!  
 10:35 piruetas  
 10:45 e eu vou botar "pirue" e o "tas" embaixo  
 10:55 porque não sei... eu acho que pode dar uma sensação de 'tas' ser a onomatopeia do  
 11:02 corpo batendo na água tas  
 11:08 piruetas  
 11:14 mergulha emerge  
 11:22 como ficaria o 'mergulha' aqui?  
 11:29 aliás eu posso usar... porque como o Maurício utilizou  
 11:35 o... a... os símbolos de movimento curvo pra criar  
 11:43 a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til  
 11:48 então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é  
 11:55 bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra fica  
 12:03 melhor a barra inversa

12:08 e onde é que fica só achar no meu teclado... achei  
 12:21 aqui ela fica muito baixa mas se botar aqui  
 12:33 uma barra e aqui embaixo  
 12:38 junto dos tils colocar uma crase  
 12:46 não foi  
 12:54 uma não, duas  
 13:02 ops... me confundindo aqui com os dedos não tem nada de b  
 13:11 daí aqui depois seriam acentos agudos e depois mais tils  
 13:21 não TILS intérprete, tils o acento e aqui uma barra  
 13:29 tirando esse til dali  
 13:35 e aí eu crio a água né  
 13:42 e aí faria 'mergulha' só que eu posso  
 13:49 dar uma característica que mais é...  
 13:58 vertical dividindo a palavra  
 14:06 emerge  
 14:21 eu acho que se eu coloca aqui 'emer'  
 14:26 tirar ele aqui de baixo e coloca ele aqui em cima o 'ge' que aí fica igual é  
 14:33 aqui quando ele chega na superfície novamente  
 14:40 e daí eu posso colocar novamente  
 14:44 crases  
 14:49 e acentos agudos para mostrar onde ele  
 14:56 e subiu né ai que o 'mer'  
 15:02 de 'mergulha' só voltar aqui um pouquinho para ele  
 15:07 ficar bem centralizado  
 15:12 e colocar o 'gulha' aqui embaixo 'mergulha'  
 15:21 e emerge  
 15:28 aqui, seria uma segunda alternativa não é  
 15:33 do topo o corpo salta corta o ar em piruetas mergulha emerge  
 15:40 e eu vou tirar as barras que eu não tô gostando delas, eu tô achando muito feias  
 15:55 'mergulha emerge'. É uma opção chega a próxima né e eu acho que além de da questão  
 16:05 de ser um um haicai espacial podia-se dizer assim não sei como que o o Haroldo  
 16:14 definiu isso no dele né e eu não sei se também ele tá mexendo  
 16:19 demais como o espaço e chega muito mais para poesia concreta do que para o  
 16:27 haicai né embora que o haicai de um jeito ou de outro foi um caminho que me  
 16:33 levou a essa construção né mas eu não sei se tá certo vale a pena. ainda tá  
 16:41 gravando? tá. é...  
 16:46 poderia também usar uma  
 16:53 é uma maneira mais menos menos exploradora do  
 17:03 da questão da página por, por exemplo, fazer só algumas  
 17:12 alterações né é... como é que o 'salto' ficar alto é só que  
 17:20 o 'corta o ar em piruetas' fica por aqui como ele é mesmo  
 17:26 bom e coloca água com os tils aqui  
 17:37 não, não é isso m... e aí o 'emerge' só a palavra 'emerge'  
 17:46 ficaria aqui  
 17:51 e sempre com menos espaços entre as linhas  
 18:04 deixa eu ver as opções de espaçamento para...  
 18:11 deixar tudo certinho... não múltiplos, simples, ok  
 18:18 seria uma terceira possibilidade né menos menos é longe mais próxima do  
 18:25 haicai é um pouco mais distante da poesia concreta  
 18:31 e eu fiquei satisfeito com essas traduções. 100% satisfeito não, mas eu

18:40 acho que são boas possibilidades eu acho que nesse chega num próximo do  
18:49 do original eu acho que representa bem  
18:55 a ideia em português eu acredito outra coisa interessante é porque acaba  
19:03 havendo também uma certa repetição de som né 'corpo' 'corta' 'ar' 'mer' 'er' não é os  
19:18 sonhos aí com r mais soprado estão presentes no no poema todo é uma  
19:26 repetição de som que chega próximo aquela ideia lá da repetição das  
19:31 configurações de mão do do Maurício ali que se repete de  
19:38 novo e de novo porque o que é interessante é que se ele utiliza a  
19:44 vamos dizer uma duas três quatro cinco seis  
19:51 e aí se repetem as mesmas configurações são seis configurações de  
19:56 mão diferentes que nas quais se muda só a orientação e deslocamento dela o que  
20:03 poderia ser feito só com o uso de desse símbolo de rotação e das setas né não  
20:10 precisava ter isso repetido uma duas três quatro cinco seis sete oito nove  
20:14 dez 11 12 13 14 15 16 17 18 19 vezes não tinha porque né então é uma possibilidade  
20:25 aliás é uma aproximação dessa ideia de aliteração olhando ali eu acho que se eu  
20:31 colocasse aqui sublinhado o e estendesse aqui  
20:41 também seria uma forma de aproximar né forma... criando uma plataforma ali chegar  
20:51 mais próximo ainda  
20:55 é... então eu tenho então essas três  
20:57 propostas com qual ficar eu não sei eu acho que as três são muito válidas  
21:03 eu acho as três bem interessante e é isso estou encerrando o TAP

E – Tabela de análise dos TAP de tradução do poema *Comunidade*

## ANÁLISE DOS TAP DA TRADUÇÃO DE COMUNIDADE

| Critérios de relevância | TAP 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | TAP 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TRADUÇÃO DOS ÍCONES     | <p>0:33 – 2:00 - “traduzir a palavra "surdo" que é o sinal que forma o círculo, que forma o rosto e ir repetindo "surdo" até formar um círculo e aí depois os olhos são formados por língua de sinais então eu poderia colocar "libras" no formato dos olhos e a boca é formada por "surdos" e "ouvintes".”</p> <p>2:19 – 2:49 - “e "surdo" terminando com "s" para dar a ideia de simetria, começa e termina com "s" e pra... dar uma ideia de união entre as palavras "surdouvintes" mas o mesmo "s" que provoca o "ouvintes" seria o "s" de "surdos".”<br/>E como as palavras são repetidas né, os sinais são repetidos estão isso seria uma marca de plural.</p> <p>10:55 – 11:15 - “Eu não sei talvez depois não é, eu posso até brincar formando rostos mesmo botando carinhas, carinhas assim bem simples, é uma possibilidade.”</p> <p>13:54 – 14:16 - “Não sei se ficou parecendo um olho. Mas a ideia é que pareça um olho. Vou tentar fazer aqui melhor embora as vezes eu acho que fica... é... pode dificultar a leitura o uso de... principalmente nesse caso aqui.”</p> <p>16:00 – 16:21 - “Agora eu fiquei olhando aqui eu não sei se... porque embora tenha que ter cílios eu preciso tem uma linha aqui pra marcar o olho né. Será que não seria bom eu manter por exemplo o "n" e o "g" sem o traço alto pra manter essa linha? Acho que não, que assim tá bom.</p> | <p>07:56 – 8:49 - “Eu tenho também que manusear a linha para formar um círculo como eu quero, como preciso, que é um circo bem redondinho mesmo”</p> <p>12:15 – 12:23 - “Eu vou colocar assim um abaixo do outro porque a ideia era que eles sejam é a parte de cima de baixo dos olhos e o DE seja a pupila.</p> <p>14:50 – 15:11- “Vou selecionar e vou transformar nesse formato pronto como eu falei ele cria esse formato mais parecido com o olho.”</p> <p>19:51 – 20:44 - “Eu posso também fazer o seguinte: manter ela em dois tamanhos também do O e U, deixar eles grandes também. Porque assim eu faço a ideia de rosto também, cabeças né. Eles precisam ser um pouco menores pra inserir ali. E aí tem um O e um U juntos né, que seria o ouvinte e o surdo juntos é uma ideia. Eu acho que fica legal.”</p> |

|                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                              | <p>16:27 – 17:19 - “Certo, a boca a então eu pensei em fazer... Porque no poema, a gente percebe que tem uma gradação de sinais do tamanho do sinal "ouvinte" o tamanho do sinal "surdo" eles são diferentes em comprimento. "Surdo" parece mais alto e assim embora de longe ele forme um sorriso, e o <i>emoji</i> que a qual a forma do poema faz referência ele seja é uma linha só que forma uma boca, mas é que não... talvez não fosse isso e sim isso, dando a ideia de mostrar os dentes. Aí eu pensei que eu posso fazer "ouve" e "não" maior.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS</p> | <p>2:19 – 2:49 - “e "surdo" terminando com "s" para dar a ideia de simetria, começa e termina com "s" e pra... dar uma ideia de união entre as palavras "surdouvintes" mas o mesmo "s" que provoca o "ouvintes" seria o "s" de "surdos””. E como as palavras são repetidas né, os sinais são repetidos estão isso seria uma marca de plural.</p> <p>11:15 – 11:30 - “Os olhos são formados por líng... Na verdade, esse sinal eu não entendo como "libras" eu entendo como "língua de sinais". Então a ideia é que eu tive foi fazer o nome "língua de sinais" sendo do olho.”</p> <p>15:34 – 15:48 - “Não sei se eu deveria traduzir "surdos e ouvintes". Não sei se essa terminologia seria reconhecida suficiente por que eu to falando de um público. Se eu to escrevendo para a língua portuguesa, um público de pessoas ouvintes.”</p> <p>17:19 – 18:06 - “Aí eu pensei que eu posso fazer "ouve" e "não" maior e aí o "o" já viraria o "ouve"</p> | <p>18:58 – 19:19 - “eu acho que SURDOUVINTE fica melhor porque OUVENÃO OUVENÃO... A ideia de que existe alguém ali dentro que é não é surdo... Porque se eu colocar OUVENÃO OUVENÃO, a pessoa pode se entender “não ouve”, “não ouve”, e aí tá se referindo ao surdo né.”</p> |



|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   | <p>"não", "nãoouve" será? Não ouve não ouve dando essa ideia de ouve e não, não ouve e não ouve mesmo assim é.... Há uma união entre o que ouve e o que não ouve por que o "o" é a primeira letra do "u-v-e".</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p>TIPOGRAFIA</p> | <p>04:17 – 7:20 - “Aí me veio a ideia de aproveitar também a formas das letras para criar um poema não é... a tradução desse poema aliás. [...] E aí dá pra aproveitar a letra "u" e a letra "o" de surdos pra colocá-las como se fossem rostos, mas para isso ela tem que ser maiores. Então... um "u" assim maior né, e um "o" também maior vai formar rostos e as letras que estão entre eles serviriam pra formar as orelhas. Daí eu altero a forma por exemplo do "r" aliás, aqui tá tudo ok. Mas aqui no "d" eu faço o "d", escrevo o "d" invertido e aqui também o "s" invertido pra dar a ideia de que são orelhas e aí fica mais característico o rosto assim pensei. [...] Mas a forma do poema é muito característica, muito peculiar, então eu vou aproveitar.</p> <p>11:44 – 13:45 - “Então eu não vou usar eu pensei não usar a forma maiúscula da letra talvez pra dar mais essa ilusão de cílios então seria o "l" minúsculo mesmo o "n" também minúsculo vai ficar parecendo um "h" mas... não sei... O "g" com essa parte aqui bem alta. O "u" tem duas né. Talvez usar esse "a" e subir só que ele vai ficar parecendo um "d". Não sei se dá pra passar o "de" formaria pupila, então eu posso desenhar também o "d" aqui... ô desenhar. de novo ao contrário, e o "e" assim pra ficar mais redondo possível e formar a pupila. E sinais formando aqui também com a forma de "s" mais</p> | <p>03:01 – 03:15 - “Eu vou editar o texto. Vou tirar o efeito de sombra para ficar uma coisa mais clara, mais simples.</p> <p>03:31 – 03:53 - “A tipografia ela pode passar a ideia de sentimento. E como o sentimento, ele tem a ideia de comunidade, o poema, perdão, ele traz essa ideia dum sentimento de satisfação alegria por conta da constituição da comunidade surda, eu optei por um tipo de fonte que fosse a fonte que passasse isso.”</p> <p>12:34 – 13:01 - “Eu pensei em usar uma fonte que fosse é desse mais essa essa impressão de olho na criação de uma linha e tudo. Na escrita de sinais eles parecem cílios, então pensei em colocar uma fonte mais assim grafada à mão pra dar essa semelhança.”</p> <p>15:21 – 17:36 - “Eu fiquei meio em dúvida quanto a essa fonte, se ela ia mesmo fazer o que eu queria que ela fizesse [...] Eu não sei se essa é a melhor fonte, porque pode ser que outra fonte desse mais certo. [...] Ah se fosse uma fonte mais comum... <i>Times</i> não, nem <i>Georgia</i>... essa talvez. Mas ao mesmo tempo eu gostei dessa aqui por conta de ela desenhar bem a ideia do olho né então vou deixar ela por enquanto.”</p> <p>17:29 – 17:36 - “Mas ao mesmo tempo eu gostei dessa aqui por conta de ela desenhar bem a ideia</p> |

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>alongada; um "n" só com duas pernas; o "a" que já tem essa forma mesmo; o "i" e o "s" de novo mais alongado língua de sinais.</p> <p>12:04 – 12:26 - “eu pensei em criar uma forma que fosse parecida. Então eu não vou usar eu pensei não usar a forma maiúscula da letra talvez pra dar mais essa ilusão de cílios”</p> <p>16:00 – 16:21 - “Agora eu fiquei olhando aqui eu não sei se... porque embora tenha que ter cílios eu preciso tem uma linha aqui pra marcar o olho né. Será que não seria bom eu manter por exemplo o "n" e o "g" sem o traço alto pra manter essa linha? Acho que não, que assim tá bom.</p> | <p>do olho né então vou deixar ela por enquanto.”</p> <p>19:51 – 20:44 - “Eu posso também fazer o seguinte: manter ela em dois tamanhos também do O e U, deixar eles grandes também. Porque assim eu faço a ideia de rosto também, cabeças né.”</p> |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**F – Tabela de análise dos TAP de tradução do poema *Nadar na piscina***

**ANÁLISE DOS TAP DA TRADUÇÃO DE *NADAR NA PISCINA***

| Critérios de relevância     | TAP 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | TAP 4                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>TRADUÇÃO DOS ÍCONES</p>  | <p>04:49 - 07:20 “e eu poderia fazer algo como corro salto mais em cima [...] dou pi... eu tô tentando achar uma forma dou pi... ru...e....ta... e aqui já seria uma sequência de dou por que daí eu já saía daqui e continuava”</p> <p>17:56 – “é um movimento só”</p> <p>18:13 – 18:18 – “é uma coisa muito rápida”</p> | <p>06:24 - 06:40 - “a ideia que há é que seria uma captura do momento assim como o poema do Maurício ele consegue colocar toda ação na página de uma vez só como uma fotografia que essa é parece a ideia do haikai”</p> <p>06:58 - 07:11 - “podemos pensar em [...] uma forma de composição que utiliza o espaço assim como o Haroldo usou”</p> <p>11:43 - 13:35 – “a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né”</p> <p>20:25 - 20:51 – “eu acho que se eu colocasse aqui sublinhado o e estendesse aqui também seria uma forma de aproximar né forma... criando uma plataforma ali chegar mais próximo ainda”</p> |
| <p>TRADUÇÃO DOS ÍNDICES</p> | <p>00:50 - 01:01 – “é um poema concreto, né... porém ele tem ali uma sequência né aparente de acontecimentos”</p> <p>11:39 “seria um meio que infinito”</p> <p>16:35 - 16:42 – “não seria mais interessante eu criar uma imagem mental no leitor do poema por meio de versos?”</p>                                        | <p>10:55 - 11:02 – “eu acho que pode dar uma sensação de 'tas' ser a onomatopeia do corpo batendo na água”</p> <p>19:03 - 19:31 – “uma certa repetição de som né 'corpo' 'corta' 'ar' 'mer' 'er' não é os sons aí com r mais soprado estão presentes no poema todo é uma repetição de som que chega próximo aquela ideia lá da repetição das configurações de mão do Maurício”</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

|                                        |                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>TRADUÇÃO<br/>DOS SÍMBO-<br/>LOS</p> | <p>14:51 “eu acho também que me falta um pouco de terminologia da área do mergulho”</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>TIPOGRAFIA</p>                      |                                                                                         | <p>08:22 – 08:48 - “poderia colocar por exemplo corpo na linha acima e daí eu vou colocar aqui só diminuir espaçamento entre parágrafos, deixar para l e remover o espaço que assim eles ficam pertinho”</p> <p>09:20 – “colocar tudo em minúsculo”</p> <p>11:43 - 13:35 – “a água no português a gente tem né nosso alfabeto tem o til<br/>então se, é, aliás, til então dava para criar também aqui é bem parecido com crase para indicar aliás, crase não, acho que a barra [...] aí eu crio a água né”</p> <p>13:58 - 14:33 – “dividindo a palavra emerge eu acho que se eu coloca aqui 'emer' tirar ele aqui de baixo e coloca ele aqui em cima o 'ge' que aí fica igual é aqui quando ele chega na superfície novamente”</p> <p>17:26 - 18:11 – “coloca água com os tils aqui não, não é isso m... e aí o 'emerge' só a palavra 'emerge' aqui e sempre com menos espaços entre as linhas deixa eu ver as opções de espaçamento para... deixar tudo certinho...não múltiplos, simples, ok”</p> |