



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

NATÁLIA SCHLEDER RIGO

**TRADUÇÃO DE CANÇÕES DE LP PARA LSB:
IDENTIFICANDO E COMPARANDO RECURSOS
TRADUTÓRIOS EMPREGADOS POR SINALIZANTES
SURDOS E OUVINTES**

Florianópolis
2013

Natália Schleder Rigo

**TRADUÇÃO DE CANÇÕES DE LP PARA LSB:
IDENTIFICANDO E COMPARANDO RECURSOS
TRADUTÓRIOS EMPREGADOS POR SINALIZANTES
SURDOS E OUVINTES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestrado em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Markus Johannes Weininger

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

RIGO, Natália Schleder
TRADUÇÃO DE CANÇÕES DE LP PARA LSB : IDENTIFICANDO E
COMPARANDO RECURSOS TRADUTÓRIOS EMPREGADOS POR SINALIZANTES
SURDOS E OUVINTES / Natália Schleder RIGO ; orientador,
Markus Johannes Weininger - Florianópolis, SC, 2013.
195 p.

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

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução-interpretação. 3.
Canções; língua de sinais. 4. Sinalizantes surdos. 5.
Sinalizantes ouvintes. I. Weininger, Markus Johannes. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Natália Schleder Rigo

**TRADUÇÃO DE CANÇÕES DE LP PARA LSB:
IDENTIFICANDO E COMPARANDO RECURSOS
TRADUTÓRIOS EMPREGADOS POR SINALIZANTES
SURDOS E OUVINTES**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “MESTRE”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de junho de 2013.

Prof^ª Dra. Andréia Guerini

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Markus Johannes Weininger - UFSC
Orientador e Presidente da Banca

Prof^ª Dra. Mara Lúcia Masutti - IFSC
Membro Examinador

Prof. Dr. Rodrigo Rosso Marques - UFSC
Membro Examinador

Prof^ª Dra. Ronice Müller de Quadros - UFSC
Membro Examinador

*Para Luciana e Bóris
Metades afastadas de mim...*

AGRADECIMENTO

Obrigada, primeiramente, à vida e por todas as coisas mais que existem entre o céu e a terra que minha vã filosofia ainda não alcança sonhar.

Obrigada à minha família, meu porto seguro. Meus pais, pela fortaleza e por serem desde sempre meus maiores incentivadores e meu irmão Diego, primoroso em tudo, por dar vida às minhas invenções. Às tias Schleder pela grandiosidade e por me ensinarem diariamente o verdadeiro significado da palavra *dedicação*. Aos meus demais familiares pelo apoio e por entenderem minha inevitável distância durante o período de dedicação ao mestrado.

Agradeço a todos meus amigos ouvintes e surdos que também compreenderam minha ausência e, mesmo que em pensamentos, estiveram comigo durante essa trajetória.

Obrigada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, aos funcionários Carlos Fernando Santos e Gustavo Marcel Guaita pela atenção e informações. Obrigada também ao Professor Sérgio Romanelli que me conduziu no primeiro ano dessa caminhada, apostou no meu projeto e me aceitou no programa. Meu agradecimento especial ao Professor Markus Weininger que me orientou nos reiniciados dois anos de pesquisa e que me conduziu bravamente durante esse percurso com muita paciência, conhecimento e valiosas lições que levarei pra vida.

Obrigada à querida amiga e mestre, Professora Silvana Aguiar dos Santos, por todas as sugestões, conversas, leituras e inspirações desde o início da minha caminhada acadêmica dentro da UFSC. Obrigada à Professora Audrei Gesser pelas ricas contribuições na banca de qualificação. À Professora Marianne Stumpf por aceitar fazer parte das bancas enquanto membro examinador suplente e também pelos materiais emprestados muito importantes na construção desse trabalho. Aos membros da banca de defesa, Professora Mara Masutti, Professora Ronice de Quadros e Professor Rodrigo Rosso Marques que também contribuiu na qualificação da pesquisa.

Meus agradecimentos aos intérpretes que atuaram nas bancas realizadas, excelentes profissionais e queridos amigos Diego Barbosa, Letícia Tobal e Tiago Coimbra; também aos demais colegas de trabalho que compreenderam meus dias de aperto e ausência, Daniela Bieleski, Edgar Veras e Gisele Iandra.

Obrigada à Professora Maria Cristina Pires Pereira pelos textos, pelas trocas, depoimentos e motivações. Aos amigos e colegas Vinícius

Nascimento, Andréa Michiles, Alexs Pimental, Mike Diano, Erik Witteborg e Professora Patrícia Rezende que contribuíram com vídeos, interpretações, empréstimos e envio de materiais diversos. Meu agradecimento especial às queridas amigas Andrea Hoffmann e Luana Marquezi pela ajuda valiosa e imprescindível no momento de fechamento do trabalho para qualificação e na entrega da versão final. Obrigada a todas as demais pessoas que compartilharam dessa caminhada e contribuíram direta e indiretamente com a constituição desse trabalho.

Por fim, obrigada ao meu companheiro Rodrigo por sua presença em minha vida, por todo o aporte essencial para a construção desse estudo de forma séria e respeitosa com sua língua e sua cultura, por compartilhar comigo essa importante época de “plantios” de nossas vidas. Obrigada meu amor pelas portas e janelas abertas, por me enriquecer diariamente com seu mundo e com a língua de sinais.

“Língua de sinais é arte em movimento, é uma coreografia circular, é uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações da dança. Entretanto, para ver e sentir a dança da língua de sinais é preciso libertar as travas dos olhos que estão engessados pelo som e pelas estereotípias culturais”.

Mara Masutti, 2007.

RESUMO

Essa pesquisa visa identificar e comparar recursos de tradução empregados por sinalizantes surdos e ouvintes, apontando quais os usados por surdos que podem contribuir para traduções de ouvintes, uma vez entendendo que sinalizantes surdos compartilham de mesma cultura, identidade, língua, experiência visual e musical do público-alvo das traduções realizadas por ouvintes para língua de sinais. Esse trabalho fundamentou-se em considerações de Napier *et. al* (2006), de Humphrey e Alcorn (2007), de Anderson (2009) entre outros. A metodologia pautou-se num mapeamento constituído por cinco categorias de recursos (linguísticos, extralinguísticos, tradutórios, audiovisuais e cenográficos) identificados e somados criteriosamente em vídeos com gravações de diferentes tipos de canções (religiosas, populares e hinos) traduzidas para a Língua Brasileira de Sinais (Libras). Os principais resultados encontrados apresentaram maior expressividade de recursos linguísticos, tradutórios, audiovisuais e cenográficos nas traduções de sinalizantes surdos e de recursos extralinguísticos nas de sinalizantes ouvintes, com ressalva em algumas variações nas traduções de canções religiosas. Diante dos resultados encontrados considera-se que inúmeros são os recursos possíveis de serem empregados em traduções de canções para língua de sinais e que há diferenças em traduções realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes. Também se entende a partir dos resultados dessa investigação que os recursos empregados nas traduções realizadas por sinalizantes surdos podem contribuir significativamente com traduções de canções, uma vez que são recursos que condizem melhor com as particularidades do público-alvo surdo aos quais as traduções em língua de sinais normalmente são destinadas.

Palavras-chave: tradução-interpretação; canções; língua de sinais; sinalizantes surdos; sinalizantes ouvintes.

ABSTRACT

This study aims at identifying and comparing song translation strategies applied by deaf and hearing signers, focusing on the translations by deaf signers that can contribute to the translations by hearing signers due to the fact that the former are part of the target culture, share deaf (linguistic) identity as well as visual and musical experience with the target audience. Based on Napier *et. al* (2006), Humphrey & Alcorn (2007), Anderson (2009) among others, this paper is mapping linguistic strategies used by translators (e.g., use of signing space, classifiers, construed action), extra-linguistic features (dance movements, foot taps); translation strategies such as adaptation, explicitation, omission and addition; audiovisual elements (subtitles, camera movements, editing) and use of attire, make-up etc. in recordings of different musical genres (religious, pop songs and anthems) translated into Brazilian Sign Language (Libras) for the deaf. Main findings of this study are a more frequent use and greater expressivity of linguistic features, translation strategies and scenery aspects by deaf signers and more frequent use of extra-linguistic features by hearing signers, with exception of religious songs, where deaf signers were closer to hearing translators. Features more frequently used by deaf signers can contribute significantly to a more target culture oriented translation by hearing signers as they relate better to the target audience experience of songs as cultural expression in different fields.

Keywords: translation-interpretation; songs; sign language; deaf signers; hearing singers.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ramificações que essa pesquisa se inscreve, com base em Holmes (1972, 1988).....	34
Figura 2: Interfaces dessa pesquisa com base na proposta de Williams e Chesterman (2002).....	35
Figura 3: Campos com os quais o objeto de estudo desse trabalho dialoga.....	35
Figura 4: Processo Comunicativo com base em Vanoye (2007).....	37
Figura 5: Processo de Tradução com base em Vanoye (2007) e Campos (2004).....	38
Figura 6: Processo de Tradução de Canções para LS.....	40
Figura 7: Contextos de Atuação do Tradutor-Intérprete de LS.....	47
Figura 8: Emprego de classificadores para descrição de instrumentos usados na música.....	57
Figura 9: <i>Evelyn Glennie</i>	89
Figura 10: <i>Marko Vuoriheimo</i>	89
Figura 11: <i>Sean Forbes</i>	90
Figura 12: <i>Beethoven's Nightmare</i>	91
Figura 13: <i>Banda AB'Surdos</i>	91
Figura 14: <i>Banda Surdodum</i>	92
Figura 15: <i>Valdo Nóbrega</i>	93
Figura 16: <i>Rosa Lee</i>	93
Figura 17: <i>Marta Morgado</i>	95
Figura 18: Percurso Investigativo.....	98
Figura 19: Organização do material investigativo.....	108
Figura 20: Modelo de nomenclatura dos vídeos.....	110
Figura 21: Espaço de Sinalização e Espaço de Circulação.....	118
Figura 22: Exemplo de Soletração Artística - Formação de L-O-V-E.....	121
Figura 23: Deslocamento e Espaço de Circulação.....	123
Figura 24: Exemplo do uso de <i>cortes</i>	128
Figura 25: Exemplo do uso de <i>efeitos</i>	129
Figura 26: Exemplo do uso de <i>legendas</i>	130
Figura 27: Exemplo de <i>planos</i>	131
Figura 28: Exemplo de <i>vídeos</i> empregados.....	131
Figura 29: Exemplo de <i>adereços</i> em traduções e produções sinalizadas.....	133
Figura 30: Exemplos de <i>cenário</i> interno (esquerda) externo (direita) usado como recurso em traduções de canções e demais produções sinalizadas.....	134

Figura 31: Exemplos de <i>figurino</i> usado como recurso em traduções de canções que remetem visualmente ao autor da canção original.....	135
Figura 32: Exemplos de maquiagem usada como recurso em traduções de canções que remetem visualmente ao artista da obra original.....	136
Figura 33: Exemplos de <i>plano de fundo</i> usado como recurso.....	136
Figura 34: O recurso de <i>iluminação</i> utilizado e um tipo de releitura (esquerda) da obra original (direita).....	137
Figura 35: O emprego de <i>Ação Construída e Expressão Facial</i> por um sinalizante surdo.....	145
Figura 36: O emprego de <i>Direcionamento de Cabeça</i>	147
Figura 37: Movimentos compartilhados do cantor-intérprete e dos sinalizantes ouvintes.	156
Figura 38: Vocalizações Soletradas em corais de igreja.	159
Figura 39: Soletrações artísticas e emprego de CM independentes de quaisquer sonoridades.	161
Figura 40: Exemplo do uso de CM criativa na dança por Jay Funk. ..	162
Figura 41: Vocalização Soletrada.	163
Figura 42: Vocalização Soletrada.	163

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Ouvintes – Aspectos Linguísticos.....	142
Gráfico 2: Surdos – Aspectos Linguísticos.....	142
Gráfico 3: Ouvintes – Aspectos Extralinguísticos.....	152
Gráfico 4: Surdos – Aspectos Extralinguísticos.....	153
Gráfico 5: Ouvintes – Aspectos Tradutórios.....	165
Gráfico 6: Surdos – Aspectos Tradutórios.....	165
Gráfico 7: Grau de Literalidade – Aspectos Tradutórios.....	168
Gráfico 8: Grau de Simultaneidade – Aspectos Tradutórios.....	170
Gráfico 9: Ouvintes – Aspectos Audiovisuais.....	172
Gráfico 10: Surdos – Aspectos Audiovisuais.....	172
Gráfico 11: Ouvintes – Aspectos Cenográficos.....	176
Gráfico 12: Surdos – Aspectos Cenográficos.....	176

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Entradas e nº de ocorrências.....	100
Tabela 2: Contextos e Situações de Atuação.	101
Tabela 3: Conjunto de Canções.	106
Tabela 4: Situações de Atuação.	107
Tabela 5: Mapeamento de recursos de traduções de canções.	114
Tabela 6: Somatório dos Resultados - Aspectos Linguísticos.	143
Tabela 7: Somatório dos Resultados – Aspectos Extralinguísticos. ...	154
Tabela 8: Somatório dos Resultados – Aspectos Tradutórios.....	166
Tabela 9: Somatório dos Resultados – Aspectos Audiovisuais.	173

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AC** – Ação Construída
- AD** – Adaptação
- ADE** – Adereços
- AG** – Agachamento
- ASL** – American Sign Language
- BA** – Balanço
- BP** – Batidas de Pé
- CE** – Cenário
- CM** – Configuração de Mão
- CL** – Classificador
- CO** – Contextualização
- COR** – Cortes
- CR** – Créditos
- DE** – Deslocamento
- DT** – Direcionamento de Tronco
- EF** – Expressões Faciais
- EFE** – Efeitos
- ES** – Espaço de Sinalização
- EP** – Explicitação
- ET** – Estudos da Tradução
- ETILS** – Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais
- EX** – Explicação
- LA** – Língua Alvo
- LF** – Língua Fonte
- LIBRAS** – Língua Brasileira de Sinais
- LP** – Língua Portuguesa
- LS** – Língua de Sinais
- LSB** – Língua de Sinais Brasileira
- LSF** – Língua de Sinais Francesa
- TF** – Texto Fonte
- TT** – Texto Traduzido
- TO** – Texto Original
- TILS** – Tradução/Tradutor Interpretação/Intérprete de Língua de Sinais
- DC** – Direcionamento de Cabeça
- FI** – Figurino
- IM** – Imagem
- INES** – Instituto Nacional de Educação dos Surdos
- LE** – Legenda

MA – Maquiagem
MEC – Ministério da Educação
MC – Movimento de Cabeça
MO – Morfismo
MT – Movimento de Tronco
PF – Plano de Fundo
PGET – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
PL – Plano
RE – Retomada
RS – Repetição Simétrica
SI – Simultaneidade
SO – Soletração
TL – Tradução Literal
VE – Variação Equivalente
VI – Vídeo
VT – Variação de Tema
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	25
2. REVISÃO DA LITERATURA	30
2.1. Pontos de Partida	30
2.2. Definindo os Termos.....	36
2.3. Tradução e Interpretação em Línguas de Sinais	40
2.4. Tradução-Interpretação em Contextos Artístico-Culturais	48
2.5. Traduções de Canções.....	56
2.6. Público Alvo	74
3. METODOLOGIA	96
3.1. Caracterização do Estudo.....	96
3.2. Percurso Investigativo.....	97
3.3. Sondagem Inicial	98
3.4. Construção do Corpus.....	102
3.5. Extração e Tratamento dos Dados	110
3.6. Recursos de Tradução de Canções.....	112
3.6.1. Recursos Linguísticos.....	115
3.6.2. Recursos Extralinguísticos	121
3.6.3. Recursos Tradutórios.....	124
3.6.4. Recursos Audiovisuais	127
3.6.5. Recursos Cenográficos	132
3.6.6. Recursos Técnico e Tecnológicos.....	137
3.6.7. Recursos Metodológicos.....	138
4. EXPOSIÇÃO DOS DADOS E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	140
4.1. Categoria dos Aspectos Linguísticos	141
4.2. Categoria dos Aspectos Extralinguísticos.....	152
4.3. Categoria dos Aspectos Tradutórios	164
4.4. Categoria dos Aspectos Audiovisuais.....	171
4.5. Categoria dos Aspectos Cenográficos.....	176
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS	184

1. INTRODUÇÃO

“*Abacateiro teu recolhimento é justamente o significado da palavra temporão. Enquanto o tempo não trouxer teu abacate, amanhecerá tomate e anoitecerá mamão*”. Foi preciso um grupo de pesquisadores do departamento de linguística da Universidade Federal de Viçosa para descobrir a existência de uma pessoa que compreende o que diz Gilberto Gil nos versos de sua composição *Refazenda* de 1975 (PIAUÍ, 2009). Se somente Muricy Viana da Costa Santos (lavrador de Monte do Carmo em Tocantins) e a exegese de um grupo interdisciplinar da UFV integrado por filósofos, físicos, historiadores, um pai de santo e Carlinhos Brown conseguiram decodificar a obra e retórica do cantor e compositor baiano, o que seria de um tradutor-intérprete de língua de sinais se tivesse que traduzir essa canção? De fato, uma tarefa nada fácil, pois além de ter que compreender o sentido de sua letra, precisa construí-la em outra língua.

Tradutores/intérpretes de língua de sinais enfrentam inúmeros desafios em sua prática. Um deles, certamente, é a tradução de canções¹. Essa prática cada vez mais frequente divide opiniões. Para alguns profissionais é motivo de realização. Para outros um desconforto. Seja qual for o julgamento e a preferência o fato é que traduzir canções envolve muitos aspectos a serem pensados. Experiências de profissionais que já se depararam com esse tipo de prática refletem claramente implicações problemáticas, afinal os desafios são inúmeros: traduzir canções cheias de conteúdos implícitos e linguagem rebuscada como “*Rapte-me Camaleoa*”² de Caetano Veloso, por exemplo, ou músicas repletas de linguagens regionais e expressões dialetais como “*Rasga Cueca*”³ de Pedro Ortaça, ou ainda composições com refrãos

¹ Nessa pesquisa será empregado o termo *tradução de canções* ao invés de *interpretação de músicas* entendendo a *tradução* como uma atividade que implica em dois processos (traduzir e interpretar) e canção como música letrada, ou seja, composição musical com texto e instrumental. No capítulo da Revisão da Literatura esses termos serão mais bem esclarecidos e diferenciados.

² “*Rapte-me Camaleoa*” é uma composição de Caetano Veloso repleta de conteúdo implícito e linguagem rebuscada, como na estrofe: “*Rapte-me camaleoa, adapte-me a uma cama boa. Capte-me uma mensagem à toa, de um quasar pulsando loa, interestelar canoa [...]*”.

³ “*Rasga Cueca*” é uma canção gaúcha de José Sampaio que foi conhecida na voz de Pedro Ortaça que possui uma letra com inúmeros dialetos regionais, como em: “*Se tu tem parte com o diabo, qualquer dia se estraguemo, pois eu*

incessantemente repetitivos e bastante peculiares como em “*Mantra*⁴” de Nando Reis. Isso sem falar nas canções em outros idiomas que o profissional pode não dominar e acabar ficando sem saber o que fazer. São realmente inúmeras as situações inusitadas e os problemas tradutórios enfrentados corriqueiramente, o que acaba suscitando uma urgente reflexão sobre essa prática e sobre os elementos que esse tipo de trabalho desafiador compreende.

Esse desafio não se restringe apenas a problemas tradutórios textuais e linguísticos. Traduzir canções implica também fatores de ordem política e cultural que, no caso da especificidade do texto original (canção) e o respectivo público alvo da tradução (pessoas surdas) as problemáticas tradutórias se acentuam uma vez que relações de poder, valores linguísticos, questões interculturais, etc. permeiam esse tipo de trabalho.

Essa prática, para muitos profissionais, pode ser vista como uma das mais problemáticas, pois a canção ao ser pensada como código do processo comunicativo da tradução implica em sua constituição signos verbais e não verbais. Os signos verbais sugerem questões linguísticas específicas. Pelo fato de as letras musicais compartilharem de uma mesma grande área, a arte literária, os textos e sua linguagem podem ser construídos de inúmeras formas utilizando criativamente vários recursos linguísticos: expressões idiomáticas, metáforas, ambiguidades, metonímias, figuras de linguagem, elementos poéticos, rimas, versos, etc. Além disso, as canções ainda implicam signos não verbais, contemplando assim todos os elementos semióticos da composição sonora da música, ou seja, sua cadência e disposição dos sons, sequências melódicas, melismas e vocalizações, harmonia, ritmo, compasso, etc. Cabe lembrar o quanto todos esses elementos linguísticos e sonoros podem se relacionar dentro de uma única canção e, uma vez combinados, podem ser determinantes em uma tradução.

É importante salientar que a prática de tradução de canções envolve um fator delicado a ser considerado. A constituição do texto original enquanto texto de conteúdo sonoro. Texto esse a ser traduzido geralmente para um público que pode não compartilhar de mesmas experiências sonoras. A experiência musical e sonora do público surdo,

também ando brabo. E se tu extraviá as cangaia eu te rebento a pá do rabo [...]”.

⁴ O refrão da canção “*Mantra*” de Nando Reis é composta dessa forma: “*Hare Krishna Hare Krishna, Krishna Krishna, Hare Hare Hare Rama, Hare Rama Rama Hare Hare*”.

naturalmente, se difere da experiência musical do tradutor-intérprete ouvinte e, conseqüentemente, dos autores do texto original (compositores da canção). Nesse sentido, todas as questões imbricadas em termos de contexto de chegada da tradução, cultura envolvida e particularidades da língua alvo devem ser pensadas na tradução. No caso de o profissional não refletir sobre suas escolhas tradutórias e a maneira como o público alvo receberá esse texto traduzido isso poderá implicar traduções focadas muito mais nos signos não verbais do texto dos que nos signos verbais, isto é, uma tradução mais concentrada nos elementos sonoros simplesmente, o que pode não condizer ou ser compartilhado por grande parte do público alvo surdo.

Experiências problemáticas decorrentes de traduções de canções observadas no meio de atuação por onde se transita revelam a necessidade de compreender melhor essa prática. É importante, diante disso, que se desenvolva um estudo sistemático sobre o assunto, possibilitando um espaço e momento de argumentação e reflexão sobre esse assunto tão contestável e incômodo para muitos profissionais e, também, para muitos sinalizantes surdos. É importante também que se considere as implicações do processo tradutório, os fatores envolvidos nesse tipo de atividade, bem como as particularidades que caracterizam a tradução de canções. Aspectos que, em primeira instância, parecem se diferenciar bastante dos demais tipos e modalidades de tradução envolvendo línguas sinalizadas.

Cabe mencionar que a literatura na área de tradução de canções é pouco desenvolvida no Brasil sendo que os poucos e tímidos trabalhos sobre esse tema começaram a aparecer tardiamente, muitos deles, publicados depois do início dessa investigação. Assim, como até então não há muitos suportes teóricos no cenário brasileiro para sustentar e auxiliar a prática de tradução de canções em língua brasileira de sinais, essa investigação busca introduzir as discussões sobre o tema, trazê-lo à tona em esfera acadêmica e, sobretudo, repensar sobre essa prática de modo que, ao compreendê-la e enxergá-la com mais atenção, seja possível contribuir em alguns aspectos com o trabalho e com as discussões sobre esse tipo de prática.

Justamente por se tratar de um assunto que implica várias questões controversias, alguns desconfortos tanto por parte de profissionais como por parte de surdos foram observados no transcorrer dessa pesquisa e também durante o tempo que foi dedicado para sua concepção, uma vez que “música para surdos” ainda é tida como um tabu social. Sabe-se que algumas esferas, principalmente as acadêmicas e as que existem um engajamento político mais presente de pessoas

surdas, o discurso sobre questões de diferenças culturais e linguísticas é bastante forte, assim como questões sobre colonialismo, aculturação, ouvintismos, normalização, etc. onde a prática de sinalizar ou traduzir música, em alguns casos, pode ser vista como um reflexo disso. A partir da percepção de que é preciso que se investigue essa prática a fim de compreendê-la melhor dentro de sua complexidade, desconstruindo possíveis mitos e tabus, esse estudo se lança ao desafio de superar alguns entraves que surgem nas discussões acerca do tema mostrando que, independentemente de posicionamentos e julgamentos, a relevância de estudar esse assunto é indiscutível. O estudo apresentado nessa dissertação justifica-se, portanto, por todas essas questões mencionadas.

Tomando como ponto de partida traduções que consideram o contexto sociocultural de chegada, ou seja, traduções pautadas na concepção de que todo texto possui uma função e essa só se concretiza no momento da recepção, levanta-se as seguintes questões:

- *Que recursos tradutórios costumam ser empregados em traduções de canções?*
- *Quais recursos são usados por sinalizantes surdos e ouvintes?*
- *Quais seriam os recursos tradutórios empregados em sinalizações de canções feitas por surdos que poderiam contribuir para traduções de canções para língua de sinais?*

Buscando responder esses questionamentos, lançam-se os objetivos desse trabalho:

- *Identificar e listar os recursos tradutórios empregados em traduções de canções.*
- *Mostrar como são feitas traduções de canções realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes.*
- *Quantificar e analisar os recursos de tradução empregados por ambos os grupos de sinalizantes.*
- *Apontar quais os recursos empregados por surdos que podem contribuir para traduções de canções em língua de sinais.*

A intenção de analisar traduções realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes deve-se ao entendimento de que surdos que sinalizam canções compartilham de mesma cultura, língua, experiência visual e, em grande parte, musical do público alvo das traduções que são realizadas por sinalizantes ouvintes.

O objeto de investigação desse trabalho, portanto, são as *traduções de canções*, e a exploração desse tema estará pautada em uma metodologia que compreende a identificação de diferentes recursos tradutórios. Para a identificação desses recursos utilizou-se de gravações em vídeo disponibilizadas no canal YouTube. Esses vídeos foram agrupados em três conjuntos de diferentes de canções: canções religiosas, populares e hinos. Suas análises foram desenvolvidas a partir de uma observação sistemática o que permitiu uma quantificação detalhada dos diferentes recursos.

Vale pontuar algumas implicações dessa investigação: esclarecimento dos fatores que envolvem a tradução de canções enquanto processo comunicacional; mapeamento inicial desse tipo de atuação mostrando em quais possíveis contextos pode se inscrever; formas de registro da língua de sinais e, conseqüentemente, as formas de disseminação e compartilhamento de produções audiovisuais sinalizadas; elementos visuais que podem fazer parte da construção de uma tradução de canções e as linguagens que esses compartilham; desmistificação de algumas questões relacionadas à “música para surdos” e tradução de canções, entre outras implicações.

2. REVISÃO DA LITERATURA

Esse capítulo contempla uma revisão bibliográfica e documental elaborada com o propósito de fornecer um embasamento referencial para esse estudo, bem com uma identificação de algumas discussões acadêmicas relativas ao tema. As referências trazidas aqui foram retiradas de fontes que não se restringiram a textos acadêmicos e obras publicadas em material impresso/digital, mas contemplaram outros tipos de fontes, tais como: audiovisuais, DVDs, vídeos disponibilizados na internet e outros materiais com foco no assunto.

Deste modo, a primeira seção desse capítulo compreende os pontos de partida desse estudo, ou seja, o lugar de localização dessa investigação dentro do grande campo disciplinar dos Estudos da Tradução e as áreas com as quais faz interface em maior e menor grau. Para melhor compreender os termos que serão empregados no transcorrer da redação e tecer com mais propriedade as considerações nessa dissertação fez-se necessário alguns esclarecimentos iniciais apresentados na segunda seção do capítulo. Em seguida, foi importante que se diferenciasse algumas questões relacionadas à *tradução*, *interpretação* e essas atividades envolvendo línguas sinalizadas para fins de desmembramento conceitual do objeto de pesquisa. Logo, focando o contexto específico de atuação no qual se insere a prática de tradução de canções, foram redigidas algumas considerações sobre a prática em específico, bem como sobre os elementos envolvidos em seu processo tradutório.

2.1. Pontos de Partida

Tomando essa pesquisa como um estudo sistemático praticamente novo, sobretudo por sua especificidade temática, faz-se necessário primeiramente traçar seus contornos de investigação de modo a situar esse trabalho no campo disciplinar dos Estudos da Tradução e nas demais subáreas nas quais transita em maior e menor grau. A necessidade desse delineamento inicial decorre do fato de se tratar de uma pesquisa que corresponde às características das investigações definidas por Souza (2010, p. 21), ou seja, as que “nascem de lugares interdisciplinares inovadores e trilham caminhos por rumos carentes de direcionamentos teóricos prévios especializados”.

Conforme é bastante conhecido, o mapeamento⁵ de James S. Holmes (2000, p. 172-183) possui duas ramificações teóricas centrais da área dos Estudos da Tradução, são elas: *aplicada* e *pura*. A ramificação denominada *pura*, por sua vez, subdivide-se em: *teorias da tradução* e *teorias descritivas*. A presente pesquisa inscreve-se no campo das *teorias descritivas* uma vez que se refere à descrição do fenômeno de traduções de canções. De acordo com Munday (2008, p.10), os estudos descritivos possuem três focos possíveis de estudo: *produto*, *função* e *processo*. O estudo do *produto*, o qual esse estudo contempla, analisa e descreve traduções já existentes; traduções que envolvem um único par linguístico de texto original (TO) e texto traduzido (TT). Na pesquisa em questão, o par linguístico envolvido é a *língua portuguesa* (língua fonte, LF) e a *língua brasileira de sinais* (língua alvo, LA).

Já ao considerar o mapeamento de áreas dos Estudos da Tradução definido por Williams e Chesterman (2002, p. 6-27) é possível dizer que essa investigação transita em maior e menor distância pelas seguintes extensões: *Tradução de Gênero*, *Tradução de Multimídia*, *Ética da Tradução* e *Interpretação*. Para os autores, os gêneros considerados na primeira extensão supracitada referem-se aos literários tradicionais, como: teatro, poesia e prosa de ficção, e também textos bem estabelecidos e claramente definidos, como: textos religiosos, de literatura infantil, de turismo, textos técnicos e textos da área jurídica (documentos legais). As traduções analisadas nesse estudo como já mencionado referem-se a canções, portanto, textos que compartilham de elementos de caráter artístico presentes também em textos dramáticos (teatro) e poéticos (poesias). Em parte, as traduções analisadas nessa pesquisa referem-se também a canções religiosas que, por sua vez, compartilham de mesmos contextos onde textos religiosos aparecem.

Outra extensão na qual essa investigação se insere é a área da *Tradução de Multimídia*. Conforme William e Chesterman (Ibid., p. 13) esse tipo de tradução envolve textos audiovisuais, ou seja, textos que fazem uso de som e imagem podendo estar atrelados ao rádio, televisão, filmes, vídeos, produções audiovisuais ligadas à arte, etc. As traduções analisadas nesse estudo utilizam o vídeo como meio de registro LF e suporte de divulgação do TT e fazem uso de recursos audiovisuais como ferramentas de soluções tradutórias, portanto *Tradução de Multimídia*.

⁵ A ilustração do mapeamento de Holmes (1972, 1988) com as devidas ramificações pode ser vista em: Munday (2008, p. 10); Pagano & Vasconcelos (2003, p. 14); Zipser & Polchlopek (2009, p.31); Souza (2010, p. 30) e outros.

Embora sejam tecidas algumas considerações pertinentes e necessárias a respeito, esse estudo não se debruça somente em questões culturais e ideológicas que, naturalmente, permeiam tradução de canções para público-alvo surdo e que, sem dúvida, merecem maior atenção em desdobramentos futuros desse estudo. Essas questões são mencionadas nesse trabalho em alguns momentos de diálogo com os resultados obtidos e reflexão acerca das implicações desse tipo de prática, nesse sentido, é possível compreender uma interface possível com a área dos estudos da *Ética da Tradução*. Conforme Williams e Chesterman (Ibid., p. 18) essa linha de pesquisa em especial aborda traduções influenciadas culturalmente e ideologicamente e os efeitos que as práticas de tradução sob esse prisma exercem sobre os leitores e as culturas-alvo podem tomar grandes dimensões éticas. Conforme os autores, algumas palavras-chave associadas a essa extensão da área são: poder, emancipação, gênero, pós-colonialismo, nacionalismo, identidade, hegemonia, minorias, identidades culturais e visibilidade do tradutor. Os desdobramentos possíveis dessa investigação, em interface com essas questões, permite considerar, portanto que essa pesquisa também bebe da área dos estudos da *Ética da Tradução*.

Por fim, essa investigação também se inscreve nos estudos da *Interpretação*. Isso pelo fato de existir uma relação direta com o trabalho de interpretação que compreende as práticas de tradução de canções, sobretudo, o de interpretação comunitária⁶, uma vez que há práticas de tradução de louvores em cultos religiosos, por exemplo, práticas de tradução do Hino Nacional em eventos diversos, e outras tantas circunstâncias que envolvem esse tipo de tradução em diferentes espaços comunitários. Também, porque embora se entenda a tradução de canções como um trabalho de tradução propriamente dito, isto é, uma prática que envolve (na melhor das hipóteses) o acesso prévio à composição (letra escrita e música) e o estudo criterioso do TO, essa atividade pode acontecer em contextos onde relações interpessoais se estabelecem, onde há um “curto espaço de tempo entre o ato de enunciar e o ato de dar acesso ao outro àquilo que foi enunciado” (LACERDA, p. 252), situações muitas vezes imprevisíveis onde o trabalho acabe demandando a atividade de interpretação⁷ simultânea e/ou consecutiva.

Dentre os desdobramentos da área da *Interpretação* apontados pelos autores, os *Estudos Comportamentais* são os que contemplam as

⁶ Ver PÖCHHACKER (2004) e QUEIROZ (2011).

⁷ A seguir os conceitos e diferenciações de *tradução* e *interpretação* serão mais bem definidos.

técnicas e estratégias de interpretação, as soluções para os problemas tradutórios, etc. Nesse sentido, esse estudo se pauta também, em parte, nesses *Estudos Comportamentais*, uma vez que considera sobre os recursos e procedimentos tradutórios empregados nas traduções de canções.

Além desse desdobramento há também os *Estudos Sociológicos, de Ética e História* que, aliás, compartilha da extensão dos estudos da *Ética da Tradução* mencionado há pouco. Nessa vertente de pesquisa, consideram-se as negociações e as relações de poder entre os agentes envolvidos nas práticas de interpretação, bem como a responsabilidade ética do intérprete e suas implicações. Naturalmente que esse estudo e seus possíveis desdobramentos também se inscrevem, em parte, nessa vertente.

Um último desdobramento dos *Estudos da Interpretação* proposto por William e Chesterman (2002, p. 23) refere-se aos *Tipos Especiais de Interpretação*. Nesse caso, os trabalhos de interpretação envolvendo línguas de sinais e os realizados para o público-alvo surdo, é incluído. Ao estabelecer esse mapeamento de áreas dos Estudos da Tradução proposto pelos autores como referência de ponto de partida dessa pesquisa, pode-se considerar que esse desdobramento em especial seja justamente o território onde essa pesquisa se inscreve e transita em maior extensão.

Conforme Pagano & Vasconcellos (2003, p. 14) a proposta de James S. Holmes mencionada anteriormente foi realizada na década de 70, o que implica dizer que as áreas do conhecimento que mais tarde surgiram e os avanços tecnológicos não são contemplados em seu mapeamento. Além disso, também não há a inclusão dos *Estudos Intersemióticos* (que esse estudo também relação) e, igualmente, de outros desdobramentos e dimensões interdisciplinares. Conforme as autoras (Ibid., p. 15) “as várias metodologias e arcabouços teóricos tomados de outras disciplinas vêm sendo adaptados para atender às necessidades específicas dos estudiosos da tradução o que torna estes espaços interdisciplinares partes integrantes dos Estudos da Tradução”.

Isso é refletido nas propostas mais atuais de delineamento de áreas, como o próprio mapeamento de Williams e Chesterman (2002, p. 06-27) e a sistematização e consolidação das áreas pela Editora St. Jerome⁸ que já inclui a *Interpretação de Línguas Sinalizadas* como um

⁸ Nas palavras de Vasconcellos (2010, p. 129) “talvez a mais importante editora de obras vinculadas aos Estudos da Tradução no mundo ocidental”. Disponível em: <www.sjerome.co.uk>.

dos itens de sua relação de campos dos Estudos da Tradução (VASCONCELLOS, 2010, p. 129). Há outros desdobramentos recentes mencionados por Vasconcellos (2008) que marcam a interpretação de LS como objeto de pesquisa científica. Esses desdobramentos recentes são listados por Souza (2010, p. 33), mas por hora não serão mencionados e empregados como áreas de delimitação dessa pesquisa, uma vez que essas propostas de categorização de áreas mencionadas já são suficientes para contornar os espaços por onde esse estudo transita.

O grande campo disciplinar da *Música* na qual as traduções analisadas nesse estudo também possuem interface pode ser entendido como um desses novos espaços interdisciplinares referidos por Pagano & Vasconcellos (2003, p. 15). Além da *Música*, o campo das *Artes*, em especial as linguagens performáticas, como o *Teatro* e a *Dança* e, também, o campo das artes literárias (*Poesia*) e suas múltiplas linguagens.

É possível visualizar nas figuras abaixo as áreas pelas quais essa pesquisa permeia. Na ilustração baseada no mapeamento de Holmes (1972, 1988) as áreas destacam-se na cor azul. Nas outras figuras, as áreas em destaque são as que permeiam essa pesquisa.

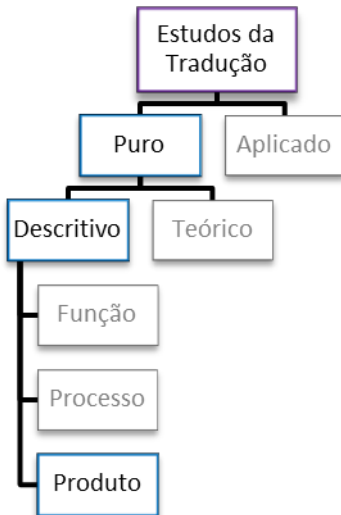


Figura 1: Ramificações que essa pesquisa se inscreve, com base em Holmes (1972, 1988).

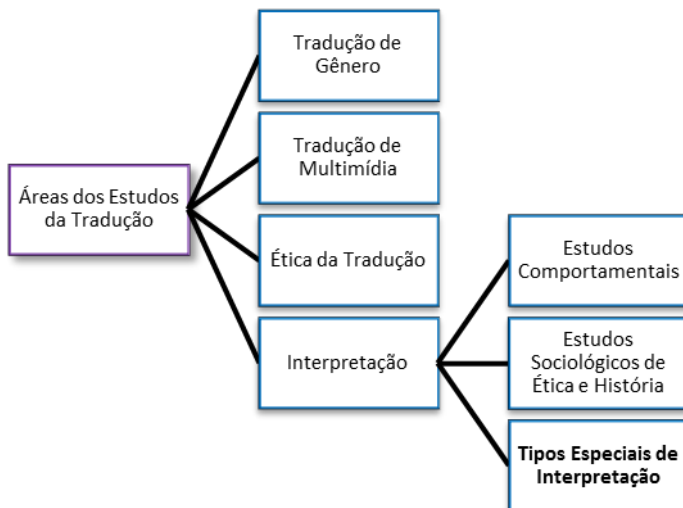


Figura 2: Interfaces dessa pesquisa com base na proposta de Williams e Chesterman (2002).



Figura 3: Campos com os quais o objeto de estudo desse trabalho dialoga.

2.2. Definindo os Termos

Antes de apresentar as referências e as literaturas que embasam esse trabalho, é importante que alguns termos sejam definidos, uma vez que serão recorrentes na redação dessa dissertação e, portanto merecem atenção. Essas definições iniciais estarão pautadas nos elementos de comunicação relativos à Teoria da Comunicação (VANOYE, 2007, p. 01-10) e, portanto, no entendimento da tradução enquanto processo de comunicação (CAMPOS, 2004 p. 57-64).

Os elementos envolvidos no processo de comunicação compreendem em: *mensagem, emissor, receptor, código, referente e canal*. A *mensagem* é o objeto da comunicação e é constituída pelo conteúdo das informações transmitidas Conforme Chaluhub (2006, p. 05) as mensagens veiculam significações diversas e seu funcionamento ocorre tendo em vista a finalidade de transmissão, uma vez que o *emissor* (quem envia a mensagem) e o *receptor* (quem a recebe) são respectivamente os agentes básicos do processo comunicacional. O emissor emprega um determinado *código* para realizar sua mensagem e esta, por sua vez, está relacionada a um contexto, ou seja, a um *referente*. Já o *código* segundo Vanoye (2007, p. 03) é o conjunto de signos e as regras de combinação desses signos. O emissor se utiliza desse conjunto de signos para elaborar sua mensagem e o receptor identifica esse conjunto se seu repertório for comum ao do emissor. O *canal* da comunicação, por sua vez, é a via de circulação da mensagem e pode ser definido pelos meios ao qual o emissor tem acesso: *meios sonoros* e *meios visuais*. De acordo com o canal de comunicação usado pode-se empreender, conforme Vanoye (Ibid., 2007, p.02) a seguinte classificação: i) mensagens visuais; ii) mensagens sonoras; iii) mensagens tácteis; iv) mensagens olfativas e v) mensagens gustativas.

Na figura abaixo, desenvolvida com base em Vanoye (Ibid., p. 01), é possível visualizar esse processo comunicativo e os elementos que o compreende:

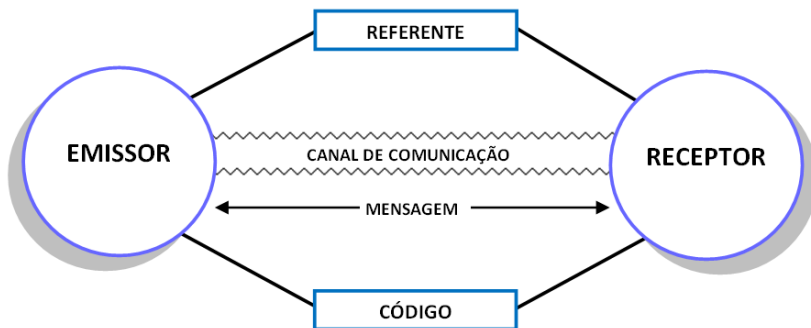


Figura 4: Processo Comunicativo com base em Vanoye (2007).

Para Batalha e Pontes Jr. (2007, p. 11) o ato tradutório envolve não apenas o tradutor e um texto, mas toda uma cadeia que vai desde o autor do texto original até o leitor do texto traduzido. No caso da tradução entendida como processo de comunicação, “o que se tem é um circuito continuado, por assim dizer, em duas fases ou em dois planos linguísticos e culturais” (CAMPOS, 2004, p. 58). Na primeira fase a comunicação se dá entre o *autor* (primeiro emissor) e o *leitor* da língua original (receptor). Nesse caso, o tradutor também assume o papel de leitor, portanto, *leitor-tradutor*. Na segunda fase a comunicação é realizada entre o *tradutor* (segundo emissor) e o *leitor* da língua da tradução. A língua da tradução, nesse caso, pode ser definida como *língua alvo* (LA) e a língua original como *língua fonte* (LF).

A mensagem, no caso do processo da tradução, é aquela que se encontra no texto original (TO), ou texto fonte (TF); se constitui de *forma e conteúdo* (elementos determinados pelo autor) e é (ou deve ser) mantida no texto traduzido (TT). De acordo com Campos (Ibid., p. 58), o TO costuma ter como público-alvo pessoas que falam a LF, ou seja, a língua do autor e, com ele “compartilham das mesmas contingências culturais [...]”. O tradutor, contudo, entra em cena com o propósito de levar a mesma mensagem do TO para outro público; esse por sua vez, não usuário da LF, porém usuário da língua do tradutor e sua tradução, a LA.

Na figura abaixo é possível visualizar os elementos do processo de tradução em suas duas fases mencionadas por Campos e com suas devidas denominações condizentes ao esquema apresentado acima. Valeu-se dos elementos da comunicação apresentados por Vanoye (2007, p. 01) para elaboração dessa ilustração:



Figura 5: Processo de Tradução com base em Vanoye (2007) e Campos (2004).

Na perspectiva dessa investigação, levando em conta o processo de tradução de canções em especial, pode-se denominar alguns termos e defini-los segundo esses elementos compartilhados. Dessa forma, entende-se a *canção* como *texto*, ou seja, a mensagem em sua *forma* e *conteúdo*; o *código* da comunicação; o conjunto de signos e combinação desses signos; nesse caso, a combinação de signos verbais (letra escrita/cantada) e de signos não-verbais (elementos sonoros, semióticos, constituintes da música instrumental). As línguas envolvidas nesse caso, enquanto conjuntos de signos linguísticos (códigos) funcionam como veículos de comunicação da *canção*, são elas: a *língua portuguesa* (língua fonte, LF) e a *língua brasileira de sinais* (língua alvo, LA).

O texto original (TO) a ser traduzido é definido nessa pesquisa como *canção-original*; logo, o texto traduzido (TT), corresponde à *canção-traduzida*. Já o *autor* (primeiro emissor) desse processo é, em primeira instância⁹, o *cantor-intérprete* da canção, ou seja, o artista que canta e que ‘interpreta’ a canção. O ato de interpretar nesse caso não se refere à interpretação enquanto “intermediação linguística oral entre falantes de idiomas diferentes” (PAGURA, 2010, p. 10), mas sim à expressão da emoção e concepção artística individual do músico a partir da ideia estabelecida pelo compositor. Conforme Dourado (2004,

⁹ O *compositor* da canção (aquele que escreve a música) embora também possa ser entendido como o autor e, portanto, como um possível emissor que sucede o primeiro emissor (autor *cantor-intérprete*), por hora, não será considerado nesse estudo. Discussões a esse respeito poderão ser tecidas em trabalhos futuros que enfoquem mais especificamente esses elementos do processo de comunicação envolvendo a música/canção como código e referente da mensagem (texto a ser traduzido).

p.168), interpretação nesse sentido é a “procura pelos elementos musicais que não se encontram na partitura”.

Wolney Unes, em seu livro “*Entre Músicos e Tradutores: a figura do intérprete*” faz uma analogia interessante entre o intérprete musical, aquele que traduz os signos gráficos da partitura em signos sonoros, e o tradutor, aquele que traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis. Conforme o autor (1998, p. 15), a interpretação musical é “um processo tradutório no seu sentido mais amplo: para indivíduos não treinados, o significado dos signos gráficos (da partitura) permanece indecifrável. Para a tradução desses signos gráficos em signos acústicos, faz-se necessário um tradutor”. Nas palavras de Unes (1998, p. 14):

“Há áreas do conhecimento humano em que um intérprete é imprescindível. Este deve aqui ser entendido como aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema cujas regras, cujos símbolos são desconhecidos pelo leigo (ou mesmo pelo estudioso não-treinado). Além disso, esses símbolos são muitas vezes vistos apenas como um veículo para que se chegue à real motivação, à essência, por assim dizer, daquela obra, uma vez que não configuram eles próprios dessa essência”.

O *tradutor* do processo tradutório em discussão nesse estudo é aqui definido como *traduto-/intérprete*, uma vez que traduz e interpreta o texto (*canção*) de uma língua para a outra (QUADROS, 2007, p. 11). Nesse estudo, os tradutores das canções analisadas serão também denominados de *sinalizantes*. O público-alvo da tradução, o *leitor*, nesse caso é definido como *leitor-espectador* (RIGO, 2012, p. 48) uma vez que, além do fato de a língua alvo se tratar de uma língua de modalidade espaço-visual (QUADROS e KARNOPP, 2004, p. 47), seu registro nas traduções analisadas nesse estudo é realizado por meio de vídeo. Os *referentes*, nesse caso, correspondem ao contexto de saída da *canção-original* (espaços sociais em geral ocupados por grupos majoritários, pessoas ouvintes) e ao contexto de chegada da *canção-traduzida* (espaços sociais em geral ocupados pelos mesmos grupos supracitados e, ao mesmo tempo, por grupos minoritários, pessoas surdas).

Abaixo, segue um último esquema de elementos (e suas respectivas denominações nessa seção definidas) que, dispostos em

formato de diagrama assim como nas figuras anteriores, facilitam a visualização dos elementos do processo tradutório de canções:

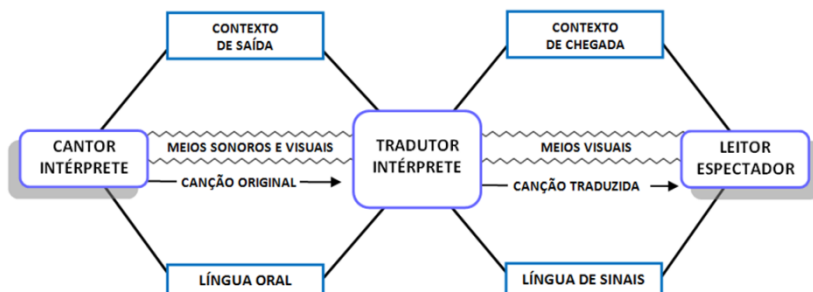


Figura 6: Processo de Tradução de Canções para LS.

Na medida em que se compreende e se define os elementos envolvidos no trabalho de tradução de canções é possível transitar com mais clareza pela revisão da literatura que embasa esse trabalho, bem como articular as considerações a respeito dos dados de modo que fiquem compreensíveis ao leitor desse trabalho os contornos das reflexões tecidas nas discussões dos resultados. Para uma melhor explicitação sobre a atividade de tradução e interpretação, sobretudo, quando compreendida por línguas sinalizadas, faz-se necessário aprofundar e diferenciar alguns conceitos.

2.3. Tradução e Interpretação em Línguas de Sinais

Pensar sobre *tradução* e *interpretação* nas línguas de sinais sugere considerar, primeiramente, alguns conceitos importantes. Esses conceitos são, nesse trabalho, fundamentados em referências que, em grande parte, versam sobre pares de línguas faladas, isso porque literaturas que definem esses termos entre línguas sinalizadas ainda são poucas no Brasil e se valem justamente de denotações relativas às línguas orais. Vale lembrar, nesse contexto, que as línguas de sinais foram reconhecidas como línguas naturais recentemente, conquistando seu status linguístico a partir de pesquisas decorrentes das investigações de Stokoe¹⁰ na década de 60. No Brasil, “as investigações sobre a língua

¹⁰ William Stokoe, um dos pesquisadores pioneiros das línguas de sinais. Estudou a língua de sinais americana (*American Sign Language*, conhecida no

brasileira de sinais (Libras ou LSB) começaram a ser publicadas apenas na década de oitenta” (PEREIRA, 2010, p.100) e, desde então, embora pouco expressivas em números se comparadas a outros países, são relativamente crescentes.

Define-se *tradução* como ato ou efeito de traduzir. De acordo com Campos (2004, p. 07) *ato* pode ser considerado o tempo que o tradutor emprega no seu trabalho e *efeito* aquilo que resulta desse trabalho. O verbo *traduzir*, como muitos autores¹¹ consideram, origina-se do latim *traducere* que significa: ‘passar de um lado para outro’; ‘levar através de’; ‘conduzir além’; ‘transferir’. A comparação mais óbvia fornecida pela etimologia, conforme Ronai (1981, p. 20) é “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar”. Nesse contexto, é possível entender que a ação de traduzir implica, portanto, ir ao encontro de outra cultura, de um novo público-alvo, de forma a determinar o lugar de partida, o percurso a ser percorrido e o local de chegada do texto traduzido. O tradutor, nesse caso, pode ser entendido como um *mediador cultural* que se situa mais próximo ou distante do autor, ou então, mais próximo ou distante do leitor, responsabilizando-se por colocar em contato as duas culturas envolvidas (POLCHLOPEK e ZIPSER, 2009, p. 18).

É sabido que a atividade de tradução é constituída por duas modalidades: a *tradução escrita* e *tradução oral*. A tradução oral é também conhecida como *interpretação*. Campos (2004, p. 07) considera que quando o texto é oral, ou seja, falado, há uma atividade de interpretação envolvida e quem a realiza é um intérprete. Até o século XI, aproximadamente, era chamado intérprete aquele que traduzia tanto de forma oral como de forma escrita. A partir do século seguinte, começou-se a designar tradutor para aquele que fazia traduções escritas e intérprete para aquele que fazia traduções orais (GUERINI, 2008, p. 26). Pagura (2010, p. 10) curiosamente lembra, no entanto, que a interpretação “existe há milhares de anos sendo, certamente, anterior à tradução escrita uma vez que a escrita é muito posterior à linguagem oral”.

Brasil como ASL) se tornando um importante personagem na história das línguas sinalizadas no campo acadêmico, uma vez que muito contribuiu com o reconhecimento, com a valorização e a visibilidade dessas línguas e suas especificidades de modalidade no mundo ocidental.

¹¹ Batalha e Pontes Jr, (2007); Campos (2004); Ronai (1981) entre vários outros autores.

Para Magalhães (2007, p. 26) traduzir e interpretar são ações que se interpenetram, ou seja, uma coisa não existe sem a outra. “A distinção terminológica cumpre apenas um fim didático e é só valorizada mesmo por intérpretes e tradutores”. Já Oustionoff (2011, p. 95) entende que a diferença entre os processos está, sobretudo, no fato de que a tradução oral está fortemente submetida ao *significado* (contrariamente aos *significantes* da tradução escrita que podem ser lidos e relidos inúmeras vezes). Os significantes no processo de tradução oral desaparecem conforme o transcorrer do texto falado e do compasso da memória do intérprete. De acordo com o autor, a tradução oral apresenta-se como:

[...] um extraordinário laboratório para atualizar mecanismos que presidem à passagem de uma língua para outra em condições muito particulares. Não se trata apenas de poder traduzir, por assim dizer, “em tempo real”, ou seja, na velocidade normal da fala, mas também de fazê-lo cuidando para exprimir como o teria feito o “autor” das falas enunciadas se ele estivesse se exprimindo diretamente na língua do intérprete. (OUSTIONOFF, 2011, p. 99).

De acordo com Lacerda (2012, p. 252) para alguns autores, os termos tradução e interpretação se complementam e remetem à mesma tarefa, ou seja, “versar os conteúdos de uma dada língua para outra, buscando trazer neste processo os sentidos pretendidos, sem que eles se percam ou que sejam distorcidos no percurso”. Para outros, trata-se de práticas diferentes, uma vez que a atividade de tradução compreende textos escritos e a atividade de interpretação textos falados. É válido lembrar que essa diferença operacional traz, naturalmente, inúmeras implicações para a prática em si.

Pagura (2003, p. 209-236) apresenta algumas diferenças e semelhanças importantes do trabalho de tradução e interpretação. Em sua escrita, descreve uma série de fatores que assemelham e diferem essas duas práticas. Souza (2010, p. 23-25) também tece considerações pertinentes sobre essas particularidades e, ao trazer alguns autores, enfoca uma das distinções concentrando-se principalmente no caráter de instantaneidade da atividade de interpretação. Essas relações de semelhança e diferenciação, apesar de bastante pertinentes e carentes de definição esclarecimento na área dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais no Brasil, a princípio não serão

aprofundadas nessa investigação, contudo poderão ser refletidas com mais propriedade em outros trabalhos que poderão surgir a partir desse estudo e sua temática.

É importante, no entanto, que se considere nesse estudo o termo *tradutor-intérprete* uma vez que seu emprego é recorrente nesse estudo. Segundo Pagura (Ibid., p. 210), apesar de a diferença ser nítida para os profissionais que atuam na área,

“[...] ainda é bastante comum ouvir referências ao “tradutor-intérprete”, hábito talvez criado no Brasil com a edição da Lei 5692/71, também conhecida como Lei da Reforma do Ensino, que incluía a formação do “tradutor-intérprete como uma das inúmeras possibilidades dos cursos profissionalizantes a serem instituídos no ensino de segundo grau (atual Ensino Médio), o que era uma proposta bastante insensata [...]”.

Quadros (2007, p. 11) levanta o termo *tradutor-intérprete* referindo-se ao agente que traduz e interpreta o que foi dito e/ou escrito. Além disso, especifica o profissional que trabalha com pares linguísticos envolvendo línguas sinalizadas e conceitua o *tradutor-intérprete de língua de sinais* como o profissional cuja função é traduzir e interpretar “a língua de sinais para a língua falada e vice-versa em quaisquer modalidades que se apresentar (oral ou falada)”. A denominação *tradutor-intérprete* é empregada nesse estudo a partir da concepção de Quadros (Ibid., p. 11) e, ainda que se refira a duas práticas distintas num mesmo ofício, compartilham de elementos em comuns na prática e podem constituir-se justapostas na medida em que o *tradutor-intérprete* passa a ser entendido como um profissional que desempenha as duas atividades e as realiza em momentos e circunstâncias diferentes.

Ao definirem o termo *interpretação* Shuttleworth e Cowie (1997, p. 84) referem-se à prática mencionando algumas especificidades dessa atividade e apontam, dentre várias particularidades, o trabalho de interpretação de línguas sinalizadas como um tipo de trabalho significativamente diferente, isso porque línguas de modalidades distintas estão envolvidas. Essa particularidade também é refletida na própria denominação *tradutor-intérprete* uma vez que a atividade de tradução pode envolver também a modalidade oral da língua de sinais e não somente a modalidade escrita.

Percebe-se que ainda não é tão habitual o trabalho de traduções envolvendo a língua de sinais. Apesar de ser um trabalho realizado por alguns profissionais da área (surdos e ouvintes), no Brasil esse tipo de atividade ainda é pouco difundida assim como os estudos científicos e pesquisas sistemáticas que abordam o assunto. Por outro lado, investigações que tratam sobre o trabalho de interpretação nas línguas de sinais, especialmente no campo educacional, são várias e cada vez mais difundidas no cenário brasileiro. Embora a grande maioria dessas pesquisas concentre-se a área da Educação, é possível observar um expressivo crescimento de investigações¹² vinculadas à área dos Estudos Linguísticos e dos Estudos da Tradução.

Esse crescimento expressivo em instância acadêmico-científica reflete a seriedade com que a prática de tradução e interpretação de língua de sinais passa, aos poucos, ser vista, assim como o amadurecimento da profissão que gradativamente toma novas proporções e alcança novos domínios (reconhecimento legal do ofício; constituição de novas instâncias representativas e consolidação das já existentes - associações, sindicatos, federações; inserção de cargos em instituições públicas com oferta de vagas em concursos; surgimento de novos cursos de formação e capacitação profissional, etc.).

Diante dessa nova e recente realidade, é válido considerar que a atividade de tradução e interpretação de língua de sinais distancia-se cada vez mais da perspectiva errônea de prática assistencialista voltada para o trabalho voluntário oriundo de contextos religiosos. É importante ressaltar também que a partir de determinações governamentais e políticas públicas de inclusão, a inserção das pessoas surdas em outros contextos sociais vem aumentando consideravelmente e, junto a esse crescimento, proporcionalmente, a atuação do tradutor-intérprete.

A oficialização da língua brasileira de sinais através da Lei Nº 10.436/02 e o Decreto Nº 5.626, por exemplo, foram fatores decisivos para o reconhecimento da língua de sinais no Brasil, sobretudo, como meio legítimo de comunicação e expressão. Segundo Quadros (2003, p.17) essas determinações legais representaram “uma conquista inigualável em todo o processo dos movimentos sociais surdos” tendo “consequências extremamente favoráveis para o reconhecimento do profissional intérprete de língua de sinais no Brasil”. Outro fator decisivo que mais recentemente introduziu o trabalho de tradução e interpretação de língua de sinais num novo cenário de significativas mudanças foi a Lei Nº 12.319 de 1º de setembro de 2010 que

¹² Ver: Vasconcellos (2010), Pereira (2010) e Santos (2013).

regulamenta o exercício da profissão do tradutor-intérprete prevendo suas competências, formação e atribuições do cargo, muito embora, alguns dos artigos vetados venham ocasionando inúmeras contestações e implicações para os rumos da profissão no Brasil.

Na medida em que as mudanças no cenário brasileiro acontecem e a prática do profissional começa a ser vista, a preocupação da categoria com relação à formação aumenta, uma vez que esse tipo de prática começa a se constituir em novos cenários sociais. Atualmente, esses cenários tomam novos rumos e crescem consideravelmente na medida em que o trabalho de tradução e de interpretação é requerido nessas instâncias. São muitos os contextos sociais onde os tradutores-intérpretes atuam, pois, uma vez entendidos enquanto *intérpretes comunitários* atuam em quaisquer espaços onde transitem os usuários dos serviços de interpretação.

Roberts (1998, p. 02) define o *intérprete comunitário* como o agente que serve, primeiramente, para assegurar o acesso de determinadas pessoas aos serviços públicos. Nesse sentido, entende-se que seu trabalho, portanto, esteja ligado geralmente a contextos institucionais. Também como o profissional habilitado para interpretar interações dialógicas (mais do que monológicas) transmitindo as mensagens enunciadas nos discursos nas duas línguas envolvidas. Ainda conforme o autor, o intérprete comunitário é o profissional cuja presença fica mais evidente no processo de comunicação, uma vez que nas interpretações de conferências (no caso dos profissionais que trabalham com pares de línguas orais) permanecem em cabines – o que não acontece, por exemplo, com os intérpretes de línguas de sinais. Esse profissional comunitário ainda precisa muitas vezes interpretar um número maior de diferentes línguas minoritárias e é geralmente referido como um “advogado” ou “mediador” cultural cuja função transcende a “neutralidade” daquele intérprete, por exemplo, que não atua em contextos comunitários (QUEIROZ, 2011, p. 37).

Com relação ao compromisso político atribuído ao intérprete de língua de sinais e sua atuação, Masutti e Santos (2011, p. 13) pontuam que o engajamento do profissional na promoção dos direitos das pessoas surdas é fundamental. A participação ativa dos tradutores-intérpretes nas associações de surdos e demais entidades representativas é apontada pelos próprios surdos como bastante relevante. De acordo com as autoras, essa participação, no entanto, deve ser bem acordada com os membros das associações, uma vez que é preciso se ter clareza do porque participar desses espaços, como participar e quanto participar.

“São relações muito sutis que merecem uma atenção especial e precisam ser definidas no cotidiano com regras claras. Os contatos humanos podem ser benéficos ou destrutivos, dependendo do grau de consciência e efetivo exercício acerca da necessidade de manter a independência afetiva, econômica, intelectual, profissional no encontro com o outro. No entanto, apesar dos grandes desafios e tensões colocados em zonas de contato, a participação dos intérpretes nos vários contextos dos surdos é fundamental” (MASUTTI e SANTOS, 2011, p. 13-14).

De acordo com Santos (2006, p. 36) os tradutores-intérpretes de língua de sinais “transitam em contextos plurais de atuação, onde estão radicalmente expostos a múltiplos discursos”. Conforme a autora, esses discursos referem a diferentes contextos, entre eles: educacionais, jurídicos, clínicos e tecnológicos o que exigem do profissional, por sua vez, conhecimentos específicos da área de atuação.

Humphrey e Alcorn (2007, p. 325-379) elencam alguns dos locais onde os intérpretes de língua de sinais trabalham: contextos educacionais; de emprego/ ocupação; religiosos; médicos; jurídicos; de saúde mental e psiquiatria; conferências; teatrais e de performances artísticas; de serviços sociais; pessoais e, por fim, contextos onde se envolve um trabalho de equipe. Napier, *et. al.* (2006, p.102-132) também apontam esses espaços de atuação, em sua maioria, comuns aos listados pelos autores supracitados, a saber: contexto educacional; de serviços sociais e agências governamentais; de emprego/ocupação; médicos; de saúde mental; jurídicos; religiosos; conferências e contextos envolvendo performances.

Diante dessas listagens de espaços sociais por onde os tradutores-intérpretes de línguas de sinais transitam, é possível elaborar uma proposta de esquema ilustrativo dos espaços de atuação dos profissionais. Esse esquema é aqui proposto como um esboço inicial e leva em conta, naturalmente, o sistema de organização de esferas sociais no Brasil, adaptando e complementando denominações de alguns desses contextos:

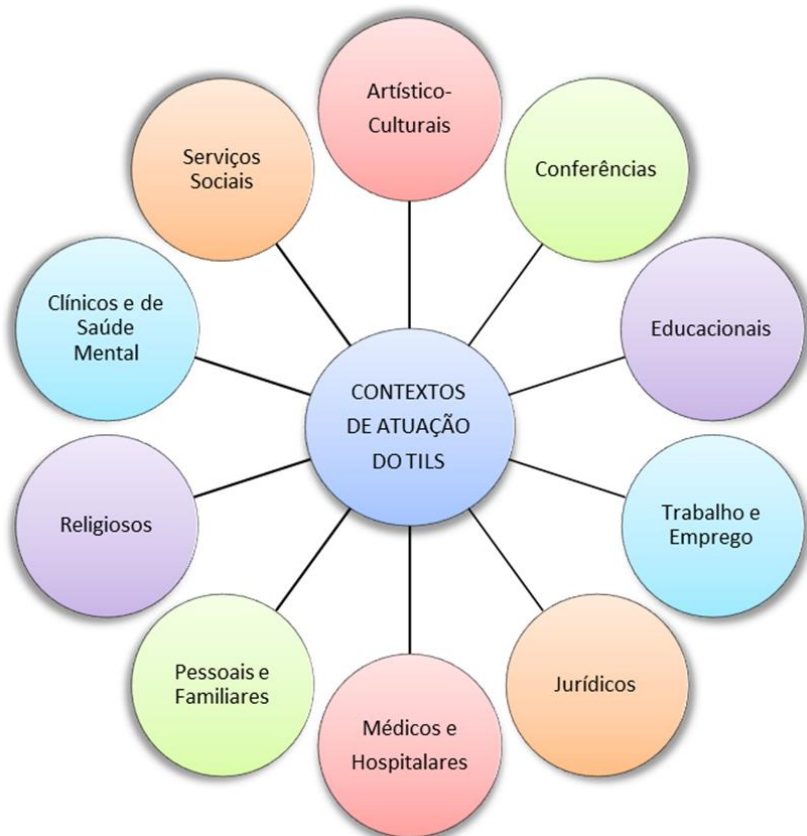


Figura 7: Contextos de Atuação do Tradutor-Intérprete de LS.

Os diferentes campos de atuação do tradutor-intérprete não serão aprofundados e descritos nesse estudo, contudo vale retomar esse assunto em trabalhos futuros, uma vez que se torna fundamental o delineamento detalhado dos contextos de atuação do tradutor-intérprete de língua de sinais no Brasil. Em contexto de atuação em especial, no entanto, o denominado *Performance* por Napier, *et. al.* (2006, p.130) e *Theatrical or Performing Arts Settings* por Humphrey e Alcorn (2007, p. 364) merece atenção. Esse contexto será denominado aqui como *Contextos Artístico-Culturais*, uma vez que abarcam trabalhos de tradução-interpretação de peças teatrais, música (canções), shows, performances, apresentações artísticas em geral e demais manifestações do gênero. Pelo fato de o objeto de pesquisa desse trabalho se inserir

nesse contexto especificamente, faz-se necessário uma breve exposição do mesmo. Embora seja descrito e considerado sobre esse contexto em específico, é imprescindível lembrar que as traduções de canções não estão apenas inseridas nesse contexto, mas em qualquer contexto social, uma vez que música pode estar presente nas mais diferentes circunstâncias. Cada um desses contextos sociais, dessas circunstâncias, vai gerar conseqüentemente implicações tradutórias específicas para o profissional. Discussões a esse respeito são imprescindíveis para uma reflexão mais refinada sobre o assunto, porém nesse estudo não serão aprofundadas.

2.4. Tradução-Interpretação em Contextos Artístico-Culturais

Napier, *et. al.* (2006, p.102) consideram que o trabalho de interpretação de performances¹³ não é tão comum como o trabalho de interpretação realizado nos contextos educacionais, médicos e jurídicos, por exemplo. De acordo com as autoras (Ibid., p. 130) a interpretação de performances em geral refere-se à tradução de textos dramáticos produzido na língua oral para a língua de sinais, peças teatrais, shows musicais, por exemplo. Nesse tipo de prática os profissionais costumam se posicionar no palco, num lugar específico e iluminado. Há casos¹⁴, porém onde o intérprete posiciona-se em um local menos expositivo de modo a permitir o foco do público espectador somente à apresentação artística. Isso acontece, por exemplo, em casos de peças teatrais produzidas por surdos onde o texto é sinalizado e a interpretação precisa ser para a língua falada. Entende-se que nesse tipo de trabalho um posicionamento estratégico mais discreto do profissional e o uso de aparelhagens de amplificação sonora são importantes.

Humphrey e Alcorn (2007, p. 364) também incluem como exemplos de trabalhos em contextos artístico-culturais performances dramáticas e shows musicais. Conforme os autores tratam de formas especializadas de interpretação e os profissionais que atuam com esse

¹³ *Performance interpreting* será entendido aqui como interpretação de apresentações artísticas.

¹⁴ As considerações levantadas por Napier *et. al.* (2006, p.130-132) baseiam-se em trabalhos realizados do inglês da Nova Zelândia para o holandês. Esses trabalhos costumam ser solicitados particularmente e requerem preparação e algumas habilidades.

tipo de trabalho podem ser encontrados dentro ou fora da *Broadway*¹⁵, ou seja, em grandes ou pequenas esferas artísticas. Essas práticas, no entanto, ocorrem mais frequentemente em parques nacionais, teatros comunitários, faculdades e universidades que oferecem programações de arte.

No Brasil, nota-se que alguns desses espaços, sobretudo os que não se concentram nos eixos dos grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo) não costumam disponibilizar serviços de tradução-interpretação para língua brasileira de sinais. Supõe-se que seja em decorrência da inexpressiva presença do público surdo nesses espaços (e, portanto escassa demanda desse trabalho especializado), uma vez que as políticas de acessibilidade comunicacional no país, embora garantidas em Lei¹⁶, não são ainda uma realidade efetiva. Cabe observar que isso, por conseguinte, acaba limitando o público surdo a frequentar esses locais levando-os a ter que driblar (e combater) a carente e deficiente organização político-social de mais esses espaços.

Entretanto, percebe-se felizmente que o trabalho de tradução-interpretação, especificamente de espetáculos teatrais, tem crescido no cenário brasileiro nos últimos dois anos, mesmo que timidamente. Alguns centros culturais, teatros e companhias parecem já adotar políticas linguísticas inclusivas. A peça *Paparutas*, por exemplo, da Cia Novos Novos contou com intérpretes de libras quando esteve em cartaz em Salvador no ano passado. Já a Cia de Teatro Sim... Por que Não?! de Florianópolis encerrou sua temporada de apresentações da peça *Livres e Iguais* em 2011 com uma seção especial destinada ao público surdo onde um dos próprios atores da peça sinalizou em língua de sinais um trecho da Declaração Universal dos Direitos Humanos na última cena do espetáculo (única cena falada); nesse dia a programação também contemplou um debate e a presença de tradutores-intérpretes. No ano

¹⁵ *Broadway* é uma grande avenida da cidade de Nova Iorque nos Estados Unidos; amplamente conhecida pelos inúmeros teatros, casas de shows e espetáculos que lá se concentram. Nesses locais, geralmente, são apresentadas superproduções, principalmente, musicais e teatrais bastante conhecidos.

¹⁶ “O Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura [grifo meu], ao esporte e ao lazer”. (De acordo com o art. 17 do Capítulo VII – *Acessibilidade nos sistemas de comunicação e sinalização*, da Lei nº 10.098 de 19 de dezembro de 2000 – *Lei de Acessibilidade*).

passado, as casas do Grupo Tom Brasil (HSBC Brasil, em São Paulo e Vivo Rio, no Rio de Janeiro) também começaram a oferecer em seus espetáculos o serviço de interpretação e, em Florianópolis, o Festival Internacional de Teatro de Animação (o FITA Floripa) já vem, desde 2011, desenvolvendo ações de acessibilidade comunicacional, adaptando materiais de divulgação, disponibilizando tradutores-intérpretes e promovendo atividades formativas para o público surdo.

Esses são alguns exemplos de algumas das iniciativas incipientes de serviços de tradução-interpretação de LS em contextos artístico-culturais. Além dessas, outras ações (que poderão ser melhores listadas em outros trabalhos) vêm sendo tomadas e essa ascensão implica concluir que o trabalho de tradução-interpretação toma, hoje, novos rumos no cenário social.

O trabalho realizado nesses contextos artístico-culturais se diferencia da maioria dos outros trabalhos em vários aspectos conforme Napier, *et. al.* (2006, p.130), sobretudo porque normalmente é necessário um tempo maior para a preparação da tradução do texto de partida. As autoras consideram que, embora a tradução e a interpretação sejam vistas como processos distintos, realizados em momentos separados, o que acontece é um trabalho híbrido, uma vez que os profissionais realizam seus trabalhos a partir de uma preparação da tradução e, ao mesmo tempo, da realização da interpretação em si, que ocorre em tempo real, como bem consideram Lenahan (2005) e Turner e Pollitt (2002). Essas considerações reforçam a justificativa já apresentada do uso do termo *tradutor-intérprete* nessa pesquisa como agente linguístico e cultural que desempenha o trabalho de tradução e de interpretação na sinalização de canções.

Conforme as autoras vale considerar que de no caso das peças teatrais e das canções, os diretores, atores e cantores, geralmente, seguem o roteiro ou a letra da composição assim como foram escritas. O texto fonte, portanto é fixo, previsível, e normalmente disponibilizado antes da apresentação artística em si. Uma recomendação que se costuma fazer é que o profissional comece assim que possível preparar seu texto a ser sinalizado a partir do TO escrito. Contudo, isso pode ser não ser tão funcional, uma vez que o texto a ser traduzido pode sofrer inúmeras alterações ao ser executado ao vivo. Nesse sentido, os roteiros das peças e as letras das canções não precisam ser efetivamente traduzidos antes que sua execução realize-se em tempo real ou que a apresentação em si possa, por exemplo, ser gravada em um vídeo, um DVD ou CD.

É necessário que se tente saber, por exemplo, como os atores irão interpretar¹⁷ o texto da peça ou como os cantores-intérpretes costumam se comportar em suas performances. Naturalmente, fazem decisões diversas sobre a velocidade de execução de suas falas e/ou canto, o tom emocional que querem empregar em suas apresentações, as questões técnicas de luz e sombra, os detalhes de cada personagem, caracterizações e como esses se relacionam com os demais e com o público alvo, etc. É preciso ter ciência, segundo Napier, *et. al.* (2006, p.130), que todos esses detalhes podem interferir na mensagem, ainda que as palavras do roteiro e a letra da canção não sejam alteradas.

Uma forma de facilitar o trabalho, de acordo com as autoras, reforçando o que recomendam Humphrey e Alcorn (2007, p. 369), é obter o roteiro original ou letra da canção de forma antecipada, isso porque esse material permite com que o profissional faça uma busca terminológica e semântica dos termos e seu emprego sintático no texto a ser traduzido, podendo buscar sinônimos e referências que, em primeira instância, podem não lhes ser familiares ou então possam lhes confundir acerca do que realmente o autor está querendo dizer.

Cabe lembrar que as letras de músicas e os roteiros dos textos dramáticos incorporam significados diversos e podem conter informações implícitas, inclusive, fazendo com que os profissionais precisem estudar sobre a intenção real da mensagem do texto. Uma vez tendo o entendimento claro da mensagem é possível, conforme apontam as autoras, que se estabeleça uma compreensão do texto e do tempo das mensagens nele contidas sendo, assim, possível de se organizar uma tradução prévia. “Alguns intérpretes escrevem glosas (sinais escritos) juntamente com os roteiros em inglês como uma forma de registro de suas ideias de tradução” (Ibid., 2006, p. 131 – tradução nossa).

Sobre o trabalho de tradução-interpretação para língua de sinais em contextos artístico-culturais vale abrir um parêntese para apresentar brevemente sobre a particularidade da prática envolvendo textos dramáticos (tradução de peças teatrais) que, embora não seja um trabalho muito frequente no Brasil, em outros países como nos Estados Unidos, já pode ser considerado uma prática comum e difundida. Assim,

¹⁷ Nesse caso, *interpretação* no sentido de encenar, representar. De acordo com Pavis (2008, p. 212) interpretação no campo do teatro refere-se a uma “abordagem crítica do leitor ou pelo espectador do texto e da cena, a interpretação se preocupa em determinar o *sentido* e a significação. Ela concerne tanto ao processo de produção do espetáculo pelos ‘autores’ quanto ao de sua recepção pelo público”.

sobre traduções de textos dramáticos, conforme Napier, *et. al.* (2006, p.131) faz-se interessante mencionar que, onde existe um número significativo de personagens envolvidos na peça, necessariamente, mais tradutores-intérpretes precisam estar envolvidos com o trabalho, uma vez que precisarão dividir o trabalho. Assim, é comum trabalhos em equipe nesses contextos. Conforme mencionam as autoras, nesses casos os profissionais precisam estar confortáveis entre si, uma vez que suas performances precisam estar sincronizadas corretamente o que, por sua vez, implica horas de prática em conjunto, atenção e suporte mútuo.

No caso das traduções de peças teatrais o roteiro precisa ser analisado em seu nível de discurso o que permite a articulação dos personagens de acordo seus gêneros e sua distribuição conforme cada tradutor-intérprete disponível para o trabalho. As autoras lembram a importância de uma atenção específica para as relações centrais dos atores principais, suas falas e diálogos da peça, de modo que os profissionais possam dividir devidamente os turnos dos diálogos sem terem que passar grande parte da seção sinalizando sozinhos.

Também, nesses casos, é importante que a posição dos personagens seja determinada e que cada tradutor-intérprete pratique as mudanças de posicionamento afim de que estejam assim sincronizados do começo ao fim com a fala dos atores, pois se assim não acontecer é provável que ocorram imprevistos e sobreposições de falas na tradução o que não será adequado para o público surdo. Esse cuidado requer uma reflexão por parte dos profissionais sobre suas traduções de modo que possam elaborá-las conforme o tempo disponível para serem interpretadas e sem que o essencial da mensagem se perca, ou seja, sem se anteciparem e sem se atrasarem articulando-se dentro de escolhas tradutórias flexíveis (Ibid., 2006, p.131).

Humphrey e Alcorn (2007, p. 369) apontam a necessidade do envolvimento dos tradutores-intérpretes nos ensaios, uma vez que o diretor ou responsável pela peça pode optar em incluir o profissional em posições determinadas para a dinâmica das cenas, garantindo a iluminação adequada e preservação dos ângulos de visão do público alvo. Além disso, conforme consideram os autores, a participação nos treinos possibilita uma visão geral da evolução, características e personalidade dos personagens interpretados pelos atores da peça. Esses momentos de ensaio são imprescindíveis na medida em que envolvem o planejamento dos atores e tradutores-intérpretes no palco, incluindo suas entradas, saídas e movimentações, bem como as interações entre si. Fazer ensaios frequentes pode trazer mais força e condicionamento físico de modo a preparar os profissionais antecipadamente para

trabalhos longos e exaustivos. Nesse tipo de prática, para Napier, *et. al.* (2006, p.132), é costume se movimentar bastante, uma vez que os tradutores-intérpretes trocam de papéis nos diálogos de forma rápida e frequente. Além disso, estão expostos à pressão do público, sobretudo, nas noites de estreia. Assim, os ensaios e preparações prévias permitem melhor resistência física e mental.

Outra particularidade que o trabalho de tradução-interpretação de peças teatrais compreende, de acordo com Napier, *et. al.* (2006, p.131), é o uso da datilologia dos nomes dos personagens da peça que, quando usados, dificilmente são percebidos pelo público surdo. Naturalmente que a identificação em sinais pode ser criada para cada personagem, contudo, precisará ser introduzida de alguma forma na encenação de modo que fique claro ao espectador surdo quem é quem na história. Gravar os ensaios e assisti-los sem som é uma estratégia de ajuste dessas questões, bem como um meio de se levantar soluções para problemas de ordem de tradução e organização, uma vez que seja imprescindível se obter sentido visual. Outra estratégia possível é recorrer a opiniões de consultores surdos durante os treinos.

Geralmente os tradutores-intérpretes localizam-se no palco na esquerda ou direita mais distante dos atores, conforme Napier *et. al.* É possível inferir que isso também se aplique para traduções de canções onde o profissional costuma ficar ao lado ou próximo ao palco sem interferir no ângulo de visão do palco e do artista por parte do público surdo. A localização específica do profissional dependerá, porém, dos limites do local da apresentação teatral, sua estrutura física e seu desenho arquitetônico. Dependendo do posicionamento, é importante atentar para a logística de iluminação necessitando que a luz no palco compreenda a sinalização e que essa fique visível ao espectador surdo. (NAPIER, *et. al.* 2006, p.131).

Para Humphrey e Alcorn (2007, p. 365) há muitos lugares e opções de papéis e posicionamentos disponíveis quando se vai interpretar em performances de arte e teatro. Os tradutores-intérpretes de língua de sinais podem simplesmente ficar em frente ao palco e construir suas sinalizações em forma de diálogo ou então podem também, quando em equipe, se posicionar em zonas específicas nas quais cada um responsabiliza-se pela sua respectiva parte no diálogo a ser interpretado.

Conforme os autores, os profissionais também podem ser solicitados para que realizem uma *interpretação sombra*. Nesses casos, o profissional torna-se parte do show. Move-se de forma expansiva, sinaliza dramaticamente e também se comporta fisicamente como o

personagem que interpreta (que segue). Nesse tipo de arranjo, o tradutor-intérprete algumas vezes se veste de preto e literalmente se move como se fosse a própria sombra do ator/personagem.

Conforme Humphrey e Alcorn (2007, p. 366) existem prós e contras para cada uma dessas opções. Posicionar-se fora do palco, numa determinada localização definida, pode ser menos interessante, uma vez que os espectadores surdos precisarão escolher entre assistir a sinalização ou assistir a atuação dos atores no palco. Esse arranjo, em especial, torna-se dificultoso para os espectadores surdos visto que não permite o acompanhamento dos atores e as mudanças de personagens e suas nuances no diálogo. Os autores apontam que esse método (*método zona*) viola as normas de comunicação visual. O personagem que está sendo interpretado perde sua consistência ao ser filtrado pela interpretação, isso porque pode acabar sendo caracterizado de diferentes e estilos. Mesmo com essas restrições, os espectadores surdos conseguem acompanhar em certa medida as ações do palco e, por isso, costumam assistir as peças interpretadas e organizadas desse modo. Uma estratégia diferenciada possível de ser empregada nesse *método zona* é a inclusão de dois intérpretes no palco posicionados. Esses, nesse caso, mudarão suas posições movendo-se da esquerda do palco para a direita e de frente para trás (pontos pré-determinados) de acordo com o andar da peça e movimentação dos personagens sendo possível, com isso, que os espectadores sigam a ação e os diálogos (HUMPHREY e ALCORN, 2007, p. 366).

A *interpretação sombra*, por outro lado, permite uma proximidade visual do intérprete com o ator. Nesse tipo de trabalho os espectadores surdos não precisam decidir quem irão assistir/acompanhar, pois estarão visualizando ambos (o tradutor-intérprete e o ator) num mesmo momento. Nos melhores casos, conforme os autores, o surdo inconscientemente admite o tradutor-intérprete como o próprio ator e esquece que o ator não sinaliza. Cabe considerar, no entanto, que as performances faladas seguem uma mudança de turno e o público surdo que assiste aos *intérpretes-sombra* acabam tendo dificuldades de identificação do emissor quando as trocas de turnos são muito rápidas.

Vale lembrar que as performances de palco implicam propósitos temáticos e dramáticos e o que enriquece isso são os elementos cenográficos possíveis de serem empregados, como iluminação, maquiagem e figurino. Conforme Humphrey e Alcorn (Ibid., p. 370) quando se trabalha nesses contextos, as luzes direcionadas ao tradutor-intérprete são fortes, o que permite o uso de maquiagem que reforce as

marcas gramaticais faciais tornando-as bastante visíveis e expressivas para o espectador. Os autores consideram que se acaso o profissional não saiba como usar uma maquiagem de palco apropriadamente, poderá contatar um profissional maquiador com antecedência.

Já com relação ao figurino, cabe mencionar que deve ser selecionado de forma a complementar as performances de forma integral. Quando não elaborado e pensado especificamente para o tradutor-intérprete, então deve ser pensado com o próprio diretor da peça de modo que assim ele possa orientar o profissional sobre qual a vestimenta mais adequada para o trabalho. De qualquer forma é importante, lembram os autores, que o profissional esteja atento a vestimentas que não provoquem distrações visuais. Uma implicação do mau uso da vestimenta é a fusão da cor do plano de fundo do cenário com a roupa do intérprete o que confundirá a visualização do espectador surdo que verá somente as mãos do sinalizante podendo, assim, soar estranho esteticamente. Humphrey e Alcorn (Ibid., p. 370) sugerem que os tradutores-intérpretes fiquem a serviço dos surdos antecipadamente, antes dos eventos, com a devida assistência de gerência e direção de palco justamente para que seja possível identificar as cores mais confortáveis para os surdos, bem como o posicionamento mais apropriado para produção.

Uma característica geral desse tipo de prática, traduções de peças teatrais e de canções, é o fato de os profissionais se posicionarem no palco e, portanto, distantes do público alvo. Sendo assim, conforme Napier, *et. al.* (2006, p.131-132) precisam articular seus sinais de forma clara projetando-os de forma expansiva no espaço de sinalização. Geralmente, nos momentos de tradução e preparação das performances os profissionais definem o uso de sinais mais ou menos dramáticos e mais ou menos contidos. A sinalização nesses contextos, de textos dramáticos principalmente, vai requerer intensa troca de papéis e caracterizações, uma vez que os personagens da peça e/ou da própria letra das canções possam ser bem delimitados, suas emoções, humores, etc.; aspectos esses que precisam ser interpretados com precisão. “Ainda que os intérpretes precisem tomar cuidado para não tomar o lugar do show, algum tipo de habilidade de atuação vale um ponto a mais” (Ibid., 2006, p. 136 – tradução nossa).

Para Humphrey e Alcorn (2007, p. 368) não existe um padrão de qualificação para esse tipo de trabalho. É benéfico para os tradutores-intérpretes que trabalham nesses contextos, de acordo com os autores, algum tipo de experiência musical e teatral. Para o profissional que pretende trabalhar ou trabalha nesse contexto com frequência é

aconselhável sua participação em cursos de artes dramáticas, desenvolvimento de personagem, análise de roteiro e direções de palco. Igualmente, a pessoal que possui treinamento musical é natural que tenha mais aptidões para identificar ritmos, o que pode facilitar no caso de traduções de canções em escolhas adequadas. Além disso, para os autores, os atores surdos, os gerentes e diretores de palco podem contribuir com a formação ou orientação sobre formação artística dos tradutores-intérpretes de modo que, a partir disso, esse profissional possa ser fisicamente capaz de se mover e interagir com os atores no palco adquirindo o mais alto nível de sinalização e habilidades de tradução.

De acordo com Humphrey e Alcorn (2007, p. 369) em função do trabalho nesses contextos ser relativamente nova, o profissional precisará advogar para si e negociar para conseguir condições necessárias de trabalho, por exemplo: as letras das canções e o roteiro antecipado, o pagamento justo pelos seus serviços, a segurança no seu trabalho, as articulações com possíveis assistentes surdos que poderão sugerir sobre questões de ordem técnica no palco, etc. Outra questão importante que merece ser mencionada são as considerações éticas dessa prática, isso porque em algumas situações as performances precisam ser devidamente adequadas e, em alguns contextos podem não ser apropriadas. Se os profissionais insistirem em determinados posicionamentos e formas de trabalho ou negarem a interatividade com os atores, artistas, gerentes e produtores, ou mesmo desvirtuarem de seus papéis e responsabilidades, poderão gerar inúmeros prejuízos, sobretudo para o espectador surdo. Eles precisam lembrar que estão a serviço para complementar as performances e dar acesso aos surdos e espectadores com dificuldade de audição e não para fazer qualquer tipo de entretenimento ou prática que se distancie dos atores e cantores (HUMPHREY e ALCORN, 2007, p. 371).

2.5. Traduções de Canções

Com relação ao trabalho de tradução de canções especificamente, Napier, *et. al.* (2006, p.131) aponta que essa prática segue um processo similar ao trabalho de tradução de textos teatrais, uma vez que é igualmente necessário que o texto traduzido faça sentido visual e que, além disso, possa refletir a batida da música.

Para Humphrey e Alcorn (2007, p. 364-365) a tradução de canções geralmente requer muitas horas de prática. “A música, acima de tudo, é uma forma de arte das culturas ouvintes e interpretar uma forma

de arte entre culturas é particularmente desafiador”. O profissional precisará de cópias das músicas, de todos os sons e tempos adequados para analisar a mensagem de cada um desses sons de forma que ele possa estar transmitindo o conteúdo sonoro de maneira artística e ritmada.

Segundo os autores, o profissional deve memorizar se possível letras de várias canções, podendo assim utilizar-se dessas letras na hora da interpretação de um show onde o número de músicas cantadas é grande. Além disso, é importante lembrar que outra característica desse tipo de interpretação é a inclusão do conteúdo instrumental da música. Será preciso fazer decisões quando os instrumentos musicais e seus sons (solos de bateria, de guitarra, de saxofone, por exemplo) fizerem parte do show ou do contexto onde a música é executada por si só. Alguns profissionais costumam escolher, nesses casos, movimentos ritmos que estejam sincronizados com o andar da música; outros simplesmente mudam o olhar e a posição corporal para dar um foco visual ao solista (HUMPHREY e ALCORN, 2007, p. 365) e há ainda quem se utilize de descrições instrumentais como é possível observar nas imagens abaixo, retiradas de curtas-metragens que compreenderam a música como recurso de sonoplastia e sua interpretação para língua brasileira de sinais. Nesse caso, o tradutor-intérprete optou por descrever os instrumentos usados na música por meio de classificadores.



Figura 8: Emprego de classificadores para descrição de instrumentos usados na música.

Segundo Humphrey e Alcorn (Ibid., p. 365) a preparação da interpretação da canção pode ser mais efetiva se o profissional trabalhar com o áudio da canção para preparar a sua sinalização. Outra opção é assistir um ou outro show do artista que posteriormente irá interpretar. Além dessas considerações de Humphrey e Alcorn (2007) e de Napier *et. al.* (2006) sobre o trabalho de tradução de canções, outras especificidades da prática serão apresentadas mais adiante nesse capítulo. Nesse momento, contudo, é importante, que se apresente um

breve cenário das referências já publicadas sobre o assunto na área, de modo a conhecer o estágio atual das discussões sobre o tema no Brasil.

Como mencionado na introdução desse trabalho, as publicações sobre tradução de canções são escassas e as pesquisas sobre esse tema ainda bastante incipientes. Alguns estudos sobre tradução de canções foram realizados no transcorrer desse estudo e merecem aqui serem mencionados. Um desses estudos é o trabalho de Gazola (2009) intitulado *A desmistificação da expressividade semântica dos verbos na língua de sinais brasileira: legitimando um discurso sem sons e sem palavras*¹⁸. Nesse artigo a autora busca constatar “como se dá a interpretação semântica da música *Samba de Verão*, de Caetano Veloso, e sua reprodução escrita na língua portuguesa representada através da libras a um indivíduo surdo, de modo a verificar se os verbos são interpretados em seus verdadeiros tempos dando coerência ao texto produzido” (GAZOLA, 2009, p. 84). Trata-se de uma das primeiras publicações que se aproxima em alguns aspectos ao trabalho de tradução de canções. No trabalho, no entanto, a autora aborda a questão partindo de perspectivas ouvintistas, trazendo referências, por exemplo, do surdo enquanto “deficiente”, da língua de sinais enquanto “linguagem universal”, dos sinais enquanto “símbolos” e da tradução das canções para língua brasileira de sinais enquanto “música mimeticamente representada na Libras”.

Outro estudo que aborda o assunto é o trabalho de SILVA (2010) intitulado: *Traduzindo a linguagem poética musical oral para a língua brasileira de sinais. Considerações sobre a transcrição do Hino de Teresina (Cineas Santos/Erisvaldo Borges)*¹⁹. Segundo o autor, o trabalho foi desenvolvido com o objetivo de “fazer um registro da forma sinalizada de um texto musical oral, considerando os aspectos mínimos necessários para uma tradução que corresponda semanticamente ao texto em seu contexto original” (SILVA, 2010, s/p). Silva considera o trabalho de tradução (e transcrição) de canções uma tarefa complexa, uma vez que a língua alvo envolvida no processo possui aspectos tridimensionais e uma estrutura oposta à língua fonte. Como embasamento de seu estudo o autor utiliza-se de referências importantes

¹⁸ Disponível em:

<http://www.reitoria.uri.br/~vivencias/Numero_008/artigos/artigos_vivencias_08/Artigo_36.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

¹⁹ Disponível em:

<<http://www.congressotils.com.br/anais2010/Anderson%20Almeida%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

sobre a língua brasileira de sinais (Quadros & Karnopp, 2004) e sobre poesia em língua de sinais (Quadros e Sutton-Spence, 2006) e considera serem ainda escassos os estudos na área de tradução em libras que se referem à adequação de textos musicais da oralidade para as línguas de sinais. Nas palavras do autor “o profissional tradutor-intérprete lida no seu cotidiano com situações em que quase sempre é requisitado a interpretar uma música, hino, canções tradicionais populares dentre outros” (Ibid., s/p) e comenta que seu estudo surgiu justamente da observação desse tipo de atuação e da necessidade de se refletir sobre a adequação linguística sofrida por esses textos musicais orais no intuito de ser garantida a inteligibilidade da tradução em libras.

O trabalho de Castro (2011) também aborda sobre interpretação de música. Intitulado *Música em Libras: como encantar e aprender*²⁰ o estudo apresenta informações sobre uma “melhor atuação do intérprete profissional com a finalidade de melhorar o relacionamento do Surdo com a música e promover uma conscientização sobre os benefícios da interpretação musical em LIBRAS, tanto para a pessoa surda, como para o aprendizado da língua dos Surdos por parte dos ouvintes” (CASTRO, 2011, s/p). Os objetivos do trabalho de Castro envolvem a promoção da conscientização do valor do aprendizado de música em libras, também o estímulo às pessoas surdas de desenvolverem uma relação melhor com a música e, também, melhorar o ato interpretativo de música em libras apontando os erros mais comuns e os passos para uma boa interpretação.

Outros três trabalhos publicados mais recentemente – nos anais do III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa²¹ realizado em 2012 – também abordam sobre o tema. Um deles, de Souza e Oliveira (2012), intitulado *Interpretações Musicais em Língua de Sinais: entre o real, o possível e o idealizado*²², possui como objetivo a reflexão acerca das “práticas tradutórias de textos poéticos musicalizados da língua portuguesa oral para a Língua Brasileira de Sinais” (SOUZA e OLIVEIRA, 2012, p. 01). Buscando contribuir com as discussões na área, os autores recorrem à

²⁰ Disponível em:

<http://www.faculdadeeficaz.com.br/revistacientificaefficaz/artigo/educacao/2011/ed_01/Alexandre-artigo.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

²¹ Disponível em: <<http://www.congressotils.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

²² Disponível em:

<http://www.congressotils.com.br/anais/tils2012_avaliacao_limaesouza.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

psicanálise como suporte teórico de reflexão e analisam alguns vídeos publicados na internet com traduções de canções apontando como algumas escolhas tradutórias realizadas pelos sinalizantes refletem não apenas a “impossibilidade” tradutória, mas também demonstram como que o ato tradutório localiza-se na fronteira entre o que é idealizado pelo sinalizante e o que é possível ser feito na tradução.

A outra publicação refere-se ao estudo de Silva *et. al.* (2012). Em seu trabalho *Musicalidade em língua brasileira de sinais: tradução e expressividade das músicas de língua portuguesa para libras* os autores buscam realizar uma síntese sobre alguns desafios que o tradutor-intérprete de língua de sinais enfrenta ao traduzir músicas. O objetivo do estudo realizado é “destacar como a comunidade surda se envolve com esse gênero [música – adendo meu] de maneira visual, sentimental e até expressiva”. Conforme os autores isso implica pesquisar “qual a percepção visual que uma pessoa surda tem ao ver uma pessoa ouvinte nas atividades de canto e dança, destacando inclusive quais os ritmos envolvidos nessas atividades e o que está sendo comunicado por meio do gênero música” (SILVA *et. al.*, 2012, s/p).

O terceiro trabalho publicado sobre o tema tradução de canções no congresso mencionado acima se intitula *Tradução de Música em Língua de Sinais* de Rigo (2012) e é justamente um recorte da presente pesquisa, realizado quando estava ainda em fase de estruturação e delineamento de alguns conceitos e referências. Outros estudos de Rigo também com recorte nessa pesquisa foram realizados, mas por envolverem basicamente os mesmos objetivos e o mesmo cenário investigativo não serão aqui descritos.

Além dessas publicações de caráter científico e investigativo, há ainda publicações de materiais audiovisuais que contemplam produções de traduções de canções, trabalhos de caráter performático, entre eles: *Mãos que Cantam e Encantam*²³ de Rebeca Nemer publicado em 1999 (talvez o primeiro trabalho realizado no Brasil com canções sinalizadas em língua brasileira de sinais); *Grandes Momentos. Musicalidade em Libras*²⁴ de Nilton Câmara lançado em 2010 (que conta também com um documentário onde Câmara fala sobre a prática de tradução de canções),

²³ Ver – disponível em: <<http://www.rebecanemer.com.br/site/content/bio.php>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

²⁴ Ver – disponível em: <http://niltoncamara.net/?page_id=10>. Acesso em: 10 jan. 2013.

*Música Brasileira em Língua de Sinais. História Política e Cultura*²⁵ produzido pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES e lançado em 2011 (um trabalho diferenciado com fins pedagógicos e motivações educacionais que conta com traduções de Valdo Nóbrega, esse, por sua vez, surdo), entre outros.

Além desses materiais há também muitas contas cadastradas no canal YouTube criadas exclusivamente para postagens e compartilhamento de vídeos com canções sinalizadas, entre algumas das mais conhecidas e acessadas no Brasil: *Hand Up Libras* (com trabalhos de Lívia Vilas Boas e Naiane Olah) e *Librascesp* (com trabalhos de Natália Romera). Fora do cenário brasileiro há outras contas no canal YouTube de bastante acesso e amplamente conhecidos que também compartilham vídeos com canções sinalizadas, como: *ewitteborg* (com trabalhos de Erik Witteborg), *Rosa Lee Timm* (com trabalhos da tradutora surda Rosa Lee); *Kelly Greer* (com traduções de Kelly Greer); *tiffany.T.hill* (com traduções de Tiffany Hill) entre outros tantos.

Além dessas publicações e trabalhos compartilhados, uma obra merece destaque nesse estudo, uma vez que aborda sobre tradução de canção de forma mais sistematizada e detalhada. O trabalho de Raymont L. Anderson (2009) intitulado *Visual Music - Interpreting Songs in American Sign Language* é uma das pouquíssimas obras publicadas (em formato de livro impresso, 235 pg.) que fazem referência ao assunto. No livro, Anderson tece considerações sobre vários conceitos e fatores envolvidos na prática de tradução de canções, alguns como: processos de tradução e interpretação; texto fonte; pares linguísticos; ferramentas de auxílio à prática; especificidades dos gêneros textuais; significado implícito e explícito no texto fonte; o profissional enquanto ator (*performer*) e/ou enquanto intérprete, entre inúmeros outros aspectos. Algumas dessas reflexões traçadas pelo autor merecem ser apresentadas mesmo que brevemente nessa pesquisa.

Anderson (Ibid., p. 03) diferencia a *tradução/interpretação literal* do que ele chama de *tradução/interpretação idiomática*. As traduções/interpretações literais, para o autor, correspondem às traduções onde o texto traduzido costuma estar exatamente alinhado ao texto original, ou seja, na mesma ordem e estrutura textual; o que, nesse caso, geralmente ocasiona em conflitos de idiomas, uma vez que são línguas diferentes envolvidas, cada uma com sua estrutura e respectiva

²⁵ Ver – disponível em:

<<http://www.ines.gov.br/Lists/Noticias/DispForm.aspx?ID=15>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

especificidade gramatical. Já as traduções/interpretações idiomáticas, para Anderson, são as que preservam o sentido do texto, embora as escolhas lexicais diferenciem-se da versão original. Nesse caso o texto costuma ser disposto de modo que o resultado seja mais natural, que o texto não pareça uma tradução/interpretação, mas um texto criado originalmente na língua alvo.

Anderson aponta que ambos os tipos de tradução costumam ser realizadas e um fator que pode ser decisivo para o tradutor-intérprete em sua escolha tradutória é a própria preferência do público alvo surdo. O autor recomenda que o profissional busque tentar saber de seu público alvo o que de fato ele (o cliente, usuário do serviço de tradução-interpretação), quer que seja realizado. É nesse ponto que a importância do público surdo acentua-se no trabalho de tradução de canção, pois é a partir desses sujeitos que o tradutor-intérprete ouvinte de língua de sinais obterá respostas e feedbacks para sua prática eficaz. Além de buscar saber do público alvo, os leitores-espectadores da tradução da canção, o tradutor-intérprete ouvinte poderá se valer também, e principalmente, das experiências de tradutores-intérpretes surdos que desenvolvem esse tipo de prática. Na seção *Público Alvo* essas questões serão retomadas.

Ao diferenciar *tradução* de *interpretação*, corroborando com os autores recentemente citados, Anderson (Ibid., 07) também comenta se tratar de dois processos diferentes dentro de um único trabalho apenas, onde a *tradução* é um momento imprescindível para o profissional – momento de preparação e familiarização com o texto original – e a *interpretação* é o momento que se dará posteriormente, na hora da execução da sinalização propriamente dita do texto já previamente preparado.

Outro aspecto importante para o trabalho de tradução de canção que o autor comenta é a questão de ser “livre indevidamente” e a imposição de significados textuais com base naquilo que o TILS pensa ser “correto” e adequado. O autor aponta sobre o cuidado necessário que o profissional deve ter para não alterar o significado do texto original seja por algum erro de compreensão do texto ou, pior, propositalmente. O autor exemplifica:

“Suponha que você esteja interpretando em um evento e a pessoa que esteja falando diga alguma coisa que você pessoalmente não concorde: por exemplo, aborto, guerra, casamento homossexual, legalização de drogas. Você interpreta o que a

peessoa diz, apesar de suas percepções pessoais ou você altera o significado em função de suas ideologias? Se você alterar a mensagem, você estará sendo *livre indevidamente* [grifo meu] e contra o código de ética profissional” (Ibid., p. 9 - tradução livre²⁶).

Anderson considera que há casos em que o profissional pode não saber o significado de determinado conteúdo, e isso acontece frequentemente com textos poéticos e canções ou alguns discursos onde o emissor da mensagem assume formas discursivas difíceis de serem acompanhadas, contudo, a tarefa do tradutor-intérprete é tentar oferecer um trabalho eficaz e adequado dentro das condições que lhe oferecem. A gravidade do problema, no entanto, está em ser “livre indevidamente” impondo significados pessoais e conscientes aos conteúdos do texto a ser traduzido, ou seja, ser seletivo com apenas aquilo que se quer traduzir e alterar o significado da mensagem mesmo sabendo que sua tradução não está de acordo com o que está sendo dito.

Acerca dos *frozen texts*, ou “textos congelados” – outro importante aspecto a ser considerado dentro das discussões sobre tradução de canção – Anderson (Ibid., p. 11) define que esse tipo de texto não é aquele que não muda, mas aquele que continua a ser o mesmo a cada vez que é dito. É a possibilidade de se utilizar a mesma sinalização cada vez que o texto original apareça, uma vez que esse já tenha sido estudado e preparado antecipadamente.

O autor menciona como exemplo os textos (orações e canções) de contextos religiosos, uma vez que costumam ser pregadas e cantadas em vários cultos. Na medida em que o profissional já se familiariza com esses textos, já os prepara e os estuda antecipadamente, no momento em que for necessária novamente sua tradução o tradutor-intérprete já saberá como sinalizá-los, por isso podem ser chamados de *frozen texts*, ou seja, textos que não costumam mudar. Outro exemplo que pode ser entendido com relação a esse tipo de texto são os próprios hinos religiosos, cívicos, desportivos, etc.. Trata-se de textos usuais,

²⁶ “*Suppose you are interpreting at an event and the speaker says something you personally do not agree with: for example abortion, war, gay marriage, legalizing drugs. Do you interpret what the speaker says despite your personal feelings or do you alter the meaning to fit your personal ideologies? If you change the message, you are being unduly free in your interpretation of the material and that it against the professional code of ethics, FYI!*” (ANDERSON, 2009, p. 9)

frequentes em determinados contextos que, uma vez traduzidos, poderão ser assim sinalizados a cada vez que o texto original aparecer.

O autor considera que não é um hábito dos tradutores-intérpretes trabalhar os textos antecipadamente, estudá-los, investigar suas terminologias e construí-los de forma adequada e isso se deve, principalmente, às condições e ao tempo que não lhes é dado suficientemente. Quando se trata de textos artísticos e poéticos, os desafios são ainda maiores e conseqüentemente a necessidade dessa preparação acentua-se. Para essa preparação o autor menciona sobre algumas ferramentas possíveis de serem empregadas pelo profissional.

Essas ferramentas são entendidas como os materiais usados no auxílio da tradução do texto original. São recursos que o tradutor-intérprete poderá usar para ajudar a obter uma visão, compreensão e clareza maior da canção que precisa traduzir, ferramentas como: dicionários, sites da internet, livros, roteiros, encartes de CD com letras das músicas, notas, artigos de revistas, enciclopédias, etc. Outras ferramentas poderiam ser acrescentadas à lista de Anderson, algumas delas: observação de outras traduções (do mesmo texto original ou de outros textos); trocas com colegas de trabalho que desempenham as mesmas funções; acessórias de surdos ou trabalho de tradução em conjunto com tradutores-intérpretes surdos; etc. Há uma infinidade de ferramentas possíveis que o TILS poderá se valer para a tradução de canções, se há algum problema tradutório a ser resolvido, em algum lugar em algum material haverá a solução para esse problema. (Ibid., 27).

Anderson (2009, p. 39) aponta ainda os prós e os contras do trabalho de tradução de canções e lista as seguintes recomendações: i) *não afastar-se (relegar) do autor*; ii) *não dançar excessivamente*; iii) *procurar obter as letras das canções antecipadamente e realizar uma tradução voltada para a língua alvo*; iv) *honrar o código de ética ou conduta profissional* e v) *proporcionar o texto na língua alvo conforme o adequado para o espectador*.

Com relação a *não afastar-se (relegar) do autor* (o emissor ou cantor-intérprete), Anderson lembra que o TILS não é ator, não é locutor, nem mesmo apresentador ou artista. Portanto, não deve se enxergar como o centro das atenções. Mesmo que os espectadores surdos mantenham a atenção focada no tradutor-intérprete, ele não é a “estrela”, por isso é necessário que o profissional mantenha seu ego sob controle e assuma seu papel sem ofuscar. Já com relação à recomendação de *não dançar ou mover-se excessivamente*, o autor lembra que o profissional não está a serviço de entretenimento ou

distração do público, ao contrário, mais do que procurar não tirar o foco do show propriamente dito, o profissional precisa ter consciência de que “ninguém paga ingresso” para vê-lo.

Independentemente do estilo particular de cada profissional, é importante que se mantenha o hábito de *procurar obter as letras das canções antecipadamente* o que contribuirá para uma melhor familiarização com a música. Não há necessidade, recomenda o autor, de se fazer uma tradução escrita, como bem pontuou Napier *et. al.* mencionadas anteriormente, porém, é preciso que a canção seja familiar ao tradutor-intérprete suficientemente para realizar um trabalho eficaz, ou seja, *uma tradução voltada para a língua alvo*.

Sobre *honrar o código de ética ou conduta profissional* Anderson (Ibid., p. 40) considera a necessidade de se conhecer os padrões e expectativas de um tradutor-intérprete profissional seguindo as diretrizes devidamente de acordo com normas que o regem. E, por fim, com relação a fato de o profissional *proporcionar o texto na língua alvo conforme o adequado* (desejado) *para o espectador* o autor lembra que os usuários do serviço prestado, ou seja, o próprio público alvo das traduções pode, muitas vezes, requerer uma tradução literal, baseada na estrutura da língua fonte, ou então uma tradução mais livre, idiomática, com base na estrutura da língua de sinais em questão. Ressalta ainda que é preciso ciência da diferença desses dois tipos de tradução e de suas habilidades para poder-se adequar o texto de modo que público alvo o receba de acordo com o que espera.

Assim como o autor distingue em sua obra o trabalho de tradução de canções e o trabalho de performances (Ibid., p. 40-41) faz-se necessário considerar aqui a relevância dessa diferenciação e seu devido esclarecimento aos profissionais que trabalham com tradução-interpretação de canções. É possível compreender essa diferença na medida em que se entende a tradução de canção como um ofício que está a serviço de alguma coisa ou de alguém, uma prática tradutória propriamente dita, remunerada ou não, mas situada em um determinado contexto, necessidade ou circunstância de tradução. O trabalho de performance, por outro lado, envolve uma produção artística independente, livre de um contexto ou uma necessidade de serviço prestado, uma atividade que se define por si só, assim com as poesias realizadas em língua de sinais, mas que também implica em um trabalho de estudo do texto original e a passagem da mensagem para a língua fonte.

O trabalho de performance, para Anderson, é o ato de fazer alguma coisa com uma intenção artística de entretenimento, utilizando-

se nesse caso da língua de sinais. No trabalho de performance se poderia incluir produções audiovisuais (ou não) de diferentes gêneros: poesias, narrativas, curtas, etc. As sinalizações dos vídeos que essa investigação analisa assumem, em certa medida, um caráter performático, além do tradutório, pois contemplam também um contexto de produção com função de entretenimento. No capítulo da metodologia, será explanado melhor sobre as sinalizações e os vídeos que constituíram essa pesquisa.

O conceito de *performance* é amplamente estudado, uma vez que abrange diferentes áreas e campos disciplinares que, por sua vez, estabelecem interfaces dentro de uma mesma prática. Schechner (2003, p. 25-50) em seu ensaio disserta sobre as diferentes maneiras de entender a performance. Tanto a performance artística, como a performance ritual ou cotidiana. Para ele:

“No contexto dos negócios, do esporte ou do sexto, dizer que alguém faz uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas” (SCHECHNER, 2003, p. 25-26).

Uma rica fonte de performances diversas em língua de sinais que reúne um acervo expressivo de produções artísticas realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes do Brasil e fora dele é o site *culturasurda.net*²⁷. Trata-se de um site com conteúdo relacionado à cultura surda e pode ser inclusive tomado como uma ferramenta para o tradutor-intérprete de canção, uma vez que disponibiliza uma listagem de vários exemplos de tradução de canções para língua brasileira de sinais e outras línguas de sinais do mundo.

Outras questões apontadas por Anderson (2009) em sua obra merecem atenção, como: o estilo de sinalização, a visualidade agradável

²⁷ Acesso disponível em: <<http://culturasurda.net/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

necessária na tradução de canções, a equipe de trabalho que pode estar envolvida, entre tantos outros aspectos relevantes que o autor traz em sua obra, contudo nessa pesquisa esses aspectos não poderão ser aprofundados, uma vez que há outras questões ainda a serem consideradas. A publicação de Anderson poderá ser mais bem explorada em escritas posteriores.

Como já citado, o trabalho de tradução de canção envolve alguns elementos no processo tradutório, entre eles: o *cantor-intérprete*, ou seja, o autor do texto original; a *canção-original*, denominada assim para designar o texto a ser traduzido; a *língua oral*, no caso a língua fonte que a música é cantada; o *tradutor-intérprete*, profissional que faz o trabalho de tradução; a *canção-traduzida*, isto é, o texto traduzido para a língua de chegada, essa, por sua vez, a *língua de sinais* e o *leitor-espectador*, ou seja, o público alvo da tradução da canção, o surdo.

O texto original, como já mencionado, é entendido nessa pesquisa como texto constituído de signos verbais e não verbais. Os signos verbais compreendem a língua na qual a letra da canção é escrita, ou seja, a língua fonte. Já os signos não verbais compreendem os elementos semióticos da música: ritmo, melodia, harmonia, timbre, etc. e nas substâncias acústicas: altura, intensidade, duração, etc. (SEKEFF, 2007, p. 65). Assim sendo, infere-se que uma tradução de canção para língua de sinais, portanto, pode implicar ao mesmo tempo duas traduções: *tradução interlingual* e *tradução intersemiótica* (JAKOBSON, 2010, p. 81).

Além desses dois tipos de tradução que coocorrem nesse caso, pelo fato de a língua alvo se tratar de uma língua de modalidade diferente da língua fonte é possível concluir, assim, que também se trata de uma *tradução intermodal* (SEGALA, 2010 e MATZGER e QUADROS, 2011). A tradução intersemiótica se intensifica nesse processo na medida em que se entende o uso do vídeo como registro da língua alvo e, portanto, o uso de elementos semióticos visuais: efeitos, imagens, cores, etc.

A letra da canção ao ser traduzida para a língua de sinais pode ser entendida como texto poético. Contudo cabe pontuar que em música, conforme Adolfo (1997, p. 11) nem todas as letras funcionam como poesia e, nesse sentido, nem todo poeta é letrista e vice-versa. Existem canções, de acordo com o autor, onde a poesia toma o papel principal, mas, às vezes, mesmo sendo uma bela poesia não proporciona um resultado final tão musical. A letra precisa ter ritmo e sonoridade, tem que estar entrosada com a música em si.

“A poesia nasceu com a música e isso é confirmado pelos próprios poetas” afirma Adolfo (Ibid., p. 40). Na Idade Média os trovadores mesclavam os poemas líricos que eram justamente feitos para serem cantados acompanhados de instrumentos musicais. Nessa época, segundo o autor, a poesia ainda não estava separada da música. “Existem hoje [...] poesias musicais que podem ser letradas e inseridas na música popular e outras mais difíceis para tal”. Conforme o autor, “traduzir som em letra é uma ponte difícil”.

Há uma corrente no grande campo disciplinar da Música de bastante controvérsia com relação à letra da canção poder ou não ser considerada poesia. Há quem diga que sim, há quem diga que não. E há ainda quem defenda a ideia de que são coisas diferentes, mas que podem coocorrer ou se complementar. Reflexões posteriores em outros estudos poderão aprofundar melhor sobre essa questão com interface na prática de tradução de canções. Nesse estudo, por hora, a letra da canção quando traduzida para a língua de sinais é, porém, possível de ser entendida (em algumas canções) como texto poético ou texto de possibilidades e recursos poéticos.

A construção poética nas línguas de sinais é perfeitamente possível, prova disso é o infindável número de poesias sinalizadas existentes, em sua grande maioria de autoria de sinalizantes surdos, bem como as crescentes publicações e pesquisas²⁸ que abordam sobre esse assunto. As construções poéticas em língua de sinais oferecem inúmeros recursos possíveis de serem empregados em traduções de canções, uma vez que ambas podem ser vistas como sinalizações artísticas. Alguns desses recursos poéticos são apresentados por Sutton-Spence (2005), a saber: repetição e suas variações (repetição de movimento, de locação, de tempo, de sinais, de estruturas gramaticais) ritmo, simetrias (vertical, horizontal), assimetrias, neologismos e suas motivações visuais, soletrações manuais diferenciadas, morfismos, personificação, ambiguidade, motivação visual dos sinais, uso do espaço de sinalização diferenciado, entre outros.

Conforme Adolfo (1997, p. 39) a letra da música é a canção e canção sem letra não é canção, mas sim música. Música assume uma posição mais abrangente quando entendida como arte, como ciência, como fenômeno que contempla sistemas de percepção. Conforme Sekeff

²⁸ MILES (1976); VALLI (1993); PIMENTA (1999); SUTTON-SPENCE (2005); QUADROS e SUTTON-SPENCE (2006); SUTTON-SPENCE (2008); SOUZA (2008); CLARK (2009); NICOLOSO (2010); SILVA (2012); MACHADO (2013), etc.

(2007, p. 26) esses sistemas compreendem: sistema de percepção interna, sistema visual e sistema tátil ou sensorio-tátil (este, o mais importante dos três). “De forma bem sintética pode-se dizer que os sons nos penetram não só pelo ouvido, mas também pela pele, pelos músculos, ossos e sistema nervoso autônomo [...]”. Além disso, conforme a autora, com relação à música o mundo do significado não é só o da linguagem verbal. No caso do signo musical, o seu significado pode também ser visualizado como “imagem mental”. A música, conforme Sekeff é:

“indutora da atividade motora, afetiva e intelectual em razão de seus elementos constitutivos – ritmo, melodia, harmonia, timbre –, de seus parâmetros formadores – duração, altura, intensidade, densidade, textura – e de seus movimentos sintáticos e relacionais, todos com poder de *co-mover* o receptor que, na escuta, acaba por responder afetiva, intelectual e corporalmente a esses elementos de ‘comunicação’ postos em jogo por ela, a música” (Ibid., p. 42-43).

Sobre o ritmo, a autora considera que ele pode ser entendido como “movimento ordenado [...] presente em todo tipo de vida – biológica, fisiológica, psicológica, estética, criadora –, e como elemento pré-musical pode existir independentemente de qualquer realização auditiva”. Ao falar em ritmo musical, fala-se necessariamente em “ordem no movimento”. Ordem essa onde sua natureza pode ser tanto fisiológica quanto psicológica, por sua dupla condição de *duração* e *intensidade*. Conforme a autora, pela *duração* “o ritmo penetra em nossa vida fisiológica e pela intensidade, em nossa vida psicológica” (SEKEFF, 2007, p. 44).

“Muitos indivíduos asseguram que é exatamente o ritmo da música que responde como “ponto de entrada” de suas experiências musicais. Tratando do assunto, Howard Gardner (1994, p. 82) lembra que Aleksandr Scriabin costumava enfatizar a importância do ritmo musical. ‘traduzindo suas obras em séries rítmicas de formas coloridas’, ao passo que Stravinski valorizava a dança (que é

ritmo visível!) na interpretação de suas músicas.” (SEKEFF, 2007, p. 89).

Para as pessoas surdas, segundo a autora, a música se reduz ao seu esquema primário, isto é, “uma série de vibrações ordenadas”. Os surdos compreendem a percepção dessas vibrações “captadas e transmitidas ao cérebro por outros meios que não os usuais: pela pele, pelos músculos, ossos, sistema nervoso autônomo, sistema de percepção interna, sistema tátil e visual”. Sekeff (Ibid., 2007, p. 89) aponta que essa percepção não é absolutamente igual à percepção musical das pessoas ouvintes.

Nesse ponto, é importante que se reflita acerca do tradutor-intérprete enquanto ser ouvinte que possui, portanto outro tipo de relação e percepção musical, diferente, por sua vez, da percepção do público alvo de sua tradução. Nesse contexto, isso poderia ser entendido como um complicador de possíveis problemas tradutórios, uma vez que, inerentemente, o tradutor-intérprete ouvinte terá uma estreita relação com o conteúdo sonoro da canção e, assim, poderá submeter-se a uma tradução subordinada ao som, mesmo que inconscientemente. Essa subordinação ao som pode implicar em traduções com forte apelo sonoro que, por sua vez, pode não condizer com a percepção e entendimento da canção por parte do leitor-espectador surdo.

Campos (2004, p.58) menciona sobre o texto original de uma tradução ter sempre como público alvo pessoas que usam a LA, ou seja, a língua do autor, e com ele “compartilham das mesmas contingências culturais”. No caso das pessoas não surdas, ou seja, o público alvo ouvinte à qual as canções destinam-se, esse compartilhamento de mesmas contingências culturais entre o cantor-intérprete existe e, além disso, há uma mesma condição física de percepção sonora. No caso do público alvo das traduções de canções, embora o tradutor-intérprete ouvinte possa compartilhar em alguma medida de mesmas contingências culturais, sua condição física de percepção sonora geralmente não é compartilhada pelo leitor-espectador surdo o que, portanto, implica inferir que a construção da sinalização na tradução não cabe basear-se simplesmente na experiência auditiva de recepção e do conteúdo sonoro da obra original. Caberá basear-se sim nas possibilidades de transformação desse conteúdo sonoro em conteúdo visual de modo a adequar com a experiência visual do público alvo o que, geralmente, percebe-se ser feito por tradutores-intérpretes surdos (a seguir mencionados).

Entender a *canção-original* como poesia (embora nem todas sejam possíveis de serem entendidas assim) ou como texto que compartilha de elementos poéticos, implica entender a tradução de canção como tradução poética. Sobre tradução de poesias, na área dos Estudos da Tradução, há um vasto campo de teorizações e investigações que dissertam e discutem o tema. Esse estudo não se debruçará sobre esse assunto, no entanto, é importante que se tenham algumas considerações, a princípio, mais relevantes para o contexto dessa investigação.

A tradução de poesia, conforme Weininger (2012, p.193) é considerada a mais difícil entre as traduções, isso porque geralmente envolve um texto condensado altamente expressivo; a diagramação e elementos grafológicos; efeitos sonoros e rítmicos; a necessidade de interpretações para além do significado usual dos elementos linguísticos empregados; o uso de símbolos e metáforas; restrições formais que limitam a escolha de palavras e, também, possíveis desvios das normas linguísticas usuais.

Para o autor, o texto poético ergue um universo textual em si consistente e autossuficiente. “O texto poético e trabalhado, depurado e aprimorado de modo bem mais intenso do que outros textos”. Nas traduções poéticas “convém dedicar a devida atenção a cada elemento, analisar sua contribuição ao todo nos vários níveis de análise: sonoridade, ritmo, denotação, conotação, valor metafórico e simbólico, grau de coloquialidade ou rebuscamento, rima, métrica, etc. (Ibid., p. 208).

Segundo Weininger (2012, p. 211) textos poéticos oferecem comumente segundas interpretações, ou seja, possibilidades de leituras divergentes ou significados alternativos. “A leitura criteriosa do texto de partida e a análise do maior número possível de leituras diferentes podem contribuir para manter a possibilidade dessas leituras em aberto no texto traduzido”. Os textos poéticos também compreendem no uso recorrente de metáforas e linguagem simbólica e o efeito que esses elementos causam no texto original nem sempre é fácil de reproduzir no texto traduzido, aponta o autor. Além disso, esse gênero textual pode compreender neologismos, inversões da ordem normal dos elementos, supressão de sílabas dentro de palavras, grafias divergentes, inadequações sintáticas, etc., todos esses elementos que devem ser considerados e devidamente analisados pelo tradutor (Ibid., p. 213).

Campos (1986, p. 59) inclui as traduções de poesia dentro de uma tipologia mais abrangente de tradução, a *tradução de textos artísticos* que, por sua vez, aqui pode ser entendida como uma tipologia

que também compreende traduções de canções. Campos considera – como bem pontua Weininger (2012, p.193) – que a tradução de textos artísticos costuma ser a que mais dificuldade apresenta. Para o autor:

“Toda a comunicação artística, seja poesia ou conto, ou romance [ou canção – adendo meu] já é sempre formulada em duas línguas, como sugere Edward Balcerzan: na língua natural e na língua da tradição literária de uma dada civilização. E é mais ou menos óbvio que uma tradução satisfatória da obra de arte literária, assim produzida, há de requerer do tradutor uma aptidão artística à altura” (Campos, 1986, p. 59).

Para Campos (Ibid., p. 60), entre os textos artísticos, para não dizer literários, mais difíceis de traduzir, costumam apontar-se os poéticos e os teatrais. “Há quem diga que poemas só devem, ou só podem, ser traduzidos por poetas; e há quem diga que peças de teatro só podem, ou devem, ser traduzidas por pessoas ligadas ao teatro”. O autor considera que no caso da poesia, essa exigência explica-se pelo fato de o tradutor além de precisar dominar a LF e a LA da tradução, precisa também um razoável domínio da técnica de versejar (fazer versos) que, algumas vezes, confunde-se com a arte da poesia. Já os textos teatrais compreendem dois tipos de discurso conforme o autor: as falas dos personagens e as rubricas e indicações do autor. Dessa forma, para se traduzir um texto teatral o tradutor terá que ter também conhecimento de algumas técnicas teatrais, de interpretação, montagem ou encenação.

Nesse contexto, essas inferências também podem ser aplicadas ao trabalho de tradução de canções, onde o tradutor-intérprete assim como o tradutor de poesia e o tradutor teatral, precisará valer-se de instrumentalização para sua atuação. Precisarão conhecer os aspectos relacionados à música, à poesia (artes literárias) e às artes performáticas (teatro e dança). Áreas que, por sua vez, dialogam com a esfera do trabalho de tradução artística, da sinalização criativa, das performances.

Sobre o trabalho de tradução de textos teatrais – que também pode se aplicar a traduções de canções, uma vez que é entendida como tradução de palco como mencionado por Humphrey e Alcorn (2007) e por Napier, *et. al.* (2006) – Campos comenta:

“Há quem diga que o tradutor de uma peça de teatro deve ter em mente, enquanto realiza seu trabalho, até a situação do teatro e as dimensões

do palco onde a tradução vai ser levada à cena; esse conhecimento, de ordem prática, seria o ideal, reconhecamos, mas nem sempre assim tão necessário ou indispensável: um pouco de bom senso pode resolver, às vezes muito bem, a questão da tradução de um texto teatral”. (CAMPOS, 1986, p. 61)

Diante de todos esses aspectos apontados, cabe considerar que tradução de canções de fato não se trata de uma prática simples. Pelo contrário, por compartilhar em maior e menor grau de todas essas peculiaridades presentes nas traduções de poesias – e traduções de demais textos artísticos (CAMPOS, 1986, p. 59) – caracteriza-se por um tipo de prática desafiadora; mais ainda quando no processo estão envolvidas línguas de modalidades diferentes e, também, um público alvo que, em geral, não costuma compartilhar de mesmas percepções e entendimento de conteúdo sonoro que o autor e o tradutor do texto.

O desafio dessa prática acentua-se na medida em que questões de ordem cultural principalmente estão envolvidas, uma vez que falar em música (canção) implica falar em som e falar em som implica falar em subjetividades, identidades, relações de poder e valores socioculturais surdos. Na subseção a seguir (*Público Alvo*) serão feitas algumas considerações sobre essas questões de modo a apresentar a partir do leitor-espectador das traduções de canções seus entendimentos e relações sobre esse assunto.

Além das considerações até então tecidas faz-se relevante mencionar que o texto traduzido pode se servir do vídeo como meio de registro da língua alvo. Inúmeras produções em língua de sinais costumam ser registradas em vídeo. Atualmente, com a disseminação e popularização das novas tecnologias e meios mais fáceis, acessíveis e simples de uso, o emprego de gravações e edições para produção de vídeos tornou-se habitual entre usuários das línguas sinalizadas do mundo todo. O vídeo passa, portanto, ser visto como meio de registro das línguas de sinais, uma vez que essa ainda não possui um sistema de escrita oficializado no Brasil, embora já tenha algumas propostas bastante difundidas e usadas em muitos contextos educacionais, como o sistema *Sign Writing*.

Há várias iniciativas do vídeo enquanto tecnologia de registro das línguas sinalizadas, sobretudo em âmbito acadêmico. No Brasil, um projeto pioneiro que pesquisa sobre esse tipo de registro é o *Grupo de*

*Pesquisa em Vídeo Registro em Libras*²⁹ (VR-Libras) coordenado pelo Professor Dr. Rodrigo Rosso Marques da Universidade Federal de Santa Catarina. O grupo se encontra quinzenalmente e desenvolve pesquisas e discussões acerca do tema. Foi a partir desses encontros e discussões que se criou a *Revista de Vídeo Registros em Libras*³⁰. O grupo propõe a criação de um modelo de normas para a realização de produções acadêmicas e científicas em língua brasileira de sinais. De acordo com Marques e Oliveira (2012, p. 1), “os pesquisadores do grupo buscam legitimar essa forma de registro mostrando que é possível padronizar a produção do gênero acadêmico em Libras.” Conforme os autores, o vídeo-registro em libras pode ser entendido como um sistema de registro através da modalidade sinalizada, uma vez que surge uma “necessidade de sistematização e organização” (MARQUES e OLIVEIRA, 2012, p. 6).

O outro elemento do processo tradutório, por fim, indispensável de se mencionar e melhor explicar nessa investigação – sobretudo pelos caminhos reflexivos posteriores que esse trabalho busca tomar – é o público alvo da tradução de canções, ou seja, os leitores-espectadores surdos. Para apresentar as reflexões e referências trazidas nesse estudo sobre essa questão em especial, faz-se necessário destinar uma nova subseção nesse capítulo.

2.6. Público Alvo

Falar do público alvo de traduções de canções significa falar do *leitor-espectador surdo* e falar desse sujeito implica considerar inúmeras questões culturais, linguísticas, políticas e identitárias. Percebe-se que um fator complicador do trabalho de tradução de canções que parece reforçar o desafio da prática é justamente o vasto público alvo e suas diferentes particularidades, uma vez que o contexto temático que esse tipo de tradução se inscreve além de envolver a questão: “música para surdos” – algo ainda visto como tabu social – também acaba dividindo posicionamentos e julgamentos “contra” e “a favor” desse tipo de prática e dos desdobramentos que permeiam.

²⁹ Ver: *A normatização de artigos acadêmicos em Libras e sua relevância como instrumento de constituição de corpus de referência para tradutores*, de Marques e Oliveira (2012).

³⁰ Disponível em: <<http://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

É nesse sentido que se faz necessário que o tradutor-intérprete ouvinte saiba (ou pelo menos procure saber) para qual tipo de público alvo seu trabalho está sendo destinado, isso porque esse público pode se constituir de diferentes perfis, isto é, de pessoas surdas que possuem diferentes relações com o tipo de texto (canção) a ser traduzido. Cabe mencionar que as experiências dos surdos em relação à música são inúmeras e as relações podem envolver desde surdos músicos, surdos musicistas até surdos que consideram a música uma “experiência esdrúxula”, um meio de repressão e domínio ouvintista, passando por aqueles que não a entendem como um artefato cultural surdo e, por isso a rejeitam ou se mostram indiferentes, até aqueles criam uma identificação através do trabalho de sua tradução realizado para sua língua materna.

Sendo assim, é indiscutível que esse assunto e seus desdobramentos dividam opiniões. Opiniões que se divergem naturalmente e são calcadas em diferentes perspectivas. Faz-se necessário, assim, conhecer um pouco dessas perspectivas a fim de que se possa construir nessa investigação um “pano de fundo” que permita com que esse assunto por hora, tão problemático seja abordado de forma mais segura e menos vulnerável. Faz-se necessário também esclarecer que essa investigação (e sua concepção a partir da autora) não se inscreve em nenhuma dessas perspectivas, pelo contrário, apresenta-se na tentativa de desvelar o assunto desconstruindo tabus que ainda refreiam o delineamento dos caminhos por onde a atividade de tradução de canções percorre ou necessita percorrer com mais propriedade e responsabilidade.

Nesse contexto, é importante tecer algumas considerações sobre o leitor-espectador surdo e seus aspectos identitários, culturais, políticos e linguísticos. Para isso, são trazidas aqui referências e citações de autores, pesquisadores e artistas *surdos* principalmente, a fim de que as reflexões sobre o *público alvo* das traduções de canções possam ser construídas a partir da voz *desses* sujeitos.

Perlin (2005, p. 53) em suas escritas discute sobre as questões das identidades surdas e parte de uma perspectiva que se afasta de concepções acerca do corpo do sujeito surdo enquanto corpo “danificado”, ou seja, corpo “não eficiente” e busca em suas reflexões alcançar uma discussão de representação de alteridade cultural.

A identidade surda, de acordo com a autora, sempre está em proximidade, em situação de necessidade com o outro igual, ou seja, “o sujeito surdo nas suas múltiplas identidades sempre está em situação de necessidade diante da identidade surda” (Ibid., p. 53). Nesse sentido,

pode-se complementar inferindo que no trabalho de tradução de canções o tradutor-intérprete *surdo* conceba sua atividade partindo justamente dessa identificação e compartilhamento de identidades com o público alvo que é, por sua vez, igualmente surdo. Para Perlin “a identidade surda se constrói dentro de uma cultura visual. Essa diferença precisa ser entendida não como uma construção isolada, mas como uma construção multicultural”. Ainda para a autora:

“as identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da *cultura surda* [grifo meu], elas moldam-se de acordo com maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito. E dentro dessa receptividade cultural, também surge aquela luta *política* [grifo meu] ou consciência oposicional pela qual o indivíduo representa a si mesmo, se defende da homogeneização, dos aspectos que o tornam corno menos habitável, da sensação de invalidez, de inclusão entre os deficientes, de menos valia social”. (PERLIN, 2004, p. 77-78).

Cultura surda para Strobel (2008, p. 24) é “o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de se torná-lo acessível e habitável ajustando-os com as suas percepções visuais que, contribuem para a definição das identidades surdas e das ‘almas’ das comunidades surdas”. Isso significa, conforme a autora, que a cultura surda “abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo”.

Como diferença, afirma Perlin (2005, p. 56), a cultura surda “se constitui numa atividade criadora. Símbolos e práticas jamais conseguidos, jamais aproximados da cultura ouvinte. Ela é disciplinada por uma forma de ação e atuação visual”. Para a autora “ser surdo é pertencer a um mundo de experiência visual e não auditiva” e é preciso “manter estratégias para que a cultura dominante não reforce as posições de poder e privilégio”. É preciso ainda “manter uma posição intercultural mesmo que seja de riscos” (Ibid., p. 57). Perlin afirma:

“as identidades surdas estão aí, não se diluem totalmente no encontro ou na vivência em meios socioculturais ouvintes. É evidente que as identidades surdas assumem formas multifacetadas em vista das fragmentações a que estão sujeitas face à presença do poder ouvintista

que lhe impõe regras, inclusive, encontrando no estereotipo surdo uma resposta para a negação da representação da identidade surda ao sujeito surdo”. (PERLIN, 2005, p. 54).

Nesse contexto torna-se importante considerar as diferenças culturais que se revelam, uma vez que diferentemente da cultura surda, “a cultura ouvinte [...] existe como constituída de signos essencialmente audíveis”. (PERLIN, 2005, p. 56). Strobel (2008) em sua obra apresenta alguns relatos sobre essas diferenças culturais, sobretudo, experiências culturais diferentes relativas à sonoridade e/ou a música. A autora conta:

“Uma vez meu namorado ouvinte me disse que iria fazer uma surpresa para mim pelo meu aniversário; falou que iria me levar a um restaurante bem romântico. Fomos a um restaurante escolhido por ele [...] havia um homem no canto do restaurante tocando música que, sem poder escutar, me irritava e me fazia perder a concentração por causa dos movimentos dos dedos repetidos de vai-e-vem com seu violino. O meu namorado percebeu o equívoco e resolvemos ir a uma pizzaria”. (STROBEL, 2008, p. 38).

Strobel relata outras experiências relativas a questões culturais surdas acerca do som e da música. A autora menciona que nos eventos geralmente promovidos pelas associações de surdos não é um hábito os surdos ficarem dançando o tempo todo no salão, uma vez que quando se reencontram sentem mais necessidade de conversar do que de dançar. De acordo com Strobel as pessoas que costumam ficar dançando ou são ouvintes (amigos e familiares dos surdos) ou são surdos que sentem a vibração da música e, por isso, gostam de dançar. A maioria dos surdos procura imitar os passos de dança e tenta adivinhar o ritmo musical que está sendo tocado. Eles observam os outros dançando ou então dançam a sua maneira, afinal, “nestes bailes e festas de cultura surda não tem regras de ritmo musical correto e, muitas vezes, acontece que quando acaba a música, eles continuam dançando” (STROBEL, 2008, p. 64).

Outro aspecto que reflete essa diferença cultural e acentua a especificidade visual dos surdos, são seus próprios comportamentos em algumas ocasiões como, por exemplo, em eventos públicos. Strobel (2008, p. 65) menciona que em palestras ou apresentações teatrais os

surdos não ouvem os aplausos da plateia (vibração que envolve os ouvintes pelo forte barulho que soa) e por isso costumam aplaudir e serem aplaudidos a partir do movimento e o agitar das mãos. A autora menciona Magnini (2007) que relata que num evento onde surdos estavam presentes, ao subir numa arquibancada, olhando lá de cima, pode observar um “mar de mãos se agitando”. Aquela dinâmica visual toda seria equivalente ao barulho das palmas no caso de aplausos de pessoas ouvintes.

Conforme a autora, os “autores surdos Padden e Humphries (2000, p. 22) explicam que pode haver interpretações diferentes de uma mesma situação, dos sujeitos surdos e ouvintes; os sujeitos surdos interpretam visualmente, enquanto os sujeitos ouvintes estão mais voltados para a audição” (STROBEL, 2008, p. 41). Para Perlin (2005, p. 54) “os surdos são surdos em relação à experiência visual e longe da experiência auditiva”.

De acordo com Campello (2008, p. 150) no dia-a-dia, esses sujeitos:

“[...] adquirem e operam gradativamente os signos visuais como alguma coisa muito íntima, despertando a sua consciência interna, já no momento do nascimento e do desenvolvimento da linguagem, como uma vara mágica ao tocar na sua cabeça. Os signos visuais, com os próprios olhos, são como uma música visual, assim como os ouvintes quando ouvem os primeiros sons”.

Conforme a autora, as “experiências da visualidade produzem subjetividades marcadas pela presença da imagem e pelos discursos viso-espaciais provocando novas formas de ação” no aparato sensorial dos surdos, uma vez que a imagem não é somente uma forma de ilustrar um discurso oral. Segundo Campello, o que os surdos percebem sensorialmente pelos olhos é diferente, as interpretações daquilo que veem lhes fazem sentido diferente, por isso “as formas de pensamento são complexas e necessitam a interpretação da imagem-discurso” (CAMPELLO, 2008, p. 11). Como criança surda, relata a autora, o som não lhe pertencia e, assim, tudo passava a ser visualmente identificado e expressado de “sinais visuais” ou “signos visuais” (Ibid., p. 17).

Strobel (2008, p. 19-110) considera que os surdos necessitam de duas línguas: a língua de sinais na comunicação entre seus pares e da segunda língua para integrarem dentro da comunidade ouvinte. Entende-

se, portanto aí uma relação intercultural, uma vez que os surdos podem aproximar-se da cultura ouvinte como opção e então estabelecer relações de trocas entre duas culturas.

Nas páginas iniciais de sua obra, Strobel (2008, p. 11) questiona acerca das pessoas ouvintes e suas práticas em relação às pessoas surdas. Aponta o fato de muitos autores escreverem bonitos livros sobre os surdos e interroga: “eles realmente conhecem os surdos? Sabem sobre a cultura surda? Eles sabem como é ser surdo? Sentiram na pele?”. Esses questionamentos podem ser trazidos na perspectiva desse estudo no sentido de os tradutores-intérpretes ouvintes também conhecerem (ou não) os surdos, os leitores-espectadores para os quais traduzem as canções. Enquanto ouvintes e, portanto com uma relação musical inerente à sua cultura, seria possível questionar: será que os tradutores-intérpretes realmente conhecem as especificidades de seu público alvo? Consideram sua cultura e experiência visual? Será que o conteúdo sonoro das canções merece maior atenção em traduções de canções destinadas aos surdos?

Para Strobel (2008, p. 82) “a sociedade muitas vezes afirma que o povo surdo tem sua cultura, mas não a conhece”. Grande parte das pessoas, conforme a autora considera que “como na sociedade a maioria dos sujeitos é ouvinte, o sujeito surdo tem que viver e submeter-se a essa maioria que o rodeia”. Em muitas escolas de surdos, exemplifica Strobel, os profissionais que lá trabalham são ouvintes e “veem seus alunos surdos de forma caridosa e paternalista” como se fossem pessoas que necessitassem de auxílio para se desenvolver, pois sozinhos não conseguem ou então possuem mais dificuldades (STROBEL, 2008, p. 82). Essa visão caridosa e paternalista desvela-se não somente em âmbito educacional, mas também em outros contextos onde o surdo está inserido e, infelizmente, percebe-se que muitas vezes influenciam algumas práticas de tradução de canções mesmo que os tradutores-intérpretes ouvintes não se deem conta disso muitas vezes.

Esse não reconhecimento e compreensão adequada da cultura surda por parte dos ouvintes, conforme Strobel, não se deve aos surdos, à sua identidade ou à sua língua, mas sim “as representações estereotipadas e hegemônicas” que são estabelecidas (Ibid., p. 85). Algumas dessas representações estereotipadas calçam-se em perspectivas clínicas, ouvintistas, paternalistas. Skliar (2005) aborda sobre essas representações e questiona discursos clínicos, a medicalização, a ouvintização, a normalização. De acordo com Strobel (2008, p. 22) existem políticas ouvintistas que prevalecem dentro do modelo clínico e demonstram atitudes e comportamentos reparadores e

corretivos da surdez, mesmo que inconscientes. Consideram-na como “defeito e doença” sendo necessários tratamentos para o surdo ser normalizado.

Ouvintismo para Skliar (2005, p. 15) são “as representações dos ouvintes sobre a surdez e sobre os surdos”. Trata-se de uma representação dos ouvintes, a partir do qual “o surdo está obrigado a olhar-se e a narrar-se como se fosse ouvinte. Além disso, é nesse olhar, e nesse narrar-se que acontecem as percepções do ser deficiente, do ser não ouvinte; percepções que legitimam as práticas [...] habituais”. De acordo com o discurso ouvintista, “o sujeito surdo para estar bem integrado à sociedade, deveria se adaptar à cultura ouvinte, porque somente assim poderia viver ‘normalmente’. Se não conseguir, é considerado ‘desviante’” (STROBEL, 2008, p. 23).

Para Strobel, essa representação errônea ainda é feita atualmente, contudo, conforme a autora os surdos hoje se mostram mais abertos culturalmente e muitos não se submetem mais a essas representações. Pelo contrário, muitos deles, conscientes posicionam-se contra essas reproduções de repressão.

Para Skliar (2005, p. 17) “o ouvintismo gera diferentes interpretações, entre as quais surgem algumas formas de resistência a esse poder”, um exemplo disso é o próprio “surgimento [e fortalecimento – adendo meu] de associações de surdos enquanto territórios livres do controle ouvinte sobre a deficiência”. Para Perlin (2005, p. 58) o discurso surdo “inverte a ordem ouvintista, tem o peso da resistência. Rompe e contesta as práticas historicamente impostas pelo ouvintismo; continua na busca de poder e autonomia”.

Cabe lembrar que algumas práticas relacionadas à música e a outras atividades artísticas valem-se justamente de justificativas ouvintistas e paternalistas. Muito do que se observa são concepções estereotipadas acerca de “música para surdos”, calçadas na ideia de que ela seja “indispensável” para esse sujeito. Como afirma Sekeff (2007, p. 89), por exemplo, ao falar da percepção da música pelos surdos, considera: “O resultado dessa percepção não é absolutamente igual ao que se ouve normalmente – e nem poderia sê-lo! – mas, é suficiente para sintonizar essa pessoa com o mundo que a rodeia e ao qual pertence, *tornando sua vida mais rica* [grifo meu]”.

No caso da prática de tradução de canções, por exemplo, são comuns discursos paternalistas e ouvintistas entre os próprios profissionais. Há aqueles, por exemplo, que se denominam “cantores de surdos” ou “nascidos” para levar a palavra de Deus, através da música, para aqueles que não ouvem. Isso ocorre em contextos e relações,

sobretudo, de caráter religioso. Isso pode ser nitidamente visto em comentários que refletem essas representações, tais como: “virei cantora pra surdos”³¹ ou “é muito gostoso poder levar a música ao mundo dos surdos”³². Também em: “minhas mãos podem cantar como um dom de Deus” ou “quando me deparei com os surdos percebi que a música não fazia parte da vida deles e foi um desafio pra mim [...] os surdos ficavam me cobrando dizendo que os ouvintes quando estão tristes colocam uma música e ficam alegres. E os surdos? Quando os surdos estão tristes eles fazem o que?”³³ ou ainda “Enquanto muitos acham impossível o acesso dos surdos ao mundo musical, eu [*ouvinte* - adendo meu] tenho mostrado o contrário, que é possível, sim, um surdo dançar e cantar através do seu corpo utilizando a língua de sinais” (CÂMERA, 2010).

Outro reflexo dessas representações são os próprios corais de surdos ou corais em língua de sinais. Lulkin (2005, p. 45) considera sobre as “obrigações” das escolas em oferecer algum tipo de apresentação artística tentando mostrar com as apresentações artísticas dos alunos surdos a suposta superação de sua “deficiência”. Logo, conforme o autor, “é comum e conhecido [...] que grupos de surdos no mundo inteiro apresentem suas peças de teatro seus trabalhos de artes plásticas e seus corais sinalizados”. Conforme Strobel (2008, p. 84) esses corais surgiram nos anos 60 em muitas escolas, manifestações essas que, de acordo com a autora, “não condizem com a expressão da arte surda”.

Para Lulkin (2005, p. 46) o coral de surdos:

“faz uma ponte entre a produção sonora – o canto, a música, o som – e uma produção visual. A música e a letra passam pela apreciação e seleção de um professor ouvinte que faz uma tradução para a língua de sinais. Em geral, a tradução acompanha a estrutura da língua portuguesa, inserindo sinais na sequência sintática da língua nacional falada. Esses sinais seriam,

³¹ Acesso disponível em:

<<http://www.youtube.com/user/rebecanemer#p/u/14/Ut5NBgAtqv4>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

³² Acesso disponível em:

<<http://www.youtube.com/user/rebecanemer#p/u/8/z1qeQCUMHT4>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

³³ Acesso disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=B-omwagxTm0&NR=1>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

supostamente, a tradução da parte sonora para a língua de sinais e para a cultura visual [...]. Os sinais são conduzidos por um maestro que ouve a canção, assim como o público ouvinte, e vai regendo de acordo com a fonte sonora. Esse maestro é o professor que iniciou todo o processo seletivo anterior”.

Marques (2008, p. 109) considera que nesse tipo de prática há a manifestação da ausência pelas pessoas surdas e isso as reforça ainda mais enquanto “deficientes”. O autor complementa que “assim como na época em que iniciaram os corais de surdos, a Língua de Sinais estava recém sendo aceita nas escolas inclusivas, dado que a experiência desta ainda era algo novo”. Algo novo tanto para os surdos, como para os ouvintes, completa Marques. Entretanto, era justamente preciso que estivessem expostos às críticas, pois “somente assim poder-se-ia perceber os equívocos e reescrever a história através da experiência” (Ibid., p. 109).

Para Strobel (2008, p. 84-85) mesmo em corais de língua de sinais onde os surdos sequer entendiam a música que produziam suas danças e sinais eram controladas por pessoas ouvintes, isso porque a música é apreciada e emociona aos ouvidos do público ouvinte. A autora cita um recorte do relato de Lopes que reflete isso:

“Três jovens apresentam-se em um palco que se localiza na escola de ouvintes [...]. Fica visível na fotografia o olhar delas em busca da orientação ouvinte sobre como fazer e qual passo dar. A dependência da orientação ouvinte vai desde a sinalização do início da música e troca de passos até a indicação de quando a música termina para que as bailarinas parem de dançar” (LOPES, 2004, p. 47 *apud* STROBEL, 2008, p.85).

Arriens (2003, p. 23) menciona em suas reflexões sobre os corais em língua de sinais que os surdos assumem a função de “ventríloquos” dos maestros ouvintes, uma vez que sinalizam músicas (de cultura ouvinte) que nem eles mesmos conhecem. Ficam, portanto, totalmente “presos ao maestro ouvinte, com os olhos fixos, apenas imitando e nem podendo olhar o público a que se dirigiam”. Lulkin (2005, p. 47) considera que a condução desse tipo de maestro está

relacionada diretamente com a produção sonora, assim, a audição acaba impondo sua forma e sentido para o surdo.

Conforme o autor, uma possibilidade raramente posta à disposição, é a de “dar lugar a um processo de criação, seleção, tradução e condução mobilizados pela *cultura visual*, sensibilizada pela plasticidade do espaço”. Conforme Lulkin, nesse caso, os espectadores ouvintes talvez fossem levados à outra percepção sem os componentes sonoros da música, uma produção, uma produção:

“que privilegiasse as linguagens visuais, onde *não houvesse uma imposição da fonte sonora* [grifo meu] e, sim, uma opção de acesso à apresentação cênica; onde fosse oferecido um código visual, um código dos corpos, das configurações do espaço, das possibilidades estéticas que estariam mais centradas na imagem, na produção corporal dessa ‘música’ e *menos centrado no som* [grifo meu]. Então, o privilégio seria de uma percepção e uma concepção que está muito mais presente na comunidade de pessoas surdas do que na comunidade de ouvintes [...]. (Ibid., p. 46)”.

Lulkin (2005, p.47) ainda aponta sobre os procedimentos de condução desses trabalhos artísticos que contradizem as convenções de uma representação cênica. De acordo com o autor, há a presença do maestro que fica de costas para o público e sinaliza para os alunos surdos (a sua frente) que seguem automaticamente seus movimentos. O maestro, por sua vez, sinaliza determinadas canções que possivelmente jamais estiveram presentes no repertório linguístico dos “cantores” surdos. Obviamente, dessa forma, nem são memorizadas. Conforme o autor, os alunos surdos dificilmente entram em contato direto com os espectadores que lhes assistem. Veem-se, assim, obrigados a seguir um condutor externo que dirige o olhar, a atenção e determina qual a sequência de sinais a seguir; alguém que é externo ao grupo e que escolhe as canções a serem sinalizadas, inspirado na música e na letra que nenhum dos alunos surdos escutou previamente.

Para o Lulkin, “frente a um grupo de espectadores, seria desejável que os atores/cantores orientassem suas performances para os que ‘vem para ver’”. No caso dos corais sinalizados, complementa, “ainda que os surdos estivessem determinados a seguir um maestro, poder-se-ia buscar o contato direto entre artistas e público, compartilhando sentidos que pertencem a todos, e que também é parte

central da cultura surda. O *olhar no lugar do ouvir* [grifo meu]. Ver e ‘escutar’” (LULKIN, 2005, p. 47).

Lulkin acredita que “não haja necessidade do público ouvinte, ao assistir um grupo de estudantes surdos em cena, estar constantemente estimulado pela presença sonora”, uma vez que “inúmeras formas de representação, de linguagens cênicas e performances que não usam necessariamente o estímulo sonoro” existem e são possíveis de serem empregadas. Existem apresentações de corais, exemplifica o autor, de pessoas surdas que “incorporam aspectos do som como a pulsação, o ritmo, o movimento, a harmonia, e transformam o sinal linguístico” e encontram nesses elementos uma metáfora “guardando parte do sentido original e criando novos sentidos através dos códigos que se estabelecem nos espetáculos”. Conforme o autor, “passam a ser de uma percepção pública, compartilhada”, constroem uma memória cultural (Ibid., p. 48):

“[...] poderíamos advogar pelo sentido cultural da *escuta* onde há o aprendizado da língua de sinais e a disposição para leitura e produção das linguagens do corpo, tão evidentes nesse espaço, pela escuta como o espaço tensionado por uma atenção aguda para as atitudes de julgamentos do olhar, para o conhecimento que possa ser produzido centralmente pelo paradigma da visão e sua relação com uma observação crítica permanente, chegando a uma denúncia da violência implícita nos processos educativos para as pessoas surdas centrados no mínimo da fala e da audição” (LULKIN, 2005, p. 48).

Lulkin considera que escutar uma comunidade que usa um código linguístico distinto do código dos ouvintes, buscando uma relação mais direta com os aspectos culturais que permeiam “o diálogo, o monólogo, as narrativas em grupo, as arquiteturas da justiça e do rumor, as expressões peculiares, a gíria, a definição de gêneros” não é uma tarefa que possa ser realizada pelo sentido exclusivo do ouvir. O olhar, de acordo com o autor, passa a ser imprescindível, uma vez que colabora com a desconstrução do sujeito moderno obrigando a usar seu corpo de forma diferente dos códigos costumeiramente usados no dia-a-dia. Isso implica na mobilidade do olhar, do direcionar de cabeça, do rosto, das mãos, dos braços, da organização desses membros de forma distinta; na agilidade de percepção, na plasticidade do cérebro

(Ibid., p. 44). Pode-se acrescentar que implica também na libertação das “travas dos olhos que estão engessados pelo som e pelas estereotípias culturais” (MASUTTI, 2007, p. 90).

Com relação à língua de sinais, pode-se dizer que a língua sinalizada utilizada como definição da comunidade surda, de acordo com Campello (2008, p. 70) “reforça o sentido histórico e cultural constituído”. As pessoas ouvintes “usam a audição como funcionamento auditivo pela habilidade nos atos do ouvir e do falar” o que também acontece, aponta a autora, com as pessoas surdas que utilizam suas mãos como “funcionamento visual pela habilidade nos atos do ver e do sinalizar”.

Para Campello, os surdos “usam a língua de sinais brasileira envolvendo o corpo todo, no ato da comunicação”. Sua comunicação é envolve a visualidade e gestualidade e produz “inúmeras formas de apreensão, interpretação e narração do mundo a partir de uma cultura visual”. Muitos professores, familiares e principalmente, pais de surdos, considera Campello, não costumam entender a língua de sinais brasileira e podem, por sua vez, por esse motivo ser considerados como “‘estrangeiros’ em relação à língua de sinais brasileira e a cultura visual” (Ibid., p. 70). De acordo com Strobel (2008, p. 44) a língua de sinais “é uma das principais marcas da identidade de um povo surdo, pois é uma das peculiaridades da cultura, é uma forma de comunicação que capta as experiências visuais dos sujeitos surdos” isso porque, de acordo com a autora “é esta língua que vai levar o surdo a transmitir e proporcionar-lhe a aquisição de conhecimento universal”.

Perlin e Quadros (2006, p. 179) identificam a partir de narrativas surdas as representações dos ouvintes para com eles. De acordo com as autoras, há ouvintes que “nem se quer preocupam-se em dominar a língua de sinais, sua necessidade é transmitir de si, como aqueles que querem a todo custo trazer o surdo para sua religião, sua música, sua língua, sua oralidade”. Há uma preocupação por parte desses ouvintes, complementam as autoras, “em convencer os surdos de que suas experiências ouvintes são fundamentais”. E o que é importante, bom, o que representa sucesso e se entende por desenvolvimento está diretamente associado a ser ouvinte. Para as autoras “As experiências mais esdrúxulas para os surdos desse tipo de colonialismo estão relacionadas com a música. Há experiência mais auditiva do que curtir música?”. As autoras relatam:

“Claro que há ouvintes que querem ensinar música, mas tão entranhadamente que querem

ensinar só música e para isso sabem alguns sinais... E aprendem estes sinais para ensinar só isto. E como o surdo não tem escolha, tem esse tempinho, esta atenção do ouvinte e de tal forma que a transforma em lazer... Aceita e vai... Esses ouvintes podem ser bons conhecedores da língua de sinais, utilizando-a como meio para a persuasão dos surdos para o que eles acreditam ser o melhor” (PERLIN e QUADROS, 2006, p. 179).

Com relação à música, em específico, Strobel pontua que ela não faz parte da cultura surda, contudo os surdos podem e tem o direito de conhecê-la, como informação ou a partir de relações interculturais. Há artistas surdos, por exemplo, que realizam suas produções artísticas respeitando a cultura surda e substituindo a *música ouvintizada* e elaboram, muitas vezes, coreografias de danças e performances em língua de sinais *sem som*. Por outro lado, conforme a autora, “são raros os sujeitos surdos que entendem e gostam de música e isto também deve ser respeitado” (Ibid., p. 70). Strobel complementa que “melodias e ritmos sonoros harmoniosos não foram criados pela cultura surda e sim pelos grupos ouvintes” assim a música “se insere na cultura ouvintista” (Ibid., 83-84). Embora muitas escolas para surdos reconheçam esses sujeitos enquanto grupo cultural e linguístico muitas ainda obrigam os alunos surdos a fazerem apresentações de dança, participarem de corais, de balés, etc. considera a autora.

Diante disso, trazendo nesse contexto uma explanação a partir de outra perspectiva, vale destacar o que considera Marques (2008, p. 106) sobre a questão da percepção do som. O autor relata:

“percebo que o som se manifesta a mim de muitas maneiras. Posso sentir os instrumentos musicais através da vibração, e esta em si não se apresenta como algo fixo num ritmo único e contínuo, pelo contrário, ela é uma variante que não consigo definir com exatidão porque ela se apresenta como vibrações finas que vão alterando para mais fortes, outros momentos amenas e também alternam os ritmos cuja continuidade provoca um prazer ao corpo, uma espécie de relaxamento e, ao mesmo tempo, permite que meu corpo possa acompanhar esta sequência musical. Mas, não poderia eu propor que o som seja percebido apenas pelo corpo tátil, pois também meus olhos

evidenciam marcas que, apesar de serem consideradas visuais, comportam-se para nós, pessoas surdas, como ondas sonoras, pois o movimento dos galhos das árvores ao vento, debatendo-se constantemente, pode ser considerado um aspecto do som; também o movimento lento das mãos no espaço propaga uma sensação de tranquilidade, como se o som que ali se manifesta fosse sereno e leve”.

O autor complementa com relação ao seu relato que o interessante quando fala sobre o som é a sensação de parecer estar agindo contrário de seus semelhantes surdos.

Discursos recorrentes que ainda se percebem entre surdos são justamente os relativos ao fato de a música não fazer parte da cultura surda, geralmente, partindo da concepção de que música se resume apenas ao conteúdo sonoro, se restringe somente ao seu caráter inerentemente auditivo. Ao mesmo tempo, porém, percebe-se que esses discursos começam a ser desconstruídos na medida em que as pessoas surdas começam a estar mais inseridas nos diferentes contextos sociais; a ter mais acesso à informação e conhecimento; a se interessar por música; apropriar-se dela e torná-la um artefato, uma prática, um meio de expressão e/ou entretenimento, um trabalho.

O tabu que essa temática ainda permeia também se desconstrói na medida em que a língua de sinais e seus usuários começam a atingir novos níveis de visibilidade, reconhecimento e interesse social. Essas mudanças de paradigma são refletidas em iniciativas, ações, projetos, produções, comportamentos, etc. de músicos, tradutores, artistas, produtores, surdos e/ou ouvintes. Hoje é crescente, por exemplo, o número de artistas ouvintes que trabalham com música (cantores, compositores) que envolvem ou já envolveram alguma vez a língua de sinais em seus projetos. A cantora australiana Sia Furler é um exemplo. Ela canta e ao mesmo sinaliza em seus shows e videoclipe³⁴ a canção *Soon We'll Be Found*. O ex-Beatle, Paul McCartney, também. Lançou recentemente o videoclipe³⁵ da composição *My Valentine* com a participação dos artistas Natalie Portman e Johnny Deep sinalizando a letra da canção em língua de sinais americana (ASL). A própria Lady

³⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=t1x8DMfbYN4>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

³⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=f4dzv81X9w>> Acesso em: 10 mar. 2013.

Gaga, famosa cantora pop, iniciou aulas particulares de língua de sinais para poder se comunicar com seus fãs surdos.

Diante disso, cabe pontuar que é crescente a dimensão que a língua de sinais e seus usuários hoje vêm tomando, tanto fora do Brasil como no contexto nacional o que acaba impulsionando inúmeras produções de canções sinalizadas.

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

Vale mencionar, ainda nessa mesma perspectiva, que são inúmeros os trabalhos e publicações que apresentam a música como um tema presente em reflexões sobre sujeitos surdos, cultura surda e língua de sinais. Embora sejam bastante pertinentes, não serão aqui mencionados e aprofundados, mas poderão ser retomados em trabalhos futuros.

Trazendo um complemento às reflexões e referências apresentadas até então, cabe ilustrar alguns exemplos de pessoas surdas que possuem algum tipo de relação e/ou identificação com a música, o que corrobora com a perspectiva de que, atualmente, a música passa a fazer parte em certa medida da cultura surda também. Embora não sejam em número expressivo, principalmente no cenário brasileiro, os surdos músicos compreendem vários perfis, entre eles: surdos percussionistas, *rappers* surdos, surdos roqueiros, tradutores surdos de canções, enfim, pessoas com distintas características e relações com a música.

No cenário internacional, sobretudo norte-americano e europeu, o número de surdos músicos, musicistas e tradutores surdos de canção parece ser mais expressivo que no Brasil, embora em esfera nacional haja um crescente avanço nas diferentes manifestações artísticas por parte desses sujeitos, sobretudo nas artes literárias (poesias, narrativas, etc.), e nas artes performáticas (danças, teatros, performances em geral). Abaixo, então, segue alguns personagens conhecidos nesse meio, atuantes em cenário internacional e nacional.

- *Evelyn Glennie*

Percussionista escocesa começou a perder sua audição aos oito anos de idade e aos 12 ficou profundamente surda. A artista afirma poder ouvir com outras partes do seu corpo que não os ouvidos.

Costuma tocar descalça durante suas performances ao vivo e em estúdio a fim de sentir melhor a música.



Figura 9: Evelyn Glennie.³⁶

- Marko Vuoriheimo³⁷

Conhecido como Signmark é finlandês e *rapper* surdo. Nasceu numa família de surdos. Sua carreira musical começou a partir de canções natalinas se tornando, mais tarde, o primeiro surdo no mundo a obter um contrato de gravação. Em 2006, Signmark lançou um DVD de *rap* em língua de sinais. Sua estreia da mídia e no mundo rompeu com muitos preconceitos até então instaurados na sociedade ouvinte. Recentemente esteve no Brasil onde fez um show na *SenCity*, festa realizada no MAM (Museu de Arte Moderna) em São Paulo.



Figura 10: Marko Vuoriheimo.³⁸

³⁶ Fontes: 1 imagem disponível em: <<http://userserve-ak.last.fm/serve/252/58137677.jpg>>. Acesso em: 10 mar. 2013.; 2 imagem disponível em:

<http://www.globeimages.net/data/media/210/evelyn_glennie_2012_olympic_games_-_opening_ceremony.jpg>. Acesso em: 10 mar. 2013.

³⁷ Acessos disponíveis em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Signmark>> e <<http://signmark.biz/site/bio>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

³⁸ Imagens capturadas do DVD de “Signmark” de 2008.

- Sean Forbes³⁹

É americano e também *rapper*. Surdo desde seus primeiros meses de idade comprou uma bateria quando tinha cinco anos e começou a escrever canções e tocar guitarra aos dez. Cresceu no meio da música em função de sua família ser composta por músicos (seu pai, membro de uma banda de rock e sua mãe, pianista). Seu sonho sempre foi ser músico profissional. Tornou-se realidade quando assinou contrato com uma gravadora.



Figura 11: Sean Forbes.⁴⁰

- Beethoven's Nightmare⁴¹

Os integrantes Steve Longo, Ed Chevy e Bob Hiltermann formam a banda de rock Beethoven's Nightmare. Os três são surdos e na década 70 eram estudantes da Universidade de Gallaudet nos Estados Unidos. Longo, Chevy e Hiltermann se uniram pela paixão em comum com a música. No tempo em que estudavam, tocavam em festas, formaturas e clubes locais.

³⁹ Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sean_Forbes>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁴⁰ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_RAhPgJJe0/TF6WE7XtCMI/AAAAAAAAAKzY/YpctICKI0nA/s1600/sean_forbes.jpg> e <<http://www.parade.com/images/v5/news/2010/0718/main-finding-his-beat.jpg>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.beethovensnightmare.com/#!home/mainPage>> e <http://www.eastvalleytribune.com/get_out/performance/article_4da62c5e-195c-11e2-bb19-0019bb2963f4.html>. Acesso em: 10 mar. 2013.



Figura 12: *Beethoven's Nightmare*.⁴²

No Brasil não se têm muitas referências de surdos músicos ou surdos que produzem música de alguma forma. São poucos os exemplos que podem aqui ser mencionados.

- *Banda AB'Surdos*

A banda AB'Surdos de Minas Gerais é uma das poucas bandas de surdos conhecidas no país. É formada por 14 surdos e hoje se apresenta em várias cidades dentro e fora do estado.



Figura 13: *Banda AB'Surdos*.⁴³

⁴² Disponível em:

<http://www.eastvalleytribune.com/get_out/performance/article_4da62c5e-195c-11e2-bb19-0019bb2963f4.html?mode=image&photo=0> e

<<http://3.bp.blogspot.com/-uxgDeMhVQR4/UEPn40WIX-I/AAAAAAAAAFJM/oQEVuh-q8PU/s1600/beethoven+deaf+band.jpg>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁴³ Disponível em:

<<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/media/download/portal/imagens/2012/07/conservatorio-de-musica-garante-inclusao-em-uberlandia.JPGi>> e

<<http://blog.educacao.mg.gov.br/wpracs/wp-content/uploads/2009/10/Varginha-2.JPG>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

- *Banda SurdOdum*⁴⁴

Outra banda, já bastante conhecida no cenário brasileiro é a banda SurdOdum que surgiu como um projeto em 1994 tendo como objetivo proporcionar aos surdos uma oportunidade de participação musical dentro de um grupo de percussão. A banda faz shows em Brasília (cidade sede) e fora do estado. Conta com 13 participantes, sendo 07 surdos e 06 ouvintes.



Figura 14: *Banda Surdodum*.⁴⁵

Além desses exemplos de surdos músicos faz-se importante mencionar os surdos que trabalham com tradução e interpretação de canções para língua de sinais.

- *Valdo Nóbrega*

Valdo Nóbrega é uma das poucas referências no Brasil de tradutores surdos de canções. Surdo, professor do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) no Rio de Janeiro já fez várias produções literárias. Traduziu para libras as músicas que compuseram o DVD “*Música Brasileira em Língua de Sinais: História, Política e Cultura*”

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.surdodum.com>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.surdodum.com/fotos.html>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

produzido pelo INES em parceria com o Ministério da Educação (MEC).



Figura 15: Valdo Nóbrega.⁴⁶

- Rosa Lee⁴⁷

Rosa Lee é também trabalha como artista e é surda de bastante sucesso na internet, principalmente por seus vídeos com traduções de canções compartilhados no canal YouTube. Desde 1993, Rosa Lee trabalha em várias organizações artísticas, produções teatrais, musicais, grupos de performance, etc. Tem aparecido na televisão, nas demais mídias como atriz, modelo de sinalização e diretora.

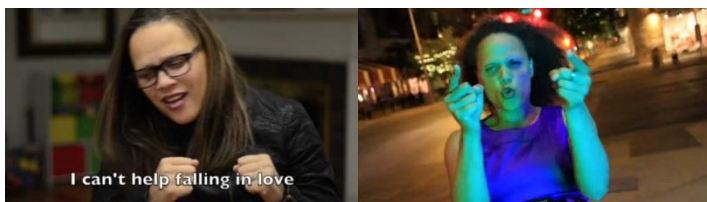


Figura 16: Rosa Lee.⁴⁸

- Marta Morgado

Marta Morgado é surda e vive em Portugal. Faz traduções de canções e poesias para língua gestual portuguesa (LGP). Em setembro de 2012 a cantora brasileira Zélia Duncan, em um show no Brasil,

⁴⁶ Fonte: DVD *Música Brasileira em Língua de Sinais: História, Política e Cultura* INES /MEC, 2011. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=TMQ9NneY17U>

⁴⁷ Disponível em: <<http://rosaleeshow.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁴⁸ Disponível em: <<http://rosaleeshow.com/>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=sSVdZtWaSOg>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

convidou Marta Morgado (sua fã), para traduzir a música *Todos os Verbos* em cima no palco junto com ela.

Vale aqui compartilhar o depoimento da própria cantora em um de seus shows em São Paulo (realizado em setembro de 2010) onde ela mesma sinalizou a canção *Todos os Verbos*, de sua autoria, em homenagem à Marta Morgado.

“Há algum tempo, há alguns anos, uns três anos, eu recebi uma mensagem de uma pessoa de Portugal se dizendo admiradora do meu trabalho. E muito me surpreendeu quando ela disse que fazia traduções de algumas de minhas músicas para língua gestual e que ela mesma não tinha uma audição ‘perfeita’ entre aspas - se é que isso existe em algum lugar. Eu fiquei super comovida com a ideia de que alguém pudesse se conectar com a minha música de uma forma que não fosse essa tão convencional pra nós todos. E é fascinante né, a gente poder chegar ao mundo do outro. **Existem muitos mundos que não o nosso. E cada vez mais ricos nos ficamos se admitirmos e compartilharmos desses mundos** [grifo meu]. E ela me deixou compartilhar desse mundo dela quando ela me disse que "ouvia" minhas músicas dessa forma e que traduzia para outras pessoas. Foi uma enorme emoção na minha vida. Uma vez fomos a Portugal, o nome dela é Marta Morgado e ela estava na plateia. Eu a convidei e enquanto eu cantava ela fazia a tradução de uma música. Foi extremamente comovente para todos nós. Ela nos tirou da ignorância e eu adoro quando me tiram da ignorância, o que acontece de meia em meia hora praticamente. Então, quando eu contei toda essa história para a Ana Beatriz Nogueira [...] diretora desse espetáculo [...] ela me disse [...] ‘então vamos escolher uma das músicas do repertório e tentar... Quer dizer... Quantos passos a Marta teve que dar para conseguir chegar até você, agora você vai dar os seus passos para chegar até a Marta’. Então, o que vocês vão ver aqui é uma

tentativa de chegar até a Marta e dizer para ela ‘muito obrigada’⁴⁹.



Figura 17: *Marta Morgado*.⁵⁰

Diante desses exemplos acima é possível observar que há pessoas surdas que de alguma forma se relacionam com a música, seja produzindo, seja criando, seja traduzindo, enfim, seja expressando-se através dela por algum meio. E, frente a todas essas considerações tecidas nessa subseção e nas demais seções desse capítulo, é possível concluir que essa investigação pode contar com um arcabouço significativo de referências que, por sua vez, poderão embasar as discussões a serem tecidas no capítulo de exposição dos dados e discussão dos resultados. Antes, porém, de apresentar esse capítulo é importante que se apresente a metodologia usada nesse estudo, ou seja, os caminhos pelos quais essa investigação percorreu.

⁴⁹ Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SxUBFFUx7vU&feature=related>>.

Acesso em: 10 mar. 2013.

⁵⁰ Fontes: DVD “10 anos de Reconhecimento da Língua Gestual Portuguesa 1997 – 2007”.; Surd’Universo, 2008 – Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JssY27g7YE0>>. Acesso em 10 mar. 2013.

3. METODOLOGIA

3.1. Caracterização do Estudo

Buscando identificar possíveis recursos tradutórios empregados em traduções de canções, bem como mostrar como é feito esse tipo de tradução por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes partindo de um comparativo dos recursos quantificados usados por esses e, também, apontar quais os recursos utilizados pelos sinalizantes surdos que podem contribuir para traduções de canções, pode-se dizer que esse estudo, do ponto de vista dos objetivos, assume um caráter descritivo e exploratório.

Descritivo porque, de acordo com a classificação de Gil (2010, p. 25-43), busca descrever as características do objeto investigado identificando relações entre as variáveis encontradas. No estudo descritivo os fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados sem a influência do pesquisador onde o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados (como a observação sistemática, por exemplo) pode ser realizado.

Essa investigação também assume um caráter exploratório, sobretudo em seu período inicial (fase de sondagem) uma vez que busca proporcionar maior familiarização com o tema e sua problemática de modo a torná-lo mais explícito (GIL, 2010, p. 25-43). Esse caráter exploratório deve-se também ao fato de esse estudo abordar um assunto pouco estudado na área dos Estudos da Tradução e Interpretação de Línguas de Sinais e timidamente contemplado em literaturas da área.

Do ponto de vista dos procedimentos pode-se dizer que essa pesquisa se caracteriza como uma investigação de cunho bibliográfico, pois suas referências de base contemplam materiais impressos (artigos científicos, resumos, obras de literaturas correspondentes, etc.) e materiais digitais de diferentes formatos (audiovisuais em geral, DVDs e VHS, etc.). Gil (2010, p. 29) afirma que grande parte das pesquisas acadêmicas requer em algum momento um trabalho que pode ser caracterizado como pesquisa bibliográfica, tanto que praticamente toda pesquisa acadêmica (teses e dissertações) possui um capítulo ou seção dedicada à revisão bibliográfica elaborada justamente “com propósito de fornecer fundamentação teórica ao trabalho, bem como a identificação do estágio atual do conhecimento referente ao tema” (Ibid. p. 29-30).

Cabe complementar que esse estudo valeu-se ainda de uma abordagem quantitativa, visto que a objetividade desse tipo de

abordagem permite um foco preciso nas ocorrências dos dados e, também, análises pontuais. Em função de um dos objetivos dessa pesquisa ser mostrar como são feitas as traduções de canções por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes, a abordagem quantitativa torna-se eficaz, uma vez que possui força demonstrativa. Conforme Almeida (2011, p. 32) esse tipo de estudo caracteriza-se pelo emprego de ferramentas estatísticas para o tratamento dos dados buscando medir as relações existentes entre as variáveis encontradas.

3.2. Percorso Investigativo

Essa pesquisa abrangeu algumas etapas realizadas durante o período de investigação, a saber: i) *sondagem inicial* de caráter exploratório partindo da visualização de diferentes vídeos disponibilizados na internet (com gravações de traduções de canções) com verificação e identificação dos possíveis recursos tradutórios usados, bem como a elaboração de um mapeamento dos mesmos; ii) *construção do corpus* compreendendo a definição da fonte (local) da qual o material investigativo foi colhido e a seleção dos vídeos nessa fonte com base em critérios de seleção; iii) *extração e tratamento dos dados* envolvendo as observações sistemáticas dos vídeos e quantificação dos recursos empregados por ambos os grupos de sinalizantes, bem como o registro estatístico e comparação dos recursos observados; por fim, iii) *análises e discussões dos resultados* compreendendo as análises dos resultados encontrados e as considerações tecidas em diálogo com as referências apresentadas.

As buscas bibliográficas e suas devidas leituras foram sendo feitas no transcorrer da investigação isso porque novas referências foram surgindo e sendo encontradas ao longo da concepção desse estudo. A redação dessa pesquisa (seu registro dissertativo) também foi realizada conforme o andar da investigação concentrando-se entre os anos de 2012 e 2013. O fechamento desse estudo deu-se em 2013-1.

A trajetória investigativa percorrida pode ser visualizada na imagem ilustrativa abaixo:

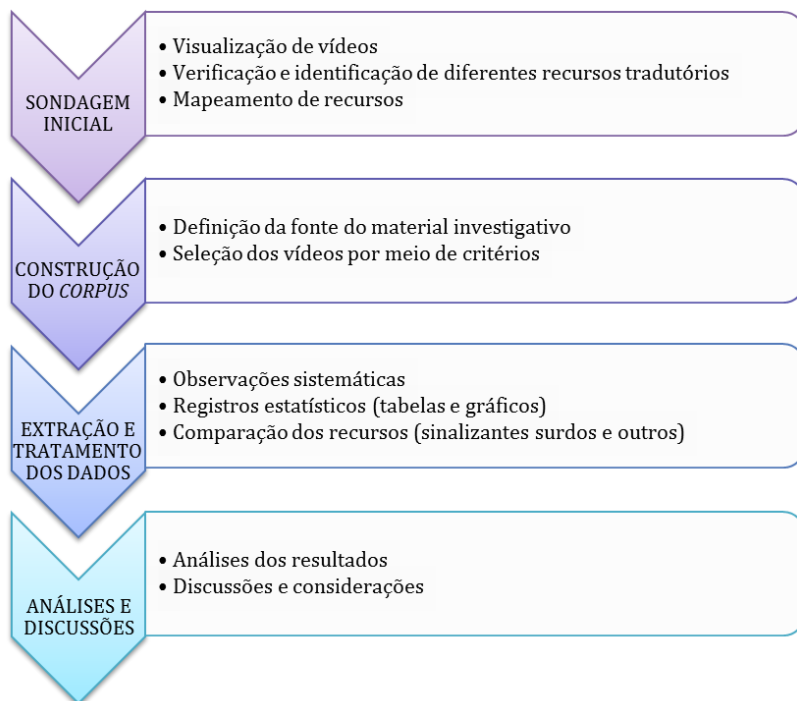


Figura 18: Percurso Investigativo.

O período de duração dessa investigação abrangeu aproximadamente dois anos e meio, tendo seu início em março de 2010 e sua conclusão em junho de 2013, com um período de interrupção temporária durante o ano de 2012.

3.3. Sondagem Inicial

De acordo com Gil (2010 pg. 121), antes de proceder à coleta de dados de uma investigação é importante que o pesquisador elabore um plano específico de organização e registro das informações. Isto implica estabelecer antecipadamente categorias necessárias para análise. Para que as categorias sejam estabelecidas adequadamente é conveniente que o pesquisador realize um estudo exploratório, ou mesmo, um estudo dirigido à construção dos instrumentos de registro dos dados. Esse tipo de estudo, considera Gil (2010, p. 27), costuma ser realizado especialmente quando o assunto escolhido é pouco explorado e pode acabar sendo entendido como uma primeira etapa de um projeto

maior. Para Triviños (1987, p. 109), muitas vezes, a pesquisa descritiva é precedida de uma pesquisa exploratória.

Nesse sentido, foi desenvolvida nesse estudo uma sondagem inicial de caráter exploratório compreendendo a visualização de inúmeros vídeos com gravações de traduções de canções diversas realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes em diferentes línguas de sinais. O período destinado a essa fase inicial exploratória compreendeu março a dezembro de 2010, aproximadamente, o que permitiu a verificação e identificação de vários tipos de recursos tradutórios empregados em sinalizações de canções. A visualização dos vídeos aconteceu em ambiente doméstico utilizando-se de um computador portátil (*laptop*) conectado à internet contabilizando uma média aproximada de 4 horas semanais de navegação e visualização. Nessa busca exploratória foi possível acessar alguns canais de compartilhamento de vídeos e assim visualizar diversas gravações de traduções de canções realizadas em língua de sinais.

As buscas concentraram-se no canal YouTube em função do número mais expressivo de vídeos relacionados disponíveis e compartilhados e as entradas utilizadas (com suas combinações e derivações) foram várias, tais como: *tradução, interpretação, canção, música, língua de sinais, Libras, LSB, Língua Brasileira de Sinais*, e suas correspondências em outras línguas, como em inglês: *translation, interpretation, song, music, sign language, ASL, American Sign Language, BSL, British Sign Language*; em espanhol: *traducción, interpretación, canción, lengua de signos, lengua de señas, LSE, Lengua de Signos Española*; em francês: *traduciton, interprétation, chanson, musique, LSF, Langue des Signes Française*; em italiano: *traduzione, interpretazione, canzone, língua dei segni, LIS, Língua Italiana dei Segni*, entre outras.

Frente a um vasto cenário de inúmeros vídeos de canções sinalizadas, foi realizado posteriormente um recorte focando as canções sinalizadas especificamente em língua brasileira de sinais, uma vez que o escopo desse estudo refere-se a traduções de canções envolvendo o par linguístico: *português → libras*. Assim, realizou-se uma busca mais criteriosa no canal YouTube utilizando-se expressões chaves com variações de plural e ordenação dos termos. As expressões foram digitadas em letras minúsculas, com a acentuação correta e sem preposições e conjunções. Na tabela 3.1 é possível visualizar as entradas usadas e a média dos resultados aproximados gerados para cada combinação dos termos.

ENTRADAS	Nº DE VÍDEOS
música libras	41.000
canção libras	9.790
interpretação música libras	11.380
interpretação canção libras	7.020
tradução música libras	8.540
tradução canção libras	3.190
tradução-interpretação música libras	7.340
tradução-interpretação canção libras	1.290

Tabela 1: Entradas e nº de ocorrências.

O número de vídeos encontrados (coluna à direita) refere-se a um valor aproximado baseado na média dos resultados gerados pelas expressões e suas respectivas combinações (coluna à esquerda). Nota-se que os vídeos encontrados a partir da combinação das expressões: *música*, *libras* e *interpretação* tiveram mais ocorrências, assim, a busca de seleção dos vídeos para composição do *corpus* dessa investigação concentrou-se também nos resultados dessas entradas.

Como é possível notar pelos próprios resultados gerados, os termos mais recorrentes que denominam essa prática estão associados ao termo *música* e não ao termo *canção*; também ao termo *interpretação* e não *tradução-interpretação* ou *tradução* diferentemente de como vem sendo empregado nessa pesquisa. Porém, como já pontuado no capítulo anterior, cabe ressaltar que a *música* (enquanto TO) é entendida aqui como *canção*, visto que é constituída de letra. E o termo *tradução* é empregado nessa pesquisa como prática que envolve dois processos: a *tradução* propriamente dita (realizada previamente) e a *interpretação* (realizada no ato da execução da canção).

Ressalta-se que no período correspondente ao primeiro ano de sondagem, foi possível se obter um cenário bastante significativo de traduções de canções realizadas por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes o que abrangeu inúmeras canções e vários pares linguísticos de diferentes modalidades. Dentre os inúmeros vídeos assistidos observou-se que as traduções de canções tendem a compreender diferentes contextos, muitos deles apontados no capítulo anterior de Revisão da Literatura inclusive. Os verificados nessa sondagem: *contextos religiosos*; *contextos artístico-culturais*; *contextos educacionais*; *contextos de conferências*; *contextos pessoais e familiares* e um quinto

contexto de tradução de canções identificado e denominado aqui como *contexto de produções diversas (profissionais e independentes)*. Esses contextos e suas respectivas situações de atuação podem ser assim resumidos:

CONTEXTOS	SITUAÇÕES DE ATUAÇÃO
<i>Artístico-Culturais</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Eventos culturais diversos • Festivais de música • Shows e concertos
<i>Conferências</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Encontros, congressos, etc. • Eventos formais em geral
<i>Educacionais</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cursos e oficinas ministradas • Situações diversas em sala de aula
<i>Pessoais e Familiares</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Encontros e reuniões informais entre amigos • Produções caseiras (em residência particular).
<i>Produções Diversas (profissionais e independentes)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Gravações em cenários temáticos e ambientes externos • Estúdios (profissionais ou não) de gravação • Programas televisivos • Produções do tipo videoclipe independente
<i>Religiosos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações em grupo • Casamentos • Corais • Louvores e preces cantadas. • Performances individuais

Tabela 2: Contextos e Situações de Atuação.

Diante dessa sondagem inicial realizada, primeiramente abrangendo a visualização de vídeos em diferentes línguas e canções e, logo, a visualização do recorte de traduções realizadas em libras, foi então possível identificar inúmeros recursos recorrentes empregados pelos sinalizantes. Esses recursos foram sendo anotados no decorrer das visualizações e, posteriormente, agrupados em categorias. Cada categoria pôde ser constituída por recursos com aspectos em comuns. Assim, obtiveram-se categorias de cinco tipos de recursos

compartilhados: *linguísticos*, *extralinguísticos*, *tradutórios* (procedimentos de tradução), *audiovisuais* e *cenográficos*. Além desses, também foi possível identificar recursos *técnicos e tecnológicos* e recursos *metodológicos*, porém esse estudo apesar de citá-los brevemente não os abordará, uma vez que para defini-los precisamente e quantificá-los seria necessário outro tipo de abordagem investigativa, o uso de entrevistas, por exemplo, realizadas com os sinalizantes para obter-se um maior grau de detalhamento dessas ferramentas. Esses dois recursos em especial, contudo, poderão ser aprofundados e contemplados em outras análises e estudos futuros.

Essa categorização inicial de recursos pode ser aqui entendida como o esboço de um mapeamento de recursos de tradução de canções. Esse mapeamento com seus constituintes e suas respectivas definições poderá ser visualizado a seguir, na última seção desse mesmo capítulo (seção 3.6 *Recursos de Tradução de Canções*). Cabe considerar que esse mapeamento de recursos elaborado será tomado nessa investigação como suporte para a extração dos dados dos vídeos que constituirão o *corpus*.

3.4. Construção do Corpus

Para a construção do *corpus* desse estudo foi preciso inicialmente definir da fonte (local) da qual o material investigativo iria ser retirado. Com relação à localização das fontes de uma investigação Gil (2010, p. 52) considera que em função da ampla difusão de materiais em formato eletrônico as pesquisas começam a ser realizadas a partir de meios de base de dados e sistemas de busca associadas às novas tecnologias. Sítios eletrônicos e páginas da internet, portanto, começaram a ser entendidos como meios e sistemas de busca, uma vez que disponibilizam significativo acervo de material para pesquisa.

O canal YouTube, definido então como fonte dessa investigação, é um exemplo desses novos meios de dados e sistemas de busca, visto que dispõe de um conjunto expressivo de gravações em vídeo que podem, naturalmente, ser utilizados para estudos investigativos. Burgess e Green (2009) abordam sobre o canal sob o ponto de vista social, criativo e acadêmico e consideram a plataforma YouTube como um fenômeno da cultura participativa que vem transformando atualmente a mídia e a sociedade. Com seu slogan *Broadcast Yourself*, algo como “Transmitir-se” (Ibid., 2009, p. 20-21) o YouTube, conforme os autores, deixou de ser meramente um recurso de armazenagem pessoal de conteúdos em vídeo e passou a ser uma

plataforma funcional de compartilhamento de produções destinada, sobretudo, à expressão pessoal.

Estudos como os de Silveira e Amaral (2012) e Pinheiro (2011) mostram a importância do YouTube como um meio de divulgação e compartilhamento das manifestações artísticas e culturais das pessoas surdas a partir de vídeos usados como meio de registro das línguas de sinais disponibilizados no canal. Silveira e Amaral (2012, p.1-11) fazem uma análise em seu estudo sobre os movimentos surdos e o ciberativismo (militância política *on-line*) a partir da utilização da plataforma e da rede social Facebook. Os autores consideram esses recursos virtuais como importantes aliados para difusão e registro de ações e manifestações relativas à causa surda. Tanto manifestações políticas sociais, educacionais e linguísticas, como também artísticas e culturais.

Já Pinheiro (2011, p. 29-39) investiga o contexto midiático do YouTube com relação às representações culturais surdas. Considera que a internet, hoje, assume uma função que não se limita mais a encontros virtuais apenas, mas passa a ser um espaço de produção e disseminação de conhecimento, cultura e identidade. Ao fazerem uso desse espaço como consumidores e produtores de sua cultura os surdos fazem circular representações e dão visibilidade à língua de sinais. “Trata-se de formas de demarcação cultural por meio do espaço midiático, representando e legitimando a existência de uma cultura surda” (Ibid., p.34).

Nesse contexto, é possível compreender a plataforma YouTube como um importante canal de registro, divulgação e compartilhamento de produções audiovisuais produzidas por sinalizantes surdos e ouvintes e, deste modo, apropriado para ser empregado como fonte de material investigativo nessa pesquisa. Embora não seja o único site de compartilhamento de vídeo disponível na internet, a escolha por essa fonte em especial se deve, principalmente, a ampla variedade de vídeos com gravações de traduções de canções em língua de sinais que comporta.

O canal, portanto, foi acessado durante praticamente todo o período desse estudo, sobretudo nos primeiros doze meses que caracterizaram a sondagem exploratória inicial e os seis meses posteriores em que foi feita a seleção dos vídeos que vieram a constituir o *corpus* desse estudo. Uma vez escolhidos, optou-se por baixar os vídeos por meio de *download*, visto que se trata de uma plataforma bastante dinâmica de postagens (onde os vídeos podem ser postados e retirados do ar a qualquer momento pelos usuários) e, por, isso foi

necessário o arquivamento das gravações escolhidas e garantido assim a posterior observação e quantificação dos dados.

Após escolhida a fonte de coleta do material investigativo, partiu-se para a seleção dos vídeos. Com base nos objetivos dessa pesquisa, convencionaram-se como critérios de escolha:

- i) *grupos de sinalizantes*
- ii) *conjuntos de canções*
- iii) *situações de atuação*

O primeiro critério valeu-se, assim, dos *grupos de sinalizantes* (surdos e ouvintes) e o número suficiente de vídeos disponíveis de traduções de canções realizadas por ambos. Ao delimitar o tema e os objetivos dessa investigação, entendeu-se como fator primordial a abrangência de traduções de canções realizadas tanto por sinalizantes ouvintes como por sinalizantes surdos, isso porque é notável que, em maior parte, essa prática costuma ser realizada por sinalizantes ouvintes e, também, porque são os sinalizantes surdos que compartilham de mesma língua, cultura e experiência (visual e, em grande parte musical) do público alvo das traduções realizadas por ouvintes.

Definiu-se diante disso, o número de cinco (05) traduções por grupo de sinalizantes e por conjunto de canção (esse, posteriormente definido). A definição desse número em especial baseia-se no fato de ser uma quantidade razoável e suficiente para dados plausíveis e possíveis de serem interpretados sem faltas e excessos.

Para poder se proceder à certificação dos sinalizantes enquanto surdos ou enquanto ouvintes, com experiência ou não com tradução-interpretação, foi preciso realizar uma breve pesquisa paralela para identificação desses sujeitos. Essa pesquisa paralela foi feita, sobretudo, em sites de relacionamento e redes sociais, também via mensagem eletrônica para contato direto com alguns dos autores das traduções. Também através do contato com pessoas que pudessem contribuir com essa certificação, uma vez que a comunidade surda brasileira é relativamente pequena e, por isso, muitos de seus membros (surdos e ouvintes de diferentes estados) se conhecem.

As traduções compreenderam sinalizantes jovens em sua maioria, com idade entre 15 e 30 anos e de ambos os gêneros (mulheres e homens). A totalidade desses sinalizantes enquanto profissionais e/ou atuantes com trabalhos de tradução recorrente não foi possível ser contemplada, uma vez que hoje no Brasil são poucos os tradutores-intérpretes surdos e a disponibilidade de material para pesquisa referente

à tradução de canções realizadas por profissionais atuantes na área e devidamente proficientes é relativamente escasso, sobretudo em determinados contextos e tipos de canções. No entanto, mesmo com algumas limitações, primou-se ao máximo pela escolha de traduções realizadas por sinalizantes proficientes na língua brasileira de sinais que pudessem contribuir nessa investigação com suas produções. Como sinalizante proficiente e tradutora-intérprete de língua de sinais com significativa experiência a autora valeu-se, por momentos, de sua própria experiência e conhecimento para fins de descarte de determinadas sinalizações que não condizentes com o uso da língua e uma tradução minimamente aceitável e adequada.

O segundo critério definido para a seleção dos vídeos baseou-se na definição de *conjuntos de canções* sendo possível se estabelecer uma divisão de três conjuntos de gêneros musicais diferentes: *Canções Religiosas*, *Canções Populares* e *Hino Nacional*. O conjunto que diz respeito às Canções Religiosas foi selecionado primeiramente devido ao grande número de ocorrências de vídeos com traduções relacionadas no canal YouTube, também devido ao entendimento de esse tipo de canção, em especial, costuma ser amplamente traduzido. Nesse conjunto, porém, o número de traduções realizadas por sinalizantes surdos especificamente foi escasso o que dificultou a seleção de vídeos em número suficiente (05 - como o estipulado) para observação e quantificação dos dados. Essa limitação acabou interferindo no critério de padronização de mesma *situação de atuação* e também na tentativa de manter a mesma letra da canção traduzida. Assim, obtiveram-se traduções de Canções Religiosas realizadas em diferentes contextos e diferentes canções.

O conjunto de Canções Populares também apresentou um número expressivo de vídeos no canal, sendo que nesse caso foi possível a padronização de mesma canção traduzida. Não foi possível, contudo, a padronização das situações de atuação. Cabe registrar que são inúmeros os vídeos disponíveis e compartilhados referentes a traduções desse tipo de canção (pop, rock, samba-canção, sertanejo, etc.), porém essa diversidade se limita às sinalizações realizadas por ouvintes. As traduções de canções populares realizadas por surdos concentraram-se principalmente em uma canção em especial; essa por sua vez, caracterizada como música pop de massa.

Já o terceiro e último conjunto definido foi o de vídeos com sinalizações do Hino Nacional. Esse conjunto não foi constituído pelo mesmo motivo dos dois conjuntos anteriores, ou seja, definido por ser um gênero recorrente no canal YouTube, mas sim pelo fato de ser um

tipo de composição musical frequente em traduções para língua de sinais e presente em vários contextos de atuação de tradutores-intérpretes de libras, sobretudo em contextos de Conferências. Nesse conjunto de canção não foi possível padronizar as *situações de atuação* dos Hinos, embora a letra, obviamente, tenha sido a mesma em todas as traduções selecionadas. Assim, obteve-se:

CONJUNTO DE CANÇÕES	Nº DE CANÇÕES	GRUPOS DE SINALIZANTES
<i>Canções Religiosas</i>	10 por conjunto	05 traduções de sinalizantes surdos 05 traduções de sinalizantes ouvintes
<i>Canções Populares</i>	10 por conjunto	05 traduções de sinalizantes surdos 05 traduções de sinalizantes ouvintes
<i>Hino Nacional</i>	10 por conjunto	05 traduções de sinalizantes surdos 05 traduções de sinalizantes ouvintes

Tabela 3: Conjunto de Canções.

Com relação ao terceiro critério definido para seleção dos vídeos, as *situações de atuação*, devido à limitação de traduções compartilhadas, sobretudo, as realizadas por sinalizantes surdos, não foi possível contemplar uma padronização integral das situações que as traduções foram realizadas. Assim, tentou-se na medida do possível organizar os vídeos selecionados a partir da definição das seguintes situações:

DENOMINAÇÃO	SITUAÇÕES DE ATUAÇÃO	CONTEXTO
<i>Casa</i>	Produções caseiras (em residência particular).	Pessoais e Familiares
<i>Estúdio</i>	Estúdios (profissionais ou não) de gravação Gravações em cenários temáticos e ambientes externos	Produções Diversas Produções Diversas

<i>Evento</i>	Eventos formais em geral Louvores, orações e preces cantadas. Programas televisivos Cursos e oficinas ministradas	Conferências Religiosas Produções Diversas Educaçãois
---------------	--	--

Tabela 4: Situações de Atuação.

Cabe destacar que a seleção dos vídeos foi minuciosa e demorada. Buscou-se seguir os critérios de seleção delimitados, embora a falta de material investigativo suficiente tenha gerado algumas implicações de diferenciação. De acordo com os objetivos dessa pesquisa, entretanto, esses fatores de diferenciação (*situações de atuação* e, também de *letra da canção*) não se mostram relevantes, uma vez que não causaram interferências nos resultados.

Possibilitando uma compreensão geral do material investigativo e seus respectivos critérios de escolha, tem-se o esquema:

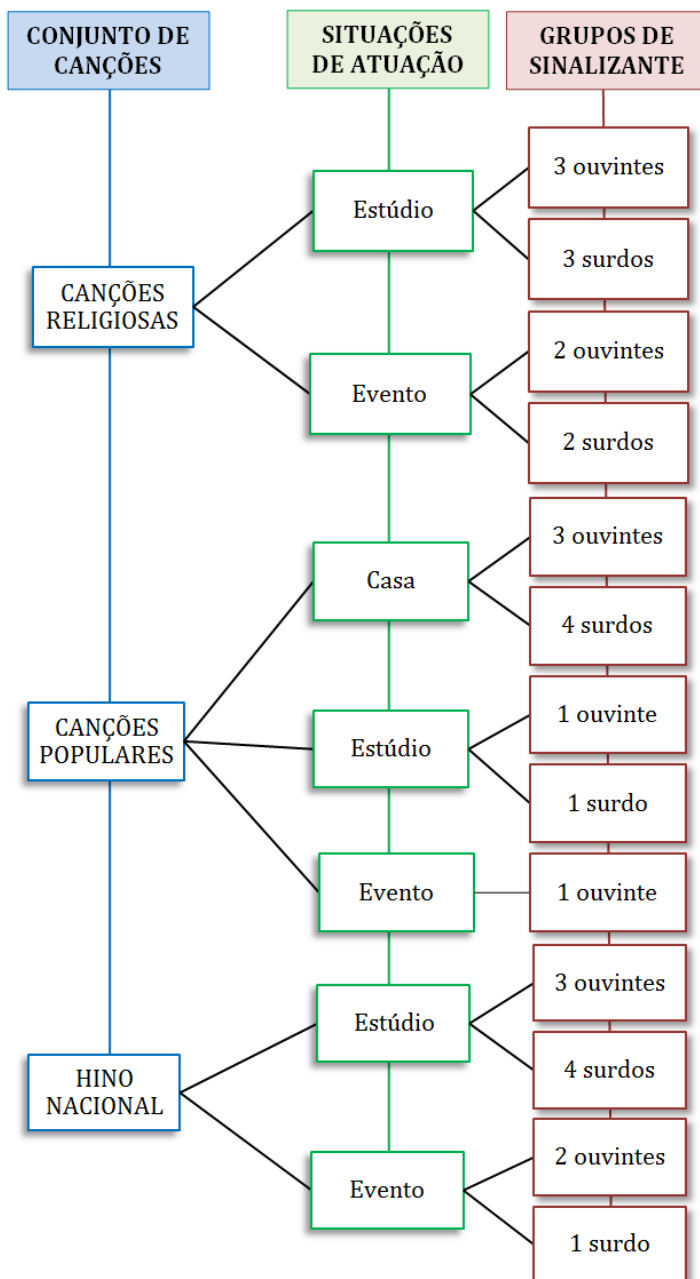


Figura 19: Organização do material investigativo.

Por ser um total de trinta (30) vídeos selecionados foi preciso denominar nomenclaturas de diferenciação. Essas nomenclaturas constituem-se de siglas com as letras correspondentes aos seguintes aspectos respectivamente: *conjunto de canções*, *grupo de sinalizantes*, *situações de atuação* e *numeração*. Assim obteve-se:

Conjuntos de Canções

- Canções Religiosas: *CR*
- Canções Populares: *CP*
- Hino Nacional: *H*

Grupo de Sinalizantes

- Surdos: *S*
- Ouvintes: *O*

Situação de Atuação

- Casa: *CA*
- Estúdio: *ES*
- Evento: *HV*

Numeração:

- Primeiro vídeo: *1*
- Segundo vídeo: *2*
- Terceiro vídeo: *3*
- Quarto vídeo: *4*
- Quinto vídeo: *5*

Na figura 3.3 é possível observar um exemplo ilustrativo de como as nomenclaturas dos vídeos foram arranjadas. No Apêndice é possível visualizar uma listagem com todos os vídeos, suas denominações e suas respectivas descrições.

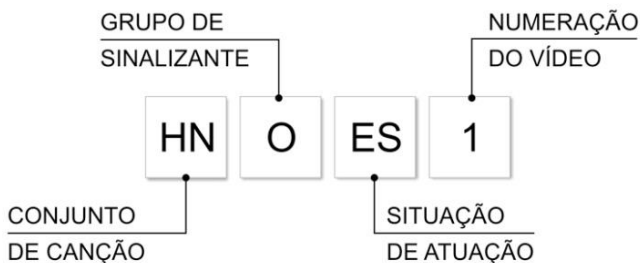


Figura 20: Modelo de nomenclatura dos vídeos.

3.5. Extração e Tratamento dos Dados

Os dados dessa pesquisa foram extraídos a partir de observações sistemáticas dos vídeos selecionados. Nessas observações foram identificados e quantificados os recursos tradutórios empregados pelos sinalizantes das canções. A identificação dos recursos baseou-se no mapeamento de recursos elaborado na etapa de sondagem dessa pesquisa (a seguir descritos). Os vídeos foram sistematicamente observados em ordem de conjunto de canções e grupo de sinalizantes. Essas observações permitiram a verificação criteriosa dos recursos empregados pelos sinalizantes nas traduções.

Para Gil (2010 pg. 121), a observação sistemática é amplamente utilizada em pesquisas que têm como objetivo a descrição precisa dos fenômenos podendo ser empregada em pesquisas de campo ou laboratório. Ao decidir pela adoção dessa modalidade, segundo o autor, o pesquisador sabe quais os aspectos da comunidade, da organização ou do grupo em questão são significativos para alcançar os objetivos pretendidos e, deste modo, torna-se capaz de elaborar um plano de observação para orientar a coleta, o tratamento e interpretação dos dados.

Uma vez escolhidos, os vídeos observados foram visualizados várias vezes, recurso por recurso (os mapeados) e, também, como mencionado, em ordem de conjunto de canção e grupo de sinalizantes. Inicialmente foram observadas as traduções do Hino Nacional realizadas pelos sinalizantes ouvintes e, em seguida, as realizadas pelos sinalizantes surdos. Depois disso os vídeos observados foram os relativos às Canções Religiosas, seguido das traduções das Canções Populares. Em ambos os conjuntos, primeiro foi observado os vídeos das traduções dos sinalizantes ouvintes e, posteriormente, os vídeos das

traduções dos sinalizantes surdos. Essa sequência não foi proposital e nem possui uma justificativa, uma vez que a ordem com que foram realizadas as observações não altera os resultados. As observações foram assim realizadas simplesmente em função da disposição dos vídeos salvos no computador.

Quando selecionadas no canal YouTube, as gravações foram baixadas e, posteriormente, analisadas através do *Windows Media Player*. O WMP, programa da *Microsoft*, reproduz mídias digitais, áudios e/ou vídeos em computadores pessoais. O programa contém teclas de *play*, *pause*, *avançar* e *retroceder*, bem como uma barra de rolagem com um identificador de busca e indicador do percurso do áudio/vídeo de acordo com o tempo. Além disso, possui dígitos de cronometragem que permitem a visualização do tempo de execução da mídia. Essas ferramentas permitiram um controle preciso dos vídeos, por sua vez, bastante necessário para as observações.

As quantificações foram realizadas por meio de anotações manuais. Essas anotações foram feitas em tabelas previamente elaboradas, o que permitiu a contagem um a um (em número absoluto) dos recursos empregados nas traduções. Essas tabelas compreenderam a listagem de recursos identificados e mapeados na etapa de sondagem desse estudo com os respectivos campos em branco para as anotações manuais.

Uma vez os recursos identificados e anotadas as suas ocorrências, passou-se para a etapa de tratamento dos dados. Para tanto, foi necessário transferir as anotações feitas para novas tabelas com valores numéricos. Essas novas tabelas contaram com a soma das ocorrências de cada recurso por grupo de sinalizante, sendo elas devidamente separadas por conjunto de canções. O resultado dessas somas foi incorporado aos gráficos que, por sua vez, serviram como ferramentas de ilustração dos dados obtidos permitindo posterior comparação e interpretação dos resultados. A descrição detalhada dos gráficos, bem como a explicação de como funcionam e como foram elaborados para análise e discussão é realizada na parte introdutória do capítulo de *Exposição dos Dados e Discussão dos Resultados*.

Por fim, a etapa das **Análises e Discussões dos Resultados** poderá ser observada no mesmo capítulo supracitado, visto que compreende a redação das análises dos dados mais proeminentes e as considerações tecidas entre os resultados mais significativos em diálogo com algumas das referências trazidas nesse trabalho. O mapeamento dos recursos realizado na etapa de sondagem inicial dessa investigação,

bem como a categorização dos recursos e suas devidas descrições, embora já mencionado inúmeras vezes, será apresentado abaixo.

3.6. Recursos de Tradução de Canções

Diante da sondagem inicial realizada na primeira fase da trajetória dessa investigação que compreendeu a visualização de inúmeros vídeos com traduções de canções foi possível identificar vários recursos de tradução empregados. Como mencionado na seção 3.3 *Sondagem Inicial* desse capítulo, esses recursos foram anotados no decorrer das visualizações dos vídeos e posteriormente listados e agrupados em categorias. Essa listagem pode ser entendida como um primeiro mapeamento dos possíveis recursos usados para traduções de canções. Segue abaixo:

CATEGORIAS	RECURSOS
<p><i>Aspectos Linguísticos</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ação Construída - Classificadores - Descrição de Instrumentos Musicais - Direcionamento de Cabeça - Direcionamento de Tronco - Espaço de Sinalização - Expressões Faciais - Morfismo - Movimento Rítmico - Repetições Simétricas - Soletração Manual - Soletração de Vocalizações
<p><i>Aspectos Extralinguísticos</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Agachamento - Balanço - Batidas de Pé - Deslocamento - Giros - Movimento de Cabeça - Movimento do Tronco - Palmas - Saltos/Pulos

<p><i>Aspectos Tradutórios (procedimentos de tradução)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Acréscimo - Adaptação - Contextualização - Erros - Explicação - Explicitação - Indicação Instrumental - Omissão - Repetição de Refrão - Retomada - Simultaneidade - Tradução Livre/Literal - Variação Equivalente - Variação de Tema
<p><i>Aspectos Audiovisuais</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cortes - Créditos - Efeitos - Imagens - Legenda - Planos - Vídeos - Videoclipes
<p><i>Aspectos Cenográficos</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Adereços - Cenário - Figurino - Iluminação - Maquiagem - Plano de Fundo
<p><i>Aspectos Técnicos e Tecnológicos</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Acessórios - Softwares de Filmagem e Edição - Câmeras Filmadoras - Computadores - Teleprompter - Tripés e Suportes - Refletores e Difusores - Aparelhos de Imagem e Som - Amplificadores
<p><i>Aspectos Metodológicos</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Anotações - Combinações - Disposição e Marcações

	<ul style="list-style-type: none"> - Elaboração de Roteiro - Estudo de Textos - Materiais e Suportes de Apoio - Traduções Modelo - Tradutores de Apoio - Treinos e Ensaios
--	--

Tabela 5: Mapeamento de recursos de traduções de canções.

Cabe lembrar que esse mapeamento, além de poder servir como base para análise de outros tipos de produções em língua de sinais e não somente traduções de canções, poderá servir também como um modelo piloto para identificação de mais recursos não contemplados nessa categorização. Porém, é importante que se esclareça que nem todos os recursos listados acima foram verificados nas traduções que fizeram parte do *corpus* de análise nessa pesquisa, ou seja, há alguns recursos mencionados que só foram verificados nos vídeos visualizados na etapa de sondagem, a saber: *descrição de instrumento musical* e *soletração de vocalizações* referentes à categoria dos Aspectos Linguísticos; *giros*, *palmas* e *saltos/pulos* referentes à categoria dos Aspectos Extralinguísticos; *acréscimo*, *erros*, *indicação instrumental*, *omissão* e *repetição de refrão* referentes à categoria dos Aspectos Tradutórios; *videoclipe* referente à categoria dos Aspectos Audiovisuais e *iluminação* referente à categoria dos Aspectos Cenográficos.

Vale justificar que esses recursos supramencionados foram acrescidos ao mapeamento porque foram identificados na sondagem realizada e, portanto, são recursos empregados em traduções de canções embora as traduções aqui analisadas não os tenham contemplado. É fundamental que se esclareça ainda que não houve um enfoque para as descrições dos recursos que não foram empregados nos vídeos selecionados para análise desse estudo. As descrições, por hora, delimitam-se apenas aos recursos que serão mencionados no próximo capítulo e que fizeram parte das quantificações realizadas. Uma vez mencionados aqui esses recursos não empregados nas análises, suas descrições poderão ser feitas em estudos futuros com maior detalhamento e exemplificações.

Abaixo segue as descrições dos recursos empregados nas traduções de canções que compuseram o *corpus* de análise. As descrições são realizadas em ordem de categoria e compreendem também a explicação da forma de contagem usada para a quantificação das ocorrências desses recursos nas traduções observadas. As exemplificações realizadas por imagem concentraram-se somente nos

recursos onde se sentiu a necessidade de maior esclarecimento, por exemplo, nos recursos audiovisuais e cenográficos.

3.6.1. Recursos Linguísticos

A categoria dos *Aspectos Linguísticos* incorpora recursos que correspondem a elementos linguísticos presentes nas línguas de sinais. Muitos desses recursos foram verificados e também quantificados nas traduções analisadas, a saber: *ação construída*, *classificadores*, *direcionamento de cabeça*, *direcionamento de tronco*, *espaço de sinalização*, *expressões faciais*, *morfismo*, *repetições simétricas* e *soletração manual*; esses recursos são descritos logo abaixo.

Os demais recursos listados no mapeamento referentes a essa categoria não mencionados acima não serão descritos aqui, uma vez que dois deles (*descrição de instrumentos musicais* e *soletração de vocalizações*) não foram contemplados nas traduções do *corpus* e o terceiro, o *movimento rítmico*, implica no uso de uma metodologia diferente para quantificação das ocorrências. Contudo, a ausência da descrição desses três recursos não significa que não sejam relevantes para outras análises e considerações, pelo contrário, são recursos que merecem ser estudados com mais atenção, isso porque são significativos e se mostraram recorrentes em muitas das traduções vistas na sondagem.

- *Ação Construída*:

Trata-se de um recurso linguístico inerente às línguas de sinais, sendo usado de forma bastante expressiva em sinalizações de gênero literário e poético. É entendido nessa investigação como elemento poético com função de “caracterização” (Quadros e Sutton-Spence, 2006, pg. 118). Também pode ser chamado de “mudança de papel” ou “personalização”. Conforme Quadros e Sutton-Spence, a poetiza surda Dot Miles identificou a importância desse recurso justamente por implicar uma “transformação” dos sinalizantes na pessoa ou a coisa que se referem quando sinalizam.

Esse recurso linguístico, portanto, tem uma função expressiva na representação poética nas sinalizações e, por ser um recurso empregado nas traduções de canções, foi definido nesse estudo como um dos recursos da categoria dos Aspectos Linguísticos. Vale destacar que a quantificação desse recurso é feita de acordo com seu número de ocorrências nas traduções observadas.

- *Classificadores:*

Com relação aos classificadores, também denominados *descrições imagéticas* por Campello (2008, p. 114), pode-se dizer que são elementos muito presentes em sinalizações criativas. Ferreira (2010, pg. 102), aponta que pelo fato de as línguas de sinais serem espaço-visuais há o “uso frequente de vários tipos de classificadores” que também exploram “morfologicamente o espaço multidimensional em que se realizam os sinais”. São vários os tipos de classificadores encontrados nas línguas de sinais (descritivos, especificadores, classificadores de plural, instrumentais e classificadores de corpo).

De acordo com Anderson (2009, pg. 117), os classificadores são partes integrantes das línguas sinalizadas e podem assumir diferentes funções em uma sinalização. Pensar nas canções como histórias implica identificar o que na história (canção) pode ser mostrado e identificado com o uso de classificadores. É preciso ter em mente de que de muitas maneiras a canção é também uma história, afirma Anderson (pg. 117), por isso, seguir a forma de narrativa e decompô-la significa identificar o tempo, os lugares, os eventos e os personagens envolvidos na história implícita na letra da canção.

Nesse estudo, são considerados como recursos de tradução de canção todos os citados, embora sua quantificação não tenha sido feita separadamente subdividindo as ocorrências conforme as tipologias. Esse recurso foi quantificado nessa pesquisa como um recurso único.

- *Direcionamento de Cabeça:*

Trata-se de uma expressão não-manual da língua brasileira de sinais. O direcionamento de cabeça compreende, conforme Ferreira-Brito e Langevin (1995, s/pg.), diferentes tipos de movimentos de cabeça, como inclinação para frente, para os lados e para trás, também do balanço para frente e para trás (cima e baixo) e para também os lados (esquerda e direita).

Nesse estudo esse recurso linguístico foi quantificado como ocorrência levando em consideração todos esses movimentos, sem separá-los quanto às suas especificações. Cabe registrar que direcionamento da cabeça que retoma a posição para frente não foi quantificado sendo somadas apenas as direções que correspondem o movimento gramatical da cabeça para os lados (direita e esquerda e suas diagonais) e para frente (baixo) e trás (cima).

- *Direcionamento de Tronco:*

De forma bastante semelhante ao recurso anterior, o direcionamento de tronco possui as mesmas funções enquanto expressão não-manual na língua de sinais. Compreendem movimentos de tronco para frente, para trás, balanceado alternado dos ombros, simultâneo e de um único ombro (Ferreira-Brito e Langevin (1995, s/pg.). Nesse estudo esse recurso foi quantificado levando em consideração todos esses tipos de direcionamento de tronco. Cabe aqui também registrar que o direcionamento de tronco que retoma a posição inicial do sinalizante (para frente e ereta) não foi quantificado, ou seja, só foram contabilizadas as ocorrências que incidem quando há a movimentação do tronco em alguma direção (lados – direita e esquerda – e suas diagonais – frente e trás).

- *Espaço de Sinalização:*

Como espaço de sinalização seletivo e diferenciado entende-se aquele que se distingue do espaço mais contido e menos abrangente usualmente empregado em sinalizações convencionais. Foi considerado na quantificação desse recurso o uso seletivo e diferenciado do espaço sendo contabilizadas todas as vezes em que o sinalizante empregou um determinado sinal cuja construção ou movimento tenha sido realizado para cima da cabeça e dos ombros, ao longo do corpo num espaço onde não é normalmente empregado.

Uma implicação a ser considerada sobre esse recurso refere-se a utilização do espaço de posicionamento do sinalizante, ou seja, o espaço usado pelo tradutor horizontalmente no chão denominado nessa pesquisa como *espaço de circulação*. Esse uso é decorrente de um deslocamento geralmente o que acaba implicando num espaço maior de sinalização. Nessa pesquisa, contudo, foi considerado como espaço de sinalização aquele que se mantém o mesmo independentemente do local de circulação. Mesmo que o sinalizante circule pelo local onde está posicionado o espaço de sinalização será sempre o mesmo, pois estará limitado ao comprimento de seus braços e possibilidades de alongar e contrair o corpo.

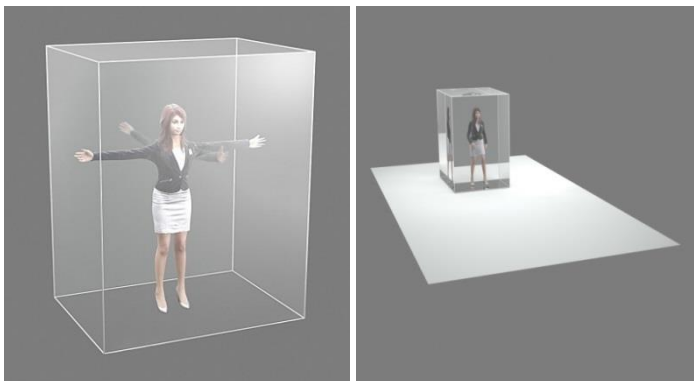


Figura 21: Espaço de Sinalização e Espaço de Circulação.

- *Expressões Faciais:*

As expressões faciais são denominadas componentes não-manuais da língua de sinais (Ferreira, 2010, pg. 41). Dada sua importância em diferenciar significados, são consideradas como parâmetros linguísticos de grande importância na gramática das línguas sinalizadas. Conforme relaciona Ferreira-Brito e Langevin (1995) podem ser percebidas nas feições do rosto e são compreendidas em duas partes: parte superior (que implica o uso de sobrancelhas franzidas, olhos arregalados, lance de olhos e sobrancelhas levantadas) e parte inferior (que compreende o uso de bochechas infladas, bochechas contraídas, lábios contraídos e projetados, correr da língua contra a parte inferior interna da bochecha, apenas bochecha direita inflada, contração do lábio superior e franzir do nariz). Nesse estudo todas essas possibilidades de uso são incluídas na quantificação desse recurso sendo sua contagem feita a partir de cada ocorrência, independentemente da expressão usada e/ou parte do rosto movida.

De acordo com Quadros *et. al.* (2009, pg. 06) as expressões faciais nas línguas de sinais possuem duas funções: expressar emoções e marcar estruturas gramaticais específicas. Nesse estudo foram quantificadas as expressões faciais que implicam essas duas funções. Não foram quantificadas, no entanto, as expressões faciais neutras que, naturalmente, ocorrem na troca de uma expressão por outra. Entende-se se tratar de um recurso linguístico bastante presente em sinalizações de canções, sobretudo as expressões de caráter emotivo, dada a influência da própria canção e sua função estética, assim como o grau de afetação possível do tradutor da canção.

- *Morfismo:*

Conforme Sutton-Spence (2007, pg. 95), morfismo é o dispositivo poético que se baseia na semelhança da forma de dois sinais, ou seja, dois sinais que são construídos de forma semelhante e são empregados de modo que parecem se misturar quando sinalizados. O morfismo é um elemento importante nas sinalizações poéticas de língua de sinais, considera a autora. Segundo a definição de Quadros e Sutton-Spence (2006, pg. 151) o morfismo “é o resultado de um neologismo criativo”. Acontece quando “dois sinais são mórficos, misturados, a configuração final, a locação e o movimento do sinal precedente são os mesmos que os parâmetros iniciais dos sinais subsequentes”.

Essa fusão de sinais implica num fluxo de sinais que fluem numa construção de textos mais densos implicando uma relação expressiva de significado entre os sinais. Podem ser empregados num texto sinalizado como um recurso estético para se criar efeitos poéticos, suaves e elegantes (Quadros e Sutton-Spence, 2006, pg. 151). Esse recurso é nesse estudo definido como um elemento poético possível de ser usado em sinalizações de canções cujas letras, nesse contexto investigativo, são entendidas como textos possíveis de serem traduzidos de forma poética. A quantificação desse recurso é dada por número de fusão de sinais, ou seja, pelo número de ocorrências do próprio morfismo em si enquanto elemento construído na sinalização e não por número de sinais que o compõe.

- *Repetições Simétricas:*

Repetições simétricas são entendidas nesse estudo como os sinais que são realizados repetidamente (de duas a quatro vezes) e construídos verticalmente ou horizontalmente; simultaneamente ou alternadamente, e ainda de forma espelhada ou não (Sutton-Spence, 2007) no espaço de sinalização. As repetições são entendidas por Sutton-Spence (2011) como um recurso de sinalização poética que cria padrões que se destacam como sendo incomuns. Proporcionam efeitos estéticos fazendo a sinalização soar ou parecer elegante e/ou divertida podendo inclusive assumir a função de destaque nas relações entre sinais e seus significados.

As repetições aqui quantificadas se limitam apenas aos sinais e suas construções no espaço de sinalização. Repetições de configurações de mão empregadas em diferentes sinais ou repetições de mesmas locações, mas diferentes sinais ou ainda repetições de mesmos movimentos, mas com sinais distintos não foram contabilizadas.

- *Soletração*:

De acordo com Quadros e Sutton-Spence (2006, pg. 127) o alfabeto manual brasileiro é realizado com uma mão e a soletração manual é geralmente articulada ao lado do corpo, ligeiramente abaixo da altura do ombro. O alfabeto manual, conforme aponta as autoras, é um meio na qual as línguas de sinais podem recriar formas das línguas nacionais faladas. O uso de soletrações em poesias sinalizadas,, conforme as autoras, é realizado há tempos, embora haja discussões acerca do princípio de construção poética “pura” nas línguas de sinais evitando-se influências das línguas faladas. O alfabeto manual pode ser manipulado utilizando recursos usados em outras partes da língua de sinais para efeito poético, misturando as formas de soletração manual com outros sinais ou mudando a locação ou o movimento (Sutton-Spence, 2007, pg. 08).

A *soletração artística* cunhada com essa denominação nesse estudo compreende as soletrações empregadas artisticamente, sobretudo nas sinalizações de canções que implicam sempre um movimento diferenciado e ritmado, uma cadência de formação das configurações de mãos. Essa *soletração artística* compartilha a função estética do alfabeto manual apontado por Sutton-Spence (2007) e remete ao uso de configurações de mão que se mesclam e se constroem por meio de composições manuais passando uma sensação de *dégradé*, onde a última configuração de mão realizada carrega consigo vestígios de significado da primeira. Também remete ao uso multiespacial não se limitando ao plano neutro e usual do espaço de sinalização (em frente ao tronco, ao lado ipsilateral), mas compreende no uso de um espaço amplo e farto explorado sinuosamente e sem seguir, necessariamente, uma sequência linear única. A quantificação desse recurso é realizada conforme o número de ocorrência de soletrações independentemente do tempo que é realizada. Abaixo, é possível observar um exemplo de *soletração artística* em frames.

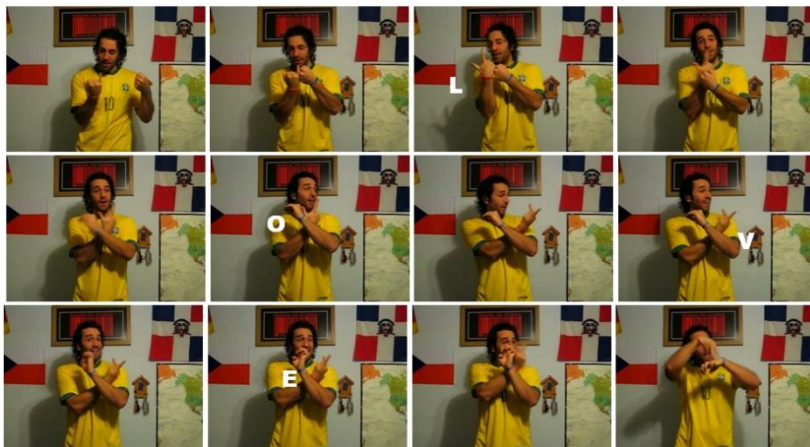


Figura 22: Exemplo de Solettração Artística - Formação de L-O-V-E⁵¹.

3.6.2. Recursos Extralinguísticos

A categoria dos *Aspectos Extralinguísticos* compreende, essencialmente, recursos não verbais, ou seja, recursos que não correspondem a elementos gramaticais da língua de sinais. São considerados extralinguísticos por implicar movimentos corporais sem sentido linguístico e por não serem comumente usados em sinalizações que não contenham características artísticas e/ou performáticas. Nessa categoria definiu-se: *agachamento, balanço, batidas de pé, deslocamento, movimento de cabeça e de tronco, palmas, giros e saltos/pulos*. Os três últimos recursos citados não foram empregados nas traduções do *corpus* desse estudo, contudo se mostraram presentes em muitas traduções vistas no período de sondagem, por isso estão complementando esse mapeamento proposto. Não serão também descritos e exemplificados nessa seção, embora sejam oportunos para descrições e exemplificações futuras. Abaixo, seguem as descrições dos demais recursos dessa categoria, bem como a forma como foram contabilizados na etapa de observação e quantificação dos recursos das traduções analisadas.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i8McTem0f4A>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

- *Agachamento:*

O recurso de agachamento é entendido aqui como a ação de flexionar os joelhos. Foram quantificadas ocorrências do uso de flexões significativas envolvendo um leve deslocamento do tronco e modificação da postura. Os agachamentos contabilizados foram empregados independentemente de tempo de permanência do sinalizante em posição de flexão (agachado). Vale considerar que é possível que nas línguas de sinais a flexão do joelho possa ser empregada em alguns sinais (raros), mas isso não é comum visto que implica necessariamente na modificação do posicionamento do sinalizante e na alteração do campo de visualização. Nos vídeos onde o enquadramento é definido em um plano, onde não aparecem as pernas do sinalizante, a verificação ficou por conta da indicação a partir do movimento do tronco e do deslocamento do corpo verticalmente para baixo subentendendo-se um agachamento.

- *Balanço:*

Esse recurso se refere ao balanço do corpo. É um recurso que parece ser bastante empregado por sinalizantes no intuito de indicar que o texto traduzido é musical. Nesse item foi considerado e quantificado o balanço do corpo contínuo para os lados (esquerda e direita) e para frente e trás. O balanço para os lados é definido aqui como a troca do peso do corpo alternadamente de uma perna para outra. O balanço para frente e para trás foi definido como o movimento do tronco contínuo nessa mesma direção. O balanço foi considerado independentemente da sua velocidade de movimentação não sendo contabilizado pelo número de vezes que o sinalizante movimentou-se para cada um dos lados, mas o sim por blocos de três movimentos. Entende-se que três é número de vezes suficiente para inferir que se trata de um balanço de corpo descartando-se, assim, a chance de se tratar de uma transição de movimentos. A questão de os ombros estarem ou não alinhados não implica nas análises desse recurso, isto é, foram contabilizados balanços com os ombros alinhados e postura de frente, como também o balanço do corpo com o troco torcido em direções alternadas e/ou diagonais.

- *Batidas de Pé:*

Batidas de pé correspondem à ação gestual de bater um dos pés no chão repetidamente. Essas batidas podem ser entendidas como gestos de acompanhamento (do ritmo) da música. Esse recurso foi definido como extralinguístico por se tratar de um elemento gestual bastante empregado por alguns sinalizantes na tentativa de se transmitir o

compasso da música que acompanha a letra da canção. Nos vídeos onde o enquadramento da filmagem não contempla o corpo todo do sinalizante, não foi possível analisar a ocorrência desse recurso, visto que o batimento do pé no chão não envolve necessariamente o movimento ou alteração de outra parte do corpo que possa ser capturada no enquadramento, ao contrário do caso do agachamento. A quantificação desse item, assim como o recurso de balanço, não é feita a partir do número de vezes que o pé bate no chão, mas sim por bloco de batidas. Nesse caso, blocos de duas batidas foram considerados uma ocorrência.

- Deslocamento:

O deslocamento está relacionado com o caminhar, com o andar do sinalizante, ou seja, com a ação de locomover-se pelo espaço. Esse recurso implica em um *espaço de circulação* suficiente para poder ser realizado. O deslocamento aqui é quantificado por número de vezes de deslocamento realizado em direções diferentes no espaço intercalado por pausas (de no mínimo dois segundos) ou não. Esse recurso foi aqui selecionado, pois inicialmente foram observados vídeos com sinalizações empregando esse recurso e por isso passa ser um elemento importante a ser considerado.

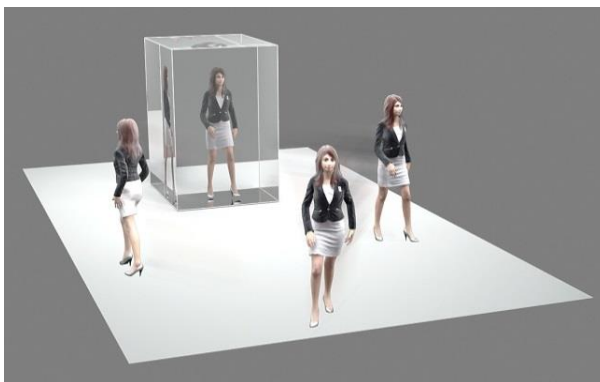


Figura 23: Deslocamento e Espaço de Circulação.

- Movimento de Cabeça:

O movimento de cabeça nesse estudo é tomado como um elemento com função artística e performática, uma vez que decorre de movimentos corporais e gestuais nas sinalizações das canções não estando necessariamente relacionado com marcações sintáticas ou

referenciação, mas com a composição da sinalização em um movimento extralinguístico.

- *Movimento de Tronco:*

Da mesma forma que o movimento de cabeça, esse recurso também assume um papel que não corresponde com marcações e diferenciação lexical. Por ser decorrente do movimento corporal empregado pelo sinalizante com função artística e performática, o movimento do tronco pode ser compreendido como um recurso para sinalização das canções. Está fortemente atrelado ao recurso de balanço do corpo.

3.6.3. Recursos Tradutórios

Os recursos tradutórios definidos nessa categoria correspondem aos procedimentos de tradução empregados pelos sinalizantes. Compreendem em procedimentos como: *Acréscimo, Adaptação, Contextualização, Erros, Explicitação, Indicação Instrumental, Omissão, Retomada, Simultaneidade, Tradução Literal, Variação Equivalente e Variação de Tema*. Contudo, apenas alguns desses procedimentos identificados foram vistos nas traduções analisadas que fizeram parte do *corpus* desse estudo. Esses estão aqui descritos:

- *Adaptação:*

O recurso de adaptação é compreendido aqui como um procedimento tradutório que consiste em adaptar um texto a um contexto cultural. De acordo com Vinay & Darbelnet (1958) o emprego desse recurso acontece em situações nas quais aspectos culturais diferentes estão envolvidos. Trata-se de uma estratégia tradutória definida por Aubert (1998, pg. 108) que denota uma assimilação cultural, ou seja, “a solução tradutória adotada para o segmento textual dado estabelece uma equivalência parcial de sentido, to ato tradutório em questão, mediante uma intersecção de traços pertinentes de sentido, mas abandona qualquer ilusão de equivalência ‘perfeita’” (1998, pg. 108). Foram quantificados os números de emprego desse recurso em nível lexical (adaptações realizadas por item lexical, por palavra/sinal) e sintático (adaptações de versos inteiros, por frases).

- *Contextualização:*

O recurso de contextualização não é um procedimento conceituado por autores que costumam teorizar sobre estratégias

tradutórias como Vinay & Darbelnet (1958), Aubert (1998) e Barbosa (2004) – autores que foram usados para embasar os recursos dessa categoria nesse estudo –, contudo é entendido aqui como as escolhas tradutórias realizadas em determinados momentos da tradução que contextualizam a mensagem, ou seja, que complementam as informações de forma que seja possível situar o público alvo e fazê-lo compreender o contexto da mensagem. A quantificação desse recurso se deu pelo número de vezes que o sinalizante realizou contextualizações de determinadas informações do texto fonte.

- *Explicitação:*

Trata-se de um procedimento tradutório que implica tornar o que está implícito no texto fonte explícito no texto traduzido. Aubert (1998, pg. 107) aponta que o recurso de *explicitação* corresponde ao uso de informações adicionais na tradução que, muitas vezes, para o contexto de saída do texto fonte pode parecer ser redundante, mas para o contexto de chegada do texto traduzido pode ser perfeitamente conveniente, pois faz de determinada informação adicional (explícita) um meio de familiarizar o público alvo com a mensagem ou informação que desconhece. A quantificação desse recurso se deu a nível lexical e sintático.

- *Retomadas:*

Esse recurso é entendido aqui como um tipo de tradução compensatória. As retomadas são assumem nesse estudo a função de manter uma organização fiel/leal do texto original e do gênero textual. As retomadas são empregadas geralmente por sinalizantes em momentos onde a canção não possui letra cantada, ou seja, em determinado período da música em que a música é executada de forma instrumental somente e o sinalizante aproveita o momento e retoma mensagens do texto fonte traduzidas ou não anteriormente. A quantificação desse recurso se deu, principalmente, a nível sintático.

- *Simultaneidade:*

Esse recurso é entendido aqui como o acompanhamento da sinalização de forma simultânea ou não com relação ao tempo da música e ao tempo em que a letra é cantada. Esse recurso não foi quantificado em número de ocorrência, mas sim a partir de uma gradação de simultaneidade em segundos: sinalização menos ou mais simultânea. Como critério de padronização desse recurso foi elaborado uma tabela com numeração correspondente ao tempo de simultaneidade (em

segundo). O critério de simultaneidade máxima e mínima (nessa gradação) foi definido a partir de uma média calculada das traduções de cada grupo, ou seja, utilizaram-se traduções modelos que definiram o grau maior e menor de simultaneidade. No caso, uma tradução do Hino Nacional foi tomada como modelo de sinalização menos simultânea (com mais tempo de atraso/antecipação na sinalização) de acordo com a execução da música (5,0) e outra tradução do conjunto de Canções Populares como modelo de sinalização mais simultânea (com menos tempo de atraso/antecipação na sinalização) de acordo com o andar da música (1,0).

← SIMULTÂNEO →		← SIMULTÂNEO →		
-	SIMULTÂNEO	+	SIMULTÂNEO	-
... - 00min06seg	- 00min03seg	00min00seg	00min03seg	00min06seg...

- Tradução Literal:

Esse recurso é definido por Aubert (1999, pg. 106) como sinônimo de tradução palavra por palavra que ao se comparar os segmentos textuais do texto fonte e do texto traduzido observa-se: o mesmo número de termos, e/ou a mesma ordem sintática, e/ou o emprego de mesmas categorias gramaticais, e/ou ainda o uso das mesmas opções lexicais que, no contexto específico, podem ser entendidas como sinônimos interlinguísticos. A questão da literalidade da tradução foi estabelecida a partir de uma medida de gradação. Tomou-se como modelo a tradução mais literal uma determinada sinalização analisada que mais utilizou o uso de palavra-sinal (palavra por palavra e sinal por sinal).

← TRADUÇÃO LITERAL →		← TRADUÇÃO LITERAL →		
-	TRADUÇÃO LITERAL	+	TRADUÇÃO LITERAL	-
1,0	2,0	3,0	4,0	5,0

O exemplo de tradução mais literal é abaixo apresentado em trechos:

Ouviram do Ipiranga às margens plácidas,
OUVIR IPIRANGA ONDAS-CALMAS
 De um povo heroico o brado retumbante
PESSOA CORAGEM GRITA ECOAR-FORTE
 E o sol da liberdade em raios fúlgidos,

SOL LIBERDADE RAIOS BRILHAR

Brilhou no céu da pátria nesse instante.

BRILHAR CÉU MÃO-NO-PEITO PAÍS AQUI TEMPO

- Variações Equivalentes:

As variações equivalentes nessa pesquisa foram definidas como recursos tradutórios empregados pelos sinalizantes que correspondem às substituições de segmentos do texto fonte por outro no texto traduzido que não traduz literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente (Barbosa, 2004, pg. 67). Esse recurso está bastante relacionado com o procedimento de Equivalência definido por Vinay & Darbelnet (1958) que consideram o procedimento pela busca de um equivalente na língua alvo que permita representar o termo na língua fonte. Exemplos desse tipo de recurso estão associados a traduções de expressões idiomáticas, gírias, etc.

- Variações do Tema:

As Variações do Tema são consideradas aqui também como recursos tradutórios de compensação. Correspondem a partes acrescentadas no texto traduzido (texto alvo) que não possuem no texto original, mas que servem como uma compensação de reestruturação do texto alvo, de modo a manter o gênero poético e estrutura métrica com versos e estrofes sequenciais do texto fonte. Foram quantificadas em número de empregos realizados pelos sinalizantes em nível lexical e sintático.

3.6.4. Recursos Audiovisuais

São os elementos semióticos empregados na composição do vídeo que possuem uma determinada função. Em função de a forma de registro das traduções serem feitas a partir do vídeo, é possível analisar alguns itens de recursos utilizados que podem contribuir para a tradução de canções, uma vez que a atividade esteja voltada para um determinado fim que possibilite esse tipo de registro. Os recursos nessa categoria definidos foram: *cortes, créditos, efeitos, imagens, legenda, planos e vídeos*. Há ainda o recurso de *videoclipe*, ou seja, a utilização do videoclipe original nas traduções. Essa composição aparece em algumas traduções vistas, mas não nas analisadas, assim esse recurso não será, por hora, detalhado.

- *Cortes:*

Esse recurso é entendido como uma ferramenta de cortes no vídeo para trocas de enquadramento e tomadas, para uso de efeitos e acréscimos de informações. Os cortes de início e fim da gravação não foram contabilizados, uma vez que fazem parte da gravação sem serem recursos possíveis de serem tomados como ferramentas de efeito estético do vídeo. Nas quantificações, quando não houve cortes com trocas de imagens, recortes, etc. o recurso não foi considerado.

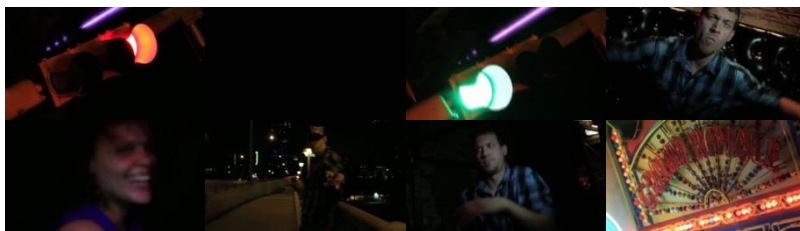


Figura 24: Exemplo do uso de *cortes*⁵².

- *Créditos:*

Esse recurso corresponde às informações sobre o texto alvo trazidas no vídeo em forma de texto ou não. Informações, por exemplo, sobre o editor e produtor do vídeo; tradutor e procedência; gênero musical e estilo; nome do cantor, do intérprete ou do compositor; título da canção, etc. São todas informações adicionais entendidas aqui como créditos que podem servir de recursos para traduções de canções de forma a possibilitar o público alvo ter conhecimento e acesso a essas informações, muitas vezes, podendo situar a canção, seu uso e função. Foi contabilizado o número de informações diferentes trazidas no vídeo.

- *Efeitos:*

O efeito trata-se de um recurso com finalidade estética, sendo empregado em transições de tomadas; cortes; trocas de conteúdo, etc. Entende-se que também são usados em alguns casos para traduzir o ritmo, o movimento da música e outras informações implícitas no texto alvo. Essa ferramenta é contabilizada por número de emprego e também são quantificados os efeitos inseridos em texto e imagem. É importante considerar que nem todas as gravações dos vídeos assistidos e

⁵²

Disponível

em:

<

<https://www.youtube.com/watch?v=sSVdZtWaSOg&list=PL7FB22239E650CBDE> >. Acesso em: 10 mar. 2013.

analisados utilizaram desse tipo de recurso. As gravações sem edição foram usadas nessa pesquisa para enriquecer o corpus e apresentar dados importantes sobre a presença de recursos possíveis na tradução de canções: sinalização poética, estética também em situações de interpretação e tradução onde não há a possibilidade de edição, ou seja, acontece ao vivo e instantaneamente.



Figura 25: Exemplo do uso de *efeitos*⁵³.

- *Imagens:*

O uso de imagens (estáticas e em movimento com uso de efeito – não considerado aqui o vídeo) é um importante recurso usado em vídeos. Imagens estáticas de ilustração podem ser empregadas dentro da tradução de forma a contemplar o aspecto cultural visual do público alvo. Observa-se o uso de imagens em traduções para apresentar o compositor da canção ou conceitos que a própria canção traz. Por exemplo, uma canção que traz o conceito de amor. É possível trazer na tradução (quando registro em vídeo ou emprego de recursos tecnológicos em uma situação presencial) imagens que remetam o sentido de amor, como um casal apaixonado, por exemplo. Esse recurso que reforça as informações e também traz um elemento estético para a produção. Foi contabilizado o número de imagens empregadas durante o vídeo.

⁵³ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=C6zVFGpGNJQ>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

- *Legenda:*

Esse elemento é entendido aqui a partir da definição do campo cinematográfico, ou seja, inscrições da letra cantada na borda da tela, simultânea à música cantada ou não. Foram quantificadas em número de uso, com distinção de tipo de fonte, cor, local de disposição na tela do vídeo e efeito. Uma legenda única seguindo o mesmo padrão foi considerada uma única ocorrência. Mais legendas, com diferentes cores e fontes foram consideradas mais ocorrências.



Figura 26: Exemplo do uso de *legendas*⁵⁴.

- *Planos:*

Os enquadramentos e tomadas também foram selecionados como aspectos de análise nesse estudo, principalmente, por também serem considerados como recursos de vídeo usados nas traduções recorrentes. Alguns vídeos mais elaborados usam enquadramentos e tomadas diferenciadas para possibilitar um efeito estético no material audiovisual. Os planos contemplados foram os planos: plano grande geral, plano geral, plano americano, plano aproximado ou próximo e plano close-up (Aumont, 2009, pg. 40 e Pimenta, 2011, pg. 69). Os planos contabilizados foram todos os empregados na sequência do vídeo, independentemente de serem repetidos.

⁵⁴ Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=umFt33u5gFs&list=RD02C6zVFGpGNJQ>>. Acesso em: 10 mar. 2013.



Figura 27: Exemplo de *planos*⁵⁵.

- *Vídeos*:

O vídeo é entendido aqui como um recurso possível de ser empregado em traduções por meio de recortes ou em sua totalidade de modo a ser intercalado ou sobreposto ao vídeo que contém a sinalização. Esse elemento é quantificado por número de vídeos usados no decorrer da gravação, intercalado por outros recursos ou não e independentemente de se tratar do mesmo vídeo utilizado.



Figura 28: Exemplo de *vídeos* empregados⁵⁶.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6JR8qNGIMM4>>.

Acesso em: 10 mar. 2013.

⁵⁶ Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=hKnF9CCYQPQ&list=RD02C6zVFGpGNJQ>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

3.6.5. Recursos Cenográficos

A categoria dos Aspectos Cenográficos envolve os recursos empregados nas traduções que correspondem aos elementos externos ao tradutor, ou seja, que estão além de sua sinalização envolvendo materiais e lugares físicos. Assim como os recursos audiovisuais empregados no registro da tradução, os recursos cenográficos envolvem suportes e ferramentas diversas que o tradutor pode se valer, elementos de composição visual e cênica do espaço onde a sinalização é realizada. Essa preocupação cênica pode ser necessária para a elaboração de uma tradução de canção e/ou produção sinalizada qualquer, uma vez que envolve elementos que podem ser entendidos como não verbais e, portanto, compartilham da tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2010, p. 81). Os recursos cenográficos podem falar por si só ou dialogarem com os recursos linguísticos, extralinguísticos e audiovisuais, uma vez que carregam consigo sentidos e efeitos independentes.

Nessa pesquisa os recursos cenográficos identificados envolveram *adereços, cenários, figurino, iluminação, maquiagem e plano de fundo*. Com exceção do recurso *iluminação*, todos os demais serão descritos nessa seção visto que foram tomados como base para as observações dos vídeos selecionados para análise. Por ordem de citação, seguem a descrição e exemplificação dos recursos cenográficos:

- *Adereços:*

Entende-se adereço nessa pesquisa todo e qualquer acessório cênico empregado na composição da tradução ou produção sinalizada cuja funcionalidade está além da sinalização propriamente dita. Conforme Pavis (2008, p. 06) trata-se dos “objetos cênicos que os atores usam ou manipulam”, podendo assumir funções metafóricas. Os adereços podem ser vistos como recursos que possuem significados por si só e que, ao serem usados em cena, assumem um papel de composição e complementação da sinalização. Percebe-se que em contextos religiosos, geralmente, o uso de adereços como elementos simbólicos são empregados nas sinalizações, sobretudo em celebrações e apresentações artísticas. O uso de luvas (brancas ou coloridas) é um exemplo desse recurso. As luvas são consideradas aqui como adereços (e não como figurino ou parte dele), isso porque elas assumem uma função independente da vestimenta do sinalizante, uma a função de destaque das mãos. Esse recurso, nas observações dos vídeos coletados para análise foi contabilizado a partir do número de ocorrências e de

diferentes adereços. Abaixo, segue algumas imagens que ilustram esse tipo de recurso possível em traduções e produções em língua de sinais.



Figura 29: Exemplo de *adereços* em traduções e produções sinalizadas.⁵⁷ A esquerda um objeto que compõe a performance e a esquerda a luva como ferramenta de destaque das mãos de uma apresentação de coral em língua de sinais.⁵⁸

- *Cenário:*

O cenário, em poucas palavras, é definido conforme Pavis (2008, p. 42) como “aquilo que, no palco [ou no local que ocorre a sinalização – adendo meu] figura o quadro ou moldura a ação através de meios pictóricos, plásticos, arquitetônicos”. Trata-se de um elemento bastante estudado no campo disciplinar do Teatro cuja vertente que o contempla possui inúmeros desdobramentos. O cenário externo ou interno (estúdio) pode ser entendido como um conjunto de diversos materiais e efeitos cênicos que servem para criar uma determinada realidade visual e/ou atmosfera do local onde acontece a sinalização, a execução da tradução. Esse recurso foi quantificado nas observações realizadas a partir do número de ocorrências de diferentes cenários num mesmo vídeo. Um exemplo desse recurso pode ser visto nas imagens abaixo onde foi empregado um cenário externo, ou seja, num ambiente fora de um estúdio de filmagem convencional e outro em cenário interno montado para um determinado fim.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6JR8qNGIMM4>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aCJ-qCr2vE4>>. Acesso em: 10 mar. 2013.



Figura 30: Exemplos de *cenário* interno (esquerda) externo (direita) usado como recurso em traduções de canções e demais produções sinalizadas.⁵⁹

- *Figurino*:

O recurso figurino também é tomado aqui como um elemento de composição cênica da tradução, podendo muitas vezes interferir no resultado do sentido do texto traduzido. Pavis (2008, p. 168) define figurino como o que Tairov chamava de “segunda pele do ator”. Mais que uma caracterização elaborada de acordo com a verossimilhança de uma condição ou situação, o figurino é considerado hoje no campo do Teatro como um elemento que se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. “Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino [...] põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” (Ibid., p. 168).

Entende-se esse recurso aqui como um elemento que se distingue da vestimenta usual dos sinalizantes em suas traduções-interpretações (roupas pretas e/ou lisas e discretas). Nesse estudo, por se tratar de traduções de cunho artístico o uso da vestimenta comum não é considerado, mas sim o uso do vestuário diferenciado que implique uma preocupação de ordem estética e visual. É notável que em muitas produções elaboradas que envolvem língua de sinais e música os tradutores (atores) fazem uso de figurinos parecidos com as roupas utilizadas pelos próprios autores das canções, como é possível verificar nas imagens de exemplo abaixo. Com relação à quantificação desse recurso pode-se dizer que foi realizada com base nas ocorrências de figurinos diferentes empregados durante o vídeo todo.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6JR8qNGIMM4> e <https://www.youtube.com/watch?v=UEXVxo5uQs0>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

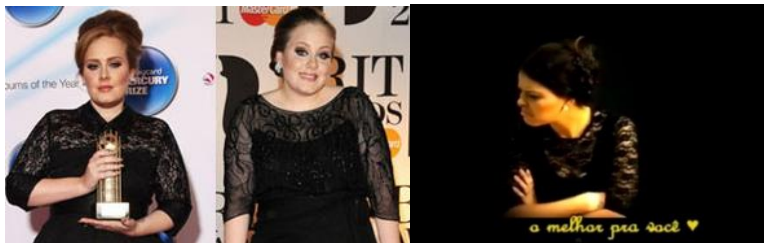


Figura 31: Exemplos de *figurino* usado como recurso em traduções de canções que remetem visualmente ao autor da canção original.⁶⁰

- *Maquiagem:*

Da mesma forma que o recurso anterior, é considerado aqui apenas maquiagens com função artística, estética e visual. Maquiagens superficiais com função apenas de retirar brilho excessivo da pele ou realce natural do rosto, por exemplo, não são consideradas nessa pesquisa como recurso tradutório, uma vez que não carregam consigo efeitos artísticos e função cênica. Nesse estudo são consideradas apenas as maquiagens teatrais ou as que envolvem uma pintura do rosto mais elaborada e carregada. Igualmente ao figurino, percebe-se que muitos sinalizantes costumam empregar determinadas pinturas faciais como meio de referência aos artistas autores de suas obras, o que pode também ser visto nas imagens abaixo que exemplificam isso. Cabe ressaltar que esse recurso só será considerado quando fizer parte e de uma composição estética mais elaborada com efeitos na sinalização e composição da aparência do sinalizante. O emprego da maquiagem enquanto recurso será quantificado em número de ocorrências de uso de diferentes maquiagens num mesmo vídeo.

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.justlia.com.br/2012/06/estilo-adele-adkins/>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=cIWomECx8bE>>. Acesso em: 10 mar. 2013.



Figura 32: Exemplos de maquiagem usada como recurso em traduções de canções que remetem visualmente ao artista da obra original.⁶¹

- *Plano de Fundo:*

O plano de fundo foi considerado como recurso também, pois em diferentes vídeos vistos na sondagem foi percebida a preocupação com um fundo diferenciado para compor a tradução, bem como uma estética do vídeo dialogada com a contextualização da tradução. O *plano de fundo* é entendido aqui como o elemento cenográfico que faz parte da composição estética, porém não é elaborado como o cenário, mas resume-se em apenas uma superfície lisa empregada com a finalidade de destacar o sinalizante no vídeo e/ou reduzir possíveis ruídos visuais. O plano de fundo é contabilizado pela quantidade de usos diferentes desse recurso num mesmo vídeo.



Figura 33: Exemplos de *plano de fundo* usado como recurso.⁶²

⁶¹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4kQMDSw3Aqo>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=AaAmlhzELpw>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁶²Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S7JnjLby1aY>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

Sobre o recurso de iluminação, embora não seja detalhadamente descrito aqui nem utilizado nas observações realizadas dos vídeos coletados pode-se dizer que se trata de um recurso que costuma ser empregado em traduções de canções e demais produções audiovisuais em língua de sinais. Um bom exemplo para ilustrar o uso desse recurso pode ser visto na imagem abaixo. Algumas partes desse vídeo em especial podem também ser consideradas como releituras da produção audiovisual original da canção o que também é recorrente como foi possível observar na sondagem realizada.



Figura 34: O recurso de *iluminação* utilizado e um tipo de releitura (esquerda) da obra original (direita).⁶³

3.6.6. Recursos Técnicos e Tecnológicos

Com relação à categoria dos *Aspectos Técnicos e Tecnológicos* cabe pontuar que se trata de um conjunto de recursos referentes aos acessórios e aparelhagens diversas possíveis de serem empregadas nas traduções e/ou demais produções sinalizadas. Os recursos dessa categoria contemplam, por exemplo, os *acessórios elétricos* diversos que possibilitam a utilização dos aparelhos eletrônicos; os softwares e programas computacionais de filmagem e/ou edição para a produção da parte audiovisual da tradução; aparelhos como *câmeras filmadoras* ou fotográficas com função de filmagem que possibilitem a gravação da tradução em áudio e imagem; os próprios computadores e seus acessórios; o *teleprompter* para casos onde se faça necessário dependendo da proposta metodológica da tradução; *tripés e suportes*

⁶³Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6JR8qNGIMM4>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

diversos, bem como *refletores e difusores* usados para a iluminação cenográfica do espaço; demais *aparelhos de imagem e som* possíveis de serem empregados e *amplificadores* para casos de áudio e som.

Vale ressaltar a possibilidade de mais recursos técnicos e tecnológicos serem empregados. A listagem nesse mapeamento proposto, por hora, contempla esses elencados, mas poderá ser complementada futuramente com outros recursos. Ainda, vale mencionar novamente que nesse estudo em especial esses recursos não serão tomados como base para as observações dos vídeos coletados.

3.6.7. Recursos Metodológicos

Já a categoria denominada *Aspectos Metodológicos* refere-se às estratégias de tradução relacionadas ao modo como de construção da tradução, ou seja, a metodologia empregada para sua concepção. Nesse caso, presume-se envolver alguns meios inerentes a qualquer tipo de tradução, como: *anotações* diversas durante o período de estudo ou treino para posterior execução da tradução; combinações prévias entre o tradutor e os demais envolvidos no contexto da realização da tradução como uma equipe de outros profissionais talvez, técnicos, responsáveis pela organização do evento, por exemplo, etc.; também possíveis *marcações* para *disposição* e posicionamento do tradutor no espaço onde será realizada a tradução (como comumente acontecem em casos de traduções envolvendo textos dramáticos, traduções de peças teatrais, etc.); a *elaboração de roteiros* a serem seguidos, também presentes em traduções de peças teatrais como já mencionado no capítulo anterior, que também podem ser necessários em traduções de canções; *estudo de textos*, naturalmente, dos textos originais com buscas terminológicas, esclarecimentos de sentido e composição de forma, etc.; a utilização de *materiais e suporte de apoio* como glossários e dicionários para buscas e possíveis esclarecimentos de conceitos e termos, outros materiais audiovisuais de referência que possam servir como base para a elaboração da tradução; o emprego de *traduções modelos* realizadas sob o uso de um mesmo texto original ou não que possam servir como suporte; parcerias e trabalho em conjunto com *tradutores de apoio* que poderão atuar no momento da execução da sinalização estando em prontidão para eventuais imprevistos e ajudas necessárias e, por fim, *treinos e ensaios* prévios para possível memorização da construção da sinalização elaborada e exercício do texto a ser traduzido.

Cabe considerar que os recursos referentes às categorias dos *Aspectos Técnicos e Tecnológicos* e dos *Aspectos Metodológicos* apesar

de se serem, naturalmente, empregados em traduções, o entendimento com relação ao uso desses recursos aqui se refere às inferências possíveis feitas, pois uma vez gravada uma tradução em vídeo, por exemplo, presume-se a utilização de recursos técnicos, ferramentas tecnológicas e, possivelmente, uma organização de elaboração. A listagem acima dos recursos dessas duas categorias em especial não foi baseada exatamente em observações realizadas, mas em elementos dos vídeos observados que implicaram inferências de uso dos recursos mencionados. As categorias e seus recursos são listados nessa pesquisa mais no intuito de complementação desse mapeamento proposto e não como possíveis recursos usados para verificação dos vídeos selecionados para análise, uma vez que para identificar o uso desses recursos seria preciso outras estratégias metodológicas.

Uma vez listados os recursos identificados no período de sondagem – também descritos e exemplificados alguns deles (os que são empregados nas traduções do *corpus*) – é possível observar a parte de apresentação dos dados coletados e a discussão dos resultados, ou seja, a última etapa dessa investigação. Etapa em que os dados (recursos) foram extraídos dos vídeos selecionados, quantificados e organizados em tabelas e gráficos para apresentação. No próximo capítulo, portanto, é possível ver esses dados e as considerações feitas sobre os resultados obtidos.

4. EXPOSIÇÃO DOS DADOS E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O quarto capítulo dessa pesquisa compreende na exposição dos dados coletados e na discussão dos resultados. Os gráficos que apresentam os dados estão agrupados conforme as categorias de recursos estando dispostos na seguinte ordem: Recursos Linguísticos; Recursos Extralinguísticos; Recursos Tradutórios; Recursos Audiovisuais; Recursos Cenográficos. Cada categoria de recurso compreende dois gráficos, sendo primeiramente um deles relativo aos resultados dos sinalizantes ouvintes e, em seguida, o outro relativo aos resultados dos sinalizantes surdos. A categoria dos Recursos Tradutórios conta ainda com mais dois gráficos relativos ao estilo de tradução empregada (tradução mais ou menos literal) e ao grau de simultaneidade da sinalização.

Os gráficos seguem o modelo de ilustração em colunas agrupadas, com linhas horizontais e em formato 3D. Possuem logo abaixo de suas coordenadas pequenas tabelas com os respectivos valores que as linhas horizontais representam e apresentam os valores em números absolutos de ocorrências de cada recurso empregado na sinalização. Na primeira linha das tabelas dos gráficos há a identificação dos recursos cujas denominações foram abreviadas. Nos gráficos dos Recursos Linguísticos há nove colunas com os nove respectivos recursos identificados nessa categoria: AC: *Ação Construída*; CL: *Classificadores*; DC: *Direcionamento de Cabeça*; DT: *Direcionamento de Tronco*; ES: *Espaço de Sinalização*; EF: *Expressão Facial*; MO: *Morfismo*; RS: *Repetição Simétrica* e SO: *Soletração*.

Já nos gráficos dos Recursos Extralinguísticos são seis as colunas com os respectivos recursos identificados: AG: *Agachamento*; BA: *Balanço*; BP: *Batidas de Pé*; DE: *Deslocamento*; MC: *Movimento de Cabeça* e MT: *Movimento de Tronco*. Nos gráficos relativos aos Recursos Tradutórios há sete colunas que apresentam os dados dos seguintes recursos: AD: *Adaptação*; CO: *Contextualização*; EX: *Explicitação*; EP: *Explicação*; RE: *Retomada*; VE: *Variação Equivalente* e VT: *Variação de Tema*. Além dos gráficos desse recurso em especial, há também mais dois gráficos que apresentam os dados dos seguintes recursos respectivamente: TL: *Tradução Literal* e SI: *Simultaneidade*.

Os Recursos Audiovisuais são apresentados em gráficos com tabelas que se dividem em sete colunas. Seus respectivos recursos são: COR: *Cortes*; CR: *Créditos*; EFE: *Efeitos*; IM: *Imagens*; LE: *Legendas*;

PL: *Planos* e VI: *Vídeos*. Por fim, os gráficos que correspondem aos resultados dos Recursos Cenográficos possuem cinco colunas com os seguintes recursos: ADE: *Adereços*; CE: *Cenário*; FI: *Figurino*; MA: *Maquiagem* e PF: *Plano de Fundo*.

Todos os gráficos possuem, além da primeira linha com as abreviaturas dos recursos da categoria, mais três linhas: a primeira identificando o conjunto de Canções Religiosas (cujos resultados nos gráficos aparecem em cor laranja ●), abaixo a linha das Canções Populares (em que a linha horizontal ilustrativa é apresentada na cor azul ●) e, por fim, uma última linha da tabela que corresponde aos dados relativos ao Hino Nacional (cujos resultados nos gráficos estão na cor verde ●). Além disso, abaixo de cada gráfico devidamente identificado há a legenda das abreviações dos nomes dos recursos por categoria.

Os dados encontrados foram bastante expressivos em termos de quantidade e possibilidade de interpretação dos resultados. Nesse estudo não será especificado cada resultado correspondente a cada categoria de recurso, nem feitas comparações detalhadas com relação à diferença de emprego de cada um dos recursos em especial por parte dos sinalizantes em cada conjunto de canção. As interpretações dos dados estarão focadas nos objetivos específicos desse trabalho que compreendem além de identificar os recursos empregados em traduções de canções (o que já foi feito na etapa de sondagem e apresentado no mapeamento visto no capítulo anterior), também quantificar os recursos de tradução empregados pelos sinalizantes surdos e ouvintes (feito através das observações sistemáticas) e comparar os recursos de tradução empregados pelos dois grupos de sinalizantes (o que é feito a partir da exposição dos resultados nos gráficos ilustrados a seguir), compreende também apontar os recursos empregados pelos sinalizantes surdos que podem contribuir para as traduções de sinalizantes ouvintes. Para tanto, as comparações realizadas serão realizadas a partir dos resultados mais proeminentes trazidos nesse capítulo em ordem de categoria.

4.1. Categoria dos Aspectos Linguísticos

Dentre todas as categorias definidas nesse estudo, nota-se que a categoria dos Aspectos Linguísticos foi a que mais apresentou o uso expressivo de recursos por parte dos sinalizantes de modo geral, também por isso que as considerações e discussões tecidas nesse estudo concentram-se nos dados referentes a essa categoria em especial. Como é possível observar no gráfico abaixo, grande parte das sinalizações

analisadas compreendeu o uso expressivo de elementos gramaticais da língua brasileira de sinais:

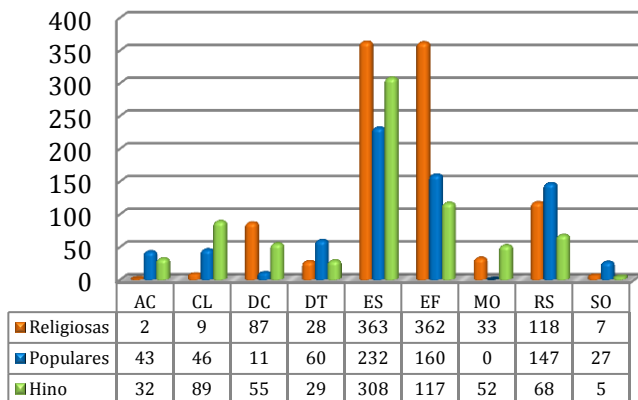


Gráfico 1: Ouvintes – Aspectos Linguísticos.

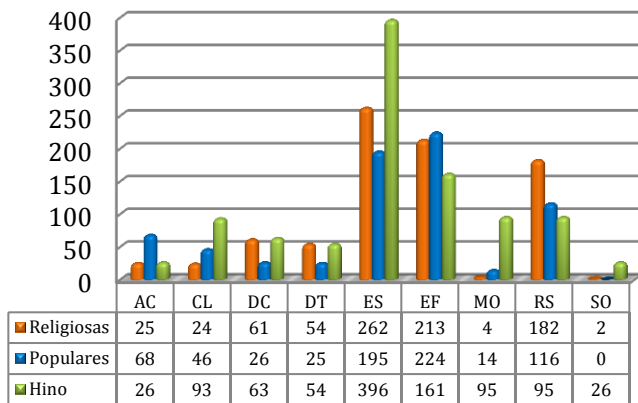


Gráfico 2: Surdos – Aspectos Linguísticos.

Legenda: AC: *Ação Construída*, CL: *Classificadores*, DC: *Direcionamento de Cabeça*, DT: *Direcionamento de Tronco*, ES: *Espaço de Sinalização*, EF: *Expressão Facial*, MO: *Morfismo*, RS: *Repetição Simétrica* e SO: *Soletração*.

Com exceção do recurso de *Morfismo*, nas traduções realizadas por ouvintes, e o recurso de *Soletração*, nas traduções realizadas por surdos (ambas relativas às Canções Populares), todos os demais tipos de

recursos definidos nessa categoria foram empregados por ambos os grupos de sinalizantes em maior e menor grau.

Como é possível perceber, a categoria dos Aspectos Linguísticos é composta por nove tipos de recursos. Desses nove, cinco foram empregados mais expressivamente por sinalizantes ouvintes e quatro por sinalizantes surdos nas traduções das Canções Religiosas. Já nas traduções das Canções Populares o número de tipos de recursos mais empregados foi o mesmo; cada grupo de sinalizante fez uso de quatro tipos de recursos mais empregados expressivamente, sendo que um dos tipos de recurso foi empregado da mesma forma nos dois grupos de sinalizantes. Nas traduções do Hino Nacional, contudo, o número dos tipos de recursos empregados mais expressivamente foi maior por parte dos sinalizantes surdos, sendo apenas um recurso mais empregado por sinalizantes ouvintes. Diante desse primeiro comparativo, é possível considerar de forma geral que o número de tipos de recursos linguísticos empregados de forma mais expressiva foi maior por parte dos sinalizantes surdos.

Ainda para fins comparativos dos recursos linguísticos empregados entres os sinalizantes surdos e os sinalizantes ouvintes, bem como para verificação das diferenças existentes entre as ocorrências dos recursos entre os dois grupos de sinalizantes, segue abaixo uma tabela que ilustra o somatório das ocorrências dos três conjuntos de canções.

	AC	CL	DC	DT	ES	EF	MO	RS	SO
OUVINTES	77	144	153	117	903	639	85	333	39
SURDOS	119	163	150	133	853	598	113	393	28
≠	42	19	03	16	50	41	28	60	11
≠ em %	35%	11%	2%	12%	5%	6%	24%	15%	28%

Tabela 6: Somatório dos Resultados - Aspectos Linguísticos.

Conforme é possível observar cinco dos nove tipos de recursos definidos na categoria dos Aspectos Linguísticos foram mais empregados por sinalizantes surdos e quatro foram mais empregados por sinalizantes ouvintes. Nota-se que os recursos mais recorrentes nas sinalizações dos surdos foram: *Ação Construída*; *Classificadores*; *Direcionamento de Tronco*; *Morfismo* e *Repetição Simétrica*. Já os recursos mais empregados pelos sinalizantes ouvintes foram: *Direcionamento de Cabeça*; *Espaço de Sinalização*; *Expressão Facial* e *Soletração*.

Percebe-se ainda que a diferença em porcentagem entre o emprego dos recursos mais usados pelos sinalizantes ouvintes é menos

significativa do que a diferença entre o emprego dos recursos mais usados pelos sinalizantes surdos. Com exceção do recurso de *Soletração*, é possível concluir que a diferença de emprego dos recursos menos usados pelos sinalizantes surdos é menor do que a diferença de emprego dos recursos menos utilizados pelos sinalizantes ouvintes. Assim, conclui-se que, mesmo havendo recursos empregados com menos expressividade por parte dos sinalizantes surdos nessa categoria, os resultados dos recursos empregados com mais expressividade por esses sinalizantes se sobressaem e se mostram mais significativos.

Tecendo algumas considerações sobre alguns dos recursos separadamente é possível observar alguns resultados interessantes. Com relação ao recurso de *Ação Construída*, por exemplo, nota-se que o emprego expressivo desse recurso aconteceu, sobretudo, nas traduções das Canções Populares, sendo esse o conjunto com maior ocorrência de AC nas traduções de ambos os grupos de sinalizantes, especialmente, nas realizadas pelos sinalizantes surdos. Essa recorrência significativa pode ter sido influenciada em certa medida pelo caráter pop das canções traduzidas, isto é, canções cujas letras costumam envolver duas dimensões: o conteúdo das palavras e a “voz”, a presença de quem canta (FRITH, 1996 *apud* CARVALHO, 2008, p. 105). Vale ressaltar que a letra da canção que compreende o conjunto em questão contempla um tipo de composição de narrativa direta, onde o personagem, no caso o próprio cantor-intérprete que conta a história, é marcado pelos sinalizantes por meio de ações construídas. Isso implica dialogar com Quinto-Pozos e Metha (2010, p. 560-561) quando consideram que esse recurso corresponde justamente ao uso do corpo do sinalizante como representação de ações e personalidade de um determinado personagem por meio de um tipo de “discurso de relato”, uma espécie de “caracterização” como define Quadros e Sutton-Spence (2006, p. 118). Um recurso que corrobora com esse resultado de “transformação” (Ibid., p. 118) do sinalizante no autor da narrativa da letra é o próprio emprego expressivo do recurso de *Expressão Facial* cujos dados elucidados nos gráficos da categoria comprovam o emprego também desse recurso nas traduções das Canções Populares, principalmente as realizadas por sinalizantes surdos. Abaixo é possível observar um trecho de uma das traduções realizada por um sinalizante surdo que ilustra o emprego desses recursos:



Figura 35: O emprego de *Ação Construída* e *Expressão Facial* por um sinalizante surdo.⁶⁴

Já com relação ao uso dos *Classificadores*, nota-se sua maior ocorrência nas traduções do Hino Nacional. O fato de a letra do Hino Nacional ser rica em versos que mencionam elementos ligados à natureza, por exemplo: “*margens plácidas*”; “*formoso céu, risonho e límpido*”; “*terra mais garrida*”; “*risonhos lindos campos têm mais flores*”; “*bosques têm mais vida*”, implica no rico uso desse recurso nas sinalizações. O uso criativo de CL é visível nas traduções e sua expressividade é recorrente, em maior parte, nas realizadas pelos sinalizantes surdos. Essa criatividade é justamente apontada por Sutton-Spence (2011) que considera sobre o emprego de CL em composições poéticas e entende esses recursos como elementos linguísticos construídos por meio de imagens visuais caracterizando dessa forma as traduções como sinalizações de propriedades artísticas.

Sobre os recursos de *Direcionamento de Cabeça* é válido apontar que o emprego desse recurso concentrou-se em maior parte nas traduções de Canções Religiosas realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Somado ao fato de que o recurso do *Espaço de Sinalização* empregado de forma diferencial também foi significativo nesse conjunto de canções por esse mesmo grupo de sinalizantes, entende-se que as traduções desse tipo de canção em especial se constroem, naturalmente, por influência do próprio contexto onde estão inseridas (momentos de louvor, adoração) e das mensagens das letras que, em sua maioria, referem-se a

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ga0-LXL2jDY>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

Deus (e seus sinônimos) sugerido, portanto, uma sinalização mais “elevada”, isto é, sinais que se concentram acima dos ombros e se dispõem em um espaço de sinalização mais amplo e mais alto do que o habitual. Nesse contexto, traz-se a experiência vivida por Oliver Sacks que relata assistir uma sinalização de canção (coro) em língua de sinais em um contexto religioso e afirma nunca ter visto nada igual; o uso de sinais amplos e eloquentes empregados de forma expressiva no louvor do culto realizado em língua de sinais. Conforme descreve o autor, tratava-se de sinais empregados fora do costumeiro espaço de comunicação. Sinais realizados “lá em cima, sobre os ombros, em direção aos céus, a Deus” (SACKS, 2007, p.153), bem como os utilizados nas traduções de Canções Religiosas analisadas nesse estudo.

Contudo, o emprego do DC foi menos expressivo nas traduções realizadas pelos surdos nesse conjunto de Canções Religiosas. Isso possivelmente se deve ao fato de que, em grande parte das traduções analisadas, o sinalizante surdo mantinha contato visual fixo em um determinado ponto à sua frente, o que não permitia o direcionamento da cabeça acompanhando os sinais realizados. Essa concentração do DC fixo implica no prejuízo da função expressiva do recurso como marcação das construções sintáticas e diferenciação dos itens lexicais (QUADROS E KARNOPP, 2009, p.60), além disso, leva a supor a presença de um segundo sinalizante à frente, provavelmente ouvinte, que rege a sinalização do surdo assumindo uma função muito semelhante a dos “maestros” de corais de surdos mencionados por Marques (2008, p. 108), Arriens (2003, p. 23) e Lulkin (2000, p. 99; 2005, p. 46).

Diferentemente disso, nas sinalizações dos surdos referentes às traduções do Hino Nacional o recurso de *Direcionamento de Cabeça* foi, por sua vez, expressivo o que demonstra o emprego dessas expressões com suas devidas funções gramaticais. Um sinal, possível de ilustrar como exemplo que implicou a concentração do direcionamento da cabeça dos sinalizantes, sobretudo para cima, foi o sinal de BRASIL, demonstrado na figura abaixo, bem como a soletração artística B-R-A-S-I-L. Ambos compreendendo o olhar e o direcionamento de cabeça como elementos de construção sintática, envolvendo ainda um efeito estético de função poética e trazendo em si o sentido de respeito e homenagem à pátria.



Figura 36: O emprego de *Direcionamento de Cabeça*.⁶⁵

O uso do *Direcionamento de Tronco* foi expressivo, sobretudo, nas traduções das Canções Populares realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Infere-se que, em função da letra da canção desse conjunto compreender características de repetição (CARVALHO, 2008, p. 104-105) e ter, portanto, uma possível influência na forma de construção da combinação dos sinais e sua disposição no espaço de sinalização, o uso expressivo do DT e suas devidas marcações, pode estar associado à variada e diversificada combinação dos elementos gramaticais empregados, sobretudo, à troca constante (de verso em verso e estrofe em estrofe) da disposição desses elementos no espaço de sinalização. O que corrobora com essa possibilidade são os próprios resultados referentes ao *Espaço de Sinalização* que nas traduções das Canções Populares realizadas pelos sinalizantes ouvintes são bastante expressivos; são mais recorrentes, inclusive, que os resultados dos dados desse recurso nas traduções realizadas pelos sinalizantes surdos nesse mesmo conjunto de canção.

É notável que o resultado mais expressivo apresentado nos gráficos da Categoria de Aspectos Linguísticos refere-se ao *Espaço de Sinalização*. O emprego desse recurso nas traduções do Hino Nacional, sobretudo nas realizadas pelos sinalizantes surdos, é frequente e diversificado, o que implica ressaltar a atenção diferenciada destinada a esse recurso. Entende-se que o uso seletivo do ES seja um elemento

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=goYDfGZXf8k>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

característico de traduções de canções, isso por ser o elemento linguístico mais empregado dentre todas as traduções analisadas nesse estudo e, também por compartilhar uma função semelhante nas produções poéticas em línguas de sinais, como bem foi percebido nas observações realizadas.

As sinalizações elaboradas nas traduções do Hino Nacional pelos sinalizantes surdos e das Canções Religiosas realizadas pelos sinalizantes ouvintes, são exemplos da riqueza de possibilidades desse elemento linguístico refletindo seu uso expansivo, o que implica em traduções de caráter artístico, performático. Sugere-se que o uso do *Espaço de Sinalização* em maior dimensão, portanto, ofereça mais possibilidades de composição estética e articulação poética dos sinais, gerando sinalizações com efeitos visuais mais envolventes. Características, por sua vez, condizentes com a experiência visual “dinâmica” (CAMPELLO, 2008, p. 114) do público alvo para os quais as traduções em língua de sinais são normalmente destinadas, os surdos.

Os dados dos gráficos da categoria de Aspectos Linguísticos mostram o emprego expressivo também das *Expressões Faciais* por parte dos sinalizantes ouvintes nas traduções das Canções Religiosas. Esse resultado, somado aos demais dados encontrados nesse conjunto, pode decorrer talvez da própria atuação dos sinalizantes ouvintes enquanto intérpretes de contextos religiosos com significativo tempo de atuação e experiência; pois como se sabe, a prática de interpretação para língua de sinais nos contextos religiosos é antiga, talvez pioneira e, no caso do Brasil, iniciada por volta dos anos 80 (QUADROS, 2007, p.14).

É válido considerar o que Costa (2008, p.18) aponta sobre as igrejas serem locais de exposição musical contínua. Pensando sob esse prisma, naturalmente sinalizantes ouvintes que frequentam esses locais também estejam mais expostos a música e, portanto, sejam mais propensos a desenvolver práticas de tradução de canções, o que não significa concluir, ao contrário do que aponta Rosa (2005, p. 110), que esses sinalizantes sejam “melhores” intérpretes. Sobreira (2003, p.121) considera que pessoas ligadas às religiões e com contato estreito desde cedo a ambientes musicais, possuem propensão e facilidade de cantar. Isso talvez também possa se aplicar aos sinalizantes ouvintes que atuando nesses ambientes musicais podem da mesma forma adquirir mais habilidades para traduzir canções, em função até mesmo da própria experiência diária com esse tipo de prática nos cultos e missas. Um fator que talvez reflita tudo isso também no Brasil, assim como nos Estados Unidos conforme a experiência compartilhada por Anderson (2009, p.177), é o próprio interesse e busca dos intérpretes de contextos

religiosos por orientação, formação e sugestões de como traduzir canções durante os cultos.

Além disso, é válido considerar que esses resultados também podem estar associados talvez à necessidade de expressividade nas sinalizações e nas construções semânticas das traduções das canções de forma que toda a carga emotiva e de significado simbólico que as músicas religiosas carregam em suas letras, sejam transmitidas e repassadas com a mesma intensidade de adoração e veneração que, geralmente, contém a música cantada na língua oral. Costa (2008, p. 04) lembra que na bíblia o canto (de salmos, de hinos e cânticos espirituais) é entendido como meio de ensinamento e de aconselhamento entre os fiéis. Assim como no cantar, essas funções devem prevalecer na sinalização.

Já o fato de as *Expressões Faciais* não serem tão presentes nas sinalizações dos surdos como nas sinalizações dos ouvintes nas traduções das Canções Religiosas, talvez seja em decorrência da mesma causa apontada nas considerações feitas sobre o *Direcionamento de Cabeça*. A necessidade do olhar fixo, concentrado e centralizado do sinalizante a fim de se poder estabelecer o acompanhamento da sinalização do suposto “maestro”, o que dessa forma pode interferir e reduzir o emprego das expressões não manuais de forma geral. Por outro lado, embora o resultado do uso das EF tenha sido menor nesse conjunto de canção por parte do grupo de sinalizantes surdos, nos demais (Canções Populares e Hino Nacional), o emprego desse recurso foi mais significativo. Isso corrobora com as inferências antes mencionadas no sentido de que, ao se realizar uma tradução desprendida de acompanhamento e “cópia” (como bem acontece nas Canções Populares e no Hino Nacional), a construção da sinalização torna-se, naturalmente, menos mecânica, soa espontânea e se constitui mais adequadamente em termos gramaticais, sem prejuízos de expressividade linguística e sem prejuízos semânticos da mensagem (texto) da canção.

Sobre as EF é possível pensar ainda sobre a questão de expressividade da canção interpretada (cantada). Entende-se ser importante a adequação de nível de afetação emocional (QUADROS, 2011) do cantor-intérprete, uma vez que toda sua expressividade precise ser transmitida e refletida no texto de chegada. Obviamente que nas traduções do Hino Nacional as expressões acabam por ser mais neutras, dado o próprio contexto de execução da composição e sua função. As EF nessas traduções concentram-se em sua maioria em expressões relacionadas a sentimentos de pertencimento, amor e respeito à pátria, o

que reforça inclusive com a própria postura de peito estufado de alguns sinalizantes, o que nas demais traduções isso não acontece.

Nas traduções das Canções Religiosas as EF mostraram-se mais tênues e suaves, porém, expressivas no sentido de sentimento de fé e adoração. Em muitas dessas traduções, por parte dos sinalizantes ouvintes, percebeu-se também o gesticular dos lábios acompanhando o canto da música, isto é, os sinalizantes ouvintes também cantavam a letra da canção ao mesmo tempo em que a sinalizavam, o que ocorreu em apenas um vídeo referente às traduções de sinalizantes surdos. Nas Canções Populares as expressões concentraram-se em expressões de malícia como bem sugere a letra da canção traduzida. Considera-se, portanto, que essas adequações são necessárias, uma vez que é preciso que o intérprete perceba a intenção da expressividade do cantor e a carga de sentimento e emoção que carrega em sua voz, para que isso seja repassado de forma espontânea na língua alvo.

A sinalização espontânea também pode compartilhar de elementos de suavidade e elegância (QUADROS e SUTTON-SPENCE, 2006, p. 151) o que implica o uso de sinais mórficos, ou seja, o emprego do recurso de *Morfismo* nas traduções. Como é possível observar nos dados, a utilização desse recurso poético foi mais recorrente nas traduções do Hino Nacional, sobretudo nas realizadas pelos sinalizantes surdos. Observou-se que muitos dos morfismos foram decorrentes das transições de *Classificadores*. Como já mencionado, o emprego dos CL por esse grupo de sinalizantes nesse conjunto de canções foi bastante expressivo. Isso permite inferir que, também devido a esse resultado, o uso dos sinais mórficos foi expressivo.

Nas traduções do Hino Nacional realizadas pelos sinalizantes surdos nota-se não apenas o emprego dos sinais mórficos como elementos de composição poética, mas também o uso de *Repetições Simétricas*, ambos, recursos empregados com expressividade. Esses recursos também amplamente presentes das poesias sinalizadas são, portanto, possíveis de serem empregados nas sinalizações de canções no intuito de se obter traduções com elementos mais visuais, mais artísticos, adequando a tradução especialmente ao público alvo que compartilha dessa experiência visual. É possível considerar, portanto, que as traduções do Hino Nacional realizadas por surdos demonstram esse uso mais condizente ao público alvo e ao contexto de chegada, uma vez que as traduções partem de elementos que intensificam a visualidade dos sinais que, por sua vez, se aproximam com as experiências visuais dos leitores-espectadores.

Por fim, com relação ao recurso de *Soletração* é possível considerar que o uso desse recurso concentrou-se nas traduções de Canções Populares por sinalizantes ouvintes e nas traduções do Hino Nacional por sinalizantes surdos. Nas primeiras mencionadas o recurso usado refere-se às soletrações A-I do termo “Ai” (do verso “*Ai se eu te peço*”). Nota-se que essa soletração não é comumente utilizada na língua alvo e não faz parte de uma expressão utilizada pelo público alvo da tradução. Essa recorrência mostrou-se expressiva, porém, por meio de uma escolha tradutória que não está diretamente ligada com a cultura de chegada, ou seja, que não condiz com o uso da língua fonte pelo público surdo. Em função de essa expressão ser bastante recorrente na letra da canção sinalizada (várias vezes no refrão), naturalmente, que esse recurso se mostrou bastante presente e repetitivo nas sinalizações. Essa repetição ocorreu somente nas sinalizações realizadas pelos ouvintes. Nas traduções das Canções Populares esse recurso não foi empregado pelos sinalizantes surdos.

Já nas traduções do Hino Nacional as soletrações concentraram-se na soletração artística do termo Brasil a partir da utilização das letras B-R-A-S-I-L do alfabeto manual sinalizadas em uma sequência sinuosa de cima para baixo transmitindo um efeito estético. Esse sinal, dessa forma soletrado, é bastante comum nas sinalizações do Hino Nacional, sobretudo nos versos que correspondem ao termo citado. A ocorrência dessa soletração artística, em especial de B-R-A-S-I-L foi possível perceber tanto em sinalizações de surdos quanto em sinalizações de ouvintes, porém, com maior expressividade nas traduções dos sinalizantes surdos.

Além desses recursos observados, é possível tecer algumas considerações sobre o *Movimento Rítmico* dos sinais que, embora seja um recurso não quantificado nesse estudo, esteve presente nas traduções. Percebeu-se que muitos dos sinais realizados são construídos em um movimento repetitivo, muitos inclusive, compostos em certos movimentos mais lentos ou mais rápidos buscando o tempo da canção, isto é, sinais com seus movimentos alterados para fechar no tempo das pausas e cadências da música. Além disso, cabe registrar que alguns sinalizantes, sobretudo os ouvintes nas traduções das Canções Religiosas, utilizam-se de um tipo de floreio na passagem de um sinal para outro, rotações da mão, do pulso, também alterando os movimentos tradicionais dos sinais. Em algumas sinalizações do Hino Nacional, também por parte dos sinalizantes ouvintes isso foi percebido e de forma mais exagerada. Movimentos enfeitados exageradamente quando realizados na tentativa de composição artística dos sinais merecem

atenção, visto que quando usados em excesso ao invés de tornarem a sinalização envolvente e com um belo efeito estético, pelo contrário, podem acabar tornando-a poluída e esteticamente mal elaborada. Outras pesquisas poderão aprofundar mais esse elemento linguístico em especial bastante interessante de ser investigado, sobretudo, por ser um importante elemento presente nas traduções de canções e sinalizações artísticas.

4.2. Categoria dos Aspectos Extralinguísticos

O emprego dos recursos relativos à Categoria de Aspectos Extralinguísticos de forma geral não foram tão significativos e presentes nas traduções como os recursos da categoria anterior. Nota-se, porém, que houve uma concentração de ocorrência mais significativa em especificamente três tipos de recursos dessa categoria, isso tanto por parte dos sinalizantes surdos como por parte dos sinalizantes ouvintes. Os demais tipos de recursos, apesar de terem sido empregados em algumas traduções, não obtiveram usos expressivos. Isso é possível observar nos gráficos abaixo:

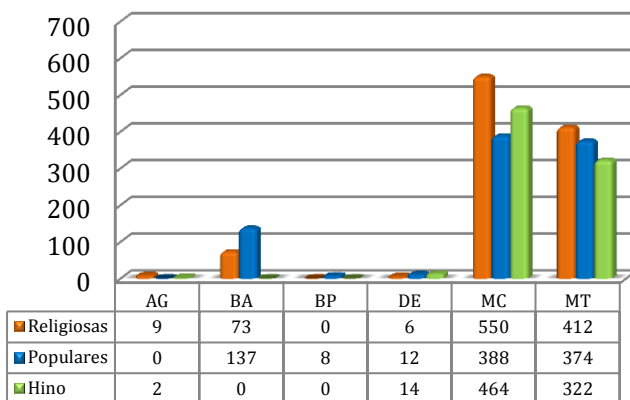


Gráfico 3: Ouvintes – Aspectos Extralinguísticos.

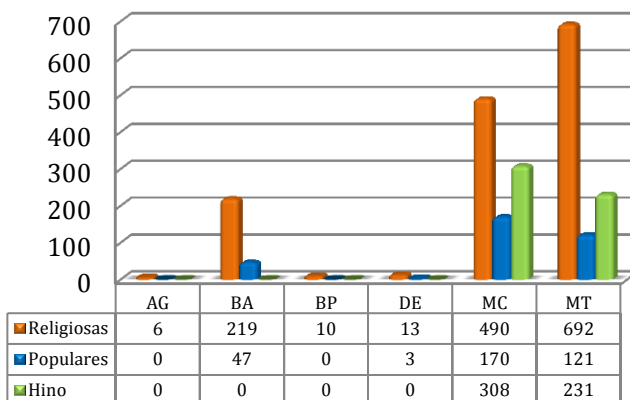


Gráfico 4: Surdos – Aspectos Extralinguísticos.

Legenda: AG: *Agachamento*, BA: *Balanço*, BP: *Batidas de Pé*, DE: *Deslocamento*, MC: *Movimento de Cabeça*, MT: *Movimento de Tronco*.

Nessa categoria os recursos empregados com maior ocorrência foram o *Movimento de Cabeça* e *Movimento de Tronco*, seguido do recurso de *Balanço* que também foi empregado significativamente, sobretudo nas traduções de Canções Religiosas por parte de surdos e nas traduções de Canções Populares por parte de ouvintes. Os demais recursos extralinguísticos (*Agachamento*, *Batidas de Pé* e *Deslocamento*) não foram utilizados pelo menos em um dos conjuntos de canções definidos na categoria.

Como foi definida, a categoria dos Aspectos Extralinguísticos contou com seis tipos diferentes de recursos de tradução. Nas Canções Religiosas, dois tipos de recursos foram empregados mais expressivamente por sinalizantes ouvintes e quatro tipos por sinalizantes surdos. Já nas Canções Populares esse resultado foi diferente, cinco tipos de recursos foram empregados mais expressivamente por ouvintes e nenhum deles foi empregado em maior ocorrência por surdos. Um dos recursos nesse conjunto de canção não foi empregado nem por sinalizantes ouvintes nem por sinalizantes surdos. Já nas traduções do Hino Nacional o número de tipos de recursos mais empregados também foi maior em sinalizações de ouvintes, sendo quatro dos seis tipos de recursos com maior ocorrência. Nesse conjunto de canções ainda, dois recursos não foram empregados por ambos os grupos de sinalizantes.

De forma geral, de acordo com esse comparativo inicial relativo à categoria dos Aspectos Extralinguísticos é possível considerar,

portanto, que o número de tipos de recursos mais empregados ocorreu em traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Assim, segue a tabela com o somatório das ocorrências de recursos extralinguísticos dos três conjuntos de canções para fins de comparar e verificar as diferenças existentes entre as traduções realizadas pelos sinalizantes surdos e pelos sinalizantes ouvintes:

	AG	BA	BP	DE	MC	MT
OUVINTES	11	210	08	32	1402	1108
SURDOS	06	266	10	16	968	1044
≠	05	56	02	16	434	64
≠ em %	45%	21%	20%	50%	30%	6%

Tabela 7: Somatório dos Resultados – Aspectos Extralinguísticos.

Os resultados encontrados a partir da soma dos dados dos três conjuntos de canções corroboram com as considerações já tecidas no primeiro comparativo dessa categoria no que diz respeito aos recursos extralinguísticos serem empregados mais expressivamente pelos sinalizantes ouvintes. A partir do somatório dos resultados, nota-se que os recursos mais recorrentes nas sinalizações dos surdos foram dois: o *Balanço* e as *Batidas de Pé*. Já os demais recursos, *Agachamento*, *Deslocamento*, *Movimento de Cabeça* e *Movimento de Tronco*, foram mais presentes nas sinalizações dos ouvintes. É possível observar que a diferença em porcentagem entre o emprego dos recursos mais usados pelos sinalizantes ouvintes em sua maioria é maior do que a diferença entre o emprego dos recursos mais usados pelos sinalizantes surdos.

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

As *Batidas de Pé* e o *Balanço*, assim como o *Movimento do Tronco e da Cabeça*, empregados pelos sinalizantes ouvintes podem ser entendidos como recursos que correspondam em alguma medida ao ritmo da canção, elemento esse compartilhado na Dança. Nesse contexto, cabe retomar o que Sekeff (2007, p. 42-43) considera sobre a indução da música no que diz respeito à execução de movimentos motores, ou seja, na sua capacidade de provocar naqueles que a ouvem (e, portanto, nos sinalizantes ouvintes e não nos sinalizantes surdos) uma resposta corporal, uma vez que “ritmo musical e ritmo corporal são o resultado de movimentos sucessivos, ordenados, modificados e estilizados” (BENZON, 1971, p. 36 *apud* SEKEFF, 2007, p. 44-45) o que é presente na construção da canção que compõe o conjunto de Canções Populares.

Nessas sinalizações percebe-se uma preocupação por parte dos ouvintes, através desses recursos extralinguísticos, de traduzir a sonoridade da canção. Esses recursos podem ser entendidos, portanto, como recursos influenciados pela composição instrumental, ou seja, pelo próprio conteúdo sonoro da canção que leva o sinalizante ouvinte a empregar tais recursos uma vez que está subordinado ao som (LULKIN, 2000, p. 99) por sua essência enquanto ser que ouve e que, por sua vez, é levado ao movimento por decorrência da música (SEKEFF, 2007, p. 33). O que corrobora com isso é o simples fato de os resultados apontarem o uso desses recursos não tão expressivos em sinalizações de surdos nesse mesmo conjunto de canções e, inclusive, na própria ausência do som (da música traduzida) nas gravações das traduções desses sinalizantes que podem, aliás, também ser entendidas como “músicas-sem-som” (STROBEL, 2008, p. 70).

É possível refletir, nesse contexto, até que ponto essa preocupação de traduzir o conteúdo sonoro não interfere na tradução dos conteúdos linguísticos e visuais da canção de forma a prejudicar talvez o sentido da mensagem da letra ao priorizar os elementos não verbais que constituem sua forma. É importante que se repense o fato de a informação sonora implicar também na literalidade e simultaneidade da sinalização (como será visto na próxima seção), uma vez que o instrumental da música pode desencadear uma sinalização presa ao tempo da canção, uma combinação de sinais necessariamente construídos no tempo da música sem que haja atenção ao contexto desses sinais e aos significados que, quando construídos em conjuntos, podem passar ao leitor-espectador.

Nesse conjunto de canções ainda, percebeu-se nas traduções dos sinalizantes ouvintes a influência e uso da própria dança, gestos e

movimentos corporais realizados pelo cantor-intérprete da canção original. É possível visualizar a correspondência desses gestos e movimentos dançantes nos recortes abaixo que ilustram o cantor-intérprete em um frame do próprio videoclipe original da canção (esquerda) e, também, dois recortes de duas das traduções realizadas por sinalizantes ouvintes. Considera-se esse resultado um indicio de que nesse tipo de canção e contexto a musica está fortemente atrelada à dança e aos elementos extralinguísticos que, nesse caso, foram compartilhados na língua brasileira de sinais.



Figura 37: Movimentos compartilhados do cantor-intérprete e dos sinalizantes ouvintes.⁶⁶

Os resultados também apontam uma expressividade dos recursos de *Movimento de Tronco* e de *Movimento de Cabeça* nas traduções do Hino Nacional realizadas por sinalizantes surdos o que induz considerar que, mesmo as canções relacionadas ao Hino e, supostamente entendidas como canções mais marcadas por marchas e menos melódicas, ao contrário das canções mais populares, os recursos extralinguísticos ainda assim estão presentes. Entende-se que esses dois recursos em especial dialogam estreitamente com os recursos de *Direcionamento de Tronco* e *Direcionamento de Cabeça* uma vez que seus aspectos de movimento do corpo compartilham de mesmos referentes podendo influenciar entre si, embora o DT e DC possuam função de marcação gramatical e o MT e MC não.

Já o uso inexpressivo dos demais elementos extralinguísticos também nas traduções do Hino Nacional pode ser entendido pelo próprio gênero da composição que, geralmente executado em contextos

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=6YPmpFQzUKw>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

formais, como em contextos de *Conferências*, por exemplo, limita supostamente movimentações exageradas e expressões demasiadas (SILVA, 2013, p. 117). O Hino pode ser entendido ainda como um texto sensível, um *frozen text* (ANDERSON, 2009, p. 11), onde o texto original não pode ser modificado. Nesse sentido, cabe registrar que há estrofes que tendem ser convencionadas, como o caso do verso “*Entre outras mil és tu Brasil*” que foi traduzido da mesma forma por vários dos sinalizantes analisados nesse estudo. Embora essas supostas padronizações sejam desconstruídas em alguns casos, como é o caso da adaptação do Hino Nacional realizada por Rimar Segala⁶⁷, há também propostas de traduções do Hino Nacional que partem do pressuposto de que seu texto não pode ser de forma alguma modificado uma vez que é considerado um símbolo pátrio, como é o caso da tradução realizada por Sueli Ramalho que defende o entendimento de que a sinalização do Hino deve ser literal, fixa, preservando sua forma e seu conteúdo, uma vez que não se pode mudar a letra nem a música da composição, pois se assim for feito na língua de sinais não se terá a música de Francisco Manuel da Silva ou mesmo a letra do poema de Joaquim Osório Duque Estrada (RAMALHO, 2011).

Já com relação ao recurso de *Deslocamento*, é possível considerar que em alguns dos vídeos foi possível perceber a exploração do *espaço de circulação* do sinalizantes. Esse espaço de circulação também se mostrou frequente em traduções de Canções Religiosas, sobretudo, em função do emprego de determinados sinais e suas concordâncias verbais, derivações relacionadas a conceitos de adoração, louvor sinalizados em amplo *Espaço de Sinalização*. O uso do DE, portanto, está estreitamente relacionado com o ES seletivo e diferenciado, uma vez que com o ato de deslocar-se, um local maior de posicionamento e sinalização se faz necessário.

Assim, considera-se de modo geral que nessa categoria de recursos os sinalizantes ouvintes empregam mais os recursos extralinguísticos do que os sinalizantes surdos. Partindo do pressuposto de que esses recursos extralinguísticos compartilham de elementos da área da Dança e expressão corporal e gestual – podendo ser compreendidos como escolhas de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2010, p. 81), ou seja, tradução de signos não verbais (sons da canção) em signos não verbais (dança e seus movimentos extralinguísticos) e em signos verbais (os movimentos dos sinais da língua de sinais) – conclui-

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rb_FS3GZe8s>. Acesso em: 10 mar. 2013.

se que, naturalmente, que a preocupação de tradução de elementos sonoros através desses recursos concentra-se no grupo de sinalizantes ouvintes.

Considera-se ainda que, com exceção das traduções das Canções Religiosas que apontam um cunho de intervenção nas traduções realizadas por surdos por parte dos sinalizantes ouvintes, as traduções produzidas pelos sinalizantes surdos (das Canções Populares e do Hino Nacional) apresentam pouco uso de elementos extralinguísticos como: *Agachamentos*, *Balanço*, *Batidas de Pé* e *Deslocamentos* não são tão expressivos o que demonstra que não há, a princípio, uma preocupação desses recursos por parte dos surdos, visto que entendidos como recursos de tradução das informações sonoras da canção, não fazem sentido para esses sinalizantes.

Outro recurso empregado por sinalizantes ouvintes que merece atenção, mesmo que não tenha sido presente nos vídeos do *corpus* de análise desse estudo (mas, verificados nas traduções vistas no período de sondagem) é o uso de soletrações de vocalizações. Faz-se necessário abrir um breve parêntese para se tecer algumas considerações sobre esse tipo de recurso em especial.

Algumas configurações de mão, sobretudo as que correspondem às vogais “A”, “E”, “I”, “O” e “U”, costumam ser usadas por muitos tradutores-intérpretes ouvintes para traduções de vocalizações como “Êêêê” ou “Ôôôô...” ou ainda para traduções de vocalizações silábicas como “Lá Lá Lá”. Nesses casos, percebe-se a utilização das configurações de mãos que correspondem às mesmas vogais e sílabas vocálicas, assim: O-O-O-O ou então L-A L-A- LA. Cabe lembrar que essas vogais e sílabas vocálicas se tratam de fonemas sem função gramatical, sem valor semântico, porém de valor sonoro nas canções. Essas vocalizações destinam-se a composições musicais que, por sua vez, são designadas a um público ouvinte; público esse que compartilha do entendimento estético desse tipo de dispositivo sonoro empregado normalmente em músicas dos mais diferentes gêneros.

Justamente por terem valor sonoro simplesmente, para o público surdo essas vocalizações soletradas não fazem sentido. Apesar de serem recursos bastante usados em corais de surdos, sobretudo corais de igrejas, parecendo surtir efeitos estéticos quando combinados, são recursos empregados a partir de uma subordinação sonora e, portanto, podem ser entendidos como escolhas ouvintizadas não condizentes com a língua, cultura e experiência visual (e não sonora) do público alvo das traduções. Como é possível visualizar na figura ilustrativa abaixo, em evidência (à frente) a mulher sinaliza o que canta a cantora-intérprete e o

homem, por sua vez (também à frente), sinaliza aquilo que canta o cantor-intérprete da música; ao fundo os demais sinalizantes em posicionamento e disposição tradicional de coral sinalizam a letra “U” num movimento alternado durante o período da vocalização “Uuuuuuh” da canção. Há nesse caso uma sobreposição de sinais, assim como há uma sobreposição de vozes na canção original.



Figura 38: Vocalizações Soletradas em corais de igreja.

É importante novamente mencionar que, muitas vezes, essas vocalizações soletradas não fazem sentido para o público surdo. Uma hipótese remota de exceção seria o conhecimento e a possível consciência do surdo com relação a esse recurso e sua função nas sinalizações de canções por ouvintes, porém, o entendimento sonoro do recurso de fato (não meramente estético) seja pouco provável. A função dessas vocalizações é sonora; talvez seja preciso pensar em outras estratégias que possam traduzir essa estética sonora da canção em língua de sinais, porém limitá-la ao uso de configurações de mãos que representem a letra que corresponde a vogal vocalizada, sem dúvida, poderá confundir a compreensão do surdo com relação ao sentido daquilo que se pretende traduzir.

Um dos parâmetros da língua brasileira de sinais são as configurações de mão (CM). Uma vez combinadas com outros parâmetros, locação, movimento, etc., assumem um valor linguístico. As CM combinadas com determinados movimentos que sugerem o ritmo da canção, contudo, ainda assim não possuem valor linguístico algum. No máximo, a tentativa de um valor estético de composição artística. Esse valor estético, entretanto, pode ser intensificado com outras formas de emprego das configurações de mão na sinalização, sem limitar-se necessariamente o uso desse parâmetro relacionando-o com vogais vocalizadas.

O uso das CM para tradução das vocalizações reflete a fixação da sinalização na sonoridade da canção, ou seja, a constituição da sinalização presa ao valor sonoro, ao elemento não verbal atrelado ao que se ouve e não ao que se vê. Pode-se pensar, no entanto, as possibilidades que as CM e suas variações mórficas podem oferecer para traduções de vocalizações ou trechos instrumentais de uma determinada canção. Possibilidades de retomadas ou estratégias de compensação onde é possível a utilização de infinitas combinações poéticas com o uso de CM desprendidas de qualquer valor sonoro. Um bom exemplo do uso desses recursos que as línguas de sinais oferecem a serem empregados de forma criativa, sem estarem necessariamente atrelado à sonoridade da canção, é a produção sinalizada de Erik Witteborg, cuja proposta nesse caso não está presa nem mesmo à letra da canção. De acordo com Witteborg (2010) não se trata de uma interpretação propriamente dita da canção em inglês para língua de sinais americana, mas sim de uma sinalização poética, lírica e contemporânea, baseada em “não se sabe bem o quê”, na tentativa de experimentar algo isolado, ocultando as estrofes da canção com rimas que se baseiam principalmente em soletrações, movimentos e pontos de articulação dos sinais, bem como incorporando esses elementos e os fundindo nos movimentos gestuais, suas possibilidades de direcionalidade e combinações do alfabeto que se desdobra no transcorrer sinalização, mas que nada tem relação com a escrita.

Abaixo, é possível observar um trecho do vídeo por ele gravado onde ele faz uso desses elementos visuais (configurações de mão, soletrações manuais) sem qualquer dependência da canção e seus aspectos sonoros:



Figura 39: Soletrações artísticas e emprego de CM independentes de quaisquer sonoridades.⁶⁸

As combinações e fusões dos sinais se mesclam sem um sentido verbal, mas sim puramente estético de forma e movimento o que se assemelha muito com o trabalho do dançarino Jay Funk⁶⁹ que dança utilizando partes peculiares do corpo (como mãos e dedos e suas formações coreográficas detalhadas) geralmente não usadas em danças convencionais ocidentais (ao contrário das danças orientais, sobretudo, nas danças indianas, onde emprego dos dedos e das mãos é bastante presente e possui significados independentes). Jay Funk demonstra em sua dança, mesmo sem saber a língua de sinais, infinitas possibilidades de combinações poéticas e rítmicas das configurações das mãos e dos dedos, bem como os movimentos dos braços, cotovelos e pulsos.

Na figura abaixo é possível observar em frames alguns detalhes do uso de movimentos e determinadas partes do corpo (mãos, dedos e braços) empregadas por Funk em movimentos peculiares que embora

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MzjebqaF-gY>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/JayFunkY>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

não compreendam a língua de sinais propriamente dita, compartilham de mesmos elementos manuais, gestuais e de efeitos visuais.

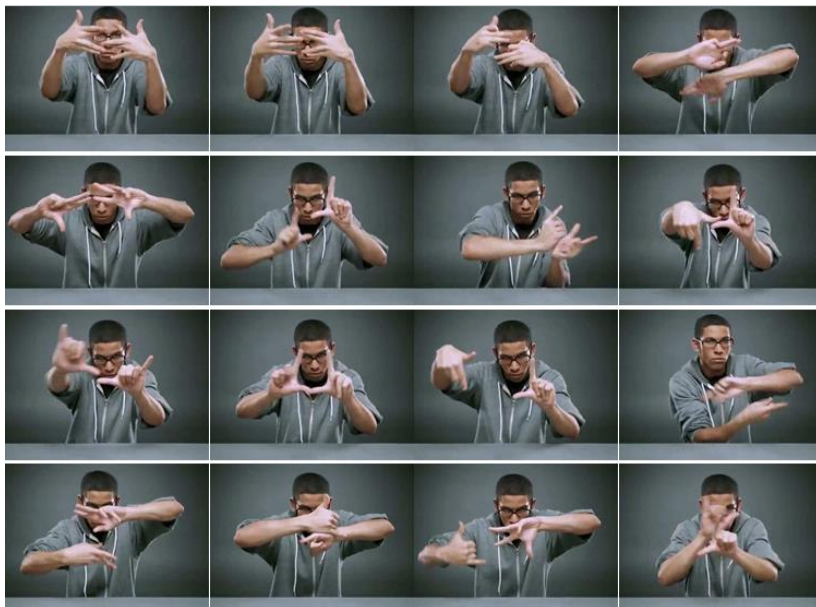


Figura 40: Exemplo do uso de CM criativa na dança por Jay Funk.⁷⁰

Com o intuito de fechar esse breve parêntese, cabe compartilhar ainda rapidamente um experimento bastante simples realizado num dado momento dessa investigação (durante o período de sondagem) com um professor surdo universitário e sua percepção com relação a uma tradução feita para língua de sinais de uma canção brasileira. Ao apresentar o vídeo com a tradução em língua de sinais o professor surdo pôde acompanhar toda a gravação do início ao fim e, ao concluir, foi questionado com relação aos trechos onde os tradutores-intérpretes ouvintes utilizaram soletrações manuais (a configuração de mão em “O”) para a tradução de vocalizações presentes na canção.

O professor surdo, sem saber muito o quê responder, arriscou dizer que as mãos dos sinalizantes em “O” e os respectivos movimentos rítmicos que eram utilizados talvez tivessem referindo-se a duas pessoas se paquerando, ou seja, cada uma das mãos correspondendo a um

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7rfW_hi08fs>. Acesso em: 10 mar. 2013.

personagem da letra da canção que, no decorrer do movimento, possivelmente estabelecessem uma relação de paquera. Sua inferência partiu do próprio contexto da canção que a letra remetia duas pessoas envolvidas, supostamente um homem (que cantava) e uma mulher (para quem as mensagens da canção destinavam-se). Para fins de ilustração, o uso da soletração na canção era feito dessa forma:



Figura 41: Vocalização Soletrada.

E o sinal de paquera, conforme o Dicionário da Língua Brasileira de Sinais pelo INES⁷¹ é assim realizado:



Figura 42: Vocalização Soletrada.

O interessante foi perceber que as CM em “O” não significavam absolutamente nada para o professor surdo, uma vez que nos trechos da canção estavam descontextualizados e as vocalizações soletradas não foram compreendidas. Pelo contrário, passaram outro sentido completamente diferente do sentido que os sinalizantes provavelmente pretendiam transmitir. Ao se pensar em uma tradução de canção para um público sinalizante ouvinte, talvez esse recurso possa até fazer algum

⁷¹ Disponível em: < <http://www.acessobrasil.org.br/libras/> >. Acesso em: 10 mar. 2013.

tipo de sentido ou provocar algum efeito estético quando somado o valor sonoro ao valor da construção visual do sinal, contudo, as traduções de canções geralmente são destinadas a um público alvo específico, o público surdo e, nesse caso, esse recurso empregado não transmitem sentido algum.

Nesse contexto, conclui-se a necessidade de se repensar esse tipo de recurso de tradução e os demais recursos extralinguísticos nessa seção mencionados, para canções com vocalizações ou ricas em sonoridades, uma vez que por serem recursos subordinados aos valores sonoros da música, quando empregados em sinalizações realizadas para o público surdo, podem implicar no que Strobel (2008, p. 70) chama de “músicas ouvintizadas” ou no que será aqui denominado de *traduções ouvintizadas*. Essas traduções tomam força na medida em que se mantêm também fixas ao tempo da canção, ao período de execução das partes instrumentais da música e a construção do texto na língua alvo tomando como base a estrutura da língua fonte, o que pode interferir no sentido e mensagem da canção e configurar o texto traduzido como texto não condizente com o contexto de chegada, língua e cultura do público alvo. Na seção a seguir é possível perceber alguns recursos tradutórios empregados que corroboram com essas as considerações.

4.3. Categoria dos Aspectos Tradutórios

O uso dos recursos de tradução definidos nessa categoria, também aqui entendidos como procedimentos de tradução, foi razoavelmente significativo. As ocorrências variaram de acordo com conjunto de canção e grupos de sinalizantes. Um procedimento em específico concentrou maior ocorrência de uso nas traduções dos três conjuntos de canções, tanto por parte dos sinalizantes surdos como por parte dos sinalizantes ouvintes. Alguns procedimentos, entretanto, não foram empregados em traduções de alguns conjuntos de canções. Nos gráficos que seguem é possível ver esses resultados:

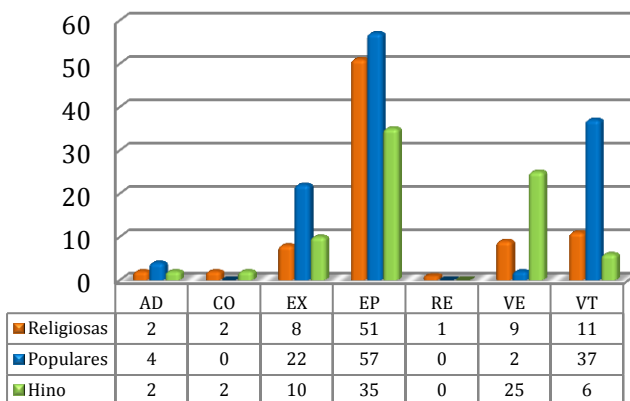


Gráfico 5: Ouvintes – Aspectos Tradutórios.

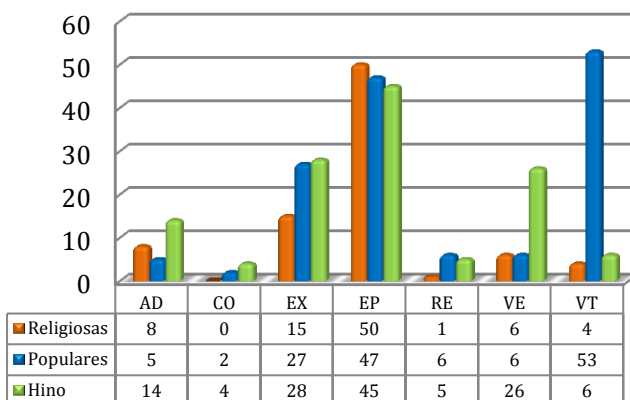


Gráfico 6: Surdos – Aspectos Tradutórios.

Legenda: AD: *Adaptação*, CO: *Contextualização*, EX: *Explicação*, EP: *Explicação*, RE: *Retomada*, VE: *Varição Equivalente*, VT: *Varição de Tema*.

Com exceção de dois procedimentos de tradução: *Contextualização* (não usado nas traduções das Canções Populares realizadas por ouvintes e nas das Canções Religiosas realizadas por surdos) e *Retomadas* (também não empregado nas traduções do Hino Nacional e das Canções Populares realizadas por ouvintes) todos os demais recursos dessa categoria foram empregados, em maior e menor ocorrência por ambos os grupos de sinalizantes.

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

Assim como trazido nas categorias anteriores, um segundo comparativo desses dados é possível de ser feito a partir do somatório das ocorrências dos procedimentos tradutórios empregados pelos grupos de sinalizantes nos três conjuntos de canções. Segue abaixo uma tabela com os dados que ilustram o resultado desse somatório e permitem a verificação das diferenças existentes entre os procedimentos tradutórios utilizados nas sinalizações bem como das porcentagens que diferem o emprego dos respectivos procedimentos de um grupo para outro.

	AD	CO	EX	EP	RE	VE	VT
OUVINTES	08	04	40	143	01	36	54
SURDOS	27	06	50	142	12	38	63
≠	19	02	10	01	11	02	09
≠ em %	70%	33%	20%	1%	91%	5%	14%

Tabela 8: Somatório dos Resultados – Aspectos Tradutórios.

Conforme é possível observar na tabela, seis dos sete tipos de procedimentos na categoria dos Aspectos Tradutórios foram mais empregados por sinalizantes surdos e apenas um foi mais empregado por sinalizantes ouvintes. Observa-se com esse somatório que os procedimentos mais recorrentes nas sinalizações dos surdos foram: *Adaptação*; *Contextualização*; *Explicitação*; *Retomadas*; *Variação Equivalente* e *Variação de Tema*. O procedimento, contudo, mais usado

pelos sinalizantes ouvintes foi o de *Explicitação*. Entende-se assim que, a maioria dos procedimentos tradutórios definidos se deu por parte dos sinalizantes surdos.

A diferença de uso do único procedimento empregado com mais expressividade por parte dos sinalizantes ouvintes foi de uma diferença inexpressiva, apenas 1%. Outro procedimento que também possui um percentual de diferença de uso pouco expressivo é a *Variação Equivalente* empregada quase que em mesmo número de ocorrências pelos dois grupos de sinalizantes. As diferenças de emprego dos demais recursos são significativas, sobretudo, o procedimento de *Adaptação* e o de *Retomadas*. O procedimento de *Contextualização* teve uma diferença de uso considerável, 33% e o procedimento de *Explicitação* uma diferença pouco menor 20%. A *Variação de Tema*, por fim, obteve uma diferença de 14% de emprego entre as traduções dos sinalizantes surdos e dos sinalizantes ouvintes.

Os resultados obtidos a partir desse somatório realizado, bem como a verificação das diferenças entre as ocorrências dos procedimentos por parte dos dois grupos de sinalizantes corroboram com o indício de que o uso de procedimentos tradutórios por parte de sinalizantes surdos é mais recorrente e expressivo do que o uso por parte dos sinalizantes ouvintes. Sendo assim, alguns dos resultados relativos a alguns procedimentos tradutórios em específico foram interessantes e merecem atenção.

Com relação aos procedimentos de *Adaptação*, *Contextualização* e *Explicação* os resultados apontam que foram mais empregados nas sinalizações de surdos, uma vez que se entende uma possível preocupação maior por parte desses sinalizantes com a questão da cultura de chegada do texto traduzido. Os sinalizantes surdos adaptaram, contextualizaram e explicaram mais vezes determinados termos e expressões para o contexto de chegada da canção. Nesse sentido, cabe trazer o que Segala (2010, p.08) aponta sobre a necessidade de o tradutor de língua de sinais pertencer à cultura surda, “ter boas raízes culturais e uma boa experiência na vida social em ambas as línguas”, também a necessidade desses sinalizantes conhecerem as várias nuances das duas culturas envolvidas no par linguístico que traduzem “encarando não só a estrutura linguística, mas também a vida cultural da uma sociedade como fatos semióticos”.

As sinalizações dos ouvintes empregaram o procedimento de *Explicitação* mais expressivamente, sobretudo, nas traduções das Canções Populares. Esse resultado, contudo, foi diferente nas traduções do Hino Nacional cujos termos e mensagens foram mais explicitadas

pelos sinalizantes surdos. O que reforça esse resultado nas traduções do Hino Nacional é o próprio emprego dos *Classificadores*, já mencionados na categoria dos Aspectos Linguísticos, nas sinalizações dos surdos, visto que remetem a uma explicitação mais elaborada nas traduções.

De forma geral é possível considerar que as traduções do Hino Nacional mostram mais claramente a atenção recorrente com procedimentos de tradução por parte dos sinalizantes surdos de modo a adequar o texto original ao público alvo que, muitas vezes, não compartilha de conhecimentos e informações implícitas na letra do Hino do Brasil, justamente por ser um tipo de composição não tão presente na vida dos surdos, ao contrário do que costuma ser na vida do público alvo ouvinte. Também porque o cantar do Hino, embora seja uma prática recorrente entre os ouvintes, sobretudo no Brasil (diferentemente de outros países que não possuem esse costume, como o caso da Alemanha) é uma prática e cultura ouvinte que acaba sendo praticada por surdos brasileiros por uma questão de proximidade e compartilhamento de culturas, bem por decorrência de situações onde naturalmente os surdos estão presentes (mesmo enquanto minoria cultural e linguística).

Além desses procedimentos considerados, vale apresentar mais dois outros dois procedimentos nessa pesquisa definidos: grau de literalidade e simultaneidade das traduções realizadas. Abaixo segue o gráfico relativo aos resultados das traduções analisadas e seu grau de literalidade.

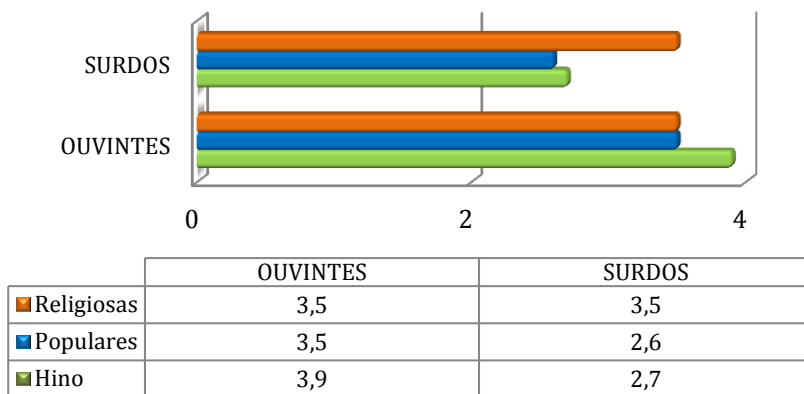


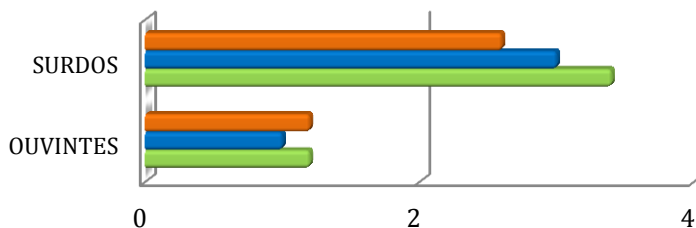
Gráfico 7: Grau de Literalidade – Aspectos Tradutórios.

←	← TRADUÇÃO LITERAL →		+	← TRADUÇÃO LITERAL →		→
-	TRADUÇÃO LITERAL		+	TRADUÇÃO LITERAL		-
1,0	2,0		3,0	4,0		5,0

Conforme é possível observar no gráfico acima as traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes são mais literais do que as realizadas pelos sinalizantes surdos. Nas traduções do Hino Nacional a diferença de literalidade entre os sinalizantes surdos e ouvintes é mais expressiva, sendo as sinalizações desses últimos mais literais e, portanto, as traduções dos sinalizantes surdos mais livres e não tão presas à composição palavra-sinal.

Nas traduções das Canções Populares as traduções dos sinalizantes ouvintes também foram mais literais, porém, a diferença entre as traduções dos surdos foi menor do que a diferença das traduções do Hino Nacional. Já nas traduções das Canções Religiosas aponta-se que a média gradual de literalidade foi a mesma nas traduções de ambos os grupos de sinalizantes e também acima dos outros dois resultados referentes aos outros dois conjuntos de canções traduzidas pelos sinalizantes surdos. Isso implica dizer que as traduções realizadas pelos sinalizantes surdos das Canções Religiosas foram mais literais do que as traduções dos demais conjuntos de canções traduzidas por esses sinalizantes.

Esses resultados reforçam os demais resultados vistos até então que apontam um diferencial existente no conjunto de Canções Religiosas, tanto por parte de surdos como por parte de ouvintes, bem como as problemáticas encontradas nas traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes que não condizem com o contexto de chegada da língua fonte e o público alvo leitor-espectador da canção traduzida. Além desse recurso definido, também se definiu o recurso de simultaneidade da tradução com relação à canção, ou seja, do tempo de sinalização referente ao tempo de execução da música. Abaixo segue o gráfico que ilustra os resultados encontrados entre os dois grupos de sinalizantes e os respectivos conjuntos de canções nessa pesquisa estipulados:



	OUVINTES	SURDOS
Religiosas	1,2	2,6
Populares	1	3
Hino	1,2	3,4

Gráfico 8: Grau de Simultaneidade – Aspectos Tradutórios.

← SIMULTÂNEO →		← SIMULTÂNEO →	
-	+	+	-
... - 00min06seg	- 00min03seg	00min00seg	00min03seg
			00min06seg...

De acordo com o gráfico do grau de simultaneidade relativo às traduções realizadas, observa-se que as traduções feitas pelos sinalizantes ouvintes são mais simultâneas do que as realizadas pelos sinalizantes surdos. Nas traduções do Hino Nacional a diferença de simultaneidade entre os sinalizantes surdos e ouvintes é mais expressiva, sendo as sinalizações dos ouvintes mais simultâneas e, portanto, as traduções dos sinalizantes surdos menos presas à letra e a execução da música tocada (sonora).

Diante desses resultados, mais uma vez percebe-se o curioso diferencial com relação ao conjunto de Canções Religiosas bem como o conjunto de traduções do Hino Nacional. As traduções de Canções Religiosas por parte dos sinalizantes surdos são as que mais se aproximam das traduções realizadas por parte dos ouvintes nesse mesmo conjunto. E os resultados das traduções do Hino Nacional realizadas pelos sinalizantes surdos são as mais díspares das traduções desse mesmo conjunto realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Esse resultado é frequente em grande parte dos recursos e procedimentos de tradução definidos nesse estudo. O grau de literalidade e simultaneidade corrobora com esses resultados.

É nítido o resultado dos dados nos dois gráficos acima ilustrados. Conforme é possível observar, as traduções dos sinalizantes ouvintes são mais literais e mais simultâneas e as sinalizações dos

surdos são, por conseguinte, menos simultâneas e menos literais. Esses dois aspectos estão de certa forma relacionados entre si, pois se entende que à medida que uma sinalização é mais literal, consequentemente, pode existir uma preocupação maior em seguir com maior precisão a estrutura do texto fonte e, portanto, a tradução de todos os versos e estrofes, bem como refrão por refrão, acaba sendo traduzido independentemente de essa repetição incessante acabar por surtir outros efeitos estéticos e de sentido na tradução.

Essa simultaneidade e literalidade acabam, muitas vezes, limitando o uso de procedimentos tradutórios como: *Retomadas*, *Contextualização*, etc., pois o sinalizante acaba ficando muito preso ao texto e preocupado em produzir palavra por sinal do texto original. Essa preocupação literalidade pode causar prejuízos na tradução, sobretudo, prejuízos de sentido, uma vez que o par linguístico envolvido nas traduções em questão (língua portuguesa cantada, libras – sinalizada) é significativamente diferente, sobretudo, em caráter de modalidade, o que implica considerar a tradução da forma do texto em outra completamente diferente. Assim, considera-se por fim nessa categoria que os procedimentos em sua maioria não foram empregados expressivamente pelos sinalizantes ouvintes como bem foram nas sinalizações realizadas pelos surdos. Isso implica repensar sobre as traduções de canções realizadas pelos sinalizantes ouvintes levando em consideração os procedimentos tradutórios que costumam ser empregados.

4.4. Categoria dos Aspectos Audiovisuais

Assim como na categoria dos Aspectos Tradutórios, os resultados dos recursos da categoria dos Aspectos Audiovisuais também foram razoavelmente significativos. A expressividade no emprego de grande parte dos recursos concentrou-se nas traduções do grupo de sinalizantes surdos, com a ressalva de um conjunto de canção em específico (novamente o das Canções Religiosas) em que os resultados também foram significativos nas traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes. Os gráficos abaixo ilustram esses resultados:

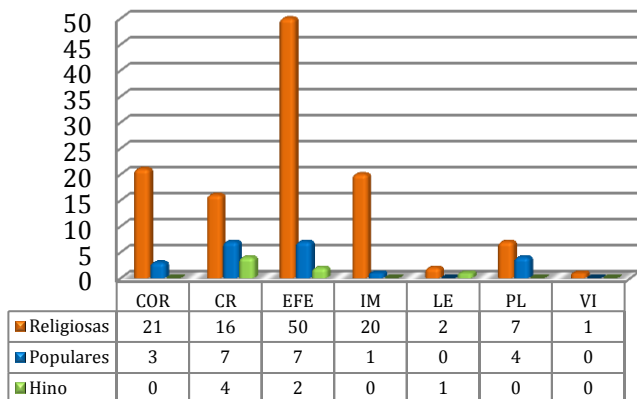


Gráfico 9: Ouvintes – Aspectos Audiovisuais.

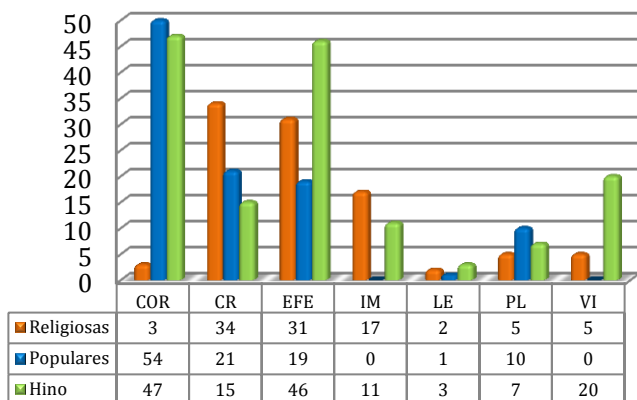


Gráfico 10: Surdos – Aspectos Audiovisuais.

Legenda: COR: *Cortes*, CR: *Créditos*, EFE: *Efeitos*, IM: *Imagens*, LE: *Legenda*, PL: *Planos*, VI: *Vídeos*.

Os recursos que não foram empregados variaram entre os conjuntos de canções, sobretudo em traduções realizadas pelo grupo de sinalizantes ouvintes. Nas Canções Populares não houve ocorrências de *Legenda* nem de *Vídeos* por parte dos sinalizantes ouvintes. Já nas traduções do Hino Nacional esse mesmo grupo de sinalizantes não fez uso de *Cortes*, *Imagens*, *Planos* e *Vídeos*. No grupo de sinalizantes surdos apenas dois recursos não foram empregados, e no mesmo conjunto de canções (Canções Populares), são eles: *Imagens* e *Vídeos*.

Os demais recursos foram empregados pelos dois grupos de sinalizantes em maior e menor ocorrência.

A categoria de Aspectos Audiovisuais compreendeu sete diferentes recursos audiovisuais. Nas Canções Religiosas o emprego de maior parte dos tipos de recursos foi feito por ouvintes, sendo utilizados quatro tipos de recursos distintos mais expressivamente, enquanto que os sinalizantes surdos fizeram uso de apenas dois dos recursos de forma mais expressiva. Um dos recursos apenas, o de *Legenda*, foi empregado nesse conjunto de canção da mesma forma nas traduções de ambos os grupos de sinalizantes. Apenas um tipo de recurso foi empregado mais expressivamente pelos sinalizantes ouvintes nas traduções das Canções Populares, o recurso de *Imagens*. Com exceção do uso de *Vídeos* não empregado por nenhum dos grupos de sinalizantes nesse conjunto, todos os demais recursos foram usados de forma mais expressiva por parte de sinalizantes surdos.

Já nas traduções do Hino Nacional todos os recursos definidos nessa categoria foram empregados mais expressivamente por parte de sinalizantes surdos. Conforme esse comparativo inicial referente aos resultados da categoria dos Aspectos Audiovisuais, conclui-se que foi nas traduções realizadas por sinalizantes surdos que o número de tipos de recursos audiovisuais empregados de forma mais expressiva foi maior.

No intuito de comparar os recursos audiovisuais empregados entre os sinalizantes surdos e os sinalizantes ouvintes, assim como para fins de verificação das diferenças presentes entre as ocorrências dos recursos em ambos os grupos de sinalizantes, segue a tabela referente à categoria dos Aspectos Audiovisuais relativa ao somatório dos resultados dos recursos empregados nos três conjuntos de canções:

	COR	CR	EFE	IM	LE	PL	VI
OUVINTES	24	27	59	21	03	11	01
SURDOS	104	70	96	28	06	22	25
≠	80	43	37	07	03	11	24
≠ em %	76%	61%	38%	24%	50%	50%	96%

Tabela 9: Somatório dos Resultados – Aspectos Audiovisuais.

Conforme apontam os resultados relativos aos dados da soma entre os três conjuntos de canções, observa-se que dos nove tipos de recursos definidos nessa categoria todos os recursos, sem exceção, foram mais empregados pelos sinalizantes surdos nas traduções. Também é possível observar que as diferenças em porcentagem de

emprego entre os dois grupos de sinalizantes é significativa o que implica dizer que, de forma geral, para as traduções realizadas pelos sinalizantes ouvintes não houve maiores preocupações e atenção com os recursos audiovisuais.

A maior diferença de uso foi no recurso de *Vídeos*. Esse recurso foi explorado pelos sinalizantes surdos, sobretudo nas traduções do Hino Nacional o que não aconteceu nas demais traduções. Outro recurso que também gerou uma diferença de uso significativa foi o emprego de *Cortes*. Devido à produção de traduções mais elaboradas pelos sinalizantes surdos, principalmente nas canções referentes às Canções Populares e do Hino Nacional, o uso mais expressivo de *Cortes* foi notável. Os *Créditos* também foram mais pensados por surdos do que por ouvintes nas traduções resultando um diferencial de 61% entre os dois grupos de sinalizantes.

O uso de determinados recursos em maior expressividade por parte dos sinalizantes surdos implica inferir numa preocupação mais atenta com esses recursos por parte desses sinalizantes. O uso de *Créditos* e informações sobre o texto original também foi mais empregado por sinalizantes surdos. Houve uma preocupação com esses recursos por parte dos ouvintes nas suas traduções, mas não uma preocupação significativa. O uso desse recurso não se trata de algo complexo sendo perfeitamente possível de ser empregado em vídeos que não sejam produzidos com caráter profissional e recursos profissionais. Os *Créditos* são entendidos aqui como um recurso único que envolve informações importantes acerca do texto original, como autor, compositor, etc. Essas informações estão mais presentes nas sinalizações produções dos surdos e não há uma preocupação com essas informações adicionais nos Hinos traduzidos por ouvintes como foi possível perceber.

A “falta de informação” sempre foi uma problemática para as pessoas que não compartilham da língua oral majoritária e que vivem e frequentam espaços onde não há uma acessibilidade comunicacional mínima. É sabido que a história dos surdos foi construída a partir de muitas limitações comunicacionais e falta de informação, bem como por meio de uma educação defasada e uma grave deficiência do sistema e organização social em possibilitar o acesso pleno das informações para minorias linguísticas.

A falta de uso de *Créditos*, ou seja, informação diversa talvez possa ser entendida como um reflexo disso que, por sua vez, acaba gerando mais uma vez barreiras e falta de informação que seria, por outro lado, perfeitamente viável e possível numa tradução. Isso não

significa dizer, entretanto, que toda a tradução de canção precisa vir com uma ficha corrente do nome do autor, compositor, gênero, estilo, título da letra, etc., mas que o sinalizante tenha ao menos consciência da possibilidade desse recurso uma vez que pode ser empregado de diferentes formas dependendo da situação e necessidade.

A função da canção em determinado contexto é que irá determinar o sinalizante empregar esse recurso ou não. Numa tradução gravada em vídeo pode ser interessante e viável, pois há recursos que permitem isso, recursos inclusive que podem ser criativamente explorados. Porém, num contexto de tradução simultânea, ou seja, interpretação, os recursos poderão ser mais limitados e o sinalizante terá que saber perceber o momento de adequação e de trazer essas informações antes (ou depois) de iniciar a tradução propriamente dita; ou ainda se essas informações podem chegar ao público alvo por outras vias, por exemplo, dependendo do contexto de atuação e da função da música no momento.

Além dos *Créditos* outros recursos empregados nessa categoria foram bastante interessantes, porém, por hora, não serão mencionados uma vez que as considerações concentram-se nos dados mais proeminentes. Mesmo assim, esses dados merecerão um olhar mais atento em desdobramentos futuros desse estudo. Dessa forma, é possível considerar por fim que os resultados dos recursos audiovisuais foram os mais notáveis no sentido de diferenças claras entre traduções de surdos e ouvintes. O uso desses recursos foi bem maior por parte de sinalizações de surdos, com exceção das traduções das Canções Religiosas em que os sinalizantes ouvintes fizeram o uso significativo dos recursos. Conforme esse comparativo inicial referente aos resultados da categoria dos Aspectos Audiovisuais, conclui-se que foi nas traduções realizadas por sinalizantes surdos que o número de tipos de recursos empregados de forma mais expressiva foi maior.

Há de se considerar ainda sobre o arsenal de possibilidades de tradução intersemiótica através de recursos possíveis serem empregados criativamente, como é o caso dos inúmeros vídeos com traduções em ASL vistos na etapa de sondagem dessa pesquisa. É preciso considerar, por outro lado, o uso desses elementos em excesso o que pode gerar o efeito contrário do que se deseja numa tradução de canção, isto é, a sinalização perder seu caráter estético e de efeito artístico e acabar provocando interferências e poluição visual prejudicando a visualização do leitor-espectador da sinalização e seu interesse pelo vídeo. Nesse ponto, é possível considerar que há, portanto conhecimentos específicos

necessários para o sinalizante que pretende registrar sua tradução em vídeo.

4.5. Categoria dos Aspectos Cenográficos

Dentre os resultados obtidos nas demais categorias, os recursos da Categoria dos Aspectos Cenográficos foram os menos expressivos. Muitos dos recursos cenográficos não foram empregados nas traduções.



Gráfico 11: Ouvintes – Aspectos Cenográficos.

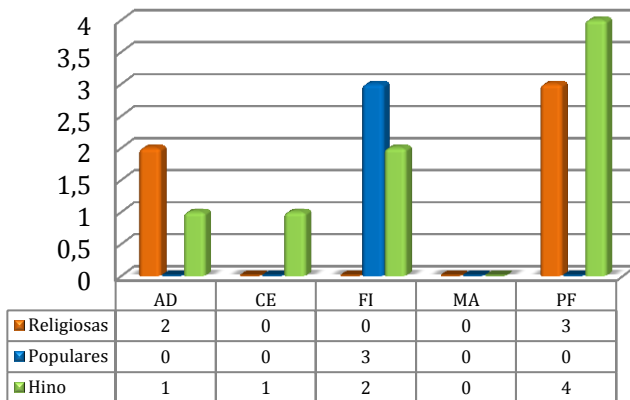


Gráfico 12: Surdos – Aspectos Cenográficos.

Legenda: AD: *Adereços*, CE: *Cenário*, FI: *Figurino*, MA: *Maquiagem*, PF: *Plano de Fundo*.

Dentre os três conjuntos de canções e os dois grupos de sinalizantes o recurso que houve maior ocorrência foi o *Plano de Fundo*, sobretudo nas traduções do Hino Nacional. Os outros dois recursos que obtiveram ocorrências foram: o *Figurino* (mais presente nas traduções de Canções Populares) e os *Adereços* (mais presentes nas traduções de Canções Religiosas). O uso de *Cenário* foi empregado duas vezes e o emprego de *Maquiagem* apenas uma vez dentre todos os conjuntos de canções por parte de ambos os grupos de sinalizantes.

Foram cinco os recursos definidos na Categoria de Aspectos Cenográficos. Nas traduções das Canções Religiosas o recurso de *Plano de Fundo* foi empregado da mesma forma por parte dos dois grupos de sinalizantes. Além desse recurso os sinalizantes ouvintes fizeram uso de outros dois recursos em maior número de ocorrência (*Cenário* e *Maquiagem*), enquanto que os sinalizantes surdos fizeram uso apenas de *Adereços* nesse mesmo conjunto de canções. O conjunto de Canções Populares foi o que menor registrou ocorrências de recursos cenográficos. Nesse conjunto, o uso de *Figurino* foi usado em maior ocorrência por parte dos sinalizantes surdos e o *Plano de Fundo* por parte dos sinalizantes ouvintes. Os demais recursos referentes às traduções desse conjunto não foram registrados.

O conjunto de canções do Hino Nacional foi o que registrou maior ocorrência de recursos, sendo as traduções realizadas pelos sinalizantes surdos as que mais empregaram elementos cenográficos (três dos cinco recursos: *Cenário*, *Figurino* e *Plano de Fundo*). A ocorrência do recurso de *Adereços* ainda nesse conjunto de canções foi o mesmo por parte de ambos os grupos de sinalizantes.

Em função do número inexpressivo de ocorrências desses recursos, tanto por parte de sinalizações de surdos como por parte de sinalizações de ouvintes não foi possível estabelecer muitos comparativos entre os dados. O baixo número de emprego dos recursos não permite resultados confiáveis para análise nesse estudo. Essa ausência de recursos cenográficos nas traduções observadas pode ser pensada como um fator curioso se comparado às produções audiovisuais em ASL observadas no período de sondagem inicial dos vídeos.

Certamente que, nesse estudo, a intenção não foi comparar vídeos produzidos no Brasil em língua brasileira de sinais com vídeos produzidos fora do país com sinalizações em língua de sinais americana ou qualquer outra língua de sinais. Contudo, é válido registrar essa diferença curiosa do emprego desses recursos cenográficos entre vídeos produzidos dentro e fora do país. Pelas visualizações feitas na sondagem

dessa investigação foi possível notar alguns indícios que demonstram um suposto uso mais recorrente desses recursos nos vídeos produzidos em ASL.

É interessante observar que as traduções do gênero musical popular, cujos vídeos analisados nessa pesquisa compreendem o conjunto de Canções Populares, há uma inexpressividade de recursos cenográficos, ao contrário dos vídeos observados com traduções desse mesmo gênero musical realizadas em ASL. Em muitos, são observadas traduções com riquíssimo emprego de elementos cenográficos com o uso expressivo de adereços, figurinos diferenciados, maquiagens bem elaboradas, usos de diferentes cenários e planos de fundo para a composição cenográfica, estética e performática das traduções.

Diante desses indícios talvez se possa considerar que ainda não há no Brasil um interesse por parte dos sinalizantes, tanto surdos como ouvintes, de elaboração de traduções de vídeos com caráter desse tipo com a preocupação do uso expressivo desses recursos. Isso não significa dizer que não há produções nesse estilo publicadas, pelo contrário, há algumas produções elaboradas nesse sentido, sobretudo por parte dos ouvintes em libras, porém as publicações no canal *Youtube* parecem ser poucas e ainda se concentram no trabalho de poucos sinalizantes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que seja possível tecer as considerações finais relativas à pesquisa realizada faz-se necessário retomar algumas questões, como por exemplo, o objeto de investigação desse estudo: as *traduções de canções*. Diante das informações apresentadas nessa dissertação foi possível verificar o quanto essa prática merece atenção e um repensar mais cuidadoso, uma vez que se trata de um desafio indiscutível para os tradutores-intérpretes de língua de sinais.

Para se repensar sobre esse assunto foram levantadas nesse estudo algumas questões problemáticas a serem respondidas: *que recursos tradutórios costumam ser empregados em traduções de canções? Quais recursos são usados por sinalizantes surdos e ouvintes? Quais seriam os recursos tradutórios empregados em sinalizações de canções feitas por surdos que poderiam contribuir para traduções de canções?*

Buscando responder essas questões traçaram-se os objetivos desse trabalho: *identificar e listar os recursos tradutórios empregados em traduções de canções; mostrar como são feitas traduções de canções realizadas por sinalizantes surdos e ouvintes; quantificar e analisar os recursos de tradução empregados por ambos os grupos de sinalizantes e, também, apontar quais os recursos empregados por surdos que podem contribuir para traduções de canções.*

Na parte da apresentação da *Metodologia* dessa pesquisa, além da caracterização do estudo, foi apresentado o percurso investigativo traçado. Esse percurso compreendeu em quatro etapas principais: a *sondagem inicial* de caráter exploratório, a *construção do corpus*, a *extração e tratamento dos dados* e, também, posteriormente apresentada num capítulo à parte, a *exposição dos dados e discussões dos resultados*.

A sondagem inicial compreendeu na visualização de vários vídeos com gravações de traduções de canções para língua de sinais compartilhados na internet. Esses vídeos compreenderam diferentes contextos de sinalização, diferentes canções (gêneros, estilos), diferentes pares linguísticos e diferentes sinalizantes (surdos e ouvintes). Diante da visualização desses inúmeros vídeos foi possível construir um mapeamento de recursos usados em sinalizações de canções. Esses recursos foram listados e, em função de possuírem aspectos em comum, foram agrupados. Essas categorias e alguns de seus respectivos recursos (apenas os que foram observados nos vídeos que constituíram o *corpus*) foram descritos e definidos na última seção do capítulo metodológico.

Diante desse panorama inicial traçado na etapa de sondagem do estudo, pode-se dizer que o primeiro objetivo dessa pesquisa foi alcançado, uma vez que foi possível identificar e listar os recursos empregados em traduções de canções. Depois de identificado e listado os recursos, passou-se para a etapa de construção do *corpus* propriamente dito. Para isso foi necessário primeiramente selecionar a fonte de extração dos dados. Em função do grande número de compartilhamento de vídeos com traduções de canções para língua de sinais, optou-se pelo canal YouTube como fonte de coleta dos dados.

Em seguida, iniciou-se o trabalho de coleta do material investigativo, ou seja, de escolha dos vídeos que compuseram o *corpus* de análise. Para essa coleta foram definidos critérios de escolha: *grupos de sinalizantes* (vídeos com sinalizações de surdos e de ouvintes); *conjunto de canções* (definições de conjuntos de diferentes gêneros musicais identificados: Canções Religiosas, Canções Populares e Hino Nacional) e *situações de atuação* (situações definidas: casa, estúdio e evento, embora não se tenha conseguido uma padronização desse critério, devido ao número insuficiente de vídeos correspondentes a todas as situações).

Após essa definição dos critérios, os vídeos foram salvos e organizados em ordem para o início do processo de observação. A observação sistemática dos vídeos compreendeu na verificação e quantificação dos recursos empregados – com base no mapeamento já anteriormente delimitado – nas traduções de canções realizadas por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes. Essa quantificação foi realizada a partir de um método de contagem manual que permitiu uma precisão na identificação das ocorrências dos recursos.

Depois desses dados extraídos e quantificados foram passados para gráficos e tabelas ilustrativas que permitiram uma melhor visualização e comparação dos dados entre o grupo dos sinalizantes surdos e o grupo dos sinalizantes ouvintes. Com isso, foi possível demonstrar, portanto, como são feitas as traduções de canções por sinalizantes surdos e sinalizantes ouvintes e também quantificar e comparar os recursos de tradução empregados por ambos os grupos de sinalizantes. Assim sendo, o segundo e o terceiro objetivo desse trabalho também foram devidamente alcançados.

Uma vez os dados quantificados, ilustrados e quantificados iniciou-se o processo de interpretação e discussão dos resultados. Nessa etapa foram tecidas considerações de acordo com as referências trazidas no capítulo de *Revisão da Literatura* sendo possível chegar ao quarto e último objetivo dessa investigação, ou seja, apontar os recursos

empregados pelos sinalizantes surdos que podem contribuir para traduções de sinalizantes ouvintes.

Diante dos objetivos traçados nesse estudo e, portanto, devidamente alcançados, acredita-se ter encontrado as respostas para os questionamentos levantados no início da investigação. Vale aqui retomá-los e respondê-los:

- *Que recursos tradutórios costumam ser empregados em traduções de canções?*

Observou-se que os recursos empregados em traduções de canções podem ser muitos e, justamente, por serem muitos necessitam ser classificados em categorias de aspectos em comuns: categoria de *recursos linguísticos*, que compreendem os recursos referentes aos elementos gramaticais das línguas de sinais e também suas possibilidades de sinalização poética, como: ações construídas, classificadores, descrição de instrumentos musicais, direcionamento de cabeça e tronco, espaço de sinalização diferenciado, expressões faciais, morfismos, movimentos rítmicos, repetições simétricas, soletrações artísticas e manuais e soletração de vocalizações; categoria de *recursos extralinguísticos*, que compreendem os recursos não gramaticais geralmente empregados para a transposição dos signos não verbais presentes no texto original e de cunhos mais performáticos, como: agachamentos, balanços, batidas de pé, deslocamentos, giros, movimentos de cabeça e tronco, palmas e saltos; categoria de *recursos tradutórios* que, por sua vez, compreendem nos possíveis procedimentos de tradução empregados pelos sinalizantes, tais como: acréscimos, adaptações, contextualizações, erros/correções, explicações, explicitações, indicações instrumentais, omissões, repetições de refrão, retomadas, tradução literal/livre e simultaneidade e variações equivalentes e de tema; categoria de *recursos audiovisuais*, que abrangem recursos semióticos possíveis de serem empregados quando a forma de registro da língua alvo é o vídeo, tais como: cortes, créditos, efeitos, imagens, legendas, planos, vídeos e videoclipes originais; categoria dos *recursos cenográficos*, ou seja, os recursos que correspondem aos materiais e os efeitos cênicos que esses provocam para na criação da moldura do espaço cênico onde o sinalizante se posiciona, tais como: adereços; cenário; figurino, iluminação, maquiagem, plano de fundo; *recursos técnicos e tecnológicos*, entendidos como os recursos físicos e de ordem de execução de uma determinada tradução ou performance em língua de sinais como, por exemplo: acessórios, softwares, câmeras, computadores e demais aparelhagens eletrônicas e elétricas; categoria dos *recursos*

metodológicos que correspondem aos métodos e estratégias metodológicas empregadas para a execução da tradução, como: anotações, marcações, roteiros, materiais de suporte e apoio, treinos e ensaios, etc.

- *Quais recursos são usados por sinalizantes surdos e ouvintes?*

De todos os recursos listados acima, a grande maioria foi usada tanto por sinalizantes surdos como por sinalizantes ouvintes em maior e menor grau. Observou-se, porém, que a concentração dos recursos linguísticos, tradutórios e audiovisuais foi maior nas sinalizações dos surdos e os recursos extralinguísticos nas sinalizações dos ouvintes. Os recursos cenográficos não foram tão significativos, embora os dois grupos de sinalizantes tenham empregado em diferentes medidas. Já os recursos técnicos e tecnológicos e os recursos metodológicos, apesar de identificados na sondagem da pesquisa e incluídos no mapeamento elaborado, não foram observados nos vídeos do *corpus* de análise.

- *Quais seriam os recursos tradutórios empregados em sinalizações de canções feitas por surdos que poderiam contribuir para traduções de canções?*

Seriam os recursos de caráter visual, ou seja, aqueles que remetem a escolhas tradutórias condizentes com a experiência e cultural visual do público alvo das traduções, os leitores-espectadores surdos. Alguns deles: os recursos linguísticos (com exceção das soletrações de vocalizações); os recursos tradutórios (sobretudo os recursos de adaptação, contextualização, explicação e retomadas) e os recursos audiovisuais (todos os que, inerentemente, carregam consigo funções visuais). São todos os recursos que referem-se as ricas possibilidades linguísticas possíveis de serem empregadas nas sinalizações, tanto de caráter mais performático como literário e poético, bem como os recursos (procedimentos de tradução) que são empregados numa perspectiva de compreender melhor o contexto de chegada da tradução e o possível conhecimento compartilhado acerca dos conteúdos do texto original por parte dos leitores-espectadores e, também, os recursos intrinsecamente visuais, como mencionado, os recursos que correspondem as possibilidades de estética visual do vídeo quando empregado como meio de registro da língua fonte da tradução.

Como se pode observar, os recursos empregados pelos sinalizantes surdos que poderiam contribuir para as traduções dos sinalizantes ouvintes não estão relacionados com os recursos extralinguísticos, uma vez que esses demonstraram ser empregados nas sinalizações observadas mais na tentativa de tradução do conteúdo sonoro do texto original o que, nesse caso, naturalmente, não foi

atentado pelos sinalizantes surdos e, conseqüentemente, também não seria pelos leitores-espectadores surdos, embora tenham sido expressivamente empregados pelos sinalizantes ouvintes.

Nesse sentido, não se pretende aqui concluir o assunto, tampouco encerrar as discussões sobre o tema, pelo contrário, esse estudo se apresenta como um primeiro passo dado num caminho longo a ser trilhado e desbravado. Com o apanhado teórico realizado nessa investigação, bem como as reflexões realizadas, a metodologia elaborada para análise e os dados e resultados obtidos, foi possível introduzir o tema dentro dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais no cenário nacional, uma vez que essa possivelmente seja a primeira investigação mais aprofundada e sistemática a nível acadêmico sobre tradução de canções para língua de sinais.

REFERÊNCIAS

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

ANATER, G. I. P.; PASSOS, G. C. R. *Tradutor e intérprete de língua de sinais: história, experiências e caminhos de formação*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. n° 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

ANDERSON, R. L. *Visual Music: Interpreting Songs in American Sign Language*. Bloomington, Indiana: Autor House, 2009.

ARRIENS, M. A. *Corpo e espaço nas línguas de sinais*. In: Anais de IV Congresso Internacional e X Seminário Nacional do INES (14 a 16 de setembro de 2005). Rio de Janeiro: MEC/SEE/INES, 2005.

AUBERT, F. H. *As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

BAKER, M. *In Other words: a Coursebook on translation*. London and New York: Routledge, 1992.

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

BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Tradução de Sônia T. Gering; Letícia V. Abreu e Paula A. Antinolfi. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

BATALHA, M. C.; JÚNIOR, G. P. *Tradução*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BAUMAN, H-Dirksen L. *Open your eyes: deaf studies talking*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

BRASIL. *A Classificação Indicativa na Língua Brasileira de Sinais*. Brasília: Secretaria Nacional de Justiça, 2009.

_____. Decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 20 jan. 2010.

_____. Lei nº 10.098 de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L10098.htm> Acesso em: 20 jan. 2010.

_____. Lei nº 10.436 de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm>. Acesso em: 20 jan. 2010.

_____. Lei nº 12.319 de 1 de setembro de 2010. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/2010/lei-12319-1-setembro-2010-608253-publicacaooriginal-129309-pl.html>>. Acesso em 20 dez. 2010.

_____. Portaria nº 310 de 27 de junho de 2006. Ministério das Comunicações. Aprova a Norma Complementar nº 01/2006 - Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Disponível em: <<http://www.astralbrasil.org/leis/portaria310.pdf>>. Acesso em 21 dez. 2010.

BURGESS, J.; GREEN, J. *YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. [tradução: Ricardo Giassetti]. São Paulo: Aleph, 2009.

CAMPELLO, A. R. S. *Pedagogia visual na educação dos surdos-mudos*. Tese (doutorado em Educação). Florianópolis: UFSC, 2008.

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

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

CARVALHO, C. *Sinestesia, ritmo e narratividade: interação entre música e imagem no videoclipe*. In: *Revista Ícone do PPGCOM/UFPE*. Vol. 10, n. 1, p. 100-114, jun. 2008.

CHALHUB, S. *Funções de linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

Como usar o Metrônomo [vídeo aula bateria]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cl-dmVT13XA>>. Acesso em 27 out. 2012.

Dicionário de Dança. Disponível em: <<http://www.corpoedanca.com.br/dicionario.htm>>. Acesso em 27 out. 2012.

DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FÁVERO, A. A.; GABOARDI, E. A. (Coords.); RAUBER, J. J. [et al.]. *Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas*. Passo Fundo: Ed. UPF, 2008.

FELIPE, T. A.; MONTEIRO, Myrna S. *Libras em Contexto*. Curso Básico. Livro do Professor. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora WallPrint, 2008.

FERNANDES, L. P. *Estudos da tradução I*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2010.

FERREIRA-BRITO, L. *Por uma gramática de Língua de Sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFRJ, 1995.

FERREIRA, E. P. *Os desvios da tradução: três questões polêmicas em Francis Henrik Aubert*. In: *ALFA – Revista de Lingüística: Tradução, desconstrução e pós-modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, vol. 44, nº esp. p. 113-122, 2000.

FINK, R. *Ensinando Música ao Aluno Surdo: perspectiva para a ação pedagógica inclusiva*. (Tese de Doutorado), Porto Alegre: UFRGS, 2009.

FRANCO, E. *Legenda e áudio descrição garantem acessibilidade a deficientes*. Ciência e Cultura. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2006. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-7252006000100008&script=sci_arttext>. Acesso em 18 jun. 2010.

GIL, A. C. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2010.

HAGUIARA-CERVELLINI, N. *A Musicalidade do Surdo: representação e estigma*. São Paulo: Plexus Editora, 2003.

Hino Nacional. Disponível em: <<http://www.clerioborges.com.br/hinonacional.html>>. Acesso em: 24 nov. 2012.

HOLMES, J. S. *The name and nature of translation studies*. In: VENUTI, L. (org.). *The Translation Studies Reader*. New Fetter Lane, London: Routledge, 2000.

HUMPHREY, J.; ALCORN, B. *So You Want To Be An Interpreter? An Introduction to Sign Language Interpreting*. 4th Ed. Seattle, WA: H & H Publishing Co., 2007.

Interpretação musical – Matéria divulgada no site WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Interpreta%C3%A7%C3%A3o_musical>. Acesso em 27 out. 2012.

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

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. Ed. organizada por Lisa Ullman (tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto). São Paulo: Summus, 1978.

LACERDA, C. B. F. *Intérprete de Libras em atuação na educação infantil e no ensino fundamental*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2009.

LARANJEIRA, M. L. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LODI, A. C. B.; MÉLO, A. D. B.; FERNANDES, E. (Orgs.). *Letramento, bilinguismo e educação de surdos*. Porto Alegre: Mediação, 2012.

KARNOPP, L. B.; KLEIN, M. LUNARDI-LAZZARIN, M. L. (Orgs.) *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

MAGALHÃES JR, E. *Sua Majestade, o intérprete. O fascinante mundo da tradução simultânea*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MARQUES, R. R. *A experiência de ser surdo: uma descrição fenomenológica*. (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC, 2008.

_____; OLIVEIRA, J. S. de. *A normatização de artigos acadêmicos em Libras e sua relevância como instrumento de constituição de corpus de referência para tradutores*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Anais do III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa*. Florianópolis: ISSN 2316-2198, 2012.

MASSUTI, M. L.; SANTOS, S. A. *Intérpretes de Língua de Sinais: uma política em construção*. In: QUADROS, R. M. de. *Estudos Surdos III*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2008.

_____. *Tradução cultural: desconstruções logofonocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes*. Tese (doutorado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2007.

McCLEARY, L. E.; VIOTTI, E. *Transcrição de dados de uma língua sinalizada: um estudo piloto da transcrição de narrativas na língua de sinais brasileira (LSB)*. In: SALLES, H. M. M. (Org.). *Bilingüismo dos Surdos: Questões Lingüísticas e Educacionais*. Goiânia: Cânone Editorial, 2007.

_____ ; VIOTTI, E.; LEITE, T. A. *Descrição das línguas sinalizadas: a questão da transcrição dos dados*. In: *Revista Alfa*. São Paulo: 54 (1): 265-289, 2010.

METZGER, M. *Os destaques das pesquisas sobre interpretação de língua de sinais no contexto acadêmico da interpretação comunitária*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

_____ ; QUADROS R. M. de. *Cognitive control in intermodal bilingual interpreters*. [Material apresentado em PowerPoint na disciplina de Tópicos Especiais: Seminário de Língua de Sinais e Interpretação, oferecida pela Pós-Graduação em Estudos de Tradução]. Florianópolis: UFSC, 2011/2.

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. London and New York: Routledge, 2001.

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

NERO, Ciro Del. *Cenografia: uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2008.

NORD, C. *Text analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation – Oriented Text Analysis*. Rodopi: Amsterdam, 1991.

Nosso Hino Nacional – Matéria divulgada no site Nacionalismo. Disponível em: <<http://www.nacionalismo.com.br/txt/txt02.html>>. Acesso em 24 nov. 2012.

OUSTINOFF, M. *Tradução. História, teorias e métodos*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAGURA, R. *A interpretação de conferências: interfaces com a tradução escrita e implicações para a formação de intérpretes e tradutores*. In: *Revista de DELTA*, São Paulo, v. 19, n. spe, 2003. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 jun. 2013.

_____. *A Interpretação de Conferências no Brasil: história de sua prática profissional e a formação de intérpretes brasileiros*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 2010.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. [tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira] 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINI, Dayse Pereira; REIS, Diolinda Dias; MONÇÃO, Philippe Costa; OLIVEIRA, Ravel. Youtube. Uma nova fonte de discursos. Universidade Estadual de Santa Cruz. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pelegrini-cibercultura.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

PEREIRA, M. C. P. *Interpretação interlíngua: as especificidades da interpretação de língua de sinais*. Cadernos de Tradução Florianópolis: UFSC, PGET: 2008.

_____. *Produções Acadêmicas sobre Interpretação de Língua de Sinais: dissertações e teses como vestígios históricos*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: PGET/UFSC, 2010.

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

PIAUI, Revista. *Descoberto o Homem que Compreende Gilberto Gil*. Blog The I-Piauí Herald. Diretor de Redação: Olegário Ribamar. Postagem em: 18/12/2009. Categoria Cultura.

Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/herald/cultura/descoberto-homem-que-compreende-gilberto-gil>> Acesso em: 27 nov. 2009.

QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

_____. *Efeitos de modalidade de línguas: as Línguas de Sinais*. In: *ETD Educação Temática Digital*. Campinas, v. 7, n. 2, p. 168-178, 2006.

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

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

_____; SOUZA, S. X. *Aspectos da tradução/encenação na língua de sinais brasileira para um ambiente virtual de ensino: práticas tradutórias do curso de Letras Libras*. In: QUADROS, R. M. de. *Estudos Surdos III*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2008.

_____ (Org.). *Estudos Surdos I*. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

_____; STUMPF, M. R. (Orgs.). *Estudos Surdos IV*. Petrópolis: Arara Azul, 2009.

_____; STUMPF, M. R. *Tradução e Interpretação da Língua Brasileira de Sinais: formação e Pesquisa*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

_____; VASCONCELLOS, M. L. B. (Org.). *Questões teóricas das pesquisas em Línguas de Sinais*. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2008.

QUEIROZ, M. *Interpretação médica no Brasil*. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

Revista Brasileira de Vídeo Registros em Libras. Florianópolis: UFSC, 2012. Disponível em: <<http://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/>>. Acesso em 10 dez. 2012.

RICOEUR, P. *Sobre a Tradução*. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIGO, N. S. *Tradução de Música em Língua de Sinais*. [Resumo publicado no III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa]. Florianópolis, 2012.

RONAI, P. *A Tradução Vivida*. 2ª Edição Ampliada. Coleção Logos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. *Escola de Tradutores*. 2ª Edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

RUSSO, A. *Intérprete de Língua Brasileira de Sinais: uma posição discursiva em construção*. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: UFRGS, 2010.

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

SANTOS, S. A. dos. *Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais: um estudo sobre as identidades*. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

_____. *Tradução e interpretação de língua de sinais: deslocamentos nos processos de formação*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

SCHECHNER, R. *O que é performance?* [tradução: Dandara] In: *O Percevejo*, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.

SEGALA, R. R. *Tradução Intermodal e Intersemiótica/Interlingual: Português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: UFSC, 2010.

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

SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.

Significado do Hino Nacional – Matéria divulgada no site *Hino Nacional Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.hinonacionalbrasileiro.net/significado-hino-nacional.php>>. Acesso em: 24 de nov. 2012.

SILVA, A. A. da. *Traduzindo a linguagem poética musical oral para a língua brasileira de sinais? - considerações sobre a transcrição do hino de Teresina (Cineas Santos/Erisvaldo Borges)*. In: *II Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

SILVA, C. V. da; FEITOSA, M. P.; ANDRADE, T. R. de. *Musicalidade em língua brasileira de sinais: tradução e expressividade das músicas de língua portuguesa para Libras*. In: *Anais do III Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa*. Florianópolis, 2012.

SILVA, R. C. da. *Indicadores de Formalidade no Gênero Monológico em Libras*. Dissertação (mestrado em Linguística). Florianópolis: UFSC, 2013.

SILVEIRA, G. L.; AMARAL; M. F. *Movimento surdo e o ciberativismo através do YouTube e do Facebook*. Trabalho apresentado no IJ05 – Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Comunicação Multimídia do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1483-1.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2012.

SILVEIRA, L. *YouTube: um processo formativo audiovisual e a autoria na contemporaneidade*. UNEB. Disponível em: <http://portais.fieb.org.br/portal_ead/images/portal/Artigos/Artigo1_Autoria_no_YouTube_comIdent.pdf>. Acesso em 17 nov. 2012.

SKLIAR, C. (Org). *A Surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005.

SOUZA, M. W. L.; OLIVEIRA, S. M. de. *Interpretações musicais em língua de sinais: entre o real, o possível e o idealizado*. In: *Anais do III*

Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Florianópolis, 2012.

SOUZA, S. X. de. Performances de tradução para a língua brasileira de sinais observadas no curso de Letras-Libras. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução). Florianópolis: UFSC, 2010.

_____. *Traduzibilidade Poética na Interface Libras-Português*: aspectos linguísticos e tradutórios com base em “Bandeira Brasileira” de Pimenta (1999). In: QUADROS, R. M. de; STUMPF, M. R. (Orgs.). *Estudos Surdos IV*. Petrópolis: Arara Azul, 2009.

STONE, C. *Towards a Deaf Translation Norm*. Tese (Ph.D. in the Faculty of Law and Social Sciences). Bristol: University of Bristol, 2005.

STROBEL, K. L. *As Imagens do Outro sobre a Cultura Surda*. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, R. *Analysing Sign Language Poetry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

UNES, W. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

VANOYE, F. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. 13ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VASCONCELLOS, M. L. B. Mesa-redonda: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais na Pós-Graduação. Comunicação: “*O nome e a natureza dos Estudos da Tradução*”: Inserção da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) no campo disciplinar desde a década de 70 até os desdobramentos de 2008. In: *I Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Língua de Sinais Brasileira*. Florianópolis: UFSC, 2008.

_____. *Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) na Pós-Graduação: a filiação ao campo disciplinar “Estudos da Tradução”*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução e Interpretação de Língua de Sinais*. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.

VON, C. *Símbolos do Brasil*. São Paulo: Callis, 1999.

WEININGER, M. J. *Algumas reflexões inevitáveis sobre a tradução de poesia*. In: BLUME, R. F.; WEININGER, M. J. (Orgs.). *Seis décadas de poesia alemã: Do pós-guerra à atualidade*. Florianópolis: EdUFSC, 2012, p. 31-56.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. *The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2002.

YouTube. – Matéria divulgada no site *WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=YouTube&oldid=33115937>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

ZIPSER, M. E.; POLCHLOPEK, S. A. *Introdução aos Estudos da Tradução*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2009.