



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO- POSTRAD

**EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO POÉTICA DE
PORTUGUÊS/LIBRAS: TRÊS POEMAS DE DRUMMOND**

THATIANE DO PRADO BARROS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA/ DF
JULHO/2015

Thatiane do Prado Barros

**EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO POÉTICA DE PORTUGUÊS/LIBRAS: TRÊS
POEMAS DE DRUMMOND**

Trabalho submetido à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dra. Soraya Ferreira Alves

BRASÍLIA/ DF
JULHO/2015

Thatiane do Prado Barros

**EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO POÉTICA DE PORTUGUÊS/LIBRAS: TRÊS
POEMAS DE DRUMMOND**

Trabalho submetido à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

Brasília, 30 de julho de 2015.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Soraya Ferreira Alves – Universidade de Brasília
Orientadora

Profª Dra. Alice Maria Araújo Ferreira – Universidade de Brasília
Examinadora Interna

Profª Dra. Rachel Sutton-Spence –Universidade de Bristol
Examinadora Externa

Profª Dra. Alessandra Ramos de Oliveira Harden - UnB
Examinadora suplente

Dedico este trabalho a minha filha, Júlia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente a todas as pessoas que contribuíram para a realização desta pesquisa, em especial:

A minha orientadora, Prof^ª Dra Soraya Ferreira Alves, pela objetividade nas orientações, generosidade em compartilhar suas experiências, pelo constante incentivo e acima de tudo pelo olhar compreensivo;

As professoras Dra. Alice Maria Araújo Ferreira e Dra. Rachel Sutton-Spence por aceitarem compor a banca e por suas contribuições que ajudaram a aperfeiçoar esse trabalho;

Aos intérpretes Fabiane e Virgílio por aceitarem o desafio de traduzir minha defesa na banca;

Aos professores do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília e aos colegas de mestrado pela troca de experiências;

Aos professores e TILS Marcos Brito e Patrícia Tuxi pelas inúmeras conversas e por me incentivar a fazer este mestrado;

A Secretária de Educação do Distrito Federal pela concessão da licença para a realização do mestrado;

E a minha família, pela paciência nesse momento tão importante da minha vida.

"Não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece, e, sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. (...) Por isso, a poesia é algo de mais filosófica e mais elevada do que a história, pois esta refere ao particular e aquela principalmente ao universal."

(Aristóteles, 1991, p.256)

RESUMO

Neste estudo, discutem-se os desafios específicos presentes na tradução poética e que são acentuados quando uma das línguas envolvidas é a língua de sinais dado que alguns recursos da poesia das línguas orais, como a ausência de foco nas características sonoras, códigos não primordiais para as línguas de sinais, são a um primeiro olhar intraduzíveis. Por essa razão, buscou-se refletir a cerca da tradução realizando-se um trabalho analítico descritivo com propostas de práticas tradutórias, no sentido língua portuguesa – Libras, envolvendo três poemas de Drummond presentes no livro “A Rosa do Povo”, a saber: “A Flor e a Náusea”, “Áporo” e “Anúncio da Rosa”. A presente pesquisa foi realizada tendo como base os teóricos que abordam a problemática da tradução e, mais especificamente, a estética tradutória brasileira da transcrição. Foi feita também uma explanação sobre a Teoria Geral dos Signos, elaborada por Charles Sanders Peirce, com respeito a iconicidade do signo, objetivando a aplicação nas análises dos poemas fontes e suas respectivas traduções. Acredita-se que as reflexões e exemplos apresentados no decorrer desse trabalho contribuem para ampliar a compreensão da complexidade que existe no percurso tradutório em decorrência da diferença de modalidade e do gênero poético além de suscitar reflexões a respeito da prática e da formação do profissional TILS. Por fim, ressaltamos que a tradução de textos literários para a Libras pode contribuir na constituição da biculturalidade do surdo garantindo acesso à cultura das línguas orais.

PALAVRAS CHAVES: Tradução, Libras, Poema, Drummond, Semiótica.

ABSTRACT

This paper discusses specific challenges present in poetic translation and are accentuated when one of the languages involved in the procedure is a sign language. This is because some poetry resources of oral languages, as the sound characteristics nonexistent in the sign languages, may seem as untranslatable. Therefore, we sought to reflect about the translation by performing a descriptive analytical work with proposals for translational practices interface Portuguese - Libras, which involved three Drummond's poems namely "The Flower and Nausea", "Aporo" and "Rose's Announcement". This study was based the Brazilian aesthetics translation of transcreation. It was also made an explanation on the General Theory of Signs, developed by Charles Sanders Peirce aiming application in the analysis of sources poems and their translations. It is believed that the ideas and examples presented in the course of this study contribute to increasing the understanding of the complexity that exists in translational procedure due to the difference of language modality and of the poetic genre as well as raise reflections on practice and training of SLTI professional. Finally, we emphasize that the translation of literary texts for pouds can contribute to the formation of deaf biculturalidade and ensuring access to culture of oral languages.

KEY WORDS: Translation, Libras, Poem, Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. CURSISTAS DO PRIMEIRO CURSO NACIONAL PARA A FORMAÇÃO DE INTÉRPRETES EDUCACIONAIS E AGENTES MULTIPLICADORES DE LIBRAS EM BRASÍLIA, 2001 (ARQUIVO PESSOAL).....	29
QUADRO 1. REPRESENTAÇÃO DE ALGUNS SINAIS E SEUS RESPECTIVOS PONTOS DE ARTICULAÇÃO E MOVIMENTOS QUANDO PRESENTES (FONTE: VERBETES. DICIONÁRIO ACESSO BRASIL. DISPONÍVEL EM <WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR>)	34
QUADRO 2. REPRESENTAÇÃO DE ALGUNS SINAIS E SUAS RESPECTIVAS CONFIGURAÇÕES DAS MÃOS. (FONTE: VERBETES. DICIONÁRIO ACESSO BRASIL. DISPONÍVEL EM <WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR>)	36
QUADRO 3. REPRESENTAÇÃO DA EXECUÇÃO DO SINAL SEMANA. (FONTE: VERBETES. DICIONÁRIO ACESSO BRASIL. DISPONÍVEL EM <WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR>)	37
QUADRO 4. REPRESENTAÇÃO DOS SINAIS EXECUTADOS APENAS COM O PARÂMETRO EXPRESSÃO FACIAL EM LIBRAS. (FONTE: VERBETES. DICIONÁRIO ACESSO BRASIL. DISPONÍVEL EM <WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR>).....	38
QUADRO 5. EXEMPLOS DAS MARCAÇÕES NÃO-MANUAIS USADAS COMO INDICADORES DE FLEXÃO GRAU DO SUBSTANTIVO (FARIA E ASSIS, 2011, 23).	38
FIGURA 7. EXEMPLO DE PRODUÇÃO POÉTICA CHINESA. (WANG WEI APUD CAMPOS, 1977, P. 54)	57
QUADRO 8. NOSSA PROPOSTA TRADUTÓRIA EM ESCRITA DE LÍNGUAS DE SINAIS ACOMPANHADA DE DECU PAGEM DO VÍDEO E DE GLOSA PARA O POEMA CHINÊS “HIBISCO” DE WANG WEI.	62
FIGURA 9. SEQUÊNCIAS DE IMAGENS COM O MOVIMENTO CRIATIVO PARA BAIXO DO SINAL “ESCRAVIZAR”. NOTÁVEL TAMBÉM O MOVIMENTO PARA BAIXO DO TRONCO.....	91
FIGURA 10. SEQUÊNCIAS DE IMAGENS DA POESIA DE GODINHO (2011) COM UM EXEMPLO DE NEOLOGISMO E DE METÁFORA EM LIBRAS.	92
FIGURA 11. SEQUÊNCIAS DE IMAGENS DA POESIA DE GODINHO (2011) DEMONSTRANDO UM MORFISMO....	93
FIGURA 12. EXECUÇÃO DENOTATIVA DO SINAL MAR RETIRADO DO DICIONÁRIO “ACESSO BRASIL” DISPONÍVEL EM < HTTP://WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR/LIBRAS/>.....	96
FIGURA 13. USO CRIATIVO DO SINAL MAR COM APRESENTAÇÃO SIMÉTRICA DO USO DAS MÃOS.....	96
FIGURA 14. EXEMPLO DE PERSONIFICAÇÃO POÉTICA RETIRADO DO POEMA “MÃOS DO MAR” DE GODINHO (2011).	96
FIGURA 15. EXEMPLO DE DIREÇÃO DE OLHAR TIPO HOLOFOTE QUE DESTACOMPLEMENTA AS INFORMAÇÕES DAS MÃOS, RETIRADO DO POEMA “MÃOS DO MAR” DE GODINHO (2011).	97
FIGURA 16- CAPA DA 21ª EDIÇÃO DO LIVRO "A ROSA DO POVO". EVIDENTE A CORRELAÇÃO ENTRE A ROSA E A COR VERMELHA TAMBÉM ASSOCIADA AO SOCIALISMO E A LUTA DE RESISTÊNCIA SOCIAL.	112
FIGURA 17- EXEMPLOS DO USO CRIATIVO DO CLASSIFICADOR AO-REDOR.....	116
FIGURA 18- USO CRIATIVO DO CLASSIFICADOR NÉVOA.	116
FIGURA 19 - SINAL DESÂNIMO. O MOVIMENTO DO CORPO E O DIRECIONAMENTO DO OLHAR PARA BAIXO INTENSIFICAM CARGA SEMÂNTICA.	117
FIGURA 20 - SINAL ₃ VER ₁ . DESTACA-SE O MOVIMENTO DO CORPO RECUANDO-SE ENQUANTO AS MÃOS AVANÇAM.....	118
FIGURA 21- SEQUÊNCIA APRESENTANDO O USO CRIATIVO DO MORFISMO ENTRE OS SINAIS EMBAÇADO _(CL) E OLHAR.....	118
FIGURA 22 SEQUÊNCIA DE IMAGENS APRESENTANDO O USO CRIATIVO DO ESPAÇO RECRIANDO “EM VÃO”, LOCALIZANDO O POETA NO ESPAÇO ENTRE OS MUROS.....	119
FIGURA 23 - CLASSIFICADOR PARA PESSOAS-LER-JORNAIS. O USO DESLOCADO DO PARÂMETRO LOCAÇÃO ADICIONA SIGNIFICADO AO SINAL ENFATIZANDO O CARÁTER DE ISOLAMENTO.	120
FIGURA 24 - MORFISMO ICONIZANDO O LEITOR ENTRE GRADES.....	120

FIGURA 25 - USO CRIATIVO DO SINAL MUNDO ASSOCIADO À TRANSLITERAÇÃO.	121
FIGURA 26 - SINAL-CRIATIVO QUE ICONIZA A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO EM PÓ.....	121
FIGURA 27 - RECRIAÇÃO DA IMAGEM DE PADEIROS.	122
FIGURA 28 - RECRIAÇÃO DA IMAGEM DE LEITEIROS.....	122
FIGURA 29 - SEQUÊNCIA DE IMAGENS DEMONSTRANDO A SINALIZAÇÃO ICONIZANDO SILÊNCIO.	123
FIGURA 30 - SINAL MIMETIZANDO O MOVIMENTO DE PESSOAS ÀS CINCO HORAS DA TARDE EM UMA METRÓPOLE.	123
FIGURA 31- SINAL DICIONARIZADO PARA METROPOLE (FONTE: HTTP://WWW.ACESSIBILIDADEBRASIL.ORG.BR/LIBRAS/)	124
FIGURA 32 - CONTRASTE ENTRE O POETA, MARCADO NA MÃO DIREITA, E O MEIO QUE O CIRCUNDA, MÃO ESQUERDA.	124
FIGURA 33 - MOVIMENTO DE REJEIÇÃO. NOTÁVEL O MOVIMENTO DO TRONCO E A DIREÇÃO DO OLHAR QUE SE VOLTAM PARA A MARCAÇÃO DA FLOR NO ESPAÇO DE SINALIZAÇÃO.....	124
FIGURA 34 - FLOR ROMPENDO O ASFALTO. AS EXPRESSÕES NÃO MANUAIS MARCAM A DIFICULTOSA SUBIDA DA FLOR.....	125
FIGURA 35- POSTURA CORPORAL ICONIZANDO UM INSETO CAVANDO A TERRA. NOTÁVEL A CORPORIZAÇÃO DO ESTADO EMOCIONAL COM A DEFORMAÇÃO DA FACE E ENCURVAMENTO DO TRONCO INTENSIFICANDO A CARGA EMOCIONAL DA ESTROFE.	130
FIGURA 36- FORMA DICIONARIZADA DO SINAL PROFUNDO. A CONFIGURAÇÃO DO SINAL REMETE A UMA BROCA DE PERFURAÇÃO ADENTRANDO O SOLO.	131
FIGURA 37 – TRECHO DO POEMA COM O DIRECIONAMENTO DO OLHAR PARA AS MÃOS ICONIZANDO O CARÁTER REFLEXIVO DA ESTROFE. NOTÁVEL A RECONFIGURAÇÃO DA MÃO QUE SE ENCONTRA NA FORMA HUMANA E INDICIA O PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO.....	132
FIGURA 38- VARIEDADE CARIOCA PARA O SINAL CANSADO. (FONTE: HTTP://WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR/LIBRAS/)	132
FIGURA 39 - FORMA DICIONARIZADA DO SINAL LUGAR (FONTE: HTTP://WWW.ACESSOBRASIL.ORG.BR/LIBRAS)	133
FIGURA 40- SINAL LUGAR REALIZADO LEVEMENTE DESLOCADO DO PONTO DE ARTICULAÇÃO. TÃO DESLOCAMENTO PERMITE UM EFEITO SUAVE DE TRANSIÇÃO ENTRE OS SINAIS CARACTERIZANDO UM MORFISMO.	133
FIGURA 41 - SINAL COMPLICADO REALIZADO COM DESLOCAMENTO DE PONTO DE ARTICULAÇÃO. AO SER REALIZADO PRÓXIMO AO ROSTO O SINAL AGREGA EM SI O ÍCONE DE PRISÃO.	134
FIGURA 42 – FORMA DICIONARIZADA REGISTRADA PARA ORQUÍDEA, VARIANTE CARIOCA (FONTE: HTTP://TVINES.COM.BR/?P=1842).	135
FIGURA 43 – USO CRIATIVO DO SINAL ORQUÍDEA. A REALIZAÇÃO DO SINAL PROPORCIONA UMA LEITURA AMBÍGUA. PODE ICONIZAR A FLOR EM CRESCIMENTO, MAS TAMBÉM PODE SER COMPREENDIDO COMO A FUGA DO INSETO EM VOO.....	136
FIGURA 44 - APRESENTAÇÃO DAS ESTRUTURAS FLORAIS. EVIDENCIANDO A PRESENÇA DO CÁLICE E DA COROLA (VIDAL E VIDAL, 2003, p. 17).	141
FIGURA 45 APARÊNCIA DO TRAÇADO DA SILHUETA DO POEMA EXECUTADO NO ESPAÇO NEUTRO.....	145
FIGURA 46 - NEOLOGISMO PARA A SINAL ROSA.	145
FIGURA 47 - POSTURA ADOTADA PELA SINALIZANTE. A ROSA CONFIGURADA NA MÃO ESQUERDA ENQUANTO OCORRE DIALOGO COM INTERLOCUTOR IMAGINÁRIO POSICIONADO A DIREITA.	147
FIGURA 48 - SINAL CUIDAR _(CL) ^ _{MOD} EFF COM USO IRREGULAR DA DURAÇÃO DA SINALIZAÇÃO E MARCADORES NÃO MANUAIS.....	148
FIGURA 49 - SIMETRIA DURANTE A EXECUÇÃO DE “<VENDER BARATO>?”. DOIS SINAIS SÃO EXECUTADOS AO MESMO TEMPO COM DIFERENTES CONFIGURAÇÕES. A MÃO DIREITA SINALIZA BARATO E A ESQUERDA MARCA O REFERENTE ROSA.	148
FIGURA 50 – NEOLOGISMO PARA HISTÓRIA (CL).....	150
FIGURA 51- FORMA DICIONARIZADA REGISTRADA PARA O SINAL CARO. (FONTE: HTTP://WWW.ACESSIBILIDADEBRASIL.ORG.BR/LIBRAS/)	151

FIGURA 52 - FORMA DICIONARIZADA REGISTRADA PARA O SINAL BRILHAR. (FONTE: HTTP://WWW.ACESSIBILIDADEBRASIL.ORG.BR/LIBRAS/)	151
FIGURA 53 - SINAL AZAR.	152
FIGURA 54 - SINAL TRISTE.	152
FIGURA 55 - SINAL SOFRER.	152
FIGURA 56 - SINAL CRIATIVO PARA RÓSAE.	153
FIGURA 57 - CLASSIFICADORES PARA ROSA E FOLHA.	153
FIGURA 58 - ICONIZAÇÃO DO MOVIMENTO DE QUEDA DE UMA FOLHA.	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

< > e []	Delimitação da ocorrência de marcação não manual no texto
!	Marcador de exclamativa
?	Marcador de interrogativa expressando dúvida
~~	Marcador de interrogativa expressando desconfiança
^aff'DISGUST	Variação não-manual que acompanha item lexical indicando desgosto
1	Incorporação de referente da 1ª pessoa do singular
[5] ^{neg}	Marcador não-manual de negação expressa com a mão configurada com os cinco dedos  .
[5] ^{mas}	Marcador não-manual usado para introduzir sentença adversativa com a mão configurada com os cinco dedos  ; mas.
^aff'DISGUST	Variação de desagrado que acompanha um item lexical ou enunciado para indicar a postura do sinalizante frente à situação enunciada.
^aff'SURPRISE	Variação de surpresa que acompanha um item lexical ou enunciado para indicar a postura do sinalizante frente à situação enunciada.
^oper'AFR	Operador gramatical que age no trecho delimitado indicando ocorrência de marcação não-manual de afirmação sinalizado pelo movimento de cabeça
^oper'NEG ^{TENSO}	Operador gramatical que age no trecho delimitado indicando ocorrência de marcação não-manual de negação sinalizado pelo tensão presente nas bochechas
^mod' AUG	Modificador do sentido do referente indicando grau aumentativo e intensidade
^mod' CARE	Modificador do sentido do referente indicando carinho e cuidado
^mod' EFF	Modificador do sentido do referente indicando esforço exagerado
a	Marcador pronominal com a incorporação do referente no espaço usado para identificar distintas terceiras pessoas
b	Marcador pronominal com a incorporação do referente no espaço usado para identificar distintas terceiras pessoas

CODA	Children os Deaf Adults – designação para pessoa ouvinte filha de pais surdos
(CL)	Classificador
cond	Marcação não manual utilizada para introduzir sentenças condicionais
dc	Direcionamento do corpo
do	Direção do olhar
efn	Expressão Facial de Negação
f	Construção em foco duplicado com ênfase
Feneis	Federação Nacional de Educação e Integração do Surdo
IX	Indica o ponto de incorporação do referente no espaço
INES	Instituto Nacional de Educação dos Surdos
loc _d	Marcação de lugar- a direita do emissor
loc _e	Marcação de lugar- a esquerda do emissor
loc _k	Marcação de lugar- ponto próximo a 3º pessoa
LSKB	Língua de Sinais Kaapor Brasileira
mc	Movimento da cabeça
MEC	Ministério da Educação e Cultura
Prolibras	Exame Nacional para certificação de proficiência na Tradução e Interpretação Libras/Português/Libras e no Ensino da Libras
TJ	Testemunhas de Jeová
TILS	Tradutor Intérprete de Língua de Sinais
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - QUESTÕES BÁSICAS SOBRE AS LÍNGUAS DE SINAIS E CULTURA SURDA	23
1.1 LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS E TRADUÇÃO: ASPECTOS HISTÓRICOS.	23
1.2 O QUE É A CULTURA SURDA, AFINAL?	31
1.3 BREVES QUESTÕES LINGUÍSTICAS S	32
1.4 CLASSIFICADORES	39
1.5 USO DO ESPAÇO E INCORPORAÇÃO	40
1.6 SISTEMAS DE NOTAÇÃO DE LÍNGUA DE SINAIS	41
CAPÍTULO 2 – QUESTÕES DE TRADUÇÃO	45
2.1. DEFININDO ALGUNS TERMOS	45
2.2. IRMÃOS CAMPOS E A ESTÉTICA TRADUTÓRIA	53
2.2. SEMIÓTICA	63
CAPÍTULO 3 - POÉTICA DRUMMONDIANA	70
3.1 A ROSA DE DRUMMOND	70
3.2 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DA POÉTICA DRUMMONDIANA: MODERNISMO	70
3.3 SOBRE O AUTOR	72
CAPÍTULO 4 – PRECURSO METODOLÓGICO	79
4.1 DELIMITAÇÃO DO CORPUS	79
4.1.1 “A ROSA DO POVO”	80
4.1.2 POESIA SINALIZADA	84
4.1.3 POÉTICA NAS MÃOS	90
4.2 A FLOR E A NÁUSEA	102
4.2.1 MINHA PROPOSTA TRADUTÓRIA	112
4.3 - ÁPORO	125
4.3.1 MINHA PROPOSTA TRADUTÓRIA	129
4.4 ANÚNCIO DA ROSA	136
4.4.1 MINHA PROPOSTA TRADUTÓRIA	144

CONCLUSÕES **155**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **159**

ANEXOS **169**

INTRODUÇÃO

A língua de sinais é a marca maior de pertencimento à comunidade surda, pois funciona como elemento aglutinante desta. No caso do Brasil, de acordo com dados do Ethnologue¹, são reconhecidas duas línguas de sinais: a língua de sinais brasileira, a Libras², utilizada pela comunidade surda das zonas urbanas brasileiras e a língua de sinais Kaapor Brasileira, LSKB, utilizada pela tribo indígena Urubu-Kaapor, da Amazônia. Neste trabalho, nosso foco é a Libras e a tradução na interface Português-Libras.

Apesar do início tímido da atuação do Tradutor Intérprete de Língua de Sinais - TILS, o que se vê hoje é um profissional que atua em diferentes contextos. As áreas religiosa e educacional ainda se destacam como maiores campos de atuação. No entanto, é crescente a demanda de TILS nas áreas jurídica e de saúde, seminários, palestras e eventos. Mesmo na área educacional onde o TILS já possui uma tradição de atuação estabelecida, ainda há diferentes níveis de ensino com carência de TILS: cursos profissionalizantes, preparatórios para vestibulares e concursos, cursos superiores, de pós-graduação. Historicamente, os últimos 20 anos foram profícuos tanto em questões de reconhecimento social e legal, como em pesquisas de temáticas associadas às questões de tradução e interpretação envolvendo as línguas de sinais.

As demandas de formação do TILS e a revisão constante da sua atuação continuarão a ocorrer com foco na necessidade de maior especialização dentro das diversas áreas de atuação. As conquistas em nível legal, embora não tenham sido as inicialmente almejadas, contribuem para segurança profissional e constroem bases para

¹*Ethnologue: Languages of the World* é uma pesquisa de catalogação de todas as línguas vivas conhecidas pesquisadas no mundo. Disponível em <<http://www.ethnologue.com/country/BR/languages>>, acessado em 28 de junho de 2013.

² Libras foi a sigla aceita e aprovada em 1993 pela Feneis (LEITE, 2005, p.9). Outros pesquisadores defendem o uso da sigla LSB – Língua de Sinais Brasileira- em concordância com os padrões internacionais de denominações das línguas de sinais. Neste trabalho, optamos pelo o termo Libras por reconhecê-lo como termo consagrado pela comunidade surda. Utilizamos também a sigla Libras para se referir a língua de sinais utilizada no Brasil no período anterior a criação da terminologia. É grafada com letra inicial maiúscula em respeito às normas publicadas no Manual de Redação da Presidência da República.

futuros avanços. Ainda são poucas as pesquisas e a Academia carece de pesquisadores nessa área.

Abre-se aqui um parêntesis. As discussões referentes a Libras nos obrigam a falar do surdo. A visão sobre a pessoa surda no decorrer da história teve como bases o conceito da surdez como deficiência que deveria ser superada em favor da inclusão social do sujeito. Nessa concepção, o surdo é um ser incompleto que necessita de apoio clínico e pedagógico para alcançar o modelo estabelecido socialmente (STROBEL, 2008). É necessário superar a ideia de que questões sociais complexas podem ser curadas por meio da medicação ou clinalização. Existem feridas históricas que devem ser revertidas. Ao invés de classificar o surdo a partir de parâmetros ouvintes, propõe-se compreendê-lo como uma pessoa que possui leitura de mundo mediada por suas experiências visuais.

Para Plaza (2010, p. 47) as diferenças culturais correspondem às diferenças de culturas sensoriais. Ao explicar sobre a percepção da realidade a partir dos sentidos humanos o autor conclui que “os limites culturais e a incapacidade dos canais sensoriais, para captar o real durante o tempo todo, são transferidos para a linguagem e códigos como extensões dos sentidos” (idem). Dessa forma, nenhuma linguagem é capaz de apresentar uma dimensão concreta da realidade dada à incompletude da percepção humana.

É por meio da Libras que os surdos brasileiros manifestam aspectos de sua cultura, dentre eles a literatura. Todavia, embora os meios de representação de mundo de surdos e ouvinte possam se distinguir, os indivíduos de ambas as linguagens compartilham influências e fatores sociais e históricos do meio onde estão inseridos. A tradução literária para Libras é umas das pontes possíveis entre essas comunidades tão próximas e, ao mesmo tempo, distantes.

Por essa razão, o objetivo é a realização de um trabalho analítico descritivo com propostas de práticas tradutórias. Como corpus de aplicação, foram selecionados três poemas do livro “A Rosa do Povo” escrito por Carlos Drummond de Andrade no período de 1943 a 1945. Nele, Drummond “toma para si a tarefa (...) de encarnar, em símbolos fortes, sua disposição participativa” mediada pela poética (VILLAÇA, 2006, p. 59). Muitos dos poemas ali retratados são telas do espírito sócio-político vivenciado nos eventos finais da II Guerra Mundial, no plano internacional, acompanhados dos crescentes descontentamentos com o Estado Novo e clamores públicos por maiores liberdades, no plano nacional. Os poemas selecionados para a tradução são: A flor e a

náusea, Áporo e Anúncio da rosa. São poemas que elegem a flor-rosa como símbolo de resistência e transformação. E como veremos nos capítulos seguintes se aproximam da realidade e históricas dos movimentos da comunidade surda em favor da língua de sinais e da educação.

A tradução literária, sobretudo a tradução poética, envolve desafios que sobrepujam questões textuais e linguísticas. Nessa tarefa, cabe ao tradutor considerar fatores históricos, políticos, culturais além da biografia e bibliografia do autor. Para Britto (2006) a tradução poética aproxima o tradutor dos papéis de crítico e de mediador cultural. Dessa forma, ao traduzir um texto, o TILS deve ter a consciência social que permita tornar conceitos traduzíveis para textos em diferentes contextos linguísticos e históricos. É bom se colocar no lugar do outro, mas o tradutor não deve abandonar completamente seu lugar, ele precisa de uma distância analítica, caso contrário, haverá a mera transferência dos seus sentimentos e os sentimentos da sua sociedade na outra sociedade. Só assim é possível respeitar e celebrar as diferenças.

Minha experiência demonstra que a tradução poética também é considerada por muitos TILS como uma atividade problemática e até impossível de ser realizada dadas as especificidades da linguagem poética e as diferenças de modalidades existentes entre as línguas sinalizadas e as orais. Nos poemas, a confluência e o uso criativo de signos verbais e não verbais como figuras de linguagem, expressões idiomáticas, elementos poéticos, ritmo, elementos visuais, dentre outros sugerem questões tradutórias específicas. Considerar esses elementos é determinante a tradução e exigem que o tradutor adote estratégias diferenciadas visando à reprodução do efeito poético no texto de chegada. Caso tais aspectos não sejam considerados, as escolhas tradutórias provavelmente poderão estar mais pautadas em escolhas verbais do que nos signos não verbais que compõem o poema.

O desconforto de alguns TILS quando deparados com a tradução poética é um dos motivadores para o desenvolvimento de um estudo sistemático sobre o assunto permitindo abrir espaço para um momento de reflexão. A diferença de modalidades e a visualidade envolvidas nos poemas em línguas de sinais são usadas por alguns tradutores ao alegarem que a tradução é algo dispensável ou mesmo impossível. Repensar essa prática, na tentativa de melhor compreendê-la, pode fornecer úteis contribuições para o trabalho e a formação do TILS. Essa é uma das justificativas da proposta deste trabalho.

Como justificativa adicional, recorro a minha experiência profissional na área educacional junto à comunidade surda converge para a opinião de vários pesquisadores da Libras e da cultura surda no sentido de que, em decorrência de sérios problemas educacionais dessa população, o contato com a Língua Portuguesa é uma questão crítica. Na sua maioria, os indivíduos surdos possuem baixos níveis de compreensão e de produção literária nas línguas orais. Pode-se afirmar que a maioria dos membros da comunidade surda brasileira tem pouco ou nenhum contato com a produção literária das línguas orais (QUADROS, 2007; GUTIERREZ, 2011; CASTRO, 2012). Os autores reconhecem que a produção de material literário em libras pode ser uma solução que aproxime o surdo da cultura e das tradições das línguas orais inclusive facilitando o processo educacional.

Acredito ser importante também trazer tal assunto à esfera acadêmica dada à escassa literatura brasileira sobre a poética das línguas de sinais e sua tradução. Apenas recentemente, com o surgimento e as facilidades de acesso das tecnologias de vídeo e filmagem, é que as poesias em línguas de sinais passaram a ser estudadas. No Brasil, as poesias em língua brasileira de sinais – Libras - são geralmente publicadas em DVD's ou postadas em sítios de compartilhamento de vídeos como o YouTube, Facebook e Vimeo. A partir das facilidades de registro e de propagação de vídeos é que se começa a problematizar as questões tradutórias. E dentre os poucos trabalhos publicados em português (KLAMT, 2014; SILVA, 2012; NICOLOSSO, 2010; SOUZA, 2010, 2009), a maioria volta a atenção para a tradução na vertente Libras-Português. O presente trabalho se difere por problematizar o caminho Português-Libras.

Nossa proposta parte do estudo dos traços da poesia surda em busca de marcadores que poderão auxiliar o procedimento tradutório. Escolhemos o poema “Mãos do Mar” do poeta surdo brasileiro, Henry Godinho (2013) como referencial de pesquisa e apoio para a ampliação do entendimento a cerca das características intrínsecas das poesias sinalizadas.

Somando-se a isso, a proposta de aproximação entre os Estudos das Línguas de Sinais e a Transcrição Haroldiana se deve a leitura semiótica aplicada pelo autor com objetivo claro de realçar as marcações icônicas e o apelo visual. Nossa expectativa é que Campos (2006, 2001, 1981, 1977) forneça argumentos que possam ter aplicação desdobrada também aos poemas sinalizados. Ademais, cremos que os Estudos da Semiótica poderão oferecer ferramentas de análise que auxiliam no procedimento tradutório entre os sistemas linguísticos visuais e sistema linguísticos fonéticos.

Dentre outras questões esta pesquisa tenta responder as seguintes perguntas: Como análise da literatura surda, no nosso caso a poesia sinalizada, pode subsidiar o procedimento tradutório? Como podem ser replicados os efeitos de ritmo, rima e sonoridade presentes nas poesias de línguas orais considerando que a poesia em língua de sinais possui forte carga icônica representada por movimentos e configurações de mãos e uso de recursos de vídeos? Em que medida, os argumentos dos defensores da Transcrição ou tradução criativa aplicada às traduções poéticas de línguas orais podem ser expandidas para as traduções onde as línguas de sinais se posicionem em uma das pontas?

Nosso objetivo geral é, partindo do estudo da poética sinalizada, produzir a tradução em vídeo de poemas selecionados de Drummond a partir do seu livro “A Rosa do Povo”. Como objetivos específicos, propomos (1) analisar a poesia sinalizada em busca de marcadores que serão posteriormente utilizados na tradução; (2) relacionar as pesquisas sobre Transcrição poética, que tiveram como grandes divulgadores no Brasil os irmãos Campos e Décio Pignatari, às questões de tradução envolvendo poesias sinalizadas. Adicionalmente, objetiva-se (3) justificar a tradução utilizando a semiótica a partir de teóricos como Charles Peirce, Lúcia Santaella (1985, 1995) e Júlio Plaza (2010).

O capítulo 1 aborda questões históricas e culturais da comunidade surda com um cuidadoso olhar direcionado para o percurso da Libras. O capítulo explora também a profunda relação entre a valorização da língua de sinais e o reconhecimento e profissionalização legal do Tradutor/ Intérprete de Língua de Sinais (TILS) no Brasil. Também é apresentado um panorama sobre as possibilidades de registro dessas línguas em trabalhos acadêmicos, em especial a glosa. Trata-se de um capítulo importante principalmente para aqueles que ainda possuem pouco contato com a literatura das línguas de sinais. Dessa forma, o objetivo desse capítulo é subsidiar teoricamente a leitura dos capítulos subsequentes.

No capítulo 2, são apresentadas as questões de tradução que norteiam a presente pesquisa. A discussão sobre a estética tradutória ganha destaque com a perspectiva construída por pesquisadores como Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Em seguida, a discussão sobre a visualidade na composição textual é aprofundada e correlacionada com a semiótica de Charles Peirce. O capítulo 3 encerra a parte de articulação teórica da dissertação. Nele é apresentado um

levantamento das características da poética drummondiana. A biografia e bibliografia do autor são analisadas.

No capítulo 4, há o detalhamento do percurso tradutório adotado, esclarecendo a abordagem utilizada e apresentando a metodologia delineada durante a pesquisa, os instrumentos empregados. Iniciamos com um enquadramento histórico do livro “A Rosa do Povo”. Em seguida, analisamos o poema “Mãos do Mar” do poeta surdo Alan Godinho (2013) buscando características da poética nas línguas de sinais que balizaram a nossa posterior tradução dos poemas de Drummond. Por último, apresentamos a análise das poesias de Drummond, seguidas da tradução e das justificativas embasadas na semiótica e na estética tradutória haroldiana. É nesta parte que se procura explicar o porquê de cada uma dessas escolhas. São referências descritivas sem a intenção de se impor prescrições aos trabalhos futuros. Trata-se de escolhas guiadas pela própria intuição e observação semiótica. É nessa parte do trabalho também que são relatados os erros, as dificuldades e outras possibilidades tradutórias para os textos em questão.

Por fim, como é comum às dissertações, apresentam-se com as considerações finais, consciente de que a temática da tradução poética nas línguas de sinais não pode ser esgotada em apenas neste trabalho. Acredita-se e espera-se que estudos desta natureza venham a contribuir diretamente para a educação e cidadania dos surdos fornecendo subsídio útil os TILS atuantes e em formação sobre os recursos estéticos da Libras e a tradução.

CAPÍTULO 1 - QUESTÕES BÁSICAS SOBRE AS LÍNGUAS DE SINAIS E CULTURA SURDA

Neste capítulo, pretende-se oferecer ao leitor não familiarizado com as questões linguística das línguas de sinais, uma visão geral de pontos fundamentais dessas línguas e que serão frequentemente mencionadas no decorrer deste trabalho. Adicionalmente, abordam-se aqui alguns pontos referentes às possibilidades de registro das línguas de sinais adotados em trabalhos acadêmicos.

1.1 LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS E TRADUÇÃO: ASPECTOS HISTÓRICOS.

O Brasil vivenciou nas últimas duas décadas um aumento considerável de pesquisas sobre as línguas de sinais. Santos (2013) realizou uma análise das teses e dissertações produzidas entre 1990 e 2010 e levantou um total de 32 trabalhos realizados no Brasil nesse período. Acreditamos que até a presente data os estudos continuam a crescer em número. Compreender os caminhos históricos percorridos até o reconhecimento legal do TILS, na Lei 12.319 de 2010, pode contribuir para a formação identitária e sensação de pertencimento de grupo. Além disso, nesse caso, revisitar o passado pode dar indícios valiosos sobre as contribuições do tradutor na resistência de um grupo linguisticamente minoritário.

Dada à escassez de dados, rastrear o início da interpretação nas línguas de sinais é extremamente difícil. Acredita-se que a partir do momento em que havia surdos inseridos socialmente, havia também pessoas capazes de mediar a comunicação entre surdos e ouvintes. No entanto, durante um longo período da história, atribuiu-se à pessoa surda as incapacidades de raciocinar e de participar da vida social resultando em práticas de exclusão: eram comuns o isolamento e o confinamento em ambientes com outras pessoas com deficiência (STROBEL, 2008). Acredita-se que, nessa situação social marginal na qual os surdos estavam colocados, os espaços para as práticas de tradução para língua de sinais eram extremamente limitados ou inexistentes.

No Brasil imperial, o conceito social acerca dos surdos e pessoas com deficiência de modo geral, era o de pessoas necessitadas de auxílio, de caridade e de políticas assistencialistas. São criadas instituições de acolhimento de pessoas com deficiências. Referências históricas desenham um quadro de precariedade no funcionamento em alguns estabelecimentos: pouca higiene, exploração da força de trabalho, abusos psicológicos e sexuais eram situações comuns (STROBEL, 2008). Embora houvesse intenções humanitárias que revestiam as ações propostas pelo Império, a aplicação dessas políticas era insatisfatória.

Em 1856 foi criado o Colégio Nacional para Surdos-Mudos, atual INES, sobre direção do professor surdo francês Eduard Huet. Até essa data, não havia uma língua de sinais organizada no Brasil. Huet introduziu a estrutura linguística da Língua Francesa de Sinais que aos poucos foi se acomodando com os sinais que já eram utilizados por surdos localmente iniciando, dessa forma, a formação da Libras. Fora do INES, no entanto, as línguas de sinais eram tratadas como um sistema gestual reduzido e simplificado chamado de mímica (LEITE, E. M. C., 2005, p. 36). Essa terminologia revela a perpetuação do pensamento Socrático³; o conceito de que as línguas de sinais se utilizam exclusivamente da mimetização corpo-gestual para descrever o mundo e de que são incompletas e subordinadas às línguas orais.

Nesse ambiente com políticas assistencialistas para pessoas com deficiências e desvalorização linguística das línguas de sinais, a tradução/interpretação em língua de sinais era tratada como forma de “ajudar” a pessoa “surda-muda”. Aprender a “linguagem mímica” era considerado muitas vezes uma missão divina e um dos meios usados para se garantir o assistencialismo a essa comunidade. Os intérpretes não necessitavam de formação tradutória específica: o simples conhecimento da língua já habilitava alguém a atuar como intérprete. Muitas vezes eram os familiares próximos, em especial os filhos, que “auxiliavam” os parentes surdos a conviverem no mundo da fala (STROBEL, 2009).

³ No diálogo “Crátilo”, de Platão, em torno de 360 a.C. , traduzido para o inglês por Benjamin Jowett (2008), é apresentada a tese de Sócrates de que as palavras são imitações do mundo real. Ele argumenta: "E deixe-me fazer outra pergunta, -Se não tivéssemos nenhuma faculdade da fala, como nos comunicaríamos um com o outro? Não deveríamos usar sinais, como o surdo e mudo? A elevação das nossas mãos poderia significar leveza – o peso poderia ser expresso por deixá-las cair. O locomoção de qualquer animais poderia ser descrito por um movimento semelhante em nossos próprios corpo." (Nossa tradução.) Embora mais adiante no texto, Sócrates defina a comunicação gestual como incompleta, há no trecho acima um discurso de aceitação (e até uma descrição sucinta) do que mais tarde seria conhecido como línguas de sinais.

De acordo com Rocha (2008), na década de 70, a presença de TILS também era frequente nas reuniões que versassem sobre temas de interesse dos surdos no Centro de Estudos do INES. A pesquisadora relembra que mesmo em meio ao intenso incentivo à estimulação da fala, na década de 80, a proximidade comunicativa entre os alunos surdos matriculados no INES e os professores de Educação Física fez com que esses “atuassem como intérpretes dos alunos nas cerimônias realizadas no Instituto e em eventos particulares dos alunos” (idem, p. 98).

Embora a maioria dos pesquisadores afirme que a interpretação na língua de sinais começa na década de 80, nossa pesquisa encontrou dados que apontam para um início anterior. Segundo Emeli Leite (2005, p. 37), documentos existentes na biblioteca do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), dão “notícia da convocação oficial de intérprete, por órgão judicial, ao então Instituto Nacional de Surdos-Mudos, ainda no final do século XIX”. Um dos documentos apresentados pela professora Emeli Leite é apresentado no Anexo 1. Datado de 19 de janeiro de 1907 e endereçado ao reitor, o documento solicita “providências no sentido de que, um dos professores desse estabelecimento compareça (...) na Delegacia (...) a fim de servir como intérprete num interrogatório de um surdo e mudo”. É notável a adoção do termo intérprete ao se referir ao mediador que atuaria entre os interrogadores policiais e o “surdo-mudo”. O documento é um claro exemplo de que no início do século XX já existia demanda por “profissionais” TILS nos órgãos imperiais no Brasil.

Na medida em que os alunos egressos do INES retornavam às suas cidades natais serviam como veículos divulgadores da Libras e ajudaram a estabilizar a base linguística da língua de sinais no Brasil. Esses alunos também se organizam localmente em associações de surdos (LANNA JUNIOR, 2010, p.33). Nesses ambientes a Libras é o meio de comunicação corente. A mediação entre surdos usuários de Libras e o restante da comunidade local era muitas vezes exercida pelos filhos de surdos – CODA’s (*Children of Deaf Adults*) - que aprendiam a Libras no convívio familiar atuavam como tradutores para seus pais e outros surdos da comunidade sem qualquer tipo de remuneração (TUXI, 2009, p. 12). Por exemplo, Barros (2011) nos traz o relato da constituição da Associação dos Surdos do Ceará, na década de 1950 e apresenta um depoimento confirmando a existência de ouvintes usuários de Libras.

Mais importante ainda, as associações de surdos foram importantes redutos de preservação linguística e de atividade de intérpretes quando da proibição de uso de Libras a partir de 1911 (LEITE, E. M. C., 2005; GOLDFIELD, 1997). Essa interdição

das línguas de sinais deriva-se da decisão do Congresso de Milão (1880), onde ficou decidido que a metodologia que deveria ser adotada para a educação de surdos era o Oralismo. O oralismo é uma postura educacional focada na reabilitação do surdo. O objetivo é buscar a “normalidade”, igualando-o aos ouvintes. O surdo é tido como defeituoso, como ser patológico. As metodologias educacionais do oralismo são importadas das áreas médicas e se caracterizam pelo treino orofacial e ênfase na aquisição da fala.

Com a adoção do oralismo nas instituições educacionais do Brasil em 1911, a Libras passa a ser clandestina. Surdos que insistiam em usá-la tinham suas mãos amarradas ou sinalizavam por baixo das mesas nas salas de aula e nas associações de surdos (STROBEL, 2009). Esse tratamento levou a opressão internalizada, pois as próprias pessoas surdas sentiam-se desprovidas de identidade (idem). A relação estabelecida é de desigualdade, na qual o surdo sempre era inferior ao ouvinte. Ainda hoje, os movimentos das pessoas surdas buscam a ruptura com essa visão da reabilitação como requisito ao convívio social. São questões culturais que demoraram a ser revertidas.

A partir da década de 1970, os surdos começam a fazer coro com os movimentos civis organizados em prol das pessoas com deficiências (ROCHA, 2008). Em 1981, por ocasião do I Congresso Brasileiro das Pessoas Deficientes, Coutinho (2000, p. 78), primeira pessoa a interpretar em eventos oficiais em público, revela que, além de nada receber como pagamento por suas interpretações, ela arcava com todas as despesas referentes às suas participações a uma dezena de encontros ocorridos de 1981 a 1987 em todo território nacional. A autora relata a sua participação como intérprete. Importa-nos perceber a situação de clandestinidade pela qual o TILS passa:

No primeiro dia, os profissionais que atuavam na área da surdez mal podiam nos ver conversando com os surdos em língua de sinais. Diziam que nós obrigávamos os surdos a comunicarem-se através de mímica. Encontramos uma alternativa bem criativa para burlarmos a proibição da presença do profissional intérprete. A plenária foi dividida em pequenos grupos de trabalho. Nestas pequenas sessões eu atuava como secretária, escrevendo o que estava sendo falado e um surdo, Rafael, sentado ao meu lado, atuava como intérprete, lendo o conteúdo e fazendo a interpretação. Três dias se passaram assim e nos últimos já estava na mesa juntamente com os palestrantes fazendo a interpretação. (COUTINHO, 2000, p.77)

A presença do intérprete e o uso da Libras eram compreendidos por alguns como forma de “escravizar” o surdo, impedindo-o de se manifestar livremente e por voz

própria na sociedade. Interpretar nesse contexto era se expor corajosamente contra as práticas oralistas adotadas. As pessoas que assim procediam eram severamente criticadas e desprestigiadas. (LEITE, E. M. C., 2005, p. 38). Ainda assim, a simples possibilidade de utilização da Libras durante um congresso marca o início de uma gradual mudança de conscientização da relevância do papel do intérprete

Simultaneamente, na década de 1980, também temos registro das primeiras instituições religiosas voltadas para o público surdo (TEMOTEO, 2012, p.52; SILVA, 2010, p. 108). Diferentemente do que acontecia na área educacional, o ambiente religioso - sobretudo as Testemunhas de Jeová (TJ) e a Igreja Batista - iniciava um processo de acolhida dos surdos e da Libras e de formação de TILS (SILVA, 2010). As atividades litúrgicas para os surdos incluíam a interpretação dos ofícios ministrados, além de atividades educacionais de alfabetização em Libras e em português. As experiências de evangelização com surdos e as práticas de interpretações religiosas americanas foram importadas tanto por TJ como pela Igreja Batista e refletidas nas atividades desenvolvidas junto às comunidades surdas (MASUTTI, 2007; SILVA, 2010). Muito das concepções linguísticas e culturais relacionadas aos Estudos Surdos foi importado e difundido, contribuindo para a mudança de concepção da visão clínica acerca da surdez no Brasil (MASUTTI, 2007, p.78; SILVA, 2010, p. 110). Nesse ambiente é que se iniciam os primeiros cursos de formação de intérpretes de língua de sinais (TEMOTEO, 2012). Na verdade, eram cursos básicos de curta duração que preparavam membros ouvintes para a evangelização. E, a partir do contato constante com os membros surdos, os membros ouvintes iam aperfeiçoando o uso da língua de sinais até serem considerados aptos para interpretar.

A atuação dos intérpretes de Libras ganha força com a fundação da Federação Nacional de Educação e Integração dos Deficientes Auditivos – FENAIDA em 1977 (posteriormente denominada Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos – Feneis, 1987). Os próprios surdos, enquanto organização, passam a exigir a presença dos intérpretes. Em decorrência disso, a Feneis inicia o processo de formação de TILS. Em 1988, a Feneis promove o I Encontro Nacional de Intérpretes de Língua de Sinais no Rio de Janeiro. Além de proporcionar o intercâmbio das práticas de interpretação, o encontro promoveu debates sobre os aspectos éticos da profissão. Foram 68 participantes (SANTOS, 2006, p.60). Mais tarde, em 1992, a Feneis organiza o II Encontro Nacional de Intérpretes onde são votados e aprovados o código de ética profissional e o regimento interno do Departamento Nacional de Intérpretes

(QUADROS, 2004). O modelo de formação de intérpretes inaugurado pela Feneis buscava compreender e encontrar equivalência entre as culturas ouvintes e surdas (MASUTTI, 2007). Abria-se espaço para que indivíduos ouvintes não CODA's pudessem participar da comunidade surda fora do ambiente religioso. A Feneis inicia formação de intérpretes balizada na concepção étnica dando ênfase aos aspectos de identidade e cultura surda. Aos poucos, os intérpretes religiosos e os formados pela Feneis passaram a atuar na área educacional. Levaram consigo a ideia central de que a Libras é uma língua, constituindo-a como objeto linguístico legítimo. Esse movimento atrai a implantação de políticas públicas voltadas para os surdos.

De 13 a 18 de agosto no ano de 2001, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) com apoio da UnB promoveu, em Brasília, o primeiro curso de formação de intérpretes educacionais em nível Nacional na modalidade extensão (Figura 1). Tal curso recuperou as experiências da Feneis e do INES que em 1998/99 já haviam ofertado o curso “Agentes multiplicadores de Libras” no estado do Rio de Janeiro (FELIPE, 2000). Posteriormente, em 2003, o plano de divulgação da Libras teve continuidade com o projeto “Interiorizando Libras” (idem, 2008). A adoção de uma postura educacional pós-modernista relativa à surdez e de um pensamento pós-colonial, que critica o passado oralista imposto por ouvintes, norteou estudos com visões culturais e foi base para a elaboração de políticas de garantia de acessibilidade por meio de intérpretes. Ao mesmo tempo, as produções e traduções literárias em Libras passam a ser incentivadas, abrindo espaço para a construção e expressão da identidade surda. Muitos dos materiais literários em Libras foram produzidos e distribuídos com apoio e recursos do MEC (ROCHA, 2008).

Em 1995, Clélia Ramos (2000) apresenta o primeiro trabalho acadêmico sobre a tradução literária para Libras no Brasil realizando e comentando a versão de “Alice no país das Maravilhas”. Em 1999, o professor Nelson Pimenta (CASTRO, 1999), ansioso por compartilhar suas experiências linguísticas e culturais adquiridas em cursos nos Estados Unidos, lança o primeiro DVD “Literatura em Libras” com a produção e participação de profissionais americanos. Nesse material, são apresentados quatro poemas de sua autoria, a tradução de uma fábula do autor surdo americano Ben Bahan e duas histórias infantis traduzidas: Os três porquinhos e Chapeuzinho Vermelho. A tradução apresentado por Castro (1999) foi importante por apresentar ao público brasileiro a literatura surda de forma mais formalizada auxiliando na melhor compreensão das suas características e na construção da literatura surda nacional.



Figura 1. Cursistas do primeiro curso nacional para a formação de intérpretes educacionais e agentes multiplicadores de Libras em Brasília, 2001(arquivo pessoal).

Posteriormente, o INES e as editora Arara Azul e a LSB Vídeos produzem uma gama de materiais bilíngue como suporte pedagógico que são distribuídos gratuitamente em escolas públicas do Brasil. Essas instituições têm servido como importantes recursos de propagação das práticas tradutórias e das experiências de diversas equipes de tradução, pois abrem caminho para a normatização dos livros digitais em Libras. O catálogo de obras traduzidas inclui contos de Machado de Assis, fábulas, contos de fadas, músicas do cancionero nacional e mitos brasileiros.

A luta dos surdos passa então a ser a qualidade dos serviços de interpretação prestados no Brasil. No ano 2006, o MEC criou o ProLibras - Exame Nacional para Certificação de Proficiência na Tradução e Interpretação da Libras/Português/Libras - com o objetivo de possibilitar a certificação de docentes e tradutores/intérpretes de Língua Brasileira de Sinais. Outra ação, em cumprimento a essa legislação, foi a implantação do curso Letras/Libras (bacharelado) criado em 2008. A UFSC, juntamente com Instituições Conveniadas e MEC, por meio da Secretaria à Distância e da Secretaria de Educação Especial foram responsáveis pela execução do projeto. O objetivo do curso foi formar profissionais para atuar na área de tradução/interpretação em Libras atendendo à demanda de profissionais que buscam uma formação qualificada na área.

Todas essas ações foram direcionadas em favor da divulgação e aceitabilidade da surdez e sua cultura e são favorecidas pelas políticas públicas para as minorias. O Estado passa a reconhecer a sociedade heterogênea e multicultural influenciado pelo

contexto mundial no qual ocorre a reestruturação dos movimentos sociais que incluem em suas agendas o reconhecimento de grupos anteriormente marginalizados.

A partir do reconhecimento da profissão de Tradutor e Intérprete da Libras, em 2010, debates acerca de sua formação e dos limites para o exercício de tal função têm sido suscitados. A lei estabelece que a formação do TILS deva ocorrer no nível de Ensino Médio. Esse critério legal é muito criticado sobre o argumento de que a formação mínima não contempla a adequada formação linguística do intérprete, como por exemplo, uma formação ampla em cultura geral, característica importante ao se mediar as mais diferentes situações que irá enfrentar na sua futura profissão. Muitos TILS e surdos se mostram preocupados com a possibilidade de que aqueles que atuam sem o conhecimento mínimo sobre as técnicas de tradução possam prejudicar a imagem profissional e, principalmente, os surdos que dependem da sua mediação (LACERDA e GURGEL, 2011).

As características indispensáveis para o TILS ultrapassam o limite do conhecimento de português e Libras. É exigido que o TILS também tenha amplo conhecimento da cultura surda (QUADROS, 2007) e, preferencialmente, acompanhe os movimentos surdos favorecendo a criação de uma relação de reciprocidade. Isso não deve ser visto como algo prejudicial, uma vez que cria um senso de relacionamento humano orientado para a alteridade.

“Ser Intérprete de Língua de Sinais é muito mais do que ser identificado pela língua que fala, muito mais do que estar presente nas comunidades surdas ou ainda estabelecer um elo entre mundos linguísticos diferentes. Ser Intérprete é conflitar sua subjetividade de não surdo e surdo, é moldar seu corpo a partir da sua intencionalidade, reaprender o universo do sentir e do perceber, é uma mudança radical onde a cultura não é mais o único destaque do ser.”(MARQUES; OLIVEIRA, 2009 p. 396,397).

O envolvimento pessoal do TILS, desde que esteja dentro dos limites do decoro profissional, pode beneficiar tanto a comunidade surda como o público ouvinte, que são os objetos da mediação do tradutor. Essa postura pede ao TILS que assuma a sua identidade com a comunidade surda. Pertencer a esse grupo facilita as trocas pela velocidade das interações sociais. A identidade do TILS é composta por tramas que se cruzam e que estabelecem tensões. O TILS sempre estará transitando entre identidades linguísticas minoritária, representadas pela língua de sinais, e majoritária, representada

pela língua oral nacional. Desse conflito, nasce a necessidade de estabelecer critérios definidos que permitam demarcar a noção de pertencimento à categoria. Nesse sentido, Sousa (2009) conclui que a tradução sinalizada de poesia é uma forma de o tradutor experimentar seu lado surdo antes desconhecido.

1.2 O QUE É A CULTURA SURDA, AFINAL?

Cultura é um termo complexo que envolve vários aspectos da vida dos grupos humanos e resultado da inserção do ser humano em determinado contexto (LARAIA, 2009). Para Marconi e Presotto (2006), cultura é a forma de viver cotidiano de determinado grupo incluindo crenças, comportamentos, experiências, moral, arte, conhecimentos, leis, hábitos e costumes. Os autores discorrem que a cultura está sempre em processo de mudança, já que o ser humano não é apenas um receptor, mas também um produtor cultural (idem). Strobel (2008, p. 24) utiliza uma definição similar ao se referir à cultura surda:

“Cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando-o com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas e os hábitos de povo surdo.” (idem)

Do ponto de vista das pessoas surdas e de muitos dos profissionais que trabalham junto à comunidade surda, a incapacidade de receber informação sonora não é e não deve ser a característica definidora exclusiva de qualquer indivíduo ou grupo. Na verdade a reafirmação da cultura surda é uma força de resistência à aculturação imposta por ouvintes. Na opinião dos surdos, uma abordagem muito mais eficaz é perceber a pessoa surda a partir das suas potencialidades (STROBEL, 2009). Para esse grupo, “o infortúnio sobrevém com o colapso da comunicação e da linguagem” (SACKS, 2010, p. 101) não sendo a situação aplicada aos surdos que podem se comunicar facilmente e fluentemente usando a língua de sinais quando estimulados a fazê-lo. Sarks (2010, p. 101) afirma:

“Ser surdo, nascer surdo, coloca a pessoa numa situação extraordinária; expõe o indivíduo a uma série de possibilidades linguísticas, e, portanto a uma série de possibilidades intelectuais e culturais que a maioria de nós,

outros, como falantes nativos num mundo de falantes, não podemos sequer começar a imaginar. Não somos privados nem desafiados linguisticamente como os surdos: jamais corremos o risco da ausência de uma língua, da grave incompetência linguística; mas também não descobrimos, ou criamos, uma língua surpreendentemente nova.” (idem)

As línguas de sinais desempenham papel central na cultura surda. Surdos de todo mundo desenvolveram formas únicas e distintas de línguas de sinais para expressar suas aspirações, pensamentos e visão de mundo (PERLIN, 2004). Strobel (2008) destaca a importância da experiência visual como elemento de percepção do mundo. E essa experiência visual é enfatizada na literatura e nas artes produzidas pelos surdos. Esses veículos também são utilizados para transmitir a experiência de ser surdo às gerações de surdos mais jovens (idem).

Nesse trabalho assumimos a impossibilidade de se desprezar a existência de diversidade cultural e heterogeneidade dentro da comunidade surda. Diferentes contextos históricos, econômicos e regionais irão proporcionar o florescimento de diferentes culturas e irão trocar experiências com as culturas locais dos grupos linguísticos majoritários. Dessa forma é esperado que diferentes grupos de surdos com diferentes tipos de interesse - religião, profissão, raça – se organizem para partilharem suas diferentes experiências. No entanto, mesmo ao se celebrar as diferenças, a língua de sinais será um elemento aglutinante e possibilita a manifestação política e mediada pela experiência visual. Nas palavras de Strobel (2008, p. 25):

“O essencial é entendermos que a cultura surda é como algo que penetra na pele do povo surdo que participa da comunidade surda, que compartilha algo que tem em comum, seu conjunto de normas, valores e comportamentos.” (STROBEL, 2008, p. 25)

1.3 BREVES QUESTÕES LINGUÍSTICAS

No Brasil as pesquisas acerca das questões linguísticas se iniciam em meados da década de 1980 (FERREIRA-BRITO, 1995). Desde então, vários pesquisadores tem se destacado nos mais diversos níveis de estudos da língua de sinais (KARNOPP, 1994; QUADROS, 1995; CAPOVILLA, 2011). As línguas de sinais são articuladas na modalidade gesto–visual em contraposição à modalidade oral-auditiva das línguas orais.

O vocabulário em Libras é basicamente produzido pelas mãos, embora movimentos do corpo e da face também desempenhem funções linguísticas.

As línguas de sinais apresentam cinco parâmetros que constituem suas propriedades sublexicais e permitem a formação e a realização do sinal (CASTRO JÚNIOR, 2011, p. 43; SALLES et al, 2002; QUADROS e KARNOPP, 2004). São eles: movimento, ponto de articulação, configurações de mão, expressões não-manuais e orientação. A alteração de apenas um desses traços distintivos pode resultar na modificação de significado no signo sinalizado. Tais desvios da sinalização padrão são frequentemente explorados pelos poetas surdos (SUTTON- SPENCE, 2006). Compreender a estruturação das unidades mínimas das línguas de sinais, denominadas “fonemas” (QUADROS e KARNOPP, 2004), ou “quiremas” como Stokoe (1960/2005) inicialmente cunhou, é importante para o nosso trabalho, pois fornece subsídios uteis para a compreensão das quebras das regras linguísticas que ocorrem no texto poético.

1. Movimento

Salles et al (2002) explicita que o movimento pode estar nas mãos, pulsos, cotovelos e ombros. Os sinais PENSAR e INOCENTE (quadro 1) não preveem movimento. Os sinais BRINCAR, TRABALHAR e ESTUDAR implicam movimentos dos ombros e dos cotovelos. Os movimentos direcionais podem ser unidirecionais, bidirecionais ou multidirecionais. Além disso, um mesmo sinal pode ser executado com diferente tensão, velocidade, tamanho e frequência do movimento que podem alterar seu significado. Por exemplo, o acréscimo de tensão e velocidade no movimento do sinal RÁPIDO funciona como intensificador podendo ser vertido para língua portuguesa como “rapidíssimo” ou “rapidamente” de acordo com o contexto.

Como veremos mais adiante, essa propriedade é um traço essencial das línguas de sinais podendo ser explorado pelo tradutor como forma de compor o ritmo da poesia, de construir neologismos e de produzir um efeito harmônico.

2. Ponto de articulação ou locação

Stokoe afirma que ponto de articulação é aquela área no corpo, ou no espaço de articulação em que, ou perto da qual, o sinal é articulado. Para Salles et al (2002) “é o lugar onde incide a mão predominante configurada, podendo esta tocar alguma parte do corpo ou estar em um espaço neutro”. Por exemplo, os sinais TRABALHAR,

BRINCAR e ESTUDAR são executados no espaço neutro e os sinais ESQUECER, APRENDER e PENSAR são realizados na testa (Quadro 1).

Além de exercer função fonológica, a locação dos sinais também é importante elemento organizador do discurso. O uso adequado do espaço contribui na composição da descrição de uma cena ou na identificação dos interlocutores de um diálogo. Os personagens, objetos e lugares precisam ser claramente estabelecidos em seus lugares no espaço de sinalização. A partir disso, serão estabelecidos os componentes dêiticos que serão retomados e produzirão um texto coerente e coeso. Esse aspecto deve receber atenção do TILS. As formas mais usuais de estabelecer um referente dêitico nas línguas de sinais é sinalizar um referente em um dado ponto de articulação ou locação e marcá-lo com uma apontação ou marcação manual. Uma vez estabelecido o *locus*, ele será retomado no decorrer do discurso com nova apontação ou com o movimento de verbos direcionais tornando o referente um elemento implícito.

Sinais realizados no espaço neutro

Sinais realizados na testa



ESTUDAR



INOCENTE



TRABALHAR



ESQUECER



BRINCAR



PENSAR

Quadro 2. Representação de alguns sinais e seus respectivos pontos de articulação e movimentos

quando presentes (FONTE: Verbetes. Dicionário Acesso Brasil. Disponível em <www.acessoBrasil.org.br>)

3. Configuração das mãos (CM)

As configurações de mãos são as formas que as mãos assumem ao realizar o sinal. Podem ser da datilologia (alfabeto manual) ou outras configurações assumidas pela mão ou pelas duas mãos do emissor ou sinalizador. No quadro 2, são apresentados alguns sinais e suas respectivas configurações das mãos. A configuração das mãos pode permanecer a mesma durante a articulação de um sinal, ou pode passar de uma configuração para outra (KLIMA e BELLUGI, 1979; QUADROS e KARNOPP, 2004). As configurações das mãos podem, frequentemente, ser consideradas como unidades mínimas de significado, morfemas-bases, equivalendo-se assim às radicais das palavras em português (FARIA-NASCIMENTO, 2009).

Exemplos de sinais		Configurações das mãos
		 Mão espalmada, dedos unidos.
		 Configuração em L
		 Configuração em Y



AMARELO



PENSAR

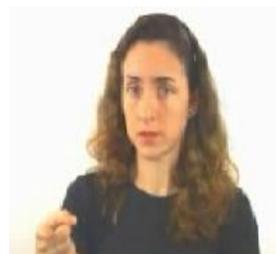


Configuração em G

Quadro 3. Representação de alguns sinais e suas respectivas configurações das mãos. (FONTE: Verbetes. Dicionário Acesso Brasil. Disponível em <www.acessobrasil.org.br>)

Ainda não há consenso acerca do número de configurações das mãos na Libras. Nesse trabalho utilizamos os dados apresentados por Castro (2012) apresentados no Anexo 2. Segundo o autor, a Libras totaliza 61 configurações de mãos. As imagens indicativas de configurações de mãos presentes no decorrer desse trabalho são todas de Castro (2012). O poeta surdo explora essa fronteira permeável entre a fonética e a fonologia para a produção de neologismos, morfismos, por exemplo, como veremos a seguir.

Como exemplos práticos, Valli e Lucas (2000, p. 72-75), ao analisarem a língua americana de sinais, demonstram como modulações da configuração de mão podem adicionar significado de um dado sinal. Na Libras, por exemplo, o sinal SEMANA pode ser executado como dedo indicador apontando para a frente e traçando uma linha na frente do corpo (Quadro 3). Se, ao invés disso, os dedos indicador e médio realizarem o mesmo forem utilizados na realização do sinal teremos DUAS-SEMANAS. O mesmo ocorre com os sinais TRÊS-SEMANAS e QUATRO-SEMANAS. A incorporação de numerais ao sinal pode ocorrer com outros sinais como PESSOAS_(CL) e DIAS-TRANSCORRIDOS.



Quadro 4. Representação da execução do sinal SEMANA. (FONTE:Verbetes. Dicionário Acesso Brasil. Disponível em <www.acessobrasil.org.br>)

A incorporação de flexão de grau dos substantivos é outro exemplo, em Libras, da incorporação de significado a um sinal pela alteração da configuração da mão. O substantivo casa, por exemplo, tem o seu grau diminutivo marcado com a modificação da configuração de mão e, principalmente, das expressões facial e corporal que serão abordadas a seguir (Quadro 5).

4. Expressões não-manuais

As expressões não-manuais (movimento da face, dos olhos, da cabeça ou do tronco) auxiliam na marcação de construções sintáticas e de sinais específicos. Por exemplo, o sinalizador pode realizar o sinal VOU e marcar a negação apenas com o movimento negativo da cabeça e bochechas levemente sugadas. Deve-se salientar que duas expressões não-manuais podem ocorrer simultaneamente, por exemplo, as marcas de interrogação e negação. Alguns sinais podem ser executados somente com a expressão facial como os clássicos exemplos LADRÃO, ATO-SEXUAL (Quadro 4).

ROUBAR ou LADRÃO

A língua encosta na parte interna da bochecha e desliza para frente. O movimento é repetido sucessivamente.



ATO-SEXUAL

A língua encosta na parte interna da bochecha inflando-a. Logo em seguida a língua se retrai. O movimento é repetido sucessivamente no mesmo ponto.



Quadro 5. Representação dos sinais executados apenas com o parâmetro expressão facial em Libras. (FONTE: Verbetes. Dicionário Acesso Brasil. Disponível em <www.acessobrasil.org.br>)

As expressões não-manuais também estruturam as marcações de flexão de intensidade dos adjetivos e flexão de grau dos substantivos. As expressões não-manuais possuem uma gradação que representa diferentes graus de intensidade e de tamanho como nos exemplos apresentados no quadro 5 (FARIA e ASSIS, 2011). Da mesma forma, as expressões não manuais também podem marcar plural, sentenças subordinadas, relativas e condicionais, estruturas de ênfase e topicalizadas (QUADROS e KARNOPP, 2004). A carga emocional de um sinal manual também são muitas vezes incorporada ou intensificada pelos marcadores não-manuais.



Quadro 6. Exemplos das marcações não-manuais usadas como indicadores de flexão grau do substantivo (FARIA E ASSIS, 2011, 23).

As marcações não-manuais tem importância não apenas fonética e fonológica. Liddel (2003), ao analisar a língua de sinais americana, destaca a importância do rosto e

dos movimentos da cabeça nos fenômenos sintáticos. Por exemplo, para o autor a alteração da expressão facial ou da posição da cabeça pode indicar a mudança dos componentes sintagmáticos como orações subordinadas, coordenadas, locuções adjetivas e adverbiais dentre outros. Tarcísio Leite (2008) chama a atenção o uso da inclinação do corpo e dos ombros como indicadores de contraste como envolvimento X não-envolvimento, inclusão X exclusão, afirmação X negação. Já Wilbur (1994 apud LEITE, T. A., 2008) aponta ainda para a possibilidade dos movimentos dos olhos e das piscadas participarem como demarcadores de fronteiras entre as unidades gramaticais. Tais estudos a relevância dos marcadores não-manuais.

5. Orientação

A orientação da palma da mão não foi considerada como um parâmetro distinto no trabalho inicial de Stokoe. Entretanto, posteriormente, outros pesquisadores argumentaram em favor da inclusão de tal parâmetro na fonologia das línguas de sinais com base na “existência de pares mínimos em sinais que apresentam mudança de significado apenas na produção de distintas orientações da palma da mão” (SALLES et al, 2002). Por definição, orientação é a direção para a qual a palma da mão aponta na produção do sinal.

1.4 CLASSIFICADORES

Como já afirmado anteriormente, a Libras é uma língua que envolve todo o corpo. O ato comunicativo se processa na modalidade viso-gestual ou visu-espacial. “As percepções visuais e suas experiências visuais, no dia a dia,” (CAMPELLO, 2008, p. 91) são utilizadas para narrar o mundo reforçando a cultura visual da comunidade surda. Sarcks (2010) se demonstra como a língua de sinais possuem estratégias de narração que se aproximam da linguagem cinematográfica como movimentos de close up, por exemplo. Os Classificadores são elementos linguísticos importantes na composição dessa visualidade. Tratam-se de morfemas de uso frequente nas línguas de sinais que exploram morfologicamente o espaço multidimensional onde os sinais são realizados (KLIMA e BELLUGI, 1979). Campello (2008, p. 98) afirma:

“Portanto, classificador visual é parte da língua de sinais, para expressar visualmente as especificidades e “dar vida” a uma idéia ou de um conceito ou de signos visuais. Então, concluímos que o Classificador representa forma e tamanho dos referentes, assim como características dos movimentos dos seres em um evento, tendo, pois a função de descrever o referente dos nomes, adjetivos, advérbios de modo, verbos e locativos.” (idem)

Esse uso multidimensional do espaço, mediado pelos classificadores, resulta em estruturas com alta carga icônica (Quadros e Karnopp, 2007, p. 31-32). Durante a sinalização, a percepção da imagem a partir da realidade, o espaço físico e a produção manual são explorados de forma a configurar a mensagem visual. Campello (2008) defende que a descrição imagética proporcionada pelos classificadores é o resultado da transferência da percepção visual e do uso dos recursos das línguas de sinais. A autora afirma que as transferências podem ocorrer de cinco formas partindo das características dos objetos descritos, a saber: (1) Transferência de Tamanho e de Forma; (2) Transferência Espacial; (3) Transferência de Localização; (4) Transferência de Movimento e (5) Transferência de Incorporação.

Os classificadores permitem que o sinalizador utilize diferentes características físicas e emocionais presentes nos seres aos quais se refere (CAMPELLO, 2008). Aspectos como deformação (CARRO-BATER-ÁRVORE), movimento, quantidade (MULTIDÃO, MUITAS-FLORES), estado físico da matéria, transformações, instrumentos utilizados (DESENHAR-COM-PINCEL; DESENHAR-COM-LÁPIS), modo (ANDAR-RÁPIDO; ANDAR-DE-ELEFANTE), forma, tamanho, dentre outros, podem ser modulados de forma a intensificar a experiência visual (idem). Como veremos mais detalhadamente no capítulo 4, o uso de classificadores é extremamente útil nos poemas sinalizados.

1.5 USO DO ESPAÇO E INCORPORAÇÃO

Ao pesquisar o uso dos “espaços mentais” na construção do discurso na língua americana de sinais (ASL), Lindell (2003) identifica três modos de estabelecer as referências dêiticas ou concordâncias nas línguas de sinais: espaço real, espaço token e espaço sub-rogado.

O espaço real é o uso das concepções do sinalizador do seu ambiente atual e diretamente perceptível. Tal percepção é utilizada para fazer as referências diretamente no espaço físico no qual os objetos ou pessoas estão presentes no momento da sinalização utilizando a apontação. Diferentemente, o espaço token é usado para se referir a pessoas ou a objetos que não estão fisicamente presentes. Os seres de quem se fala são contextualizados e fixados no espaço físico e, sempre quando necessários, são retomados. Finalmente, no espaço sub-rogado as pessoas do discurso são definidas e tratadas por suas características físicas e seus tamanhos naturais. O sinalizador realiza uma espécie de encenação, assumindo o papel da entidade a qual se refere no discurso.

O uso do espaço sub-rogado, incorporação, na poética tem importância criativa. Diferentemente dos outros espaços mentais, que se limitam às pessoas a quem se podem referir ou à presença ou não dos referenciados no ambiente no instante da enunciação, o espaço sub-rogado pode ser usado de maneira quase ilimitada. Segundo Sutton-Spence (2005) o sinalizador deve ter duas questões bem claras:

1. O sinalizador deve ter uma ideia nítida de si mesmo em relação à localização, tamanho, altura e outras imagens do objeto. Além disso, não pode esquecer que esta relação não muda de forma inadequada. Quando o sinalizador seleciona uma determinada característica física e a incorpora, não poderá alterá-la no decorrer do seu relato sobre pena de comprometer o entendimento da mensagem. Por exemplo: Caso o sinalizador esteja narrando uma história sobre o encontro de duas amigas. Para a amiga A foi selecionada a emoção orgulho representada pelo andar altivo e nariz empinado. Já a amiga B é marcada pela tristeza com um andar pesado, cabisbaixa e expressão facial típica. O sinalizador não poderá, à revelia da história, passar a representá-las como gorda e magra. Antes é necessário apresentar as novas circunstâncias que deverão ser incorporadas às já existentes.
2. O sinalizador pode incorporar dois ou mais personagens executando pequenas mudanças de direção e postura. A ação da conversa é sempre dirigida ao local onde se supõe que o ser personificado está.

1.6 SISTEMAS DE NOTAÇÃO DE LÍNGUA DE SINAIS

As questões acima apresentadas objetivaram oferecer um panorama sobre os estudos linguísticos das línguas de sinais, principalmente àqueles menos familiarizados. Ao mesmo tempo, a discussão acima nos leva a refletir sobre a grande complexidade existente na execução de um dado sinal. Por exemplo, como já citado, modificações da duração, da extensão do movimento e da tensão podem alterar aspectos semânticos acrescentando a ideia de variação de grau. Por isso, uma das maiores dificuldades dos pesquisadores de línguas de sinais é a planificação de um dado sinal. O próprio Stokoe (1960/2005) criou um sistema de notação para fins pessoais de registros de pesquisas que culminou no estabelecimento do caráter linguístico das línguas de sinais no fim da década de 1950.

Santiago (2014) pondera que dadas à dificuldade de registro escrito de uma língua na modalidade viso-espacial à necessidade de o registro ser compreendido pelo leitor da pesquisa, “o pesquisador precisa fazer várias escolhas com base na sua interpretação da realidade material, que se apresenta na expressão dos falantes, considerando sempre os limites e possibilidades da apresentação dos dados”. Há uma grande dificuldade metodológica de organizar os materiais que compõem uma pesquisa em línguas de sinais devido às complicações em se manipular vídeos e planificá-los de forma impressa.

Uma questão que nos deparamos no decorrer da elaboração desse trabalho foi a (in)capacidade do texto escrito de reproduzir as nuances do texto com forte carga visual e poética. Se admitirmos que um texto escrito possa não dar detalhes sobre o timbre e a intensidade da voz de quem o lê tornando-se omissos e imprecisos no registro de seus detalhes; e também aceitamos como fato de que qualquer texto escrito irá sofrer a ação dos sujeitos receptores que podem exercer força transformadora atribuindo à mensagem diversos modos de existência – teremos dimensão da dificuldade em se planificar movimento em palavras de maneira precisa. Essa questão é exacerbada no registro da poesia onde há uma subordinação da escrita em favor da visualidade (CAMPOS, 1977).

Ademais, assumimos aqui nesse trabalho a posição de que as poesias sinalizadas se aproximam das poesias orais ou performáticas como veremos mais adiante no capítulo 2. Por hora, nos deteremos a observar as consequências dessa “oralidade” no registro escrito das poesias em línguas de sinais.

Ao compor em língua de sinais, o poeta manipula artisticamente elementos como ritmo, disposição das mãos no espaço de sinalização, velocidade e tensão durante a execução dos sinais, expressões corporais e faciais, ou seja, todo o seu corpo. A

dificuldade do registro escrito das poesias de sinais reside exatamente em planificar todas essa gama de informação.

Os pesquisadores de línguas de sinais utilizam Sistema de Notação para Transcrição de Dados com base em FERREIRA-BRITO (1995), FELIPE (1998) e de QUADROS (2004). De forma extremamente sucinta, a transcrição em glosa convencionada que os marcadores manuais em Libras sejam registrados toda com letras maiúsculas e as palavras na língua portuguesa registradas no infinitivo ou sem concordância. No caso do uso do alfabeto manual – datilografia, a representação ocorre em língua portuguesa letra a letra (J-O-Ã-O). Quando um sinal em Libras equivale a duas ou mais palavras na língua portuguesa utiliza-se o símbolo “-“ (CORTAR-COM-FACA). No movimento contrário, quando dois ou mais sinais equivalem a uma palavra na língua portuguesa, o símbolo usado é “^” (CAVALO^LISTRA para a palavra “zebra”). A ausência de marcador desinencial para gênero e plural é simbolizada por @ (AMIG@ = amigo(a)(s)). O sistema de transcrição por glosas possui ainda vários outros símbolos que indicam os marcadores não manuais como a direção de olhar, o uso de plural ou moduladores de intensidade, por exemplo, que são registrados por códigos sobrescritos. Na lista de abreviaturas, estão elencados os códigos usados nas glosas no decorrer deste trabalho.

Santiago (2014) observa que embora o uso de Glosa seja recorrente como estratégia de aproximação entre os textos fonte e alvo persistia ainda a necessidade de imagens como forma de complementar e esclarecer as questões apresentadas em textos científicos. A autora segue orientando que adicionalmente a transcrição, decupagem, tabelas e imagens também seja disponibilizado ao leitor o acesso ao texto na sua integralidade quer mediante o acesso a sítios eletrônicos de compartilhamento de vídeos quer pela inclusão de mídias com o material gravado anexados aos trabalhos.

Outro recurso utilizado no decorrer do nosso trabalho foi a glosinais, uma espécie de glosa intralingual que confere suporte ao procedimento de tradução (CASTRO, 2013, p.41; SOUZA, 2014). Segundo os autores o glosinais é recurso utilizado por muitos tradutores que consiste em ver uma sinalização em uma tela (computador, telepromter, televisão) ou com o auxílio de um tradutor 2 que fica em pé na atrás da câmera enquanto produzem o tradutor 1 produz o vídeo que será gravado. Embora o glosinais seja um recurso interno no procedimento de tradução estando a serviço do tradutor e não do registro acadêmico como é o objeto de observação deste sub-capítulo, parece-nos adequado enfatizar seu uso já que em vários momentos o

glosinais esteve também a serviço da reflexão nas escolhas tradutórias. No entanto, esse recurso se mostrou pouco eficiente na produção dos poemas sinalizadas traduzidas aqui neste trabalho, dadas as características performáticas dos mesmo, impossibilitando o acompanhamento do texto de apoio.

Adicionamos à lista de possibilidade de registro a escrita de sinais- o SignWriting. Por suas características gráficas e esquemáticas o SignWriting é capaz de representar com maior riqueza aspectos linguísticos das línguas de sinais do que outros sistemas de notação (STUMPF, 2005). No entanto, reconhecemos que ainda são poucos os usuários do sistema de escrita de sinais SignWriting, o que limita seu alcance.

Nesta pesquisa utilizamos uma associação de diversas formas de registro adequadas para diversos fins. As glosas são utilizadas como forma de garantir acesso a informação a pessoas não usuárias de Libras. Representações visuais com imagens de sinalizadores na forma de decupagem também foram usadas auxiliando na descrição da execução de marcadores manuais e não manuais.

CAPÍTULO 2 – QUESTÕES DE TRADUÇÃO

O presente capítulo relaciona alguns pressupostos teóricos associados à tradução e que subsidiam as reflexões tradutórias apresentadas no decorrer desse estudo. São discutidos os pensamentos de alguns autores sobre tradução, tradução literária e tradução poética (ARROJO, 2003; 2007; LARANJEIRAS, 2003; VIEIRA, 2012) e adaptação (CINTRÃO e ZAVAGLIA, 2007; AMORIM, 2003; BASTIN, 2008). Por fim, propõem-se uma breve revisão bibliográfica sobre semiótica utilizando como referencial Charles Sanders Peirce, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Júlio Plaza e Lúcia Santaella.

2.1. DEFININDO ALGUNS TERMOS

Definir em poucas linhas o que é a tradução é uma tarefa extremamente árdua. É fato que a tradução é uma atividade tão antiga quanto à humanidade, existindo desde que as relações diplomáticas e comerciais entre grupos humanos que falavam línguas diferentes aconteciam mediadas por intérpretes. Segundo Britto (2012, p. 21), a partir de 1980, e em reação à ideia tradicional de que a tradução se constituía apenas como operação de transposição de uma língua para outra, passou-se a enfatizar a importância do texto dentro de um contexto cultural rico e complexo – “uma espécie de microcosmo com suas regras próprias” (idem).

A partir desse momento, a tradução passa a ser repensada também em sua relação à ideologia, à história, padrões estéticos, visão de mundo e à situação dos sujeitos. Para Mittmann (2003, p. 79) essa nova concepção da tradução reconhece o “caráter transformador e produtivo da tradução”, bem como “o papel inquestionavelmente autoral do tradutor” (p. 79). Isso implica na aceitação por parte do tradutor do seu “papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz” (ARROJO, 2003, p. 102-103). Nesse novo contexto o procedimento tradutório pode ser entendido como:

“(…) um processo discursivo, porque é um processo de produção de discurso, que envolve o lingüístico e o histórico. Além disso, é um processo de relação e de produção de sentidos, em que os sentidos são

produzidos não isoladamente, mas na relação com o discurso original e com outros discursos presentes no interdiscurso”. (MITTMANN, 2003, p. 172).

Do exposto acima, destaca-se o fato de que antes mesmo de ser iniciada a tradução, é necessário interpretar⁴. Dessa forma o procedimento tradutório se inscreve dentro de um amplo quadro e que necessariamente implica em conhecimentos extralinguísticos que auxiliaram na composição do novo discurso no contexto de chegada. Nas palavras de Mittmann (2003, p. 177), “(...) nada é definitivo, sempre há espaços para a resistência, o deslizamento, a fuga, o equívoco, os outros sentidos”. No entanto, compreender a tradução como uma interpretação não pode ser considerado como licença para atribuir sentidos aleatórios ao texto. O tradutor busca sentidos, não os atribui. E o texto se transforma em "uma máquina de significados em potencial" (ARROJO 2003, p. 22) ao invés “de uma sequência de vagões que contêm uma carga determinável e totalmente resgatável” (idem). Outra metáfora para tradução proposta por Arrojo (2003, p. 23-24) é a do “palimpsesto” ou “texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do mesmo texto”.

Arrojo (2003) continua seu raciocínio lembrando que as palavras não possuem um sentido fixo e unívoco. Isso porque as ambiguidades, as divergências de interpretação, os duplos sentidos e as variações linguísticas fazem parte da rotina dos usuários de qualquer língua. Ao se verter um texto escrito em uma língua para outra língua não ocorrerá “uma transferência total de significados porque o próprio significado do original não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre” (idem, p. 23). Partindo dessa premissa, Arrojo propõe que, desde a sua formação, os tradutores devem ser treinados a não considerar apenas a transferência de significados, mas também levarem em conta a leitura do texto original feita pelo tradutor, as concepções textuais, teóricas e de tradução na comunidade na qual ele está inserido e os

⁴ O termo “interpretar” aqui usado se refere ao ato de determinar o significado de um discurso. E deve ser diferido do homônimo interpretar, terminologia da área dos Estudos da Tradução. Pagura (2002) diferencia as atividades gêmeas apontando algumas variáveis. Na tradução, o procedimento pode ser interrompido para a consulta de uma infinidade de obras de referência bem como outros profissionais. O texto traduzido poderá ser revisado a qualquer momento (idem). Por outro lado, na interpretação, “todo o conhecimento necessário e o vocabulário específico terá de ter sido adquirido antes do ato tradutório em si” (idem) e o resultado do trabalho do intérprete será final. Segundo o autor (idem), o ritmo do trabalho e o volume de material traduzido também diferenciam as atividades. Na opinião dele, o tradutor sempre terá um rendimento muito menor em sua forma escrita do que na sua forma oral.

objetivos propostos pela tradução. Por sua vez, todas essas concepções estão atreladas a ideologias, questões históricas e padrões estéticos, éticos e morais que determinam como essas ou aquelas palavras serão interpretadas (idem, p. 79). Embora acreditemos que esses conceitos apresentados por Arrojo sejam comuns a todas as traduções, apontamos sua importância na aplicação de textos literários como no caso dos apresentados na nossa proposta tradutória.

Ao ponderar a respeito da tradução literária, Laranjeira (2003) define o texto literário como uma obra onde a língua desempenha o papel relevante na formação de “significância”. Por outro lado, para o autor os textos não-literários são aqueles onde o autor usa a língua com maior comprometimento com a clareza e a univocidade direcionando seus objetivos para o “compromisso com uma racionalidade objetiva e com o critério de verdade” (LARANJEIRA, 2003, p. 21). Serra (2014) associa o conceito de texto literário à combinação intencional e criativa entre um “signo gráfico e signos linguísticos com o objetivo de produzir uma relação significativa simbólica”. O autor ainda destaca como necessário o reconhecimento da propriedade literária de um texto pela comunidade interpretativa que o recepcionará. Arrojo (2003) também entende que o texto literário é reconhecido como tal a partir do olhar e da postura dos seus leitores que ponderam as atribuições e o contexto sócio-situacional do texto. Dessa forma, a literatura passa a ser uma parte de convenção cultural decidida por uma comunidade.

Arrojo e Laranjeiras concordam que a forma ajuda a construir o sentido do texto e que o tradutor deve estar sensível à tentativa de “reprodução” ou à recriação da forma no texto de chegada. De forma genérica, o tradutor molda sua atitude diante do texto levando em consideração as convenções sociais. O tradutor-sujeito-leitor inicia o seu procedimento de criação analisando os elementos textuais e as características intrínsecas do texto. A partir disso, o tradutor reelabora as informações no texto de chegada ponderando sobre as características textuais estudadas em sua cultura e na cultura do texto de partida. Ao considerar a particularidade da tradução poética, Laranjeiras (2003) avalia ser necessário acrescentar uma nova preocupação ao tradutor: a recriação estilística. Como veremos no decorrer desse capítulo, a proposta de Laranjeiras se aproxima da “transposição criativa” proposta por Jakobson (1969) e a “transcrição” de Haroldo de Campos (1977). Arrojo ressalta ainda que a tradução de textos literários é um trabalho difícil, que exige do tradutor tanta sensibilidade e talento quanto seria exigido de qualquer escritor (ARROJO, 2000, p. 36).

Concordando com os autores já citados, Vieira (2012) acredita que o tradutor literário, e principalmente aquele que se embrenha na tradução poética, deve considerar o processo de criação não se colocando em uma relação submissa ao original, mas enfrentando na medida do possível os desafios formais que o texto apresenta na busca da correspondência dos jogos das palavras com os quais o poeta trabalha no seu texto. O autor também cita o movimento Concretista que a partir dos anos 50 se dedica aos fenômenos de expressividade do som e da forma. Para Oseki-Depré (2012) essa nova posição rompe com a poética tradicional que acabava afastando a tradução do original no sentido que tinha que criar no português um jogo de rimas que eram muito diferentes do que o original tinha em mente. A relação de isoformismo entre original e tradução liberta os tradutores para assumirem riscos.

Dessa breve discussão, pode-se compreender a tradução poética como uma atividade desafiadora e cujo resultado, apresentado em forma de novo poema, refletirá escolhas e estratégias tradutórias que não encerram em si todas as possibilidades de leitura e de tradução do poema de partida. O resultado final estará longe de ser o definitivo. O novo poema terá sua estrutura organizada em outro sistema linguístico e envolve uma complexa reordenação semiótica, semântica, sintática e fonológica visando preservação da composição imagética original. Trata-se de uma tentativa de recuperação do efeito poético.

Para Umberto Eco (2007) a tradução é uma negociação que abrange vários níveis: o autor, o tradutor, os contextos de saída e de chegada, os leitores, as editoras. Estão incluídos nessa lista, a negociação de contextos semânticos e pragmáticos em ambas as línguas e os efeitos estilísticos e de discursos produzidos no texto de partida. O autor, ao falar da “reversibilidade”, enfatiza que o efeito do texto deverá servir como o fio de Ariadne para o tradutor. Dessa forma, Eco (2007) acredita serem aceitáveis alterações textuais desde que estejam direcionadas a suscitar no leitor do texto de chegada sensações estéticas, emoções e surpresa similares às despertadas no leitor do texto de partida.

De acordo com Amorim (2005, p. 15-16), ainda persiste no grande público o conceito de tradução intimamente ligado à ideia de fidelidade a um original. Já o conceito de adaptação estaria relacionado à ideia de “certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e por essa razão a adaptação deveria ser consideradas uma prática distinta da tradução” (idem, p. 16). Amorim (2005) segue ponderando que as questões envolvendo fidelidade e tradução são falsos problemas. Para o autor, a Tradução, *sui*

generis, envolve o diálogo não apenas dos textos de partida e de chegada, mas também os contextos históricos e circunstanciais da escritura e re-escritura. Nessa mesma linha, Bastin (2008) afirma que o conceito da adaptação tem início histórico com Cícero ao distinguir a tradução palavra-a-palavra da tradução livre. Para o autor, a adaptação tem um contexto extremamente polissêmico podendo ser entendida, por exemplo, como um procedimento empregado para alcançar uma equivalência em situações onde ocorrem desencontros culturais e aspectos sociolinguísticos. Amorim (2005, p. 6) exemplifica que tais questões devem ser levadas em consideração na tradução de Literatura Infantil ou quando a ênfase tradutória permanece na manutenção da forma e da semântica especialmente quando fatores acústicos e visuais estão envolvidos.

“Reconhecer a dimensão discursiva da tradução e da adaptação não é reduzir seus aspectos linguísticos e culturais, mas concebê-los segundo uma perspectiva que não se separe em uma oposição, tal como duas vias paralelas que jamais se encontrariam. Esse reconhecimento tampouco deve representar o apagamento da subjetividade do tradutor” (AMORIM, 2005, p. 228).

Bastin (2008, p. 7) subdivide a adaptação em dois tipos: adaptação local, causada por problemas decorrentes do próprio texto original e limitado a certas partes dele; e a adaptação global, determinada por fatores externos ao texto original e envolvem uma revisão abrangente. A adaptação local seria motivada pela ausência de equivalentes exatos entre as línguas de partida e de chegada ou pela inexistência das circunstâncias apresentadas no texto na cultura da língua de chegada. Cintrão e Zavaglia (2007, p. 1-2), esclarecem que a adaptação local é “(...) motivada por fatores internos ao texto-fonte, que o tradutor pode aplicar a uma unidade de tradução que envolve encontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta”. Por exemplo, num contexto de Literatura Infantil o tradutor poderia optar tornar o contexto mais familiar às crianças ao adaptar para o português brasileiro “panquecas com melado” ou mesmo “tapioca com leite condensando” como equivalente de “*pancakes with maple syrup*” presente em muitas histórias e desenhos animados infantis.

De outro lado, a adaptação global envolve a reformulação profunda do “(...) texto como um todo, e é determinada por fatores externos ao texto-fonte” (CINTRÃO E ZAVAGLIA, 2007, p. 2). Seria o caso, por exemplo, da adaptação de um poema para a prosa, recontextualização histórica de um conto, modificação do ambiente tornando familiar para o público alvo a adaptação ou ainda a sintetização ou mesmo omissão de

partes do texto (idem). Cintrão e Zavaglia (2007, p. 5-6) ponderam sobre a adaptação em textos com a predominância da função poética. Para as autoras, a tradução deve “manter função similar à do original”, supondo “uma equivalência no nível fonético, e não no ideacional”.

No caso das traduções poéticas envolvendo línguas orais e línguas de sinais, a mudança de modalidade de articulação da língua frequentemente resulta em necessárias adaptações. No entanto, da mesma forma que ocorre nas línguas orais, as escolhas do tradutor é que irão determinar se a adaptação será local ou global. Por exemplo, com veremos no próximo capítulo, as ambiguidades envolvendo jogos linguísticos – e, portanto, muito particulares - são fenômenos comum nos poemas em línguas de sinais (e nas poesias orais). Essas “brincadeiras” com a língua são permeadas de uma grande reflexão metalinguística e se constituem como um desafio à tradução por dois aspectos: são criações que fogem dos padrões e nem sempre permitem um claro entendimento por parte do receptor; e, por terem base ancorada em questões específicas da língua, são extremamente difícil de serem reproduzidas exatamente da forma que se apresentam no texto de origem.

Relacionando as ponderações de Cintrão e Zavaglia (2007) apresentadas acima e as considerações sobre o nível fonético das línguas de sinais apresentadas no capítulo anterior, acredita-se ser possível manipular criativamente os padrões linguísticos sub-lexicais da Libras reconstituindo no texto de chegada efeitos que permeiam o texto de partida - prevendo adaptações locais. No entanto, reforça-se a ideia de que as adaptações locais não devem ser compreendidas como desvio tradutório ou ausência de fidelidade. Muito pelo contrário. As marcas peculiares do texto de origem devem ser buscadas como pistas que orientarão o caminho do tradutor (WEININGER, 2012, p. 53-54). O autor aponta que os “princípios construtivos” do texto poético servem como balizadores da tradução. Segundo ele, metáforas, elementos simbólicos, efeitos sonoros e rítmicos, questões de diagramação e outros desvios das normas linguísticas usuais, estariam a serviço da tradução

Os estudos de Jakobson (2008) também auxiliam nossa investigação. Para o autor, a tradução deveria ser subdivida em três grupos diferentes: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica. A tradução intralingual ou reformulação é uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua (JAKOBSON, 2008). Trata-se daquela apresentada em dicionários de sinônimo, por exemplo, ou nas paráfrases frequentemente necessárias dos textos técnicos quando

apresentados para leigos. Importa lembrar que “sinonímia não diz equivalência completa” (JAKOBSON, 1969, p. 64, 65).

A tradução interlingual ou tradução propriamente dita é uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua (JAKOBSON, 2008). A palavra “interpretação” deve ser enfatizada porque, como já afirmado acima, para Jakobson não é comum a equivalência completa entre as unidades de distintos sistemas linguísticos. Assim, o autor defende a tradução como recodificação da mensagem original em uma nova mensagem equivalente à primeira.

Por fim, Jakobson (2008) apresenta a tradução intersemiótica ou transmutação como uma interpretação de signos verbais por meio de sinais de sistemas de signos não-verbais. Júlio Plaza (2010) amplia o conceito da tradução intersemiótica incluindo, por exemplo, a passagem para o cinema de romances ou histórias em quadrinhos e peças musicais adaptadas para o balé. Nas palavras de Júlio Plaza (2010, p. 71):

“Na tradução Intersemiótica como na transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, interligar estruturas que visam à transformação de formas.”

Uma partição adicional para tradução é apresentada por Segala (2010, p. 30). Para o autor as línguas orais e línguas de sinais estão localizadas em distintas modalidades de articulação e percepção. As línguas orais são fono-articulatórias e com percepção da mensagem pelo aparelho auditivo ao passo que as línguas de sinais são línguas gestuais e visuais. Segala (2010) e Castro (2012), ao analisarem traduções para Libras, concordam que essas produções utilizam recursos e estratégias narrativas especiais. Tais estratégias envolvem a atuação performática do tradutor, o uso de efeitos e recursos de edição de vídeos. Por essa razão Segala emprega o termo “bimodal” para classificar a tradução que envolva uma língua de sinais e uma língua oral.

Segala (2010, p. 29) também argumenta que, por envolver a geração de imagem gravada em vídeo, a tradução na interface língua portuguesa escrita/Libras deve ser considerada uma tradução intersemiótica e interlingual e bimodal. Na opinião do autor, a passagem de mídia escrita para a mídia visual e o fato de o tradutor atuar frente às câmeras como ator são justificativas para a classificação da tradução português/Libras como tradução intersemiótica. Na mesma linha de pensamento de Segala, Laranjeiras

(1993, p. 17) e Oustinoff (2011, p. 24) citam as línguas de sinais como exemplo de tradução intersemiótica.

No entanto, Eco (2008, p. 14) define tradução intersemiótica como a tradução que “não envolve duas línguas naturais”. Na concepção de Eco, a tradução língua portuguesa/Libras não poderia ser definida como tradução intersemiótica porque ambos os sistemas de signos envolvidos no procedimento tradutório são línguas naturais. Para Guimarães (2012) assinala que a revolução digital abre a possibilidade para que elementos sejam “transcodificados”, transformados em outros formatos, e “digitalizados”, elementos com formatos em velhas mídias são transformados em novas. A autora defende que “os jogos criativos da edição eletrônica permitem montagem meticulosa de cadeias de significantes estéticos, num efeito caleidoscópico sedutor e instigante.” (idem, p. 62).

A questão que levantamos no decorrer desse trabalho é que as poesias em línguas de sinais podem envolver também aspectos de manipulação de vídeos e efeitos especiais e essas questões entrariam no campo da tradução intersemiótica. No caso específico do presente trabalho, percebe-se que a uma ênfase maior nas questões linguísticas e tradutórias do que nas questões de estética visual e linguagem cinematográfica. Nessa esteira, adota-se aqui o raciocínio de que as questões linguísticas envolvem aspectos tradutórios intermodais e interlínguas. Já os pontos associados à manipulação e criação de vídeos poéticos, quando citados, são tratados como tradução intersemiótica.

A partir da noção de norma Surda de Tradução apresentada por Christopher Stone (2009), consideramos que o uso de parâmetros linguísticos primários e secundários da Libras abordados no capítulo anterior, como classificadores, expressões faciais, uso de espaço de sinalização, marcações não manuais entre outras devem ser usados ressaltando a visualidade narrativa. Acreditamos que a mediação semiótica possa auxiliar o tradutor a encontrar meios que contornem as questões de sonoridade encontradas em um texto, permitindo-o construir estruturas isomórficas em línguas de sinais baseadas em experiências visuais. Por isso nossa proposta está pautada na elaboração de tradução/adaptação utilizando os estudos semióticos como apoio ao trabalho do tradutor na tentativa de elucidar aspectos tradutórios possíveis.

2.2. IRMÃOS CAMPOS E A ESTÉTICA TRADUTÓRIA

Em 1952, a partir da divergência com o conservadorismo poético predominante do período, o poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929- 2003), juntamente com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, lançou a revista *Noigandres* que publicava poemas do grupo (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 11-12). Assim, tem início o movimento concretista no Brasil. Haroldo de Campos, citando Apollinaire, define a poesia concreta como uma “técnica sintético-ideogrâmica de compor ao contrário do analítico-discursiva” (idem, p. 75) e afirma que “armou o poeta de um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas” (idem, p. 77). Para Campos, a poesia concreta se apresenta como crítica a concepção de linguagem vigente no período. Segundo o autor, busca-se com o movimento concretista uma “maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos” em contraposição “aos dualismos metafísicos que a estrutura linguística tradicional teima em fomentar obscurecendo e apagando relações funcionais – como, por exemplo, os conceitos de espaço e tempo” (idem, p. 74). Na posição contrária:

“a poesia concreta, ao buscar um instrumento que a traga para junto das coisas uma linguagem que tenha sobre a poesia do tipo verbal-discursiva a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão espacial (visual) ou, mais exatamente, que opere espaço-temporalmente, não pretende com isso, uma descrição fiel de objetos.” (idem, 75)

Pignatari (1987, p.69,70) apresenta as marcações históricas do movimento concretista e afirma que os estudos de Ezra Pound e Ernest Fenollosa sobre ideogramas são de substancial importância à poesia concreta. Segundo o autor, as primeiras tentativas de sistematizar os poemas visuais são atribuídas a Mallarmé, com seu poema “*Un coup de dés*” (1897), e Apollinaire, ao apresentar seus caligramas como um revolucionário procedimento de compor modelado pela ideografia. Ainda segundo Pignatari, o americano E.E.Cummings (1894-1962) deu um passo à frente ao remodelar os poemas utilizando recursos tipográficos.

O preceito da poesia concreta é a inovação da realidade rítmica baseada na organização espacial. Haroldo de Campos explicita o contraste existente entre a poesia concreta e os movimentos anteriores:

“A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar- desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais ao seu dispor. O elemento palavra é empregado em sua integralidade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (letrismo) ou à pictografia decorativa (caligramas ou qualquer outro arranjo gráfico hedonista).” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 77).

Os irmãos Campos e Pignatari (2006, p.39) afirmam que o ideograma chinês tem papel de “verdadeira revelação para a estética moderna”. Segundo os autores, o fascínio pela escrita ideográfica foi enfatizado pelo desejo de renovar a linguagem poética. Poetas viram nos ideogramas a possibilidade de construir, usando as palavras, objetos com função gráfica. Devido à alta carga icônica dos ideogramas, a combinação entre dois elementos aponta para uma relação gráfica especial e possibilita construir ressignificações textuais que ultrapassam o limite daquilo que foi escrito (CAMPOS, 1977). Haroldo de Campos (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 99) nos explica que o ideograma “permite o máximo de economia e contenção, uma comunicação direta de formas verbais”. Para Pound (2006, p. 26), “a literatura é linguagem carregada de significação” e isso pode ser mais amplamente observado nas composições literárias chinesas já que os ideogramas são mais icônicos, nos aproximando dos objetos.

Assim como cada sinal das línguas de sinais, os ideogramas em chinês, por exemplo, não representam foneticamente uma palavra. Na verdade, são representações gráficas de ideias-conceito (FENOLOSSA, apud CAMPOS, 1977). Ambas as poéticas se apresentam, muitas vezes, como fotografias do momento a que se referem. As produções japonesas também pode ser contrastada com as línguas de sinais. Para Sutton-Spence (2012, p. 1008) a “forte ênfase na criação visual de imagens fazem da língua de sinais um veículo ideal” (nossa tradução). Kaneko (2008 apud SUTTON-SPENCE, 2012, p. 1008) esclarece que muitos poemas sinalizados são essencialmente poemas líricos – poemas curtos, com imagens extremamente comprimidas e, com frequência, altamente complexos em aspectos linguísticos. Na opinião da autora, outros movimentos poéticos também influenciaram a poética nas línguas de sinais, mas, provavelmente, o maior influência estrangeira advém dos haicais (idem). Dorothy Miles (1988 apud SUTTON-SPENCE, 2012, p. 1008), precursora da poética sinalizada moderna, define haikai como “poemas muito curtos, cada um resultando numa imagem simples e clara”. Sobre os seus poemas inspirados nesse gênero, a autora afirma que

tentou “fazer a mesma coisa, e escolher sinais que poderiam fluir juntos sem problemas” (idem).

É claro que, ao se propor uma comparação entre as produções chinesas e japonesas e os poemas sinalizados, é necessário ter em mente todo o contexto histórico e social na qual os textos são produzidos. Porém, as questões tradutórias entremeadas em ambos os sistemas se aproximam. Assim como a cultura oriental é vista como exótica e causa estranhamento na cultura ocidental, o primeiro contato da maioria das pessoas com surdos causa estranhamento e uma ampla gama de sensações – da admiração à pena – mesmo que ouvintes e surdos compartilhem a mesma nacionalidade. Da mesma forma que os sinais em Libras, o ideograma possui uma forte carga icônica. Mesmo sinais que aparentemente não possuem ligações de representações com os seus referentes, trazem na sua gênese motivações de gênese com carga icônicas. Campos (1977, p. 13-15) refere-se ao texto do semiótico chinês Yu Jian-Zhang. Para o pesquisador chinês, ocorreu uma evolução nos caracteres partindo de uma fase de “iconidade representativa” para uma de “unificação e de simplificação”. Dessa forma, os ideogramas modernos se passam por neutros quando, na verdade, são “símbolos metafóricos”.

Em “Ideograma” (1977), Haroldo de Campos analisa a proposta de Fenollosa, para quem havia uma forte relação pictórica na leitura e na construção da poesia chinesa. As produções ideográficas chamam a atenção pela versatilidade permitida pelos mecanismos de justaposição. A possibilidade de estruturar o poema em torno de uma série de imagens justapostas pode transformar o texto em uma experiência visual diante dos olhos do leitor. Dessa forma, a espacialidade da escrita poética das línguas ideográficas cria uma nova forma de energia dentro da linguagem devido à sua estética dinâmica e direcional. Para Seligmann-Silva (1998, p.167), essa operação de reflexão sobre a linguagem e o código da literatura resultou na aproximação da poesia e das demais artes: “ora da música (valorização dos elementos fônicos “não-semânticos” da literatura), ora da pintura (desmontagem da estrutura linear, lógico-discursiva da linguagem, a favor da simultaneidade do eixo espacial)”.

Campos (1977) demonstra a aplicabilidade dessas ideias explorando a poética chinesa. Os poemas chineses são elaborados para imprimir no leitor um conceito abstrato, através de um efeito no qual a base é o ícone. Cada ideograma exerce uma dupla função no texto: uma denotativa, que se refere a propriedade de, convencional e arbitrariamente, participar da construção de um dado signo verbal; e outra descritiva ou

narrativa, que irá demonstrar o percurso icônico escolhido pelo autor. Fenolossa (apud CAMPOS, 1977, p. 119) aponta que a estrutura espaço-temporal do ideograma apresenta a vantagem de falar simultaneamente, “com a vivacidade da pintura e com a mobilidade dos sons”. Ao analisar o texto de Fenolossa, Campos (1977, p. 70) destaca: “a propensão do chinês para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, (...) parece coincidir com a tendência da própria linguagem poética ocidental a romper com a lógica tradicional”. Como veremos no capítulo seguinte, a lógica da poética sinalizada também rompe com a lógica da poesia falada ao propor uma com base corporal (BAUMAN, NELSON, ROSE, 2006).

Boris Schnaiderman (2003) analisa o percurso tradutório realizado por Haroldo de Campos ao traduzir poesias russas modernas para o português. De acordo com Schnaiderman (2003), a concepção de tradução de Campos é a recriação ou transcrição: frente à impossibilidade de traduzir, o tradutor deve manter seu foco na forma do texto em busca de reproduzir a sonoridade, a disposição espacial e o sentido do texto de partida no texto de chegada. De acordo com Seligmann-Silva (1998), Campos buscava textos que seriam tradicionalmente considerados os menos passíveis de serem traduzidos com elaborados elementos sonoros e imagéticos. O próprio Campos define o procedimento tradutório literário como “uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito” (CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 27). Para ele, a tradução processada como mero decalque linguístico rejeita o teor estético da poética (SCHNAIDERMAN, 2003).

“Haroldo de Campos elegeu como estratégia nessa ‘batalha de tradução’ já de antemão perdida, uma leitura totalizante do texto, ‘leitura partitural’, como ele denominou para poder executar a passagem para o texto de chegada, a ‘reorquestração’, ou ‘reconfiguração – em termos de ‘trans-criação’ – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida.” (SCHNAIDERMAN, 2003)

Campos apresenta a tradução como uma “transculturação” ou “transvalorização” apontando numa continuação da antropofagia oswaldiana (SCHNAIDERMAN, 2003, p. 202) e “desconstrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 168). Nessa perspectiva, a metáfora da Antropofagia tomaria a tradução como forma de abrir horizontes à formação da identidade nacional. Campos propõe a tradução, à serviço da história e da literatura, como exercício de abandono do outro e uma reescrita do EU (SELIGMANN-SILVA, 1998). A

transcrição, “até certo ponto um ato usurpatório”, visa à “reconfiguração no idioma de chegada da forma significante do poema de origem” (CAMPOS, 1981, p. 56) ou, em outras palavras, visa “o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 1981, p. 180).

“Esse é o horizonte metafísico do problema. Agora, a física da tradução, um índice do fazer. Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra- uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário.”(idem, p. 181)

Nesse sentido, a transcrição objetiva compensar as características formais do texto se valendo da espacialização gráfica e seus recursos sonoros. Nas suas traduções, Haroldo de Campos propõe uma leitura semiótica aproximando as informações textual e gráfica. Os movimentos internos presentes na poesia são repassados ao leitor da tradução permitindo que esse interaja com o texto. Em suas traduções, busca também criar um apelo próximo ao apelo cinematográfico, transpondo as ilusões de continuidade da imagem através do apego à forma (SCHNAIDERMAN, 2003).

Ao analisar um poema chinês de Wang Wei (Figura 7), por exemplo, Campos (1977, p. 50-54) chama a atenção para a forma como os caracteres se repetem criando um movimento agradável esteticamente. No exemplo é possível notar que RAMO e HIBISCO estão inseridos em PONTA e que parte de FLORES também se repete em HIBISCO.

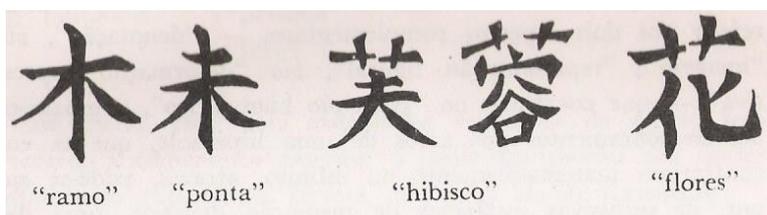


Figura 7. Exemplo de produção poética chinesa. (WANG WEI apud CAMPOS, 1977, p. 54)

O resultado tradutório proposto por Haroldo de Campos (1977, p. 54) desse verso se desenvolve “num plano acústico” a partir de “uma paráfrase fônica”:

Hibiscos

na trama

dos ramos

brilhos

de chama

Dessa forma, Campos produz uma repetição fonética interna na qual partes das palavras são repetidas como em trAMA e chAMA e brilhOS, ramOS e hibiscOS. Há uma rima que evoca um eco. Talvez essa seja a sugestão tradutória que mais se aproxime dos morfismos em língua de sinais, como veremos a seguir, permitindo um efeito de transição fluida entre os elementos linguísticos do texto. O significado do conjunto está na organização formal dos caracteres individuais. Assim como o procedimento de montagem dos poemas de línguas ideográficas fornece uma diferente visão para os poemas visuais, as poesias em língua de sinais possuem grande repertório de informação.

“Desde logo o pictograma é decididamente um ícone, é uma pintura que em virtude de suas características, se relaciona de algum modo, por similaridade, com o real, embora esta qualidade representativa possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configurações de relações, segundo um critério seletivo e criativo.” (CAMPOS, 1977, p. 40)

A proposta deste trabalho defende que a mesma proposição é aplicável à remodelagem de poesias executadas originalmente numa língua de sinais, transpondo sua visualidade para uma língua oral. Os aspectos verbais e não verbais existentes na sinalização poética dialogam entre si. A mirada do tradutor, segundo Campos (1981, p.189), precedida de uma leitura que permita descortinar o não dito, os “algoritmos”, “o desenho geral dessa poética”, deve ser “redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a” sem se “contentar com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão métrica”. As mudanças sutis nas configurações de mão, os neologismos, o uso criativo do espaço demonstram uma preocupação com a forma. O levantamento do trabalho de Haroldo de Campos com os ideogramas chineses é de útil aplicação na tradução de poesias sinalizadas.

A poética em Libras é muito mais do que poética corporal, é também uma poética performática. Concordamos com Araújo (2013) ao afirmar que emotividade no poema em Libras está ligada à visualidade do sujeito surdo. Partindo desse pressuposto,

a construção de imagens espaciais, tais como ocorre nas produções poéticas chinesas, conduz o leitor/expectador a uma experiência única de possibilidade poética.

Em Libras, dois sinais semelhantes colocados em sequência criam um “terceiro” significado. Comparativamente, nas poesias das línguas orais, as palavras rimam entre si e constroem efeitos sonoros que possuem grande relevância na construção da poética textual. Pensando na relação entre a poética tradicional das línguas orais e a poética da Libras, é possível contrapor essas imagens às palavras finais de versos que rimam e se colocam em sequência e constroem o sentido num poema.

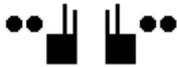
Ao observar o estilo de produção de poesias escritas em língua inglesa por Dorothy Miles (1931-1993) - reconhecida como fundadora da poesia moderna surda, Sutton-Spence (2005), afirma que a autora tem uma perspectiva visual de escrita. A autora afirma que, através desse olhar, foi possível a Dorothy traduzir seus próprios poemas para a língua inglesa com muitas das características das poesias sinalizadas. De fato, há uma aproximação entre a escrita visual de Dorothy e a poesia concreta que nos interessa. Esse estilo de poesia inicia-se em 1950 explorando o sentido através da relação entre a forma escrita das palavras e suas disposições em uma página e tem profundas relações com as poesias de escrita ideográfica (SUTTON-SPENCE, 2005).

O exemplo tradutório de Haroldo de Campos para o poema *Hibisco* demonstra que é possível respeitar a forma e também construir sequências sonoras que alcancem o público alvo da tradução. Partindo disso, consideramos que o fato de não existir um equivalente exato em Libras para representar o papel dos recursos lúdicos sonoros é uma dificuldade que pode ser superada buscando a utilização de cunho imagético e icônico. Por exemplo, transições de versos que se mesclam a partir de marcas sonoras similares entre o final de um verso e o início de outro podem ser recriadas com o jogo de imagens que se misturam (morfismo). No caso do poema *Hibisco*, a nossa proposta tradutória pode ser acompanhada no Quadro 8 e é apresentada em escrita de língua de sinais, em decupagem do vídeo e em glosa.

Nossa tradução apresenta a repetição de configuração das mãos: tanto em ÁRVORE, como em RAMOS, COPA e DESABROCHAR. Nesses sinais, a mão se apresenta em  - palma espalmada, dedos semiflexionados, afastados entre si - em pelo menos uma parte da execução do sinal (Quadro 8). Essa repetição compõe a rima interna no poema e auxilia na simetria do poema. Mesmo o sinal FLOR, que apresenta

configuração da mão em F 🖐️ (Quadro 8) possui os dedos médio, anular e mínimo na mesma disposição. Da mesma forma, a configuração 🖐️ - mão em cunha, ponta dos dedos unidos - presente no sinal FLOR-EM-BOTÃO, contem na sua execução fisiológica, em certa medida, a configuração 🖐️. Adicionalmente, o movimento da sinalização de forma lenta iconiza o movimento natural de um desabrochar de flores e produzem um efeito visual equilibrado e harmônico.

SignWriting

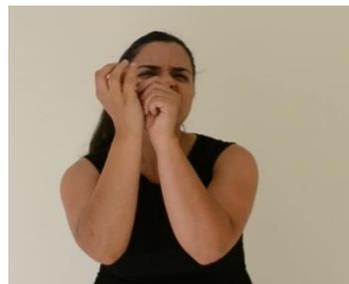


Decupagem do vídeo



Glosa

TÍTULO



“H-I-B-I-S-C-O”



ÁRVORE (CL)

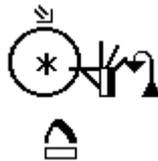
RAMOS (CL)



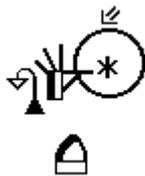
RAMOS (CL)



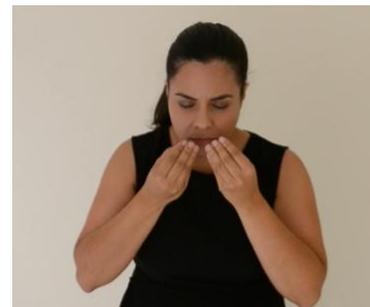
COPA (CL) .



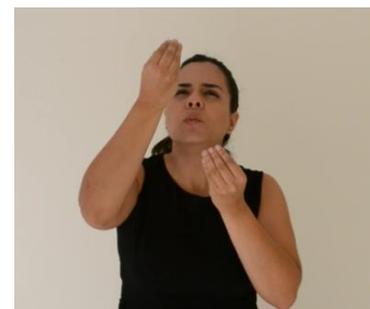
FLOR BOTÃO (CL)



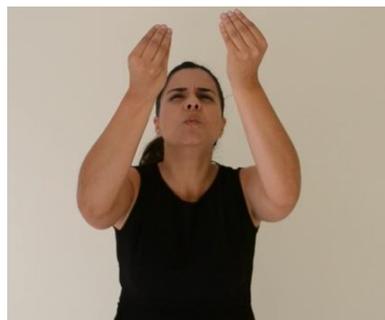
FLOR BOTÃO (CL)



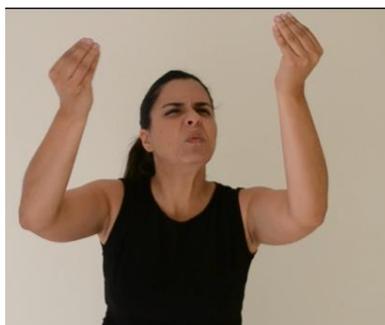
PERFUMAD@S (CL).



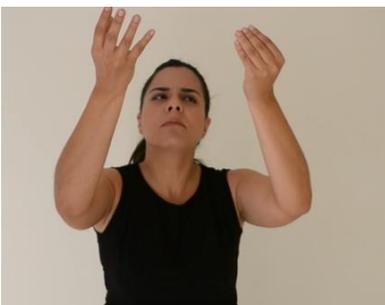
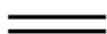
BOTÕES-FLOR-NA-COPA (CL)



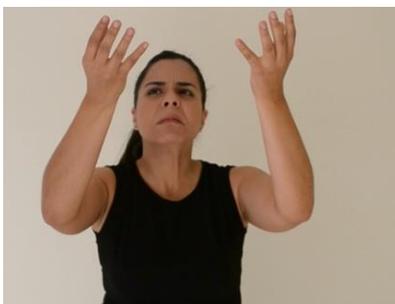
BOTÕES-FLOR-NA-COPA_(cl)



MUITOS-BOTÕES



FLOR-DESABROCHAR_(CL)



FLOR-DESABROCHAR_(CL)



MUITAS-FLORES-DESABROCHANDO

(CL)



Quadro 8. Nossa proposta tradutória em escrita de línguas de sinais acompanhada de decupagem do vídeo e de glosa para o poema chinês “hibisco” de wang wei.

De outro lado, o contexto pictórico é recriado. O movimento ascendente que parte dos ramos e segue até as flores apresentado no texto de partida chinês é reproduzido no texto em Libras. Embora o texto fonte não faça menção, a inserção de BOTÃO-DE-FLOR e FLOR-PERFUMADA confere ao texto em Libras um visual estético equilibrado e auxiliam na suavização da transição entre os sinais. Por fim, o sinal de MUITAS-FLORES-DESABROCHANDO se aproxima do sinal FOGO ou chama tanto na configuração de mão como no movimento dos dedos.

Vale ressaltar que as pequenas diferenças entre a versão em escrita de sinais e a versão apresentada na decupagem do vídeo se devem a questões performáticas evidenciadas no momento da apresentação para gravação que foi posterior ao estudo tradutório e o registro em Libras.

2.2. SEMIÓTICA

Como já discutido anteriormente, os signos verbais nas línguas de sinais são realizados de maneira visuoespacial. Para Strobel (2008) os surdos utilizam suas percepções captadas por meio dos olhos e as utilizam na construção do signo sinalizado e formulação da comunicação. A autora exemplifica como ocorre a mimetização da observação visual na sinalização:

“Os sujeitos surdos, com a sua ausência de audição e do som, percebem o mundo através de seus olhos, tudo o que ocorre ao redor dele: deste os latidos de um cachorro – que é demonstrado por meio dos movimentos de sua boca e da expressão corpórea-facil bruta – até de uma bomba estourando, que é obvia aos olhos do sujeito surdo pelas alterações ocorridas no ambiente, como os objetos que caem abruptamente e a fumaça que surge.” (Strobel 2008, p. 39)

Da fala de Strobel acima, desprende-se a intensidade de referências imagéticas na qual a experiência visual dos surdos está baseada. Como já comentado anteriormente e que será aprofundado no próximo capítulo, os poetas surdos utilizam suas experiências visuais de forma enfatizada nas suas composições

Nesse trabalho escolhemos adotar como referencial teórico os estudos iniciados pelo pesquisador americano Charles Peirce e de alguns expositores brasileiros como Lúcia Santaella, Júlio Plaza e Haroldo Campos. Para Peirce, o desenvolvimento de uma teoria profunda dos signos era uma preocupação principalmente filosófica e intelectual

De acordo com Santaella (2007, p.13), o campo de escopo da semiótica é a linguagem. Não se limitando à linguagem verbal, mas investigando “todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido”(idem). Para Pignatari (1987), a semiótica peirciana indaga a “natureza dos signos e suas relações” (idem, p.19), “permitido-nos superar o clássico conflito entre ‘forma’ e ‘conteúdo’.

A teoria semiótica de Peirce oferece um escopo amplo dentro do qual a tradução e a semiótica podem ser discutidas. Trata-se de uma forma de olhar o mundo e nossas relações com os objetos que nos rodeiam e que se baseia em representações ou signos. Falando de outro modo, a semiótica se interessa no estudo dos signos que nada mais são do que “coisas” que estão no lugar ou representam outras coisas manifestando, fazendo recordar ou associar. Por exemplo, o signo “correio” pode remeter à figura de cartas sociais trocadas entre amigos e familiares. Ele é inclusive representado assim nos livros didáticos infantis quando se introduz o conteúdo curricular “Meios de Comunicação”. No entanto, se questionássemos uma criança qual a função dos correios ela provavelmente responderia que são eles os responsáveis pelas entregas das compras feitas na internet pelos seus pais. Duas coisas importantes devem ser observadas a partir desse exemplo: (1) a representação do signo é um construto não apenas cultural, mas também individual e (2) que pode variar com o tempo.

Segundo Santaella (1995), embora as teorias que tentam explicar a construção sógnica tenham longa história, os estudos de Peirce inovaram por sua amplitude e complexidade, e por captar a importância da interpretação na significação incluindo-a no conceito de signo. Peirce (2010, p. 46) define signo linguístico como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo pra alguém.” Na visão do autor (idem), o signo é um algo (um Primeiro) que se acha no lugar de outro elemento (um Segundo, chamado **objeto**), gerando um novo componente (um Terceiro, **interpretante**). Para Plaza (2010, p. 17) “a definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signo em signo”. Na perspectiva peirceana, signos não são apenas palavras: cheiros, sons, imagens, gestos, posturas, memórias, sabores, objetos, qualquer coisa pode ser signo de algo. Além disso, o signo sempre terá três dimensões: qualidade, existência e lei (SANTAELLA, 2001).

A tríade peirceana do signo é constituída por três elementos que se inter-relacionam e completam: (1) o Representamen (a forma que o sinal toma), (2) o

Interpretante (o sentido feito do sinal), e (3) o Objeto (ao qual o sinal se refere) (SANTAELLA, 2005, 1995). De forma simplificada, o signo seria o significante; o objeto poderia ser compreendido como o significado; e o interpretante é a compreensão que o receptor possui da relação signo/objeto. Peirce compreende que o signo só pode ter existência se interpretado: “o Signo não pode exprimir, (...) ele pode apenas *indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por *experiência colateral*” (PEIRCE, 2010, p.168). Dessa forma, a linguagem é um conjunto de signos que se destinam a mediar trocas de informação sobre o mundo (SANTAELLA, 1995).

De acordo com Peirce (CP 1.25), há três maneiras de perceber o mundo que ele definiu como categorias. A categoria um é chamada de Primeiridade (*Firstness*). Essa seria o campo das sensações⁵ difusas e das intuições que não se manifestam de uma forma visível ou constatável e que é considerado independentemente de outra coisa. Dentro dessa categoria somos capazes de sentir o mundo, mas incapazes de interpretar. Para Santaella (2005, p. 45), a Primeiridade é a “pequena sensação”, algo efêmero e curto que ainda não foi elaborada do ponto de vista cerebral. A autora completa “(...) é a primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de ver as coisas”. Metaforicamente, se considerarmos a distância existente entre o indivíduo e o objeto que está para além dele e que é almejado alcançar, a Primeiridade é o primeiro passo.

A Secundidade peirciana (*Secondness*), é, passada as primeiras sensações, o momento em que um signo começa a existir para o sujeito (PEIRCE, CP 1.24). Por exemplo, quando uma pessoa fere a mão com uma faca são produzidas várias sensações: dor, a noção de causa e efeito, a observação física consciente dos signos “faca”, “sangue”. Ocorre também uma associação entre passado (cortar com a faca) e o presente (dor, por exemplo). É o momento em que discriminamos os aspectos ou, como Santaella (2005, p 48) pontua, “(...) é a categoria de agir, reagir e interagir”. Trata-se do momento que as relações diádicas são criadas estabelecendo um jogo de pares entre os objetos.

Se a Primeiridade está mais relacionada ao passado e a Secundidade ao presente, a Terceiridade está ligada ao futuro (PEIRCE, CP 1.26) A Terceiridade (*Thirdness*) é o registro simbólico que temos guardado na nossa memória (SANTAELLA, 1995). É o momento em que as percepções físicas conscientes são associadas às percepções anteriormente guardadas na memória e que nos apresenta a capacidade de efetuar generalizações (CP, 5.42). É o momento em que se entende; momento em que se toma

⁵ Para Peirce (CP 7.364) a sensação é o “elemento imediato de uma experiência generalizada ao máximo”.

conhecimento e se nomeia o objeto. A ideia que mais se aproxima da Terceiridade é a de simbolização.

Sintetizando e exemplificando: Na frase: “- Olha, um fusca rosa!”, a percepção da cor rosa é um primeiro momento (Primeiridade). A construção da imagem de um fusca rosa seria a Secundidade. A Terceiridade ou as sínteses intelectuais possíveis desse fato são muitas. Pode-se concluir que a proprietária do carro é uma mulher, simbolizado pelo rosa. Considerando-se o Fusca como símbolo de ascensão social no Brasil da década de 60, outra síntese possível seria o automóvel, símbolo muitas vezes ligado ao masculino e a virilidade, sendo transformado em representação da ascensão da mulher.

Avançando seus estudos, Peirce, pensou que os componentes centrais que integram o signo poderiam ser divididos. Dessa forma, ele estabelece classificações possíveis dos signos agrupadas em três grandes áreas. Trata-se das tricotomias peirceanas (PEIRCE, 2010, p. 51, 52). A primeira tricotomia analisa o *representamen* e o subdivide em *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno* (idem). O qualissigno “é uma qualidade que é signo” (idem). Trata-se das qualidades imediatas do signo. O sinsigno é um signo que é uma coisa ou evento, existente e real, “e só podem ser através das suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos” (idem). Por fim, o legissigno é aquele cujo elemento é baseado em ideias universalizadas e convencionadas socialmente por hábito ou lei.

Ao considerar o objeto, Peirce (CP, 8.183; 8.314) propõe dividi-lo em objeto imediato e objeto dinâmico. De acordo com Santaella (2001, p. 45) o objeto imediato “funciona como um indicador de recorte que o intérprete faz ou deve fazer no contexto”. O objeto imediato se refere ao objeto tal como ele é representado, trata-se do recorte ao qual o objeto dinâmico é submetido no ato da representação. Já o “objeto dinâmico é sempre infinitamente mais amplo que o signo” (SANTAELLA, 2001, p. 45). Trata-se daquilo que está na realidade. Segundo a autora o objeto dinâmico é o contexto que será recortado pelo objeto imediato. Em outro momento a autora afirma que Peirce pensou em outras divisões do objeto. O imediato poderia ser também: a) descritivo; b) designativo; c) copulante. Por sua vez, o dinâmico se tripartiria em: a) abstrativo; b) concreto; c) coletivo (SANTAELLA, 1995, p. 57-58, 60).

Partindo dessas observações, Peirce formula a sua segunda tricotomia (SANTAELLA, 1985) focada a relação entre o signo e o objeto. Na análise objetiva, Peirce propõe três categorias, a saber: ícones, índices ou símbolos. Os ícones guardam

uma estreita relação de semelhança com a realidade a que diz respeito e assim desperta uma percepção de Primeiridade ligada principalmente aos nossos sentidos. Representam o objeto por traços de semelhança ou analogia (PIGNATARI, 1987, p. 46). Estão incluídos nesse grupo, por exemplo, os diagramas usados na geometria, mapas, quadros, desenhos, fórmulas matemáticas, esquemas, onomatopéias, metáforas .

Uma simples possibilidade é um Ícone puramente por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma Primeiridade. Mas um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser (PEIRCE, 2010, p. 64).

O ícone, por sua vez, se subdivide novamente em três hipoícones: imagem, diagrama e metáfora (PEIRCE, 2010, p. 64-66, CP 2.227). A imagem é uma analogia qualitativa entre a representação e o referente. Nesse caso, a aparência do signo é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa (SANTAELLA, 1985). O diagrama é uma analogia interna do referente. A metáfora é um paralelismo qualitativo. Nas palavras de Peirce, “as metáforas representam o caráter representativo do representamê⁶, representando um paralelismo em outra coisa” (PEIRCE, 2010, p.64; CP 277). Esse subgrupo é exemplificado por Santaella (1985, p. 14) usando a expressão “Olhos oceânicos”. Ela argumenta que “quando essas duas palavras são justapostas, o significado de olhos entra em paralelo com o de oceano e vice-versa, fazendo submergir uma relação de semelhança entre ambos”.

Retomando os elementos da segunda tricotomia temos os índices, ligados a secundidade, que indicam – por “pistas” ou causalidade – a realidade possuindo uma relação concreta com o objeto permitindo ao interpretante reconstruir o objeto por suas partes. Por exemplo, apontação do dedo ou nomes próprios. Nas palavras de Peirce (2010, p. 74-76; CP, 2.305, 306) o índice é um “signo, ou representação, que se refere a seu objeto (...) por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo”. Nessa modalidade signo e objeto apresentam uma relação de contiguidade, de nexos de existência. São exemplos de índices (SANTAELLA, 1995): a fumaça, pegadas, sintomas, dedos apontando, setas, sinais de pontuação, pronomes pessoais demonstrativos e relativos, nomes próprios, metonímias.

⁶ Em muitos trechos Peirce parece utilizar representamê com uma acepção mais genérica. Por essa mesma razão Santaella (2005, p. 50) opta por utilizar o termo “fundamento” ao se referir aos três constituintes básicos do signo.

Por fim, os símbolos são os signos que não possuem nenhuma semelhança com o que representam sendo consensualmente determinados tendo força de convencionalidade ou de lei como as substantivos comuns, os mitos, e os sinais de trânsito (SANTAELLA, 2005; CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2001, p. 159-171). Os símbolos se referem aos seus objetos por associações gerais. Peirce (2010, p. 76; CP, 2.292) define que “todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos”.

Assim como o objeto, o estudo do interpretante também nos leva a uma subdivisão. O interpretante é tripartido como imediato, dinâmico e final (SANTAELLA, 2005, p. 47). O interpretante dinâmico ainda é subdividido em emocional, energético e lógico (idem). O interpretante imediato se refere aos potenciais interpretativos do signo ou “aquilo que o signo está apto a produzir como efeito” (idem). Esse potencial de sentido só se realiza uma vez que o interpretante possua conhecimento mínimo do objeto dinâmico ao qual o signo se remete. Por sua vez, o interpretante dinâmico é o “efeito que o signo efetivamente produz na cabeça de seus intérpretes”. Trata-se daquelas possibilidades interpretativas que foram selecionadas na utilização do signo. O Interpretante final é o esgotamento de todas as das possibilidades interpretativas do signo. Com a semiose nunca é um produto acabado e estamos sempre a meio caminho da interpretação de um signo, “não estamos nunca em condição de dizer que um interpretante já tenha esgotado todas as possibilidades interpretativas de um signo, constituindo-se no seu interpretante final” (SANTAELLA, 2005, p. 49).

Tal como acontece com o *representamem* e o objeto, Peirce classifica os signos a partir da sua relação com o interpretante. E mais uma vez, ele identifica três categorias (SANTAELLA, 1985). Se o signo é um “enunciado impassível de averiguação de verdade, comportando-se como um interpretante conjectural, hipotético” (SANTAELLA, 2005, p. 200), ele é classificado como rema. O discente é o signo que tem existência real e pode ter seu grau de veracidade verificado. Trata-se de um signo “puramente referencial, reportando-se a algo fora dele” (SANTAELLA, 2005, p. 201) E, finalmente, se um sinal determina um interpretante, concentrando-se a nossa compreensão sobre algumas características convencionais ou de lei, então o sinal é um argumento (PIGNATAR, 1987, p. 47)

Peirce acreditava que a tríade objeto/representamem/interpretante, e as suas respectivas tricomias, poderiam ser combinadas para dar uma lista completa de tipos de signos. Cada signo é então classificado com uma combinação de um elemento de cada

uma das três tricomias. Inicialmente, essa lógica parece resultar em vinte e sete combinações possíveis, mas, devido a algumas das teorias fenomenológicas de Peirce (QUEIROZ, 2004), há restrições sobre como podemos combinar os diferentes elementos, resultando em, de fato, apenas dez tipos de sinais.

A Semiótica é abre grandes possibilidades e investigações na análise do signo literário contribuindo com enriquecimento do objeto sógnico analisado. Por isso nos parece apropriada a utilização desse arcabouço teórico como subsídio para a leitura da texto poético, como é a nossa proposta de trabalho permitindo ao TILS a maior riqueza visual no procedimento de construção do texto alvo na língua de sinais.

CAPÍTULO 3 - POÉTICA DRUMMONDIANA

Este capítulo visa a apresentar um breve estudo descritivo comparativo de contextualização histórico-literária da poética de Drummond. A escola modernista é analisada na tentativa de suas influências e confluências na poética drummondiana. Em seguida, a obra de Drummond entra em tela a partir do estudo de Teles (2002). A parte histográfica é encerrada com a análise do livro “A rosa e o Povo” onde se busca sua inserção histórica e características marcantes.

3.1 A ROSA DE DRUMMOND

O texto poético, assim como qualquer outro texto, carrega, no seu bojo, ideologias conectadas à história. O conhecimento histórico da obra e/ou do autor propicia uma expansão das relações de sentido construídas pelo tradutor, o que representa uma possibilidade de maior riqueza da tradução. Assim, o tradutor precisa estar atento ao significado que não é uma propriedade estável do texto. Por essa razão, iniciamos um estudo histográfico da poética de Drummond numa tentativa de capturar o espírito da época e suas influências nas composições do autor.

3.2 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DA POÉTICA DRUMMONDIANA: MODERNISMO

No início do século XX, novas perspectivas eram apresentadas para a humanidade. A primeira década do século XX é marcada pelo avanço científico que trazia maior conforto e comodidade. São desse período invenções e descobertas como rádio, automóvel, avião, telégrafo, raio-x, teoria da mecânica quântica, teoria da relatividade. Havia um clima de que todos os setores da sociedade, inclusive o artístico, deveriam acompanhar os avanços crescentes no campo técnico-científico. O Modernismo representa um período extremamente rico para a produção literária nacional. Nasce da necessidade de refletir sobre a realidade política e social e do desejo de ruptura com os idealismos românticos (OLIVEIRA, 2001). Acreditava-se que se o

Brasil desejava abandonar seu *status* de “sucursal da Europa” deveria se voltar para “a sua identidade, seu passado, suas especificidades regionais” (OLIVEIRA, 2001, p. 70).

No âmbito sociopolítico brasileiro, a economia era dominada pelas oligarquias rurais que detinham o poder. O eixo São Paulo – Minas Gerais, representado pela política do café com leite, determinava as decisões políticas e econômicas. Vivia-se também a aceleração do processo de urbanização e industrialização.

Ocorrida em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 marcou a culminância do modernismo brasileiro. O objetivo era apresentar ao público brasileiro as novas tendências artísticas que já estavam em andamento na Europa e buscava-se também questionar questões sociopolíticas nacionais (OLIVEIRA, 2001, p. 67). Para Oliveira (2001), durante a Semana de Arte Moderna os artistas buscaram consolidar novas formas literárias rompendo definitivamente com a arte tradicional. Tais manifestações demonstravam o desejo de mudança de padrões estéticos e de subverter as regras artísticas pré-estabelecidas pela tradição. De certa forma, aproveitava-se o ano de comemoração do centenário da independência brasileira para se declarar a independência literária brasileira.

Tradicionalmente, essa Escola literária é subdividida em três gerações. A primeira geração (1922-1930) é representada por autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Segundo Alfredo Bosi (2006), a principal característica dessa fase é a tentativa de definir e solidificar a posição do movimento. Para tanto, inúmeros manifestos e revistas foram distribuídos para divulgar os ideais modernistas. O lema dessa fase lançada no Manifesto Antropófago, “*Tupi or not tupi, that is the question*”, já demonstrava a necessidade de romper com as estruturas anteriores criando um movimento nacional (BOSI, 2006, p. 321). Havia uma preocupação com os temas sociais que se delineava de um lado pelo ufanismo exagerado e de outro pela crítica às estruturas sociais vigentes (idem).

Na segunda geração do modernismo (1930-1945), vivencia-se o amadurecimento do ideário moderno. Nessa fase, a linguagem poética encontrava-se estruturada. Sendo assim coube a essa geração aprimorar as variações já existentes (OLIVEIRA, 2001). Por essa razão, observa-se na literatura desse período características como espírito construtivo; linguagem mais comunicativa e temática mais variada abordando temas como questões espiritualistas, amorosas e religiosas muitas vezes com humor e ironia (idem). O eu-lírico está preocupado com as suas relações com

o mundo exterior. Ora se apresenta frágil, ora resistente e consciente do coletivismo (idem).

Historicamente, a fase é marcada externamente pela ascensão do nazismo alemão e do fascismo italiano, quebra da bolsa, em 1929, e pela Segunda Guerra Mundial. Internamente, a crise do café, a aproximação das relações entre Brasil e Estados Unidos e incremento da industrialização.

Para Bosi, (2006) uma das orientações dos autores da segunda geração era o questionamento ativo da realidade. Outra orientação era a continuidade da renovação da linguagem e das formas estéticas. Na poética, o desapego às estruturas tradicionais era demonstrado pela valorização dos versos livres (OLIVEIRA, 2001). As poesias se mostram mais politizadas, expressão da indignação do poeta, e com temática mais variada. São exemplos desse período as poesias de Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes e Cecília Meireles.

Por fim, a terceira geração do Modernismo ou pós-modernismo é marcada por uma modelo mais intimista com um tom mais introspectivo e problematizando a relação do eu-lírico com o mundo. No entanto, o tom de denúncia social não é abandonado (OLIVEIRA, 2001). Segundo Bosi (2006, p. 387), comparando com as fases anteriores, a terceira fase se diferencia pelo tom mais “formalizante” afastando-se das ironias e sátiras da segunda fase e se filiando à corrente estruturalista. O autor segue afirmando que esse período é marcado por autores como Clarice Lispector, com a sondagem introspectiva das suas personagens, e Guimarães Rosa, com a recriação da fala e de costumes dos sertanejos. Bosi (idem) afirma que essa geração se distancia de tal forma das anteriores que o mais adequado é classifica-la como pós-modernismo ou contemporânea.

No próximo tópico nos centramos na biografia do autor que nos propomos a traduzir nesse trabalho.

3.3 SOBRE O AUTOR

Carlos Drummond de Andrade nasceu no dia 31 de outubro de 1902, em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais e faleceu no Rio de Janeiro em 17 de agosto de 1987. O poeta surge na literatura do Brasil como um dos principais poetas da segunda fase do

modernismo, mas há em toda a obra do autor uma tônica de profundas oscilações que retratam o espírito de sua época (VILLAÇA, 2006). Bosi (2006) prefere enquadrar Drummond como representante do pós-modernismo porque, segundo ele, as suas obras mais representativas do autor são referentes a esse período. No entanto, tanto Villaça (2006) quanto Bosi (2006) concordam que Drummond foi um revolucionário na arte de poetizar e que surpreendeu todos do seu tempo marcando a literatura brasileira.

Ao longo dos 65 anos dedicados à literatura, publicou diversas crônicas, 17 livros de prosa, 30 de poesia (VILLAÇA, 2006). Suas obras retratam múltiplos aspectos culturais, sociais e políticos e ficaram marcadas por suas experiências desde a vida rural do interior de Minas Gerais, até a visão cosmopolitana vivida no Rio de Janeiro, capital do Brasil como funcionário público (CAMILO, 2001). Muitas vezes Drummond retrata “o seu vazio melancólico enquanto homem e dos desencontros do mundo” abordando essa faceta a partir de diferentes temas (VILLAÇA, 2006, p. 8). Drummond se define como poeta *gauche*⁷. Para Villaça (2006), esse “gauchismo funciona desde o princípio como confissão psicológica, dinâmica do estilo e do lugar social” (p. 14) de tal forma que a “desqualificação do sujeito funciona como índice de uma consciência mais alta e mais rigorosa, diante de cujo padrão tampouco o mundo está ‘direito’” (p. 15).

A estreia dos textos de Drummond foi precoce: seus primeiros textos foram publicados no jornal do Colégio Anchieta, onde o autor estudou em 1918 e 1919 (Pontes, 2004). O jornalismo e, mais tarde, a imprensa foram fontes de renda para Drummond e facilitaram o contato do escritor com o grupo modernista de Minas (idem). De fato, tamanha era a sua experiência que Drummond demonstrada ter nessa área que em 1945, a convite de Luís Carlos Prestes, ele atuou como editor da *Tribuna popular*, jornal recém-fundado pelo Partido Comunista.

Em 1928, o poema “No meio do caminho”⁸, publicada na revista *Antropofagia*, foi recebida como escândalo literário e pode ser tomada como um retrado do que viria a ser o espírito da poética drummondiana (VILLAÇA, 2006). Nela, a ironia “se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do tema, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes”

⁷ Referencia ao “Poema de sete faces”, um poema com tom autobiográfico onde Drummond afirma que um anjo torto lhe disse por ocasião do seu nascimento “Vai, Carlos! Ser gauche na vida”. De origem francesa, gauche pode ser vertido, de acordo com o dicionário Michaelis como “esquerdo”, “torto”, “inábil”, “desprovido de graça, de segurança”, “embaraçado” ou “partidários políticos que professam ideias avançadas e progressistas”.

⁸ Esse poema rendeu a Drummond a alcunha de pedreiro (VILLAÇA, 2006).

(idem, p. 10). Essa proposta se seguirá no seu livro “Alguma poesia” (1930) que aprofunda as propostas da primeira fase do modernismo (CAMILO, 2001).

De acordo com Villaça (2006, p. 8-10), as características que se destacam no decorrer da poética de Drummond podem ser pontuadas como: recorrentes associações entre a temática cotidiana e as questões históricas e sociais; jogos enigmáticos; presença frequente de humor mordaz e ironia; uso de linguagem coloquial e estrangeirismos; e mescla de versos livres e de formas tradicionais; reinvenção da poesia simbolista. Para o autor, a abrangente temática comporta assuntos como: a essência e a existência humanas, a terra natal, a família, o amor, os amigos, a sociedade e a própria poesia (idem). Percebe-se que a obra polifacetada de Drummond teve grande contribuição para a poesia modernista e para a literatura brasileira. Reconhecido por compor uma obra poética diversificada dado contorno dos temas abordados e por transitar por todas as gerações do modernismo.

O alcance de Drummond é incalculável. O reconhecimento da genialidade poética de Drummond o fez divulgado com inúmeras traduções para mais de 25 idiomas⁹. Os versos de Drummond também foram muitas vezes lembrados por ocasião das manifestações populares de junho de 2013 tanto por jornalistas quanto por manifestantes que empunhavam cartazes que remetiam direta ou indiretamente à Drummond. Não resta dúvida de que Drummond é um poeta universalista. O fato é que Drummond foi capaz de plasmar realidade, história, política, psicologia, questões sociais, enfim, o problema de ser humano na sua literatura produzindo um material capaz de transcender o espaço e o tempo.

De forma didática, optamos por apresentar a obra poética drummondiana subdivida em fases auxiliando a compreensão do percurso e da evolução da obra do autor. Cabe aqui a advertência dada por Villaça (2006) de que a divisão não representa a existência de períodos estanques; afinal, várias temáticas são repetidas no decorrer da sua obra. Outra advertência também se faz necessária. As subdivisões da poética drummondiana não são canônicas variando muito de autor para autor. A guisa de exemplo, Lucas (2002, p. 57-59) propõe um modelo de subdivisão em 2 fases; já Teles (2002) prefere apresentar 4 fases distintas; outros autores preferem utilizar 3 fases

⁹ Dados obtidos a partir do projeto “*Index Translationum - World Bibliography of Translation*” que produz uma lista dos livros traduzidos no mundo inteiro, compilada pela UNESCO desde 1932. O “*Index translationum*” registra, no total, 115 traduções de obras de Drummond. Disponível no endereço eletrônico http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

distintas. Nesse estudo, acompanhamos a proposta de Teles (2002, p. 81-137) publicada na “Revista Brasileira”, da Academia Brasileira de Letras, por ocasião da comemoração do centenário do nascimento de Drummond.

3.3.1 – A primeira fase (1918-1934) – Formação

Essa fase, de acordo com Teles (2002, p. 97), pode ser considerada o período de formação da personalidade do poeta. Para o autor, tal formação coincide com o amadurecimento intelectual de Drummond e com o amadurecimento do próprio Modernismo. Dessa fase temos as seguintes obras: “Alguma Poesia” (1930) e “Brejo das Almas” (1934). Para Teles (2002, p. 97-101), esse é o momento onde Drummond apresenta grande preocupação com a linguagem poética, com a poesia e com o poeta. A primeira estrofe do poema “Segredo”, publicado em “Brejo das Almas” (1934) expõe a visão do autor:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

A poética dessa fase gira em torno da necessidade de estar diferente, em confluência com o movimento modernista e com o momento histórico brasileiro que abandonava o mundo rural e estava a tornar-se urbanizado. Por essa razão, há uma preocupação com o individualismo como metáfora de um momento de contemplação da própria personalidade para convertê-la em elemento estético.

3.3.2 – A segunda fase (1934-1945) – Con-formação

Na visão de Teles (2004, p.101-107), este é um período em que o poeta começa a imprimir na sua linguagem poética maior personalidade do seu fazer lírico. As obras

que fazem parte da fase con-formação¹⁰ são: “Sentimento de Mundo” (1940), “Poesias” (1942) e “A Rosa do Povo” (1945). O autor apresenta essa fase afirmando:

“É a fase em que o poeta começa a dar melhor configuração à linguagem, o momento em que a linguagem de adesão ao Modernismo (a conformação) cede lugar à linguagem de formação pessoal, havendo, portanto uma conformação, a simultaneidade do legado moderno e o de forte criação drummondiana, que acaba se impondo. O poeta está superando o tempo de sua formação e já começa a fazer “escola”, no sentido de que está influenciando a sua época.” (TELES, 2004, p.103)

Nessa segunda fase, Drummond compõe suas poesias expressando seu sentimento pelo mundo; as denúncias sociais, a guerra, a ditadura passam a serem os temas recorrentes. É um momento ao mesmo tempo marcado pela concepção poética pessoal e pela poesia social. No poema “Os Ombros Suportam o Mundo”, do livro “Sentimento do mundo” (1940), o lirismo de Drummond dá contornos ao drama social e expõe a sua atitude ideológica e frente aos dilemas locais e internacionais.

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teu ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

¹⁰ De acordo com Teles (2004), a grafia aqui utilizada resgata o sentido etimológico da palavra grega *conformatio* - a formação, a representação, a configuração. É nessa fase que as características drummondianas se impõem e se apresentam mais claramente na sua obra.

A metapoética também é retratada nos seus poemas. Os dois metapoemas que iniciam de “A Rosa do Povo” expõem a toada do livro. Para Teles (2002), os poemas “Áporo”, “Anúncio da rosa” e “A flor e a náusea” possuem características confessionais por também retratarem a condição do poeta frente ao Modernismo além dos problemas político-sociais do Brasil e do mundo.

3.3.3 – A terceira fase (1945-1962) - Transformação

As obras desta terceira fase são: “Poesia até Agora” (1948), “A mesa” (1951), “Claro Enigma” (1951) “Viola de bolso” (1952), “Fazendeiro do Ar” (1954), “A vida passada a limpo” (1959) e “Lição de Coisas” (1962). Teles (2002, p.107) argumenta que para Drummond “não importa mais se há uma forma moderna ou tradicional; o que conta é a síntese, o adensamento da substância expressiva”. Nessa fase, ocorre o aprofundamento das questões ideológicas e reflexivas tematizando a negatividade e o nada, o real e o irreal.

Ao extrapolar os limites do Modernismo, Drummond faz experiências com o Concretismo e com o Simbolismo (TELES, 2002). Também são recorrentes nessa fase os jogos com as dualidades.

O poema “A ingaia ciência” do livro “Claro enigma” apresenta um Drummond que dialoga com Nietzsche tratando das mesmas questões existencialistas enfrentados pelo filósofo alemão num tom oposto ao apresentado em “Gaia Ciência” última obra do período positivista do alemão (TELES, 2002). Gaia ciência também era o nome dado à poesia na cultura provençal (idem). É possível perceber em “A Ingaia Ciência” um intenso questionamento sobre o caráter limitado do indivíduo e suas impossibilidades com inclinações fatalistas.

A madureza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferenda
sob a glacialidade de uma estela,

madureza vê, posto que a venda
interrompa a surpresa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,
se destroem no sonho da existência.

3.3.4 A última fase (1962-1987) - Confirmação

Tempo de retorno às raízes, assim pode ser definida essa fase final. Para Teles (2002) é o momento em que Drummond retoma várias formas, temas e tendências de outras fases. As obras que consagram este período são: “Versiprosa” (1967), “Boitempo I – (In) Memória” (1968), “Boitempo II -Menino antigo” (1973), “As impurezas do branco” (1973), “Discurso de primavera e Algumas sombras” (1977), “Boitempo III- Esquecer para lembrar” (1979), “A paixão medida” (1980), “Corpo” (1984), “Amar se aprende amando” (1985) e “Amor, sinal estranho” (1985).

Nessas obras, Drummond adota “uma nova maneira de pensar a poesia” e também de encarar a si mesmo (TELES, 2002, p. 111). A melancolia da terceira face abre espaço para os questionamentos “infantis” como em “Verbo Ser”, publicado em “Boitempo II – Menino antigo”:

Que vai ser quando crescer?
Vivem perguntando em redor. Que é ser?
É ter um corpo, um jeito, um nome?
Tenho os três. E sou?
Tenho de mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito?
Ou a gente só principia a ser quando cresce?
É terrível, ser? Dói? É bom? É triste?
Ser; pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas?
Repito: Ser, Ser, Ser. Er. R
Que vou ser quando crescer?
Sou obrigado a? Posso escolher?
Não dá para entender. Não vou ser.
Vou crescer assim mesmo.
Sem ser Esquecer.

Mesmo no seu último poema escrito, “Elegia a um tucano morto”, em 31 de janeiro de 1987, Drummond não se afasta da família. O poema, dedicado ao neto Pedro, retrata o episódio real da morte de um tucano de estimação que, após sofrer um acidente, morre nas mãos de Pedro.

CAPÍTULO 4 – PRECURSO METODOLÓGICO

Neste trabalho traçamos conexões entre os estudos de tradução em línguas de sinais e a transcrição poética cujos expoentes máximos foram os irmãos Campos e Pignatari. Trata-se de um estudo analítico descritivo com a proposta de aplicação prática. A semiótica peirceana é utilizada como recurso de análise dos recursos poéticos e de recriação dos poemas em Libras. Para tanto, selecionamos três poemas de Drummond do rol do livro “A rosa do povo” (1945) que serão traduzidos.

4.1 DELIMITAÇÃO DO CORPUS

Dada a escassez de material literário traduzido para Libras, desde o início pretendeu-se circunscrever a escolha do corpus a ser traduzido à literatura brasileira como forma de favorecer a aproximação entre os brasileiros e a comunidade surda. Um segundo filtro adotado foi buscar períodos literários e autores que se aproximassem das temáticas frequentemente abordadas na literatura surda e que proporcionassem uma maior identificação do público alvo da tradução.

Considerando o momento atual onde os surdos ainda lutam para efetivar políticas linguísticas que considerem a acessibilidade da comunicação e questionam ativamente o ser surdo na sociedade, encontrou-se identificação na segunda fase do modernismo. A segunda fase do modernismo se destaca pela poesia politizada, comprometida com as profundas transformações sociais enfrentadas no país e questionadora do estar-no-mundo. E nessa fase, destaca-se Drummond.

As obras de Drummond têm valor antropológico por realizarem referências frequentes às características dos brasileiros e à formação histórica do país e do mundo. Com suas poesias sociais de combate e de reflexões sobre o papel do homem no mundo, o autor evidencia a importância da luta social como mecanismo capaz de assegurar ao homem sua individualidade. Seu livro “A rosa do povo” possui claras referências marxistas, onde a rosa encarna um símbolo de luta e resistência.

Por outro lado, interessa-nos explorar a riqueza literária, a linguagem fluida, coloquial e lírica e o forte caráter simbólico de Drummond. Buscamos refletir sobre a tradução de assonâncias, aliterações, rimas, polissemia, disposição gráfica do texto (ritmo visual), metáforas, ironias, referências históricas, dentro outros. Tudo isso, e muito mais, compõem a significância nos textos de Drummond. Transpor toda essa imensa riqueza para uma língua articulada em outra modalidade, visuo-espacial, permite a construção de crítica a cerca do ato de traduzir.

Dentre tantos símbolos apresentados em “A rosa do povo”, elegemos aquele que se apresenta no próprio título – a rosa. Buscou-se nos poemas ali elencados, a representação simbólica das rosas-flores. Atendendo essas características, uma poesia chamou a atenção – Áporo. A busca resultou ainda em outras três poesias: “A flor e a náusea” e “Anúncio da rosa”. Dessa forma, é possível acompanhar o percurso da rosa-flor nesse livro que marca também a transição entre a segunda e a terceira fase da poética drummondiana. A rosa aos poucos se metamorfoseia da luta (Áporo) à aceitação da sua desumanização e condição mercantil (Anúncio da Rosa).

4.1.1 “A ROSA DO POVO”

“A Rosa do Povo” reúne 55 poemas escritos entre 1943 e 1945. Esse período é marcado pelos eventos finais da II Guerra Mundial no plano internacional. A humanidade acompanhava com expectativa os desdobramentos da guerra enquanto o exército nazista na Europa era obrigado a recuar renunciando a queda do III Reich.

Internamente, o Brasil vivencia aumento do descontentamento com o Estado Novo – com seu autoritarismo policialesco - e do clamor público por maior emancipação do intervencionismo social. Vivia-se um período de restrição das liberdades individuais, onde as manifestações sociais não eram toleradas, principalmente as de cunho socialista. Embora Getúlio Vargas tenha solidificado um Estado economicamente modernizador e socialmente avançado, o retorno dos combatentes da II Guerra ao Brasil trazia junto o espírito de libertação das tiranias impostas por governantes autoritários. As classes médias e as elites intelectuais que aspiravam a um regime democrático tiraram seu apoio a Getúlio.

Uma personificação desse clamor por maiores liberdades pode ser encontrada em Dona Leocádia, mãe de Carlos Prestes – o cavaleiro da esperança (PRESTES,

2002). Os ideais marxistas de Carlos Prestes e a situação econômica do Brasil, ainda arrasado pela crise de 1929, serviram como panos de fundos para que em 1935 a Aliança Nacional Libertadora deflagrasse levantes armados para depor o governo getulista. O movimento foi abafado pelo Governo e os líderes mortos ou presos. Após a prisão de Carlos Prestes e sua companheira Olga Benário, Dona Leocádia, aos 62 anos, encabeçou longa campanha internacional pela libertação dos presos políticos no Brasil (idem). Graças às suas incansáveis viagens pelo mundo denunciando o degradante tratamento dispensado nas instituições carcerárias brasileiras e a extradição de Olga, então no sétimo mês de gestação, para a Alemanha nazista, conseguiu angariar apoio internacional que culminou na libertação da neta nascida na prisão, na manutenção da vida de Prestes e na sua posterior anistia em 1945 (idem). Mais do que isso, Dona Leocádia foi grande divulgadora e defensora das liberdades e das garantias individuais (PRESTES, 2002).

Nessas circunstâncias de intenso conflito social, o foco poético de Drummond, o *gauche* anarquista assumido, se volta para uma ênfase no coletivo e usa a poética como arma para discutir a realidade do mundo e os anseios do eu. Nessas circunstâncias, Drummond “toma para si a tarefa (...) de encarnar, em símbolos fortes, sua disposição participativa” mediada pela poética (VILLAÇA, 2006, p. 59) refletindo o espírito do período social e político. O próprio título do livro carrega signos indiciais não apenas estéticos (a rosa), mas também político-sociais (o povo) (CAMILO, 2001, p.180).

A rosa tradicionalmente é um símbolo do sentimentalismo humano. Inclusive é comum associar as cores da rosa a sentimentos específicos: rosa vermelha para os amantes, rosas brancas para a paz e a inocência, por exemplo. A rosa pode ser usada para simbolizar o feminino, a beleza, a estética ou a própria vida dentre várias outras representações. Conforme Chevalier (2000), na tradição judaico-cristã admite-se que o sangue de Jesus Cristo fez brotar ao pé da cruz uma rosa. Daí nasce a associação da imagem da rosa, na iconografia cristã, ligada ao sacrifício e ao renascimento e, esotericamente, à imortalidade da alma (idem). Também é um símbolo da resistência popular contra regimes totalitários e opressores. Outros símbolos para a rosa estão associados ao contexto histórico: a rosa como símbolo socialista e de resistência ao nazifacismo e ao imperialismo capitalista; e as rosas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, rosas corrosivas que romperam com a lógica de “povo” enquanto coletividade a ser defendida e preservada.

Camilo (2001, p. 75) observa que o “engajamento político-social” e o “engajamento com as palavras” mantêm uma “forte tensão dialética”. No posfácio da edição de “A Rosa do Povo” publicada pela Companhia das Letras (2012, p.168), Antonio Secchin pondera que “ora a rosa é exposta com símbolo de conexão com os outros, ora é resguardada como emblema daquilo que de mais recôndito o poeta preservasse”. Assim, o título introduz a poesia como instrumento mediador dos anseios populares e do próprio poeta. Ou, dito de outra forma, coloca a poesia a serviço da coletividade dando voz ao povo e a si mesmo.

Em “A Rosa do Povo” o poeta expõem seu compromisso ideológico. No entanto, o livro não se limita à simbologia revolucionária. “A Rosa do Povo” é composto por uma grande variedade temática e técnica. Drummond não se exime de suas outras preocupações apresentadas nas suas obras anteriores: a metapoética, a família, a expressão pessoal dos sentimentos, a personalidade, a violência, o cotidiano são temas também presentes em a “A Rosa do Povo” (VILLAÇA, 2006). Nas palavras de Camilo (2001, p. 75) “a heterogeneidade de formas poéticas é notável na obra de 45”. Nos poemas de “A Rosa do Povo” são comuns o uso de metáforas e de polissemia. A polissemia é usada para reforçar a ambiguidade e constrói realidades de várias faces e múltiplas perspectivas que não permitem certezas absolutas. A métrica é irregular e os versos são em sua maioria brancos (sem rima) (CAMILO, 2001).

Para Camilo (2001), o eu-lírico de “A Rosa do Povo” aparece fragmentado por seus dilemas internos, mas esperançoso de encontrar na integração social uma resolução aos seus impasses. Isso pode ser percebido nos primeiros versos do poema “Nosso tempo”:

Esse é tempo de partido
tempo de homens partidos

Já o poema “Uma hora mais uma” a fragilidade do sujeito e a impotência diante dos fatos externos é assim representada:

furados os olhos
a língua enrolada
os dedos sem tato
a mente sem ordem
sem qualquer motivo
de qualquer ação.
tu vives apenas
sem saber por quê.

Embora o indivíduo esteja “partido” e fragilizado, ele não está distante do mundo. Poemas sobre a família, o amor e os amigos retratam as relações afetivas. Além disso, a coletividade é extremamente representativa em “A Rosa do Povo”. A linha forte do livro é a crítica político-social. “Nosso tempo” continua:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme”.

Embora Drummond enfatize o coletivo, esse não anula o individual. O indivíduo e a sociedade estão ligados por uma relação que é intermediada pela poesia (VILLAÇA, 2006). Como pode ser visto em “A flor e a náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas
Vou de branco pela rua cinzenta

Camilo (2001, p. 103) analisa que os dois primeiros textos do livro, “Consideração do poema” e “Procura da poesia” são representativos das temáticas que serão apresentados no livro: de um lado “as especulações formais” e de outro lado a “intensificação de conteúdo”. O autor continua afirmando que em “Considerações do poema” Drummond parece avaliar a sua carreira de escritor. O poema escrito com extremo cuidado formal se contrapõe ao seguinte, “Procura da poesia”, onde a ênfase do poeta é o conteúdo.

A partir do terceiro poema, “A flor e a náusea” o poeta traça a metáfora do título do livro (SECCHIN, 2012; CAMILO, 2001). A cadeia semântica de rosa/flor/orquídea acompanha todo o livro. Secchin (2012, 169) considera que em “A flor e a náusea” a flor “irrompe num contexto em que o ser humano exerce o papel de hostil contraponto”. Em “Áporo” a orquídea surge “a partir do subsolo escuro de um minério” (idem) resultando no “Anúncio da rosa”.

4.1.2 POESIA SINALIZADA

Ao analisar etimologicamente a palavra “Poema”, Pinto (2014), afirma que ela origina-se do verbo grego “POIÉO” que significa “fazer”. Há de fato no exercício poético um fazer que abrange campos linguísticos extensos. Jakobson (1969, p. 119) considera que na função poética “os eixos paradigmáticos e sintáticos encontram-se aproximados quase que sobrepostos, dando ao signo uma hiperbolização”. Campos (1977, p.48) compartilha a ideia de que, em poesia, “toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico, (...) num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética”.

Logo, a poética é uma tentativa de transcender a própria língua; uma “experiência” em que se permite a distorção estética proposital da linguagem para relatar, registrar, representar e ressignificar a condição de ser humano (idem). Quem produz poesia deixa gravada sua forma de olhar as coisas como uma fotografia, algo pessoal e irreproduzível e, talvez por isso, ela pode ser considerada “uma possibilidade aberta a todos os homens” (PINTO, 2014)

Torrado (1995) registra que, da antiguidade ao século XVIII quando as artes retóricas passaram a base da educação, o ensino incluía a poética como a arte do bem dizer e da eloquência. Nesse período, não havia distinção clara entre a prosa e poesia. Ainda segundo o autor, durante a Idade Média inicia-se um movimento gradual, que duraria até a Idade Moderna, de distinção entre retórica e poético. No fim do século XV, a arte retórica passa a ser considerada a arte do “bem escrever” enquanto a poética torna sinônimo de criação literária e credencia-se a exercer o papel de instrumento de “estudo de dispositivos lingüísticos aptos à manifestação da subjetividade mediante ruptura de normas” (idem).

Mitologicamente, a poética é retratada por Hesíodo (TORRADO, 1995, p.11), em *Teogonia*, como faculdade divina conferida aos poetas para que pudessem sobrepujar “os limites das distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*)”. Também conhecida como “Genealogia dos Deus”, *Teogonia* foi escrito no século VIII a. C. Nesse período, os gregos ainda eram um povo ágrafo e a memória se relacionava com a imortalidade da alma (TORRADO, 1995, p.10). A habilidade de contar e compor contos ritmados conferiam extrema

importância ao poeta dando-lhe poderes quase mágicos de preservação da cultura e da memória histórica do povo. Eram eles os responsáveis por immortalizar heróis e deuses. Além disso, por possuírem vasto conhecimento do passado podiam, por assim dizer, profetizar o futuro (TORRADO, 1995, p.11-12).

Ao analisar a poesia, Pignatari (1987, p. 22) observa que “vários quadros indiciais podem ser levantados” como os rastros de som, de ritmo, significados especiais que as palavras ou parte delas adquirem no contexto do poema. O autor (p. 33) ainda nos adverte que, no sentido peirciano, “toda a poesia é concreta” dada à proposta basilar da poética de recuperar o mundo real. Para o autor, a transformação de símbolos em ícones é o que caracteriza o fenômeno poético. Na opinião dele, “a poesia tenta ser ou imitar o objeto ao qual se refere, por meio de formas análogas” (idem, p. 24). Plaza (2010, p. 24) concorda ao considerar que “o signo estético erige-se sob a dominância do ícone”.

Obviamente, a poesia na língua de sinais se assemelha a das línguas orais por ser um meio que permite expressar ideias artisticamente (SUTTON-SPENCE, 2005). Sutton-Spence (2012, 999) apresenta a poética línguas de sinais como expressão máxima da estilística sinalizada, onde a língua é tão ou mais importante do que a mensagem. Para a autora a poesia é uma construção cultural. Para Simon Carmel (1996, p. 197), as poesias sinalizadas compõem, juntamente com histórias, piadas, jogos tradicionais, a *Deaflore* - folclore surdo. O autor também apresenta o termo Signlore (idem, p. 199), definido como o uso criativo com variação de movimentos ou de configuração de mão convencionais. Pequenas modificações mudam o contexto pragmático e circunstancial da sinalização e podem indicar maior intensidade, dramaticidade ou humor.

Neste trabalho, como guia para a compreensão dos aspectos estilísticos da poética aplicada às línguas de sinais, são adotados os conceitos desenvolvidos principalmente por Sutton-Spence (2012, 2008, 2005, 2003). A autora (p. 18) afirma ter indícios suficientes para acreditar que, apesar de línguas de sinais de diferentes nacionalidades possuírem vocabulários diferentes, a natureza visual-espacial da construção das poesias sinalizadas parece permanecer semelhante entre elas. Adicionalmente, embora os estudos de Sutton-Spence tenham inicialmente se concentrado nas línguas britânica e americana de sinais – BSL e ASL, respectivamente – mais tarde, em 2006, ela volta o olhar para a Libras em um artigo publicado

conjuntamente com Quadros. Acreditamos, portanto, que os estudos da autora estão suficientemente balizados para nossa orientação neste estudo.

A compreensão das experiências das comunidades surdas contribui para aumentar a nossa apreciação da poesia sinalizada. Isso porque o leitor pode considerar pelo menos três aspectos fundamentais ao apreciar a poesia: a forma e conteúdo do texto poético, o contexto histórico e social do poema e as crenças do poeta (LARANJEIRAS, 1993). Ao estudar poesias sinalizadas, é importante ter em mente que as pessoas surdas possuem experiências de vida e percepções de mundo diferentes das pessoas ouvintes. Por exemplo, nas produções literárias em Libras são recorrentes temas que retomam a importância da língua de sinais na construção da identidade surda, ou que valorizem as mãos (SUTTON-SPENCE, 2005; QUADROS & SUTTON-SPENCE, 2006). Certamente, a luta e a resistência a favor da língua de sinais têm servido de pano de fundo para muitos poetas surdos que se sentem motivados a falarem das dificuldades históricas e a sublimarem a cultura surda. Para Quadros & Sutton-Spence (2008), a poesia em língua de sinais é uma forma do surdo reafirmar seus direitos linguísticos demonstrando que a visualidade é tão ou até mais importante que os aspectos auditivos. Acima de tudo se empoderar enquanto comunidade demonstrando a satisfação em ser surdo e compartilhar suas experiências.

Segundo Araújo (2013), as produções poéticas dos surdos brasileiros carregam particularidades dos seus autores. Existem pessoas que sinalizam mais rápido, mais vibrante, mais firme, mais brando e suave. Dessa forma, é impossível reproduzir com exatidão todas as características idiossincráticas pertinentes à sinalização de um indivíduo. Cada poeta reproduz especificidades culturais particulares às suas experiências regionais, locais e individuais retratando suas realidades. A apresentação poética em língua de sinais é um evento único porque se trata de uma presença *in vivo*. Ainda que mediada por tecnologias e rerepresentada de forma diacrônica, ainda que o poema e o poeta sejam os mesmos, as condições (aspectos locais, humor do poeta e do público alvo) não se repetem.

Segundo Sutton- Spence (2005), os estudos da linguagem poética em línguas de sinais só tiveram início na década de 1960, firmando-se entre as décadas de 1980 e 1990. No Brasil, as produções poéticas ainda “são recentes e incluem um cânone de poucos poetas surdos” (ARAÚJO, 2013, p. 38). Destacamos as produções de Nelson Pimenta (CASTRO, 2012), Fernando Machado Araújo (2013), Alan Henry Godinho (2011).

Nelson Pimenta representa a primeira geração de poetas surdos brasileiros. Na década de 1990, Nelson Pimenta tem contato com a narração literária em língua de sinais, incluindo a poética, ao passar uma temporada estudando no *Nacional Theatre of the Deaf*, nos Estados Unidos (CASTRO, 2012). Em 1999, lança o primeiro DVD de Literatura em Libras. Voltado para o público infanto-juvenil, totalmente sinalizado e com duração de 1 hora, o DVD apresenta quatro poesias de sua autoria dentre outras peças literárias. Ao longo da carreira, Nelson Pimenta apresenta um vasto repertório de autoria poética. Dentre sua obra destacamos: “Língua sinalizada e língua falada” (1999), “Bandeira Brasileira” (1999), “Natureza” (1999), “O Pintor de A a Z” (1999) e “Encontro de amor” (2011), todos publicados pela editora LSB Vídeos.

A poetisa Fernanda Machado Araújo (2013) apresenta no 1º Encontro de Intérpretes do INES seu trabalho inaugural em 1999. Trata-se da poesia “Voo sobre o Rio”. Entusiasmada com a acolhida da crítica, decide se aprofundar nas produções. Outra produção de destaque é o poema “Árvore de Natal” (2005), pela editora LSB Vídeo. No mesmo DVD, além de apresentar o poema, o percurso criativo da poesia é refeito: são exploradas a metodologia de pesquisa da autora, a estruturação da produção e o uso de sinais criativos.

Alan Godinho, integrante da nova geração de poetas surdos brasileiros, possui uma linguagem que integra a poética da Libras com a exploração dos recursos visuais de vídeos que maximizam o efeito estético das suas produções. Compartilha suas produções no seu canal no YouTube < <http://www.youtube.com/user/alahenry>> e realiza apresentações ao vivo. Suas inspirações têm fontes diversas como:

- Acontecimentos da atualidade
 - Homenagem a Santa Maria/ RS (2013), sobre o incidente na boite Kiss;
 - Noite Feliz (2011), em homenagem ao Natal;
- Filmes, músicas e clipes
 - Cidades dos Anjos (2012) inspirado no filme homônimo;
 - A diferença (2012); inspirada na canção de Lara Fabian “La différence”;
- Questões culturais e históricas da comunidade surda e a experiência de ser surdo
 - Mundo dos surdos (2012);
 - Miss surda Brasil 2012 (2012);

- Mãos do mar (2011)
- Lutas Surdas (2011)
- Comportamento e sociedade
 - Sonho Super ILY no mundo (2012)
- Amor
 - A volta do amor (2012)

Godinho produziu e atuou em dois curtas intitulados “Deaf 007: O retorno do fantasma do congresso de Milão” (2011) e “A mulher surda foi assassinada” (2012). Além disso, também traduziu músicas: “Ai se te pego”, de Michel Teló, e “A melhor coisa em mim é você”, de Ricky Martin (The Best thing about me is you). De fato, Godinho apresenta versatilidade ao abordar diferentes temas. Seus vídeos são frequentemente produzidos em preto e branco, com efeitos de filtros e com inserções de imagens ora ao fundo, ora em cortes.

De acordo com Araújo (2013), quando comparado a outros poetas surdos como Nelson Pimenta, Fernanda Machado e Rimar Segala, Godinho possui novas estratégias de composição. Por exemplo, o poeta costuma lançar mão de recursos de imagens no plano de fundo que auxiliam na compreensão do público alvo e intensificam os efeitos de emotividade. Por essa razão, a autora prefere categorizá-lo como um poeta de estilo popular ou contemporâneo em distinção aos poetas surdos catalogados como clássicos.

O estudo das poesias sinalizadas no Brasil e dos poetas surdos brasileiros é incipiente. Um trabalho pioneiro nesse campo é o de Araújo (2013) que analisa dois poemas de Nelson Pimenta e dois de Alan Godinho em busca de marcadores de simetria. Partindo de uma análise detalhada de dois poemas de Godinho, Lutas Surdas (2011) e Mão do Mar (2012), Araújo (2013) afirma que os poemas do autor possuem forte carga emotiva e são repletos de ambiguidades. A pesquisadora segue observando que a produções poéticas de Godinho apresentam recorrente utilização de sinais simétricos quando comparadas as sinalizações do poeta Nelson Pimenta. No entanto, os classificadores simétricos tiveram menor emprego nos poemas de Godinho. Araújo (idem) também afirma que:

“A sinalização do poeta clássico (autor com prévio conhecimento de normas poéticas) apresentou uma sequência mais organizada de sinalização, respeitando a língua de sinais. Já o poeta contemporâneo construiu suas sinalizações de forma mais livre, expansiva, sem uma ordem sequencial.” (ARAÚJO, 2013, p. 84)

De acordo com a autora, os poetas-sinalizadores desenvolvem dispositivos performáticos pré-estudados que os permitem saber exatamente o que irão executar, quando (des)acelerar e como utilizar o espaço de sinalização. Krentz (2006) inclui na lista de elementos de composição criativa dos vídeos poéticos em línguas de sinais as tecnologias de manipulação do vídeo como cor, movimento, aceleração e desaceleração, cortes, efeitos visuais, imagens e luzes só para citar alguns.

A formação de novos poetas ocorre no contato com outros surdos presencialmente ou mediada por tecnologia de informação e nas trocas dentro de instituições, com orientação bilíngue, voltadas para o trabalho com surdos como igrejas, associações de surdos, associações desportivas, Associações de Pais e Amigos de Deficientes Auditivos (Apadas), filiais da Federação Nacional de Educação e Integração do Surdo (Feneis), Centros de Atendimento ao Surdo (CAS), dentre outros. No Distrito Federal, por exemplo, a maioria esmagadora da população surda em idade educacional está matriculada em escolas inclusivas, onde boa parte das disciplinas são ofertadas mediadas por interpretação e os professores regentes têm pouco ou nenhum contato com aspectos culturais ou linguísticos do povo surdo. Nesses ambientes, os espaços para a apreciação da literatura surda e o exercício de produções literárias em língua de sinais não são itens curriculares obrigatórios. Embora possam ser contemplados nos chamados Projetos político-pedagógico, há uma dependência da disponibilidade de recursos humanos/ materiais e espaço físico e das vontades de gestores educacionais para que essas disciplinas sejam ministradas.

Sutton-Spence (2008) afirma que nas poesias em língua de sinais ocorre um uso intensificado da linguagem para a produção de efeito artístico. Klima e Bellugi (1979, 340-372), ao se debruçarem sobre o estudo da poética de língua de sinais, afirmam que as poesias sinalizadas estão alicerçadas sobre dois tipos básicos de estrutura, a saber: uma estrutura poética externa e uma superestrutura. Para os autores, a estrutura poética externa estaria associada com aspectos que eles associam a rima e a superestrutura estaria mais relacionada a ritmo. Ao publicar anotações de 1990 da poetisa surda inglesa Dorothy Miles, Sutton-Spence (2005, p.35) introduz no mundo acadêmico o termo “*Sign Art*”, convencionado para o português como sinal-arte. Para Dorothy Miles, o sinal-arte é o uso planejado da linguagem objetivando um dado efeito. De certa forma, é por meio do sinal-arte que o poeta produz o efeito literário chamando a atenção do seu público alvo. São criadas duas projeções que se sobrepõem: a língua de sinais ao fundo

e, em primeiro plano, os aspectos irregulares e subjetivos apresentados pelo poeta a fim de produzir a percepção estética no espectador.

4.1.3 POÉTICA NAS MÃOS

A partir desse ponto passamos a estudar os componentes linguísticos presentes na poesia sinalizada acompanhados de exemplificações retiradas do poema “Mãos do Mar” (2011)¹¹ de autoria do poeta surdo brasileiro Alan Henry Godinho. Godinho (2011) inicia seu poema descrevendo um ambiente beira-mar, com calmas ondas quebrando no litoral. Ao fundo, uma imagem indica a transição entre dia e noite. A imagem do fundo muda. Surge uma imagem de um mar revolto em tons cinza. As expressões faciais e corporais se tornam mais tensas. Os movimentos são direcionados para baixo e o ritmo da sinalização é mais acelerado. Uma nova mudança de cenário. O poeta indica a resistência e luta. Em seguida, uma nova calmaria com indícios da chegada de um novo tempo. O poema tem um forte discurso político que apresenta as questões históricas da comunidade surda. A seguir aprofundam-se as questões de análise do poema juntamente com as características distintivas dos poemas em línguas de sinais.

Segundo Sutton-Spence (2005), o poema sinalizado pode ser caracterizado a partir de oito elementos constitutivos que o diferenciam da prosa. Assim como o poema escrito pode ser diferenciada num rápido olhar da prosa escrita pela diagramação ou disposição dos elementos na página e a poesia recitada pode ser distinguida pelo estilo declamatório, a poesia sinalizada também possui características distintivas que a diferenciam da narração de uma história ou do uso cotidiano.

Iniciamos nosso estudo aprofundando nosso conhecimento a respeito da **ambiguidade**. Trata-se de um recurso comunicativo extremamente rico nas línguas de sinais, já que o sentido exato de muitos sinais só é definido por seu contexto linguístico. Tal recurso permite que o poeta transmita diferentes significados sem usar palavras extras. Uma mesma palavra/sinal permite diferentes interpretações, apresentando significados extras sem a necessidade do uso de palavras adicionais (SUTTON-SPENCE, 2005).

¹¹ O poema está disponível no endereço eletrônico <<http://www.youtube.com/watch?v=K399DQf9XRI>>. Acesso em 09 de março de 2014.

No poema “Mãos do Mar” (2011) a ambiguidade pode ser observada no uso do sinal “ESCRAVIZAR” apresentado na Figura 9 (1’02” do vídeo). O sinal ESCRAVIZAR, embora encerre em si um significado fixo, no contexto da poesia é um índice que retoma o momento histórico em que as mãos dos surdos eram amarradas nas escolas impedindo que a sinalização fosse realizada. Nesse trecho da poesia o autor sinaliza < LIBRAS PROIBID@ <ESCRAVIZAR>_t ORALISMO ESCRAVIZAR>. No texto, pode-se entender tanto uma repetição do termo “ESCRAVIZAR” que também é um recurso das poesias em línguas de sinais, como se pode entender a proibição com o cerceamento do uso das mãos para fins comunicativos. Adicionalmente, nesse trecho da poesia muitos sinais são realizados com o movimento para baixo, indiciando a ação opressiva sobre os surdos.



Figura 9. Sequências de imagens com o movimento criativo para baixo do sinal “ESCRAVIZAR”. Notável também o movimento para baixo do tronco.

A poesia em Libras também pode criar **neologismos**. As línguas sinalizadas são muito mais produtivas em seu vocabulário quando comparadas às línguas orais de modo geral (SUTTON-SPENCE, 2005). Esse componente está “relacionado à maneira com que os sinalizantes podem produzir imagem visual forte pelo tratamento criativo da forma visual dos sinais” (QUADROS e SUTTON-SPENCE, 2006, p. 147). Ao selecionar elementos específicos ou dando aos sinais significados incomuns ou inesperados, a poesia sinalizada pode produzir um número impressionante de novos sinais. Por exemplo, Godinho (2011) faz utilização desse elemento no tempo 1’26” do poema “Mãos do Mar”, como pode ser apreciado na Figura 10 a seguir.



Figura 10. Sequências de imagens da poesia de Godinho (2011) com um exemplo de neologismo e de metáfora em Libras.

O uso criativo da língua de sinais para produzir novos sinais é uma forma pela qual os sinalizadores podem produzir ícones com forte apelo visual. Na figura 10, as mãos são colocadas próximas à boca e, com os dedos de ambas as mãos estendidos e em movimentos alternados, são lançadas para frente. É a representação visual da vazão de uma onda de sentimentos, até então retidos pelo povo surdo: um sin-signo do movimento surdo que não pode mais ser impedido.

Um tipo especial de neologismo é destacado por Quadros & Sutton-Spence (2006) – o **morfismo**. Durante a transição de execução de sinais, os parâmetros finais de um sinal são similares aos parâmetros iniciais do sinal sucessor. Cria-se assim, “um efeito poético suave e elegante” (QUADROS & SUTTON-SPENCE, 2006, p. 151). Em “Mãos do Mar”, o morfismo pode ser observado no tempo 0’57” na transição entre os sinais ANSIEDADE e PESAR/DEPRESSÃO (Figura 11). A configuração de mão do sinal ANSIEDADE, mão espalmada cinco dedos estendidos e afastados entre si, vai aos poucos sendo realizado com as mãos mais cerradas até a forma de garra (sinal PESAR/DEPRESSÃO). O movimento do sinal ANSIEDADE também vai aos poucos sendo realizado cada vez mais baixo até coincidir com o ponto de articulação inicial do sinal PESAR/DEPRESSÃO.



Figura 11. Sequências de imagens da poesia de Godinho (2011) demonstrando um morfismo.

Retomando o exemplo da Figura 10, onde é representada uma onda de sentimentos que não podem ser contidos, podemos observar uma demonstração do uso de **metáforas** na língua de sinais. O significado das palavras de um poema - ou até mesmo de todo o poema em si - pode desviar-se do sentido denotativo de linguagem. As metáforas permitem ao poeta que ele se aproprie de uma realidade e a deforme dando nova significância em outro contexto. Elas também exigem que o leitor busque a significância num nível mais profundo do texto. Para Sutton-Spence (2005), um dos principais objetivos da poesia sinalizada é obter a maior riqueza semântica em um menor número de sinais; e uma maneira de fazer isso é criar mais de uma camada de significado no poema. Nas metáforas ocorre a justaposição de ideias que aparentemente não possuem conexão entre si (SANTAELLA, 1985). No caso do exemplo dado na figura 3, Godinho (2011) compara o GRITO à ONDA: a base em comum entre as ideias é o movimento que se inicia com ambas as mãos próximas à boca e se movem para frente no espaço neutro. Normalmente, espera-se que o sinalizador utilize como ponto de articulação inicial para o sinal ONDA o espaço neutro de frente para o tórax. Essa pequena modificação permitiu que as duas ideias fossem conectadas sem a necessidade de adicionar palavras extras.

O uso dos parâmetros fonológicos nas poesias em língua de sinais foi estudado por Sutton-Spence (2005). Para a autora, é comum os poetas selecionarem itens linguísticos que serão retomados frequentemente no decorrer da poesia. A **repetição** poética pode ocorrer em um ou mais parâmetros fonológicos, palavras ou frases inteiras. No entanto, Quadros e Sutton-Spence (2006, p. 131) afirmam que a repetição é mais comumente observada nos “padrões sub-lexicais”. Os sinais podem compartilhar até

quatro parâmetros linguísticos entre si, criando efeitos cada vez mais fortes (dois sinais diferentes não podem compartilhar todos os cinco parâmetros porque seria o mesmo sinal). O paralelismo não se limita à repetição de elementos exatamente iguais. Também podem ocorrer pequenas e sistemáticas alterações de um parâmetro criando uma padronização. Por exemplo, pode empregar uma configuração de mão com uma série de aumento ou diminuição do número de dedos abertos. Também é possível ocorrer gradação aplicando-se uma alteração sucessiva do ponto de articulação do sinal. No entanto, Sutton-Spence (2003, p. 4), ao considerar os recursos de aliteração e assonância presentes nas línguas orais, alerta para o fato de que não existem formas semelhantes nas poesias de línguas sinalizadas.

“Tais padrões de som dependem do fato fundamental de que as palavras são pronunciadas e escritas em sequência. As línguas orais produzem as partes de palavras em sequências temporais. No entanto, as línguas de sinais não o fazem e a maioria dos sinais é criada pela produção simultânea dos seus quatro parâmetros principais de configuração de mão, localização, movimento e orientação da mão. Por essa razão, não há paralelos exatos nas poesias em línguas de sinais para conceitos tais como rima, assonância ou aliteração presentes nas línguas orais¹².” (idem, nossa tradução)

Na poesia em questão, a repetição é um recurso que permeia toda a construção textual dando tom à sua significância. Na primeira parte da poesia, os movimentos dos sinais são marcados para baixo e em direção ao sinalizador. O espaço de sinalização também é levemente modificado para mais próximos ao sinalizador. São traços que indiciam a opressão do oralismo sobre o corpo surdo. Há um distanciamento do ser surdo que se vê isolado, sozinho. Essa violência resulta numa explosão de sentimentos, quando o poema passa a ser executado com movimentos mais expansivos, ascendentes e que partem do sinalizar para fora e indiciam a reação contra todo o peso apresentado na parte inicial do poema. Por fim, o autor/ator parece entregar ao expectador o resultado da luta. Ele parece dizer “a bola agora está com vocês”.

Na sua forma denotativa, alguns sinais podem ser articulados com uma mão enquanto outros sinais são executados com as duas mãos. A língua de sinais poética pode tirar proveito dessa característica selecionando sequências de sinais executados

¹² Texto original: “These sound patterns all depend upon the fundamental fact that words are pronounced and written in sequence. However, only spoken languages need to produce the parts of words in temporal sequences. Sign languages do not need to and most signs are created by the simultaneous expression of their elements, within the four main parameters of handshape, location, movement and palm or finger orientation. Because of this there are no exact parallels in sign poetry to concepts such as rhyme, assonance or alliteration in spoken languages.” (SUTTON-SPENCE, 2003, p.4)

com uma ou com as duas mãos criando um efeito visual equilibrado – conhecido como **simetria** (QUADROS & SURTON-SPENCE, 2006). Kaneko (2006) contrasta as línguas orais e sinalizadas afirmando haver dois modos de produção de simetria aplicável a ambas as línguas: em padrões repetitivos ao longo da linha do tempo (simetria temporal), e na atual configuração, visual de um poema (simetria espacial). A simetria temporal está intimamente ligada à estrutura rítmica de um poema – rima, métrica, e repetição de partes do poema. Normalmente, a língua de sinais utiliza o espaço para estabelecer as relações gramaticais e de significação entre os objetos (QUADROS & KARNOPP, 2004). No uso poético, o espaço pode ser utilizado de forma gramaticamente irregular. Há muitas formas disso acontecer: o sinalizador pode articular dois sinais com significados diferentes ao mesmo tempo, um em cada mão; o poeta pode selecionar um espaço que será retomado frequentemente; ou ainda, os sinais podem ser deliberadamente colocados e mantidos em certas zonas durante períodos de tempo diferentes.

Para Araújo (2013), a simetria é importante formadora da estrutura rítmica das poesias sinalizadas. Tais mecanismos rítmicos adicionam significados extras às poesias. Uma poesia de ritmo mais rápido pode significar maior intensidade de emoção e os mais lentos transmitem sensações como paz, tranquilidade e amor. Também pode representar metaforicamente conceitos abstratos como harmonia, equilíbrio, igualdade e paz, ou o contraste e dualidade (KANEKO, 2006). A autora também chama a atenção para a assimetria que não pode ser confundida com a ausência de simetria sem qualquer intenção. Para ela a quebra deliberada de simetria pode ser uma estratégia do poeta para revelar alterações situacionais ou ênfase.

Um dos exemplos de simetria no poema “Mãos do Mar” pode ser encontrado no 1’29” do vídeo na sinal “MAR”. Godinho (2011) faz uma modificação deliberada na execução do sinal que, no seu uso cotidiano, é executado apenas com a mão dominante (Figura 12). Na Figura 13, pode-se observar o uso de ambas as mãos que apresentam uma tensão maior do que a apresentada na Figura 12. Há uma alteração semântica que iconiza o grau de agitação do mar. No texto, representa o nível de perturbação de um indivíduo, que é compartilhada pela comunidade surda. Essa agitação compartilhada fortalece o movimento de luta pelo direito linguístico.



Figura 12. Execução denotativa do sinal MAR retirado do dicionário “Acesso Brasil” disponível em < <http://www.acessobrasil.org.br/libras/>>.



Figura 13. Uso criativo do sinal MAR com apresentação simétrica do uso das mãos

Por fim, vamos considerar um dos elemento chave da literatura em língua de sinais, o dispositivo de **personificação**. Trata-se da estratégia linguística em que o sinalizador torna-se a pessoa ou coisa que está falando quando ele está descrevendo ou narrando algo. Ao retomarmos os estudos de Linddell (2003), podemos equiparar esse elemento poético ao espaço sub-rogado, apresentado no capítulo 1.

No poema “Mãos do Mar” (2011) um exemplo de personificação pode ser observado a partir do tempo 1’33” quando Godinho (2011) simula uma pessoa sendo atingida por uma onda (Figura 14). São as ondas da mudança que impulsionam o povo surdo à luta.

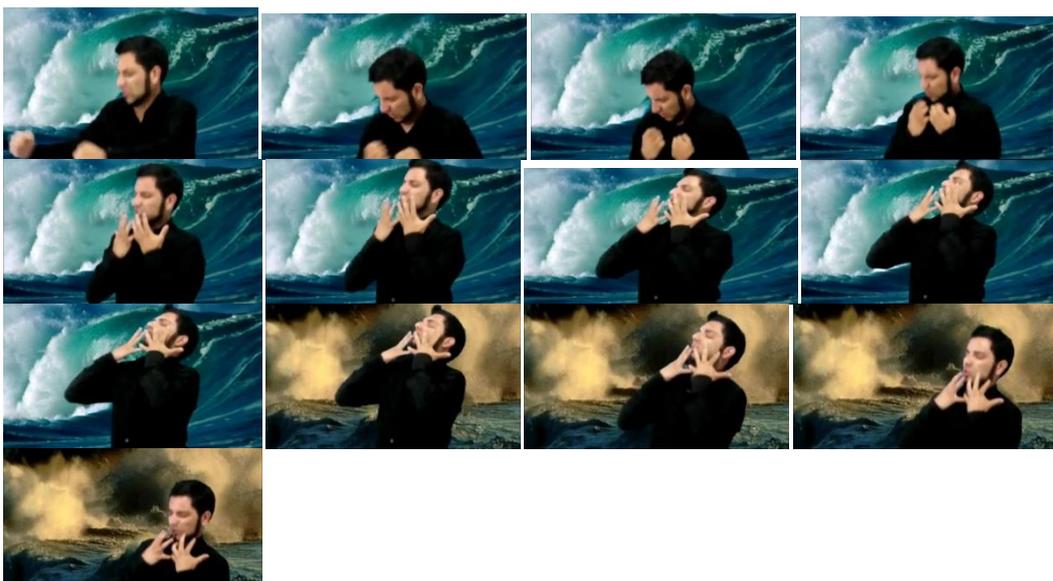


Figura 14. Exemplo de personificação poética retirado do poema “Mãos do mar” de Godinho (2011).

Kaneko e Mesch (2012) descrevem a atuação da **direção do olhar** como veículo de informações linguística e poética. De fato, essa característica contém sutilezas que não podem ser negligenciadas. Para os autores, o olhar pode revelar a posição do poeta em relação a sua própria composição: por exemplo, o olhar direcionado ao público apresenta o poeta narrador ou comentarista; em contraste, os olhos do poeta também podem denunciar que ele atua como uma personagem dentro do poema. Em outros momentos, o olhar pode ser direcionado de forma a acompanhar as mãos ou pontos da sinalização como que refletindo sobre sua própria sinalização (KANEKO e MESCH, 2012), ou como holofotes que destacam cenas específicas e é um dos principais marcadores da sinalização poética (SUTTON-SPENCE, 2005). Adicionalmente, ao invés de acompanhar a sinalização, os holofotes destacam um determinado ângulo diverso da sinalização e complementam a informação do poema (KANEKO e MESCH, 2012). No poema *Mãos do Mar*, Godinho (2011) destaca com o olhar o início da mudança climática que ocorrer (Figura 15). Ressalta-se que, a partir desse ponto, o poema entra em uma fase marcadamente descendente com as mãos, tronco, cabeça, enfim, todo o corpo direcionando para baixo durante baixo.



Figura 15. Exemplo de direção de olhar tipo holofote que destacacomplementa as informações das mãos, retirado do poema “Mãos do mar” de Godinho (2011).

Outros padrões de uso da direção do olhar são relatados por Kaneko e Mesch (2012). Os autores observaram que o olhar pode ser usado para explicar se algo está acontecendo dentro do mundo da história – olhar intradieético – ou fora da história – olhar extradieético. Da mesma forma, o poeta pode atuar com oniciente ou ignorante. O olhar oniciente precede os sinais manuais enquanto que o olhar ignorante acompanha normalmente a sinalização (KANEKO e MESCH, 2012). Os autores elencam ainda três padrões de direção do olhar: (1) olhar reativo que ocorre quando o poeta assume uma

postura de observador crítico do poema reagindo e refletindo sobre sua própria obra numa consciência sobre aquilo que está sinalizando; (2) olhar pan-óptico que complementa a informação fornecida pela mão indicando elementos “invisíveis” no espaço da sinalização compondo uma imagem totalizante da cena; e (3) olhar pré-ciente que ocorre quando a direção do olhar prediz a localização de um próximo sinal e permite que o público se prepare para a próxima cena.

A partir de suas observações, Kaneko e Mesch (2012) classificaram seis padrões básicos de comportamento de olhar na sinalização poética (Anexo 3). No entanto, os próprios autores afirmam esses comportamentos não sempre muito claros e podem apresentar ambiguidades. Por exemplo, o olhar para as mãos pode ser interpretado como uma personagem olhando para sua mão ou como o próprio poeta olhando suas mãos enfatizando a sinalização. Como desafio adicional, foi realizada uma tradução do poema de Godinho (2011). O preparo do material textual operou-se por um profundo estudo das estruturas poéticas mediado pela utilização do *software* Elan. O Elan é uma ferramenta que permite fazer anotações de texto em arquivos de áudio e vídeo. Seu principal objetivo é a análise de línguas, sinais e gestos para análise e documentação do material linguístico apresentado. No nosso caso, a buscava-se principalmente a ocorrência de marcadores que poderiam ser mimetizados no texto em língua portuguesa como: alterações de velocidade na sinalização, ambiguidades, neologismos, trechos com repetições de traços linguísticos distintivos como direção ou configuração da mão. Após a transcrição do texto, buscamos palavras-chaves que estavam relacionadas com a Cultura Surda e que deveriam ser mantidas no resultado tradutório final. Passadas todas essas etapas, iniciou-se a re-criação do texto em língua portuguesa que resultou no seguinte texto e que algumas questões das escolhas tradutórias detalharemos logo em seguida:

MÃOS DO MAR

Alan Godinho

1. Admirar, mirar
2. Airoso raiar
3. Toque galante
4. Que beija o mar

5. Penumbras enlaçam a mim
6. Empurrado sou ao fundo.
7. Nas águas da angústia,

8. Abismo profundo.
 9. Sinais não mais.
 10. Um escravo.
 11. Ora
 12. 1

 13. Céus
 14. A bramar,
 15. Último ânimo
 16. Num grito Líquido,
 17. Fiz retomar movimento.
 18. Em suas ondas sou e estou.

 19. O azul reluzente
 20. Me incita a lutar
 21. Meu grito se refaz:
 22. Ondas no mar.
 23. Alma antes fustigada
 24. Ressurge livre
 25. Jugo quebrado
 26. Mão sem amarras
 27. Minha luz tem força
 28. Que divido com você
- (minha tradução)

A primeira dificuldade que nos deparamos foi a questão da estrutura de versos e estrofes que são comuns na grande maioria dos poemas escritos e cujas transições não ficam claras nos poemas nas línguas de sinais. No entanto, ao se observação mais atentamente à transcrição obtida por meio do ELAN, percebemos uma estrutura bem clara de transição que envolvia as imagens que são apresentadas ao fundo no vídeo. Dessa forma escolhi utilizar essa marcação como indicadores de mudança de estrofe.

Na primeira parte da poesia, o autor opta por manter um ritmo constante. Na tradução, o ritmo constante é marcado com a manutenção dos versos da primeira estrofe apresentando quatro sílabas poéticas. Na mesma tônica rítmica, há uma alta incidência de paroxítonas nessa estrofe. Outro recurso usado pelo autor é a repetição da

configuração  (mão espalmada com os dedos afastados) como ocorrem nos sinais MAR e BONIT@.

No texto alvo, decidi repetir acroscopicamente as letras /m/, /a/ e /r/ de forma a mimetizar sonoramente o som das ondas quebrando. De acordo com Pignatari (1987, p.

154-155), a “paronomásia estabelece a similaridade sintática” numa tentativa de retratar o objeto. No primeiro verso, a composição paronomástica “adMiRAR, MiRAR” retomam a imagem semiótica (SANTAELLA, 1995) da onda quebrando no mar com o movimento gradativamente mais fraco e também mimetiza o movimento do mar.

Como já visto anteriormente, o segundo momento do texto fonte apresenta um agrupamento de sinais que são realizados com o movimento para baixo, indiciando a ação opressiva sobre os surdos. Por essas razões, toda a segunda estrofe foi trabalhada de forma a apresentar o sujeito cada vez mais oprimido até quase nada dele restar. O primeiro verso possui sete sílabas poéticas e cada um dos versos seguintes ocorre a diminuição de uma sílaba de forma progressiva de modo que no último verso dessa estrofe resta “l”. O “l” no último verso pode ser lido como índice do isolamento do sujeito (SANTAELLA, 1995). A leitura nesse trecho é ambígua. Data a semelhança gráfica que o l minúsculo guarda com o numeral 1, é permitido ler o trecho como “ora um”. Por outro lado, o leitor pode também recorrer à recomposição de forma a obter “oral” que remetem ao “oralismo” e “oralização”.

Outra ambiguidade é encontrada no verso número seis, o leitor tanto pode compreender o trecho como o sujeito sendo empurrado em direção ao fundo que remetem ao “audismo¹³”, opressão cultural, linguística e social exercida sobre a comunidade surda. Por outro lado o trecho também pode ser lido como se um sujeito sofresse a ação de um terceiro que o empurra pelas costas em uma ação traiçoeira. Essa segunda possibilidade de interpretação aqui construída não é encontrada no texto fonte. Mas acreditamos que a ideia respeita o enredo poético-histórico ao indiciar (SANTAELLA, 1995) o Congresso de Milão que em 1880, com maioria de presentes ouvintes e minoria surda, impôs o método de ensino oralista e proibiu a sinalização.

Em reação ao movimento descendente da estrofe anterior, a terceira estrofe apresenta versos com os números de sílabas poéticas ascendentes. No verso 14, a escolha de “a bramar” exerce tripla função. Primeiro, ela retoma o esquema que foi adotado na primeira estrofe de indiciar o som das ondas do mar. Segundo, bramar remete grito animal. O homem ao ter suas necessidades comunicativas extirpadas se animaliza. Acuada e isolado não há outro caminho a seguir a não ser o grito pela sua sobrevivência. Um grito é acima de tudo uma forma de comunicação primitiva. Por fim,

¹³ Audismo é um neologismo criado no contexto da comunidade surda e que remete à opressão que ouvintes exercem sobre os surdos baseados numa lógica de valorização da função auditiva e necessária normalização do indivíduo.

“a bramar” também remete a “abra o mar”. Um grito de aviso para que libertem a energia que não pode ser mais contida.

O uso de neologismos criativos e metáforas na poética sinalizada permite aos sinalizadores a produção de ícones com forte apelo visual. Por exemplo, quando Godinho (2011) posiciona as mãos fechadas próximo da boca e as lança para frente estendendo os dedos e os movimentando de forma alternada (Figura 10) ele compõe visualmente uma onda de sentimentos em vazão, algo que estava internalizado e é vomitado por não ser mais suportável: um sin-signo do movimento surdo que não pode mais ser impedido. Optei por traduzir aqui transcribando a expressão “grito líquido”. Trata-se de um ícone metáfora. Para Santaella (1983) a metáfora é um paralelismo qualitativo que permite que quando duas ou mais palavras são justapostas, o significado de uma entra em paralelo com a outra e vice-versa, fazendo submergir uma relação de semelhança entre ambos. Dessa forma, recriamos o apelo visual e sinestésico presente no texto fonte.

Em decorrência das escolhas de movimento descendente e ascendente feitas para a segunda e terceira estrofe, respectivamente, a composição visual do poema lembra o movimento de ondas. Embora essa imagem tenha sido construída inicialmente de forma não intencional, reconhecemos que esse resultado foi positivo para a significação geral do texto poético ao iconizar de forma gráfica (SANTAELLA, 1995) o movimento do mar.

No verso 19, a palavra “azul” é um símbolo semiótico associado à luta da comunidade surda pelo reconhecimento e respeito ao seu patrimônio linguístico e cultural. A minha escolha foi de enfatizá-lo no texto alvo, topicalizando-o. Encerrando sua performance, Godinho estende seu braço para frente e abre a mão. Trata-se de trecho onde a ambiguidade se faz presente. Pode indicar a entrega de um legado de uma luta popular em favor dos direitos dos surdos ou um convite para participar do movimento social. Embora toda a carga impressa no texto fonte seja de difícil reprodução, optamos por traduzir por “Que divido com você”. Acreditamos que tal escolha permita certa liberdade de recepção pelo leitor. O que se divide não fica claro no contexto. Poderia ser a luz ou a força ou ambas.

Essa experiência tradutória demonstra que os aspectos verbais e não verbais existentes na sinalização poética dialogam entre si. As mudanças sutis nas configurações de mão, os neologismos, o uso criativo do espaço demonstram uma preocupação com a forma. O fato de não existir um equivalente exato em língua

portuguesa para representar o papel das imagens da Libras é uma dificuldade que pode ser superada buscando recursos lúdicos sonoros. Por exemplo, o jogo de imagens que se misturam (morfismo) pode ser mantido por transições de versos que se mesclam a partir de marcas sonoras similares entre o final de um verso e o início de outro por exemplo. Concordamos com Haroldo de Campos (1981, p. 183) quando afirma que na tradução “se virtualiza a noção de mimese, não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo”. Buscamos, dessa forma, despertar sentimentos miméticos ao causado pelo texto em busca de uma experiência sinestésica.

Por fim, acreditamos que o tradutor pode se beneficiar da teoria dos signos, pois a adaptação de um poema em Libras para língua portuguesa necessita de avaliação de questões particulares ligadas que auxiliam no aprofundamento do texto. A partir dessa leitura, as traduções dos poemas de Drummond se como um exercício de “criação, uma luta verbal, livre e lúdica, no *ring* traçado pelas balizas literais do texto” (CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 23). Embora traduzir um poema em Libras para a língua portuguesa seja um desafio, é possível encontrar soluções que remetam a visualidade característica das línguas de sinais sem que sejam perdidas as especificidades da sinalização no registro escrito. A teoria da transcrição permite que o tradutor busque outras palavras, fora do limite da tradução literal, para compor o jogo proposto no texto fonte. Mesmo que o resultado das adaptações tradutórias não tenha equivalência palavra a palavra, a essência da poesia, aquilo que está implícito em sua forma pode ser expresso na língua portuguesa.

4.2 A FLOR E A NÁUSEA

A “Flor e a Náusea” (ANDRADE, 2012, p.33) é o terceiro poema de “A rosa do Povo”. O poema apresenta o indivíduo realizando um passeio numa rua cinzenta e que é tomado por perplexidade diante do mundo que vive a tal ponto que sente a necessidade de “vomitar esse tédio sobre a cidade” (v. 15). Logo em seguida a partir desse sentimento de revolta nasce a esperança representada por uma flor que “furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (v. 48). Em “A Flor e a Náusea” Drummond apresenta o poeta e sua criação diante o materialismo do mundo moderno e sua descaracterização da humanidade. Estruturalmente, o poema carrega claras características do movimento

modernista. É composto de nove estrofes com números variados de versos. Por sua vez, os versos são livres, não possuem as tradicionais rimas nem seguem uma métrica rígida.

A FLOR E A NÁUSEA

- 1 Preso à minha classe e a algumas roupas,
- 2 vou de branco pela rua cinzenta.
- 3 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
- 4 Devo seguir até o enjoo?
- 5 Posso, sem armas, revoltar-me?

- 6 Olhos sujos no relógio da torre:
- 7 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
- 8 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
- 9 O tempo pobre, o poeta pobre
- 10 fundem-se no mesmo impasse.

- 11 Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
- 12 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
- 13 O sol consola os doentes e não os renova.
- 14 As coisas. Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase.

- 15 Vomitar esse tédio sobre a cidade.
- 16 Quarenta anos e nenhum problema
- 17 resolvido, sequer colocado.
- 18 Nenhuma carta escrita nem recebida.
- 19 Todos os homens voltam para casa.
- 20 Estão menos livres mas levam jornais
- 21 E soletram o mundo, sabendo que o perdem.

- 22 Crimes da terra, como perdoá-los?
- 23 Tomei parte em muitos, outros escondi.
- 24 Alguns achei belos, foram publicados.
- 25 Crimes suaves, que ajudam a viver.
- 26 Ração diária de erro distribuída em casa.
- 27 Os ferozes padeiros do mal.
- 28 Os ferozes leiteiros do mal.

- 29 Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
- 30 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
- 31 Porém meu ódio é o melhor de mim.
- 32 Com ele me salvo
- 33 e dou a poucos uma esperança mínima.

- 34 Uma flor nasceu na rua!
- 35 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
- 36 Uma flor ainda desbotada
- 37 ilude a polícia, rompe o asfalto.
- 38 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
- 39 garanto que uma flor nasceu.

- 40 Sua cor não se percebe.
41 Suas pétalas não se abrem.
42 Seu nome não está nos livros.
43 É feia. Mas é realmente uma flor.
- 44 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
45 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
46 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
47 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
48 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
- (ANDRADE, 2012, p.33)

O título do poema já esboça o oxímoro que permeia o poema. A flor se apresenta frequentemente como arquétipo da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000) contrasta com a náusea, nojo. As náuseas são associadas nas terapias de avaliação de psicossomatização à rejeição por parte do indivíduo em aceitar ideias ou experiências e a necessidade do corpo em “se livrar o mais rapidamente possível da problemática que quer pôr para fora” (DAHLKE, 1992, p. 107). Alves (2007) afirma que a náusea é também uma palavra do vocabulário existencialista da época, título de um romance filosófico de Jean-Paul Sartre¹⁴. Dessa forma, o título permite que o leitor preveja o universo que será trabalho no decorrer do poema. Como afirma Romão (2012, p. 289) a narrativa do poema se opera em “uma reflexão e problematização do enigma da própria vida, segundo os dois termos de estados existenciais, um de acentuado aspecto pessimista e outro, antagônico, possivelmente caracterizado como poético, catártico”.

- 1 Preso à minha classe e a algumas roupas,
2 vou de branco pela rua cinzenta.
3 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
4 Devo seguir até o enjoo?
5 Posso, sem armas, revoltar-me?

(ANDRADE, 2012, p.33)

A primeira estrofe reflete o caráter de angústia sentida pelo poeta que não aceita mais a coisificação imposta pela cidade onde vaga. O ar asfixiante que impera na cidade

¹⁴ Publicado em 1938, é o primeiro livro de Sartre. O enredo tem como protagonista o intelectual e solitário Antoine Roquentin que vive na cidade de Bouville (*boue* em francês é lama). Antoine narra em um diário a maçante rotina dele, da cidade e de seus habitantes. A certa altura a personagem se dá conta que não é livre, pois age como um objeto não possuindo autodeterminação. À medida que se dá conta da sua não-existência, Antoine começa a experimentar náuseas frequentes. Por fim, Antoine retoma conscientemente sua existência e ao fazer escolhas liberta-se.

limita a sua ação. Ainda que não possua armas, não sobra nenhuma alternativa ao poeta a não ser a revolta para se libertar de sua prisão. O primeiro verso propõe a associação entre a classe/ roupas e o ser demarcando a objetificação da pessoa. A liberdade não pode ser exercida; o indivíduo se encontra preso ao mundo por situações sócio-políticas contras as quais se vê impotente. O verso inclusive enumera o que prende o indivíduo: sua classe e roupa. Essa enumeração parte do geral para o particular, abstrato para concreto. Nesse caso a roupa pode indiciar a aceitação, a convivência com a situação e também o acobertamento moral que envolve o poeta (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000).

No verso 2, constrói-se a antítese de cores que destacam a relação do poeta e da rua. O tempo cinzento é comum nas grandes metrópoles onde a sufocante massa de ar cinza da poluição sinala a presença da industrialização. A cor cinza também está muito relacionada com a tristeza, abatimento, melancolia e tédio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 540). Já a cor branca, dentre as várias relações simbólicas possíveis, pode ser associada com o silêncio absoluto, a inocência e, ritualisticamente, é usada para representar os estados mutacionais do ser de acordo com o esboço clássico das iniciações: morte e renascimento (idem, p. 190). Na égide dessa última condição, a roupa branca vestida pelo poeta prenunciar o seu despertar para a compreensão da realidade que o cerca. O contraste entre as cores também realça o isolamento do sujeito do mundo que o cerca.

A mesma tônica do verso 1 é retomada no verso 3 quando o autor utiliza o recurso paronomástico para vincular “MErcadorias, MElancolias” e “espreitam-ME”. Novamente a construção do verso condiciona o “eu”, apresentado no poema pelo pronome oblíquo “me”, aos objetos (mercadorias). No verso as palavras MErcadorias e MElancolias são iniciadas pelas mesmas letras que compõem o pronome oblíquo de primeira pessoa em contraposição ao pronome, gramaticalmente empregado, colocado na posição mais extrema no final do verso. Fica assim representada a posição do “eu” – submetido à pressão dos objetos e de sentimentos internalizados o poeta encontra-se marginalizado, oprimido. Para Alves (2007), tal jogo de palavras nesse verso “ressalta o desgosto por esse mundo mercantilizado, capitalista, consumista”. Também se deve considerar que as composições de versos onde o estrato fônico apresenta semelhanças e estrato semântico diferenças. Dessa forma o jogo fônico funciona como recurso de ênfase semântica.

- 6 Olhos sujos no relógio da torre:
- 7 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
- 8 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
- 9 O tempo pobre, o poeta pobre
- 10 fundem-se no mesmo impasse.

(ANDRADE, 2012, p.33)

Na segunda estrofe, chama à atenção as ocorrências de hipálage – a organização estrutural dos versos subverte a lógica semântica tradicional provocando a transposição de sentidos. As construções empregadas aproximam e até sobrepõem o autor e o meio onde está inserido. Por exemplo, em “olhos sujos no relógio da torre” não é possível diferenciar claramente a quem pertence os olhos sujos. Seriam do poeta ou do relógio da torre? Tal escolha feita pelo autor não poderia ser taxada como aleatória. Ao escolher por sobrepor ou fundir no mesmo impasse (v. 10), o poeta demonstra não enxergar os problemas sociais como exteriores. Ao invés disso, Drummond incorpora em si o drama coletivo. Os olhos estão “sujos” (verso 6) e contaminados pela poluição da “rua cinzenta” (verso 2). Com essa mesma objetiva, o autor qualifica o tempo em que vive e a si mesmo (“fezes”, “sujos”, “maus”, “alucinação”, “pobres”).

A estrofe enfatiza a insatisfação profunda que poeta sente ao perceber a situação política e social do mundo ao seu redor. Essa insatisfação aqui encontrada é um importante traço distintivo da escrita de Drummond nesse período. Reis (2002, 33-34), ao citar o poema “A flor e a náusea”, lembra que no período em que esse poema foi escrito “Drummond chegou a ter uma espécie de militância política de esquerda” e atuava como co-diretor do jornal Tribuna Popular a convite de Luís Carlos Prestes. Embora a parceria com o jornal Tribuna Popular tenha durado poucos meses, as marcas da preocupação social, do sonho de um mundo justo e do reconhecimento da própria impotência ficaram gravadas na poética drummondiana (idem).

No segundo verso desta estrofe ocorre o deslocamento do complemento nominal da palavra “tempo”. Adicionalmente, o verso inicia-se com a antecipação pleonástica do advérbio “não”. Essas estruturas assim construídas, iconizam o atraso, o adiamento e a ausência da “completa justiça” ou de mudanças justas.

- 11 Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
- 12 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
- 13 O sol consola os doentes e não os renova.
- 14 As coisas. Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase.

(ANDRADE, 2012, p.33)

Nos versos seguintes, o poeta prossegue seu caminhar pela cidade e busca interagir com o mundo ao redor. No entanto, essa tentativa se mostra inútil porque “os muros são surdos” (v. 11). Muro é uma metáfora para isolamento dos homens. Ao tentar se comunicar com muros surdos, o poeta retrata o estado de indiferença e solidão das pessoas para a situação ao seu redor. Os interlocutores do poeta demonstram uma espécie de surdez social que reforça suas posições de afastamento do seu redor ainda que no plano subconsciente.

O “sol” (v. 13) não é suficiente para produzir a renovação necessária. Fonte de luz, de calor e de vida, além de reanimar, “a radiação solar é capaz de manifestar as coisas” e de trazê-las ao conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 949). Embora o conhecimento esteja disponível e exposto às claras, ele não é absolvido e internalizado em sua totalidade por todos já que o SOL não é capaz de conSOLar.

Além disso, as circunstâncias do período exigiam que “cifras e códigos” (v. 12) fossem usados para esconder os interesses de diferentes grupos “sob a pele das palavras” (v. 12). Acessar a informação se torna ainda mais difícil e perigoso nessas situações.

- 15 Vomitar esse tédio sobre a cidade.
- 16 Quarenta anos e nenhum problema
- 17 resolvido, sequer colocado.
- 18 Nenhuma carta escrita nem recebida.
- 19 Todos os homens voltam para casa.
- 20 Estão menos livres mas levam jornais
- 21 E soletram o mundo, sabendo que o perdem.

(ANDRADE, 2012, p.33)

A intolerância em aceitar as circunstâncias que o cercam leva o poeta ao ponto mais extremo da náusea. Diante da incapacidade de “digerir” e assimilar o corpo reage violentamente provocando o vômito como forma de defesa e rejeição. Seu vômito é também uma forma de tornar público o seu descontentamento com a inércia coletiva que o cerca há tanto tempo. Politicamente, no ambiente de guerra que o mundo vivia no período, as liberdades eram cada vez mais escassas. O relacionamento com o mundo é mediado por jornais de forma fria e repetitiva como um “soletrar” (v. 21). Não há envolvimento entre as pessoas. A comunicação (“cartas”, v. 18) é ausente e, nesse ambiente, a solidão e o individualismo são reforçados. Por sua vez, a rotina do cotidiano apenas reforça esse distanciamento entre os homens e seu meio.

- 22 Crimes da terra, como perdoá-los?
- 23 Tomei parte em muitos, outros escondi.
- 24 Alguns achei belos, foram publicados.
- 25 Crimes suaves, que ajudam a viver.
- 26 Ração diária de erro distribuída em casa.
- 27 Os ferozes padeiros do mal.
- 28 Os ferozes leiteiros do mal.

(ANDRADE, 2012, p.33)

Nesse verso o poeta inicia uma análise subjetiva da sua participação na sociedade. Se há ao seu redor muitos que cometem o crime da omissão, o poeta, por sua vez, também pratica delitos com a única arma, a poesia. É através da Literatura que o poeta pode dar voz aos seus sentimentos e se permite executar “crimes suaves” (v. 25) que o permitem aliviar sua ânsia.

Ainda que pequenos alívios sejam alcançados, tais não são capazes de eliminar por completo a angústia. Nos dois últimos versos dessa estrofe são marcados pela ocorrência de um paralelismo sintático que iconiza o profundo jogo de palavras que é produzido no parágrafo. “Padeiros” e “leiteiros” eram figuras frequentes no cotidiano das pessoas nas cidades brasileiras no período em que o poema foi escrito. Eram responsáveis pela distribuição diária de víveres essenciais nas casas das pessoas. Desempenhavam papel importante na organização social estabelecida naquela época e um “erro” (v. 26) na distribuição dos pães e leite provocava um imenso desconforto. No entanto, indiferentemente ao tamanho de suas responsabilidades profissionais, padeiros e leiteiros nunca eram vistos ou valorizados em sua totalidade.

Dessa forma, ao equiparar seus poemas às “rações diárias de erro distribuídas em casa” (v. 26), Drummond indicia a frequência com a qual seus “crimes suaves” eram cometidos. Por outro lado, também fornece indícios de como seus poemas poderiam ser recepcionados diante a insistência do autor em expor de forma clara as mazelas sociais de seu tempo.

- 29 Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
- 30 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
- 31 Porém meu ódio é o melhor de mim.
- 32 Com ele me salvo
- 33 e dou a poucos uma esperança mínima.

(ANDRADE, 2012, p.33)

A sexta estrofe descortina-se com a revelação da intenção do poeta de “pôr fogo em tudo” (v. 29). O fogo é usado em muitas tradições para representar o intelecto, a consciência e a iluminação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 512-514). O fogo é também um símbolo de purificação e regeneração (idem). Nessa perspectiva, o fogo simboliza a purificação pela compreensão, pela iluminação e pela verdade (idem). Com tais conceitos em tela, o que inicialmente parecia ser um impulso suicida revela-se um apelo do poeta para purificação da sociedade e de si mesmo. Tal purificação só é possível mediante a verdade.

Nesse ponto, o poeta rememora um episódio de sua juventude o clamor pelo fogo da verdade não foi atendido. Aos 16 anos, Drummond foi expulso do colégio jesuíta Anchieta onde então estudava por “insubordinação mental” após discutir com um professor (VILLAÇA, 2006). Na ocasião, após ouvir do professor de português que a nota lhe fora dada por comiseração, Drummond replicou que desejava receber uma nota justa e não um favor (idem). Como punição foi lhe pedido que se retratasse. Ele se retratou. E foi expulso (idem). Por buscar a verdade, o autor foi taxado de “anarquista” (v.30).

No entanto, a despeito de todos os prognósticos negativos, a experiência se revelou útil. Foi inquietação mental refletida na sua literatura que permitiu ao poeta alcançar a sua salvação e ajudar a outros. Partindo de sua profunda rejeição da situação que o rodeia, o poeta é capaz de perceber-se como ser socialmente engajado.

Adicionalmente, ao resgatar sua história pessoal, Drummond explicita ainda mais que o poema não fala apenas de um mundo exterior que o rodeia, mas também do mundo interior do poeta.

- 34 Uma flor nasceu na rua!
- 35 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
- 36 Uma flor ainda desbotada
- 37 ilude a polícia, rompe o asfalto.
- 38 Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
- 39 garanto que uma flor nasceu.

- 40 Sua cor não se percebe.
- 41 Suas pétalas não se abrem.
- 42 Seu nome não está nos livros.
- 43 É feia. Mas é realmente uma flor.

(ANDRADE, 2012, p.33)

Na antepenúltima estrofe, o Drummond anuncia o nascimento de uma flor. Se na estrofe anterior o poeta deseja uma renovação, aqui a renovação é simbolizada pelo nascimento da flor. Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 504), a flor é o símbolo do amor e da harmonia. Num ambiente caótico de cidade grande com “rio de aço do tráfego” (v. 35) correndo, a “flor rompe o asfalto” (v.37). No verso 36, o termo “desbotada” tem emprego polissêmico. Pode ser referir a pouca tonalidade presente na flor, mas também pode ser um neologismo para um botão recém-desfeito, desabrochando. Tal relação polissêmica é mais bem percebida nos versos 40 e 41, quando o autor utiliza do paralelismo sintático para enfatiza-la.

O movimento intenso da cidade com “carros”, “ônibus” e “bondes” (v. 35), negócios (v. 38) e relógios (v. 6) é contrastado com o lento movimento de desabrochar da flor. Da mesma forma, a nauseante opressão política-social (polícia – v.37) é desafiada pela ousadia da feia flor.

A inominada flor “rompe” a lógica racional. Não está descrita em livros; é feia; e surge do local mais improvável – o asfalto. A flor surge como uma rebelião contra a coisificação. O nascimento da flor é um contra movimento à náusea. Alves (2007) observa que a palavra “nasceu” (v. 34), quando transcrita foneticamente (/N/ /A/ /S/ /E/ /U/), constituiu-se em um anagrama quase perfeito da palavra “náusea”. A flor nascida da náusea é também a autobiográfica. Reconta a história do menino anarquista que se salva utilizando o ódio como tábua (v. 30- v. 32)

- 44 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
45 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
46 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
47 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
48 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2012, p.33)

A ousadia da flor é acompanhada pelo poeta que se senta “no chão da capital às cinco horas da tarde” (v. 44). Sentar-se no chão do asfalto, obrigando o “rio de aço do tráfego” (v. 35) a parar e esperar é uma clara manifestação de rebeldia e de não aceitação das normas impostas. A crença do poeta na flor de “forma insegura” (v. 45) o impulsiona a luta. Camilo (2001, p. 219) observa que indiferentemente da “sua existência ser puramente simbólica, encarnando um ideal social (ou socialista)”, a flor é capaz de suspender o ritmo da sociedade capitalista.

Após tanto buscar algo com o qual possa interagir, o autor pode acariciar a revolucionária flor. O paralelismo que ocorre nos versos 43 e 48, últimos versos da penúltima e última estrofe respectivamente, reforça que a flor, ainda que imperfeita, representa esperança de mudanças. Um símbolo de redenção do mundo e também da sua redenção pessoal. Essa imperfeição pode ser um índice da luta que antecipa a mudança, enfatizando que momentos de confrontos são necessários antes de se vislumbrar a beleza e a paz.

De acordo com Alves (2007), a improvável imagem de “galinhas em pânico” (v. 47) pode ser uma referência política aos integralistas, grupo parafascista brasileiro, conhecidos como galinhas verdes, que pouco tempo antes da escrita do poema havia tentado tomar o poder.

Partindo do intenso simbolismo no quadro descrito nos versos 46 e 47, parece haver certa razão nessa associação apresentada por Alves. Montanha é um elemento rico em simbolismo. Dentre vários, pode-se citar: imutabilidade, continuísmo, fortaleza, segurança, governo sobre as massas, autoridade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 722-726). Já as nuvens indicam a metamorfose por vir (idem, p. 755-756). “Nuvens maciças” (v. 46) são popularmente índices de chuvas fortes, tempestades. Enquanto que a chuva e tempestades são frequentemente um símbolo de renovação em diversas culturas, a tempestade está mais associada à transformação violenta (idem, p. 983). Por sua vez o mar também é um símbolo de transformação, suas ondas são frequentemente associadas às situações de ambivalência e incertezas que antecedem as mudanças (idem, p. 689-690).

Diante do quadro de instabilidade política quando populares pediam por nuvens de mudanças que, na visão do poeta, estava bem próxima e já era sentida colocando os animais, “galinhas”, em pânico. Afastada disso, a flor já obtinha êxito ao furar todos os obstáculos e ultrapassando náusea.

Enfim, em “A flor e a náusea”, Drummond revela seu envolvimento político com seu tempo. Ao descrever a sociedade na qual está inserido, o autor usa seu lirismo para expressar seu descontentamento e sua repulsa por aquilo que o cerca. Não só isso. Drummond também se apresenta esperançoso de que nem tudo está perdido no meio de tanta sujeira. Alcança assim, certa paz ao vislumbrar que mudanças estavam se avizinando.

4.2.1 Minha proposta tradutória

As práticas tradutórias evidenciaram a existência de dois momentos tradutórios bem distintos. Num primeiro momento a tradução se operou num nível de leitura e estudo dos textos e procedimento de tradução propriamente dito. As sugestões pontuadas eram anotadas em glosa e em registradas em vídeo ainda informalmente, com auxílio de webcams ou celular. Passado essa etapa, houve a preocupação com a estruturação do texto final em Libras. Questões como iluminação, figurino, escolha de local de gravação, dentre outros, evidenciam que o profissional TILS necessitam possuir conhecimento básico sobre o contexto técnico, aspectos midiáticos e tecnológicos. A seguir iremos pontuar algumas questões que nortearam as estratégias adotadas.

Baseado nas normativas da Revista Brasileira de Vídeos Registros em Libras¹⁵, pensou-se na estrutura organizacional do vídeo. Nossa escolha foi diferenciar as cores das roupas usadas no corpo dos poemas, vermelho, e nos títulos, preto. A escolha da cor vermelha foi motivada por possuir uma relação indicial com a rosa, como evidenciado em uma das capas do livro “A Rosa do Povo” (Figura 16)

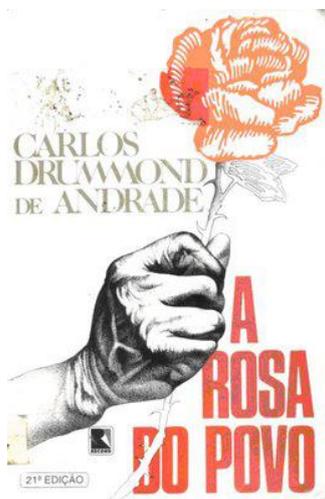


Figura 16- Capa da 21ª edição do livro "A Rosa do Povo". Evidente a correlação entre a rosa e a cor vermelha também associada ao Socialismo e a luta de resistência social.

Uma das estratégias adotadas no decorrer da composição do vídeo foi subdividir o filme de acordo com as estrofes. A idéia era melhor organizar o vídeo de forma que o leitor em Libras pudesse estabelecer distinção entre as diferentes estrofes dos poemas. O

¹⁵ Disponível em <http://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/normas-de-publicacao/>. A revista tem como foco o incentivo à produção de artigos científicos. Ainda que nosso trabalho tenha um viés mais literário, acreditamos úteis algumas das ponderações norteadoras.

efeito causa estranhamento, já que não é convencional nas poesias sinalizadas a ocorrência de cortes e transições. No poema em português as quebras das estrofes dão pistas ao leitor acerca da mudança da imagem: ora as estrofes se refletem o discurso interno do poeta, ora se referem a sua percepção do mundo. Tal fluxo entre as estrofes ajudam a evidenciar o movimento bem presente no poema entre a percepção da realidade que cerca o poeta e seu discurso interno. Acreditamos que o efeito de transição em “fade-out”, que podem causar estranheza a alguns surdos, funcione como marcador das quebras presentes no texto-fonte. Adicionamos também outras pistas para que o leitor em Libras possa acompanhar o jogo interior versus exterior como a sinalização levemente deslocada do seu ponto de articulação normal. Nos momentos em que o poema trava seu diálogo interno, a sinalização é realizada mais junto ao corpo com o movimento interno dos sinais executado com menor extensão. E, nas estrofes em que o ambiente externo é focado, a sinalização é realizada mais distante do corpo com o movimento mais alongados dos pulsos, cotovelos e ombros.

Durante todo o percurso tradutório, houve preocupação em considerar a poesia como uma estrutura orgânica. Outro ponto sempre presente no decorrer da tradução foi a certeza de que a (in)comunicação estética privilegia a ambiguidade, a metáfora, a distorção e se difere da comunicação estereotipada do cotidiano ao fugir do apego à clareza do sentidos tecidos no seu corpo. Deixando de lado as questões filosóficas que envolvem a busca da exatidão nas palavras numa realidade em constante transformação, as características do texto poético colocam em pauta o dilema da interpretação da obra fonte. Compreender o texto que será traduzido deveria ser o primeiro passo da tradução. No entanto, a característica paradoxal do texto poético de primar pela polissemia e pela ambiguidade obscurece a interpretação e desafia o leitor tal qual a mitológica esfinge. A polissemia, por exemplo, não raramente, impõe ao tradutor uma escolha. Entre tantas direções possíveis, qual escolher?

Diante do dilema imposto, aqui se preconizou igualar os textos fonte e meta aceitando que são inevitáveis as transformações, por vezes expressivas, para evitar que o texto em Libras seja apenas um reflexo escurecido do texto fonte. O foco foi remobilizar o texto em Libras criando-se ambivalências fônicas visando o efeito icônico. Ou nas palavras de Campos (1981, p. 183): “na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como cópia ou reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo”.

A seguir, a glosa da tradução por mim proposta:

AO-REDOR_(CL) COISA DINHEIRO PRESO_{1 (CL)}
IR_(CL) NÉVOA BRANCO_(CL) BRANCO BRANCO
DESÂNIMO_(CL) AO-REDOR_(CL) ₃VER₁
<AFLIÇÃO ENJOAR_(CL)> ~~
<EXPLOÇÃO-FÚRIA REVOLTA PROTESTO>~~

TORRE_(CL) RELÓGIO_(CL) EMBAÇADO_(CL) OLHAR
NÃO_{mc} <TEMPO_(CL) ATRASAR JUSTIÇA_{efn} > ^aff'DISGUST
AGORA ESSE AO-REDOR_(CL) FEZES REPULSA_(CL) ALI POESIA
REPULSA_(CL) ALUCINAÇÃO_(CL) TEMPO_(CL)
<ESSE AO-REDOR_(CL) DESPREZÍVEL >_{loc e} < ALI POESIA
DESPREZIVEL>_{loc d}
FUNDIR_(CL) COMPLICADO

MURO MURO MURO_(CL) NÃO-INTERAGIR_(CL) NÃO-OUVIR_(CL)
PALAVRA_{1 (CL)} SEGREDO _(CL)NEVOA_(CL)
SOL CONSOLAR_{1 (CL)} <DESANIMAR _(CL)>_{efn}
COISA. COISA <IMPORTANTE>_{efn} TRISTE

CIDADE ENJOO VOMITAR
ANO₊₊ PERIODO-DECURSO CONFUSÃO
<RESOLVER_(CL)>_{efn mc}
NÃO-INTERCAMBIO_(CL)
PESSOAS-IR_(CL) CASA
PESSOAS_(CL) JORNAL_(CL) GRADE_(CL)
MUNDO_(CL) M-U-N-D-O ESFARELAR_(CL)

<ERRADO _{do} DESCULPAR>~~
<EU COMBINAR ESCONDIDO> _{loc e}
<EU ATRAIR BONITO> _{loc d}
PUBLICAR DIVULGAR
<ERRADO CALMA> _{loc d}
AJUDAR₁ VIVER
TODO-DIA DAR-DAR-DAR₃
HOMEM-PÃO CESTA_(CL) DISTRIBUIR MAU
HOMEM-LEITE CARREGAR-ENGRADADO _(CL) DISTRIBUIR MAU

{loc e}POR- FOGO{loc d} FOGO₁
<PASSADO CRIANÇA ACUSA₁>_{mc} <PROTESTO PROIBIDO>_{mc}
MAS PROTESTO ÓDIO
SALVA₁ MELHOR
₃VER_{1 ++} <ESPERANÇA> _{mc}

RUA_(CL) <FLOR-NASCER_(CL)> ^mod' CARE
< CAMINHÃO BONDE CARROS_(CL)>^mod' EFF PARAR_(CL)
<FLOR-NASCER_(CL)> ^mod' CARE NÃO-COR_{efn}
POLICIA ENGANA CHÃO-PERFURA _(CL) FLOR-NASCER_(CL)>
SILÊNCIO PARAR_(CL)
FOCAR <FLOR-NASCER_(CL)> ^mod' CARE

FLOR-IMPERFEITA_(CL) do
 NÃO-COR_{efn} do
 NÃO-NOME_{efn} do
 FEIO_{do} MAS <FLOR_{do}>^mod' CARE

 <METRÓPOLE>^mod' AUG <EU_(CL)> ^mod' CARE <METRÓPOLE>^mod' AUG
 <EU_(CL)SENTAR_(CL) > ^mod' CARE <CIDADE>^mod' AUG
 <PASSO-MÃO_(CL) FLOR_(CL)> ^mod' CARE
 <MONTANHA_(CL) NUVEM_(CL)> do
 BRANCO PONTO₊₊ GALINHA AFLIÇÃO
 LIMITE_(CL) ÓDIO NOJO LIMITE CHÃO <FLOR-NASCER_(CL) do >
 ^mod' EFF .
 FEIA. MAS <FLOR_{do}>^mod' CARE

“A Flor e a Náusea” é o primeiro poema do livro do “A Rosa do Povo” a impregnar no seu corpo a imagem da rosa/flor. A tradução se focou no tom dramático do poema cuja abertura evoca o signo da prisão. A tradução utiliza os legi-signos dos sentimentos corporalmente expressos para intensificar os sentimentos do poeta frente ao mundo que o rodeia. Essa relação do poeta com o mundo que o cerca é o carro chefe que conduz a trama no poema sinalizado. A escolha foi utilizar a mão configurada em  que frequentemente é usada para marcar locais ou referentes do discurso. Dessa forma fica intensificada a relação do poeta com o meio.

Adicionalmente, o uso criativo do classificador AO-REDOR (figura 17), intensificado pelas marcações não manuais, iconiza a dificuldade do poeta que tenta equilibrar o interno e o externo e tateia ao seu redor em busca de algo que o possa ajudar. Na mesma toada, o classificador para NÉVOA, também realizado com a mão configura em , iconiza o ar sufocante que cerca o poeta (figura 18).



Figura 17- Exemplos do uso criativo do classificador AO-REDOR.



Figura 18- Uso criativo do classificador NÉVOA.

A mesma configuração de mão, 🖐️, e sua parenta próxima 🖐️, vão se repetindo no decorrer de todo o poema. Especificamente na primeira estrofe, essas configurações ocorrem em AO-REDOR, NÉVOA, BRANCO, DESÂNIMO, AFLIÇÃO E ENJOAR. Essa repetição das configurações de mão contribui para a construção da rima interna do poema e configuram escolhas do nível fonológico e auxiliam na construção de uma estrutura rítmica equilibrada.

Por exemplo, no verso “MElancolias, MErcadorias espreitam-ME.”, a escolha foi utilizar a mão inicialmente configurada em 🖐️ e que progressivamente adquire a configuração em 🖐️ (AO-REDOR_(CL) 3VER₁). O movimento interno proposto no verso produz um movimento cíclico que inicia com o poeta, iconizando sua situação

emocional com direcionamento descendente do tronco e do olhar em DESÂNIMO (figura 19). O ponto de articulação de DESÂNIMO é tocando o tronco.

Em seguida, AO-REDOR (figura 17) é realizado no espaço neutro na frente do sinalizador, com a mão configurada em  orientada com as palmas voltadas para fora. Durante a execução do sinal AO-REDOR, o tronco e o direcionamento do olhar (marcadores não-manuais) acompanham o movimento ascendente realizado pelas mãos que se posicionam na frente do rosto.

Por fim, o sinal ${}_3\text{VER}_1$ (figura 20) é realizado com as palmas voltadas para dentro e o movimento em direção ao poeta. A justaposição desses sinais nessa ordem produz a metáfora da contaminação do poeta pelo ambiente exterior. Adicionalmente, os sinais $\text{AO-REDOR}_{(\text{CL})}$, $\text{NÉVOA}_{(\text{CL})}$ e ${}_3\text{VER}_1$ realizados com ambas as mãos são exemplos de ocorrência de simetria espacial e almejam produzir um efeito profundamente simétrico tanto no plano horizontal como no plano vertical.



Figura 19 - Sinal DESÂNIMO. O movimento do corpo e o direcionamento do olhar para baixo intensificam carga semântica.



Figura 20 - Sinal ${}_3\text{VER}_1$. Destaca-se o movimento do corpo recuando-se enquanto as mãos avançam.

Outro momento onde os traços distintivos da língua de sinais são estrategicamente modelados para causar ambivalência e reforçar a metáfora da contaminação ocorre no verso “Olhos sujos no relógio da torre:”. A fusão poeta e meio é iconizada com o movimento criativo utilizado na transição entre os sinais

EMBAÇADO_(CL) e OLHAR (figura 21). Inicialmente a mão configurada em 🖐️ é posicionada próximo à locação utilizada para marcar no espaço da sinalização “relógio

da torre”. Os dedos são “absorvidos” e a mão é configurada em 🖖️ enquanto gradualmente se aproxima dos olhos do sinalizante quase que o intoxicando-os. Esse morfismo é uma demonstração da importância semântica que o ritmo e a rima podem exercer nas poesias sinalizadas.



Figura 21- Sequência apresentando o uso criativo do morfismo entre os sinais EMBAÇADO_(CL) e OLHAR.

O uso criativo do espaço mostrou-se muito eficaz no processo de recriações imagéticas. No verso “EM vão ME tENto explicar, os muros são surdos.”, o “vão” pode

indicar a frustração da tentativa de contato com o mundo externo. No entanto também pode indicar o espaço vazio entre “os muros” assinalados no plural. A solução encontrada foi marcar os “MUROS” cercado o poeta e o isolado em um vão (figura 22) recriando a imagem visual iconicamente. Em seguida, contribuindo para a formação de uma rede rítmica, a mesma configuração de mão, 🖐️, é usada no sinal NÃO-INTERAGIR_(CL), enquanto a expressão facial e o movimento da cabeça enfatizam a impossibilidade de estabelecer a comunicação. Dessa forma, ambos os sentidos presentes na ambivalência criada no texto-fonte são reproduzidos no texto-meta. Além disso, novamente, a escolha fonológica da repetição da configuração da mão 🖐️ aproxima os dois sinais, proporcionando a formação de morfismo.



Figura 22 Sequência de imagens apresentando o uso criativo do espaço recriando “Em vão”, localizando o poeta no espaço entre os muros.

Nos versos:

Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
E soletram o mundo, sabendo que o perdem.

(ANDRADE, 2012, p.33)

A tradução operou-se como uma releitura do passado retratado por Drummond, mas com olhares do presente. A imagem evocada lança olhares críticos para o distanciamento e para o isolamento resultante do uso indiscriminado das tecnologias de comunicação e das redes sociais. Se, atualmente, as redes sociais são acessadas pelos dispositivos tecnológicos móveis, aquela época a forma frequente de se obter informação sobre o mundo exterior era mediada pelos jornais. A escolha tradutória recria a imagem-semiótica de pessoas com os jornais em frente aos seus rostos, isoladas em mundos (Figura 23). Logo em seguida, o sinal de jornal se desfaz enquanto o pulso realiza o movimento descendente, o antebraço assume posição horizontal e as mãos

configuradas em 🖐️ se detém na frente do rosto da tradutora (Figura 24). Aqui a sinalização é ambígua pode retratar grades que aprisionam. Mas também podem representar a incapacidade de enxergar algo ou, como dito popular “tapado” para o mundo exterior.



Figura 23 - Classificador para PESSOAS-LER-JORNAIS. O uso deslocado do parâmetro locação adiciona significado ao sinal enfatizando o caráter de isolamento.



Figura 24 - Morfismo iconizando o leitor entre grades.

A solução proposta para “E soletram o mundo, sabendo que o perdem.” foi pautada pela geração de uma metáfora semiótica em Libras sobrepondo três sinalizações M-U-N-D-O, MUNDO e ESFARELHAR_(CL). A escolha foi executar o sinal MUNDO com a mão não-dominante em configuração regular enquanto a dominante soletra a palavra M-U-N-D-O (Figura 25). Encerrando o verso, o MUNDO se desfaz em pó (Figura 26). O resultado é também icônico com a presença do MUNDO desconfigurado, alterado, sofrendo sucessivas e graduais deformações Por fim ele escapa da mão da mão do sinalizante pulverizando-se. De acordo com QUADROS e SUTTON-SPENCE (2006, p. 127):

“O alfabeto manual pode também 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. Sendo assim, em um poema é possível que palavras da língua oral sejam soletradas, para dar ênfase ou deixar bem claro aquilo a que se faz referência.”



Figura 25 - Uso criativo do sinal MUNDO associado à transliteração.



Figura 26 - Sinal-criativo que iconiza a transformação do mundo em pó.

O paralelismo sintático que encerra a quinta estrofe se deixa perpetrar de ambiguidade e reforça as cenas cotidianas. No poema em Libras a cena é corporificada com o uso de espaço sub-rogado (LINDDEL, 2003). A imagem é recriada imitando as semelhanças de traços existentes nos referentes padeiros e leiteiros. Os padeiros são representados por suas memoráveis cestas com pães (Figura 27) e leiteiros (Figura 28), por seus engradados de garrafas de leite. Embora se reconheça que a imagem construída no poema sinalizado possa ser diferente da imagem evocada no poema fonte em seu

contexto histórico e local, a representação de padeiros e leiteiros utilizada no poema sinalizado se aproxima do símbolo semiótico frequentemente presente na linguagem cinematográfica e já convencionado no imaginário popular.



Figura 27 - Recriação da imagem de padeiros.



Figura 28 - Recriação da imagem de leiteiros.

No verso “FaÇam completo SilênCio, paraliSem oS negóCioS,”, a sequência de sons sibilantes iconizam o pedido prolongado de silêncio. A imagem visual que proponho é iconizar bocas sendo fechadas (Figura 29). O sinal é replicado repetidamente enquanto percorre o espaço de sinalização, causando uma sensação de sustentação e prolongamento da imagem espacialmente. O registro de velocidade das aliterações também é transposto para o texto em Libras. A mão realiza o movimento de abre-fecha rapidamente.



Figura 29 - Sequência de imagens demonstrando a sinalização iconizando SILÊNCIO.

Na sétima estrofe, o contraste entre o movimento de desabrochar da flor e o da cidade é marcado por diferença de velocidade da sinalização e movimento de close-up. À semelhança do desabrochar da rosa, o movimento do poeta também é marcado lentamente. Essa alteração de marcação espaço-temporal realça o distanciamento existente entre o poeta e o mundo material. O poeta está imerso na realidade, por essa razão o sinal é feito alto (Figura 30), deslocado do seu ponto de articulação normal (Figura 31). E contrasta com o um poeta que não participa do meio (Figura 32). Ao invés de marcar o horário, 5 horas da tarde, preferiu-se traduzir o trecho utilizando a carga visual do movimento intenso de pessoas na rua, carga semântica do sinal METRÓPOLE (Figura 31).

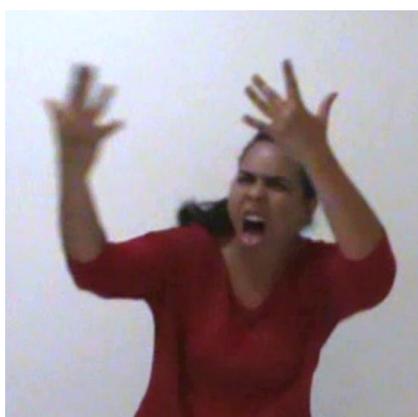


Figura 30 - Sinal mimetizando o movimento de pessoas às cinco horas da tarde em uma metrópole.



Figura 31- Sinal dicionarizado para METROPOLE (FONTE: <http://www.acessibilidadebrasil.org.br/libras/>)



Figura 32 - Contraste entre o poeta, marcado na mão direita, e o meio que o circunda, mão esquerda.

Os movimentos nesse trecho do poema não miscigenam o poeta e o meio. O poeta repele o meio (Figura 33). Sua atenção está voltada para a flor. Mesmo a improvável imagem de galinhas brancas em pânico movendo-se no mar, não o importa.



Figura 33 - Movimento de rejeição. Notável o movimento do tronco e a direção do olhar que se voltam para a marcação da flor no espaço de sinalização.

A náusea e o ódio já não estão presentes. O limite de tolerância dá lugar ao chão de onde surge uma imperfeita flor. Os marcadores não manuais indiciam o esforço empreendido no rompe-chão (figura 34).



Figura 34 - Flor rompendo o asfalto. As expressões não manuais marcam a dificultosa subida da flor.

No caso dos poemas de engajamento social de Drummond, como é o caso dos três poemas objetos desse trabalho, surpreende a atualidade dos temas embora passados sete décadas da sua concepção. A reconfiguração do poema em Libras remodela as imagens presentes no poema fonte na tentativa de sincronizá-las e aproximá-las do leitor em Libras. Essas substituições foram em sua maioria desencadeadas levando em conta os elementos pictóricos sem, no entanto, localiza-lo com muita precisão no tempo presente. O som, aparente elemento de restrição incontornável, foi burlado em favor do visual.

O tradu-ator transpõe o poema performaticamente. O ícone invade o corpo. Os procedimentos de tradução envolvem questões associadas à captura e edição de vídeo além do estudo da iluminação, adereços e do corpo cênico. Esse último aspecto será também exemplificado na tradução do poema seguinte – Áporo.

4.3 - ÁPORO

A partir de agora apresentaremos a análise semiótica do poema “Áporo” de Carlos Drummond de Andrade.

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieclidiana,
uma orquídea forma-se.

(ANDRADE, 2012, p. 45).

A primeira sensação ao se deparar com o poema é o estranhamento que o desconhecimento da palavra-título provoca. O leitor tem sua curiosidade despertada e se sente impulsionado a uma reflexão em busca do sentido oculto. Essa dicotomia - conhecido X desconhecido; oculto X aparente; subterrâneo X superficial- já indicia a trama do poema.

Segundo Pignatari (1977, p.131), áporo encontra nos dicionários diversos sentidos: pode representar um problema filosófico ou matemático sem saída ou de solução difícil; desprovido de poros (A+poro); gênero de planta da família *Orchidaceae* (*Aporum*) endêmica da Ásia que possui pequenas flores esverdeadas na sua maioria ou por fim um inseto himenóptero (tal Ordem inclui vespas, formigas e abelhas). Importa salientar que, no decorrer da nossa pesquisa, não foi possível rastrear nenhum registro do gênero *Aporo* relacionado à Ordem *Hymenoptera*. Todos esses objetos/significados são trabalhos dentro do poema. E o próprio poema acrescenta um novo significado a significante “Áporo” que decorre da leitura do interpretante, ou seja, o leitor ao decifrar o enigma proposto pelo texto acaba por lançar a si mesmo uma extensão ao signo linguístico.

A polissemia, sempre presente no poema, permite ao leitor atribuir diversas ressignificações ao texto. A pluralidade de significados permite diversas interpretações: desde o exercício poético lúdico a associações aos diversos campos do conhecimento como filosofia, psicanálise (SUASSUANA, 2012), epistemologia educacional

(NOGUEIRA, 2009, p. 58-60), política (BORGES, 2013). De fato, é uma obra que se pode ler de várias maneiras. O poeta valeu-se da polissemia para acentuar a leitura metafórica do poema.

É um poema curto com a estrutura de sonetinho (quatorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos) cuja temática se entrelaça com outros poemas da obra “A rosa do povo”. Quanto a sonoridade, a aliteração dos fonemas /s/, /m/ e /n/ percorre todo o poema como um inseto aflito buscando uma saída. No último verso, a partícula “SE” se desprende do poema. O poema apresenta métrica variável, embora possa ser lido de forma que prevaleçam redondilhas menores. A primeira estrofe apresenta rima intercala. Contudo, a partir da segunda estrofe o poema rompe com a estrutura clássica ao apresentar rimas externas de versos brancos. Mas, como numa analogia a um inseto dentro de um casulo, a atividade rítmica interna é intensa. Por fim, o poema culmina com uma redondilha maior. Esse verso foge da estrutura métrica prevalecente do poema, extrapolado seu limite físico/sonoro. Trata-se de uma metáfora ao inseto que sai do seu casulo. O processo de metamorfose fica assim completo.

uM iNSeto cava
cava SeM alarMe
perfuraNdo a terra
SeM achar eScape.

Que faZer, exauSto,
EM paíS bloqueado,
eNlaCe de Noite
raiZ e MiNério?

EiS que o labiriNto
(oh razão, miStério)
preSto Se deSata:

eM verde, SoziNha,
aNtieuclidiana,
uMa orquídea forMa-Se

A primeira estrofe introduz a temática opressão. Somos apresentados ao ícone de um inseto que “cava/cava sem achar escape”. A repetição da palavra “cava” no final do 1º verso e no início do 2º iconizam a repetição do trabalho executado. O eu lírico encontra-se mergulhado numa situação, que se repete e perdura, sem encontrar uma saída. A ausência de pontuação torna o ritmo da leitura ainda mais dramática e indiciam a velocidade e a repetição do ato de cavar.

O áporo-inseto de acordo com o registrado pelos dicionários (PIGNATARI, 1977, p.131) pertence a ordem dos himenópteros. Apesar da identidade do áporo já ter sido confundida com o de um besouro (YUNES e BINGEMER, 2004, p. 30), a maior parte dos indivíduos dessa ordem é representada por abelhas, vespas e formigas. Na literatura e no cinema, é comum a associação da imagem de abelhas e formigas ao trabalho excessivo, opressão social ou importância do trabalho em equipe.

Na segunda estrofe, o poeta apresenta seu dilema, seu áporo-problema: “O que fazer em país bloqueado?” Essa estrofe é marcada por uma sequência de palavras que metaforizam o estado emocional da voz no poema: “exausto”, “enlace” (preso a uma situação sem reação), “noite” (obscuro), “raiz” (subterrâneo, profunda) e “minério” (subterrâneo ou duro como rocha). Essa escolha de palavras faz analogia com as imagens que sugerem a luta do inseto-poeta ao enfrentar os obstáculos do “labirinto” (estrofe 3). O poema também faz clara referência ao período político dos anos finais do Estado Novo em “país bloqueado”, ou país-áporo, sem poro, desprovido de saída, que é reforçado pelas metáforas que seguem nos versos 7 e 8 e sugerem a escuridão, a prisão e a impossibilidade de fuga.

Na terceira estrofe, todo o ambiente circunstancial lírico muda. O “enlace” (verso 7) “presto se desata” (verso 11). A escolha da palavra “presto” novamente é marcada pela polissemia. Presto é um andamento musical que indica a velocidade de execução de uma obra musical. Representa muito rápido. Mas Pignatari (1977) revela outra possibilidade de leitura. Segundo o autor, presto é uma referência direta a anistia de Luís Carlos Prestes que acabara de ser concedida pelo regime ditatorial como forma de apaziguar as vozes que insistiam em pedir liberdade. Na realidade, o próprio poema aponta de onde essas vozes ecoavam no 8º verso: minérios ou mineiros. Era em Minas Gerais que Getúlio Vargas enfrentava maior oposição popular (TALARICO, 2006). Havia um clamor crescente por maiores liberdades, motivado também por soldados que voltavam da frente de guerra na 2ª Guerra Mundial. Era muito evidente que mudanças deveriam acontecer, eram transformações sociais anunciadas. O verso 10 “(oh razão, mistério)” é na verdade uma ironia do poeta Gauche.

A última estrofe apresenta o áporo-orquídea. A pequena orquídea verde. A cor verde é o ícone do orgulho nacional e da esperança. O uso da preposição “em” (verso 12) seguida da palavra “verde” formando a cacofonia enverde indicia o processo de mudança. Por fim, nasce a orquídea antieuclediana. Para Camilo (2001) o verso 13 faz referência a Euclides de Alexandria, o pai da geometria. Um dos postulados da

geometria de Euclides é que a menor distância entre dois pontos é uma reta. O poema antieuclidiano do poeta anunciado por um anjo torto não possui retas, apenas labirintos. E mesmo assim “uma orquídea forma-se”. É um fenômeno que quebra a lógica.

4.3.1 Minha proposta tradutória

Apesar da sua brevidade, “Áporo” nos desafia desde o título. Além de abrir o poema, o título também o sintetiza. Como é de se supor, não há em Libras um equivalente fiel que contenha em si mesmo todos os significados abarcados na língua fonte. A escolha de apenas um significado privilegiaria esse em detrimento aos demais e poderia levar o público à compreensão equivocada impedindo-os de encontrar o fio interpretativo que se traça ao longo do poema. A nossa solução para transferir ao leitor ferramentas para montar o quebra-cabeça poético de Drummond e ao mesmo tempo transferir a sensação de estranhamento para a língua meta foi a utilização de decalque linguístico para Libras utilizando a datilologia. Dessa forma, o leitor surdo poderia realizar busca em dicionários que o auxiliariam a encontrar, a partir dos múltiplos significados comportados no vocábulo, as possibilidades interpretativas. Parece-nos uma solução aceitável, dado que mesmo um leitor mediano, cuja língua materna é o português, teria dificuldades de acessar imediatamente os significados da palavra e provavelmente necessitaria utilizar recursos externos na tentativa de decodificação do signo linguístico em questão. Adicionalmente, compreendemos que esse uso localizado da transliteração não compromete o texto na língua meta tornando-o truncado ou demasiadamente aportuguesado. Ainda que o recurso da datilologia pareça a saída mais rápida do problema, ela não resolve a questão dos múltiplos significados. Inicialmente pensamos em utilizar uma explicação que seria inserida no vídeo da tradução como uma nota do tradutor. Dessa forma, logo após o título foi inserido uma breve nota apontando os três principais sentidos comportados pela áporo.

No primeiro verso, nos deparamos com o áporo/inseto. Como vimos no capítulo 3, há uma tendência de que, no uso criativo para línguas sinais, as pessoas do discurso sejam tratadas por suas características físicas. Nesse caso, a personificação exige que o tradutor iconize com seu corpo o inseto cavando. Durante toda essa estrofe a postura de um inseto é adotada pela tradutora (35). Tal fato, exigiu um estudo cênico da corporeidade de insetos. Uma das fontes de criação foram vídeos de Kung Fu. Também

foi útil durante o processo criativo assistir a filmes com e sobre insetos. A postura adotada durante essa estrofe, com os joelhos semiflexionados, também alude ao movimento ascendente que ocorre no decorrer do poema – do subterrâneo, representado pelo inseto, ao plano superior, representado pela flor. Dessa forma no decorrer do poema é possível notar a alteração da postura da tradutora que passa de uma postura mais encurvada, passiva, para ereta, com ombros para trás e cabeça ereta, seguro de si mesmo.



Figura 35– Postura corporal iconizando um inseto cavando a terra. Notável a corporização do estado emocional com a deformação da face e encurvamento do tronco intensificando a carga emocional da estrofe.

Assim teríamos na primeira estrofe:

INSETO INSETO_(CL) CAVAR_(CL)
 CAVAR_(CL) SILÊNCIO
 CAVAR_(CL) CAVAR_(CL) PROFUNDO
 < FUGIR >_{MC}

Nessa primeira estrofe, o ritmo e a frequência de repetições são intensos de forma a iconizar o movimento repetitivo e entediante ao qual o áporo/ inseto se submete. Os sinais selecionados, CAVAR e SILÊNCIO, possuem configurações de mão em B, 🖐️. Embora o sinal SILÊNCIO tenha um significado menos proeminente do que o usado pelo poeta no texto fonte, ele contribui para a formação de uma rede de sinais com configuração em 🖐️, produzindo um efeito suave na transição entre os sinais contribuindo para a simetria e o equilíbrio do poema. Da mesma forma, o sinal

FUGIR é realizado com as duas mãos com a configuração em 🖐️ se aproximando visualmente dos sinais CAVAR e SILÊNCIO.

A repetição do sinal CAVAR_(CL) nos três primeiros versos, intensificam a obstinação do inseto no ato de cavar, intensificação também presente no poema fonte. O sinal PROFUNDO, embora tenha uma carga semântica um pouco diferente de “perfurar”, iconiza o processo de perfuração, nesse caso o solo sendo adentrando (Figura 36).



Figura 36- Forma dicionarizada do sinal PROFUNDO. A configuração do sinal remete a uma broca de perfuração adentrando o solo.

Na segunda estrofe propomos:

<<MÃOS> do CANSADO
LUGAR LIMITE
NOITE_(CL)
<RAIZ> do PEDRA> ENTRELAÇAR_{CL}>qu

No texto fonte, essa estrofe possui pausas bem marcadas com vírgulas. Por essa razão, a velocidade da sinalização é mais lenta quando comparado à estrofe anterior. No decorrer de toda a estrofe a marcação da estrutura interrogativa se faz presente. As sobrancelhas encontram-se franzidas. Os ombros estão levemente arqueados para cima. Embora essas marcações não manuais sejam estruturas sintáticas que assinalam as sentenças interrogativas na Libras, tais traços no poema sinalizado iconizam o estarrecimento do poeta frente ao áporo/dilema.

A estrofe se inicia com os olhos voltados para as mãos (Figura 37). O direcionamento do olhar para as mãos, que indiciam a estrutura interrogativa, enfatiza o caráter introspectivo dessa estrofe iconizando o ato de voltar o olhar para si próprio. Tradicionalmente as mãos simbolizam a capacidade humana de interagir com o meio absorvendo conhecimento e modificando (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000). Ao lançar o olhar para as mãos, prenuncia-se o início da transformação que o áporo vivencia no decorrer do poema.

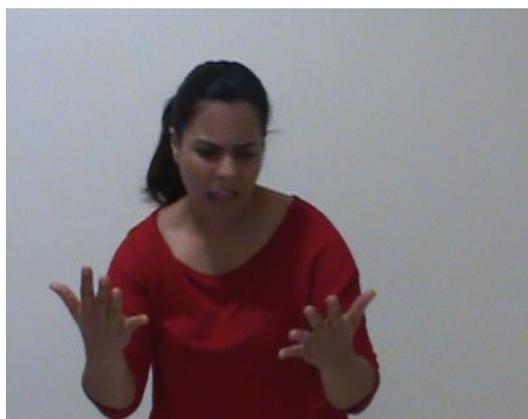


Figura 37 – Trecho do poema com o direcionamento do olhar para as mãos iconizando o caráter reflexivo da estrofe. Notável a reconfiguração da mão que se encontra na forma humana e indicia o processo de transformação.

É importante notar que o sinal CANSADO possui variação regional. Optamos por utilizar a variedade registrada no dicionário Acesso Brasil produzido pelo INES em decorrência do efeito estético. O sinal CANSANDO apresentado na figura 38 **Error! Reference source not found.** é executado no espaço neutro em frente ao sinalizante. Dessa forma, todos os sinais usados nessa estrofe são realizados nessa mesma locação contribuindo para uma composição com simetria espacial.



Figura 38- Variedade carioca para o sinal CANSADO. (Fonte: <http://www.acessobrasil.org.br/libras/>).

No segundo verso desse quarteto, a escolha de LUGAR é uma tentativa de estabelecer uma sequência harmoniosa de configurações de mãos. O sinal LUGAR é realizado com a configuração de mão ligeiramente diferenciada a forma dicionarizada.

A configuração de mão registrada para o sinal LUGAR é 🖖 , conforme apresentado na figura 39. No entanto, optou-se por criação de morfismo nesse trecho utilizando a configuração de mão em 🖐 . O uso de espaço também é modificado com as mãos dispostas de maneira mais lateralizada (Figura 40). Dessa forma, estabelece-se uma aproximação com o sinal sucessor, LIMITE, cuja configuração é 🖐 .



Figura 39 - Forma dicionarizada do sinal LUGAR (FONTE: <http://www.acessobrasil.org.br/libras>).



Figura 40- Sinal LUGAR realizado levemente deslocado do ponto de articulação. Tão deslocamento permite um efeito suave de transição entre os sinais caracterizando um morfismo.

Nos dois últimos versos dessa estrofe, o poeta utiliza metáforas para sintetizar sua situação. Ele utiliza de símbolos qualitativos para traçar uma relação de paralelismo ao seu estado de imobilidade. O enlace refere-se aos laços que prendem o poeta as suas atuais condições simbolizadas por “noite/ raiz e minério” (v.7 e 8). A escolha aqui foi focalizar os símbolos. Novamente optou-se pela construção de morfismo, com a suavização da transição entre os sinais LIMITE, NOITE e RAIZ. Durante a execução do sinal NOITE, optou-se por intensificar seu sentido com o direcionamento do tronco para baixo. No caso do sinal RAIZ, o olhar é direcionado a mão dominante de forma a destacar a RAIZ em detrimento a seu completo tronco necessário a execução do sinal. Por fim, a imobilidade do poeta é retratada pelo uso criativo do parâmetro ponto de articulação, conforme apresentado na figura 41. O entrelaçamento é apresentado em frente ao rosto do sinalizante, iconizando uma prisão ou impasse.



Figura 41 - Sinal COMPLICADO realizado com deslocamento de ponto de articulação. Ao ser realizado próximo ao rosto o sinal agrega em si o ícone de prisão.

COMPLICADO QUEBRA-CABEÇA (CL)
 <SEGREDO> ~~
 ABRE (CL)

Nessa estrofe as escolhas tradutórias, assim como nas estrofes anteriores, objetivaram repetir o uso das configurações de mãos. A escolha de COMPLICADO na abertura da estrofe retoma ENTRELAÇAR (CL) presente na estrofe anterior. Ambos

possuem a mesma configuração de mão (🖐️). Essa relação visual estabelece uma

interessante leitura icônica: enquanto em ENTRELAÇAR (CL) a mão está imóvel remetendo a imobilidade, em COMPLICADO as mãos apresentam movimento e, de certa forma, anunciam o desemaranhar. A mesma configuração de mão é retomada no verso 11, quando o áporo/ dilema é desfeito.

SOZINH@ VERDE
ROMPER-CHÃO(CL)
ORQUÍDEA CRESCER(CL)

Nesse último verso, o desfecho anti-euclideano é recriado com o foco na imagem sugerida pelo contexto poético. A tensão é usada para intensificar o improvável ROMPER-CHÃO, fruto da ação de uma delicada orquídea solitária. O sinal ORQUÍDEA é realizado com a mão em configuração em Y, 🖐️, sobre o dorso da mão passiva, como apresentado na figura 42. A nossa escolha nessa estrofe foi marcar a ORQUÍDEA deslocado do seu ponto de articulação, quase como levantando um vôo – áporo agora livre (Figura 43). A fuga deliberada do ponto de articulação de ORQUÍDEA recria o efeito da partícula “se” expulsa no final do último verso do poema.



Figura 42 – Forma dicionarizada registrada para ORQUÍDEA, variante carioca (FONTE: <http://tvines.com.br/?p=1842>).



Figura 43 – Uso criativo do sinal ORQUÍDEA. A realização do sinal proporciona uma leitura ambígua. Pode iconizar a flor em crescimento, mas também pode ser compreendido como a fuga do inseto em voo.

Dessa forma, a tradução poética operando sobre a égide da iconização liberta o tradutor permitindo-o produzir quebras e discontinuidades nos planos semântico e fônico. A transcrição permite compensar as configurações do texto recriando a trama e ajustando os padrões estruturais e os padrões de significado do texto fonte.

4.4 ANÚNCIO DA ROSA

Neste terceiro poema, o símbolo da rosa/flor reaparece como tema central. Logo no título do poema a “rosa” remete diretamente ao título do livro. Antes mesmo da leitura do poema, há uma ambiguidade posta no título; é a rosa que anuncia algo ou a rosa é anunciada? Se em “A flor e a náusea” a flor simboliza a transmutação da náusea em esperança, e em “Áporo” a flor é transmorfa e apresenta-se como símbolo da resistência, aqui em “Anúncio da rosa” temos uma valiosa rosa já amadurecida.

- 1 Imenso trabalho nos custa a flor.
- 2 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
- 3 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
- 4 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

- 5 Uma só pétala resume auroras e pontilhos,
- 6 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
- 7 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,

8 todas histórias, todas catárticas, todas patéticas.

9 Vêde o caule,
10 traço indeciso.

11 Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
12 Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
13 que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
14 pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

15 Vinde, vinde,
16 olhai o cálice.

17 Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
18 não, é cruel existir em tempo assim filaucioso,.
19 Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
20 oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão.

21 Rosa na roda,
22 rosa na máquina,
23 apenas rósea.

24 Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
25 pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
26 e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
27 Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

28 Aproveitem. A última
29 rosa desfolha-se.

(ANDRADE, 2012, p.59)

Como já comentado anteriormente, é vasta a simbologia da rosa tanto na cultura ocidental e oriental. No entanto, cabe enfatizar aqui que a rosa para Drummond representa a própria poética. Dessa forma, é possível vislumbrar neste poema a continuidade da temática trabalhada nos dois poemas anteriores. No plano de conteúdo, a temática abordada nesse poema também segue a lógica dos poemas analisados anteriormente. Trata-se de um poema que conchama a participação popular e o engajamento social.

A estrutura visual do poema também chama a atenção. O poema é composto por nove estrofes e, diferentemente da organização tradicional onde todos os versos são

alinhados à esquerda, em “Anúncio da rosa” algumas estrofes, a terceira, a quinta, a sétima e a nona, são mais curtas e deslocadas mais a direita. Freitas (2010) observa que esteticamente a silhueta do poema remete a uma rosa com as duas primeiras estrofes formando a corola e o cálice. As estrofes mais curtas seriam o caule e as subsequentes estrofes mais longas a partir da quarta representariam as estruturas foliares.

O poema é construído com versos livres. No entanto é possível perceber uma elaborada organização do plano sonoro. É abundante o número de ditongos e sons nasalizados no decorrer do poema. Eles iconizam o som do lamento que é ecoado ao longo do poema à medida que o poeta se queixa da depreciação da rosa.

- 1 Imenso trabalho nos custa a flor.
- 2 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
- 3 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
- 4 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

(ANDRADE, 2012, p.59)

Na primeira estrofe, o autor justifica o valor da rosa em decorrência do “imenso trabalho” que é dispensado no processo de cultivo. No plano metalinguístico, o poeta compara sua tarefa a de um artesão ou trabalhador braçal do campo. Mas a tarefa não pertence apenas ao poeta. O pronome pessoal “nos” apresenta a construção literária como um trabalho coletivo já que a escrita poética se faz a partir e para o outro.

Dado o árduo trabalho dedicado à produção da flor/rosa/poema, o Drummond estipula que seu valor de venda não pode ser menor que “oito contos”. No período em que o poema foi escrito, a economia brasileira vivenciava um período de mudanças com a troca da moeda nacional (CAFFARELLI, 1992). O Real que vigorava desde o Brasil colônia foi substituído pelo Cruzeiro que vigorou de 1942 até 1967 (idem). Na época, uma das medidas político-econômicas determinava que cada Cruzeiro equivalesse a mil Réis evidenciando uma valorização do primeiro (idem). Assim, os “oito contos” referidos no poema tinham valor monetário não se tratando tal relação de valor de uma ironia. Dentre tantas flores primaveris, a rosa poética se destaca pela sua docilidade e meiguice. Diante de tamanha primazia, o poeta se questiona onde poderia a rosa abrir-se. A resposta revela que a desabrochar da rosa depende da recepção do público. Por essa razão, Drummond apela que as pessoas sejam permeáveis ou receptivas a rosa/poema.

5 Uma só pétala resume auroras e pontilhismos,
6 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
7 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
8 todas histórias, todas catárticas, todas patéticas.

(ANDRADE, 2012, p.59)

A estrofe seguinte é notória é em figuras de linguagem. No verso 5, o poeta demonstra a grandeza de uma rosa comparando uma pequena parte sua – uma pétala – a “auroras e pontilhismo”. A exemplo dos poemas anteriores, o tema “renovação” reaparece aqui. A aurora é um símbolo do despertar e de renovação todas as possibilidades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 76). Se em “A flor e a náusea” a renovação ocorre pela transformação inesperada, e em “Áporo” a transmutação é retrada, aqui em “Anúncio da rosa” a poesia é exaltada como símbolo de todas as possibilidades.

O poema avança associando a pétala a “pontilhismos” (v. 5). O pontilhismo é uma técnica de pintura do período Neoimpressionista (LICHTENSTEIN, 2006). Em tal técnica, pequenos pontos de cores, diferentes ou não, são justapostos criando uma mistura percebida pelos olhos do observador, “as cores são misturadas na mente do espectador e não fisicamente na tela” (idem, p. 124). Para Lichtenstein (2006), a imagem pontilhistas se aproxima da imagem poética porque ambas geram imagens mentais. A autora lembra também que o pontilhismo estava presente em outras áreas das Artes trazendo inovações rítmicas na música, por exemplo. Como já visto nos poemas anteriormente analisados, a poética de Drummond também apresenta algo que lembra o pontilhismo, com pedaços da rima espalhados ao longo do poema que recriam imagens. Por suas múltiplas possibilidades a poesia merece ser reverenciada e amada: “beijai a rosa” (v. 6).

A grandiosidade da flor é tão grande que “ela é sete flores” (v.7). O número sete é frequentemente caracterizado como o número símbolo de perfeição e de ciclos consumados indiciando a renovação positiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 942-945). As sete flores também remetem ao termo “setes artes”, cunhado por Ricciotto Canudo, em 1911, que acrescentou a sétima arte, a saber - o cinema, à lista de seis artes proposta anteriormente por Hegel (RIZZO JUNIOR, 2011). Dessa forma o poeta usa a simbologia do número sete para indicar ao mesmo tempo a perfeição e a universalidade da poesia, pois a rosa pode encerrar em si o potencial de todas as artes. No entanto, ao exaltar a poesia o poeta não a distancia das outras artes, pois, para ele são “todas exóticas, todas histórias, todas catárticas, todas patéticas” (v. 7 e 8). A escolha do autor

aqui é correlacionar iconicamente todas as flores/artes utilizando o paralelismo sintático para indicar a simetria existente entre as elas.

9 Vêde o caule,
10 traço indeciso.
(ANDRADE, 2012, p.59)

Na terceira estrofe, o autor inicia seu desenho do caule recuando o alinhamento da estrofe em contraste às estrofes anteriores. Por essa razão, a estrofe abre-se com a orientação dirigida ao leitor: “Vede o caule” (v. 9). O caule apresenta-se como um “traço indeciso” (v. 10). Contrariando os versos anteriores de exaltação à rosa, aqui o caule, ou a base original - o próprio poeta, possui uma essência indecisa ou por definir. Numa leitura intertextual com “A flor e a náusea”, pode-se afirmar que em “O anúncio da rosa” o poeta ainda está vagando em busca da sua redenção, embora aqui ele já compreenda a relevância da flor.

11 Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
12 Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
13 que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
14 pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.
(ANDRADE, 2012, p.59)

A quarta estrofe prossegue com o foco discursivo introspectivo. Freitas (2010) observa que nessa estrofe o autor escolhe se distanciar da sua obra, ciente de que ela não é um bem individual – pois, como o próprio título do livro diz, a rosa pertence ao povo. Particularmente discordamos em parte com essa afirmação. Ao se apresentar como autor da rosa (v. 11), e logo em seguida (v. 12) se referir a si usando a terceira pessoa, o poeta expõe-se como parte do povo. Ao assim fazê-lo, Drummond não se distancia de sua obra. Ao contrário, ele emaranha o seu “eu” à própria rosa creditando-lhe certo tom autobiográfico.

Ainda no verso 11, ao mesmo tempo em que o poeta se afirma autor da rosa, ele se questiona sobre sua identidade. Sua indecisão sobre a própria identidade é iconizada, no poema, pela quebra no uso dos pronomes presente nos versos 11 e 12. Ora o autor se refere a si usando pronomes na primeira pessoa do singular (eu, me – v. 11), ora o faz usado a terceira pessoa do singular (ele - v. 12).

O conflito gerador dessa dissolução do ego é revelado no verso 12 – “mas ele é neutro”. Resgatando o contexto histórico em que o poema foi escrito, o autor inquirir a si mesmo sobre sua participação política frente à realidade que o cerca. Diante das conturbações sociais no ambiente nacional e internacional, o poeta crítica a passividade d“ele” (v.12). Como dito acima, ao optar por usar a terceira pessoa, o poeta inclui-se no coletivo. A imobilidade não é só sua. Todo o povo está inerte.

O pronome ele (v.12) também pode ser compreendido como referência a Deus (v. 12). Aqui o poeta deixa transparecer sua posição declaradamente ateísta, ao marcar o pronome com letra inicial minúscula. Seguindo na mesma estrofe, o autor apresenta uma justificativa para seu posicionamento argumentando ter dúvidas de que alguém “em outro mundo” (v. 13), “no amplo vazio” (v.14) pense na rosa.

15 Vinde, vinde,
16 olhai o cálice.

(ANDRADE, 2012, p.59)

Na quinta estrofe, o poeta novamente convoca para a contemplação da rosa, mas essa observação deve se proceder de forma detalhada- “olhai o cálice” (v. 16). Botanicamente, embora o botão floral tenha muitas vezes a forma de uma taça, o verdadeiro cálice na anatomia das flores se refere ao conjunto das sépalas- folhas modificadas, geralmente verdes, cuja função é de proteção do conjunto floral conforme apresentado na figura 44 (VIDAL e VIDAL, 2003). São as sépalas que fecham o botão floral (idem). Nesse sentido, a observação do cálice botânico envolveria um esforço por parte do observador e que o obrigaria a sair da posição passiva.

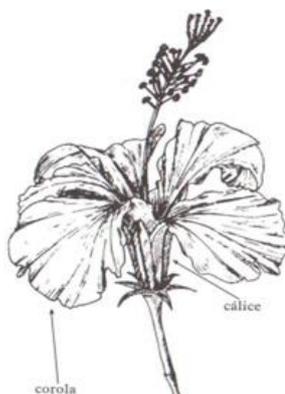


Figura 44 - Apresentação das estruturas florais. Evidenciando a presença do cálice e da corola (VIDAL e VIDAL, 2003, p. 17).

Adicionalmente, o cálice é associado simbolicamente ao conhecimento, à revelação e à vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 338-340). Dessa forma, observar o cálice pode ser compreendido como a adoção de uma posição receptiva a novas descobertas. Metalinguisticamente, a poesia é o recipiente utilizado pelo poeta para portar os elementos emancipatórios que podem ser acessados pelo povo.

- 17 Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
18 não, é cruel existir em tempo assim filaucioso,
19 Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
20 oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão.

(ANDRADE, 2012, p.59)

A negociação da rosa continua na sexta estrofe. O autor prossegue sua recusa diminuir o valor de vender de sua áurea rosa. A tarefa de composição poética demanda tempo, reflexão, afasta o poeta do convívio social impondo um exílio. Apesar de todo esse sacrifício empregado na obra poética, autor é alvo de escárnio ao oferecer uma mercadoria cujo valor ultrapassa as estrelas. Ao empregar palavras raras (“aurilavrada”, “filaucioso”, “mercância”, “irrisão”), Drummond ironicamente modela sua arte para que ela se aproxime mais do gosto aristocrático.

No verso 17, a aliteração do som consonantal oclusivo e explosivo representado pela letra “P” iconiza a indignação do poeta diante da injusta depreciação da rosa. Também são muito frequentes as consoantes com sons sibilantes (S, Ç, X, J) remetendo a algo que desliza, que corre, e pode ser associada à vida se esvaindo. Assim, em tempos onde os interesses pessoais ultrapassam o bem comum, o poeta é incompreendido pelo seu público já que sua arte não é alinhada à lógica do funcionamento econômico social. Freitas (2010) observa adicionalmente que a aliteração das letras P e C, marcam o compasso espasmódico das cólicas.

- 21 Rosa na roda,
22 rosa na máquina,
23 apenas rósea.

(ANDRADE, 2012, p.59)

Nessa estrofe, novamente o caule é iconizado com o uso de versos curtos e com a disposição recuada da estrofe em relação à estrofe que o antecede. O poeta novamente

lança a mão do paralelismo sintático. A “roda” (v. 21) e a “máquina” (v. 22) são símbolos de revoluções tecnológicas da humanidade. Outro grande avanço tecnológico foi a escrita. A escrita, e a decorrente leitura, modificou a forma do homem de interagir com o meio e produzir o conhecimento. Ao colocar a “rosa na roda,/ rosa na máquina” (v 21, 22), o autor reverencia a superioridade da escrita sobre as tecnologias subsequentes, reconhecendo a importância basilar da pena na constituição da sociedade e suas tecnologias. Ao mesmo tempo,

Por outro lado, no poema a “roda” e a “máquina” também podem ser compreendidas como símbolos da sociedade mercantilista, focada na produção e consumo de bens. Esses instrumentos também iconizam o movimento repetitivo, não reflexivo. Há uma tentativa de impor a rosa o mesmo padrão mercantilista que os objetos e bens de consumo possuem. No entanto, Drummond não concorda com essa visão. Para o autor, apenas a forma rósea pode salvar o homem do tédio das coisas de todo o dia.

- 24 Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
25 pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
26 e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
27 Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.
(ANDRADE, 2012, p.59)

A época é cruel para a poesia. Em decorrência disso, e com muita resistência, o poeta aceita a “venda murcha” (v. 24). Se em “Áporo” e em “A flor e a Náusea” a flor se sobressai como simbolismo de resistência e de transmutação, em “Anúncio da Rosa” a rosa é vendida a um preço injusto ao seu valor, é perdida. O poeta acredita não ser mais possível encontrar eco social do seu louvor a rosa. Dessa forma, vê-se obrigado a inserir-se no sistema.

No plano metalinguístico, o último verso dessa estrofe manifesta um tom de crítica ao movimento Modernista que sucedeu o Parnasianismo. Para o autor, todas as transformações sócio-culturais que culminaram no Modernismo, resultaram também em leitores menos entusiasmados com a poesia. Tais leitores não se preocupam com a qualidade da literatura. A corrosão social leva ao apodrecimento da burguesia tanto cultural quanto economicamente já que “não há oito contos” (v. 26). O autor critica o descompromisso com a realidade e com alienação do contexto político-social.

28 Aproveitem. A última
29 rosa desfolha-se.
(ANDRADE, 2012, p.59)

Nos dois últimos versos do poema, Drummond insta uma última vez para com o povo para aprecie a rosa. E é necessária urgência, pois suas folhas já estão caindo. O movimento da folha caindo é iconizado pelo pronome reflexivo “se” posicionado no final do último verso.

Dessa forma, o poeta convoca o povo a reflexão a cerca do mundo e das questões sociais em que estão imersos. Diferentemente dos poemas anteriores, com um movimento ascendente, em “Anúncio da rosa” o movimento é descendente. Ao abrir o poema, a flor é apresentada e elogiada, mas no fim do poema encontramos partes da rosa sendo expulsas do poema.

4.4.1 Minha proposta tradutória

Como nos poemas anteriores, o título de “Anúncio da rosa” sintetiza a temática a ser apresentada no decorrer do poema. Embora entendamos que a ambiguidade sobre o que é anunciado se desfça logo nos primeiros versos, achamos ser importante proporcionar ao leitor em Libras a inquietação diante da possibilidade da descoberta. Por essa razão, buscou-se ao máximo preservar a dualidade de interpretação presente no texto fonte. Sendo assim, ao invés de usamos marcadores pronominais espaciais ou outros recursos linguísticos da Libras que elucidariam o título-enigma, optamos por submeter o texto em Libras à estrutura do português, realizando um decalque linguístico palavra a palavra. Dessa forma, “anúncio” e “rosa” permanecem dois elementos autônomos e podem ser permutados entre si em busca das prováveis significâncias obrigando o leitor a submeter-se ao jogo poético.

Em “Anúncio da Rosa”, a rosa já está delineada antes mesmo de iniciada a leitura. A imagem da rosa emerge do texto como uma notável pintura. As dez estrofes são organizadas para mimetizar a silhueta de uma rosa. Essa leitura visual, que antecede a leitura propriamente dita dá dinamismo à leitura do poema. Drummond coloca em evidência os elementos formais, visuais impondo dinamismo ao poema. A nossa escolha foi marcar no espaço neutro da sinalização a estrutura morfológica da rosa tal como

explicitado no poema (Figura 45). Dessa forma, na tradução há uma tentativa de mimetizar a organização do poema e a carga de iconicidade presente no movimento de cada elemento da mesma maneira como foi observado no poema fonte.

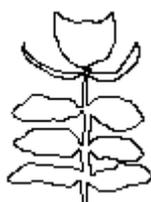


Figura 45 Aparência do traçado da silhueta do poema executado no espaço neutro.

Em Libras o sinal de rosa é FLOR-ROSA. No entanto, com vista a manter no decorrer do texto as configurações de mão próximas entre si, optamos por recriar utilizando um classificador para a ROSA, apresentado na figura 46, com a mão configurada em . O resultado foi interessante pela economia de sinais e a intensificação da carga visual do poema a imagem.



Figura 46 - Neologismo para a sinal ROSA.

Assim propomos:

FLOR-ROSA <ROSA>_{a(CL)} CUIDAR_(CL) ^mod'EFF
 [<BARATO> loc_e <VENDER> loc_k]_{dc}? <NÃO>[5]^{neg}_{dc mc}
 FLORES_(cl) <DOCE> ^mod AUG <ROSA>_{a do (CL)} ^mod' CARE
 [ONDE DESABROCHA_{do(CL)} <ONDE>_f] ? [<NÃO>[5]^{neg} VÓS
 ACEITAR]!

<PONTO₊₊> <ROSA> loc_e do (CL) <PÉTALA> do (CL) <BRILHAR>^mod AUG
 ROSA_{a(CL)do} POESIA₁ <ROSA>_{a(CL)} AMOR <ESPALHAR>loc_k do BEIJAR-
 FLORES_(CL) CHEIRO_(CL) <CORES₊₊>
 HISTÓRIA_(CL) EMOÇÃO EMOÇÃO MOLDADO_(CL) ROSA>_{a(CL)}

bVERa
 CAULE_(CL)

<aIX₁>^oper'AFR <SINAL₁>?
 PESSOA₁ (CL) PRODUÇÃO_(CL) ROSA_{a(CL)} ESCONDER₁ (CL)
 DEUS_{do} b do AJUDAR₁ do <MAS>[5]^{adv}_{mc} NEUTRO
 [<PENSAR₁>~~ MUNDO_(CL) ALGUÉM_(CL) <loc d VER loc e>do dc
 <PANORAMA>^oper'NEG^{TENSO}
 ENCONTRAR_(CL) ^aff'SURPRISE ROSA_{a(CL)} <PENSAR₁>f]~~

bVIRa bVIRa
 VER CÁLICE_(CL)

OURO_{loc d} OURO_{loc e} MOLDAR_(CL) ROSA_a (CL) <NÃO-BARATO>_{efn mc}
 BRILHAR
 <NÃO>[5]^{neg!} < AO-REDOR_(CL) EGOÍSMO CRUEL > ^aff'DISGUST
 <AFASTAR₁ (CL)> AZAR TRISTE SOFRER₊₊
 ESPECIAL ROSA_{a(CL)do} 1 OFERECER₃ (CL) mc 3 OPRIMIR₁

ROSA_(CL) RODA_(CL)
 <ROSA_(CL) CENTRIFUGA_(CL)> ^mod'EFF
 ROSA_(CL)

[ROSA_{a(CL)do} a--VENDER_b mc BARATO_(CL)] ^aff'DISGUST NÃO-
 ENTENDER_{efn mc}
 EU ESCREVER NOITE POESIA₃ VIR₁ 3 PEDIR₁ POESIA N-U-N-C-A
 NÃO-TEM DINHEIRO BARATO NÃO-TEM. ELES ROSA_(CL) AMAR
 NÃO-TEM.
 ACABOU POESIA_(CL) PERFEITO ACABOU,
 AGORA DECADÊNCIA, RICO_(CL) DECADÊNCIA_(CL)

APROVEITAR
 ROSA_{a(CL)do} DESFOLHAR_(CL)

Há no poema fonte um intenso movimento fônico marcado por ditongos e sons nasalizados que iconizam o som arrastado dos lamentos. Ao mesmo tempo as vogais modificadas conferem musicalidade ao texto contribuindo com a rima e o ritmo. Aqui se optou por mimetizar essa cadência por uma sinalização mais lenta e bem marcada. Adicionalmente a expressão facial intensifica a carga dramática do texto na língua meta.

Também é forte o movimento lúdico de comutação entre perguntas e respostas promovendo a organização das ideias na estrofe. Tal jogo de permuta confere equilíbrio e simetria ao texto sinalizado. A escolha foi posicionar a ROSA no espaço neutro à esquerda e o comprador imaginário à direita, conforme se pode observar na figura 47.



Figura 47 - Postura adotada pela sinalizante. A ROSA configurada na mão esquerda enquanto ocorre diálogo com interlocutor imaginário posicionado a direita.

Imenso trabalho nos custa a flor.
Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.

(ANDRADE, 2012, p.59)

No caso de rima interna que suaviza a compõe a transição entre os dois primeiros versos, a escolha foi realizar planejar a ocorrência de um morfismo. Dessa forma, o “imenso trabalho” foi recriado em $CUIDAR_{(CL)}^{\wedge mod'EFF}$ (Figura 48) . A tensão presente nas expressões corporal e facial durante a execução do sinal e a duração irregular da sinalização modificam semanticamente o sinal deixando claro o tamanho do esforço dedicado no cuidado à flor.



Figura 48 - Sinal CUIDAR_(CL) ^{mod'EFF} com uso irregular da duração da sinalização e marcadores não manuais.

No início do segundo verso, a escolha foi verter “Por menos de oito contos vendê-la?” por “<VENDER BARATO>?”. O sinal BARATO (Figura 49) é realizado

com a mão configurada em , a mesma configuração usada em CUIDAR_(CL) ^{mod'EFF}. E, evidenciando a desproporção entre o trabalho dispensando a flor e a desvalorização social imputada a ela, os sinais são marcados locações diferentes no espaço de sinalização (Figuras 47 e 48). Adicionalmente, na figura 49, o direcionamento do olhar é usado para enfatizar a flor mesmo enquanto outro sinal é articulado juntamente.



Figura 49 - Simetria durante a execução de “<VENDER BARATO>?”. Dois sinais são executados ao mesmo tempo com diferentes configurações. A mão direita sinaliza BARATO e a esquerda marca o referente ROSA.

Na segunda estrofe, Drummond descreve a rosa partindo de partes:

Uma só pétala resume auroras e pontilhismos,
sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,

(ANDRADE, 2012, p.59)

A imagem retrada no poema sinalizada evidencia a composição da flor em pétalas para, em seguida, subtrair uma das pétalas. A imagem da aurora é recriada por um dos seus efeitos – o brilho - de forma manter o padrão de configurações de mão. No verso seguinte, a ambiguidade de estâncias¹⁶ presente no texto fonte é remodelado selecionando-se uma das suas possíveis interpretações. A escolha de POESIA na remodelagem foi motivada pelo ímpeto de preservação da estrutura rítmica. Aqui se priorizou a manutenção do jogo de configurações de mão. O sinal POESIA inicia-se

com a mão configurada em  , como no neologismo de ROSA, e termina

configurado em  , como em BRILHAR. Adicionalmente, o sinal POESIA posicionado logo após a ROSA, estabelece uma relação direta de equivalência entre os dois termos.

ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
todas histórias, todas catárticas, todas patéticas.

(ANDRADE, 2012, p.59)

FLORES_(CL) CHEIRO_(CL) <CORES++>
HISTÓRIA_(CL) EMOÇÃO EMOÇÃO MOLDADO_(CL) ROSA>_{a(CL)}

¹⁶ . De acordo como dicionário Aurélio, o vocábulo estância comporta uma série de sentidos. Dentre muitos, pode ser referir a depósito de materiais, fazenda ou a lugar de morada ou de estadia temporária para férias ou tratamento de doenças. Na região nordeste, a palavra estância também é usada para se referir a cortiço. Outra possibilidade é estrofe. No entanto, alguns autores preferem usar o termo estância para “nomear estrofes regulares nas composições que seguem à risca os cânones de versificação clássica” (CEIA, 2010).

Nesse trecho, o ritmo e rima são extremamente bem marcados. O esquema rímico é rico com a repetição de som nos das palavras exÓTICAS/ hISTÓrIAS/ CATárTICAS / patÉTICAS. A repetição da palavra “todas” intensifica a marcação do ritmo bem como a sequência de proparoxítonas. Na tradução, o ritmo é iconizado pela velocidade durante a sinalização. A criação também prioriza a organização harmônica em torno da

configuração de mão  . Por essa razão, exóticas é vertido para CORES. Catárticas e patéticas para EMOÇÃO. Em HISTÓRIA_(CL) a ideia é pintar um quadro onde o passado e o presente são comprimidos até seu limite máximo (Figura 50). Todos, iconizados

pela configuração de mão  , são moldados resultando na ROSA agora configurada em  .



Figura 50 – Neologismo para HISTÓRIA (CL)

Um esquema similar pode ser observado no verso “Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada”. Em “mas peça” há, no primeiro olhar, um erro de grafia com a ausência da letra i em mas caso consideremos que peça seja a forma conjugada do verbo pedir. No entanto, peça também pode se referir a parte de um todo; a objeto artístico; a objeto elaborado de metal precioso. A primeira solução foi jogar com os antônimos CARO e BARATO. No entanto, logo se percebeu a proximidade entre CARO (figura 51) e BRILHAR (figura 52): ambos possuem a mesma configuração e orientação de mão, os movimentos semelhantes e são executados no mesmo espaço de sinalização. Tão proximidade permitiu a criação de uma sutil ambiguidade no texto em Libras.



Figura 51- Forma dicionarizada registrada para o sinal CARO. (FONTE: <http://www.acessibilidadebrasil.org.br/libras/>)



Figura 52 - Forma dicionarizada registrada para o sinal BRILHAR. (FONTE: <http://www.acessibilidadebrasil.org.br/libras/>)

Pouco mais adiante no texto fonte o poeta propoem um sutil jogo fônico em “peQuenas Cólicas Cotidianas,”. A aliteração das oclusivas surdas velares, com a saída continua do ar, iconizam o efeito de continuidade do exílio. No poema traduzido, a nossa escolha foi realizar o movimento mais lentamente. No texto fonte, mais icônico ainda é o posicionamento das sílabas com as consoantes Q e C nas palavras: 2^a, 3^a e 5^a sílabas respectivamente. Dessa forma, o exílio é longo e agrava-se no decorrer do tempo. No texto sinalizado, recorreu-se ao trio AZAR, TRISTE, SOFRER. Esses sinais se aproximam por possuírem a mesma configuração de mão, . A escolha foi motivada de forma a contribuir com a estrutura rítmica do poema sinalizado, possibilitando também a ocorrência de morfismo. O aprofundamento do estado psicológico é iconizado pelo movimento descendente do corpo, conforme apresentado nas figuras de 53 a 55.



Figura 53 - Sinal AZAR.



Figura 54 - Sinal TRISTE.



Figura 55 - Sinal SOFRER.

Em:

Rosa na roda,
rosa na máquina,
apenas rósea.

a reconfiguração do poema novamente lança mão da duração e velocidade de execução da sinalização como elemento criativo. Nesse trecho, os sinais são realizados com velocidade cada vez mais crescente e com movimentos circulares repetitivos iconizando o movimento de rodas e máquinas. A ROSA é inserida visualmente em uma roda e em uma máquina que realiza movimentos cíclicos repetitivos, gerando um efeito de estranhamento. Por fim o movimento cessa e surge a forma rósea solitária (Figura 56).



Figura 56 - Sinal criativo para RÓSAE.

No trecho “A ultima rosa desfolha-se” a partícula SE parece desprender-se do texto. A saída tradutória foi a recriação do quadro pictórico. A ROSA foi posicionada a folha marcada como na figura 57. Em seguida, o movimento de uma folha caindo é mimetizado (Figura 58)



Figura 57 - Classificadores para ROSA e FOLHA.



Figura 58 - Iconização do movimento de queda de uma folha.

Acreditamos que o resultado tradutório apresentado mostra que a tradutora foi bem sucedida em certo grau. O poema fonte é repleto de imagens que puderam ser remodeladas na língua de sinais. O tema central, a venda da rosa, foi mantido. Houve também a preocupação em manter os jogos de assonância e aliteração presentes no texto fonte. Também houve tentativa de mimetizar o ritmo presente no texto fonte. As modulações feitas partiram de um conceito de transcrição e foram concebidos com claros objetivos em mente.

CONCLUSÕES

Neste estudo buscou-se refletir a cerca da tradução realizando-se um trabalho analítico descritivo com propostas práticas tradutórias, no sentido língua portuguesa – Libras, que envolveram três poemas de Drummond presentes no livro “A Rosa do Povo”, a saber: “A Flor e a Náusea”, “Áporo” e “Anúncio da Rosa”. Nesses poemas, o autor tem o olhar direcionado às lutas sociais e elege a rosa/flor como símbolo da resistência, da transformação e da própria poesia. Os poemas possuem estruturas narrativas e descritivas bem definidas. Tal fato colaborou para que a tradução se operasse com maior tranquilidade.

Há desafios específicos na tradução poética que ultrapassam as questões textuais e linguísticas e que são acentuados quando uma das línguas envolvidas é a língua de sinais. Isso porque, línguas sinalizadas e línguas orais muitas vezes lançam mão de recursos criativos diferenciados o que ao primeiro olhar tornaria a tradução impossível. Contudo, cremos ter demonstrado que quando a busca se processa na recriação do efeito nos textos traduzidos, as imagens, presentes nas poesias das línguas orais, ganham representação visual no seu novo canal, a língua de sinais. Ao adotar estratégias focadas no efeito poético, as escolhas podem recuperar o não-verbal de modo a deixar transparecer as relações icônicas. Os aparentes limites de traduzibilidade em decorrência das diferenças de modalidades podem ser usados criativamente com ênfase na visualidade icônica.

Exatamente por essa razão, no caso dos poemas aqui traduzidos, as modulações necessárias foram realizadas em decorrências das questões de diferença de modalidades articulatórias entre as línguas de sinais e orais. Pretendeu-se exemplificar aqui que, para cada situação considerada *in loco*, existem estratégias tradutórias que necessitam de análises específicas. As escolhas se nortearam pela realização de adaptações locais de forma a contornar os desencontros e as assimetrias presentes na língua portuguesa e na Libras. Os traços peculiares dos poemas nos textos fontes analisados foram manipulados de forma a tornar possível reconstituir o poema sinalizado.

A análise do poema “Mãos do Mar” e, conseqüente, o estudo da poética sinalizada se mostraram fundamentais para a compreensão da dinâmica da poesia surda. Tal estudo nos fundamentou de argumentos e de estratégias que auxiliaram o

procedimento tradutório. Isso também nos possibilitou aumentar a capacidade de percepção de aspectos da visualidade das Línguas de sinais.

O objetivo específico inicial seguinte, aproximação entre os Estudos da Língua de Sinais e a Teoria da Transcrição, também foi alcançado. Esse se mostrou um esforço produtivo deixando também respondida a primeira questão levantada no início desse trabalho sobre a efetividade da aplicação da Teoria da Transcrição para as traduções onde as línguas de sinais se posicionem em uma das pontas. O olhar transcriativo focalizou-se na forma e no movimento permitindo entrever as características cinéticas e, por que não, sinestésicas dos poemas escritos. Dessa forma, foi possível extrair marcações icônicas presentes nos poemas fontes e remodelá-los convertendo em experiência linguística visual.

Consideramos que o terceiro objetivo específico, justificar a tradução utilizando a semiótica, também foi alcançado. As justificadas semióticas entremearam tanto os textos-fonte quanto os textos-meta e se mostraram eficazes ao permitir traçar paralelos entre os textos apontando possibilidades tradutórias para as questões encontradas no texto, recriando estruturas isomórficas na Libras evidenciando a experiências visuais. A dinâmica do processo de estruturação dos poemas foi privilegiada com foco na forma.

Dessa forma, as reflexões e exemplos apresentados no decorrer desse trabalho, a cerca dos procedimentos de tradução, contribuem para ampliar a compreensão da complexidade que existe no percurso tradutório em decorrência da diferença de modalidade e das especificidades do gênero poético. No entanto, também nos permitem concluir que a semiótica, em busca da conjunção sígnica-icônica presente na poética, oferece valioso auxílio ao procedimento de tradução.

A terceira questão motivadora desse trabalho, como os parâmetros mínimos presentes nos sinais em língua de sinais poderiam ser utilizados para replicar os efeitos presentes nas línguas de sinais, foi frequentemente exemplificada no decorrer desse estudo. Os aspectos linguísticos peculiares das línguas de sinais podem ser manipulados de forma a evidenciar algumas estruturas. Por exemplo, a emotividade e o ritmo foram muito marcados com intensificadores de expressão facial e corporal e na velocidade da sinalização. Nesses casos o procedimento de tradução foi muito mais iconográfico, com frequentes usos de classificadores e incorporação, do que lexical. Outro exemplo, a reconstrução do jogo de rimas baseou-se na repetição de sinais que compartilhavam parâmetros como movimento, configuração de mão, locação ou orientação da palma.

Quanto ao objetivo geral, produzir a tradução em vídeo de poemas selecionados de Drummond a partir do seu livro “A Rosa do Povo”, algumas ponderações são necessárias. O presente estudo operou-se como uma experiência laboratorial e temos certeza que em novos estudos outras questões serão levantadas. Concordamos com os autores que a tradução poética não se encerra em uma “versão perfeita” do original. Certamente, as possibilidades de se gerar “versões mais acertadas” se fazem presentes a cada nova leitura dos textos produzidos. O interessante é observar o percurso tradutório compreendendo que todas as traduções refletem uma leitura e seleção orientada de critérios. Não há uma maneira certa de se traduzir.

E por isso mesmo, não temos a pretensão de produzir uma tradução que se torna um texto de fácil assimilação. Como foi bem discutido no decorrer do trabalho, a linguagem poética se opera no estranhamento, principalmente no caso dos poemas de Drummond que muitas vezes se operam pelo jogo de ambiguidades e de referências simbólicas. Daí considerarmos a nossa tradução bem sucedida ao lançar possibilidades de reflexão e de reiteração acerca dos limites linguísticos português - Libras. Essa reflexão não se opera sobre o conceito de audismo ou prestígio de uma língua em detrimento a outra. A reflexão que propomos é a de troca, intercâmbio entre culturas e movimentos sociais.

Ampliar o acesso aos bens culturais é empoderar a comunidade surda e armá-la para a participação social mais crítica e efetiva. Apropriar-se adequadamente das culturas nas quais está inserido é participar em condições de igualdade. A reflexão teórica sobre a tradução de textos da língua portuguesa para Libras não deve se configurar como um lugar para a imposição cultural ou de luta ideológica.

Apesar de os surdos brasileiros viverem na mesma sociedade que seus conacionais ouvintes, o acesso a cultura em suas várias facetas ainda é limitada. Muitas das experiências vivenciadas por ouvintes e surdos não são compartilhadas. Embora já se tenha avançado muito nessa área, o acesso do surdo à cultura ouvinte ainda é limitado. A tradução de textos literários para a Libras pode contribuir na constituição da biculturalidade do surdo. Compreender e poder se comunicar nestas duas culturas é direito da pessoa surda enquanto cidadã. Concordamos com a opinião dos autores de que a produção de material literário em Libras pode aproximar o surdo da cultura das línguas orais e da comunidade regional, aqui no seu mais amplo espectro, em que estão inseridos. É claro, que não temos a ilusão de que a tradução sozinha seja o elemento que irá possibilitar todas as aberturas dos surdos ao mundo ouvinte. Questões educacionais,

de políticas e linguísticas devem confluir para integrar surdos de maneira que eles possam obter desempenhos semelhantes aos obtidos pelos ouvintes.

Acreditamos que as reflexões aqui pontuadas possam auxiliar na formação de futuros TILS interessados nos elementos estéticos das línguas de sinais e seus efeitos na tradução. A formação do TILS deve fornecer subsídios para abarcar a maioria das questões que estão presentes nos diferentes tipos de discursos, incluindo o texto literário. Tal formação não deve ser respaldada apenas no conhecimento lingüístico, mas deve comungar também as experiências culturais e sociais. Exercícios práticos de tradução de poemas ou trechos de poemas podem suscitar reflexões a respeito da prática do profissional TILS.

Por fim, esta dissertação, com uma proposta de respeito às línguas de sinais e a valorização da estética dos poemas sinalizados, busca lançar pontos de luz sobre a tradução poética e as línguas de sinais. Esperamos que novas investigações sobre a tradução literária e as línguas de sinais possam abarcar pontos não contemplados neste trabalho. Questões sobre a corporiedade do tradutor e sua atuação diante das câmeras; questões de versificação em poemas sinalizados; além das questões de composição de vídeos e normatização dos livros sinalizados são bem vindas. Além disso, a interface entre tradução e acessibilidade está bem clara para nós. Investigações nesse âmbito também se fazem urgentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Izandra O lirismo de Drummond em “A flor e a náusea”. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**: Comunicações dos fóruns. Porto Alegre, Vol. 03, n. 02, jul/dez 2007. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/5079/2908>>. Acesso em 14 de dezembro de 2014.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo, SP: UNESP, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

ARAUJO, Fernanda Machado de. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. Florianópolis, 2013. – Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARROJO, Rosemary (org.). **O Signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas, SP: 2ª edição Pontes, 2003.

_____. **Oficina de Tradução**: A teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BASTIN, Georges. Adaptation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2008. p. 5-8.

BARROS, Eudenia Magalhães. **O Mundo do Silêncio – Uma Breve Contextualização da Trajetória do Indivíduo Surdo na Humanidade**. RVCSD - Revista Virtual de Cultura Surda e Diversidade, Edição nº 07, 2011.

BAUMAN, H-Dirksen L.; NELSON, Jennifer L.; ROSE, Heidi M.. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. University of California Press, 2006.

BORGES, Afonso. O que pode haver em comum entre uma aporia grego, um inseto que procura uma saída e um governo ditatorial? **Mondolivro**. Belo Horizonte: CBN, 04 de julho de 2013. Programa de rádio. Disponível em <<http://cbn.globoradio.globo.com/colunas/mondolivro/2013/07/04/O-QUE-PODE-HAVER-EM-COMUM-ENTRE-UMA-APORIA-GREGA-UM-INSETO-QUE-PROCURA-UMA-SAIDA-E-UM-GO.htm#ixzz3eYUxBPRL>>. Acessado em 20 de dezembro de 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, **O Tradutor e intérprete de língua de sinais e língua portuguesa** /Secretaria de Educação Especial; Programa Nacional de Apoio a Educação de Surdos - Brasília : MEC ; SEESP, 2004.

BRITTO, Paulo Henrique. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAFFARELLI, Eugenio Vergara. **As moedas do Brasil: desde o Reino Unido: 1818-1992**. São Paulo: Brasil, 1992.

CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

CAMPELLO Ana Regina e Souza. **Aspectos da visualidade na educação de surdos**. Florianópolis, 2008. – Tese (Doutorado em Educação)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. (org.) - **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.

_____, PIGNATARI, Décio, CAMPOS Augusto. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia-SP: Ateliê, 2006.

CAPOVILLA, Fernando César et all. **Dicionário Enciclopédico Trilíngue da Língua de Sinais Brasileira** – 3. Ed.-São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Transtornos de aprendizagem 2: da análise laboratorial e reabilitação para as políticas públicas de prevenção via educação**. São Paulo: Memnon Edições Científicas, 2011.

CARMEL, Simom. “**Deaf folklore**”. In: Brunvand, Jan Harold (Org.). *American folklore: na encyclopedia*. New York and London: Garland Publishing.

CASTRO, Nelson Pimenta. **A tradução de fabulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. [Dissertação]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2012.

_____. Poesia. Encontro de amor. in: **Configuração de mão em Libras**. Rio de Janeiro: LSB vídeo, vídeo. 2011.

_____. Poesia. **Língua sinalizada e língua falada**, Rio de Janeiro: LSB vídeo, vídeo, 1999.

CASTRO JUNIOR, Gláucio de. **Varição Linguística em Língua de Sinais Brasileira: Foco no Léxico**. [Dissertação]. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Pós-Graduação em Linguística, 2011.

CEIA, Carlos. s. v. “Estância”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>. Acessado em 15 de janeiro de 2014.

CINTRÃO, Heloísa Pezza; ZAVAGLIA, Adriana. **Domínios culturais e função poética como condicionantes da adaptação dentro da tradução**: sobre o conceito de adaptação. In: XI Encontro Regional da ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007, São Paulo. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada 2007. São Paulo: ABRALIC, 2007.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Considerações sobre filosofia, retórica, imagem e verossimilhança em Platão. **Revista Discurso**, São Paulo, n. 41, p. 185-222.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: A magia lúcida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COUTINHO, Denise Maria Duarte. O intérprete da LIBRAS - um Olhar sobre a Prática Profissional: Rever o Passado, Olhar o Presente para Pensar no Futuro. In: **Seminário Desafios para o Próximo milênio**. (organização) INES, Divisão de Estudos e Pesquisas - Rio de Janeiro. 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

DAHLKE, Rüdger. **A doença como linguagem da alma**: os sintomas como oportunidades de desenvolvimento. Tradução de Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1992.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007, 458 pp.

FARIA, Evangelina Maria Brito de e ASSIS, Maria Cristina de. **Língua portuguesa e LIBRAS: teorias e práticas 4**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

FARIA-NASCIMENTO, Sandra Patrícia. **Representações lexicais da Língua de Sinais Brasileira**. 2009. Tese (Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FELIPE, Tânia Amara. **De Flausino ao Grupo de Pesquisas da Feneis-RJ**. Anais do seminário surdez: desafios para o próximo milênio. 19 a 22 de setembro de 2000/ (organização) INES, Divisão de Estudos e Pesquisas - Rio de Janeiro. 2000, p. 45-56.

FERREIRA-BRITO, Lucinda. **Por uma gramática de Libras**. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, URFJ, 1995.

FREITAS, Tatiele da Cunha. **O Anúncio da rosa**: uma leitura do canto que se oferta ao povo. *Logos*, v. 18, p. 107-110, 2010.

- GOLDFELD, Marcia. A criança surda. São Paulo: Pexus, 1997
- GODINHO, Alan Henry. **Mão do Mar**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=K399DQf9XRI>>. Acesso em 11 julho de 2013.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **História em Quadrinhos & Cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller**- Curitiba: UTP, 2012.
- GUTIERREZ, Ericler Oliveira. **A visualidade dos sujeitos surdos no contexto da educação audiovisual**. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- HESÍODO. **A Teogonia: A origem dos deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- JAKOBSON, Roman . **Linguística e comunicação**. Editora Cultrix, 1969.
- KARNOPP, Lodenir Becker. **Aquisição do Parâmetro Configuração de Mão na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS): estudo sobre quatro crianças surdas, filhas de pais surdos**. 1994. Dissertação. (Mestrado em Linguística) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.
- KANEKO, Michiko. Symmetry in Sign Language Haiku. In: **Sign Languages: spinning and unraveling the past, present and future**. TISLR9, forty five papers and three posters from the 9th. Theoretical Issues in Sign Language Research Conference, Florianopolis, Brazil, December 2006. Disponível em <http://www.editora-arara-azul.com.br/ebooks/catalogo/17.pdf>. Acessado em 15 de outubro de 2014.
- _____; MESCH, Johanna. Eyegaze in Creative Sign Language. In: **Sign Language Studies**. Volume 13, Number 3, 2013. pp. 372-400.
- KLAMT, Marilyn Mafra. Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “Voo sobre rio”. **Belas Infiéis**, v. 3, n. 2, p. 107-123, 2014.
- KLIMA, Edward, e BELLUGI, Ursula. **The Signs of Language**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- KRENTZ, Christopher. The as printing press: how film has influenced ASL literatura. In: **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. University of California Press, 2006.
- LACERDA, Cristina Broglia Feitosa de; GURGEL, Taís Margutti do Amaral. **Perfil de tradutores-intérpretes de Libras (TILS) que atuam no ensino superior no Brasil**. Rev. bras. educ. espec. vol.17 no.3 Marília Sept./Dec. 2011.
- LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (Comp.). **História do Movimento Político das Pessoas com Deficiência no Brasil**. - Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**. Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EdUSP, 1993.

LEITE, Emeli Marques Costa. **Os papéis do intérprete de libras na sala de aula inclusiva**. Coleção cultura e diversidade. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2005.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos Herder Lexikon**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura- Vol 9: o desenho e a cor**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

LINDDELL, Scott. **Grammar, Gesture, and Meaning in American Sign Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia**. Uma introdução, São Paulo: Atlas. 2006.

MARQUES, Rodrigo Rosso; OLIVEIRA, Janine Soares. **O Fenômeno de Ser Intérprete**. In: QUADROS, Ronice Müller; STUMPF, Marianne Rossi. Estudos Surdos IV, p. 394-406. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2009.

MASUTTI, Mara Lúcia. **Tradução cultural: desconstruções logofocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes**. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado em Literatura)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva**. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003.

NICOLOSO, S. Traduzindo poesia em língua de sinais: Uma experiência fascinante de verter gestos em palavras. In: QUADROS, Ronice Muller de. (Org.). Tradução e interpretação de língua de sinais. Universidade Federal de Santa Catarina: **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 26, 2010, p. 307-332.

OLIVEIRA, Vera Lucia de. **Poesia, mito e história no modernismo brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins. **Literatura e identidade nacional: desafios do romantismo e modernismo brasileiros**. Revista Eletrônica Fundação Educacional São José, 9ª Edição. 2001. Disponível em <<http://www.fsd.edu.br/site/wp-content/uploads/2014/03/Literatura-e-Identidade-Nacional.pdf>> Acessado em 25 de novembro de 2013.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. in. Ciclo de Palestras sobre tradução - **Haroldo de Campos: da Antropofagia à Transluciferação**. São Paulo, Citrat e Departamento de Letras Modernas- USP, 2012. Parte I e II. . Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-40309uSgK8>>. Acessado em 08 de outubro de 2013. 57 min. son.col.

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

- PEIRCE Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, Harvard University Press, 1974.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PINTO, Sílvia Regina. s. v. “Poema”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 15-01-2014.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PONTES, Matheus de Mesquita. Jornalismo e história nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade: 1930 – 1950. **OPISIS**, Catalão (4): 84-93, 2004.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- PRESTES, Anita Leocádia, PRESTES, Lygia (Orgs.). **Anos tormentosos. Correspondência da prisão (1936-1945)**. 3 v. São Paulo: Paz e Terra. 2002.
- QUADROS, Ronice Muller de. **As categorias vazias pronominais: uma análise alternativa com base na LIBRAS e reflexos no processo de aquisição**. Porto Alegre, 1995. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 1995.
- _____, e KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de Sinais Brasileira: Estudos Linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- _____, Sutton-Spence, Rachel. **Poesia em Língua de Sinais: Traços Da Identidade Surda**. In: Quadros, Ronice Müller de (Org.). **Estudos Surdos I**. Petrópolis – RJ: Arara Azul, 2006.
- QUEIROZ, João. **Semiótica segundo C.S. Peirce**. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2004.
- RAMOS, Clélia Regina. **Uma leitura da tradução de Alice no país das maravilhas para a língua brasileira de sinais**. Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado em Semiologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- REIS, Luzia de Maria Rodrigues. **Drummond: um olhar amoroso**. São Paulo; Escrituras Editora, 2002.
- RIZZO JUNIOR, Sergio Alberto. **Educação audiovisual: uma proposta para a formação de professores de Ensino Fundamental e Ensino Médio no Brasil**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROCHA, Solange Maria da. **Antíteses, díades, dicotomias no jogo entre memória e apagamento presentes nas narrativas da história da educação de surdos** : um olhar para o Instituto Nacional de Educação de Surdos (1856/1961). Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ROMÃO, Douglas Bernardes. Dois estados existenciais na poética de Drummond. **O eixo e a roda**. Belo horizonte, Vol. 8, p. 272-291, 2002. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: companhia das Letras, 2010.

SALLES, Heloisa Maria Moreira Lima et al. **Ensino de língua portuguesa para surdos**: caminhos para a prática pedagógica. Brasília: MEC, SEESP, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo. Thomson, 2005.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo; Iluminuras Ltda, 2001.

_____. **A teoria geral dos signos: Semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, Vânia de Aquino Albres. **O uso da anotação da língua de sinais na apresentação de Publicações acadêmicas: analisando as escolhas que Favorecem o entendimento do leitor**. In: IV Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. 2014, Florianópolis, Anais. Disponível em <<http://www.congressotils.com.br/anais/2014/2966.pdf>>. Acesso em 28 de novembro de 2014.

SANTOS, Silvana Aguiar dos. **O intérprete de Língua de Sinais: um estudo sobre as identidades**. Florianópolis, 2006. – Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

_____. **Tradução/ Interpretação de língua de sinais no Brasil**: uma análise das teses e dissertações de 1990 a 2010. Florianópolis, 2013. – Tese (Mestrado em Estudos da Tradução)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna. **Revista USP**, São Paulo (59): 172-180, setembro/ novembro 2003.

SECCHIN, Antônio Carlos. Posfácio. in: ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. **Revista USP**, São Paulo (36): 158-171, dezembro/ fevereiro 1997-1998.

SEGALA, Rimar Ramalho. **Tradução Intermodal e Intersemiótica/Interlingual: Português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais**. Florianópolis, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SERRA, Carlos. s. v. “Texto literário / texto não literário”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 16 de outubro de 2014.

SILVA, Aline Miguel da. Poemas em sinais: Reflexões teóricas acerca do processo de tradução literária. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 4, n. 6, p.42-56, jan./jun., 2012.

SILVA, César Augusto de Assis. **Entre a deficiência e a cultura: análise etnográfica de atividades missionárias com surdos**. São Paulo, 2010. – Tese (Doutorado em Antropologia Social)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, Saulo Xavier de. **Traduzibilidade poética na interface Libras – Português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em Bandeira Brasileira de Pimenta (1999)**. In: QUADROS, Ronice Muller e STUMPF, Marianne (org). Estudos Surdos IV – Série Pesquisas. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2009.

_____. Entre as arbitrariedades performáticas e as normatividades descritivas surdas: como a ferramenta glosinais (CAMPELLO e CASTRO, 2013) pode contribuir com procedimentos de tradução de poemas em língua de sinais na direção libras-português. In: **IV Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa**. 2014, Florianópolis, Anais.

STOKOE, Willian C. Sign language structure: an outline of the visual communication system of the American deaf. *Studies in Linguistics, Occasional Papers* 8. Buffalo, NY: Department of Anthropology and Linguistics, University of Buffalo. Reprinted in *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, n. 10, p. 3-37, 1960/2005.

STONE, Christopher. **Toward a Deaf Translation Norm: The Studies in interpretation Series**. Vol.6. Washington: Gallaudet University Press, 2009

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 1. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

_____. **Surdos: Vestígios culturais não registrados na história**. Florianópolis, 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SUASSUNA, Josilene Fernandes. **A poesia Drummondiana como veículo de crítica social: uma leitura de “O elefante e Áporo”**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura)- Universidade Federal da Paraíba, 2012.

STUMPF, Marianne Rossi. **Aprendizagem de escrita de língua de sinais pelo sistema SignWriting: línguas de sinais no papel e no computador**. Porto Alegre. 2005. Tese (Doutorado em Informática na Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SUTTON-SPENCE, Rachel. Poetry. in: PFAU, Roland.; STEINBACH, Markus; WOLL, Bencie. **Sign Language: na international handbook**. Berlin-Germany: Walter de Gruyter, 2012. p. 998-1023.

_____. **Imagens da identidade e da cultura surda na poesia em língua de sinais**. In: Vasconcellos, Maria Lúcia Barbosa; Quadros, Ronice Muller (org.). *Questões teóricas das pesquisas em Línguas de sinais*. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2008.

_____. **Analyzing Sign Language Poetry**. London: Macmillan, 2005.

_____. **An overview of sign language poetry**. in: European Cultural Heritage Online - ECHO. 2003. Disponível em <http://www.sign-lang.ruhosting.nl/echo/docs/SL_poetry.pdf>. Acesso em 09 de outubro de 2013.

TALARICO, Fernando Braga Franco. **História e Poesia: texto e contexto em A rosa do povo (1943-1945)**, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond, a estilística da repetição**. São Paulo: J. Olympio, 1976.

TEMOTEO, Janice Gonçalves. **Lexigrafia da Língua de Sinais Brasileira do nordeste**. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Experimental) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TORRADO, Jaa, **Prefácio**. In: HESÍODO. *A Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TUXI, Patrícia. **A atuação do intérprete educacional no ensino fundamental**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

VALLI, Clayton; LUCAS, Ceil. **Linguistics of American Sign Language: an introduction**. Washigton: Gallaudet University Press, 2000.

VIDAL, Waldomiro Nubes e VIDAL, Maria Rosária Rodrigues. **Organografia: Quadros sinóticos ilustrados de fanerogramas**. Viçosa: UFV. 2003.

VIEIRA, Trajano. in: DE PAOLIS, Francisco e FONTOLAN, Marina. **Diálogo sem Fronteira: Tradução Criativa**. [Filme-entrevista]. Produção de Mariane Fontolan, direção de Francisco De Paolis. Campinas, RTV Unicamp, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PSsOftFgIxM>>. Acessado em 28 de setembro de 2013. 21 min. color. son.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WEININGER, Markus Johannes. (2012). **Algumas reflexões inevitáveis sobre tradução de poesia**. Posfácio. in: BLUME, Rosvitha Friesen; Weininger, Markus Johannes. (org.). *Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XX*. Florianópolis-SC: Editora UFSC.

YUNES, Eliana Lucia Madureira e BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira.** São Paulo: Loyola, 2004.

Anexo 3. Classificação dos padrões de direção do olhar de acordo com Kaneko e Mesch (2012)

	Direção	Papel do poeta	Função	Intradiegético/ extradiegético	Relação com as mãos
Olhar para audiência	Audiência, Câmera	Narrador	Explicação/ comentário	Externo	Independente
Olhar do personagem	Variado	Personagem	Apresentar	Interno	Independente
Olhar holofote	Nas mãos	Ferramenta poética	Destaque, primeiro plano.	Interno	Acompanhado as mãos
Olhar reativo	Nas mãos	Observador	Refletir, reagir	Externo	Acompanhado as mãos
Olhar panorâmico	Variado	Ferramenta poética	Proporcionar imagem completa	Interno	Complementação
Olhar pré-ciente	Variado	Ferramenta poética	Predizer	Interno	Precede o movimento das mãos

(nossa tradução, com adaptações)

