



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

## **A FORMAÇÃO DE TRADUTORES DE TEATRO PARA LIBRAS: QUESTÕES E PROPOSTAS**

**VIRGÍLIO SOARES DA SILVA NETO**

**Brasília – DF  
Agosto / 2017**



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

VIRGÍLIO SOARES DA SILVA NETO

## **A FORMAÇÃO DE TRADUTORES DE TEATRO PARA LIBRAS: QUESTÕES E PROPOSTAS**

Dissertação de Mestrado a ser submetido ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira

**Brasília – DF**  
**Agosto / 2017**

VIRGÍLIO SOARES DA SILVA NETO

## **A FORMAÇÃO DE TRADUTORES DE TEATRO PARA LIBRAS: QUESTÕES E PROPOSTAS**

Dissertação de Mestrado a ser submetido ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira

Banca examinadora

---

Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira  
Orientadora (Presidente) -POSTRAD/ LET/IL/UnB

---

Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis  
Membro Efetivo -POSLIT/ IL/UnB

---

Professora Doutora Ana Regina Campello  
Professora Membro Externo –INES

---

Professora Doutora Soraya Ferreira Alves  
Suplente – POSTRAD/ LET/IL/UnB

## DEDICATÓRIA

*Dedico esta dissertação aos encontros cármicos-astroológicos que me proporcionaram ser quem eu sou.*

*Dedico à comunidade surda que me modificou, ressignificou e que me constitui.*

*Dedico aos meus amigos, aqueles a quem olho nos olhos, aos que nem palavras são necessárias. Aos que o conceito de mentira ou verdade desaparecem e só o nós e o amor permanecem.*

*Dedico a Jeane e Kelton, Tuxi, Falk e Luciana e à família Gussi, sem os quais a jornada em Brasília já teria sido encurtada e jamais teria chegado a este instante da vida.*

*Dedico a minha família, que me gerou, educou e me amou.*

*Dedico a minhas entidades e meus guiam que me cuidam, me zelam e caminham comigo;*

*Dedico aos meus TatatuLwango (o Raio Sagrado) e MametuKisimbe (Mãe das Águas Doces) Deus na forma de Pai e de Mãe, meus Nkisis, donos da minha mutuè e de minha existência.*

*Dedico a NzmbiMpungu, o Deus todo poderoso, que nos momentos de pouca fé me reestabelece as forças me demonstrando nas sincronicidades o seu amor.*

## AGRADECIMENTO

Por onde iniciar um agradecimento que tenta resultar em tudo o que constituiu um ser até o dado momento? Elenquei em ordem cronológica tudo o que vem fazendo parte de mim:

Agradeço a Nzambi a Mpungu, Deus criador e razão primeira de todas as coisas a quem a tudo devo e que me conduziu pelos múltiplos caminhos do Sagrado. A Jeová, primeira concepção que tive do transcendente e representação divina dos povos hebraicos-cristãos. A Lwango (Raio Sagrado/Deus em forma de Justiça e Energia) que tem me conduzido de maneira tão firme pelos seus caminhos e dono da minha Mutuè. E a Ndandalunda Kisimbe (Mãe das Águas Doces / Deus em forma de mãe amorosa e cuidadora) que me ampara e consola. Agradeço a Njila (Deus em movimento, ação e caminhos) que entortou tantos caminhos para que, perdido, eu me encontrasse. Aos meus Guias espirituais, a Entidades que me orientam e aos Anjos que me guardam. E a todos/as os/as sacerdotes e sacerdotisas que me ajudaram e ajudam nessa caminhada. Pr. Odilon Izidro, Pr. Estevam Fernandes, Pr. Emildson Jr., Pr. Kerly Carneiro, Pr. Sérgio Queiroz, Ialorixá Dora Barreto, Babalorixá Haroldo Farias e a meu Tata Ria Nkisi Francisco Ngunz'Tala, meu Pai de Santo, pela sua navalha, cuidado e amor me guiando nos caminhos espirituais, bem como todos os irmãos católicos, evangélicos e a minha amorosa família de Santo.

Agradeço a meu Avô Virgilio Soares da Silva (in memoriam) com quem tão pouco convivi, cujas história e peripécias dele contadas e peripécias chegaram até mim e de quem me orgulho por ter herdado o seu nome.

Agradeço a minha Avó Maria da Paz dos Santos Soares, viúva de fibra e fé que conduziu a família com muita força e determinação e cujo amor é tão imenso quanto as águas do mar.

A mainha, Maria da Paz Souto Soares da Silva, tão simples e tão honesta e batalhadora, cujo amor era evidenciado não em palavras mas em ações. A minha mãe a minha mais profunda gratidão.

Ao Meu Pai Antonio Carlos dos Santos Soares da Silva, (Tony), cuja busca por compreender fenômenos e alcançar um pensamento crítico sempre foram meus parâmetros. O berço do meu problematizar.

Agradeço a Minha Segunda Mãe, Joselha dos Santos Soares da Silva (Tia Zelha), com o seu amor e carinho me cuidou como verdadeiro filho sem nenhuma obrigação e a quem devo tudo. Sem minha tia minha vida não seria nem metade do que é hoje.

A minha irmã Ingrid Souto Soares da Silva pelas vivências e desafios de aprender a amar a diferença.

Ao meu sobrinho maravilhoso Iago Bruno Souto Suassuna por me impulsionar a ser sempre alguém melhor por ele. Pelo seu carinho imenso e brilho nos olhos.

Agradeço a tia Martinha, minha madrinha linda do coração pelo amparo e amor desde a mais tenra idade. A tia Sônia (in memoriam) pelos boas conversas e o excelente gosto musical. A Tio Josinaldo pelo exemplo de ter sempre um sorriso no rosto mesmo em meio da tormenta, e exemplo de dignidade e brio. A tio Leal pela generosidade e por ser um exemplo de força e determinação. A Tio Jairo (in memoriam) pela alegria constante. E a todas as primas e primos.

Agradeço a Lindenberg Matias Saraiva pela parceria constante e por ser um irmão desde a primeira série do primeiro grau.

A Ivana Bezerra e Alberto Porto pelas primeiras aulas de Libras da vida e com eles todos os membros, irmão e amigos da Igreja Presbiteriana de Jaguaribe.

A Heloisa e Wattson Perales Sans por me ensinarem a traduzir Libras. Pelo amor à causa surda e por todos os momentos tão intensamente vivenciados que até hoje os chamo de Mãe e Pai. E a todos os irmãos e irmãs da Primeira Igreja Batista de João Pessoa.

A Denise Coutinho por problematizar tantas questões concernentes a surdez e me incitar a ter um olhar mais crítico e responsável.

A Renata Cristina, minha ex esposa, pelo amor e cuidado tão imensos e pela convivência maravilhosa ao longo de quase dez anos de relacionamento. Por ter sido tão importante em minha vida e me abrir os olhos para um novo mundo.

À comunidade surda que me acolheu e acolhe, pelas trocas, e principalmente pela maravilhosa oportunidade de aprender essa língua tão rica e mágica .

A Janaína Peixoto pela amizade/irmandade e por me despertar e me ensinar a traduzir/interpretar músicas para Libras e assim, ser uma das grandes responsáveis por esse trabalho e todos os irmãos e irmãs da Igreja Cidade Viva, onde pude desenvolver o trabalho no ministério com surdos.

À Família Gussi pelo amor, carinho e cuidado e por serem uma das minhas famílias em Brasília.

A Jeane Félix e Kelton Gomes, casal tão amoroso e exemplo de amor e companheirismo. Muitas linhas desse trabalho, e de outros; assim como várias linhas da minha vida foram escritas com eles. Aos quais também sou profundamente grato por tudo.

Às *Cumadi* e aos *Cumpadi*: Mateuzera, Wesley, Victor, Maíra, Tamine, Marinão, Jackó, Victor, Fabi, Deisoca, Vina; e a pessoas tão próximas quanto como: Renathinha, Rackelzona, Maria Claudia B., Yuri Mello, Paulitcha, Gnomo e tantos outros que provavelmente estou sendo injusto.

Ao Instituto de Letras – IL da Universidade de Brasília por me oportunizar trocas acadêmicas tão significativas.

À Universidade de Brasília – UnB e por todo o aprendizado oportunizado.

À Professora Dra Patrícia Tuxi, amiga pessoal a quem devo as minhas próximas encarnações por tantos favores e cuidados. Sem Tuxi, eu não completaria nem um décimo desse trajeto.

Agradeço à Professora Dra Patrícia Pederiva por acreditar e agregar valor ao meu trabalho, evidenciando questões de cunho teórico da música que estavam presentes em meu trabalho e que eu mesmo não enxergava.

À Professora Dra Soraya Ferreira Alves por lançar um olhar intersemiótico na minha tradução problematizando-as, proporcionando as primeiras teorizações sobre o meu trabalho.

À minha orientadora Professora Dra Alice Maria de Araújo Ferreira, pelo olhar crítico, sistêmico e complexo. Pelas leituras, conversas, orientações e sorrisos. Por todas as problematizações e torções no meu olhar. Minha mais profunda gratidão.

## EPÍGRAFE

“A tradução poderia e deveria, ao invés, marcar a distância entre as línguas, mostrar que existem línguas diferentes... O seu papel é, pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; o de fazer ouvir (ver) a língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito”

(Laplantine)

## RESUMO

Este trabalho é fruto de uma perseguição por uma tradução estética que contemple a forma no fazer tradutório alicerçado a questões poéticas discutidas por Meschonnic (2010). Tal inquietação conduziu-me a percursos de formação diversificados possibilitando-me olhares múltiplos sobre o traduzir. A busca levou-me ao ingresso do Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD da Universidade de Brasília – UnB e posteriormente a minha filiação ao Grupo de Pesquisa “Tradução Etnográfica e Poéticas do Devir” coordenado pela Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira, minha orientadora. As leituras e discussões surgidas no grupo contribuíram substancialmente para o constante exercício do deslocamento do olhar, buscando uma poética tradutória etnográfica, mestiça e do exílio, a qual prime em por a língua em devir. Neste processo tive a possibilidade de questionar-me a cerca da formação estética dos tradutores e intérpretes de Língua de Sinais Brasileira na história e nos cursos de graduação existentes no Brasil. Pude com isso verificar a inexistência de disciplinas na grade curricular dos cursos com viés estético e vinculado a forma. Esses dados foram levantados e informados no primeiro capítulo deste trabalho.

No segundo capítulo, fizemos um levantamento do que consideramos elementos indispensáveis para a compreensão, ainda que introdutória, do universo teatral e suas estéticas a fim de que tenham condições de embasar os seus projetos de tradução dos espetáculos.

O terceiro capítulo possui uma breve introdução e seguido de uma rápida crítica ao que ocorre na tradução de teatro. Analisa práticas tradutórias realizadas em três espetáculos traduzidos por nós, e discutimos a luz dos nossos referenciais teóricos

No quarto e último capítulo temos uma discussão sobre a tradução em contexto cênico. Para tanto utilizamos, adaptamos e desenvolvemos um conceito criado por Barros de Tradutor, assim como trazemos a discussão das competências estéticas e poéticas que deveria ser abordadas na formação deste profissional.

**Palavras Chave:** tradução estética; Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS); práticas de tradução; tradução de teatro; tradutor.

## ABSTRACT

This thesis is the result of a research on aesthetic translation that comprises the form and the practice of translation based on the arguments of poetic issues proposed by Meschonnic (2010). This uneasiness took me to diversified education paths allowing different views of the practice of translating. The ongoing research allowed me to apply for a master's degree at the Translation Studies Post-graduation Program (POSTRAD) at the University of Brasília – UnB and, later on, to join the “Ethnographic and Poetic Translation of Devir’s Research Group” coordinated by my counselor, Professor Alice Maria de Araújo Ferreira. The studies and debates on the poetic issues raised in the group were substantially important for the overlook exercise seeking for a poetic, ethnographic, half-breed and exiled translation that locates the language in evidence. In this process, we had the possibility to inquire about the aesthetics formation of translators and interpreters of Brazilian Sign Language in the history and in the undergraduate courses in Brazil. We were able to verify that the curriculum of the courses does not have disciplines with aesthetic bias and linked to the form. These data were collected and are reported in the first chapter of this paper. In the second chapter, we made survey elements that we considered indispensable for the understanding – although introductory – of the theatrical area and its aesthetics, in order to be able to base the translation projects of the spectacles. The third chapter has a brief introduction followed by a quick review of what takes place in theater translation. We analyze translational practices carried out in three spectacles that we translate and discuss in the light of four theoretical references. In the fourth and last chapter, we discuss about translation at the scenic context. In this case we use, adapt and develop a concept by Barros called Translactor, as well as we bring to discussion the aesthetic and poetic competences that should be approached in the formation of the translation professional.

**Key-words:** aesthetic translation; Brazilian Sign Language (LIBRAS); translation practices; theater translation; Translactor.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – Espetáculo Tradição Viva	54
Figura 2 – Equipe Tradição Viva	56
Figura 3 – Espetáculo Tradição Viva	58
Figura 4 – Espetáculo Tradição Viva	63
Figura 5 – Croqui Edifício Aurora	64
Figura 6 – Espetáculo Edifício Aurora	66
Figura 7 – Espetáculo Edifício Aurora	68
Figura 8 – Espetáculo Edifício Aurora	70
Figura 9 – Espetáculo Um Brinde A La Muerte	72
Figura 10 – Espetáculo Um Brinde A La Muerte	73
Figura 11 – Palco Italiano	81
Figura 12 – Palco Elisabetano	82
Figura 13 – Palco de Arena	82

**LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS**

ILS – Intérprete de Língua de Sinais

LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais

LS – Língua de Sinais

POSTRAD – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

TILS – Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UFES – Universidade Federal de Espírito Santo

UFRR – Universidade Federal de Roraima

UnB – Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>18</b>
<b>O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS NO BRASIL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b>	<b>18</b>
1.1 O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS – ANTES DA LEGISLAÇÃO	19
ASSOCIAÇÕES DE SURDOS	22
1.2A LEGISLAÇÃO E O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS	25
1.2.1 ProLibras	28
1.2.2 Bacharelado em Tradução de Língua de Sinais: um panorama	30
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>42</b>
<b>UMA FORMAÇÃO QUE CONTEMPLE ASPECTOS DA LINGUAGEM TEATRAL</b>	<b>42</b>
2.1 TEATRO E TEATRALIDADE	43
2.2 TEXTO DRAMÁTICO	44
2.3 CORPO E O TRADUTOR	46
2.4 ASPECTOS CENOGRÁFICOS	49
Luz	49
Figurino	49
2.5 ASPECTOS ESTÉTICOS	50
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>52</b>
<b>A ATUAÇÃO DO TRADUTOR DE LIBRAS NO TEATRO: EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO</b>	<b>52</b>
<b>3.1 BREVE CRÍTICA A NÃO ESTÉTICA NAS TRADUÇÕES DE LIBRAS. POR UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO</b>	<b>53</b>
3.2 TRADIÇÃO VIVA: BREVE APRESENTAÇÃO	56
3.3 ELEMENTOS MULTILÍNGUES E ETNOGRÁFICOS	58
O texto: mito e multilinguismo	60
3.5 UM BRINDE A LA MUERTE	71
Questões poéticas no projeto tradutório	72
<b>CAPÍTULO 4</b>	<b>75</b>
<b>PROJETOS DE TRADUÇÃO DE TEATRO PARA LIBRAS E FORMAÇÃO DE TRADUTOR: PROPOSTAS EM QUESTÃO</b>	<b>75</b>
4.1 TRADUÇÃO POÉTICA PARA LIBRAS – UMA NECESSIDADE	75
4.2 O TRADUTOR: ELEMENTOS FORMAIS E EPISTEMOLÓGICOS	77
4.3 CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DO TRADUTOR	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>84</b>

<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>86</b>
--------------------	-----------

---

<b>ANEXO</b>	<b>89</b>
--------------	-----------

---

<b>ANEXO I – GRADES CURRICULARES DOS CURSOS DE BACHARELADO EM LÍNGUA DE SINAIS DO BRASIL</b>	<b>89</b>
--	-----------

## INTRODUÇÃO

Este trabalho fala do meu olhar para o mundo, do ponto de vista experienciado a partir desses dois globos oculares e das experiências que me atravessaram e contribuíram para constituição do meu ser. Das sensações corpóreas advindas dos sentidos, e da inevitabilidade de compartilhá-las a partir de determinada leitura de mundo.

A necessidade de compartilhar as impressões que a vida nos causa, os sofrimentos, os dramas, as alegrias, a beleza são combustíveis da existência para continuar. Entretanto, há que se buscar uma forma de fazê-lo. Não uma fórmula, mas algum sistema de códigos que possam ser compartilhados e compreendidos e socializados entre as partes. Sem que para isso se restrinjam a mera comunicação sígnica de uma mensagem. Há mais amor, ódio e cores, e outras tantas forças emanando vida no mundo com infindas formas de dizê-las, de compartilhá-las de saboreá-las.

Este trabalho fala dessas possibilidades, da paixão e da dor em e ao enunciá-las. Do brilho único nos olhos dos seres que se entendem, do sentimento de completude na partilha.

Como tradutor a busca por uma tradução em língua de sinais que proporcionasse aos surdos uma construção de uma imagem mental similar a forma da enunciação realizada na língua portuguesa foi uma meta desde as primeiras tentativas de formar as configurações de mão.

Com o amadurecimento a necessidade de socializar estas vivências cheias de carga emocional precisaram ser amparadas por uma pesquisa que viabilizasse a fundamentação teórica desse criar ou recriar, por assim dizer, artístico.

Assim, durante a trajetória no Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, POSTRAD da Universidade de Brasília, pude ter acesso às disciplinas que gradativamente contribuíram para sistematizar esses olhares e essas sensações, não enjaulando-os, mas conhecendo-os.

Outro fator preponderante para contribuir com esse olhar foi e é à participação no Grupo de Pesquisa Tradução Etnográfica e Poéticas do Devir orientado pela Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira por quem tive a grata satisfação de ser orientado nessa dissertação. As discussões advindas das no grupo mostraram-me que

além do sentir é importante saber o que e porque está sentindo. E que conhecer mais contribui não só para a qualidade deste sentir, mas para instrumentalizar-se para expressá-lo.

Estes formação cooperou para um deslocamento do olhar, sobretudo no que diz respeito a uma poética da tradução, refletindo questões como forma, enunciação, estética, ética, alteridade, encontro, numa perspectiva etnográfica, mestiça cujo tendo objetivando por a língua em um devir.

Desta forma o olhar para as performances dos tradutores em espaços artísticos, cênicos e musicais ao ocuparem os postos na crescente demanda por tradução de Língua Brasileira de Sinais, doravante chamada Libras, para o contexto artístico, encontrava-se demasiadamente frágil, muitas vezes por estarem parcial ou totalmente desvinculadas à forma e a estética do espetáculo. O que me levou a problematizar a formação desses profissionais nesta dissertação de mestrado especificando o aspecto cênico na formação dos tradutores..

Para tanto, no primeiro capítulo, realizei um levantamento histórico legislativo e bibliográfico dos tradutores e intérpretes de Libras no Brasil, desde o voluntariado, as ações evangelizadoras cristãs objetivando alcançar os surdos para Cristo. Passando pelas associações de surdos, legislação de acessibilidade, criação da lei de Libras, surgimento do PROLIBRAS e dos cursos de formação superior até a análise das ementas. nos cursos de Letras tradução – Libras (ou com nomenclatura correlata) a fim de analisar as ementas tentando encontrar qualquer vestígio de formação que, minimamente, atentasse para questões poético-enunciativas em sua base curricular.

No segundo capítulo introduzo o teatro como gênero textual e narrativo presente na história da humanidade há milênios e da necessidade da compreensão dos elementos que o cercam para realizar uma tradução para libras. Desta forma, discutir a definição de Teatro trazida pelo pesquisador de teatro Patrice Pavis (2011) o qual apresenta elementos em seu dicionário tais como teatralidade, texto teatral, a encenação, palco, ator, iluminação e etc, importantes para uma introdutória apresentação desse universo.

Com o terceiro capítulo discuto a atual cena da tradução para Libras a partir da análise de dois questionários. O primeiro enviado para tradutores de Libras que atuaram em teatro e o segundo para diretores de teatro que trabalharam com esses profissionais em seus espetáculos e relaciono com três experiências tradutórias vivenciadas no teatro debatendo a luz do nosso referencial teórico.

O quarto e último capítulo recupera elementos apresentados no capítulo dois e apresenta argumentos defendendo propostas de componentes indispensáveis para formação do que passo a chamar de tradutores para espaços cênicos. Inclusive alegando os ganhos que tradutores de outras áreas teriam ao participar dessa formação.

E apresento as minhas considerações finais da nossa pesquisa, seguida das referências que nos balizou. Além dos apêndices e anexos deste trabalho.

## CAPÍTULO 1

### O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS NO BRASIL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

---

Nesse capítulo, propomos apresentar e discutir o estatuto do Tradutor de Língua Brasileira de Sinais - Libras e, para essa discussão, trazemos uma revisão bibliográfica do estado da arte de sua formação e sua legislação. Estruturamos a discussão de maneira histórica para acompanhar as concepções sobre a questão surda, a legitimidade da tradução e do ensino nas políticas de inclusões e movimentos de conquistas e de lutas que permitiram isso.

Ao mesmo tempo, essa discussão nos permite evidenciar as discrepâncias entre a legislação e a execução (ou prática). Como veremos, as leis que preveem o acesso à cultura (outra conquista importante das organizações e movimentos) são mais imediatas que os processos de formações de tradutores, principalmente se buscarmos o modelo de constituição deste na área artística-estética.

Portanto, na busca por uma compreensão acerca da constituição o Tradutor de língua de sinais e sua formação, apresento este capítulo em três momentos que correspondem a períodos históricos distintos (mas simultâneos-consecutivos). O primeiro pretende traçar, a partir da bibliografia disponível, a formação dos tradutores de Libras antes do momento institucional-legislativo. O segundo se inaugura com as primeiras associações e primeiras conquistas sociais. No terceiro apresentamos a política pública, hoje instituída, sobre academização/formação dos Tradutores de Libras.

Na última parte do capítulo, apresentamos a pesquisa realizada sobre os cursos de formação para Tradutores de Libras em diferentes universidades do país para em seguida verificar se há formação (específica ou geral) de tradução no campo de peças teatrais, já que a legislação, hoje vigente, prevê essa necessidade.

A verificação da presença/ausência de uma formação cultural e/ou estética nas grades curriculares dos cursos universitários nos permite justificar a urgência da discussão que propomos na nossa dissertação.

## 1.1 O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS – ANTES DA LEGISLAÇÃO

Ao se buscar os registros da história dos intérpretes de línguas orais e suas atuações é preciso construir um mosaico de informações por meio de memórias e biografias dos próprios intérpretes (ROSA, 2006). Da mesma forma, segundo Aguiar (2006), ocorre com os Intérpretes de Língua de Sinais - ILS<sup>1</sup>.

Precisar a data e o lugar dos primeiros ILS se constitui em uma tarefa difícil de ser realizada. Por um lado, essa dificuldade se dá pelos raros documentos escritos que tratam sobre a história dos ILS. Por outro lado, antigamente, a atividade de interpretar não era reconhecida enquanto profissão, dificultando saber quem eram essas pessoas. (AGUIAR, 2006. p.56)

Dentre os fatos que auxiliaram na escassez de dados está o papel que era atribuído aos TILS no início de sua atuação. No início, a figura do Tradutor Intérprete de língua de sinais surgiu em duas formas: i) no desempenho de atividades no meio religioso, um ser de “alma boa” que tinha como missão a evangelização dos surdos na língua de sinais e ii) como intérpretes CODAs<sup>2</sup>, que são os filhos de pais surdos, e têm acesso à língua de sinais como primeira língua desde a mais tenra idade, o que os levam em consequência a atuarem em atividades de tradução e interpretação, mesmo sem terem formação acadêmica para isso (AGUIAR, 2006). Esses acontecimentos contribuíram por anos, ou mesmo décadas para que o trabalho dos TILS não fosse visto como uma atividade profissional.

De acordo com Tuxi (2009) aqueles que não eram filhos de surdos e não faziam parte dos grupos religiosos tinham poucas chances de conhecer ou mesmo aprender a língua de sinais, pois não havia cursos de formação dessa língua fora das igrejas. A autora cita como exemplo, a cidade de Brasília, onde até meados dos anos 90, os cursos de língua de sinais ocorriam em sua grande maioria, dentro de instituições religiosas e seus conteúdos voltados para esse mesmotema. Somente com a criação da Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo – APADA em 1999, surgem cursos para o

---

<sup>1</sup>A época da pesquisa de Aguiar (2006) não era comum o uso do termo Tradutor de Língua de Sinais. A partir de 2008 com a criação do curso de bacharelado na área a sigla ILS passa a ser TILS que significa Tradutor Intérprete de Língua de Sinais. Neste trabalho adotaremos a sigla TILS.

<sup>2</sup>CODAs: acrônimo da expressão em Inglês *Children of Deaf Adults*, refere-se aos filhos ouvintes de adultos surdos

aprendizado básico da língua de sinais voltados para pais e familiares que possuem o desejo de se comunicarem com os surdos.

Vale destacar que em boa parte dos cursos, os profissionais não-surdos, reconhecidos como TILS e que atuavam nesses espaços tiveram sua origem nos ambientes religiosos.

... o trabalho de evangelização direcionado aos surdos implicava na presença de ILS para realizar as interpretações. Diversas denominações religiosas criaram ministérios de surdos em templos, a fim de levar a palavra de Deus às pessoas surdas. Esse fato é um marco na história dos ILS, pois a maioria dos profissionais, que hoje atuam, tiveram origem nestes espaços e mantiveram relações estreitas com as questões religiosas (AGUIAR, 2006, p. 47).

Assim é possível afirmar que o trabalho do tradutor, em sua origem esteve atrelado à questão religiosa. Outro marco importante foi à abertura das igrejas evangélicas, cujos propósitos incluíam o de salvar as almas dos surdos. “Como poderão ouvir, se a mensagem não for anunciada?” (Epístola do São Paulo aos Romanos: Capítulo 10, versículo 14). Atendendo a esse chamamento do Apóstolo, as igrejas evangélicas se empenharam em encontrar os surdos e a evangelizá-los. Nesse momento, há o primeiro grande crescimento vertiginoso tanto do ensino da Libras quanto do surgimento de ILS. (LACERDA, 2009)

Os aprendizes ou postulantes a intérpretes sinalizavam (conversavam com as mãos) em todos os lugares em que estavam. Na igreja, nos ônibus, nas praças e nos bancos. Em diversos momentos, a conversa demorava horas em língua de sinais. Desde os anos 80, segundo Rosa (2006, p. 110), esse é um dos motivos pelos quais os ILS mais proficientes – exceto os filhos ouvintes de pais surdos – serem oriundos de instituições religiosas. Gurgel e Lacerda (2011), em sua pesquisa realizada sobre os TILS e o ambiente religioso e a formação, percebe o número significativo de integrantes dessa categoria, cujo desenvolvimento se deu no âmbito da igreja, como vemos a seguir:

Em relação ao início da atuação como TILS, dos entrevistados 41% refere ter se tornado intérprete pelo contato com surdos (familiares e ou comunidade surda) dentro de espaços religiosos. Tal achado corrobora dados da literatura que indicam que muitos intérpretes se formaram no espaço religioso que cumpre papel de destaque e marca modos de ação dos TILS (ROSA, 2006). Nas religiões, um foco privilegiado é trazer mais adeptos para a crença ou fé professada, além do aspecto caridoso e de cuidados. É nesse contexto que, muitos dos entrevistados se tornaram intérpretes, e nesta perspectiva pode-se

inferir que, esta abordagem se manifeste em seus modos de constituição e que, a ideia de ajuda e caridade, estejam presentes, por vezes, no cenário acadêmico. (GURGEL E LACERDA, 2011. P.489).

Embora esse tenha sido o primeiro grande crescimento da área, suas bases foram fundamentadas nos anos 60 com a chegada ao Brasil do padre Eugenio Oates, autor do livro *Linguagem das mãos* (1988). Esse foi considerado o primeiro Glossário da Língua Brasileira de Sinais. Embora ainda não tivesse ocorrido o reconhecimento do status de língua, em sua obra Oates (ibid) já percebia aspectos fonológicos e morfológicos em sua descrição inicial. Posteriormente, a obra serviu como base de bibliografias em diversos cursos de língua de sinais, não só como fonte consultiva, mas, de certa forma, como estruturador, uma vez que sua organização dos sinais por campos semânticos influenciou o ensino da língua de sinais a época. (TUXI, 2017)

Outra literatura bastante utilizada e difundida no Brasil foi o livro *O Clamor do Silêncio*(1991). Esse, de cunho mais ideológico, trazia experiências de missionários que já haviam fundado ministérios com surdos.

A obra que tem como característica a percepção dos surdos sobre um determinado prisma salvífico, prescrevendo orientações para a condução dos ministérios em cada congregação. Conforme analisa Assis Silva:

O intérprete deve ter a consciência de que não é apenas a ponte entre o pastor e o surdo, mas é também o canal para transmitir a mensagem de Deus. Humanamente falando, o surdo depende do intérprete para participar do culto e receber a mensagem do Senhor. Por isso, assim como a água não pode passar pelo cano se estiver entupido, da mesma forma o intérprete não pode transmitir a mensagem de Deus se não estiver com a vida santificada (Junta de Missões Nacional - O Clamor do Silêncio, p. 24 *apud* ASSIS SILVA, p.11, 2008)

A comunidade surda, sedenta por informações e por participação, passou a conviver de forma mais sistemática com os tradutores e intérpretes de Libras em outros espaços além dos religiosos. A convivência representava aspectos positivos para ambas as partes, pois um conseguia entender e se fazer entendido, e o outro tinha uma possibilidade ainda maior de aprendizado da língua.

Os ambientes religiosos, por necessidade de propiciar acesso à doutrina à comunidade surda, favorecem a aprendizagem edesenvolvimento da fluência em Libras criando condições para que pessoas interessadas atuem como intérpretes mediando situações mais ou menos formais entre surdos e ouvintes. Deste modo, o intérpretese molda às demandas da prática e vai constituindo-se como TILS nas e pelas experiências vivenciadas.” (LACERDA e GURGEL, 2011. P.483)

No entanto, como todo agrupamento humano, havia disputas de poder. E as relações, em determinados períodos se davam de forma tensa: pois em alguns casos o surdo, que desempenhava o papel de professor da língua, estava no poder e em outros, o ouvinte, membro da cultura hegemônica, utilizava-se do *status quo*, consciente ou inconscientemente, para exercer poder sobre o surdo.

Além disso, a visão assistencialista, impregnada pelo pensamento de “trazer um surdo para Cristo”, proporcionava em muitos casos uma confusão de papéis que, ora produzia a situação de refém, por medo de perder “a alma”, ora produzia uma dominação por ser detentor dos conhecimentos bíblicos e da salvação.

De toda forma, o fato é que a possibilidade de estar em constante aprendizado trouxe aos ouvintes uma facilitação do aprender da língua em um contexto de imersão, para além das salas de aulas. E isso impulsionou a própria atividade de interpretação comunitária que ocorria quase que todo o tempo.

O desenvolver do contato externo, ou seja, além do espaço religioso, se tornou mais forte com o surgimento das associações de surdos, que passou a ser um novo local de formação de tradutores e intérprete de língua de sinais.

## ASSOCIAÇÕES DE SURDOS

As associações de surdos foram espaços significativos para o aprendizado da língua de sinais pelos TILS, além disso, eram também locais de aquisição de primeira língua entre os próprios surdos. Em um período que a educação não era acessível, que a língua de sinais não era difundida, ou muitas vezes proibida, os surdos tinham nesses espaços um reduto social, político e intelectual, no qual tinham a liberdade de serem si mesmos, sem os cerceamentos de ouvintes que corriqueiramente se incomodavam com os sons emitidos por eles ou com a própria sinalização (STROBEL, 2008).

As associações buscavam oferecer espaços livres das influências dominadoras da sociedade que os oprimia. Muitas vezes, eram nas associações que se mantinham contato com surdos de outros municípios e até de outros estados. Esse período que ocorre entre as décadas de 80 e 90. No que diz respeito às tecnologias, a internet ainda não era uma possibilidade social e os telefones utilizavam apenas a voz. (STROBEL, 2008). Dessa forma, o contato *face to face* (cara a cara) era não apenas a forma mais eficaz de comunicação, mas também a mais privada. Sem esse (contato), eles dependiam de um ouvinte que interpretasse suas ligações telefônicas.

As associações, portanto, foram durante muitos anos o principal *locus* de encontro, debate e problematização dessa comunidade. E em muitos casos, também possuíam outras finalidades.

Frequentemente, os dirigentes das associações interviam nas relações trabalhistas das instituições que contratavam surdos, sanando conflitos, esclarecendo procedimentos e orientando os surdos que, por não terem tido nenhuma recepção contextualizadora do mundo do trabalho e de suas implicações, eram enquadrados como indisciplinados e rebeldes pela chefia (STROBEL, 2008). Nesses espaços de intercomunicação, surdos, associações e locais de trabalhos estavam o intérprete de língua de sinais. Levado quase sempre pelo surdo e sem formação específica de como atuar no contexto social, exercia um papel de “amigo do surdo”, ou seja, aquele que vinha com a missão de salvar e resolver o processo de comunicação entre as partes. (ROSA, 2006)

Situado, de forma sucinta no três parágrafos acima, o contexto social do surdo se dava principalmente nas atividades mencionadas: i) igrejas; ii) associações e iii) contextos de trabalhos que segundo Strobel (2008) e Perlin (2003) não eram acessíveis. Faz-se necessário destacar que estamos abordando e caracterizando essa fase para então introduzir a experiência vivenciada por intérpretes nesses espaços de resistência cultural tão importante para comunidade surda.

Imersos no “olho do furacão”, os intérpretes tinham a possibilidade de vivenciar a Libras em diversas esferas, como em idas a cartórios, discussões com políticos da cidade, viagens para outros estados em torneios realizados pelas federações e pela Confederação Desportiva de Surdos, aniversários de associações parceiras etc. E o intérprete acompanhava-os em todos os eventos e reuniões. (AGUIAR, 2006)

E entre uma e outra resolução de problemas, as vidas se desvelavam, os laços se estabeleciam. E a percepção das diversificadas identidades dos surdos se formava no mapa conceitual que o ouvinte reformulava, percebendo agora à sua frente um sujeito autônomo, de múltiplas capacidades, em uma sociedade que os limita por não compreendê-los. Esse engajamento possibilitou a muitos intérpretes um aprendizado ímpar, não só de aprofundamento da língua, como também de mudança de paradigma na sua relação cotidiana com uma extensa e diversa gama de surdos.

Como resultado dessa relação, surdos e intérpretes, o espaço social se amplia e de acordo com Leite (2005), os TILS passam a desempenhar atividades em eventos com fins de políticas públicas, mesmo a Libras não sendo ainda reconhecida. E como marco

histórico ocorre à primeira convocação oficial de intérprete no então Instituto Nacional de Surdos-Mudos, sediado no Rio de Janeiro. Conforme registros o único profissional que ali “sabia” língua de sinais, era o senhor Francisco Esteves, um funcionário da parte administrativa, muito estimado pelos alunos. Comunicava-se muito bem com todos os surdos, nos momentos informais. A autora destaca ainda que essa comunicação acontecia apenas nos pátios ou nos portões da escola, pois dentro dos auditórios ou nas salas de aula não era permitido fazer os sinais.

E no ano de 1988 devido à elaboração da Constituição Brasileira, é criada uma comissão composta por Ana Regina e Souza Campello e João Carlos Carreira Alves, surdos, que tinham como intérprete Denise Coutinho, primeira pessoa a interpretar em eventos oficiais e públicos. Nesta mesma época, pela primeira vez o Hino Nacional é interpretado em língua de sinais em um evento oficial. Quem o faz é o Tradutor Intérprete de Língua Brasileira de Sinais Ricardo Sander. ( LEITE, 2005)

E a partir desses movimentos sociais e da necessidade dos tradutores e intérpretes como fonte mediadora entre línguas ocorrem o I Encontro Nacional de Intérpretes de Língua de Sinais, organizado pela Federação Nacional de Educação e Integração do Surdo – FENEIS. Institui-se pela primeira vez, em 1988, um evento oficial com o objetivo específico para os tradutores e intérpretes o que oportuniza um intercâmbio entre ILS de diversas partes do Brasil, que até o momento não havia ocorrido.

O II Encontro Nacional de Intérpretes de Língua de Sinais demora, mas consegue ocorrer em 1992. Também organizado pela FENEIS, traz a grande novidade de criação do Código de Ética<sup>3</sup>. O código do Brasil foi construído a partir de uma tradução feita por Ricardo Sander do código de ética americano – *Interpreting for Deaf People* (1965). Para Leite (2005), e o primeiro documento que traz uma definição sobre o intérprete de língua de sinais e suas funções:

O intérprete deve ser um profissional bilíngüe; reconhecido pelas associações e/ou órgãos responsáveis; intérprete e não explicador; habilitado na interpretação da língua oral, da língua de sinais, da língua escrita para a língua de sinais, e da língua de sinais para a língua oral (CORDE 1996, p. 08).

---

<sup>3</sup> Veja na obra o Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa em Código de Ética em <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/tradutorlibras.pdf> (MEC, 2004, p.31)

É importante destacar que os movimentos acima mencionados, foram, segundo Tuxi (2009), possibilidades que o TILS teve para identificar os vários meios de atuação e conhecer os novos espaços de formação. Porém foi com a regularização da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS pelo Decreto 10.436<sup>4</sup> e a regulamentação da mesma pelo Decreto 5626/2005<sup>5</sup> que toda característica de formação religiosa ou assistencialista muda para um caráter de legislação e espaço de formação oficial.

## 1.2A LEGISLAÇÃO E O TRADUTOR INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS

A Libras veio a ser regulamentada no Brasil, na primeira década do nosso século. Sua utilização e difusão, até o surgimento do marco legal, ocorria principalmente nas instituições religiosas e nas associações de surdos, como já foi explicado acima. A partir da promulgação e oficialização da Libras por meio da Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002 que dispõe que:

Art. 1º É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados. Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil. (BRASIL- 2002)

A Lei em questão, quando de sua proposição, apenas oficializou a língua como forma de comunicação e expressão do sujeito surdo, sem mencionar o Tradutor e Intérprete de Libras- TILS<sup>6</sup>. A menção a esse profissional, em documentos oficiais, surge com a edição do Decreto nº 5.626 de 2005, que regulamenta a Lei n. 10.436/2002, no artigo 14, inciso b, “a tradução e interpretação de Libras – Língua Portuguesa” (BRASIL, 2005).

O capítulo V do Decreto supramencionado versa sobre a formação do Tradutor e Intérprete de Libras- Língua Portuguesa, estipulando que a formação deste deve ocorrer por meio de curso superior de tradução e interpretação, com habilitação em Libras –

---

<sup>4</sup> Acesse a Lei 10.436 de 2002 em <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/lei10436.pdf>

<sup>5</sup> Acesse o Decreto 5626 de 2005 em <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/decreto%205296-2004.pdf>

<sup>6</sup> Tradutor e intérprete de Libras: termo utilizado em documentos oficiais brasileiros para designar o profissional que atua mediando às enunciações discursivas entre falantes de línguas diferentes, e que, no caso específico, se dá entre a Libras e a Língua Portuguesa.

Língua Portuguesa, mas menciona, ainda, outras possibilidades formativas ou exigências mínimas necessárias para a realização dessa atividade, a saber:

Art. 18. Nos próximos dez anos, a partir da publicação deste Decreto, a formação de tradutor e intérprete de Libras - Língua Portuguesa, em nível médio, deve ser realizada por meio de:

I - cursos de educação profissional;

II - cursos de extensão universitária; e

III - cursos de formação continuada promovidos por instituições de ensino superior e instituições credenciadas por secretarias de educação.

O capítulo VI, que aborda a garantia do direito à educação das pessoas surdas ou com deficiência auditiva, trata da organização necessária para a acessibilidade nas instituições de educação do ensino fundamental e médio da educação básica, do ensino profissionalizante e do Ensino Superior. Nesses, os TILS aparecem como viabilizadores da acessibilidade, realizando tradução e interpretação em sala de aula, assim como nos demais espaços pedagógicos, o que inclui a modalidade de educação à distância por meio de Janela de Libras<sup>7</sup>.

A partir disso, surge a necessidade cada vez maior de regulamentação da profissão do Tradutor e Intérprete de Libras. Essa conquista se materializa com a Lei nº 12.319, de 01 setembro de 2010<sup>8</sup>. A norma regula a profissão, prescreve as competências e indica as categorias de formação mínima para exercê-la. Sua conceptualização ancora-se no Decreto 5.626/2005 e no código de ética, que é parte integrante do Regimento Interno do Departamento Nacional de Intérpretes da Feneis aprovado em 1992 no II Encontro Nacional de Intérpretes, realizado por essa federação na cidade do Rio de Janeiro, conforme citamos no tópico anterior.

O código de ética, norteador da regulamentação da profissão e que como já explicamos foi inspirado na tradução do código de ética de 1965 dos Estados Unidos, possui um viés bastante moralizante sobre a profissão de intérpretes de Libras e prioriza aspectos atitudinais do profissional.

---

<sup>7</sup> Consideramos como Janela de Libras “O espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), na qual o conteúdo de uma produção audiovisual é traduzido num quadro reservado, preferencialmente, no canto inferior direito da tela, exibido simultaneamente à programação”. (NAVES *et all*, 2016, p. 15-16 *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* do Ministério da Cultura)

<sup>8</sup> Acesse a Lei 12.319 de 2010 em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112319.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112319.htm)

Podemos constatar já no primeiro parágrafo: “1º. O intérprete deve ser uma pessoa de alto caráter moral, honesto, consciente, confidente e de equilíbrio emocional. Ele guardará informações confidenciais e não poderá trair confidências, as quais foram confiadas a ele” (BRASIL, 2010). Assim fica evidente que o discurso de moralidade é o foco maior de formação do tradutor e intérprete e que este deve ser confidente e de equilíbrio emocional. Em momento algum há referência à competência, profissionalismo ou mesmo formação mínima para atuar na área.

No décimo primeiro parágrafo, é ainda mais moralista: “O intérprete deve procurar manter a dignidade, o respeito e a pureza das línguas envolvidas. Ele também deve estar pronto para aprender e aceitar novos sinais, se isso for necessário para o entendimento” (BRASIL, 2010).

Estes dois exemplos são os mais emblemáticos desse caráter moralizador, no entanto, essa estética discursiva se mantém nos parágrafos 2, 3, 5, 6, e 8. Estas similaridades entre o Código de Ética e as leis que regulamentam a profissão dos TILS podem ser observadas em todos os seis incisos do artigo sétimo. Fato que indica a possibilidade desses artigos serem criados sobre forte influência do Código de Ética da FENEIS, inclusive por ter sido um dos poucos parâmetros de embasamento para os profissionais em um período anterior às legislações específicas.

Contudo, apesar da regulamentação da profissão, quando da sanção presidencial, verificou-se a vedação aos artigos que mencionavam a necessidade de formação ser realizada por ensino superior, contrariando o Decreto 5626/2005. Ou seja, limitando-se apenas, ao segundo artigo quarto, à formação profissional em nível médio, conforme se verifica:

- I - cursos de educação profissional reconhecidos pelo Sistema que os credenciou;
- II - cursos de extensão universitária; e
- III - cursos de formação continuada promovidos por instituições de ensino superior e instituições credenciadas por Secretarias de Educação. (BRASIL, 2005).

A formação em nível médio é a mesma descrita no Decreto 5626/2005, ou seja: não há qualquer inovação. Na verdade temos um movimento contrário, pois na lei de regulamentação dos tradutores e intérpretes é retirada a necessidade de formação em nível superior, o que posteriormente seria lamentado por todos que atuam na área. Ao

vetar essa formação de nível superior como obrigatória, a lei permite que a formação que ocorria ao longo de todos esses anos, permaneça.

Assim, a partir desse levantamento feito verificamos que as legislações sobre o Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais se baseiam ora na área educacional, ora em aspectos de conduta, os quais não contemplam as diversas áreas de atuação. Ou seja, a atuação do TILS em espaços outros que não sejam os mencionados, sequer é cogitada.

Uma medida paliativa que foi tomada no ano de 2006, como forma de cumprir o decreto de regulamentação da língua de sinais foi a criação de um Exame Nacional de Proficiência em Libras o ProLibras, o qual será abordado no subtópico adiante.

### 1.2.1 ProLibras

Com o reconhecimento oficial da Libras como língua da comunidade surda brasileira, por meio da Lei 10.436/2002, e com a sua regulamentação no Decreto de nº 5.626/2005, o Ministério da Educação criou um dispositivo para avaliar a proficiência dos instrutores e professores da língua, bem como dos tradutores e intérpretes. Este exame foi denominado ProLibrase segundo Quadros:

O exame ProLibras é uma combinação de um exame de proficiência propriamente dito e uma certificação profissional proposto pelo Ministério da Educação como uma ação concreta prevista no Decreto n. 5.626/2005, decreto que regulamenta a Lei n. 10.436/2002, chamada “Lei de Libras”. Basicamente, esse exame objetiva avaliar a compreensão e produção na língua brasileira de sinais – Libras. O exame ProLibras não substitui a formação em todos os níveis educacionais. (QUADROS, 2009. p. 23).

O ProLibras foi um exame criado para atender aos critérios exigidos no Decreto acima citado. Havia a obrigatoriedade de se oferecer os serviços tradutórios e de ensino, contudo como o curso de formação superior, que também teve início no ano de 2006 só formaria a primeira turma em 2010, havia uma lacuna de quatro anos a ser preenchida. Dessa forma surge o Exame de proficiência em Libras. Segundo Quadros “O exame ProLibras é um exame de proficiência que objetiva certificar instrutores e professores de língua de sinais e tradutores e intérpretes de língua de sinais.” (QUADROS, 2009, p.9)

Esse exame não foi criado como um modo paliativo de formação, pois há um prazo para sua existência. Conforme estipula o Decreto 5.626/2005, nos artigos sétimo e oitavo, da seguinte forma:

Art. 7º Nos próximos dez anos, a partir da publicação deste Decreto, caso não haja docente com título de pós-graduação ou de graduação em Libras para o ensino dessa disciplina em cursos de educação superior, ela poderá ser ministrada por profissionais que apresentem pelo menos um dos seguintes perfis:

I – professor de Libras, usuário dessa língua com curso de pós-graduação ou com formação superior e certificado de proficiência em Libras, obtido por meio de exame promovido pelo Ministério da Educação;

II – instrutor de Libras, usuário dessa língua com formação de nível médio e com certificado obtido por meio de exame de proficiência em Libras, promovido pelo Ministério da Educação;

III – professor ouvinte bilíngue: Libras – Língua Portuguesa, com pós-graduação ou formação superior e com certificado obtido por meio de exame de proficiência em Libras, promovido pelo Ministério da Educação.

Art. 8º O exame de proficiência em Libras, referido no art. 7º, deve avaliar a fluência no uso, o conhecimento e a competência para o ensino dessa língua.

§ 1º O exame de proficiência em Libras deve ser promovido, anualmente, pelo Ministério da Educação e instituições de educação superior, por ele credenciadas para essa finalidade.

§ 2º A certificação de proficiência em Libras habilitará o instrutor ou o professor para a função docente.

§ 3º O exame de proficiência em Libras deve ser realizado por banca examinadora de amplo conhecimento em Libras, constituída por docentes surdos e linguistas de instituições de educação superior. (BRASIL, 2005)

Apesar de ter um caráter temporário, o Prolibras passou a ser um certificado valioso, pois é hoje um instrumento de seleção entre os TILS. No âmbito do legislativo, por exemplo, na TV Câmara, o TILS deve ter uma formação de nível superior e obrigatoriamente possuir o Prolibras em Tradução e Interpretação de nível médio ou superior<sup>9</sup>. Nas instituições de nível superior, como universidades federais, para se tornar um servidor público da área é obrigado a ter o Prolibras.

O exame Prolibras certifica o tradutor-intérprete de língua de sinais para atuar em diferentes contextos de tradução e interpretação. No entanto, a formação nessa área é fundamental, pois a função desse profissional exige profissionalismo e preceitos éticos, uma vez que eles intermediam relações entre pessoas que usam diferentes línguas e tomam a palavra do outro para passar a outro. (QUADROS, 2009, p. 21).

Apesar de todo o caráter regulamentador, esse exame não contempla as diversas áreas de atuação. Seu texto se baseia em quesito contrastivo da língua e na prática da tradução entre as estruturas da Libras e da Língua Portuguesa.

<sup>9</sup> As duas primeiras provas realizadas no Brasil tiveram a distinção entre Tradutor Intérprete de Nível Superior e Tradutor Intérprete de Nível Médio. Atualmente essa distinção não mais ocorre, sendo apenas entregue o certificado de proficiência em nível médio.

Para Quadros (2009) o exame certifica, mas não forma. A autora deixa clara a necessidade da formação em sentido acadêmico para que o trabalho do TILS ocorra de forma no mínimo satisfatória para as partes envolvidas na mediação linguística. Dessa forma o nosso próximo tópico é acerca da formação superior dos tradutores intérpretes e se essa contempla realmente todos os campos de atuação, que no caso dessa pesquisa é o cultural.

### 1.2.2 Bacharelado em Tradução de Língua de Sinais: um panorama

Para identificar se na base de formação dos cursos acadêmicos de Tradução e Interpretação está presente alguma formação voltada para a área da cultura, artes cênicas ou de textos sensíveis, realizamos uma busca pelos cursos de graduação de Tradutores e Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais no Brasil.

A busca foi feita por meio da web, dentro dos sites específicos das universidades pesquisadas. Vale informar que até o momento dessa dissertação, os cursos de bacharelado com formação de tradutores e intérpretes, restringem-se a universidades federais, ou seja, no âmbito estadual e nas outras Instituições de Ensino Superior – IES esse campo ainda não foi aberto.

Como resultado, no primeiro momento, foi possível identificar a quantidade de universidade que possuem o curso. No Brasil temos seis universidades federais que já possuem o curso com foco na formação de bacharéis em tradução e interpretação da Língua Brasileira de Sinais / Língua Portuguesa. Nestas tivemos acesso ao Projeto Político Pedagógico, documento legal, e analisamos a grade curricular. A partir dessa verificação foi possível realizar a identificação, ou não, de disciplinas que possibilitem a formação do TILS na área cultural.

O primeiro curso de Bacharelado em Letras com foco na Tradução e Interpretação da Língua de Sinais Brasileira e Língua Portuguesa foi criado inicialmente em 2008, por força de justiça, que interpôs à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) a necessidade de um curso que atendesse, nos parâmetros da lei, a comunidade não-surda, a qual não foi contemplada no vestibular realizado em 2006 pela mesma instituição. No ano de 2006, a UFSC ofertou vagas preferenciais para surdos para ingresso no curso de Licenciatura de Língua Brasileira de Sinais. Essa criação veio em resposta ao Decreto 5626/2005, o qual evidencia seu caráter preferencial, para que o ensino da Libras seja ministrado por surdos. Assim, no intuito de atender os

profissionais não-surdos que atuavam na área, a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) cria o primeiro curso no Brasil de Bacharelado em Língua Brasileira de Sinais. (QUADROS, 2014, p. 11)

É importante destacar que a criação de cursos acadêmicos voltados para essa área representa um avanço para a profissão e, conseqüentemente, para a formação, que até o momento ocorria por meio de cursos oferecidos pelas associações de intérpretes, escolas inclusivas, igrejas e demais espaços onde há TILS.

Contudo as grades dos cursos foram criadas por cada uma das universidades, ou seja, não possuem grades equivalentes entre as universidades. Essa autonomia é interessante, pois cria o curso à imagem do desejo e necessidade local, mas tem seu lado não tão interessante que é quanto a formação mínima que esse profissional deve ter.

Nesta pesquisa acreditamos na necessidade de uma formação do tradutor para atuar em peças teatrais, eventos culturais enfim o que envolva elementos literários e estéticos. Para tanto decidimos realizar um melhor detalhamento e compreensão da formação que hoje é oferecida aos TILS no Brasil, buscamos nas grades curriculares, ou fluxos de curso das seis universidades federais do Brasil que oferecem tais cursos, disciplinas que tenham o olhar da tradução no meio teatral.

Para melhor compreensão da nossa análise, organizamos na forma de Anexo I as grades curriculares das seis universidades federais. Em seguida optamos por buscar, dentro da grade, disciplinas que tenham como foco específico a tradução cultural, que é o foco desta pesquisa. Por fim realizamos breves comentários acerca da estrutura do conteúdo da disciplina, baseados na ementa do curso.

Iniciamos a nossa análise a partir do primeiro curso criado pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, considerada até hoje como o berço de pesquisas da área de Tradução e Interpretação da Língua Brasileira de Sinais.

## **I. Bacharelado em Letras Língua Brasileira de Sinais da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.**

O Curso de Bacharelado em Letras Língua Brasileira de Sinais foi criado como resposta às determinações legais referentes ao reconhecimento da língua de sinais no Brasil. No que diz respeito ao bacharelado, a UFSC oferece 20 (vinte) vagas para

bacharelado e descreve o perfil do profissional como sendo este apto para atuar como Tradutor/Intérprete de Libras-Português em diferentes contextos institucionais.

O Bacharelado está organizado em um mínimo de 8 (oito) períodos, perfazendo um total de 3.708 horas-aula sendo: 576 h/a de conhecimentos básicos da área; 1.800 h/a de conhecimentos específicos; 792 h/a de formação profissional (incluídas 324 h/a de prática como componente curricular e as 216 h/a de estágio supervisionado); 252 h/a de atividades acadêmico científico-culturais e 288 h/a de disciplinas optativas. A organização curricular compreende os seguintes eixos:

**Conhecimentos básicos da área:** articulam os conhecimentos fundamentais para os estudos linguísticos, bem como os de natureza específica da visão histórica e humanística da organização escolar;

**Conhecimentos específicos:** envolvem conhecimentos de Libras. Compreendem o conjunto de disciplinas que possibilitam a construção do perfil do profissional da área de Letras/Libras. Constituem o núcleo responsável pelo desenvolvimento de competências e habilidades próprias do professor de primeira e de segunda língua. Exploração de tecnologias de comunicação.

**Conhecimentos de formação profissional (no bacharelado):** constituem o núcleo de disciplinas responsáveis pela construção do perfil para o tradutor e intérprete de língua de sinais brasileira e língua portuguesa e que possibilitam o desenvolvimento de competências e habilidades que garantam o desempenho profissional. Neste núcleo, promovem-se discussões teóricas envolvidas nos processos de tradução e interpretação de línguas, especificamente, das línguas envolvidas no curso. Também são discutidos aspectos da ética profissional do tradutor e intérprete, bem como o seu papel nas relações entre as comunidades linguísticas envolvidas. Analisam-se os processos cognitivos, sociais, culturais e linguísticos envolvidos na tradução e/ou interpretação de línguas, considerando especialmente os efeitos de modalidade de línguas (a língua de sinais em uma modalidade visual-espacial e a língua portuguesa em uma modalidade oral auditiva), bem como suas representações escritas (ideográfica e alfabética).

Diante da grade curricular proposta, entendemos que não há disciplinas que tenha como objetivo a tradução cultura. Porém observamos disciplinas que podem auxiliar na formação do tradutor nessa área, são elas:

- **Literatura Surda I** – a disciplina tem como objetivo apresentar a Introdução à Literatura Surda. Busca demonstrar a expressividade estética e literária nas línguas de

sinais. Define o gênero narrativo sua estrutura e funções. Trata da realidade e ficção e dos Tipos de narrativa em língua de sinais;

- **Literatura Surda II** – a disciplina tem como objetivo apresentar a Literatura surda no Brasil e no mundo. Traz também o gênero poético, as funções da poesia e os tipos de poesia em línguas de sinais. Aborda a poesia e a criatividade linguística. Descreve a prática em poesia. Conceitua as metáforas e outros recursos literários em língua de sinais e

- **Prática de Tradução II** – a disciplina tem como objetivo apresentar a prática tradutória envolvendo a escrita de sinais e os estudos de expressões literárias da cultura surda. Trabalha com a edição de textos e direitos autorais.

Após analisar a grade curricular, foi possível perceber que não há disciplinas específicas para a área de Tradução Cultural. O que identificamos foram disciplinas voltadas para a Literatura, que podem auxiliar no processo de tradução cultural. Portanto, apesar de ser o primeiro curso da área de Bacharelado de Língua de Sinais, esse não contemplou todas as áreas de atuação da tradução e interpretação, em especial a área cultural.

## **II. Curso de Bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais (Libras)/Língua Portuguesa na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar**

O curso de Bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais Libras/Língua Portuguesa da UFSCar foi criado em 16 de dezembro de 2013, no Campus São Carlos. Para que o curso ocorresse, o Ministério da Educação disponibilizou 08 (oito) vagas docentes e 08 (oito) vagas de técnico-administrativos (sendo 02 (duas) de nível E e 06 (seis) de nível D). Além disso, liberou recursos financeiros, disponíveis em uma destinação de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais) para investimento e em quatro destinações (uma por ano durante quatro anos) de R\$ 75.000,00 (setenta e cinco mil reais) para custeio do curso. O curso é de Modalidade presencial e disponibiliza 30 (trinta) vagas. A carga horária total é de 2.940 horas e o diploma conferido é de Bacharel(a) em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais (Libras)/Língua Portuguesa.

Nesse curso, o profissional deverá ter, ao final, competência para garantir a comunicação nos mais diversos espaços sociais, tais como nas esferas educacional, legal, governamental e da saúde, como também em eventos diversos, em que sua presença seja necessária.

Para atingir esse objetivo, a estrutura curricular do curso prevê disciplinas obrigatórias de caráter teórico e prático voltadas à formação do Bacharel em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) / Língua Portuguesa. Nesse sentido, o curso organiza-se a partir de quatro eixos estruturantes: i) eixo A – referente a Libras; ii) eixo B – referente à língua, linguagem e cultura; iii) eixo C – Tradução e interpretação e iv) eixo D – Processos de Desenvolvimento Humano e de Aprendizagem. Abaixo, apresentamos o objetivo e conteúdo de cada eixo na Grade Curricular.

O **eixo A** abarca as disciplinas referentes à aprendizagem e aos usos da Libras, e é estruturante e indispensável ao aluno que pretende se tornar Tradutor e Intérprete. Apresenta caráter prático, dada a visualidade da língua em questão, e visa a prática discursiva em Libras, de forma que o aluno adquira conhecimentos aprofundados sobre essa língua e também fluência na mesma, capacitando-o para o exercício da tradução e da interpretação. Estão compreendidas neste eixo as seguintes disciplinas: Libras I; Libras II; Libras III; Libras IV; Libras V; Libras VI; Libras VII; Libras e os Parâmetros Formacionais; Morfossintaxe: Libras; Gêneros textuais e Libras, Outras Línguas de Sinais; Literatura em Libras.

O **eixo B** compreende as disciplinas que embasam os conhecimentos sobre Linguística e Língua Portuguesa – nas modalidades oral e escrita –, bem como questões concernentes à surdez, tais como desenvolvimento de linguagem, inclusão social e aspectos culturais. Este eixo é composto pelas seguintes disciplinas: A ciência Linguística; Leitura e Produção de Texto I; Linguagem e aspectos sócio-histórico da Língua Portuguesa; Estudos da Oralidade; Leitura e Produção de Texto II; Fonética e Fonologia: Língua Portuguesa; Políticas Públicas e Surdez; Morfossintaxe: Língua Portuguesa; Leitura e Produção de Texto III; Português como segunda língua para surdos; Leitura e Produção de Texto IV; Semântica, Pragmática e Discurso; Multiculturalismo e Surdez.

O **eixo C** é composto por disciplinas voltadas à tradução e à interpretação da Língua Portuguesa para a Libras e vice-versa, apresentando e consolidando os conhecimentos sobre as línguas envolvidas nesses processos e promovendo ações

práticas que contribuam para a atuação profissional do egresso. Este eixo pressupõe, ainda, a apresentação dos diferentes espaços de atuação do futuro profissional, promovendo conhecimentos específicos sobre cada um deles. As disciplinas compreendidas neste eixo são: Introdução a Tradução e Interpretação e aos Estudos da Surdez; Linguagem, Surdez e Educação; Tradução e Interpretação Consecutiva; Tradução e Interpretação: atividade discursiva; Tradução e Interpretação na Esfera Educacional I; Tradução e Interpretação I; Tradução e Interpretação na Esfera Educacional II; Saúde Ocupacional do Tradutor e Intérprete de Libras; Tradução e Interpretação II; Tradução e Interpretação na Esfera Educacional III; Tradução e Interpretação em Eventos Científicos; Ética Profissional; Tradução e Interpretação na Esfera da Saúde; Tradução e Interpretação nas Esferas Legal e Governamental.

O eixo D pode ser considerado como “estruturante”, posto que ofereça ao aluno conhecimentos básicos e gerais sobre processos de desenvolvimento humano e de aprendizagem. Este último eixo é composto pelas disciplinas: Desenvolvimento Psicológico da Pessoa Surda; Aquisição e Desenvolvimento da Linguagem: Língua Portuguesa; Aquisição e Desenvolvimento da Linguagem: Libras; Desenvolvimento, aprendizagem e processos educacionais. O quadro abaixo sintetiza os eixos e as disciplinas acima explicitados:

A partir da análise da Grade Curricular do Curso de Bacharelado em Tradução e Interpretação da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, foi possível compreender que não há, como disciplina registrada, uma área de pesquisa, de estudo ou atuação voltada para a área de Tradução Cultural. Porém observamos disciplinas que podem auxiliar na formação do tradutor nessa área, são elas:

- **Literatura em Libras:** a disciplina tem como objetivo apresentar os clássicos da literatura nacional, poesia, metáforas em Libras. Também apresenta as manifestações artístico-culturais em Libras relativas à esfera literária;

- **Gêneros textuais e Libras:** a disciplina tem como objetivo apresentar os aspectos linguísticos da produção textual em Libras em diferentes gêneros discursivos;

- **Surdez e visualidade:** a disciplina tem como objetivo apresentar os aspectos visuais e sua relação com estratégias de comunicação. Trabalha a relação de produção de material visual em Libras e os aspectos visuais.

Como o curso de tradução da UFSC, fizemos uma análise da grade curricular, foi possível perceber que não há disciplinas específicas para a área de Tradução

Cultural. O que identificamos foram disciplinas voltadas para os aspectos Culturais, que podem auxiliar no processo de tradução cultural. Portanto, mesmo sendo um curso com foco na formação do tradutor e intérprete de Libras, este não contemplou todas as áreas de atuação da tradução e interpretação, em especial a área cultural.

### **III - Curso de Bacharelado em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português No que diz respeito à Universidade Federal de Goiânia - UFG**

O curso de Bacharelado em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português tem como objetivo a formação de tradutores e intérpretes de Libras para Português e vice-versa, para atender às diversas demandas linguísticas existentes na esfera social. O bacharel deste curso poderá também atuar em pesquisas no campo da Linguística e da Tradução, bem como exercer funções que tenham como foco principal a linguagem em uso, especificamente no que diz respeito à tradução e interpretação de Libras para Português e vice-versa.

O curso de Letras - Tradução e interpretação em Libras/Português é composto por disciplinas teóricas que dão suporte necessário à área de Letras (disciplinas do Núcleo Comum), bem como por disciplinas específicas para a formação do tradutor e intérpretes de Libras/Português (disciplinas do Núcleo Específico Obrigatório). A participação do aluno nessas disciplinas garante uma formação profissional consistente do bacharel em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português por meio do acesso a conhecimentos teóricos, técnicos e metodológicos.

Para a Faculdade de Letras da UFG, a formação de um profissional crítico, reflexivo e investigativo, realiza-se de forma que esse possa exercer uma prática cotidiana de formação continuada, considerando o eixo temático do curso: a linguagem humana.

A partir da análise da Grade Curricular do Curso Bacharelado em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português foi possível compreender que não há, como disciplina registrada, uma área de pesquisa, de estudo ou atuação voltada para a área de Tradução Cultural. Porém observamos disciplinas que podem auxiliar na formação do tradutor nessa área, são elas:

- **Introdução aos Estudos Literários:** a disciplina apresenta os conceitos fundamentais da literatura, aborda os gêneros literários. E dá noções sobre o poema, a narrativa e o drama;

- **Literatura Surda:** a disciplina apresenta diferentes produções literárias de autores culturalmente surdos, com ênfase no conto, na piada, no poema e na dramaturgia;

- **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:** a disciplina tem como foco o estudo da história das literaturas africanas de língua portuguesa, da crítica literária de autores paradigmáticos de Portugal e do Brasil e das obras poética e narrativa de autores de referência de cada um dos países selecionados. Aborda também o ensino das literaturas africanas de Língua Portuguesa;

Apesar de ser um curso recente e de sua estrutura possuir as duas habilitações, ou seja, licenciatura e bacharelado percebemos que não há disciplinas específicas para a área de Tradução Cultural. O que identificamos foram disciplinas voltadas para os aspectos Culturais, que podem auxiliar no processo de tradução cultural. Portanto, mesmo sendo um curso com foco na formação do tradutor e intérprete de Libras, este não contemplou todas as áreas de atuação da tradução e interpretação, em especial a área cultural.

A despeito de não haver a disciplina voltada para a Tradução cultural, foi possível perceber que essa grade inclui a disciplina “Tópicos de História da Literatura”, que representa um diferencial na formação dos TILS que atuam nessa área. Para Costa (2013), os Estudos da Tradução mantiveram em seu surgimento uma relação com a literatura, pois é a partir dos estudos literários que distinguimos os tipos de tradução feitas e seus impactos nos contextos sociais que são constituídos pela literatura.

#### **IV - Bacharel em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais/Língua Portuguesa na Universidade Federal de Espírito Santo - UFES**

O curso de Bacharelado da UFES em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais/ Língua Portuguesa foi criado a partir de um esforço coletivo dos docentes da UFES, das Associações de Surdos, da FEBRAPILS (Federação Brasileira das Associações Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de LIBRAS) e

da APILES (Associação de Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes do Espírito Santo).

O Curso de Letras-Libras com habilitação em Tradução e Interpretação em Língua de Sinais/Língua Portuguesa tem como objetivo produzir e divulgar conhecimento nas áreas de língua, literatura, tradução e cultura, buscando disponibilizar os meios que possam contribuir para a capacitação do futuro bacharel, integrados à sociedade através da formação de profissionais competentes, críticos e criativos.

O perfil do bacharel é o de um profissional apto para atuar como Tradutor/Intérprete da Língua Brasileira de Sinais em diferentes contextos. A graduação em Letras-LIBRAS (Tradução e Interpretação em Língua de Sinais/Língua Portuguesa) é voltada especialmente à tradução/interpretação simultânea e também a de textos. Os alunos se formarão a partir de práticas de tradução/interpretação (da Língua de Sinais para a Língua Portuguesa) e versão (da Língua Portuguesa para a Língua de Sinais) de textos gerais, literários, jurídicos, econômicos, técnicos e científicos. O curso terá como foco final a capacidade de refletir a respeito dos problemas com os quais vai se deparar durante a prática, para que possa construir alternativas teórico-metodológicas adequadas à realidade social com a qual irá se confrontar no mercado de trabalho.

A concepção de organização curricular se apoia nos seguintes princípios metodológicos: a) Criticidade: condições de analisar o movimento real da sociedade, perceber as suas contradições e posicionar-se diante delas; b) Pluralidade: a abordagem de questões através de diversos enfoques e princípios teórico-metodológicos, orientando-se pela consciência de que o avanço científico e tecnológico viabiliza a possibilidade de amplo debate e de confrontação de diferentes pontos de vista; c) Ética: o compromisso social e o respeito à diversidade, às diferenças e ao processo de inclusão social e d) Interação: consideração às experiências e aos conhecimentos existentes, confrontando-os com os novos desafios e ampliando o intercâmbio constante.

- **Estudos Literários I** – a disciplina tem como objetivo apresentar os estudos teórico e comparativo de questões relativas aos vários períodos literários ocidentais, em especial aqueles que repercutiram em Portugal e no Brasil, abordados tanto em perspectiva diacrônica quanto sincrônica;

- **Tradução e Interpretação de textos sensíveis** – a disciplina tem como objetivo apresentar as possibilidades de Tradução da Bíblia. Tradução de sagrados. Destaque também para análise de procedimentos e estratégias tradutórias de textos sagrados.

Realiza tradução de textos de autoajuda e a análise e discussão de interpretações religiosas em Língua de Sinais e

- **Tradução de textos literários:** a disciplina tem como objetivo apresentar a possibilidade de discussão de temas referentes à transposição de obras e textos literários fontes para textos traduzidos e/ou adaptados. Música como gênero literário e a tradução/interpretação. Análise de tradução de textos literários clássicos para a Língua de Sinais; aplicação de modelos teóricos e de estratégias de tradução; tradução de textos literários clássicos para o português ou para a Língua de Sinais.

Nessa grade curricular, é a primeira vez que encontramos a disciplina de Tradução e Interpretação de Textos Sensíveis e Tradução de Textos Literários. Portanto, nesse curso há a preocupação de formar o TILS com um olhar diversificado e principalmente atuante *in loco*. Com a possibilidade de estudar e conhecer esses princípios de formação, o TILS passa a ter um diferenciador na sua área de atuação.

## **V - LETRAS/LIBRAS – BACHARELADO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA (UFRR)**

O presente projeto propõe uma reformulação do Curso de Letras/Libras - Bacharelado, com vistas a agregar maior qualidade e consolidar a formação de Tradutores e Intérpretes da Língua Brasileira de Sinais com aptidão, tanto para o exercício profissional, quanto para a pesquisa. O curso de Letras/Libras - Bacharelado, a ser ofertado na modalidade presencial, tem como proposição atender às demandas postas pelas atuais políticas públicas de inclusão educacional para surdos, a exemplo do que está previsto no Decreto 5626/2005, que tanto regulamenta a Lei de Libras 10.436/2002 como visa garantir a acessibilidade conforme previsto na Lei 5296/2004. Deste modo, optou-se pela estruturação de um curso de bacharelado, voltado para a formação de Tradutores e Intérpretes da Língua Brasileira de Sinais.

Assim, visando atender a esses preceitos, o curso de Letras/Libras – Bacharelado da UFRR objetiva:

- Produzir e divulgar conhecimentos das áreas da Língua Brasileira de Sinais e cultura surda;

- Produzir e divulgar conhecimentos das áreas de tradução e interpretação da Língua de Sinais/Língua Portuguesa e, ainda, sobre os processos e especificidades da atuação profissional de tradutores-intérpretes de língua de sinais (TILS);

- Disponibilizar meios para a capacitação do futuro bacharel, inter-relacionando os conhecimentos relativos à área de modo integrado a realidade social;

- Formar profissionais competentes, críticos e criativos, que possam responder aos desafios próprios de sua função, considerando os aspectos sociopolíticos, culturais e ideológicos envolvidos nos contextos de exercício profissional.

De acordo com os pareceres CNE/CES 492/2001 e CNE/CES 1363/2001, os quais tratam das Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos de Letras, entre outros, o Curso de Letras/Libras - Bacharelado pretende formar profissionais que sejam capazes de lidar com as linguagens nos contextos oral, sinalizado e escrito bem como tratar com a interculturalidade construindo e propagando uma visão crítica

A partir da análise da Grade Curricular do Curso Bacharelado em Letras/Libras – Bacharelado foi possível compreender que não há, como disciplina registrada, uma área de pesquisa, de estudo ou atuação voltada para a área de Tradução Cultural. Porém observamos disciplinas que podem auxiliar na formação do tradutor nessa área, são elas:

- **Tradução e Gêneros Textuais Discursivos:** a disciplina tem como objetivo apresentarmos as apresentações de Gêneros, textual ou discursivo, no complexo panorama das Ciências da Linguagem. O Lugar dos Gêneros nas práticas de Tradução. Gêneros e Contextos com ênfase no Interacionismo Sócio-discursivo.

O curso apresenta apenas uma disciplina que pode auxiliar na formação do tradutor, ou seja percebemos que não há disciplinas específicas para a área de Tradução Cultural. O que identificamos foi uma disciplina voltada para os aspectos Culturais, que podem auxiliar no processo de tradução cultural. Portanto, mesmo sendo um curso com foco na formação do tradutor e intérprete de Libras, este não contemplou todas as áreas de atuação da tradução e interpretação, em especial a área cultural.

Baseados nos levantamentos feitos, junto às leis, aos decretos, aos sistemas de ensino, as grade curriculares, podemos afirmar que os cursos de Formação para Tradutores e Interpretes de Libras no Brasil, não contemplam a formação para atuação cultural. Essa constatação nos leva a pensar qual seria a formação ideal para esse profissional.

Dessa forma nos próximos capítulos apresentamos o que para nós é o caminho de formação do tradutor e intérprete de Língua Brasileira de Sinais que atua no meio cultural como discurso artístico e estético.

## CAPÍTULO 2

### UMA FORMAÇÃO QUE CONTEMPLE ASPECTOS DA LINGUAGEM TEATRAL

---

Desde a antiguidade, o teatro vem acompanhando as discussões humanas das questões mais íntimas, as de âmbito macro. Tais problematizações tem trazido luz para as nossas formas de ver o mundo, pensar e agir. Nesse sentido, o teatro é um dos elementos de difusão cultural importantíssimo, pois traz consigo as discussões de um povo em um determinado contexto histórico, social e político. Dessa forma, “o teatro está mais aí para enviar uma imagem global e uniforme do seu gosto pelo divertimento, mas ele se afirma como obra de arte, como obra estética [...]” (DORT 1971, p. 58. apud FERAL 2014 p. 10).

Entretanto, um grupo significativo da população não tem acesso a essa produção. Ao lembrar que a comunidade surda tem escrito, dirigido e produzido os seus próprios espetáculos e essas iniciativas tem sido bastante exitosas com atores surdos e belíssimas montagens. Todavia, há um número expressivo de produções apresentadas pela comunidade majoritária ouvinte, com questões diversas e distintas formas de enunciações e estéticas, as quais os surdos, até bem pouco tempo, não tinham qualquer tipo de acesso, pela ausência de mecanismos inclusivos que possibilitassem que esses assistissem a peças teatrais. De fato, como já dissemos no capítulo anterior, a legislação tem sido modificada com o intuito de garantir o acesso da comunidade. Entretanto, ao sanar uma questão da equação, outras tantas se apresentam. E uma delas é a formação dos tradutores de libras para realizar essa função, uma vez que os mesmos não possuem formação específica para essa atividade. O próximo capítulo tem como objetivo apresentar questões do teatro pertinentes à sua tradução, considerando a complexidade dessa linguagem cênica.

Com o objetivo de apresentar, mesmo que de forma inicial o universo cênico, selecionamos alguns elementos fundamentais para conseguir exercer nosso espaço no teatro.

## 2.1 TEATRO E TEATRALIDADE

Tentando contextualizar o tradutor de Libras em uma atmosfera particular que é a cênica, buscamos apresentar alguns elementos deste espaço, a fim de trazer alguma familiaridade aos leitores deste trabalho.

De acordo com Pavis (2011), em seu Dicionário de Teatro, podemos observar conceitos de elementos fundantes e estruturantes do Teatro. Partimos de alguns destas definições para nos auxiliar na compreensão deste universo, a fim de esclarecer as discussões levantadas em nosso trabalho.

A palavra teatro tem a sua origem na palavra grega *theatron*, cujo sentido aponta para uma “propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte:” (PAVIS, 2011: 372);[o teatro] é o espaço onde os espectadores observam uma ação apresentadas a eles de outro lugar. Nesse sentido,ele é o local de onde o público assiste a uma ação que lhe é apresentada de um outro lugar: é um “ângulo de visão” ou “um olhar”, no qual há um certo deslocamento da relação desses raios ópticos de observação da representação ocorrida em uma determinada edificação. O autor corrobora sua concepção a partir deBarthes,o qual afirma:

O denominador comum a tudo o que se costuma chamar ‘teatro’ em nossa civilização é o seguinte: de um ponto de vista estático, um espaço de atuação (palco) e um espaço onde se pode olhar (sala), um ator (gestual, voz) no palco e espectadores na sala. De um ponto de vista dinâmico, a constituição de um mundo ‘real’ no palco em oposição ao mundo ‘real’ da sala e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma corrente de ‘comunicação’ entre o ator e o espectador (BARTHES, 1964, p. 41-42 *apud* PAVIS, 2011, p. 373).

Para nós, será esta a conceituação de teatro adotada, para pensarmos em uma tradução de Libras em um determinado espaço cênico. No entanto, faz-se necessário refletir outro conceito a fim de complementar a compreensão deste universo.

Barthes, conforme citado por Pavis, propõe a discussão da qualidade de teatro em termos de teatralidade. Afirma que, sem o conceito de teatralidade, a compreensão deste universo fica prejudicada, pois as “espessuras de signos e sensações” estabelecidas na cena em virtude do argumento escrito assemelham-se a uma “espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.” (BARTHES, 1964: 41-42*apud* PAVIS, 2011, p.372).

Assim, “teatralidade no texto dramático é aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende...”

(PAVIS, 2011, p.372). Desta forma, podemos admitir que a teatralidade está relacionada à expressividade, ao espaço, ao visual e à especificidade da enunciação teatral, a qual define como “a projeção, no mundo sensível dos estados e imagens que constituem suas molas ocultas [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que acoita os germes do drama” (ASAMOV, 1964, p.13 *apud* PAVIS, 2011, p.372).

No entanto, ainda percebemos a ocorrência de uma confusão entre dois conceitos próximos e do mesmo campo epistemológico, mas de maneira alguma sinônimos. A fim de sanar essa confusão conceitual, Pavis segmenta e explicita as diferenças entre teatralizar e dramatizar. Para o autor: “teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação dos discursos são as marcas da teatralização.” (BARTHES, 1964, p.41-42 *apud* PAVIS, 2011, p. 372).

Já a dramatização remete ao movimento oposto, o da manutenção do foco exclusivamente na estrutura textual: inserção em diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflitos entre as personagens, dinâmica da ação (dramática ou épica).

Tendo em mente essas distinções, propomos discuti-las nas próximas partes por entendê-las como pertinentes às problematizações para tradução de peças teatrais. Assim, entende-se a dramatização a partir de uma reflexão sobre as particularidades do texto dramático; a cena e o aspecto visual que concerne tanto o teatro quanto a libras; e, nessa perspectiva, o conceito de teatralidade, teatralização e dramatização são de suma importância para o tradutor de Libras que atuará no teatro, pois, a partir desses, ele poderá perceber que direção deverá conduzir, em momentos específicos, o seu projeto de tradução.

## 2.2 TEXTO DRAMÁTICO

Desde o tempo dos gregos antigos, a palavra foi o centro do pensamento lógico, e esteve no centro de toda e qualquer produção, incluindo a artística. Neste sentido, por muitos séculos toda a encenação ocorria com o propósito de explicitar ou reelaborar o que o texto já enunciava. No entanto, essa forma de compreender teatro vem sido modificada e percebe-se que as imagens, música e outros elementos teatrais trabalham no âmbito do inconsciente e concorrem para favorecer a estética teatral de forma não submissa ao texto. (PAVIS, 2011, p. 406,407). Desta forma, compreendendo que uma das peculiaridades do teatro contemporâneo principalmente é a multiplicidade de

linguagens, o tradutor de libras deverá levar em consideração todos esses elementos em seu projeto de tradução, tais como: a iluminação, cenário, imagens, música, encenação etc., ou seja, toda a teatralidade com o propósito de harmonizar com a poética do espetáculo e viabilizar uma experiência estética ao espectador surdo.

De toda forma, há de se lembrar que evocar uma definição de texto dramático é cada vez mais difícil, uma vez que, na atualidade, como lembra Pavis (2011), esse elemento cênico não se limita a diálogos ou descrições de cenas, mas pode chegar a extremos, como em uma leitura da lista telefônica, por exemplo.

Ferreira, baseada em Pavis, traz nos elementos característicos do texto teatral, cujo conhecimento é necessário para a compreensão da poética da peça e, assim, possibilitar um projeto de tradução do Texto dramático. Ela aponta que ele (o texto teatral) se configura como diálogo longo, composto por “réplicas trocadas entre os personagens, e o comprimento das réplicas e os jogos de repetições informam sobre natureza das relações entre eles.” (FERREIRA, no prelo). E que de acordo com terminologia do teatro, quando essas réplicas são curtas, temos as chamadas Esticomitias. “Este procedimento caracteriza uma troca viva, espécie de duelo, entre dois personagens e pode manifestar a intensidade trágica ou produzir um efeito cômico.” (FERREIRA, no prelo).

Outro artifício bastante empregado é o monólogo. Um discurso de uma personagem para si mesmo, no entanto, distingue-se do solilóquio, convencionado pelo teatro como aquele cuja finalidade é a de esclarecer uma situação ou expressar os sentimentos de uma personagem. (FERREIRA, no prelo).

Há outros elementos igualmente importantes para a dinâmica do espetáculo como:

a tirada, ou discurso inflamado, é uma longa réplica que se caracteriza por uma sucessão de frases complexas, de questões e de argumentos. Enfim, o quiproquó, diálogo fundado desde o início sobre um malentendido, torna-se fonte de efeitos cômicos: um personagem ou um objeto é tomado por outro, uma frase é mal interpretada, e assim por diante (FERREIRA, no prelo).

Esses elementos do texto dramaturgico devem ser conhecidos pelo tradutor de Libras para alcançar a completude dessa obra durante a sua interpretação. De outra forma, poderá incorrer no equívoco de não percebê-los e ignorá-los em seu projeto de tradução.

Para Ferreira (ibid), a importância de conhecer as características do texto teatral é de suma importância para realização de uma leitura-analítica, mesmo que esse conhecimento e leitura não sejam suficientes, por si só, para uma tomada de decisão durante o processo de tradução-escrita:

A instância enunciativa do texto teatral é fundamental para dar espessura às falas dos personagens, pois seu discurso traz elementos que compõem a história, a posição social, a formação do personagem, evitando o achatamento do discurso, ou seja, mais que uma preocupação linguística de passagem de uma língua para outra, o tradutor trabalha na instância enunciativa que lhe permite atribuir coordenadas espaço-temporais a cada personagem e a cada situação (FERREIRA, no prelo).

Desta forma, a estética literária torna-se de suma importância para elaboração do projeto de tradução pelo tradutor intérprete. Assim, além das características particulares do texto teatral, questões estético-literárias entram em jogo na elaboração do projeto de tradução.

Para tanto, para realização do projeto de tradução, além das questões cênicas envolvidas no texto, como os quiprocós, apartes, réplicas rápidas etc., faz-se necessário, estudar as personagens e as características manifestadas nos diálogos, a partir da construção da personagem pelo ator. Inclusive porque o tradutor não traduz apenas o texto, mas o faz a partir do olhar e da enunciação do ator. Tais questões são fundamentais para evitar o apagamento desses elementos cênicos e textuais na tradução.

### 2.3 CORPO E O TRADUTOR

Embora a nossa sociedade tenha criado uma dicotomia, no mínimo, curiosa entre corpo e alma, ou corpo e espírito, compreendemos que o corpo faz parte de uma totalidade. Entretanto, devido a essa concepção cartesiana, faz-se necessário refletir esse receptáculo do nosso eu, a fim de compreender como essa relação com o corpo e estabelece na cena e diz respeito a nós mesmos.

Nesse sentido, trago à tona algumas reflexões escritas por Sônia Machado de Azevedo no Livro *O papel do corpo no corpo do ator* (2004), a fim de problematizar o corpo do tradutor nesse momento do palco, uma vez que esse co-atua no espetáculo e precisa enxergar-se em meio a uma determinada estética, e a partir dessa trabalhar o seu corpo com o objetivo de alcançar uma determinada poética física. As crescentes pesquisas no âmbito da tradução e interpretação de Libras limita-se a elencar e registrar as enfermidades causadas por esforços repetitivos, acúmulo de trabalho e atuação, e

apontam para a necessidade de um aquecimento com exercícios etc. Contudo, o que trazemos nesta pesquisa é a necessidade de se refletir o corpo a partir de olhares da dramaturgia. Desta forma, tomamos emprestado, ainda que de forma inicial, olhares que examinem a cena de forma mais abrangente, mesmo sabendo que as demandas de trabalho do corpo do ator podem, em determinados momentos, se aproximar das dos tradutores, e, em muitos outros, se distanciar.

De toda forma, refletiremos sobre questões trazidas pelos teóricos do teatro e pensadas para os atores, de acordo com algumas linhas teórico-metodológicas. Azevedo (2014) traz-nos como a primeira contribuição, Stanislávski para as nossas reflexões. Para ele, no período compreendido entre o “estado criador e a liberdade do ator”, existe uma manifestação marcada pela ausência de tensão muscular: o corpo experimenta liberdade. Sobre a gestualidade, os desafios a serem trabalhados são a luta contra o clichê, a má “teatralidade”, bem como a busca de sinceridade, estabelecendo as vontades das personagens para motivar o jogo do ator; fornecendo, ainda, um clima à emoção cênica, com o propósito de desencadear uma emoção verdadeira no ator; é necessário, também, lembrar de estabelecer um subtexto a exprimir nas peças, a exemplo de Tchekhov, que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto. Para o teórico, de acordo com Azevedo,

[...] a atuação deve ser orgânica, inteiramente de acordo com as leis naturais; não somente durante o período de criação do papel, mas também sempre que ele for apresentado, pois “em nossa arte é preciso viver o papel a cada instante que o representamos e em todas vezes”. O corpo não será capaz de dar vida ao papel se não estiver mobilizado pela experimentação da alma da personagem, motivo e início da mobilização exterior. O corpo não pode apenas se servir de formas vazias; nisso reside o perigo dos clichês, a que todo artista do palco deve estar atento, pois, do contrário, eles “preencherão todos os pontos vazios do papel que não estiver solidamente impregnado de sentimento vivo. Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem. (AZEVEDO, 2014, p. 09 )

Desta forma, para Stanislávski a participação do ator é, então, consequência dos passos dados internamente: circunstâncias dadas, imaginação e emoção, ligam-se, automaticamente, às sensações produzidas no corpo do ator e o impulsionam às ações exteriores.

Outra estética bastante marcada no Teatro é a Brechtiana. Para o dramaturgo e teórico o ator não deve estar mergulhado nas emoções da personagem, e muito menos em suas emoções particulares. Seu teatro pretende deixar à mostra o processo de feitura das ações e reações humanas num contexto histórico claro.

O gesto, para Brecht, deve ser, então, uma mostra das relações, uma apresentação das relações sociais presentes na caracterização de um papel, e não a exteriorização de conteúdos individuais. Os elementos de natureza emocional devem ser totalmente exteriorizados durante o processo de trabalho, descobrindo-se, então, a expressão exterior da personagem por meio de suas ações físicas; expressão essa que revele, objetivamente, os acontecimentos do seu interior. O gesto torna-se um ato social, passível de exprimir as relações estabelecidas entre os homens de determinada época e tem, dessa maneira, a função de esclarecer o espectador. O ator, posicionando-se em função do que apresenta no palco, sublinha e acentua, discorda ou reafirma, assume, enfim, uma posição a respeito do que está fazendo, escolhendo e aprimorando cada movimento em cena.

Nessa concepção, forma é um princípio importante de trabalho, já que é nela, e por meio dela, que tudo se manifesta. Para que possa mostrar a personagem, o ator deverá ter perfeito domínio de sua arte e de cada personagem, elaborada com clareza durante os ensaios. Um ator Brechtiano deverá manter-se inspirado na teatralidade da própria vida, prestando atenção contínua ao que acontece ao seu redor e colhendo, assim, material para o seu trabalho. (AZEVEDO, 2014, p.24)

O corpo do ator, a serviço da personagem, recusa-se à metamorfose completa; deve manter-se permanentemente relaxado, sem tensões aparentes, as quais só serviriam para distrair o espectador daquilo que julga ser o essencial. Seu corpo retém as características de atuante e igualmente a de narrador. Isso causa o estranhamento desejado, que é conseguido através de ação e reflexão sobre cada ação realizada, como que em um auto exame constante.

Na formação básica desse ator, Brecht recomenda matérias como a pantomima e fundamentos de dança clássica, tiro (em vez de esgrima), filosofia, história da arte e teatro. O ator precisa aprender, sobretudo, a relaxar-se, utilizar a mímica da vida diária, perceber gestos corriqueiros para retrabalhá-los artisticamente, com o uso de sua imaginação.

Desta forma, compreendendo os processos pelos quais o ator deve passar para compor um determinado personagem, o tradutor de Libras teatral poderá também exercitar o seu corpo de modo que busque alcançar uma similaridade estética e expressiva a interpretação do ator, buscando uma sinergia no fazer cênico.

## 2.4 ASPECTOS CENOGRÁFICOS

Outro fator importante para que o tradutor de libras deve compreender, a fim de atuar em contexto cênico, é o espaço cenográfico. Cenário ou cenografia “indica a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa” (PAVIS, 2014, p.42). O autor ainda nos lembra que a tentativa de modificar o termo para cenografia, em parte, se dá pelo fato do primeiro termo carregar a inocência de um telão de fundo ou de carregar um estigma de uma pretensão ilusionista. Na atualidade, o cenário não possui mais a função mimética, mas assume sua própria totalidade, tornando-se maleável, expansível e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público.

Com o propósito de melhor exemplificar a questão, trouxemos a este trabalho algumas funções cênicas de um número determinado de cenários.

### Luz

A iluminação, design de luz ou simplesmente luz, é a responsável por modificar a atmosfera do palco, ao flexibilizar, criar texturas, aumentar ou diminuir os espaços, criar sombras, colorir, enfim, possibilitando uma maior expressividade cênica. O seu papel não é meramente ilustrativo, mas sim o de trazer mais dramaturgia para a cena. Pavis advoga que a luz tem um poder semelhante ao da música, preenchendo espaços, modificando atmosferas, e é o único elemento externo que não traz distração para os espectadores, agindo diretamente em sua imaginação, assumindo uma dimensão quase metafísica, modalizando e gerando nuances.

Para o tradutor de Libras, a luz é um fator de suma importância que deve ser levado em consideração no projeto de tradução. A Libras sendo visual necessita da luz para se fazer presente (não é o caso da música, auditiva, que pode se dar no escuro). Assim, propor luz de frente ou de cima pode reforçar um projeto de tradução; luz branca ou colorida, enfim uma luz que possa mostrar e incorporar o mesmo a peça

### Figurino

O figurino é um dos elementos mais antigos da encenação. Na verdade, muito provavelmente ele sempre existiu. Da histórica clássica a medieval, sacerdotes gregos de Elêusius e padres medievais utilizavam vestimentas demasiadamente excessivas para criar um efeito de sacralidade. No entanto, o figurino se reconfigura como uma “segunda pele do ator” com o progresso da estética realista. Pensando em sua função, vestir é o primeiro papel desse elemento. Entretanto, ele é um enunciador do personagem, opondo-se ou aproximando-se a outros figurinos pelas cores, formas, cortes, materiais, texturas e padronagens, a partir de um sistema interno que deveria ser - se não o é - coerente, como afirma Pavis (2014, p. 169). O autor afirma ainda que todo o figurino deve ser sempre visível ao público e que:

“a dificuldade está no fato de tornar dinâmico o figurino: fazer com que ele se transforme, que não se esgote após um exame inicial de alguns minutos, mas que “emita signos” por um bom tempo, em função da ação e da evolução das relações actanciais.” (PAVIS 2014, p 169).

Nesse sentido, o figurino não se propõe apenas ao embelezamento ou até mesmo à desfiguração. O seu propósito é, antes, o de trazer significado, a partir da relação estética com a obra, fazendo com que os seus elementos carreguem conceitos da personagem e enuncie-os ao público.

Assim, devemos problematizar o figurino do tradutor de Libras, o qual, costumeiramente, sugere-se que seja preto - para se dizer neutro, fato que por si só apresenta uma concepção de tradução bastante anacrônica, haja vista que as discussões contemporâneas da tradução apontam para o caráter intersubjetivo e discursivo do traduzir. Dessa forma, pensar o figurino do tradutor, seja para assumi-lo ou para apagá-lo, talvez deva passar por uma reflexão mais profunda, ligada aos outros aspectos teatrais. Percebendo a estética do cenário, do figurino e dos personagens, bem como o projeto de iluminação, é possível que o figurino do tradutor tenha por objetivo destacá-lo ou apagá-lo, mas não meramente omiti-lo por busca da neutralidade. E sim por uma concepção estética.

## 2.5 ASPECTOS ESTÉTICOS

Os elementos anteriormente apresentados individualmente são componentes que interagem dentro de uma determinada concepção estética do fazer artístico tanto da direção do espetáculo quanto da companhia. Essas concepções, podem ser problematizadas a partir de determinadas visões de teatro que foram historicamente construídas por seu idealizadores, os quais, até hoje são cânones do teatro moderno e contemporâneo formando escolas de teatro.

A partir do conhecimento de cada escola de teatro, suas características e contribuições, o tradutor de Libras poderá estruturar o projeto de tradução de forma conectada a proposta da companhia com quem trabalhará.

No próximo capítulo a fim de demonstrar esses espaços de tradução cultural, sua estética e seu jogo em relação ao corpo cênico inicia com uma análise de questionários feitos com Diretores e Tradutores Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais – TILS no meio cênico.

### CAPÍTULO 3

## A ATUAÇÃO DO TRADUTOR DE LIBRAS NO TEATRO: EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO

---

“Se não traduzimos, se não representamos, nós renunciamos à vida.”

(Le journal de Chaillot, n. 10, fev. 1963 apud FERRAL, P. 17 – 2014)

Este capítulo tem como objetivo apresentar os dados obtidos a partir de questionários destinados a dois grupos de profissionais. O primeiro destinado aos tradutores de libras que atuaram em contexto cênico e o segundo aos diretores de teatro que trabalharam com tradutores de libras nesses espaços em seus espetáculos.

Estes questionários pretendem traçar um panorama das visões dos dois grupos de profissionais acerca do ofício, da atuação e dos processos tradutórios do primeiro grupo. A partir da análise desses dados buscamos traçar a situação atual da tradução de teatro para libras e discutir os problemas vivenciados tanto pelos tradutores em suas práticas quanto pelos diretores em suas composições estéticas.

Em um segundo momento, apresentamos experiências de tradução de teatro que vivenciamos e a partir das quais discutimos propostas de traduções que levem em consideração a especificidade das peças. As experiências dizem respeito a três peças que traduzimos com estratégias diferentes. São elas: *Tradução viva: Contos Africanos* (2014 e 15), *Edifício Aurora* (2016) e *Um Brinde a La Muerte* (2016).

Esses relatos permitem-nos, em seguida, discutir os processos de tradução amparados pelas contribuições teóricas de Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Antonie Berman, Laplantine e Alex Nous, entre outros aos Estudos da Tradução, bem como com autores apresentados no capítulo anterior sobre teatro.

As pesquisas relacionadas à atuação de tradutores de Libras em contexto artístico ainda são relativamente recentes e escassas. Talvez, e muito provavelmente, pelo fato desse campo de atuação, como vimos no capítulo 1, o qual discutimos os cursos de Letras Libras Tradução, observamos a ausência de disciplina ou conteúdos voltados a tradução de teatro.

No entanto devido a crescente demanda de editais de fomento a cultura cujas diretrizes trazem como exigência ações de acessibilidade, as traduções vem ocorrendo em diversos espetáculos por tradutores com as mais diversificadas formações e sob a

égide de contratações variadas as quais se dão desde participar do processo criativo como um todo até as que ocorrem horas antes, sem nenhum envolvimento anterior ao momento de execução da interpretação.

Objetivando exemplificar as afirmações anteriores, traremos algumas reflexões surgidas a partir das vivências tradutórias de três espetáculos dialogando com as respostas obtidas dos dois questionários mencionados no início deste capítulo e com os teóricos também já elencados. Esses foram enviados a tradutores que atuam no Distrito Federal - DF e no Estado de São Paulo com reconhecida experiência e a diretores de teatro do DF que dirigiram espetáculos com atuação de tradutores de Libras. Informamos ainda que os questionários estão anexados a esta dissertação.

### 3.1 BREVE CRÍTICA A NÃO ESTÉTICA NAS TRADUÇÕES DE LIBRAS. POR UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO

Há algum tempo que o modelo de tradução praticado nos eventos culturais não nos satisfazia por observarmos que não atendia as demandas estéticas exigidas para a atuação nos mesmos. A tentativa de incorporar as regras de uma “neutralidade”, termo utilizado no manual de tradução e interpretação da Feneis (1992) e que posteriormente foi desenvolvida por Quadros (2004) nos inquietava pela sua fragilidade se contraposta às teorias da tradução que viemos estudando.

Outro complicador é a busca por uma tradução do sentido a qual costumeiramente vem acompanhada pela expressão “o que o autor quis dizer foi...”, como se houvesse um sentido subjacente, oculto a todos e que apenas alguns iluminados o conhecessem.

A justificativa quase sempre se dá ao afirmar que uma tradução literal da língua de partida fugiria da estrutura gramatical da língua de chegada. Afirmam que traduzir palavra por palavra é um equívoco. Antoine Berman ao discutir a tradução de provérbios de uma língua para outra desmistifica essa problemática.

“...frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma.” (BERMAN, 2012, p. 20)

E ainda continua:

Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra “servil”, mas da estrutura aliterativa do provérbio original que reaparece sob uma outra forma. (BERMAN, 2010, p. 21)

Assim, Berman com este exemplo nos mostra que a tradução literal tem uma preocupação com a forma, buscando reproduzir formalmente a estrutura, ritmo, e tamanho de uma sentença, provérbio ou determinada enunciação.

De acordo com a perspectiva do autor supra citado, o projeto de tradução deverá ser pensado a partir de uma poética que não restrinja a compreensão de um determinado sentido, mas que retome os elementos estéticos do discurso elaborado na língua de partida para os da língua de chegada. Uma busca, portanto de uma teoria literária para amparar a elaboração dessas enunciações.

Meschonnic em seu livro “Poética do Traduzir” traz como contribuição o estudo da poética enquanto disciplina que se funde com outras teorias, a fim de contribuir com a criticidade nesta estrutura.

“A poética só se desenvolve em procedimento de descoberta se ela se liga ao conjunto da teoria, da literatura e da linguagem. Se ela própria torna-se a teoria da linguagem... a poética da tradução desempenha um papel maior como poética experimental. Então, a poética tem um papel e um efeito críticos.” (MESCHONNIC, 2010, p. 03).

Desta forma, a crítica necessária ao observar uma determinada estética e desenvolver estratégias linguístico-discursiva para recriá-la na língua de chegada, aproximando-as. Partindo do pressuposto que queremos “uma tradução que visa o encontro de línguas numa perspectiva analítica da instância enunciativa em que as questões históricas e poéticas emergem.” (FERREIRA, no prelo, p.4)

Devemos ter a compreensão de que este encontro promove não só um acolhimento, mas uma torção nos olhares ao pensar uma determinada forma de dizer diferente. Esta, talvez seja uma preocupação mais produtora do que a de querer dizer-se de uma forma que o outro consiga compreender.

Figura 1 – Espetáculo Tradição Viva



Fonte: SOARES, 2017

Normalmente por partir da premissa que *a priori* ele não conseguirá, e que o tradutor deverá trazer esta iluminação, pois o leitor, espectador, não terá os recursos necessários para compreendê-la. Como se de fato eu tivesse domínio e conhecimento de toda a platéia que virá assistir a um espetáculo ou ler/ver a tradução de um livro.

Walter Benjamin discute esta questão da seguinte forma:

“Em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento e uma obra de arte ou de uma forma artística. E é assim não apenas porque toda a relação com um público determinado ou com os seus representantes corresponde a um desvio, mas também porque até o conceito de destinatário “ideal” é nefasto em toda a reflexão no âmbito da teoria da arte, porque a função desta última é tão somente a de pressupor a existência e a essência do homem em geral.” (BENJAMIN, 2008, p. 82).

Aparentemente a negativa de buscar uma aproximação formal do texto traduzido dá-se pela crença da incapacidade de compreensão do público em questão. Como se houvesse uma padronização do mesmo. Ou pior, como se todos fossem incapazes de entender e que, o tradutor, seja o grande viabilizador desta compreensão.

No entanto, esta apreensão não se sustenta, uma vez que a obra existe por si e não pelo espectador. Tão pouco preocupar-se com o leitor ou espectador torna produtora a tradução. Se não, vejamos o que Walter Benjamin escreve sobre essa preocupação da tradução:

“Mas se ela (a obra) estivesse destinada ao leitor, também o original o deveria estar. Ora, se o original não existe em função dele, como se poderá então compreender a tradução a partir de uma relação com o leitor?” (BENJAMIN, 2008, p. 83)

Desta forma, defendemos que a elaboração de um projeto de tradução que carregue os pressupostos teóricos de uma poética favoreça a própria tradução e a comunhão com o “original”.

Ao observar estas e outras questões, o nosso fazer tradutório, amparado principalmente por esses autores anteriormente citados, buscou um olhar crítico e um realizar diferenciado das práticas costumeiras. Para tanto apresentaremos a seguir os projetos de tradução de três espetáculos. A saber, “Tradição Viva: Contos Africanos”, “Edifício Aurora” e “*Um Brinde a la Muerte*”.

### 3.2 TRADIÇÃO VIVA: BREVE APRESENTAÇÃO

O musical Tradição Viva narra dois mitos. O primeiro do surgimento do ser humano segundo a tradição dos povos do Oeste Africano e o segundo o da criação do mundo pela tradição ioruba. Para tanto, foram utilizadas diversas técnicas de teatro de bonecos tais como: boneco de luva, boneco de manipulação direta e boneco de vara. Os bonecos foram instrumentos dos atores tanto para exercer o papel de narrador, quanto o de personagem dos mitos acima citados. O corpo do musical era composto por dois atores operadores dos bonecos, uma atriz cantora, dois dançarinos, cinco músicos instrumentistas (destes, três também atuavam como atores). Todos em palco tinham o objetivo de retratar a relação com a sacralidade e às divindades dos povos do Oeste Africano e a iorubana.

Ao todo, foram necessários dez artistas em cena. Destes, cinco atores, dois dançarinos e o tradutor de Libras apresentaram o enredo representando oito personagens que compunham a trama.

Figura 2 – Equipe Tradição Viva



Fonte: SOARES, 2017

Em nosso trabalho, o foco da análise será destinado ao projeto de tradução do espetáculo para a língua de sinais brasileira. Para melhor visualização da equipe que compõem o trabalho em questão, apresento abaixo a ficha técnica.

Quadro1 – Equipe Técnica do Tradição Viva

Função	Integrante
Concepção, Direção Musical e Roteiro	Nanan Matos
Direções de Cena e Iluminação	Abaeté Queiro
Bonequeiros	Fabiola Resende e Thiago Francisco
Dançarinos	Louise Lucena e Rafael Portela
Arranjos e produção musical	André Ricardo
Músicos	André Costa, Dani Neri, Diogo Cerrado, Felipe Fiuza e Nanan Matos
Consultoria Musical	Leander Motta
Consultoria e Preparação Corporal	Luciane Ramos
Sonorização	ÁudioPro
Operador de Som	Victor Valentim
Produção Executiva	Alessandra Rosa
Produção Artística	Naimé França
Cenário	Cyntia Carla
Assessoria de Comunicação	Um Nome Comunicação
Identidade Visual	Prila Paiva
Realização	Grupo Foli Ayê e fundo de Apoio a cultura do Governo do Distrito Federal
Tradução de Libras	Virgílio Soares

Fonte: SOARES, 2017

O musical está dividido em dois atos. No primeiro, Seu Neco e Aroni (representados por bonecos de manipulação direta), com a ajuda de Taú,- personagem atuado ao mesmo tempo por duas atrizes e um ator - explica a Aroni, uma jovem e

ansiosa garota, temas espirituais, rezas, tradições e como se deu a criação do ser humano. Este mito adaptado para a peça é de origem do Oeste Africano do Povo Malê.

No ato seguinte os personagens Olorum, Obatalá, e Ododuá (representados por bonecos de luva) e Exu (representado por um boneco de vara) dão o tom desse segundo momento do espetáculo trazendo uma comicidade cheias de quiprocós e réplicas rápidas, além de monólogos e solilóquios para apresentar o mito da criação do mundo de tradição iorubana.

Os dois mitos são contados em português brasileiro com irrupções das línguas malê e ioruba e cantado em ioruba e em português brasileiro.

### 3.3 ELEMENTOS MULTILÍNGUES E ETNOGRÁFICOS

Algumas questões foram relevantes para pensar um projeto de tradução que abarcasse as características dessa peça. Inicialmente, distingi as poéticas envolvidas nos discursos enunciativos. Dessa forma, dividi as traduções em: i) canções que ocorreram no início e final da peça nas línguas iorubana e portuguesa; ii) contação de história, ocorrida no primeiro ato da peça e iii) estrutura de teatro de mamulengos, ocorrida no segundo ato. Em segundo lugar, observei as questões de multilinguismo e mestiçagem (LAPLANTINE, 2002) ocorridas no roteiro. Diante do exposto, ponderei na forma possível de realizar uma tradução que trouxesse à tona os aspectos etnográficos (LAPLANTINE, 2004).

Figura 3 – Espetáculo Tradição Viva



Fonte: SOARES, 2017

Para realizarmos este trabalho partimos da poética de Henri Meschonnic. Nela o autor afirma que “A poética da tradução constrói aí o estudo do traduzir, em sua história, como exercício da alteridade, e coloca à provada lógica da identidade. Reconhecimento de que a identidade só acontece pela alteridade.” (MESCHONNIC, 2010, p. 04).

Este pressuposto possibilitou-nos criar um projeto de tradução que estivesse alicerçado entre encontros das alteridades. Uma vez que traduzimos um texto teatral escrito em português brasileiro e que, no entanto possuía irrupções oriundas das línguas bambara e iorubá oriundas dos seus respectivos povos, permeadas pelos seus imaginários, religiosidades, e culturas. Desta forma, tentamos buscar estratégias que possibilitassem evitar o apagamento das sentenças enunciativas ao traduzi-las para Libras.

O projeto de tradução além de levar em conta o aspecto poético-etnográfico da peça, também se propunha refletir a partir os elementos do teatro que apresentamos no capítulo dois, ou seja: o corpo, o texto, a luz, a cena, etc.

O tônus muscular, a forma de estar em palco exige uma prontidão aproximada ao do profissional de atuação a fim de que incorpore a estrutura da cena, seguindo as indicações marcadas nas cenas pelos atores de forma que promova uma automação coreografada dos movimentos da tradução que desembaraçam qualquer entrave e é extremamente importante para interligar ação, expressão e fala.

Um dos elementos que contribuíram para esse fazer tradutório foi o espetáculo “Palhaço Pra quê?”.

Na montagem, dois palhaços se digladiavam com o objetivo de provar qual a ótica seria mais coerente: a de ver os valores sublimes da arte se sobressaírem, ou a de obedecer à lógica do capital.

O interessante, é que nessa peça, as duas intérpretes acompanharam os palhaços todo o tempo. O figurino de cada uma remetia as cores e características dos trajes dos personagens traduzidos. E a interação ocorria em alguns momentos específicos da peça, demonstrando a visibilidade do tradutor (VENUTTI, 2004).

Diante dessa visão, foi possível repensar meu papel como tradutor e reestruturar junto companhia todo o caminho de traduzir-atuar o espetáculo Tradução Viva.

O texto: mito e multilinguismo

Como mencionado anteriormente o texto é narrado e atuado em português brasileiro com irrupções das línguas bambara e ioruba. Uma das principais questões ao estruturar o projeto foi: como não correr o risco de apagar o multilinguismo, ao realizar uma tradução monolíngue das contações de mitos para Língua de Sinais Brasileira - Libras? Para evidenciar essa problemática, trarei a seguir alguns fragmentos que evidenciarão essas questões.

A peça se inicia com Seu Neco tomando vida nas mãos do bonequeiro, cumprimentando a todos e indo conversar com os seus ancestrais. Nesse momento, corta a luz para uma musicista que inicia um cântico em forma de prece em ioruba cuja letra segue abaixo com a tradução bastante difundida, porém de autor desconhecido.

***KínjékínjéolódòYemonja ó**  
**Ki a sòròpèléé, iyáodò, iyáodò.**  
 Quem, quem é a dona dos rios? É Yemanjá.  
 A quem nos dirigimos expressando simpatia.  
 Mãe do rio, mãe do rio.*

A canção possui uma melodia doce e ritmada com uma sonoridade que remete a um acalento de mãe, à Iemanjá ou Yemanjá, cantada e rezada na língua iorubana. De acordo com pesquisador Reginaldo Prandi (2001) essa divindade é evocada em entre os povos iorubanos como uma das Senhoras das águas doces, assim como Oxum e Obá. Sendo Olokum o Senhor dos mares e dos oceanos. Contudo, no Brasil, Iemanjá veio a ser reverenciada como a Senhora das Águas Salgadas.

Esse entendimento foi importante para que no processo tradutório se estabelecesse uma conexão entre as duas percepções. A princípio, durante o canto quis trazer *ipsis litteris* o texto no idioma iorubano. Dessa forma, utilizei a datilologia da letra da canção com as duas mãos, do centro para as laterais do corpo, num fluxo que simulava o movimento das ondas do mar. Esta ação teve o objetivo de tentar proporcionar um grau de estranhamento aos surdos da plateia ao lerem uma língua estranha, semelhante aos que os ouvintes tiveram ao escutar uma música em outro idioma.

Após algumas repetições, realizei a tradução indireta (ioruba – português – Libras), utilizando o sinal de Iemanjá, inicialmente utilizei o sinal apresentado no

glossário criado por Oliveira<sup>10</sup> e posteriormente os sinais desenvolvidos do glossário da pesquisa de Santana<sup>11</sup>, cuja estrutura, grau de refinamento e profundidade me deixaram bastante confortável para adotá-lo na tradução. Todos os sinais de Orixás passaram pelo mesmo processo.

Dessa forma busquei a preservação dos campos lexicais dos mitos e da religião afro-brasileira, apesar de encontrar obstáculos para enunciar um discurso de alteridade (LAPLANTINE, 2001) com uma estrutura de língua fortemente marcada pelo pensamento cristão.

Traduzir o conceito de “Deus” me fez resignificar à estrutura lexical de um sinal que não remetesse a Jeová/yeovah/ Javé/Elohim. Este processo foi para mim um torcer de visão do mundo até então determinado por uma língua de sinais fortemente produzida pelas enunciações de conceitos cristãos.

Desafio similar foi vivenciado à época ao traduzir “templo” e “oração”, quando acabei me reportando ao sinal, que traz a imagem mental de uma igreja ou sinagoga representada pelo ato de unir as mãos, em referência ao Sagrado. No entanto, esta não é a única forma de representar o Sagrado, e se quer há um único entendimento do mesmo ou de reverenciá-lo. Estes questionamentos vieram à tona a partir do pensamento sobre tradução de Laplantine o qual diz:

A tradução poderia e deveria, ao invés, marcar a distância entre as línguas, mostrar que existem línguas diferentes. A noção e o termo tradução só aparecem no século XVI, quando se criam as delimitações linguísticas e nacionais. O seu papel é, pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; o de fazer ouvir língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito. O mesmo só existe quando reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio. (...) A tradução é diálogo entre línguas. E pode dizer-se do diálogo o mesmo que do encontro ou da viagem: o seu valor cumpre-se na distância percorrida. (LAPLANTINE, 2001, p. 41).

Proporcionar a compreensão de outros dizeres, de outras formas de pensar e organizar o pensamento está para além da mera dicotomia língua de sinais x língua oral

---

<sup>10</sup>Allison Maykell correia de oliveira, nome artístico: Bento Veríssimo, criou o glossário sobre cultura e religiosidade negra em libras, <https://www.youtube.com/watch?v=fnl7ko24td8>, 2007 para um trabalho de conclusão de curso – TCC.

<sup>11</sup>Neemias Santana desenvolveu em sua pesquisa um Glossário “Orixás – LIBRAS” o qual foi publicado apenas em 2016, contudo, o professor gentilmente me informou os dados preliminares, o que me possibilitou realizar uma tradução com sinais que foram criados no âmbito dos surdos de comunidade de terreiro. <https://www.youtube.com/watch?v=LC2bq0rIxnC> em 10 de janeiro de 2016.

hegemônica. Até porque, ao pensar nessas formas não era exclusivamente a língua portuguesa que estava em questão, mas as outras línguas. As quais seriam apagadas, caso o projeto consistisse numa tradução domesticadora que priorizasse a língua de chegada.

Se assim fosse, os surdos jamais teriam acesso (ao menos não pela peça) de vislumbrar as estruturas de pensamento dos povos do outro lado do atlântico, sequestrados, trazidos à força, escravizados. Mas que, todavia possuíam uma cultura tão vasta e rica, com uma mitologia tão complexa que até hoje permeia as nossas ações e fazeres.

### **O corpo em linguagem**

Muito embora acredite que já tenha ficado claro, todavia há que ser dito que a tradução a que nos referimos nesta dissertação não é a que ocasionalmente ocorre entre as línguas orais, em que a tradução é realizada para que uma determinada trupe tenha acesso ao texto e a partir daí desenvolva o seu espetáculo. Não. A tradução a que nos referimos nesta dissertação é a presença do tradutor em cena com a companhia. Dito isto, acho por bem justificar a adoção e defesa desses termos para a atividade problematizada. Assim, gostaria de exteriorizar as semelhanças do nosso ofício a partir das acepções do termo ator apresentadas por Patrice Pavis (2011) Para ele, “Ator” é definido das seguintes formas: “[...] o ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador”. O mesmo prossegue ao falar da relação de distância e proximidade dizendo que

Na tradição ocidental, na qual o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é, antes de mais nada, uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de “corpo a corpo” com o público, o qual é convidado a sentir o lado imediatamente palpável e carnal, mas também efêmero e impalpável de sua aparição. O ator ouve-se dizer com frequência, é como que “habitado” e metamorfoseado por uma outra pessoa; não é mais ele mesmo, e sim uma força que o leva a agir sob os traços de um outro. (PAVIS, 2011, p. 30).

Pavis continua afirmando que:

O ator é um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação. A ação mimética permite ao ator parecer inventar uma fala e uma ação que na verdade lhe foram ditadas por um texto, um roteiro, um estilo de representação ou de improvisação. (PAVIS,2011, p. 31).

Isto posto, aparentemente, de certa forma, relaciona-se também ao ofício do tradutor e que agora com essa incumbência de também atuar possui atribuições bastante próximas. O tradutor cênico também enuncia um texto, encarna um personagem (ou melhor, vários) e, de certa forma, se faz passar por ele, é uma presença em cena, e abarcaria a maior parte desse extenso checklist. Todavia, o tradutor não é ator. Por quê?

A tradução em palco é uma atividade que mescla as competências do fazer tradutório com as da atuação. Esse viés cênico está vinculado, e, por conseguinte, dependente da encenação do ator. Este após estudar o roteiro e pôr a sua intencionalidade ao enunciá-lo, gera uma atmosfera emocional que, ao ser captada pelo tradutor, é reenunciada, carregada de similaridades ou aproximações formais da estrutura interpretativa do ator a fim de proporcionar à plateia de surdos uma experiência próxima da plateia de ouvintes. Dessa forma, reflito que a atividade do tradutor, no que diz respeito a sua encenação, existe a partir do trabalho do ator.

Figura 4 – Espetáculo Tradição Viva



Fonte: SOARES (2017)

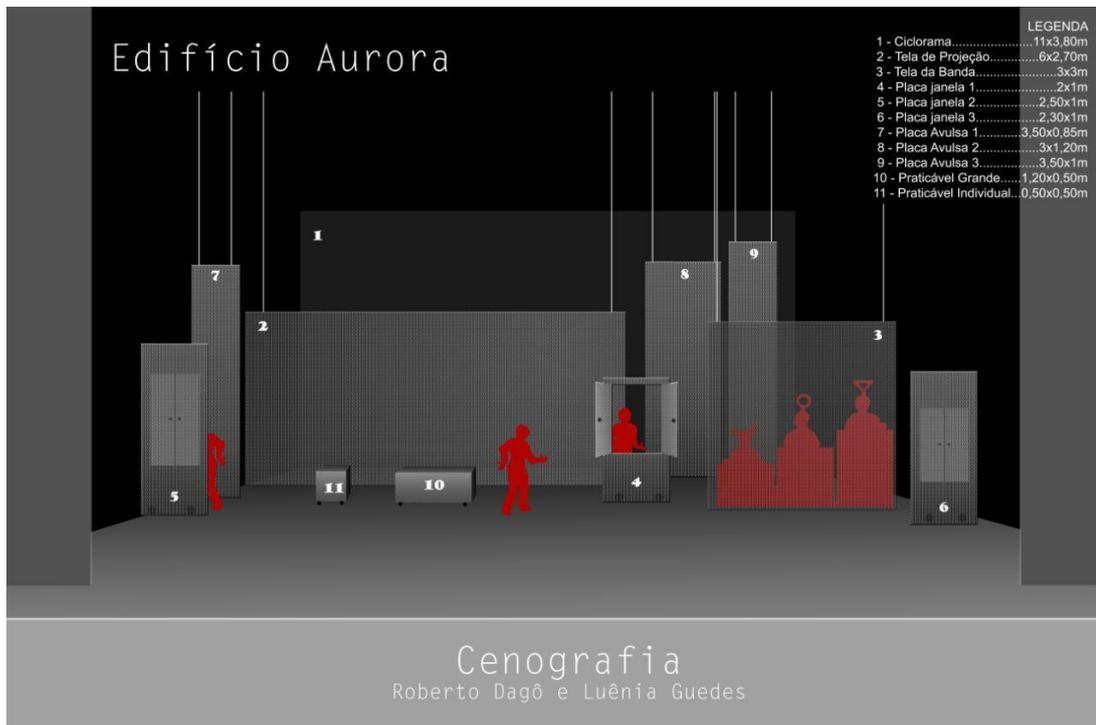
### 3.4 Edifício Aurora – Imersão no Universo Cênico

O edifício Aurora foi um experimento vídeo cênico musical, a partir de nove canções inéditas, duas atrizes e um ator, construíram processualmente versões destas músicas que receberam alterações sintetizadas e reestruturadas pelas mãos de três músicos que as adaptaram e redimensionaram a partir dos seus computadores e as executaram.

Um dos elementos marcantes no espetáculo foi o cenário. Este possuía sete telas de projeção. Nestas telas, as projeções, assim como os jogos de luz e sombra, foram incididas durante as cenas, interagindo com os atores ou projetando vídeos que traziam uma narrativa de certa forma conectada à música, mas não necessariamente à cena que ocorria em palco. Esta versão final do cenário foi desenhada após a estruturação das cenas. Muito embora sempre tenha havido a ideia de trazer projeções de cenas pré-gravadas ao musical.

O projeto inicial, inclusive, foi que a tradução de Libras ocorresse em diferentes telas durante diferentes momentos. No entanto o escopo do projeto foi maior do que imaginávamos e por isso a tradução ocorreu em uma única tela, a de número ‘3’ conforme assinalado no croqui que poderá ser observado na próxima figura.

Figura5 – Croqui Edifício Aurora



Fonte: ROBERTO DAGÔ (2015)

É importante sublinhar que neste trabalho não temos a pretensão de defender a projeção da tradução para libras de espetáculos teatrais para toda e qualquer montagem. Na verdade, na maioria das peças ou musicais que participei como tradutor ou apenas assisti, a estética ficaria demasiadamente comprometida, inclusive prejudicando o design de luz.

É necessário informar que o tradutor foi convidado pela direção e pela equipe cênica para também atuar no musical. Essa empreitada só foi possível, pois, como já dissemos, desde a concepção havia o intuito de projetar a tradução para Libras em alguns telões objetivando compor com todo o espetáculo.

No caso específico do Edifício Aurora a projeção da tradução fazia sentido pois a música instrumental, com exceção dos vocais, foi pré-gravada e discotecada no momento de sua execução. Para que tudo ocorresse conforme o planejado, o vídeo cenografista ligava a projeção da tradução no exato momento do início das músicas. Como a tradução seguiu a mesma trilha, isso não provoca nenhum descompasso ou atraso da tradução em relação à música cantada pelos atores.

Participar deste projeto na condição de ator oportunizou-nos um deslocamento do olhar, assim como uma construção do projeto de tradução que dificilmente teríamos em outros espaços. Pois a construção das enunciações (uma vez que não havia uma personagens preestabelecidos, mas apenas discursos), foram experimentadas das mais diversas formas enquanto ator/cantor, com diversos tonos corporais, buscando movimentos que produzissem uma determinada estética e com uma intencionalidade específica.

Ao trazer esta vivência da atuação para a tradução proporcionou um casamento dos fazeres ainda mais amalgamados, trazendo da função do atuar elementos que pudessem enriquecer o segundo. Como por exemplo, a movimentação dos atores, assim como a percepção espacial das localizações da cena, que para Libras é de suma importância realizar uma marcação dêitica, tanto de apontação como de localização das pessoas no discurso, sem falar dos verbos direcionais constantemente utilizados numa língua de sinais, mas ainda mais evidenciado na encenação.

Para a construção das cenas pelos atores houve a ação de uma preparadora física que, em parceria com a direção, pensaram estratégias de movimentação com os atores a fim de que os mesmos, ao experimentar os seus corpos cinesiologicamente ressignificados, pudessem criar, não cenas pré-programadas, mas intenções de

deslocamentos. Os quais ao invés de se tornarem coreografias, transformavam-se em locomoções com o intuito de despertar nos colegas de cena reações para realizar atividades fluidas e dinâmicas a partir das possíveis estéticas que as canções suscitassem de forma que todo o corpo dos atores os impulsionasse para um determinado fazer artístico.

Outro importante elemento foi o figurino. Era um misto entre uniformes de funcionários de serviços gerais ou da construção civil a de soldados de uma realidade cibernética pós-apocalíptica, conforme veremos na imagem logo a baixo. Havia óculos, capacetes, luvas, coturnos, e uma gama de fragmentos de aparelhos eletrônicos acoplados aos trajes para propiciar uma atmosfera futurista.

Figura 6 – Espetáculo Edifício Aurora



Fonte: SOARES (2017)

Essas informações anteriores foram necessárias para mencionar o projeto de tradução do espetáculo. Planejar e estruturar este projeto para o musical foi um privilégio pela possibilidade do deslocamento do olhar, de poder pensar a tradução, impregnado da experiência da atuação. Muito embora saibamos que nem sempre isso é possível, e mais, que se quer é o objetivo, ponderamos o resultado bastante marcante dos questionários destinados aos tradutores de Libras em espaço cênico.

A unanimidade dos profissionais tradutores que responderam ao questionário afirmou que a contratação para tradução dos espetáculos em que atuaram em sua maioria, ocorreu num espaço muito breve de tempo, quando não, em momentos antes da exibição. Tal relação contratual aparentemente indica uma despreocupação com este elemento na cena.

Outro elemento importante é a falta de formação específica para realização desse trabalho. Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a falta de formação específica para realização deste tipo de empreitada, a partir de uma estrutura curricular que abarque uma concepção poética, dificulta propor uma tradução que não restrinja a unidade tradutória meramente a palavra, mas ao discurso.

“É na poesia e para a poesia que eu trabalho a poética da tradução. Na tradução da literatura, a poética é necessariamente pressuposta: daí aparece cruelmente a ausência de uma poética, em certos tradutores, que acreditam resolvidos os problemas, geralmente, só pela filologia, ou por uma linguística da tradução, que faz apenas uma aplicação didática e dogmática do dualismo tradicional (o sentido e a forma), conformando-o segundo os modos linguísticos, à gerativa ou pragmática. (MESCHONNIC, 2010, p.42).”

Entretanto, em virtude das experiências apresentadas nesse trabalho e nas afirmações contidas nos questionários destinados aos diretores de teatro, Hugo Casarisi afirmou que:

“Foi fundamental a disponibilidade do competentíssimo profissional que topou a empreitada. Para mim, não poderíamos simplesmente incluir uma pessoa no orçamento do projeto e “mostrar as letras” pra ele preparar uma tradução e aparecer uma vez ou outra pra acompanhar o espetáculo, além dos dias das apresentações. As letras eram neológicas, complexas, indiretas. A estrutura dramaturgica era relativa. Os vídeos projetados no cenário guiavam a maior parte da encenação. Eu precisava de mais que um simples tradutor, eu precisava de um co-criador. Foi muita sorte encontrar um profissional disponível que entendesse a complexidade da missão e topasse atuar, dançar, cantar e traduzir para libras os neologismos do compositor. Nós filmamos em cromakey toda a tradução que foi projetada em vídeo junto no cenário do resultado final.” (em questionário anexado a este trabalho. 2017)

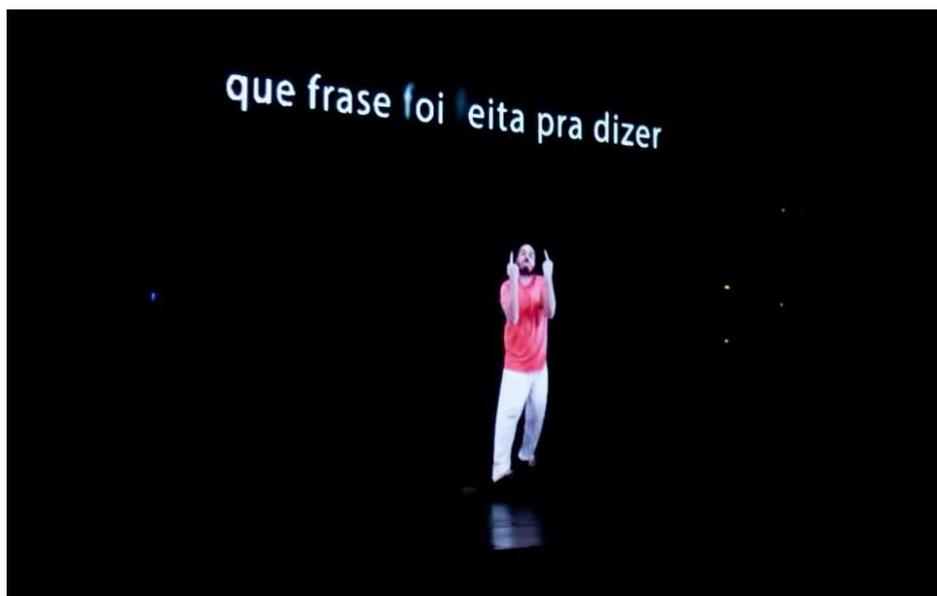
Esta afirmativa faz-nos pensar que o tradutor, pode de fato ter uma participação na construção do espetáculo de forma profissional e competente, agregando os seus conhecimentos ao universo artístico, desde que munido de um arcabouço de repertórios estéticos, linguísticos e tradutórios. Estas intervenções devem ocorrer a partir da compreensão das especificidades do seu papel, e da multiplicidade transdisciplinar e antropofágica do universo teatral.

Traremos agora algumas unidades tradutórias que exemplificam este relato do diretor e nos auxilia na problematização das questões de tradução referentes ao texto no aspecto formal, semântico e discursivo com a finalidade de auxiliar a pensar estes elementos de forma mais interligada em um projeto de tradução.

“é nessa hora que o medo me afaga/ é um monstro imenso/ bem alimentado/ muito bem alimentado/ tanto mais se alimenta/ tanto dobra de tamanho e me afaga a cabeça/ por que o medo só é pra fora/ e eu só sou pra dentro/ ele é máscara, da mesma categoria da vergonha,/ um tanto mais empoderado, muito empoderado/ quanto mais me aninho no afago do medo/ tanto mais me anulo/ tanto mais suicido/ pois foi tudo edificado/ como se fora vencido” (Edifício Aurora, 2016)

Essa tradução não seria viável se os recursos utilizados para realizá-la estivessem apenas no campo do significado. Se assim o fosse, a estruturação poética e a possibilidade de recriá-la de forma a tentar uma aproximação estética seria perdida.

Figura 7 – Espetáculo Edifício Aurora



Fonte: SOARES (2017)

Uma escolha cuja preocupação maior fosse o sentido, apoiado numa perspectiva platônica de forma e conteúdo inviabilizaria a perspectiva estética por preocupar-se unicamente com o sentido. Berman traz essa discussão ao dizer:

“Aplicada às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de “translação”, a do “sentido” considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo “invariante” que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca, sensível, seu “corpo”: de sorte que o insignificante, aqui, é antes o significante. Do mesmo modo, todas as línguas são uma(s) pois nelas reina o *logos*, e é isso que, além das suas diferenças, funda a tradução. (BERMAN, 2012, p. 44)”

Esta complexidade abordada por Berman fez pensar em um projeto de tradução não binário, mas na necessidade da manutenção da forma sem que para isso o sentido seja prejudicado.

Neste sentido podemos perceber que a talvez não tão óbvia distinção do que é fora e dentro está marcada no discurso. Além dela, a marcação do “eu” na sentença foi estruturada de forma que perceba-se que não é da primeira pessoa do singular que se fala. Caso fosse, poderia ser traduzido pela configuração de mão (14) com o dedo indicador virado para si. Entretanto, o poema refere-se a um “eu” interno, que esteja mais próximo ao conceito de *Self* ou de “ego”. Como um outro ser, que na verdade é um “eu” problematizado.

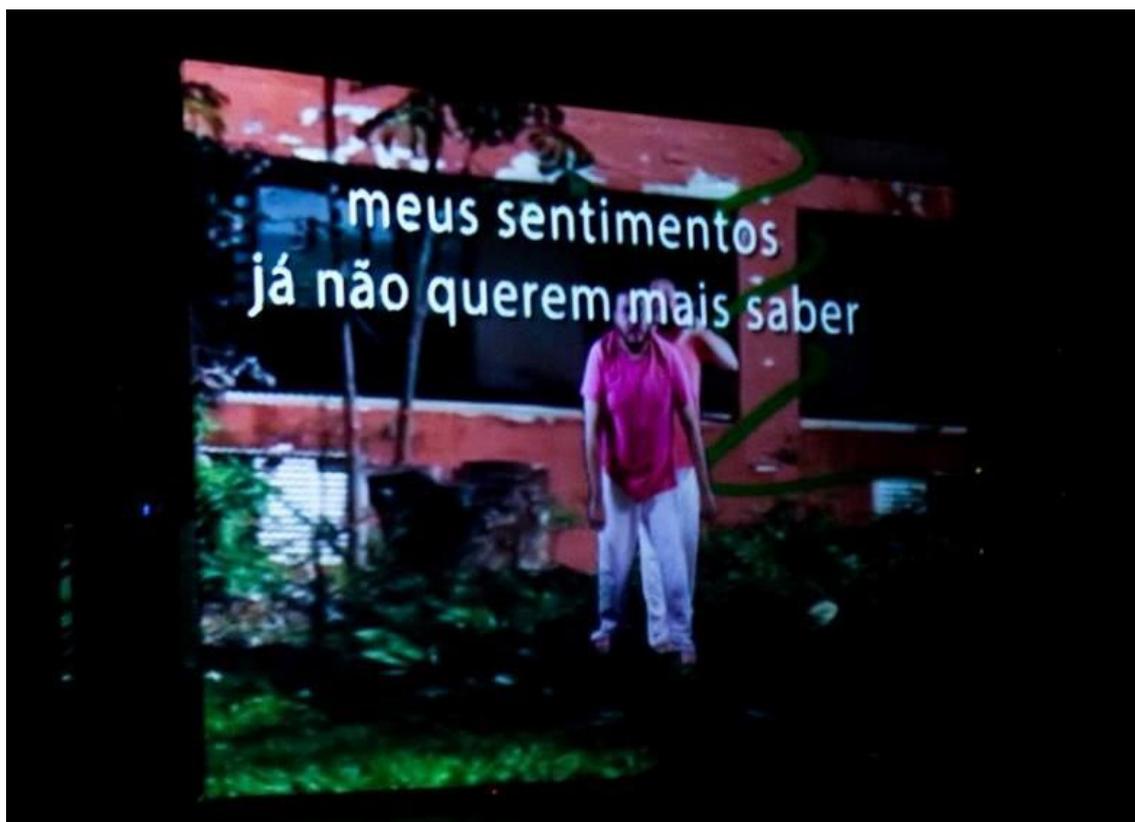
Outro elemento que podemos perceber da tradução é a aproximação do sinal de “máscara” e do sinal de “vergonha”. A tradução em questão não utilizou o sinal usual cuja configuração da mão é a (48) do quadro criado por Pimenta em movimento escovação no ponto de articulação bochecha, mas utilizei a configuração (60) do mesmo quadro, cuja configuração é da mão espalmada, levemente côncava, semelhante a que poderia utilizar para máscara ou carnaval, objetivando trazer uma similaridade na forma, e até mesmo de campo semântico, com fins de trazer essa vinculação conceitual que no texto está identificada pelo trecho “*ele é máscara, da mesma categoria da vergonha*”.

Outra solução que considero relevante foi o fato da tradução ter sido marcada por uma postura mais agachada demonstrando essa uma pequenez em relação ao medo, ao passo que este é marcado por movimentos amplos e crescentes para marcar o seu poderio, enquanto que ao sujeito, a submissão diante deste gigante. Para tanto utilizamos a reformulação das Transferências elaboradas por Cuxac as quais foram

reformuladas por Campello (2008) e também apresentadas na dissertação de Luchi (2013), as quais foram denominadas de **Transferências elaborada de Tamanho e Forma (TFF)**, **Transferência Espacial (TE)**, **Transferência de Localização (TL)**, **Transferência de Movimento** e **Transferência de Incorporação**.

A criação dessa perspectiva imagética, de um medo crescente em que à medida que apavora é a mesma que acomoda e cativa teria que ser enunciada de forma clara a partir das Descrições Imagética (DI) criada por Campello (2008) e desenvolvida por Luchi (2013). Luchi, a partir dos estudos da tese de doutorado de Campello (2008) afirma que “Nas línguas de sinais há duas formas de produção de significado, uma pelas Estruturas Altamente Icônicas (EAI) e outra pelo léxico padrão e apontamentos manuais, sendo a segunda algo mais semelhante ao que temos nas línguas orais.” (LUCHI, 2013, p. 42).

Figura 8 – Espetáculo Edifício Aurora



Fonte: SOARES (2017)

Esta afirmativa faz-nos refletir que a estrutura da Libras faz-nos buscar sempre uma visualidade, uma narrativa espacial capaz de narrar ou descrever de forma tão

representativamente imagética e ao mesmo tempo mimética como um filme, um desenho, uma pintura em movimento utilizando para isso diversas estratégias.

“Existe ainda uma outra maneira de integração do espaço do evento com o espaço real, formando um tipo de espaço integrado que Liddell denomina espaço *token*. Apontamentos podem ser dirigidos também a esse espaço. Diferentemente do espaço sub-rogado, em que o sinalizador empresta seu corpo para a criação de uma integração, em um espaço *token*, apenas áreas do espaço real são integradas a conteúdos conceituais. Além disso, enquanto os sub-rogados apresentam uma maior variedade de localizações, *tokens* estão restritos ao espaço à frente do sinalizador.” (Barbosa, 2013, p. 54 e 55)

Alinhado com a descrição linguística das estruturas discutidas por Luchi (2013) e Barbosa (2013) e as teorias de Meschonic (2010), Berman (2012) pudemos organizar a tradução de forma a buscar criar uma imagem mental para os espectadores.

### 3.5 UM BRINDE A LA MUERTE

#### Breve síntese do espetáculo

O texto relata a vida de um casal de homens com 65 e 70 anos de idade que dividem as suas vidas há cerca de 40 anos. O primeiro é dramaturgo e ator, que possui o hobby de pintura. O segundo é servidor público aposentado, e recentemente passou a viver em cadeira de rodas sendo cuidado pelo parceiro. Após alguns drinks necessários para desvelar verdades o dramaturgo revela que o câncer não fora curado e que já não quer mais lutar para se agarrar aos últimos fiapos de vida que lhe resta. Antes, prefere empenhar-se em terminar mais uma de suas obras com bastante urgência, além de tratar questões de ordem prática do cotidiano do casal e questões não resolvidas. A partida, a solidão de quem fica, os amigos que já se foram e o medo de morrer são temas trazidos por este texto.

A existência compartilhada por 40 anos vê-se rumo ao fim. E neste momento as amenidades do cotidiano dão lugar a um diálogo mais tenso. O servidor não quer que haja a separação e insiste para o regresso ao tratamento, no entanto o dramaturgo está convicto que a manutenção do sofrimento não é uma opção. Ele inclusive oferece ao seu amor uma pistola e sugere que, caso a vida não seja mais suportável, o suicídio.

Este diálogo os põe em perspectiva com a finitude, com o dissipar das ilusões e a possibilidade de eternizar esse amor. É um instante de extrema vulnerabilidade, desses que fazem eclodir o que há de mais humano em nós. E à morte, o brinde, por nos possibilitar mudar a perspectiva em relação à vida.

O espetáculo foi dirigida por Geraldo Martuchelli (Gê Martu), contando com o Tainá como assistente de direção e atuada por Humberto Padrancini. O cenário foi assinado por Roustang Carrilho, iluminado por Ana Quintas, maquiagem de Luma LeRoy, Pedro Senna como cenotécnico e Fábio Guabiroba com arte-finalista e designer gráfico, e Virgílio Soares como tradutor de Libras.

A Peça possuía uma atmosfera nostálgica e familiar, carregada de sentimentalismos oriundos das questões da separação definitiva, da despedida da vida e do ter ou não o direito de interromper a própria trajetória.

Figura 9 – Espetáculo Um Brinde a laMuerte



Fonte: SOARES, 2017

Questões poéticas no projeto tradutório

O espetáculo possuía uma atmosfera de muita intimidade vivenciada por um casal com quatro décadas de convivência. A nostalgia permeava possibilitava o surgimento de críticas e ressentimentos travestidos de gracejos e recheados de ironias.

Os personagens traziam uma complexidade e uma espessura histórica as quais motivavam gestos e trejeitos com um grau de refinamento expressado pelos experientes atores. Para que a tradução os acompanhasse sem um elemento de figurino apropriado foi necessário trazer uma iluminação mais condizente com os momentos de lembrança, fazendo com que em inúmeros momentos a luz transformasse o tradutor quase em um vulto ou espectro de um passado não determinado.

Gostaria de salientar inclusive que este é um exemplo do alinhamento harmonioso com a “equipe técnica”. Trago este termo entre aspas, pois, costumeiramente nos remete a uma equipe quase que burocrática que, no entanto, são artistas da luz, do som, da maquiagem, artistas visuais e etc., sem os quais o espetáculo jamais teria a grandiosidade e a complexidade, com tantas nuances envolvidas, dificultando ou ao menos não potencializando a equipe de atores chegassem ao ápice da sua força interpretativa.

Essa luz projetada no tradutor teve o objetivo não apenas da óbvia iluminação da sinalização, mas também de acompanhar a atmosfera lúdica impressa pelo ritmo do espetáculo. Seja nas discussões, nas elucubrações, nos delírios e/ou no romance.

Figura 10 – Espetáculo Um Brinde A La Muerte



Fonte: SOARES (2017)

E o ritmo, preocupação em todo projeto de tradução, recebeu uma contribuição significativa do pensamento cênico. Matteo Bonfitto resgata a discussão de sobre a *consciência rítmica* elaborada por Dalcroze o qual escreve:

“A consciência do ritmo é também a faculdade captar as relações entre os movimentos físicos e os intelectuais, e de sentir as modificações que imprimem nesses movimentos os impulsos da emoção e do pensamento. Ela pede o emprego de todos os músculos conscientes. Portanto, para criar o sentimento rítmico, a educação deve colocar em movimento o corpo inteiro.” (Bonfitto, 2011, p.12)

Esta consciência provocada pela compreensão das necessidades cênicas acarreta um estado de prontidão, de pré-estruturação dos movimentos assim como de alerta que impelem a ação precisa e imediata. Que, no entanto só serão alcançadas após um exaustivo treinamento.

As réplicas ocorridas nos momentos tensos do diálogo exigiam uma atenção maior que em outros momentos e a uma tradução em cena que exigiam que a marcação dêitica ocorresse de forma ainda mais harmônica e ritmada, fazendo com que as escolhas da tradução fizessem com que o texto “coubesse na boca” jargão do teatro, que no caso específico, seria mais adequado substituí-lo por “coubesse nas mãos”.

## CAPÍTULO 4

### PROJETOS DE TRADUÇÃO DE TEATRO PARA LIBRAS E FORMAÇÃO DE TRADUTOR: PROPOSTAS EM QUESTÃO

---

#### 4.1 TRADUÇÃO POÉTICA PARA LIBRAS – UMA NECESSIDADE

O objetivo deste capítulo é refletir acerca das questões que compõe um projeto de tradução para Libras em espaços cênicos de forma a propor elementos de formação para este tradutor.

Gostaria, nesse momento, de inicialmente retomar as discussões realizadas no primeiro capítulo desta dissertação que versa sobre o histórico dos tradutores e intérpretes de Libras – TILS no Brasil. Nele pudemos verificar a progressão da profissão, bem como da qualificação dos tradutores em âmbito nacional. Acompanhando o trajeto percorrido para passar do estágio de amadorismo até alcançar o status atual de profissionais com formação com graduação e pós-graduação *Latu e stricto senso* específicas na área de atuação. Tais conquistas foram fruto de muita militância política e pesquisas acadêmicas, ambas realizadas por surdos e ouvintes em todo o território brasileiro. Esses esforços receberam um forte incentivo das igrejas, associações, ligas, e da Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos – FENEIS, das associações e sindicatos dos profissionais e posteriormente da Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais – FEBRAPILS.

No entanto, essa graduação superior em Letras Tradução – Libras (ou Libras – Português), ou nome correlato que porventura tenha recebido nas suas instituições, conforme também pudemos acompanhar no primeiro capítulo, tem uma formação ainda bastante diferenciada entre os seus pares nas poucas universidades que a oferece. Além disso, pudemos observar que pouquíssimas instituições oferecem disciplinas cujo arcabouço teórico possibilite uma compreensão estética da linguagem e nenhuma oferece a formação para uma tradução poética de português para Língua Brasileira de Sinais.

É evidente que conhecer, compreender, discutir e elaborar uma conceituação a cerca das poéticas das línguas de sinais, principalmente a brasileira, é de suma

importância. Não só como competência tradutória, mas para própria produção textual em LS. Há muitos anos venho defendendo que a melhor forma de aprender a Libras é estando imerso na comunidade surda, participando, observando, criando um repertório enunciativo dos dizeres em LS.

Este aprendizado pode ocorrer também de forma complementar a partir dos vídeos que constituem principalmente a maior parte da literatura em LS. Ao menos, até o nosso atual momento histórico, uma vez que não há uma consolidação uniforme da escrita de LS. Mas é de suma importância a troca e a produção constante de enunciações para que esse processo mental de construção destes enunciados ocorram gradativamente de maneira mais fluida, sistêmica, elaborada e sofisticada.

No entanto, faz-se necessário também apropriar-se dessas discussões oriundas das línguas orais, apreender e não ignorar toda essa produção de conhecimento milenar. Ora, os estudos linguísticos das Línguas de Sinais no mundo não surgiram deles mesmos. Tão pouco das línguas indígenas, ou se quer da língua portuguesa. Estes estudos vieram do sânscrito, do grego, do latim, das línguas românicas, anglo saxônicas e mais tarde das línguas de sinais. Portanto, não é demérito algum compreender estes sistemas, linguísticos. Sobretudo para adaptá-los ou até mesmo superá-los. Esta é, ou ao menos deveria ser a dialética nas pesquisas. Então, por que não trazer esse mesmo rigor acadêmico para compreender as enunciações e os discursos? Problematizá-los e traduzi-los.

Não há como ter perdas nesse aprendizado. Só ganhos. As demandas são inúmeras. Desde os tradutores intérpretes em contexto educacional que se vêm compelidos a traduzir textos literários, dramáticos ou canções as mais diversas, passando pelos intérpretes de conferência que, não raras às vezes, se vem em situações semelhantes a que acabamos de relatar. Até os tradutores que atendem uma demanda crescente, e já bastante significativa, dos editais que buscam pontuar no quesito acessibilidade.

Felizmente um grupo representativo desses proponentes de projetos culturais acessíveis já conseguem perceber aspectos estéticos na performance tradutória dos profissionais e preocupam-se em executar projetos de forma a realizar parcerias harmoniosas e afinadas com o projeto estético do espetáculo.

Neste sentido, é mister pensar numa formação que capacite o tradutor de Libras a elaboração de um projeto de tradução que leve em consideração a estética da peça e os elementos composicionais do teatro, e as questões relativas a tradução de Libras com as

suas respectivas estratégias e decisões amparadas na concepção do espetáculo a ser traduzido.

## 4.2 O TRADUADOR: ELEMENTOS FORMAIS E EPISTEMOLÓGICOS

Para dar continuidade ao encadeamento desta reflexão gostaria de alterar a nomenclatura do objeto da nossa pesquisa o qual, até então, denominávamos maioritariamente de tradutor, mas as vezes de tradutor-intérprete, tils, ils entre outros. Este profissional que até então recebia estas alcunhas, para o contexto do teatro, cinema e TV ou demais suportes artísticos utilizaremos, de forma adaptada, a denominação criada por Barros (2015, p. 123) de tradu-ator. Todavia, preferimos a grafia deste novo termo da seguinte forma **traduator**, sem hífen, doravante grafado assim.

A necessidade de efetuar esta distinção, não possui a intenção da desvinculação do profissional da tradução de libras em contexto cênico, literário e artístico dos demais. No entanto, faz-se necessário esclarecer esta distinção, uma vez que as competências exigidas para execução da atividade extrapolam os da tradução. Exigem uma dramaticidade nos movimentos e uma estruturação textual que não se restrinjam ao significado, mas a forma, questão recorrente durante todo o capítulo anterior.

“Esse dar vida teatral se apresenta como uma tradução com suas estratégias e escolhas que modificam o sentido do texto, sua interpretação e sua significação. O tom e a dicção do ator, os gritos, risos, gemidos, choros ou suspiros, a movimentação espacial do ator são trabalhos do diretor que também escolhe os figurinos, decide o cenário, as cores, as proporções, escolhe a luz e a música, leva em consideração ou não as rubricas, segue ou não a lógica do texto.” (FERREIRA, 2017 no prelo).

Estas questões não são, e nem devem ser pormenorizadas. São cruciais para que a tradução ocorra de forma eficiente. Ver-se enquanto tradutor é pensar em sua arte na condição de “poeta do movimento” e “dançarino da língua” como tão bem descreveu Camila Oliveria<sup>12</sup>. É pensar que pode ser mais ao estruturar o texto traduzido de uma forma não inusitada com o propósito de deslocar o pensamento do outro e de criar estratégias a fim de que as línguas se encontrem e se beijem.

A escrita literária, sendo esquiva e questionando, deslocando o automatismo da linguagem, requer, para a sua transrepresentação, uma tarefa hermenêutica que, não priorizando comunicar nem copiar, e

<sup>12</sup>Camila Oliveira é dançarina, artista circense e popular, e descreveu um tradutor como “poeta do movimento” e “dançarino da língua” em um comentário em uma das redes sociais.

tampouco imitar, como quer Walter Benjamin, viabiliza a mobilidade do estético entre culturas. O ato transrepresentativo é entendido como um processo inter-relacional cuja escolha sígnica, na passagem de uma língua e/ou linguagem para outra, sofre interferências de competências, de preferências lingüísticas e da função que será atribuída ao texto transrepresentado na cultura de chegada. (VIANA e ALVES, p. 121, 2000)

Assim sendo, pensar estas questões possibilitam refletir sobre a própria arte. O próprio fazer. E a defendemos porque ela é criteriosa, trabalhada e trabalhosa, exige pesquisa, tem inúmeras intencionalidades e fazemos porque acreditamos que ela pode ser agregada ao projeto estético do espetáculo sem que haja prejuízo na concepção do mesmo. Até porque ela não é dissonante, ao traduatuar nós o fazemos com a enunciação casada ao discurso traduzido na língua de partida.

Este evento, além do benefício primeiro e motivo maior do nosso trabalho que é o de proporcionar ao surdo uma experiência estética no teatro, ela, não necessariamente tem que atrapalhar a encenação e a obra do dramaturgo, diretor e atores do espetáculo, uma vez que os movimentos executados na tradução de Libras tendem a enfatizar o que ocorre em palco e a corroborar com a estética dramática da encenação.

E não há uma intenção de competir com o ator. É inclusive descabido esse pensamento. Não nos propomos a atuar. Mas para traduatuar. Como foi dito no capítulo dois, a criação da personagem, ou das personagens e suas enunciações bem como os modos de dizerem não ocorrem diretamente a partir do texto, mas da elaboração e criação dos atores que conceberão gestos, movimentos, trejeitos, sotaques e formas de enunciarem que somados, serão material para a produção destes discursos em Libras imbuídos no fazer artístico em harmonia com os atores. A intenção se dá em recontar esta historia numa outra língua. E de estruturar a interpenetração destas línguas de forma que o haja uma mestiçagem nas formas de dizer. Que como disse Laplantine (2002) não se trata de mesclar, mas de compreender as tensões que existem entre as mesmas, sem o propósito de homogeneizá-las.

“Não é nenhuma novidade dizer que a tradução convoca questões éticas e políticas para discutir nossa relação com a alteridade. Mais do que nunca, nossos encontros devem se estabelecer horizontalmente sem vaidades ou altivez de uma língua sobre a outra. Não considerar o pensamento do exílio num mundo globalizado e em plena migração é optar por uma globalização homogeneizadora a partir de um centro disseminador de um pensamento único. É no pensamento do exílio que a tradução mestiça as línguas e as culturas, provocando instabilidades e estranhamentos.”

Corroborando a Ferreira é importante que se diga que, por analogia, a pretensão não é a manutenção da hegemonização das línguas orais em detrimento das línguas de sinais. Nem tão pouco o inverso. Ou até mesmo da transformação da primeira na segunda ou vice-versa. O objetivo é o encontro. É compreender que há tensões existentes na convivência com ambas e pensar nos dizeres que interpenetram as línguas, pondo-as em devir. Abandonando por tanto o mito de uma língua pura a qual se pretende ser imune da influência da outra. Assim como a outra a influência de uma.

A traduatuação não visa esconder-se, invisibilizar-se. Nem tampouco ser o foco. Apenas intenciona exercer seu papel consciente da necessidade dessa formação para realizá-lo.

#### 4.3 CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DO TRADUATUAR

O objetivo deste sub-tópico jamais poderia ser o pretender encerrar essa discussão ou propor uma ementa acabada com uma formação voltada para o tradutor. Muito menos problematizar em profundidade todo o universo cênico do teatro, seus elementos e desdobramentos e as respectivas teorias. Ansiamos, entretanto, com este trabalho, possa contribuir apresentando elementos que poderão ser constitutivos para a formação dos tradutores nesta área específica, além de instrumentalizar os profissionais na elaboração de projetos de tradução para atuarem nesse seguimento crescente e importante para proporcionar aos surdos uma experiência de acesso a uma tradução estética e não meramente comunicativa.

Isto posto, gostaríamos de elencar algumas elementos importantes para a traduatuação em espetáculos teatrais. Esta discussão está amparada no segundo capítulo deste trabalho. Assim sendo, retomaremos alguns pontos com o intuito de trazer-lhes a memória.

##### A estética teatral

A estética é uma teoria que se pretende transcender as obras particulares objetivando definir critérios avaliativos da arte, vinculando assim com a realidade e categorizando as experiências estéticas da contemplação, catarse, do trágico e do cômico. (PAVIS p.144 e 145, 2011)

Esta teoria durante a história teve vieses mais ou menos elitizados vindo de um caráter mais normativo, descritivo e estruturais. Atualmente possuem uma preocupação maior com a:

1 produção: direcionando o seu olhar e análise a fatores como a formulação do textual (atentando para determinações históricas ideológicas, entre outras), a cena e seu funcionamento (materiais, condições e etc.);

e 2 com a recepção: atentando para a outra extremidade e examinando do ponto de vista do espectador. Observando a partir do seu “horizonte de expectativa cultural e ideológica, a série de obras que precederem este texto e esta representação, e etc.”

Faz-se necessário, no processo de formação dos profissionais que queiram trabalhar com a tradução uma formação que atente para estes elementos e proporcione uma compreensão das intencionalidades que a equipe busca gerar e criar uma determinada experiência aos espectadores.

Com estas representações do real, não na perspectiva platônica da mimese como imitação, mas com o olhar reabilitado de Aristóteles, tendo a mimese como aprendizado e como reprodução humana como na perspectiva Benjaminiana como aponta Gagnebin (1993). Feral continua afirmando que:

“De fato, existe no teatro uma dupla mimese: uma mimese textual, fundada na noção de representação por meio da linguagem, noção que Aristóteles foi um dos primeiros a afirmar, e sobre a qual as pesquisas de Saussure projetaram uma luz particular. Por seu lado, Derrida comentou extensamente a representação que se coloca nos fundamentos da língua e do pensamento ocidental. Existe também uma mimese que diz respeito à “representação” e, por tanto, ao jogo do ator e da cenografia.” (FERAL, p. 101 e 102, 2015)

Neste sentido, continua Feral, as relações estabelecidas acerca da mimese aplicadas ao teatro e a teatralidade é: em primeiro lugar do âmbito das fundamentações teóricas, ou seja, filosofia e da metafísica. E a segunda, da pragmática da cena, assim, mimesis e teatralidade fazem a cena funcionar a partir do texto, do jogo e da cenografia. Assim, para Feral continua se questionando se a teatralidade não seria uma das modalidades particulares da mimese. (FERAL 2015).

É de suma importância a compreensão desse fenômeno mimético para o tradutor, uma vez que o mesmo aparentemente realiza a mimese da mimese. Ou seja, ele reproduz uma reprodução iniciada pelo ator.

Outro fator preponderante para a formação do tradutor é o palco onde normalmente o tradutor desempenhará o seu papel.

Há uma quantidade vasta de palcos, no entanto três categorias com algumas subdivisões são as mais comumente utilizadas nas edificações de teatro ou para espaços abertos. São elas: Os Palcos Elisabetanos, Os Palcos Italianos e Os Palcos de Arena.

Ao apresentá-los nós não temos a pretensão prescritiva de aprisionar o tradutor de certa maneira, num determinado lugar porque é no projeto de tradução, em diálogo com a companhia que o tradutor perceberá a melhor forma de se posicionar. Apresentamos agora os palcos:

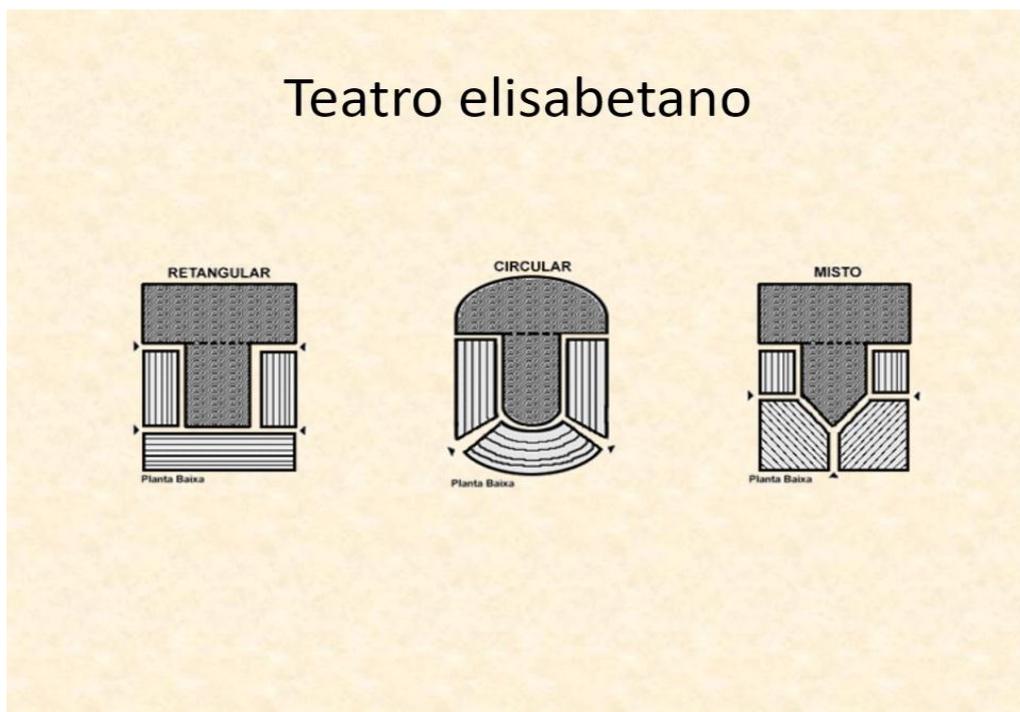
Figura 11 - Palco Italiano



Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/1433724/>

Caracterizado pelo posicionamento do público exclusivamente à frente do palco. O tradutor poderá manter-se ao lado do palco de acordo com a necessidade estética do espetáculo.

Figura 12 - Palco Elisabetano



Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/1433724/>

Este palco tem como característica o prolongamento frontal projetado ao centro do público conforme a figura à cima. Neste tipo de palco, os tradutores necessitarão observar o lado que vai priorizar, uma vez que a platéia estará dividida em três espaços bem distintos.

Figura 13 - Palco de Arena



Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/1433724/>

Neste modelo a cena ocorre ao centro e platéia arrodeia o palco. É um espaço que exige bastante atenção para que o tradutor não esteja de costas para a platéia de surdos. Sugerimos sempre que possível para organização e delimitação prévia do espaço da platéia de convidados surdos a fim de evitar contratempos com a tradução.

Assim, sugerimos que as competências técnicas sejam pensadas enquanto infraestruturas necessárias para viabilizar em materializar uma determinada estética. Dessa forma faz-se necessário que os tradutores tenha uma formação estética que busque pensar tradução vinculada a forma com o intuito de expressar em toda a plenitude a sua intencionalidade artística.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é fruto de inquietações que impulsionaram uma perseguição por uma tradução estética que contemple a forma no fazer tradutório. Tal inquietação conduziu-nos a percursos de formação diversificados que possibilitaram olhares múltiplos sobre o traduzir. A busca levou-nos ao ingresso do Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD da Universidade de Brasília – UnB.

Durante este trajeto, deparamo-nos com inúmeros encontros significativos com bibliografias, autores, seminários, e olhares que influenciaram os nossos, os torceram e os deslocaram.

A nossa filiação ao Grupo de Pesquisa “Tradução Etnográfica e Poéticas do Devir” coordenado pela Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira, nossa orientadora, contribuiu substancialmente para o constante exercício do deslocamento do olhar, buscando uma poética tradutória etnográfica, mestiça e do exílio, a qual prime em por a língua em devir.

Neste processo tivemos a possibilidade de questionar-nos a cerca da formação estética dos tradutores e intérpretes de Língua de Sinais Brasileira na história nos cursos de graduação existentes em território nacional. O que, para nossa surpresa, pudemos verificar a inexistência de disciplinas na grade curricular cuja ementa favoreça a estruturação de uma tradução com viés vinculado a forma, a qual, para nós, faz parte do conteúdo. Esses dados foram levantados e informados em nosso primeiro capítulo deste trabalho.

No segundo capítulo, fizemos um levantamento do que consideramos elementos indispensáveis para a compreensão, ainda que introdutória, do universo teatral e suas estéticas. Nós os apresentamos com o intuito de mostrar para os tradutores de Libras de forma que os mesmos tenham condições de embasar os seus projetos de tradução dos espetáculos.

O terceiro capítulo inicia com uma breve introdução e segue com uma rápida crítica ao que ocorre na tradução de teatro além de analisar práticas tradutórias realizadas em três espetáculos traduzidos por nós, e trazendo uma discussão com o nosso referencial teórico e com questionários que aplicamos a tradutores que atuaram

em espetáculos teatrais e a diretores cujas peças foram traduzidas por tradutores de Libras.

No quarto e último capítulo trouxemos uma discussão sobre a tradução em contexto cênico e utilizamos, adaptamos e desenvolvemos um conceito criado por Barros de Tradutor, assim como trouxemos a discussão das competências estéticas e poéticas que deveria ser abordadas na formação deste profissional.

Diante de tantas questões defendemos que há a necessidade de destinar uma parte significativa da formação do Tradutor de Língua Brasileira de Sinais – Língua portuguesa as questões estéticas. E particularmente a tradução de teatro, inclusive por compreender que tais elementos só tem a contribuir com a as outras sub-áreas de atuação do tradutor.

Isto posto, acredito que este trabalho poderá somar-se a tantos outros e contribuir para a reflexão e dessas questões na formulação de currículos para os cursos de Letras Tradução – Libras. Nesta pesquisa obtivemos uma quantidade significativa de dados os quais pretendemos continuar analisando e difundir posteriormente na forma de artigos científicos comunicações em congressos da área. Entretanto, acredito que este foi apenas o início de uma trajetória de pesquisas que pretenderei dar continuidade no Doutorado.

Esperamos que os tradutores de Libras, e a comunidade surda em geral se beneficiem com a conclusão desta etapa de pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- AZAMBUJA DE, Diego, Almeida. “Arte e Antropofagia”. Tese de Doutorado, Brasília UnB, 2016.
- ASSIS SILVA, César Augusto. “Da falta à diferença no espaço público: considerações sobre a missão cristã voltada para a surdez”. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de Junho/2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil. GT 24: Etnias e Religiosidade: perspectivas políticas e cosmológicas, Bahia, 2008.
- BARBOSA, Thaís Bolgueroni, and Evani de Carvalho VIOTTI. "Processo de referenciação Libras: estudo de uma narrativa." *ENAPOLL. 14ª edição do ENAPOL (Encontro dos Alunos de Pós-Graduação em Linguística)*. São Paulo: USP 14: 15.
- BARROS, Thatiane do Prado. Experiência de transmutação poética de português para Libras: três poesias de Drummond. Dissertação de Mestrado. f 171 – UnB, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*, Rio de Janeiro: Editora 34, 2011, p. 101 a 119.
- BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução de MarieHélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Revisão de tradução: Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2ª ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BONFITTO, Matteo, O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba / MatteoBonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa. Fundação CalousteGulbenkian
- BRANCO, Lucia Castello (org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Viva Voz, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPELLO, Ana Regina e Souza; Aspectos da visualidade na Educação de Surdos. f. 245, Tese de Doutorado, Florianópolis UFSC 2008.
- COSTA, Patrícia Rodrigues. Do ensino de tradução. 2013. 305 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD, Instituto de Letras, Universidade de Brasília – UnB. 2013.

DERRIDA, A prática da diferença. Org: OTTONI, PAULO. Campinas – SP, Unicamp. 2009

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg et al. 2015.

FERREIRA, Alice M. A. Levi-Strauss Tradutor: Tristes Tropiques e a Tradução Etnográfica. In SOUSA, Germana H. Pereira de. (Org.) História da tradução – Vol.1. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. Traduzir Akakpo e o provérbios. (No Prelo)

LACERDA, Cristina Broglia Feitosa de; GURGEL, Taís Margutti do Amaral . Perfil de tradutores-intérpretes de Libras (TILS) que atuam no ensino superior no Brasil. Revista Brasileira de Educação Especial, v. 17, p. 481-496, 2011

LAPLANTINE, François e NOUSS, Alexis. A Mestiçagem. Tradução: Ana Cristina Leonardo. Lisboa, Instituto Piaget. 2002

LAPLANTINE, François, A descrição etnográfica. São Paula: Terceira Margem, 2004.

LARANJEIRA, Mário. Poética da Tradução: Do sentido à Significância. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. – (Criação e Crítica; v.12)

MESCHONNIC, Henri. Poética do traduzir. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo -Perspectiva, 2011.

PAZ, Octavio. O Arco e a lira. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht; São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto; MIRANDA, Wilson. Surdos: o narrar e a política. Ponto de Vista: revista de educação e processos inclusivos, n. 5, p. 217-226, Florianópolis: UFSC, 2003.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. Companhia das Letras: São Paulo, 2013.

QUADROS, Ronice Müller e KARNOPP, Lodenir Becker. Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos. – Porto Alegre: Artmed, 2004.

ROSA, A. S.. Entre a visibilidade da tradução da língua de sinais e a (in)visibilidade da tarefa do intérprete. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2008. v. 01. 235p.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Os Estudos de Tradução nos programas brasileiros de pósgraduação. In: Os estudos da tradução no Brasil nos séculos XX e XXI. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa (org.). Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

SANTANA, Neemias. Glossario Orixás – LIBRAS  
<https://www.youtube.com/watch?v=LC2bq0rIxnc> em 10 de janeiro de 2016.

SILVA, Anderson Almeida da; ALBRES, Neiva de Aquino; RUSSO, Angela. Diálogos em estudos da tradução e interpretação de língua de sinais.1.ed.- Curitiba: Editora Prismas, 2016.

STEINER, George. Depois de Babel: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STROBEL, Karin Lilian et al. Surdos: vestígios culturais não registrados na história. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas; [tradução Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TUXI, Patricia. A atuação do intérprete educacional no ensino fundamental. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

## ANEXO

## ANEXO I – GRADES CURRICULARES DOS CURSOS DE BACHARELADO EM LÍNGUA DE SINAIS DO BRASIL

Grade Curricular do curso de Bacharelado de Tradução e Interpretação da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

**BACHARELADO**  
**1ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Fundamentos da Educação dos Surdos	4	72		
	Tecnologia da Informação e EaD	4	72		
	Libras Iniciante	8	144	36	
	Conversação Intercultural	4	72		
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO**  
**2ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Libras Pré-Intermediário	12	216	36	Libras Iniciante
	Corporalidade e Escrita	4	72		
	Fundamentos da Tradução e da Interpretação	4	72		
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO**  
**3ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Libras Intermediário	8	144	36	Libras Pré-Intermediário
	Introdução aos Estudos Linguísticos	4	72	36	
	Estudos da Tradução I	4	72		Fundamentos da Tradução e da Interpretação
	Estudos da Interpretação I	4	72		
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO**  
**4ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Libras Avançado	8	144	36	Libras Intermediário
	Estudos Linguísticos I	4	72		
	Estudos da Tradução II	4	72		Estudos da Tradução I
	Estudos da Interpretação II	4	72		Estudos da Interpretação I
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO**  
**5ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Libras Acadêmica	4	72	36	Libras Avançado
	Escrita de Sinais I	4	72		
	Estudos Linguísticos II	4	72		
	Metodologia Científica	4	72		
	Português I	4	72		
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO  
6ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Laboratório em Interpretação I	4	72	36	Estudos da Interpretação II
	Estudos Surdos I	4	72		
	Escrita de Sinais II	4	72	36	Escrita de Sinais I
	Estudos Linguísticos III	4	72		
	Português II	4	72		Português I
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO  
7ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Laboratório em Interpretação II	4	72	36	Laboratório em Interpretação I
	Literatura Surda I	4	72		
	Prática de Tradução I	4	72		Estudos da Tradução II
	Estudos Linguísticos IV	4	72		
	Português III	4	72		Português II
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO  
8ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Laboratório em Interpretação III	8	144		Laboratório em Interpretação II
	Literatura Surda II	4	72		
	Prática de Tradução II	8	144		Prática de Tradução I
<b>TOTAL</b>			<b>360</b>		

**BACHARELADO  
9ª FASE**

Código	Disciplina	Créd. total	h/a total	PCC h/a	Pré-Requisitos
	Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)	4	72		
	Estágio em Tradução	4	72		Prática de Tradução II
	Estágio em Interpretação	8	144		Laboratório em Interpretação III
<b>TOTAL</b>			<b>288</b>		

Fonte: Projeto Político Pedagógico do Curso de Letras Libras da UFSC

## 1. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	1	A	Libras I	Obr.			04		04
2	1	C	Introdução a Tradução e Interpretação e aos Estudos da Surdez	Obr.		04			04
3	1	C	Linguagem, Surdez e Educação	Obr.		04			04
4	1	B	A ciência Linguística	Obr.		04			04
5	1	B	Leitura e Produção de Texto I	Obr.			04		04
6	1	D	Desenvolvimento Psicológico da Pessoa surda	Obr.		02	02		04
<b>TOTAL</b>									<b>24</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>--</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>360</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 2. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	2	A	Libras II	Obr.			04		04
2	2	B	Linguagem e aspectos sócio-históricos da Língua Portuguesa	Obr.		04			04
3	2	C	Tradução e Interpretação Consecutiva	Obr.		02	02		04
4	2	B	Estudos da Oralidade	Obr.		02			02
5	2	*	Eletiva I	Obr.		04			04
6	2	B	Leitura e Produção de Texto II	Obr.			04		04
<b>TOTAL</b>									<b>22</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>--</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>330</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio; \* que poderia ser ofertada pelo depto de Sociologia

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 3. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	3	A	Libras III	Obr.		04			04
2	3	C	Tradução e Interpretação: atividade discursiva	Obr.	04				04
3	3	B	Fonética e Fonologia: Língua Portuguesa	Obr.	02				02
4	3	A	Libras e os Parâmetros Formacionais	Obr.	02				02
5	3	B	Políticas Públicas e Surdez	Obr.	02				02
6	3	D	Aquisição e Desenvolvimento da Linguagem: Língua Portuguesa	Obr.	02				02
7	3	D	Aquisição e Desenvolvimento da Linguagem: Libras	Obr.	02				02
8	3	C	Tradução e Interpretação na Esfera Educacional I	Obr.	02	02			04
<b>TOTAL</b>									<b>22</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>--</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>330</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 4. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar

Nº Discip	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	4	A	Libras IV	Obr.		04			04
2	4	C	Tradução e Interpretação I	Obr.	02	02			04
3	4	B	Morfossintaxe: Língua Portuguesa	Obr.	02				02
4	4	A	Morfossintaxe: Libras	Obr.	02				02
5	4	B	Leitura e Produção de Texto III	Obr.		04			04
6	4	C	Tradução e Interpretação na Esfera Educacional II	Obr.	02	02			04
7	4	C	Saúde Ocupacional do Tradutor Intérprete de Libras	Obr.	01	01			02
8	4	---	Eletiva II	El.	02				02
<b>TOTAL</b>									<b>24</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>02</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>360</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 5. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	5	A	Libras V	Obr.			04		04
2	5	C	Tradução e Interpretação II	Obr.		02	02		04
3	5	B	Português como segunda língua para surdos	Obr.		04			04
4	5	B	Semântica, Pragmática e Discurso	Obr.		04			04
5	5	C	Tradução e Interpretação na Esfera Educacional III	Obr.		02	02		04
6	5	B	Leitura e Produção de Texto IV	Obr.			02		02
7	5	ABCD	TCC I	Obr.		02	02		04
<b>TOTAL</b>									<b>26</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>02</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>390</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 6. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	6	A	Libras VI	Obr.			04		04
2	6	D	Desenvolvimento, aprendizagem e processos educacionais	Obr.		02	02		04
3	6	A	Gêneros textuais e Libras	Obr.		02	02		04
4	6	ABCD	TCC II	Obr.		02	02		04
5	6	C	Tradução e Interpretação em Eventos Científicos	Obr.		02	02		04
6	6	ABCD	Estágio Supervisionado I	Obr.		02		04	06
<b>TOTAL</b>									<b>26</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>02</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>390</b>

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 7. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./ Opt./ El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	7	A	Libras VII	Obr.			04		04
2	7	C	Ética Profissional	Obr.		02			02
3	7	ABCD	TCC III	Obr.		02	02		04
4	7	C	Tradução e Interpretação na Esfera da Saúde	Obr.		02	02		04
5	7	A	Outras Línguas de Sinais	Obr.		02			02
6	7	ABCD	Estágio Supervisionado II	Obr.		02		04	06
7	7	---	Eletiva III	El.		02			02
<b>TOTAL</b>									<b>24</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>02</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>380</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

## 8. Semestre do curso de Bacharelado da Ufscar

Nº Disc	Perfil	Código	Disciplina/ Atividade Curricular	Caráter (Obr./Opt./El.)	Req.	Natureza dos Créditos			TOTAL
						T	P	E	
1	8	B	Multiculturalismo e Surdez	Obr.		02			02
2	8	A	Literatura em Libras	Obr.		04			04
3	8	C	Tradução e Interpretação nas Esferas Legal e Governamental	Obr.		02	02		04
4	8	C	Surdez e visualidade	Obr.		02			02
5	8	ABCD	Estágio Supervisionado III	Obr.		02		04	06
<b>TOTAL</b>									<b>18</b>
<b>ATIVIDADES COMPLEMENTARES</b>									<b>02</b>
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO PERFIL</b>									<b>270</b>

T= teóricos, P= práticos, E= estágio

T= teóricos  
P= práticos  
E= estágio

Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado da Ufscar.

Fluxo Curricular do curso de Bacharelado em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português.

**Fluxo Curricular do Curso de Bacharelado em Letras: tradução e interpretação em Libras/Português**

<b>1º Semestre</b>			<b>2º Semestre</b>		
	<b>CHS</b>	<b>THS</b>		<b>CHS</b>	<b>THS</b>
Introdução aos Estudos Literários	4	64	Tópicos de História da Literatura	4	64
Introdução aos Estudos da Linguagem	4	64	Fonética e Fonologia	4	64
Aquisição da Língua de Sinais	4	64	Políticas Linguísticas e Educacionais	4	64
Língua Portuguesa 1	4	64	Língua Portuguesa 2	4	64
Conversa em Libras 1	4	64	Conversa em Libras 2	4	64
<i>Prática como Componente Curricular</i>		100	<i>Prática como Componente Curricular</i>		100
<b>3º Semestre</b>			<b>4º Semestre</b>		
	<b>CHS</b>	<b>THS</b>		<b>CHS</b>	<b>THS</b>
Morfologia	4	64	Sintaxe	4	64
Introdução à Escrita de Sinais	4	64	DISCIPLINA OPTATIVA DO N.E.	4	64
Estudos da Tradução 1	4	64	Estudos da Tradução 2	4	64
Língua Portuguesa 3	4	64	Escrita de Sinais 1	4	64
Libras Intermediário 1	4	64	Libras Intermediário 2	4	64
<i>Prática como Componente Curricular</i>		100	<i>Prática como Componente Curricular</i>		100
<b>5º Semestre</b>			<b>6º Semestre</b>		
	<b>CHS</b>	<b>THS</b>		<b>CHS</b>	<b>THS</b>
Libras Avançado 1	4	64	Libras Avançado 2	4	64
Estágio em Tradução 1	4	64	Estágio em Tradução 2	6	96
Laboratório de Tradução e Interpretação 1	4	64	Laboratório de Tradução e Interpretação 2	4	64
Escrita de Sinais 2	4	64	DISCIPLINA DO NÚCLEO LIVRE	4	64
Semântica	4	64	Introdução à Pesquisa	2	32
<i>Prática como Componente Curricular</i>		100	<i>Prática como Componente Curricular</i>		100
<b>7º Semestre</b>			<b>8º Semestre</b>		
	<b>CHS</b>	<b>THS</b>		<b>CHS</b>	<b>THS</b>
Laboratório de Tradução e Interpretação 3	4	64	Laboratório de Tradução e Interpretação 4	4	64
Estágio em Interpretação 1	6	96	Estágio em Interpretação 2	7	112
DISCIPLINA DO NÚCLEO LIVRE	4	64	DISCIPLINA OPTATIVA DO N.E.	4	64
Trabalho de Conclusão de Curso 1 – Tradução e Interpretação	2	32	Trabalho de Conclusão de Curso 2 – Tradução e Interpretação	4	64
Lexicografia	2	32			
<i>Prática como Componente Curricular</i>		100	<i>Prática como Componente Curricular</i>		100

(CHS= Carga horária semanal; THS= Total de horas por semestre)

**Figura X - Matriz Curricular do Curso de Letras-Libras  
(Bacharelado em Tradução e Interpretação) - UFES**

### 1º Período

Disciplinas	T.E.L	CR	CHT	Caráter	Pré-requisito
Introdução à Linguística	60 T	4	60	Obrigatória	
Introdução aos Estudos da Tradução	60 T	4	60	Obrigatória	
Pesquisa em Tradução e Interpretação	60 T	4	60	Obrigatória	
Leitura e Produção de Texto	60 T	4	60	Obrigatória	
Aspectos Histórico-Filosóficos da Tradução	60 T	4	60	Obrigatória	

### 2º Período

Disciplinas	T.E.L	CR	CHT	Caráter	Pré-requisito
Estudos da Tradução I	60 T	4	60	Obrigatória	
Fonômorfologia	60 T	4	60	Obrigatória	*Introdução a Linguística
Teorias de Aquisição de Segunda Língua e de Língua Estrangeira	60 T	4	60	Obrigatória	
Tradução e Interpretação em Língua de Sinais I	60 T	4	60	Obrigatória	
Estudos Literários I	60 T	4	60	Obrigatória	

### 3º Período

Disciplinas	T.E.L	CR	CHT	Caráter	Pré-requisito
LIBRAS e Produção Literária	60 T	4	60	Obrigatória	Estudos Literários I
História da Língua de Sinais	60 T	4	60	Obrigatória	
Escrita de Sinais I	60 T	4	60	Obrigatória	
Laboratório de Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa I	60 L	2	60	Obrigatória	
Morfossintaxe	60 T	4	60	Obrigatória	*Introdução à Linguística

### 4º Período

Disciplinas	T.E.L	CR	CHT	Caráter	Pré-requisito
Tradução e Interpretação em espaços educacionais	60 T	4	60	Obrigatória	
Tradução de Textos Científico-Acadêmicos	30 T + 30 E	3	60	Obrigatória	
Laboratório de Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa II	60 L	2	60	Obrigatória	
Práticas Culturais e Língua de Sinais: Estudos Surdos	60 T	4	60	Obrigatória	
Semântica e Pragmática	60 T	4	60	Obrigatória	*Introdução à Linguística

**5º Período**

<b>Disciplinas</b>	<b>T.E.L</b>	<b>CR</b>	<b>CHT</b>	<b>Caráter</b>	<b>Pré-requisito</b>
Sociolinguística	60 T	4	60	Obrigatória	*Introdução à Linguística
Laboratório de interpretação em Língua de Sinais e Língua Portuguesa III	60 L	2	60	Obrigatória	
Tradução e Interpretação de Textos Sensíveis	30 T + 30 E	3	60	Obrigatória	
Tradução de Textos Literários	30T +30 E	3	60	Obrigatória	
Tradução e Interpretação Jurídica	30 T + 30 E	3	60	Obrigatória	
Optativa I	60 T	3	60	Optativa	

**6º Período**

<b>Disciplinas</b>	<b>T.E.L</b>	<b>CR</b>	<b>CHT</b>	<b>Caráter</b>	<b>Pré-requisito</b>
Laboratório de Tradução e Interpretação em Língua de Sinais IV	60 L	2	60	Obrigatória	Laboratório de Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa III
Estágio Supervisionado I	15 T + 75 E	3	90	Obrigatória	Laboratório de Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa III
Seminário de TCC I	30T + 30E	3	60	Obrigatória	
Optativa II	60 T	4	60	Optativa	
Análise do Discurso	60 T	4	60	Obrigatória	
Interpretação Médica	30 T + 30 E	3	60	Obrigatória	

**7º Período**

<b>Disciplinas</b>	<b>T.E.L</b>	<b>CR</b>	<b>CHT</b>	<b>Caráter</b>	<b>Pré-requisito</b>
Revisão de Tradução	30 T + 30 E	3	60	Obrigatória	
Optativa III	60 T	4	60	Optativa	
Seminário de TCC II	15T+ 60 E	3	75	Obrigatória	
Estágio Supervisionado II	15 T+ 75 E	3	90	Obrigatória	Estágio Supervisionado I
Aspectos Tradutórios e Interpretativos do Guia- Intérprete	30 T + 30 E	4	60	Obrigatória	

**8º Período**

<b>Disciplinas</b>	<b>T.E.L</b>	<b>CR</b>	<b>CHT</b>	<b>Caráter</b>	<b>Pré-requisito</b>
Estágio Supervisionado III	15 T + 75 E	6	90	Obrigatória	Estágio Supervisionado II
Seminário de TCC III	75 E	2	75	Obrigatória	
Ética em Tradução e Interpretação	60 T	4	60	Obrigatória	
Optativa IV	60T	4	60	Optativa	
Optativa V	60T	4	60	Optativa	
Atividades Complementares			200		

<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO CURSO</b>			<b>2840</b>		
-------------------------------------	--	--	-------------	--	--

Fluxo Curricular do curso LETRAS/LIBRAS – BACHARELADO DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA (UFRR)

**1ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 100	FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO DOS SURDOS	60	
LLTI - 001	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS	60	
LLTI - 200	ESTUDOS DA TRADUÇÃO	60	
LLTI - 101	LIBRAS I	60	
LLTI - 002	LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL ACADÊMICA	60	
TOTAL		300	

**2ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 007	EDUCAÇÃO BILÍNGUE	60	
LLTI - 201	ESTUDOS DE INTERPRETAÇÃO	60	
LLTI - 102	LIBRAS II	60	
LLTI - 004	FONÉTICA E FONOLOGIA	60	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
	OPTATIVA	60	
TOTAL		300	

**3ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 103	LIBRAS III	60	LIBRAS II
LLTI - 005	MORFOLOGIA	60	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
LLTI - 006	AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM	60	
LLTI - 202	FORMAÇÃO, TRABALHO E PROFISSIONALIDADE DE TILS I	60	
LLTI - 205	INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA DE SINAIS I	60	ESTUDOS DE INTERPRETAÇÃO
TOTAL		300	

**4ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 206	INTERPRETAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS II	60	INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA DE SINAIS I
LLTI - 104	FONÉTICA E FONOLOGIA DA LIBRAS	60	FONÉTICA E FONOLOGIA
LLTI - 003	SÓCIOLINGÜÍSTICA	60	
LLTI - 008	SINTAXE	60	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS/ MORFOLOGIA
LLTI - 203	FORMAÇÃO, TRABALHO E PROFISSIONALIDADE DE TILS II	60	FORMAÇÃO, TRABALHO E PROFISSIONALIDADE DE TILS I
TOTAL		300	

**5ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 204	FORMAÇÃO, TRABALHO E PROFISSIONALIDADE DE TILS III	60	FORMAÇÃO, TRABALHO E PROFISSIONALIDADE DE TILS II
LLTI - 105	MORFOLOGIA DA LIBRAS	60	MORFOLOGIA
LLTI - 208	LAB. DE INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS PARA LÍNGUA PORTUGUESA I	60	
LLTI - 009	SEMÂNTICA E PRAGMÁTICA	60	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS/ SINTAXE
LLTI - 207	INTERPRETAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS III	60	INTERPRETAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS II
TOTAL		300	

**6ª SEMESTRE**

CODIGO	DISCIPLINA	CH	PRE-REQUISITOS
LLTI - 010	METODOLOGIA DO TRABALHO CIENTÍFICO	60	
LLTI - 011	ANÁLISE DO DISCURSO	60	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
LLTI - 209	LAB. DE INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS PARA LÍNGUA PORTUGUESA II	60	LAB. DE INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS PARA LÍNGUA PORTUGUESA I
LLTI - 106	SINTAXE DA LIBRAS	60	SINTAXE
LLTI - 214	ESTÁGIO EM INTERPRETAÇÃO DA LÍNGUA DE BRASILEIRA DE SINAIS E LÍNGUA PORTUGUESA: CONTEXTO ESCOLAR	80	
TOTAL		320	

**7º SEMESTRE**

CÓDIGO	DISCIPLINA	CH	PRÉ-REQUISITOS
LLTI - 212	TCC I	80	
LLTI - 217	Eletiva: TRADUÇÃO E GÊNEROS TEXTUAIS E DISCURSIVOS	60	
LLTI - 216	ATIVIDADES COMPLEMENTARES	120	
LLTI - 210	LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO LÍNGUA PORTUGUESA PARA LÍNGUA DE SINAIS I	60	
LLTI - 215	ESTÁGIO EM INTERPRETAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS E LÍNGUA PORTUGUESA: ESPAÇO NÃO ESCOLAR *	80	
LLTI - 012	Eletiva: EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS	60	
<b>TOTAL</b>		<b>460</b>	

**8º SEMESTRE**

CÓDIGO	DISCIPLINA	CH	PRÉ-REQUISITOS
LLTI - 211	LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO LÍNGUA PORTUGUESA PARA A LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS II	60	LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO LÍNGUA PORTUGUESA PARA A LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS I
	OPTATIVA	60	
LLTI - 213	TCC II	100	TCC I
<b>TOTAL</b>		<b>220</b>	
<b>CARGA HORARIA TOTAL</b>		<b>2.580 horas</b>	

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

### QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO

Nome completo: Lenilson da Costa Silva

Formação: graduando em Letras – PBSL

Cidade Samambaia Norte Data: 24/07/17

Deseja se identificar? ( x ) SIM ( ) NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Qual?

Estou me graduando em Letras com habilitação de ensino da língua portuguesa como segunda língua para estrangeiros, surdos e indígenas. Possuo certificado de proficiência em ensino e tradução/interpretação da Língua de Sinais, ProLibras.

2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras?

Mais de 10.

3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?

Devido a exigências do Fundo de Apoio à Cultura as companhias devem incluir em seus espetáculos acessibilidade, por isso, na maioria das vezes o primeiro contato parte delas. Explico como se dá a acessibilidade para surdos em

espetáculos teatrais e opino qual seria o melhor formato de interpretação a depender do tipo de espetáculo.

4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?

Sim ( x ) Não ( )

5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?

Não, contudo, ao explicar nuances da interpretação e questões da Língua de Sinais, deixo claro que assistir aos ensaios é parte crucial para se realizar um trabalho de interpretação satisfatório.

6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.

Normalmente levo até 3 ensaios. Em cada dia tento observar aspectos diferentes para a composição de sinais classificadores de personagens, por exemplo; pegar trejeitos dos atores, pensar em tradução de músicas, afinar o “timing” de interpretação das falas dos personagens entre outros processos.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor?

Com ambos.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

De modo geral, no momento em que o intérprete explica os processos de tradução/interpretação do espetáculo a equipe está presente e é também neste momento que todos tiram suas dúvidas quanto aos aspectos da cultura e comunidade surda à medida que vamos falando sobre. Essa interação faz se importante para que todos compreendam noções básicas do público surdo e mesmo questões técnicas que precisarão ser adotadas em cena como, por exemplo, localização do ou dos intérpretes no palco.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo?

Na maioria das vezes a interpretação ocorre de maneira simultânea, deslocada da cena num canto do palco, mesmo sendo esta a maneira menos preferida pelo público surdo devido a consideráveis perdas de informações durante o espetáculo, pois, os mesmos dividem a atenção tanto para a cena (atores) como para o (s) intérprete (s).

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

Muitas vezes frustrado devido ao formato de interpretação deslocada da cena, pois sei que para as pessoas surdas muito coisa é perdida nesse processo, coisa que não acontece para o público não-surdo. Tecnicamente falando, sobre a interpretação cênica: é um constructo que ainda não há um “manual” de como se deve fazer, por isso, de certa forma é bom, pois há possibilidades criativas quase ilimitadas que dependem muito do formato do espetáculo, por exemplo, se é um musical, uma comédia ou monólogo, se é com pouca luz ou não, se é num palco ou no meio da rua...

11. Alguma observação adicional?

Penso que deveria haver um curso/oficina específico para tradução cultural (abrangente, eu sei!), pois essa é uma demanda emergente e a comunidade surda merece profissionais de qualidade. Outra questão que penso ser importante é a presença de pessoas surdas no processo de tradução dos roteiros, criação de sinais para personagens, pois, até o momento isso, e outras tantas questões, ficam a encargo do intérprete que muitas vezes trabalha sozinho. Um olhar surdo faz toda diferença.

Universidade de Brasília (UnB)  
 Instituto de Letras (IL)  
 Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

### QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO

Nome completo: William S. Tomaz

Formação: Superior

Cidade: Brasília - DF Data: 27/07/2017

Deseja se identificar? (X) SIM ( ) NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Qual? Sou formado em Gestão de Pessoas e Pós Graduado no Ensino e Tradução de Libras
2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras? Algumas dezenas de espetáculos
3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?  
Através de contrato
4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?  
Sim (X) Não ( )  
Já aconteceu muito
5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?  
Prezo por isso e quando não é possível fica difícil realizar o trabalho
6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.  
Cada caso é um caso, procuro absorver o máximo, mas nem sempre existe sensibilidade e abertura por parte da equipe essa é a parte carne de pescoço, geralmente os ensaios são combinados e tento fechar o máximo de ensaios ou

pelo menos assistir o máximo de vezes a peça, mas sem ensaio compromete a qualidade da interpretação e também do espetáculo.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor? É raro ter interação com toda equipe, mas é o que proponho sempre antes de fechar. Hoje em muitos casos sim, outros ainda seguem a velha cultura do fazer pra inglês ver e ter fotos para anexar na prestação de contas.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

Quando a equipe tem abertura para dialogar sobre a qualidade da interpretação tudo fica harmonioso e produtivo, quando isso não acontece fico parecendo um intruso que precisa ser eliminado daquele espaço.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo? Busco a integração, mas nem sempre a equipe entra em acordo, logo tem espetáculos que até chegam a mudar parte do roteiro por conta disso, já outros não tem como fugir.

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

É um momento de desconstruir aquele texto reconstruindo o mesmo de outra forma e isso é um pouco trabalhoso, as vezes procuro ajuda de colegas com outras ou mais experiência. Percebi também que é preciso sistematizar em etapas para alcançar o esperado.

11. Alguma observação adicional?

Por mais que a divulgação do espetáculo tenha qualidade e seja antecipada, o sucesso de público espontâneo só acontece quando um Surdo faz parte de alguma etapa do espetáculo, geralmente na minha equipe essa figura atua na divulgação (chamadas).

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>Alice Maria de Araújo Ferreira

---

### QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO

Nome completo: Thalita Laís de Lima Passos

Formação: Psicologia/ especialização em Tradução e Interpretação de Libras e Português

Cidade São Paulo – SP Data: 23/07

Deseja se identificar?(  ) SIM(  )NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Qual? Especialização em Tradução e Interpretação de Libras e Português pelo Instituto Singularidades
2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras?  
Em torno de 20
3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?  
Foi tranquila apesar de alguns acharem que o cachê estava alto. Explico sempre a necessidade de horas de estudo e pesquisa anterior, horas de ensaio, o que justifica o cachê.
4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?  
Sim (  ) Não (  )
5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?  
De alguns.
6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.

Geralmente, o último ensaio, depois de ter tido acesso ao texto. Neste ensaio é definida nossa posição.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor?

Em alguns sim, a questão de posicionamento e luz é sempre decidida junto a direção, que é em quem encontramos certa resistência as vezes. Alguns diretores se propõe a pensar junto conosco, outros são autoritários e inacessíveis.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

Em alguns deles não tive essa oportunidade. Nos que pude conversar com outras pessoas da equipe a interação foi positiva, contribui muito para o processo tradutório, pois as vezes conseguia novas informações para compor a tradução.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo?

Simultaneamente em paralelo foi a situação de todas as que participei. Não tive a oportunidade de fazer tradução integrada.

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

Confortável, pois em quase todos eu tive oportunidade de pesquisar e me preparar para o dia da tradução.

11. Alguma observação adicional?

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>Alice Maria de Araújo Ferreira

---

**QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO**

Nome completo: Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Formação:

Bacharel em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie

Especialização em Acessibilidade – Universidade Nove de Julho

Especialização em Tradução e Interpretação de Libras/Português – Instituto Singularidades

Mestranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – PUC SP

Cidade São Paulo – SP Data: 24/07/17

Deseja se identificar? ( X ) SIM ( ) NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Qual?

Possuo Bacharel em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Minha formação em tradução e interpretação se deu após já ser intérprete profissionalmente, em uma Especialização em Tradução e Interpretação de Libras/Português – Instituto Singularidades e atualmente Mestranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – PUC SP

2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras?

Já perdi a conta, mas por volta de 70 - 80

3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?

Em cada espetáculo é uma negociação diferente. No meu caso, sou contratada da instituição Cultural onde o espetáculo acontecerá e não da companhia de teatro. Por isso, muitas companhias tem ressalvas no início e nem sempre a presença do intérprete é bem aceita.

4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?

Sim ( X ) Não ( )

5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?

Às vezes consigo assistir um ensaio no mesmo dia em que o espetáculo acontecerá, ou a passagem de lux/som, com trechos do espetáculo.

6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.

Houve um espetáculo infantil em que pude acompanhar 3 ensaios e decidir questões de tradução, posicionamento e interação com os atores com antecedência. Esse espetáculo, apresentamos 9 vezes, então também foi possível fazer ajustes durante a temporada de apresentações.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor?

Houve bastante interação com a equipe no caso relatado acima, mas em todos os outros, não. O contato na maioria das vezes é com o diretor e ainda assim, pouco e rápido.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

Quando há interação com a equipe, normalmente, tiro dúvidas de partes do texto, intenções e questões em que surgiram dúvidas. Além disso, questões de posicionamento, figurino e uso de roupas adequadas ao espetáculo.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo?

Normalmente ocorre simultaneamente.

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

Cada espetáculo é uma nova experiência. Em geral, me sinto bem, mas sempre tenho a sensação de que o processo de tradução pode ser melhorado se houver mais interação entre a equipe e o intérprete.

11. Alguma observação adicional?

Não.

Universidade de Brasília (UnB)  
 Instituto de Letras (IL)  
 Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

### QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO

Nome completo: Hellen Thalita José Araújo

Formação: Licenciatura Artes (cursando)

Cidade Brasília-DF      Data: 25/07/2017

Deseja se identificar?  SIM ( ) NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Licenciatura Artes (cursando) Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Sim Qual? PROLIBRAS 2008  
 \*caso a formação em tradução se refira à graduação, a resposta é não.
2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras?  
 Por volta de 30 a 40 espetáculos
3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?  
 Normalmente sou contratada para os espetáculos, porém na negociação geralmente acrescento os ensaios.
4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?  
 Sim ( x ) Não ( )  
 No início sim, mas as trupes/grupos que me contratam atualmente, já consideram ensaios, tradução do texto, tradução de músicas.
5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?  
 Não, geralmente sou eu que ofereço.
6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.

Em alguns participei desde o processo de criação do espetáculo, juntamente com os atores até a apresentação, em outros construí a personagem em libras, outros somente uma semana antes da apresentação do espetáculo e na maioria horas antes do espetáculo que pude participar do ensaio.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor?

Depende de como foi o processo para acessibilizar o espetáculo, mas é comum que seja somente com o diretor ou com o contratante.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

É relativo, como disse, depende de como é a acessibilidade do espetáculo, quando estou há mais tempo com o grupo a interação geralmente é tranquila, o grupo faz sugestões de como posso quebrar a parede de tradução x cena e me tornar mais parte da cena, gradativamente vamos criando a tradução e a poética, o grupo entende as possibilidades de tradução para o espetáculo e eu a poética e o conceito do espetáculo. Quanto menos tempo de ensaio, maior é o desconforto com o grupo e menor a possibilidade de ter uma tradução integrada.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo?

Já ocorreram das duas formas, embora seja mais comum simultaneamente em paralelo, ofereço sempre a opção de tentar minimamente integrar a tradução, seja com figurino, com o posicionamento na cena e a partir daí sinto a receptividade do diretor e sigo inserindo sugestões da forma mais tranquila possível, nem sempre existe uma boa receptividade.

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

No que se refere a relações interpessoais várias vezes me senti invadido ou forçando a minha presença, o que interferiu em muito na minha desenvoltura na tradução, quanto ao processo de tradução unicamente pela tradução, sinto pesar o limiar entre atuação e tradução, quando acontece a tradução integrada sinto que o meu papel é mais claro diante do público e do grupo.

11. Alguma observação adicional?

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>Alice Maria de Araújo Ferreira

---

**QUESTIONÁRIO PARA OS DIRETORES DE TEATRO QUE  
TRABALHARAM COM TRADUTORES-INTÉRPRETES DE LIBRAS**

Nome completo: Hugo Carvalho Santos Ribeiro da Silva

Cidade Brasília Data: 22 07 2017

Deseja se identificar?(X) SIM( )NÃO

1. Quantos espetáculos você dirigiu com tradução/interpretação para Libras Que eu dirigi, apenas um, o edifício aurora, em 2015. Mas já participei de muitas produções que tinham tradução para Libras em outras funções.
2. O que motivou a contratação de tradutores-intérpretes de Libras para o seu espetáculo?  
Um dos maiores enfoques do edital do FAC, para nós, naquele ano, era a questão da acessibilidade. Fazer um espetáculo “acessível” não estava nos nossos orçamentos, mas estava nas nossas intenções e nos objetivos do projeto em si. Como se tratava de um experimento videocênico musical, o desenvolvimento de uma forma de comunicar uma estrutura estética similar para pessoas que não podem ouvir era crucial. Em uma proposta em que a maior parte das emoções e sensações era inicialmente planejadas e construídas como músicas, ou seja, estruturas de comunicação que utilizam a voz - entre outros elementos da música - era a língua portuguesa falada que servia para projetar a nossa dramaturgia, o fio da meada por onde o expectador poderia acompanhar o espetáculo.
3. Os tradutores-intérpretes foram convidados para ensaiar com a equipe?

Foi fundamental a disponibilidade do competéssimo profissional que topou a empreitada. Para mim, não poderíamos simplesmente incluir uma pessoa no orçamento do projeto e “mostrar as letras” pra ele preparar uma tradução e aparecer uma vez ou outra pra acompanhar o espetáculo, além dos dias das apresentações. As letras eram neológicas, complexas, indiretas. A estrutura dramática era relativa. Os vídeos projetados no cenário guiavam a maior parte da encenação. Eu precisava de mais que um simples tradutor, eu precisava de um co-criador. Foi muita sorte encontrar um profissional disponível que entendesse a complexidade da missão e topasse atuar, dançar, cantar e traduzir para libras os neologismos do compositor. Nós filmamos em chromakey toda a tradução que foi projetada em vídeo junto no cenário do resultado final.

4. Como se deu a relação com o tradutor?

Não foi fácil traduzir, mas a disponibilidade dele permitiu que a gente dissecasse o universo semântico do compositor e criasse soluções visuais para essa tradução. Filmar num chromakeymadmax improvisado, editar e projetar isso também foram etapas delicadas da produção.

5. Eles ficaram no palco?

O resultado final foi o tradutor dançando, atuando e cantando no palco junto com as outras atrizes/cantoras/dançarinas, ao som de três djs e sob a luz de uma projeção de vídeo. Na projeção, os filmes que compunham a dramaturgia e as filmagens da tradução, acontecendo simultaneamente em diferentes lugares do cenário.

6. Como a direção tomou a decisão de integrar a tradução ou deixá-la em paralelo?

Não havia a menor chance de deixar qualquer etapa da composição “em paralelo”. Talvez isso seja útil em emergências e/ou improvisos, debates, e vários outros serviços. Mas qualquer produção artística que se preocupe com a acessibilidade pode, com planejamento, investimento e algumas concessões, também fazer da sua estética e da sua forma de arte mais acessível, ao invés de categoricamente negligenciar esse público durante toda a produção e, depois de tudo pronto, acoplar um tradutor, como um acessório. Com o tempo e o trabalho necessários, pode ser algo que cresce junto com a produção,

descobrir e resolvendo sucessivos problemas assim como as outras etapas da produção, como a iluminação, a cenografia e etc..

7. Em sua opinião a tradução prejudica a estética do espetáculo?

Talvez, se for inserida como um acessório adjunto e destacado do projeto. Mas isso não significa que a tradução sempre atrapalha na imersão no espetáculo, ou que toma toda a atenção para si, mas ao invés de competir por atenção, poderia contribuir e colaborar.

8. A estética do espetáculo é prejudicada, a seu ver, quando a tradução é integrada ou quando ela está em paralelo?

A estética é prejudicada quando não se resolve, ou não se aceita a interferência deste serviço. Quando, mesmo sabendo que deve haver tradução no projeto final, o criador do espetáculo toma a decisão de não incluir esse termo na sua encenação, prevendo que poderá simplesmente usar um destaque de iluminação ou de cenário para afastar esse tradutor do processo, para que ele “atrapalhe” o mínimo possível. É uma escolha idiota. Mas isso também dependeria de várias coisas. Por exemplo de achar um profissional que se prontifique a criar, adaptar, ensaiar, apresentar e etc., por um valor que pode não ser o de mercado, entre outras dificuldades do campo do teatro. Por exemplo, ter uma produção que “soubesse” desde o momento da montagem do espetáculo, ou seja com uma antecedência cinematográfica, que vai haver essa tradução. “Soubesse” assim entre aspas porque, na minha visão, é óbvio que, se você vai abrir as portas do seu espetáculo para uma cidade inteira, vão aparecer pessoas com todas as características, inclusive com todo tipo de dificuldades, porque essas pessoas existem na sociedade. Pensar que essas pessoas não vão consumir os seus produtos culturais é invisibilizar essas pessoas, uma parcela grande da população, que como um todo já tem cada vez menos acesso a cultura.

Quais foram as principais dificuldades e quais as sugestões para que as mesmas sejam evitadas?

Planejamento. Principalmente organização, método. Para que as propostas não fiquem impossíveis, ou inexequíveis. Quando a gente pensa em distorcer um objeto artístico para que ele possa se adaptar a uma outra versão de relação com a realidade, muitas coisas podem vir a parecer destrutivas, parecer que incomodam, ou que tem que observar os limites das duas ciências: onde a linguagem da licença para que a arte brilhe mais, ou onde a arte abaixa a crista para que a linguagem comunique melhor. É um jogo de compensar. Observa o seu projeto, abre a cabeça, desapega, abre a mão, e,

principalmente conversa com alguém que possa orientar. Foi o que permitiu que a gente conseguisse executar todas essas tarefas, com relativamente pouco recurso e em relativamente pouco tempo.

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

**QUESTIONÁRIO PARA OS DIRETORES DE TEATRO QUE  
TRABALHARAM COM TRADUTORES-INTÉRPRETES DE LIBRAS**

Nome completo: Abaetê Queiroz e Cavalcanti

Cidade: Brasília Data: 22/07/2017

Deseja se identificar? (X) SIM ( ) NÃO

**1. Quantos espetáculos você dirigiu com tradução/interpretação para Libras**

Não sei ao certo. Dirigindo, apenas um. Enquanto ator, já tive a oportunidade de dividir o palco com estes profissionais umas cinco vezes. Mas já assisti a vários espetáculos com a presença de intérpretes de Libras.

**2. O que motivou a contratação de tradutores-intérpretes de Libras para o seu espetáculo?**

Não escrevi o projeto e não fui responsável pela contratação de ninguém.

Acredito que a maior motivação para esse novo serviço é a pontuação nos editais locais. Como toda forma de inclusão valoriza os projetos fomentados pelo estado, o intérprete de Libras se tornou muito requisitado na cidade.

**3. Os tradutores-intérpretes foram convidados para ensaiar com a equipe?**

Volta a dizer que não fui responsável pela contratação dos profissionais. Logo, não sei precisar o contrato dos envolvidos. O que acredito é que não se paga, nem se cobra a presença dos intérpretes como os demais artistas.

**4. Como se deu a relação com o tradutor?**

Cem por cento das vezes, os intérpretes estavam entre os mais capacitados, empolgados e assíduos.

**5. Eles ficaram no palco?**

Nos meus projetos, apenas uma vez. Mas já presenciei em mais um espetáculo.

**6. Como a direção tomou a decisão de integrar a tradução ou deixá-la em paralelo?**

Especificamente no espetáculo “Tradição Viva”, tínhamos muitos motivos para centralizar o intérprete no palco.

Primeiro: a dimensão gigantesca do palco. Se eu o deslocasse para a lateral do teatro, seria como uma legenda na lateral do cinema.

Segundo: o trabalho misturava dança, música, teatro, manipulação de bonecos, uma iluminação virtuosa e um grande cenário. A pluralidade de técnicas apresentadas exigia a presença do intérprete entre os demais artistas. Tirá-lo do palco seria entortar a estética e desprezá-lo como linguagem.

Terceiro: numa obra que visa aproximar culturas, seria extremamente contraditório excluir o intérprete de Libras do foco da cena.

Quarto: nosso profissional envolvido, Virgílio Soares, se demonstrou um artista tão capacitado ou mais que os demais integrantes do processo. Impossível não dar a ele o espaço que naturalmente ele conquistou.

**7. Em sua opinião a tradução prejudica a estética do espetáculo?**

Como tudo que é muito novo, é necessário aprender como utilizar e integrar um profissional dessa área. Assisti a um espetáculo chamado “Copo de Leite”. A intérprete de Libras estava completamente integrada à peça. Se tirá-la, a história ficará incompleta. Mérito da direção e a da própria intérprete.

**8. A estética do espetáculo é prejudicada, a seu ver, quando a tradução é integrada ou quando ela está em paralelo?**

Sim. Na grande maioria das vezes. Ainda existe uma falta de vontade, falta de visão, banalização e desrespeito por parte dos artistas que tentam encaixar a Libras de última hora em seus trabalhos. E é óbvio que a linguagem de sinais é altamente cênica, chamativa e curiosa. É muito fácil se tornar um show a parte.

**Quais foram as principais dificuldades e quais as sugestões para que as mesmas sejam evitadas?**

No meu caso, não tivemos problemas devido à singularidade do trabalho. Mas acredito que a presença constante nos ensaios dos espetáculos seja o primeiro passo. Integrar o intérprete como mais um profissional, fixo, dos processos de criação de uma obra.

Universidade de Brasília (UnB)  
 Instituto de Letras (IL)  
 Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

### QUESTIONÁRIO PARA TRADUTORES EM CONTEXTO CÊNICO

Nome completo: Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Formação:

Bacharel em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie

Especialização em Acessibilidade – Universidade Nove de Julho

Especialização em Tradução e Interpretação de Libras/Português – Instituto Singularidades

Mestranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – PUC SP

Cidade São Paulo – SP Data: 24/07/17

Deseja se identificar? ( X ) SIM ( ) NÃO

1. Qual a sua formação acadêmica? Possui formação em tradução de Libras/português/Libras? Qual?

Possuo Bacharel em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Minha formação em tradução e interpretação se deu após já ser intérprete profissionalmente, em uma Especialização em Tradução e Interpretação de Libras/Português – Instituto Singularidades e atualmente Mestranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – PUC SP

2. Em quantos espetáculos teatrais você já atuou como tradutor-intérprete de Libras?

Já perdi a conta, mas por volta de 70 - 80

3. Como foi a negociação com a companhia de teatro?

Em cada espetáculo é uma negociação diferente. No meu caso, sou contratada da instituição Cultural onde o espetáculo acontecerá e não da companhia de teatro. Por isso, muitas companhias tem ressalvas no início e nem sempre a presença do intérprete é bem aceita.

4. Você foi chamado para traduzir apenas para o dia do espetáculo?

Sim ( X ) Não ( )

5. Se não, você foi convidado a participar dos ensaios?

Às vezes consigo assistir um ensaio no mesmo dia em que o espetáculo acontecerá, ou a passagem de lux/som, com trechos do espetáculo.

6. Quanto tempo você pode ensaiar com a equipe? Conte um pouco sobre esse processo.

Houve um espetáculo infantil em que pude acompanhar 3 ensaios e decidir questões de tradução, posicionamento e interação com os atores com antecedência. Esse espetáculo, apresentamos 9 vezes, então também foi possível fazer ajustes durante a temporada de apresentações.

7. Houve interação com a equipe ou somente com o diretor?

Houve bastante interação com a equipe no caso relatado acima, mas em todos os outros, não. O contato na maioria das vezes é com o diretor e ainda assim, pouco e rápido.

8. Relate a interação com a equipe durante os ensaios?

Quando há interação com a equipe, normalmente, tiro dúvidas de partes do texto, intenções e questões em que surgiram dúvidas. Além disso, questões de posicionamento, figurino e uso de roupas adequadas ao espetáculo.

9. A tradução foi integrada ao espetáculo ou ocorreu simultaneamente em paralelo?

Normalmente ocorre simultaneamente.

10. Como se sentiu durante o processo tradutório?

Cada espetáculo é uma nova experiência. Em geral, me sinto bem, mas sempre tenho a sensação de que o processo de tradução pode ser melhorado se houver mais interação entre a equipe e o intérprete.

11. Alguma observação adicional?

Não.

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Letras (IL)  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD)

Pesquisa: **FORMAÇÃO DO TRADUTOR/INTÉRPRETE DE LIBRAS NO TEATRO**

Mestrando Pesquisador: **Virgílio Soares da Silva Neto.**

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira

---

**QUESTIONÁRIO PARA OS DIRETORES DE TEATRO QUE  
TRABALHARAM COM TRADUTORES-INTÉRPRETES DE LIBRAS**

Nome completo: Sérgio Sartório Silva

Cidade \_\_Brasília-DF\_\_\_\_\_ Data:20/05/2017

Deseja se identificar?(  )SIM(  )NÃO

1. Quantos espetáculos você dirigiu com tradução/interpretação para Libras- Tres espetáculos
2. O que motivou a contratação de tradutores-intérpretes de Libras para o seu espetáculo? A primeira vez que tive um espetáculo com tradução/interpretação para Libras foi um iniciativa do contratante, o SESC de Porto velho, Rondonia. A experiência foi muito positiva. Por isso as duas montagens que se seguiram com minha direção, nós ja previmos a tradução desde a elaboração do projeto para o FAC-DF. O que também conta pontos para a avaliação no edital.
3. Os tradutores-intérpretes foram convidados para ensaiar com a equipe? Não. mandamos o vídeo e o texto.
4. Como se deu a relação com o tradutor? Nos conhecemos pouco antes das apresentações.
5. Eles ficaram no palco? Sim
6. Como a direção tomou a decisão de integrar a tradução ou deixá-la em paralelo? Sempre colocamos os tradutores no palco, bem ao lado da encenação.
7. Em sua opinião a tradução prejudica a estética do espetáculo? Não.
8. A estética do espetáculo é prejudicada, a seu ver, quando a tradução é integrada ou quando ela está em paralelo? Não sei se você considera os tradutores no

palco, mas fora do cenário, como integrada ou paralela.

Quais foram as principais dificuldades e quais as sugestões para que as mesmas sejam evitadas?