



**Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Bacharelado em Tradução e Interpretação em Libras e LP.**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JULIANA PERIM SENA

**TRADUÇÃO DE POESIA CONCRETA
DO PORTUGUÊS PARA A LIBRAS:
TRANSCRIBINDO UM POEMA
DE PAULO LEMINSKI**

**SÃO CARLOS - SP
2018**

JULIANA PERIM SENA

**TRADUÇÃO DE POESIA CONCRETA
DO PORTUGUÊS PARA A LIBRAS:
TRANSCRIANDO UM POEMA
DE PAULO LEMINSKI**

Monografia apresentada ao
Departamento de Psicologia da
Universidade Federal de São Carlos, para
obtenção do título de bacharel em
Tradução e Interpretação em Língua
Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Ma. Janaina
Cabello

**SÃO CARLOS - SP
2018**

Ao meu pai, Nicodemos Sena,
por me ensinar a urgência e a beleza da palavra,
por plantar em meu peito a sensibilidade que move o mundo
e a indignação – esquerda e vermelha – em que gasto minhas olheiras
e a sola de meus pés.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Marli Perim, minha amiga e rainha do mundo inteiro. Por me ser exemplo de força, coragem e independência em mulher. Ao meu pai, Nicodemos Sena, a primeira referência de escritor e artista que tive na vida (afinal, também “manejador” de linguagem e arte, assim como é a atividade de enfoque desta pesquisa). Por, com sua sensibilidade e senso de justiça, inspirar esta sua eterna menininha-mulher. Mãe e pai, fortaleza para onde volto, gratidão!

Aos meus irmãos queridos, Iago, Rafael e Samuel, por serem exatamente quem são e pelo carinho e vontade de mudar as coisas, cada qual à sua maneira, que nos une. Amo vocês.

Agradeço à professora Janaina Cabello, minha orientadora nesta pesquisa, não apenas pela orientação extremamente atenciosa, por ter acolhido minha proposta e por ter sido a interlocutora de que precisei para meus primeiros diálogos com a pesquisa acadêmica, mas também pelo cuidado, companheirismo e olhar humano. Jana, obrigada por ser alguém com quem é possível compartilhar aquele “cansaço do mundo” e a busca pela criação de vida em meio aos tantos caos.

Aos professores Vinícius Nascimento e Wilson Alves-Bezerra, por terem prontamente aceitado dialogar comigo na banca do trabalho, pela leitura atenciosa e pelas valiosas contribuições. Obrigada!

Também aos docentes do bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), por terem conduzido, durante esses anos, importantes reflexões práticas e teóricas sobre a complexa e espinhosa atividade de traduzir/interpretar discursos entre o par linguístico Libras e Português. Agradeço muito, guardarei cada um na memória para a vida inteira, com carinho e gratidão.

Agradeço aos tradutores-intérpretes de Libras com quem aprendi e tive contato até aqui e foram/são exemplos de profissionais competentes, éticos e humanos. Em especial ao Aduino Antonio Caramano, Sarah Leite Lisboa, Anderson Marques da Silva, Joyce Cristina Souza Almeida e Tatiane Cristina Bonfim, por todas as dicas, ensinamentos e parceria.

Faço um agradecimento especial à Comunidade Surda, comunidade guerreira e resistente, sobretudo aos surdos/as de São Carlos (SP) e Taubaté (SP), pela amizade e por compartilharem conosco e ensinarem todos os dias a Libras, língua que me encanta mais a cada dia. A vocês a minha eterna gratidão e admiração!

Por mais que eu tenha me encontrado em outras perspectivas de vida e trilhando caminhos diferentes, também não posso deixar de expressar a minha gratidão e respeito aos surdos e ouvintes do Ministério de Libras da Primeira Igreja Batista de Taubaté (SP), local em que tive o meu primeiro contato com a área, onde vivi experiências férteis e onde tive o interesse pelas línguas de sinais e pela atividade interpretativa despertado.

Aos meus amigos-abrigos (os quais não tentarei citar para não correr o risco de deixar nenhum de fora, mas cada um sabe), sou grata pela alegria do encontro e por poder compartilhar vida e ternura. Para mim, esse afeto é um mundo inteiro.

À 'Pagu', minha família sancarlense, não só pelo apoio durante o período de escrita e da graduação, mas também por serem as mulheres com quem compartilho as dores e as delícias do dia a dia, do despertar (ou não!) até a hora de dormir (ou não rs). Gratidão pela parceria e carinho de todos os dias.

Aos meus companheiros de "sonho, sangue e América do Sul" - ao lado de quem sonho e movo-me por uma sociedade de novas estruturas, por um mundo Comum -, agradeço por compartilharem as angústias desse tempo e também a luta popular, por me fazerem lembrar a todo o momento - contra a tendência claustrofóbica da academia- o que realmente importa.

Quero agradecer e homenagear também a minha grande família, representados nas pessoas de meus avós, como raízes do que sou. Do vô Bereco Sena e da vó Dedé Neves (do universo caboclo amazônico paraense, de Belterra e Santarém - PA) e do vô Luís Perim e da vó Talina Munhós (da vida simples do campo, de Analândia - SP), nasce a mistura em que me reconheço e a partir da qual crio maneiras de vida. Dedico a oportunidade de estar estudando - possibilidade que não tiveram - a vocês também: os ombros gigantes nos quais pude subir!

RESUMO

Tendo em mente: A) os desafios inerentes à tradução de poesia devido à sua condição de objeto estético; B) as especificidades implicadas na atividade de mobilizar discursos de um par linguístico que contém modalidades linguísticas (oral-auditiva e visual-gestual-espacial) e suportes semióticos de tradução distintos – Língua Portuguesa escrita e Língua Brasileira de Sinais (Libras); e, C) as características da Poesia Concreta, principalmente no que se refere à utilização do espaço gráfico da página como agente estrutural, este trabalho apresenta uma proposta prática de transcrição (na concepção haroldiana), na direcionalidade Língua Portuguesa > Língua de Sinais Brasileira, para o poema ‘*metamorfose*’ de Paulo Leminski. Para fundamentar a proposta e as reflexões, são colocados em diálogo autores como Bakhtin (1988); Barros (2015); Campos (2013); Campos, Campos e Pignatari (1975); Segala (2010), entre outros. Para a criação dos paralelismos no poema em Libras, utilizou-se um variado conjunto de estratégias, com recursos verbais e não-verbais, desde estratégias linguísticas e discursivas até as semióticas de edição de vídeo, como: organização fonológico-lexical, uso de expressões faciais e corporais, velocidade e ritmo de sinalização, aceleração e diminuição da velocidade por meio de edição, mudança de cor da imagem, aplicação de efeitos de imagem, entre outros recursos. Acredita-se que a pesquisa contribui, sobretudo, pelas discussões e reflexões que suscita acerca das influências da *intermodalidade* e da *intersemiose* na atividade transcriatória de poesia concreta para a Libras, evidenciando o caráter criador do tradutor e a potência do conceito de transcrição nesse contexto. O trabalho pode contribuir também para fomentar a produção de materiais tradutórios de conteúdo artístico e cultural na direção Português - Libras, favorecendo a efetivação do direito de acessibilidade linguística das comunidades surdas brasileiras a esses conteúdos da Língua Portuguesa e, conseqüentemente, contribuindo com o intercâmbio cultural entre os falantes das duas línguas envolvidas. Por fim, justifica-se também por constituir “terreno fértil” para se pensar questões que inquietam os estudiosos da prática tradutória, tais como fidelidade, intraduzibilidade e autoria.

Palavras-chave: Libras. Poesia Concreta. Transcrição. Haroldo de Campos. Leminski.

“O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”.

Paulo Ronái

SUMÁRIO

1. O CAMPO E A PESQUISA: UMA INTRODUÇÃO.....	8
2. TRANSCRIÇÃO, POESIA CONCRETA E LEMINSKI.....	19
2.1. TRADUZIR POESIA É TRANSCRIAR.....	19
2.2. POESIA CONCRETA.....	23
2.3 A POESIA DE LEMINSKI.....	29
3. TRADUÇÃO/TRANSCRIÇÃO DE POESIA CONCRETA DO PORTUGUÊS PARA A LIBRAS: NÓS E LAÇOS.....	34
3.1. QUESTÕES DE TRADUÇÃO.....	34
3.2. A POESIA QUE ‘NASCE’ SINALIZADA.....	38
3.3. A POESIA CONCRETA E A POESIA QUE NASCE EM LIBRAS: INTERFACES POSSÍVEIS.....	46
4. TRANSCRIÇÃO DO POEMA ‘METAMORFOSE’: UMA PROPOSTA PRÁTICA.....	49
4.1. DESENHO METODOLÓGICO.....	49
4.2. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
ANEXOS.....	83

1. O CAMPO E A PESQUISA: UMA INTRODUÇÃO

A atividade de traduzir pode ser pensada a partir de diferentes perspectivas, que, por sua vez, abrigam determinadas concepções de linguagem. Enquanto há teóricos que enxergam a tradução como atividade quase mecânica, como mera “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra” (CATFORD, 1980, p. 22, *apud* ARROJO, 2000, p. 12), há pesquisas que, ao contrário, assumem a importância de se considerar, para além de uma noção mais estrita de equivalência linguística, as diferenças culturais e linguísticas envolvidas no fazer tradutório (como, por exemplo, ARROJO, 2000; SOARES, GAMONAL e LACERDA, 2011); e existem ainda autores - com quem concordamos neste trabalho - que dão enfoque mais explícito à tradução como sendo uma criação, considerando, assim, o tradutor também como um autor, evidenciando o caráter dialógico do fazer tradutório (como SOBRAL *et al*, 2010; BEZERRA, 2012; CAMPOS, 2013; NASCIMENTO, 2016).

Principalmente na primeira das perspectivas apresentadas, coloca-se mais fortemente a crença na questão do “texto original”, um importante paradigma para a área dos estudos da tradução e da interpretação. Nesse sentido, segundo Arrojo (2000), para alguns teóricos o texto a ser traduzido (que aqui chamaremos de *texto fonte*) é considerado o único texto “original”, sendo que o texto que é resultado da tradução (o *texto de chegada*) só seria “fiel” quando preconizasse a escolha de termos próximos aos utilizados no texto fonte. É possível dizer que tal afirmativa pressupõe uma espécie de “sacralidade” do texto fonte e uma consequente submissão do texto de chegada.

Contudo, assumindo uma perspectiva dialógica, tal concepção parece insuficiente para se pensar o movimento tradutório, uma vez que é necessário considerar as diferenças e particularidades inerentes aos contextos sócio-históricos, culturais e linguísticos das respectivas comunidades em que ambos os textos circulam, e não apenas as características do texto fonte. Dessa forma, pensar tais especificidades favorece uma tradução com maior aproximação dos sentidos pretendidos pelo enunciador do texto fonte, sendo que, nessa perspectiva, a busca pelos sentidos pretendidos pelo autor seria a real “fidelidade” tradutória, ao invés de esta ser sinônimo da priorização das escolhas de ordem lexical.

Nesse mesmo sentido, Arrojo (2000) defende que, ao invés de a atividade a tradutória assemelhar-se à distribuição de cargas (palavras) em fileiras de vagões de trem (sentenças), como teria comparado Eugene Nida (1975, *apud* ARROJO, 2000, p. 12), ela seria

como um trabalho com palimpsestos, isto é, antigos materiais de escrita - o pergaminho, por exemplo - que eram apagados após o uso para serem reutilizados mais duas ou três vezes, devido ao alto preço de compra ou à escassez de oferta.

Da mesma forma que o palimpsesto trazia em si marcas passadas e marcas novas, o texto de chegada possui marcas do texto fonte - por ser, de certa forma, o “mesmo” texto (“o mesmo palimpsesto”) - e, ao mesmo tempo, marcas novas, da tradução, configurando-se também como um “novo” texto. Para a autora, o texto da tradução (de chegada) é um “texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura” (ARROJO, 2000, p. 23-24).

Ainda segundo Arrojo (2000), apesar de Nida assumir que o que importaria no “transporte da carga” não seriam quais vagões carregam as cargas, nem a sequência em que estes estão dispostos, mas sim que todos os volumes alcancem o destino, de igual maneira o fundamental na tradução seria que todos os componentes significativos do texto fonte chegassem à língua alvo. Assim, a metáfora da tradução enquanto transporte de cargas em vagões de trem evidenciaria a concepção de texto - logo, de signo - enquanto sendo um objeto estável, como um receptáculo em que algum conteúdo é depositado e mantido sob controle.

Já a metáfora do palimpsesto, em direção contrária, evoca a noção de texto como um objeto vivo, que “conversa” com o autor, com os interlocutores e com o texto fonte. Assim, a autora defende: “O texto, como o signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, 2000, p. 23).

É relevante observar que, como já mencionado, as diferentes compreensões acerca do fazer tradutório implicam determinadas concepções de língua e linguagem. Bakhtin, em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1988)¹, constrói a apresentação de sua perspectiva sobre a linguagem a partir da crítica às principais correntes linguísticas de seu período, as quais nomeou de *objetivismo abstrato* e *subjetivismo individualista*.

Para Bakhtin, o objetivismo abstrato², teoria que teria Ferdinand de Saussure como principal expoente, priorizaria apenas os aspectos normativos e objetivos da língua, entendendo-a como um sistema abstrato de normas e regras de combinação externa ao sujeito, sendo a fala um ato individual. Já o subjetivismo individualista³, corrente que teria tido

¹ Sendo de 1926 a primeira edição da obra.

² Discussão realizada no capítulo 5, “*Lingua Fala e Enunciação*”, da obra citada (BAKHTIN, 1988).

³ Discussão realizada no capítulo 6, “*A interação verbal*”, da obra citada (BAKHTIN, 1988).

Wilhelm Humboldt como importante nome, preconizaria como essência da língua os aspectos subjetivos e interiores da fala, a qual seria orientada por uma espécie de psicologia individual.

Assim, em uma perspectiva bakhtiniana, a língua e a linguagem constituem-se pelo “fenômeno da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações”, sendo esta interação a “realidade fundamental da língua” (1988, p. 123). Compreendemos também que, para dar “vida ao texto” da tradução, é necessário considerar que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1988, p. 95). Segundo o autor:

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Se [...] fizermos dessa separação abstrata um princípio, se concedermos um estatuto separado à forma linguística vazia de ideologia, só encontraremos sinais e não mais signos da linguagem. A separação da língua e seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato (BAKHTIN, 1988, p. 96).

Dessa forma, se há conteúdo ideológico na língua, como seria possível que alguém responsável pela complexa tarefa de mobilizar discursos - e, portanto, de mobilizar ideologias -, tal qual é o tradutor, não fosse também um co-autor? Nesse mesmo raciocínio, como a tradução deixaria de ser também uma criação - isto é, um novo texto -, se “a concretização da palavra só é possível com a inclusão dessa palavra no contexto histórico real de sua realização primitiva” (BAKHTIN, 1988, p. 103)? Em consonância com essa concepção, nossa defesa é a de que não existe fazer tradutório fora da criação e que, por esse motivo, a tradução, de maneira geral, constitui-se um ato desafiador.

Para Bezerra (2012), renomado tradutor das obras do Círculo de Bakhtin⁴ no Brasil, um dos motivos pelo qual o tradutor constitui-se também como um autor é o fato de necessitar conhecer profundamente a língua alvo da tradução - seus recursos semânticos e morfossintáticos, sua riqueza vocabular, seu manancial de ditos e provérbios - para que consiga resolver dilemas similares que o texto fonte lhe impõe. Assim, o autor defende que

o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação, pois nela interagem duas instâncias criadoras – o autor do original e seu tradutor. Este parte de uma criação já concluída e [...] a transforma em produto “secundário” (sem juízo de valor!), segundo a expressão do ensaísta russo P. Topior,

⁴ Segundo Zandwais (2009), o Círculo de Bakhtin constitui-se como um grupo de estudos interdisciplinares composto, fundamentalmente, por Valentin Volochinov (1835-1936) lingüista e docente, Mikhail Bakhtin (1895-1975), filólogo e historiador, Pavel Medvedev (1891-1938), membro do Comitê do PCUS, Boris Michailovitch Zoubakine, poeta e escultor (1894-1937), Matvei Isaevich Kagan (1889-1937), filósofo e Lev Isaevich Poupianski (1891-1940).

isto é, transforma-a em uma obra segunda mas de valor equivalente, cuja realização exigiu um grau de criatividade diferente daquele empregado pela primeira instância criadora, mas, por certo, não inferior como criatividade (BEZERRA, 2012, p. 47).

É possível perceber, nesta contribuição de Bezerra (2012), uma postura diversa da dos teóricos que privilegiam o “texto original”, quando o autor do texto fonte e o tradutor-autor do texto de chegada são equiparados em valor. Também nesse sentido, afirmando as tarefas do autor e do tradutor (e por que não, autor-partida e autor-chegada?) como correspondentes, Santana (2001) escreve que “traduzir revela-se como um processo de modificação, [sendo a] tarefa do tradutor a mesma que a do autor - dar existência (vida) ao texto” (p. 81).

Em face da discussão esboçada no início desta reflexão sobre qual língua e cultura evidenciar e priorizar na tradução, é interessante apresentar duas tradições - ou estratégias - tradutórias que, além de talvez oferecerem elementos para a compreensão das discussões que faremos mais adiante neste trabalho, evidenciam a complexidade dos dilemas e escolhas do tradutor: a *estrangeirização* e a *domesticação*.

As duas escolhas tradutórias foram delineadas por Schleiermacher em uma conferência sobre tradução realizada em 1813⁵ e sistematizadas por Venuti (2001). Martins (2010), ao retomar essas estratégias afirma que, quando o tradutor escolhe entre o caminho da domesticação ou o da estrangeirização, ele está escolhendo por, respectivamente: “ou deixa[r] o autor em paz e leva[r] o *leitor* até ele; ou deixa[r] o leitor em paz e leva[r] o *autor* até ele” (VENUTI, 2001, p. 43, *apud* MARTINS, 2010, p. 8 - grifo nosso).

Ainda retomando as caracterizações sobre a domesticação e a estrangeirização feitas por Venuti (2008), Martins problematiza que

Para ele [Venuti], a domesticação envolve “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores da cultura receptora” (Venuti, 2008, p. 15), produzindo traduções estilisticamente transparentes, fluentes e “invisíveis”, com o objetivo de minimizar o caráter estrangeiro do texto traduzido (MUNDAY, 2001, p. 146). A estrangeirização, por sua vez, impõe uma “pressão etnodesviante sobre tais valores [da cultura receptora] para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro” (VENUTI, 2008, p. 15). (MARTINS, 2010, p. 9)

Continuando nessa direção, Steiner (2005) indaga sobre o papel da estrangeirização e da domesticação na produção de uma tradução considerada “boa”. Nessa direção, afirma:

⁵ Conferência promovida na Alemanha, intitulada “Über die verschiedenen Methodendes Übersetzens” – traduzido para o português como “Sobre os diferentes métodos de tradução” (MARTINS, 2010, p.8).

Deveria uma boa tradução amoldar sua língua em direção daquela do original, criando assim uma aura deliberada de estranhamento, de opacidade periférica? Ou deveria neutralizar o caráter da importação linguística de modo a torná-la familiar na língua do tradutor e de seus leitores? (STEINER, 2005, p. 287)

Diante dos conceitos propostos por Venuti (2001 e 2008) e comentados por Martins (2010) e Steiner (2005), apresentados acima, é relevante acrescentar que, apesar de haver casos em que há consciência por parte do tradutor de que se está produzindo um material mais próximo a uma ou outra tendência, existem casos em que o tradutor tem pouca ou nenhuma consciência sobre o seu próprio fazer. Contudo, mesmo que este não se dê conta das características do que produziu, ao analisar o texto fonte e o produto final da tradução é possível identificar proximidades a algum desses fazeres.

Frente às duas tendências tradutórias, haveria uma única correta? Acreditamos que, diante dessa questão, é importante trazer para o diálogo a chave da perspectiva dialógica bakhtiniana sobre a fundamentalidade do contexto sócio-histórico e linguístico-cultural, bem como devem ser considerados, para fazer a decisão (quando esta se dá de maneira consciente), os jogos de poder que permeiam a relação entre as duas línguas, culturas e textos em questão.

A questão das relações de poder envolvidas no fazer tradutório é também um tema refletido por Venuti (2008), apesar de ele utilizá-las como justificativa para a sua preferência pela *estrangeirização*. De acordo com Martins (2010), essa estratégia seria uma prática “de uma agenda política de oposição à hegemonia global do inglês”, de “resistência, de modo a cultivar um discurso variado e heterogêneo”, e de enfrentamento “ao apagamento de diferenças culturais” (p. 9-10).

Venuti (2008) defende também a estrangeirização como uma maneira de combater a *invisibilidade do tradutor* nas culturas britânica e norte-americana⁶, que consistiria no “efeito de transparência no próprio discurso, fruto da manipulação da língua de tradução feita pelo tradutor, levando os leitores a encararem a tradução de um texto estrangeiro como se este houvesse sido originalmente escrito na língua-meta” (VENUTI, 2008, p. 2).

A estrangeirização seria uma ferramenta para o que Venuti (2002) chamou de “projeto minorizante⁷”, posição política em relação à tradução que dizia respeito ao intuito de “minorizar”, isto é, tornar menor em status, o dialeto-padrão e as formas culturais dominantes no inglês americano, através da decisão de traduzir, por meio da estratégia estrangeirizadora,

⁶ Essa questão é apresentada em seu livro “*The Translator’s Invisibility: A History of Translation*” (2008), cuja primeira edição é de 1995.

⁷ O conceito é explicitado em seu livro “*The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*” (2002), cuja primeira edição é de 1998.

textos estrangeiros que, segundo Venuti (2002 p. 26), teriam “status de minoridade em suas culturas, uma posição marginal em seus cânones nativos” (*apud* MARTINS, 2010, p. 7-9)

Contudo, o lugar sócio histórico de Venuti era como integrante de uma língua e cultura hegemônicas, ao passo que estrangeirizar representava resistência a essas dominâncias, fazendo com que optasse por essa estratégia como modo executar o projeto *minorizante*. Todavia, no caso das traduções para as línguas de sinais, esta continuaria sendo a estratégia adequada para um “projeto” genuinamente minorizante, isto é, para um projeto de tradução que contribua com o combate à hegemonia das línguas de poder e produza espaço para as línguas posicionadas mais à margem (do centro de status)?

É possível fazer a análise de que, nas línguas sinalizadas, essa relação pode se dar de maneira distinta: em um par linguístico envolvendo uma língua de sinais e uma língua oral, geralmente, a língua de mais prestígio/status seria a oral⁸, pois as línguas de sinais ainda compõem um cenário de luta por valorização e visibilização. Tendo isso em mente, pode ser que a estrangeirização talvez não seja a escolha que representaria a intenção do projeto minorizante proposto por Venuti.

Entretanto, é importante acrescentar que, além dessa reflexão acerca do lugar sócio-histórico das comunidades e língua envolvidas no processo tradutório, outros aspectos, como o gênero discursivo dos textos traduzidos, precisam ser considerados, uma vez que esse fator também compõe essa relação cultural e sócio histórica. É preciso “colocar na balança” se, dentro do cenário das relações (culturais, sociais, históricas e de poder) que permeiam a interação entre ambas as línguas, é importante buscar manter ou não, no texto de chegada, as características do gênero discursivo do texto fonte e, para tanto, qual estratégia tradutória deveria ser adotada.

Segala (2010), surdo e pesquisador sobre o fazer tradutório envolvendo o par linguístico Libras⁹ – Língua Portuguesa exemplifica a necessidade de pensarmos na possibilidade de deslocamento de estratégia quando se trata de um “projeto minorizante” em um par linguístico que possui uma língua de sinais. Ao destacar que é característica das pesquisas de Venuti o interesse por desvendar as desigualdades de poder que, de maneira geral, se fazem presentes nos processos tradutórios, ele identifica tendências

⁸É preciso, contudo, avaliar com cautela essa relação de comparação quando essa língua oral também possui grande desprestígio social, como, por exemplo, no caso de línguas de comunidades/povos extremamente marginalizados e/ou de regiões do globo que sofrem com a voracidade do imperialismo e do capitalismo.

⁹Embora sejam encontradas na literatura as grafias LIBRAS (em caixa alta) ou libras (palavra inteira em minúscula), adotaremos a grafia Libras, conforme é apresentada no Decreto nº 5626 de 2005.

estrangeirizadoras nas traduções de textos da Língua Portuguesa (orais ou escritos) para a língua de sinais, o que considera ser negativo para os seus falantes. O autor afirma que:

Comunidades surdas, do mundo todo, entendem que as traduções de textos escritos ou orais para a Língua de Sinais são insuficientes. Nas traduções, é como se a cultura ouvinte dominasse a Língua de Sinais e prevalecesse sobre a cultura surda, que fica em segundo plano, quase apagada. As traduções [...] não trazem as sutilezas da cultura surda; é como se fossem feitas por estrangeiros. (SEGALA, 2010, p. 45)

Ainda vale destacar, novamente, a possibilidade de uma estrangeirização não consciente. No caso apresentado por Segala (2010), é possível que, algumas vezes, tais tradutores da Língua Portuguesa para a língua de sinais não tenham o objetivo de estrangeirizar a tradução, uma vez que para eles não se trataria de uma escolha tradutória propriamente dita, mas sim de um fazer com características resultantes de problemas na tradução, como, por exemplo, fluência não adequada na língua de sinais ou falta de domínio dos marcadores/características próprios à determinados gênero discursivos sinalizados.

Todos os aspectos apresentados até aqui - seja a necessidade de considerar as diferenças linguísticas, culturais e sócio históricas do par de línguas da tradução, seja a tradução como um ato criador e dialógico, ou as relações/jogos de poder que devem ser considerados na decisão de um tradutor para que este consiga produzir uma tradução de resistência - demonstram a complexidade da atividade tradutória. Entretanto, se a tradução, de maneira geral, já representa forte desafio, a tradução de literatura se mostra um desafio maior ainda, devido ao fato de a produção de sentidos na literatura depender, fundamentalmente, dos aspectos estéticos, o que implica, conforme defende Jakobson (1977), em uma íntima e interdependente relação entre forma e conteúdo.

Nesse sentido, Arrojo (2000) afirma que a tradução de literatura parece ser o ponto nevrálgico de toda teoria da tradução, sendo que, para muitos, “sua tradução seria teórica e praticamente impossível” (p. 25). Assim, a tradução de literatura possui dilemas que vão para além dos desafios referentes à articulação entre as culturas de chegada e partida e também as características que convocam o tradutor a assumir a posição de co-autor de uma obra.

Neste momento, é interessante abrir um parêntese para a retomada da percepção de o tradutor como autor, já apresentada e defendida por nós, aplicada à literatura. Faraco (2005), em seu ensaio intitulado “*Do ato para Autor e Autoria*”, apresenta uma marca dos textos literários que pode ser entendida como mais um argumento a favor de tal percepção: a função ‘autor-criador’¹⁰, conceito bakhtiniano formulado para representar a função estético-formal

¹⁰De acordo com Faraco (2005, p. 40), a distinção das funções ‘autor-pessoa’ e ‘autor-criador’ é tratada por Bakhtin em “Autor e herói na atividade estética” e retomada em seu manuscrito inacabado “O problema do texto

que seria instaurada pelo autor de literatura ao produzir os enunciados:

[...] o autor-criador (a voz segunda) é, para Bakhtin, pura relação: não se trata de um ente físico (...), mas de uma função narrativa imanente que condensa, num todo estético, um determinado feixe de relações valorativas. (...) é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor. (FARACO, 2005, p. 42)

Ora, se o autor de um texto literário fonte instaura tal função estético-formal, a de ‘autor-criador’, o tradutor, por ser convocado à posição de autor (como já defendido), também instauraria essa função.

Nesse cenário, a tradução de textos poéticos como um gênero dentro da literatura constitui impasse talvez ainda maior, se levarmos em conta o alto nível de presença da “função poética” (Jakobson, 1977)¹¹. Dessa forma, se fazem presentes novos e específicos dramas nesse fazer tradutório, impossibilitando que este seja realizado a partir da mesma dinâmica utilizada não apenas na tradução de textos que podem ser considerados mais objetivos, como, por exemplo, os expositivos, dissertativos ou narrativos, mas também na tradução dos próprios textos literários.

A questão que se coloca diante desses desafios é se a tradução de textos poéticos é, de fato, possível. Como resposta a esse impasse, Haroldo de Campos (2013) propõe uma alternativa teórica, a qual assumimos neste trabalho, para se pensar a traduzibilidade da poesia: a *transcrição*. Trata-se de uma concepção de tradução que a assume como uma atividade de criação paralela, através da qual seria possível fazer com que um texto literário/poético continue existindo em uma outra materialidade linguística, a partir da composição criativa de uma outra estética (de uma nova obra), guardando, contudo, lógicas estéticas paralelas à obra fonte - sendo ambas correspondentes, porém, autônomas.

Além dos desafios inerentes ao fazer tradutório já apresentados anteriormente (considerando a tradução/transcrição entre pares de línguas de mesma modalidade linguística, como duas línguas orais, por exemplo), a transcrição de poemas de modalidades distintas contém ainda mais especificidades, como é o caso do par linguístico de estudo deste trabalho, a Língua Portuguesa (língua fonte), que é uma língua de modalidade oral-auditiva, e a Língua Brasileira de Sinais (língua alvo), língua de modalidade visual-gestual-espacial.

em linguística, filologia e nas ciências humanas: um experimento em análise filosófica”, texto que teria sido escrito (estima-se) por volta de 1960.

¹¹ Conceito apresentado no capítulo “Linguística e Poética” do livro *Linguística e comunicação* (1977), cuja primeira edição foi em 1959.

A área da tradução e interpretação entre a Libras e o Português, de maneira geral, dentro dos chamados Estudos da Tradução tem, segundo Schleder Rigo (2015), aumentado, produzindo uma “efervescência de pesquisas [que] reflete a realidade crescente da atividade de tradução concretizada em diversos âmbitos e modalidades (tradução de livros e histórias literárias; materiais acadêmicos e didáticos; glossários; documentos institucionais, editais de concursos e vestibulares, etc.) ” (p. 461). Sobre os trabalhos envolvendo a tradução entre essas duas línguas, a autora prossegue afirmando que:

Outros registros acadêmicos sobre tradução são verificados em demais publicações e eventos científicos da área. O número de trabalhos acadêmicos, abrangendo a prática de tradução, apresentados, por exemplo, nas edições do Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina, é visivelmente crescente (SCHLEDER RIGO, 2015, p. 461).

O contexto da diferença de modalidade entre as línguas orais e as línguas sinalizadas é explorada por Quadros e Segala (2015), mais especificamente, sobre a atividade tradutória envolvendo um par linguístico composto por uma língua oral (modalidade oral-auditiva) e uma língua de sinais (modalidade visual- gestual- espacial): a *tradução intermodal*. Segala (2010) adiciona esta categoria de tradução aos três tipos de tradução definidos por Jakobson (1977): a *tradução intralingual*, que seria interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua; a *tradução interlingual*, uma interpretação entre diferentes sistemas de signos verbais, ou seja, entre duas línguas; e a *tradução intersemiótica*, que diz respeito também aos sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1977, p. 64-65)

Dessa maneira, segundo Quadros e Segala (2015), a “tradução intermodal capta a especificidade dos aspectos na tradução intralingual, tradução interlingual e [na tradução] intersemiótica que inclui uma língua de sinais”, ou seja, ela “está imersa nesses três diferentes tipos de tradução identificados por Jakobson (p. 358 – aspas dos autores).

Assim, no bojo das reflexões desenvolvidas até aqui acerca dos desafios inerentes à tradução de poesia, das especificidades implicadas na atividade de mobilizar discursos de um par de línguas de modalidades linguísticas diferentes (intermodalidade) e suportes semióticos distintos (intersemiose), além das características da poesia concreta, principalmente no que se refere à utilização do espaço gráfico da página como agente estrutural, se insere a proposta prática deste trabalho. Desse modo, nos propusemos a fazer a transcrição, na direcionalidade Língua Portuguesa > Língua Brasileira de Sinais (Libras), do poema ‘*metamorfose*’ de Paulo

Leminski, direcionando nosso olhar às possíveis estratégias linguísticas, discursivas e semióticas para a criação do material videotexto.

Como objetivos específicos, buscamos: (i) investigar de que forma é possível (e se é possível) trazer à materialidade verbo-visual da língua de sinais a visualidade gráfica da poesia concreta (ii); analisar as implicações da diferença de modalidade linguística na construção da poética na língua de sinais em um processo transcriatório/tradutório na direcionalidade Português > Libras; (iii) refletir sobre as consequências da intersemiose característica da transcrição da proposta prática e propor possíveis estratégias para, apesar dela, construir paralelismos no poema concreto em Libras com o poema fonte em Português.

Acreditamos que uma das principais contribuições deste trabalho não é o material produzido em si (como discutiremos adiante), mas sim pelas discussões que ele suscita quanto à intermodalidade (Segala, 2015) e à intersemiose (Jakobson, 1977) na tradução de poesia concreta, contribuindo também para evidenciar a potência do conceito de transcrição nesse campo, constituindo terreno fértil para se pensar questões que inquietam os estudiosos da prática tradutória, tais como fidelidade, intraduzibilidade e autoria, como citado.

A pesquisa justifica-se também pelo fato de a tradução/transcrição de poesia concreta para a Libras ser um tema que, aparentemente, ainda é muito pouco pesquisado na área. Mesmo já tendo despontado relevantes pesquisas na área da tradução de poesia envolvendo o par linguístico em questão (como NASCIMENTO, MARTINS e SEGALA, 2017; BARROS, 2015; KLAMT, 2014; SILVA, 2012; SOUZA, 2009), parece que um campo de estudo da transcrição de poesia concreta do Português para a Libras ainda precisaria ser constituído - e esse trabalho pretende somar-se neste sentido. Pode contribuir também por ser uma pesquisa que pensa a atividade tradutória de poesia na direcionalidade Português > Libras, diferentemente, segundo Barros (2015), da maioria dos trabalhos sobre o tema, que voltam a sua atenção para a tradução na vertente Libras > Português.

Pensamos ser relevante, ainda, na medida em que a reflexão acerca dessa prática pode contribuir para fomentar a produção de materiais tradutórios de conteúdo artístico-intelecto-cultural - não apenas relacionados à poesia concreta -, o que favorece a efetivação do direito de acessibilidade da comunidade surda a esse tipo de conteúdo da Língua Portuguesa. Ao tornar esse gênero existente em Libras, contribui-se também para comprovar/evidenciar que as línguas de sinais são capazes de expressar qualquer conteúdo e que as possibilidades de criação nesta materialidade são infinitas, apesar de suas especificidades quanto à modalidade linguística e à semiose do produto da tradução.

A promoção de intercâmbio artístico e literário entre as duas línguas é outra justificativa, também considerando que a poesia concreta parece ser um gênero ainda pouco conhecido por parte das comunidades surdas brasileiras. É extremamente importante esclarecer, contudo, que essa intenção de tornar o gênero conhecido pelos falantes de Libras não pretende, de maneira alguma, impor “culturas ouvintes”¹² ou mesmo insinuar que falta valor aos gêneros poéticos existentes em Libras. Pelo contrário, acreditamos que é interessante que os sujeitos surdos conheçam a existência desse gênero na Língua Portuguesa pelo fato de no intercâmbio entre culturas residir potencial de criação.

É possível exemplificar a questão do potencial de criação possibilitado pelo intercâmbio artístico-cultural, através de um gênero poético de influência do próprio Leminski: o *haikai*, uma criação da cultura literária japonesa. Foi o contato com essa poesia japonesa, seja através dos textos diretamente na língua fonte ou por meio de traduções/transcrições, que permitiu com que o autor compusesse seu estilo tão diverso e híbrido. Assim, acreditamos que da mesma forma que esse intercâmbio entre a poesia japonesa e a poesia brasileira contribuiu com a criação do poeta e constituição de seu estilo, o intercâmbio entre gêneros poéticos mais recorrentes nas línguas orais e gêneros poéticos-culturais mais próprios das línguas de sinais pode também ser fértil.

Entretanto, é importante ainda acrescentar que “intercâmbio” é via de mão dupla, ou seja, apesar de não ser o enfoque do presente trabalho, acreditamos que é fundamental que as produções nascidas em língua de sinais também sejam traduzidas para a Língua Portuguesa, pois, além do potencial de criação que também pode proporcionar às produções artísticas da Língua Portuguesa, favorece a luta pela visibilidade das manifestações culturais e linguísticas das comunidades surdas, enquanto grupo historicamente marginalizados e minorizados¹³.

¹² Sobre as discussões acerca das diferenças entre as chamadas “cultura surda” e “cultura ouvinte”, consultar, por exemplo, Strobel (2008) e Skliar (1998).

¹³ A esse respeito, consultar Brito (2016).

2. TRANSCRIÇÃO, POESIA CONCRETA E LEMINSKI

2.1. TRADUZIR POESIA É TRANSCRIAR

Haroldo de Campos, além de precursor da poesia concreta brasileira (junto ao seu irmão Augusto de Campos e à Décio Pignatari), é o criador da teoria da transcrição poética, concepção de tradução de textos literários que embasou nosso olhar para o tema da pesquisa e alicerçou a elaboração da proposta prática.

Buscaremos apresentar aqui o cerne da teoria, através das contribuições, principalmente de um de seus ensaios mais visitados, intitulado “Da Tradução Como Criação e Como Crítica” (2013)¹⁴, em que Campos, trazendo para o diálogo diversos pensadores das áreas de conhecimento das humanidades - estudos da tradução, arte, literatura, poesia, filosofia -, se ocupa em desenhar sua teoria a partir da dupla adjetivação de tradução, a tradução enquanto criação e também enquanto crítica.

Para fazer a defesa da tradução de (sobretudo) poesia como sendo criação, Campos (2013) convoca, entre outros autores, Albrecht Fabri (1958), o qual faria uma crítica à concepção de arte enquanto representação, assumindo que ela é, por conta de sua característica de indissociabilidade entre conteúdo e forma/estrutura, “sentença absoluta” (FABRI, 1958, *apud* CAMPOS, 2013, p. 1), sendo que, nessa perspectiva, as obras artísticas “não significam, mas são” (*idem*). Ao encontro disso, mas agora especificamente em relação à poesia, um dos “pais” da poesia concreta, Pignatari (1975)¹⁵, afirma: “Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dissemelhança do autor” (p. 9).

A partir desse fato, da autonomia das expressões artísticas *por* e *em* si mesmas, decorreria a intraduzibilidade (*per se*) da poesia e da arte, de maneira geral, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (FABRI, 1958, *apud* CAMPOS, 2013, p. 1), característica impossível nas artes, como a literatura e a poesia. Jakobson (1977), ao caracterizar a poesia, também defende a sua intraduzibilidade e propõe - tal qual Campos propõe a transcrição -, como saída para essa impossibilidade, a transposição criativa:

¹⁴ Inicialmente apresentado no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (1962), publicado no ano seguinte pela revista *Tempo Brasileiro* (1963), incluído em seu livro *Metalinguagem e outras Metas* (1959) e, postumamente, selecionado -junto a outros ensaios seus- para o livro *Haroldo de Campos- transcrição* (2013), organizado por Tápia e Nóbrega.

¹⁵ Em ‘*Depoimento*’, texto de Pignatari publicado originalmente na coletânea de entrevistas ‘Tendências da Nova Poesia Brasileira’, do *Suplemento do Jornal de São Paulo*, edição de 2-4-1950. E republicado em ‘*Teoria para a Poesia Concreta*’ (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975)

Em poesia as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) - em suma, todos os constituintes do código verbal - são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria [...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa. (JAKOBSON, 1977, p. 72)

É interessante também apresentar a distinção, feita por Max Bense (1960, *apud* CAMPOS, 2013), entre *informação documentária*, *informação semântica* e *informação estética*, pois ela fortalece o argumento da intraduzibilidade de poesia e da consequente necessidade da perspectiva da transcrição. Enquanto a *informação documentária* reproduziria o que é observável/empírico, uma espécie de “sentença-registro”, e a *informação semântica*, transcendendo a documentária, consistiria em elementos observáveis com a adição de elementos novos não-observáveis, a *informação estética*, enfoque deste trabalho, transcenderia ambas as anteriores em imprevisibilidade e improbabilidade de ordenação de signos.

Os termômetros dessa diferenciação seriam, para Bense (1960, *apud* Campos, 2013, p. 3), o *nível de fragilidade* e o *nível de redundância* das informações, ou seja, o quanto é possível ou não substituir e reordenar signos verbais sem prejuízo. Nessa direção, ainda segundo Campos (2013), diferentemente da informação documentária e semântica, a informação estética teria nível máximo de fragilidade e nível zero de redundância, pois teria como característica a impossibilidade de ser codificada em sua totalidade senão pela forma transmitida pelo artista, sendo este tipo de informação inseparável de sua realização.

Diante do impasse colocado pelas contribuições de Fabri (1958) sobre o conteúdo e forma enquanto faces inseparáveis da moeda da arte - proposição também encontrada em Jakobson (1977) - e também pelos estudos de Bense (1960) sobre a questão da informação estética não existir “fora” do texto fonte, Campos (2013) constata a intraduzibilidade do texto poético/literário e aponta que a única maneira do texto poético original continuar existindo em outra língua seria através da composição criativa de uma outra estética, ou seja, fazendo-o existir por meio da atividade de transcrição.

É interessante que nem sempre Haroldo de Campos denominou, propriamente, como *transcrição* sua proposta em relação a uma tradução criativa para a poesia e para os textos

artísticos. Em seu ensaio *'Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutória'*¹⁶, o autor afirma que durante os anos em que se ocupou dos problemas da tradução poética, houve uma “progressiva reelaboração neológica” (aspas do autor- p. 78):

Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como *transcrição*, [houve] *reimaginação* (caso da poesia chinesa), transtextualização ou- já com timbre metaforicamente pejorativo - *transparadisação* (*transluminação*) [...]. Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada a pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original). (CAMPOS, 2013, p. 78-79).

Além da tradução enquanto criação, Campos (2013) também apresenta a tradução enquanto crítica. Trazendo os pensamentos de Fabri (1958), o autor explica que:

O lugar da tradução seria, assim, “a discrepância entre o dito e o dito”, A tradução apontaria, para Fabri, o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não linguagem”. “Tanto a possibilidade quanto a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação”. (CAMPOS, p. 2)

Nessa perspectiva, é possível traçar um paralelo: se toda a tradução é uma *crítica* por “nascer da deficiência da sentença” (FABRI *apud* CAMPOS, 2013, p. 2) e se a necessidade da tradução se dá pela alienação que impera entre signo e significado, isto é, pela incompreensão dos signos verbais para um leitor que não conhece o determinado código linguístico, a necessidade da “solução estratégica” da criação ao traduzir, isto é, a necessidade da transcrição, pode-se dizer, acontece também pela “discrepância entre o dito e dito”, mas não mais pelo “caráter menos perfeito ou menos absoluto” da sentença, ao contrário, por conta do que há de “mais absoluto” em seu caráter da informação estética de Bense (1960, definida anteriormente).

Ezra Pound (1979), segundo Campos (2013, p. 6), foi outro autor e poeta a propor a tradução como crítica, na medida em que considerava que a tradução compartilhava as duas principais funções da crítica, a saber: a escolha e a tentativa de antecipar teoricamente a criação. De fato, olhando pelo prisma desenhado por Campos (2013), essas funções parecem ser cumpridas na tradução, pois, se a tradução é a tal crítica à “insuficiência da sentença fonte”, ela também, como resposta, antecipa e propõe a criação (primeira das funções

¹⁶ Texto apresentado inicialmente no II Congresso Brasileiro de Semiótica, realizado em São Paulo entre 2-6 set de 1985. Publicado originalmente em: Ana Claudia Oliveira; Lucia Santanella (orgs), *Semiótica da Literatura*, São Paulo: Educ, 1987, p. 53-74, (Cadernos PUC, v. 28).

apresentadas por Pound); e se, enquanto crítica, a tradução pressupõe criação, ela também pressupõe escolhas (segunda função atribuída à crítica por Pound).

Ainda quanto à tradução como crítica, Haroldo de Campos, em *Tradução e Reconfiguração: o tradutor como transfigidor*¹⁷ (2013), explica:

A tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos “atos ficcionais” de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações transláticas como parte constitutiva de seu horizonte de recepção (a “sobrevida” do original, o seu “per-viver” na terminologia de Walter Benjamin). (CAMPOS, 2013, p. 124)

É extremamente importante observar que apesar de a intraduzibilidade artística - e, especialmente, poética - conceder ao texto de chegada a possibilidade de criação, a ligação entre ambos os textos não deve deixar de existir, ao contrário, de acordo com Campos (2013), a transcrição de poesia “é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (p.14). Segundo o autor, as duas informações estéticas - o texto fonte e o texto criado na transcrição - estão “ligadas entre si por isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013, p. 4-5), tornando-se textos/informações “autônoma[s], porém recíprocas[s]”.

Para conseguir realizar tal “criação paralela”, isto é, construir textos com vida própria mas guardando lógicas estéticas correspondentes, seria necessário traduzir não apenas significados, mas “o próprio signo em sua fisicalidade” (CAMPOS, 2013, p. 5). Tendo em mente essa complexa tarefa, o autor descreve a saga que seria transcriber poesia:

se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado em uma língua estrangeira. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (Campos, 2013, p. 14)

Ainda na direção da construção desses - por assim dizer - paralelismos entre o poema fonte e o poema da transcrição, Campos convoca o conceito de ‘signo icônico’ de Morris (1950), propriedade do signo estético de ser icônico, ou seja, de assemelhar-se, de certa maneira, àquilo que denota, no que tange à indissociabilidade entre “conteúdo” e “forma” que é constitutiva da poesia, por ser uma informação estética (CAMPOS, 2013, p. 5).

¹⁷Publicado pela primeira vez com este título em: Malcolm Coulthard; Carmem Rosa Caldas-Coulthard (orgs.), *Tradução: Teoria e Prática*, Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

Neste ponto, cabe refletir sobre a particularidade da transcrição de poesia concreta, tema deste trabalho: na poesia, de maneira geral, haveria a característica da *iconicidade do signo estético*, entretanto, na de poesia concreta, especificamente, há uma iconicidade praticamente literal como marca fundamental, fato que, pode-se dizer, intensifica ainda mais o *nível fragilidade* da informação estética (BENSE, 1960), permitindo - e demandando - maior liberdade ainda de recriação.

Continuando estendendo a questão do signo icônico de Morris (1950) ao nosso recorte-problema de pesquisa, vale ainda a pergunta: na transcrição de poesia concreta que tem uma língua oral como língua fonte e uma língua de sinais como língua alvo, como traduzir essa “fiscalidade” do signo? As línguas de sinais apresentam a iconicidade como característica intrínseca de sua modalidade visuo-espacial-gestual, isto é, de sua materialidade linguística e, por esse motivo, os desafios quanto à iconicidade do signo multiplicam-se: é preciso pensar em como reconstruir no poema de chegada tanto a iconicidade própria das informações estéticas, quanto a iconicidade do gênero poesia concreta e, ainda, reconstruir a iconicidade típica da modalidade linguística sinalizada.

Frente à complexidade desse múltiplo desafio, talvez possa-se pensar que não haveria possibilidade de dar vida, nas línguas de sinais, à um poema concreto que parte de uma língua oral. Todavia, o formulador da teoria da transcrição faz uma afirmação que aponta para a direção contrária: “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação” (CAMPOS, 2013, p. 5).

2.2. POESIA CONCRETA

A poesia concreta tem início no século XX na Europa, com o Movimento Concretista, que se caracterizou como um movimento artístico e cultural de vanguarda voltado para a valorização e incorporação dos aspectos geométricos à arte de maneira geral (música, poesia, artes plásticas). Despontou no Brasil, aplicado à poesia, em meados da década de 50, tendo Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos como seus precursores e a criação da revista “Noigandres” (1952) como marco inicial.

De acordo com Assis Brasil, escritor e ensaísta pioneiro das análises sobre a poesia concreta no Brasil, “o Movimento Concretista influenciou decididamente para que a poesia nacional se revigorasse, tomando novos aspectos e lançando no mercado internacional a poesia brasileira” (BRASIL, 1960, *apud* FRANCHETTI, 1982, p. 3). Nessa mesma direção,

Oseki- Depré (2000, p. 7) também apresenta o movimento que deu origem à poesia concreta como o “primeiro movimento de vanguarda brasileiro de repercussão internacional”.

Ainda nesse sentido, Franchetti (1982) defende que talvez uma das grandes contribuições da poesia concreta seja o fato de ela se propor a ser uma literatura de vanguarda em um país considerado subdesenvolvido (na época, o Brasil ainda não se configurava como um país emergente), por “agitar aqui questões que diziam respeito às relações da literatura brasileira com a literatura europeia ou americana, da literatura com a sociedade industrial, da cultura de massas com a cultura erudita, etc” (p. 20).

Para apresentar as características da poesia concreta, utilizaremos, além de contribuições de outros autores, alguns textos elaborados pelos próprios três precursores dessa corrente poética, sobretudo: o “*Manifesto concretista*” (1975)¹⁸, texto de linguagem direta, curto, de conteúdo distribuído em 11 itens que definem o poema concreto e o poeta concreto; o “*Plano Piloto para a Poesia Concreta*” (1975)¹⁹, texto também breve, com uma estética já com características concretistas, não guardando total correspondência ao gênero dissertativo - com algumas das afirmações e definições não detalhadas ou explicadas -, aproximando-se da linguagem poética, um texto sem letras maiúsculas e sem separação de parágrafos, disposto como um grande e único parágrafo, um bloco informações ininterruptas, organizadas apenas através da pontuação; e alguns outros textos que, assim como os dois primeiros, compõem a *Teoria da Poesia Concreta* (1975), coletânea de 31 textos, entre textos críticos e manifestos, escritos pelos autores no intervalo de 1950 à 1960.

De acordo com o ‘*Plano Piloto para a Poesia Concreta*’ (1975– aspas dos autores), a poesia concreta, “produto de uma evolução crítica de formas” (p. 156), preza pela utilização do espaço gráfico como agente estrutural, passando pela eliminação dos versos tradicionais - nas palavras dos autores, “encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”; um fazer poético que utiliza os recursos tipográficos, isto é, a composição gráfica dos “tipos” de caracteres e elementos (que podem ou não ter o fim de impressão), como importantes marcas na constituição do poema, recursos descritos pelos autores como parte de uma “tipografia fisiognômica”- no sentido de a aparência externa da grafia ter similaridades com os sentidos pretendidos pelo poema.

¹⁸ Ensaio que compõe a ‘*Teoria para a Poesia Concreta*’ (1975), correspondendo às páginas 44 - 45. Publicação original em: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. Manifesto Concretista. *Ad – arquitetura e decoração*, São Paulo, 1956, n. 20.

¹⁹ Ensaio que compõe a ‘*Teoria para a Poesia Concreta*’ (1975), correspondendo às páginas 156 - 158: Publicação original em: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. Plano Piloto para a Poesia Concreta. *Noigandres*, 4, 1958, São Paulo.

Ao lado dessas características, é possível perceber - não apenas nos poemas concretos, mas também nos textos críticos e manifestos dos três formuladores da poesia concreta - o uso de neologismos, de alguns termos estrangeiros e da decomposição das palavras. A brevidade é outra marca prezada pelos autores, segundo Haroldo de Campos, em seu ensaio *‘Da Fenomenologia da composição à Matemática da composição’* (1975)²⁰: “A retórica do poema longo – ainda que, numa última tentativa de sobrevivência, arejada artificialmente pelo “pneuma” espacial – se opõe a justa brevidade do poema concreto [...]” (CAMPOS, 1975, p. 94).

Outra forte característica da poesia concreta é a sua lógica ideogrâmica, tão fundamental que a palavra “ideograma” é, inclusive, mencionada no *‘Manifesto Concretista’* (1975 [1956]) como sendo sinônimo de poema concreto: “o poema concreto ou [poema] ideograma passa a ser um campo relacional de funções” (p. 45). O “ideograma” é um símbolo gráfico que compõe os sistemas de escrita chinês e japonês, bem como formava os sistemas de outras civilizações antigas, tais como a maia e a egípcia, antes de estes serem substituídos pelo sistema de escrita alfabético.

Diferentemente das palavras do sistema alfabético, que possuem nível máximo de arbitrariedade na relação significante/forma e significado/sentidos, os ideogramas possuem iconicidade, isto é, “lembram” a forma daquilo que representam, apesar de também terem algum grau de arbitrariedade, já que, mesmo que motivados pelo seu significado, este não chega a ser evidente apenas pela semelhança em relação à forma.

De acordo com Santos (2011, p. 4), compor “ideogramicamente” poesia, como fazem os poetas concretos, sob influência dos estudos precursores de Fenollosa e de Pound²¹, pode significar inserir ideogramas nos poemas, tal qual acontece no poema *‘Litaipoema: transa chim’*²² de Haroldo de Campos (1985), ou apenas criar poemas com lógica próxima à dos ideogramas, ou seja, destacando o aspecto relacional entre os elementos gráficos, ideias e formas. Ainda segundo Santos:

²⁰Texto publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, em 23-06-1957.

²¹ Para Santos (2011, p. 2): “Pound teria sido o fundador da teoria do ideograma aplicado à poesia, a partir da publicação, em 1919, dos escritos de Ernest Fenollosa a respeito da utilização poética dos caracteres chineses, ou ideogramas”.

Indicação de um trabalho de Fenollosa: FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: Lógica – Poesia – Linguagem*. Trad. Heloysa Lima Dantas. 4ª ed. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000.

²² Para encontrar: CAMPOS, Haroldo de. *Litaipoema: Transa Chim*. In. *Melhores poemas*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000, p. 112.

A importância do ideograma enquanto instrumento para a composição poética concretista deriva de sua consonância com propostas do movimento, tais como a ênfase na visualidade significativa, a busca pela comunicação de estruturas-conteúdos e o apreço pelas relações entre as formas. (SANTOS, 2011, p. 2)

Pignatari e os irmãos Campos, no *‘PlanoPiloto para a Poesia Concreta* (CAMPOS, 1958, - aspas dos autores), apresentam que a ideia do ideograma é importante em dois principais sentidos. Um deles seria por serem método de compor baseado na “justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva, de elementos” (p. 157), lógica que, na poesia concreta, corresponde ao isomorfismo fundo –forma, característica apresentada no texto como um isomorfismo que “tende à fisognomia, a um movimento imitativo do real (motion)”, um “conflito de fundo-e-formas em busca de identificação” (p. 157). Tendo isso em mente, Melo e Castro (1993) fazem uma observação interessante, afirmam que entre as inovações propostas pelo concretismo está a possibilidade (não a regra) de se “escrever e ler sem ser ao longo de um eixo (da esquerda para a direita)” (p. 229).

A segunda razão – complementar – pela qual, segundo os autores, a lógica do ideograma contribuiria para a poesia é por sua “sintaxe espacial e visual” (1958, p. 157), compondo o isomorfismo espaço-tempo, característica fundamental para a poesia concreta. É conveniente perceber, neste ponto, a possibilidade de traçar semelhanças e intersecções entre a poesia concreta e a poesia em língua de sinais - na realidade, se aplica aos discursos em língua de sinais de maneira geral, mas o gênero poético é o nosso enfoque aqui, como discutiremos.

Em *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*²³ (1975) texto que integra a coletânea da *Teoria para a Poesia Concreta* (1975), Augusto de Campos apresenta qual é a perspectiva de “estrutura” para a poesia concreta: “uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (p. 17). Essa concepção é apresentada pelos próprios autores como uma herança da Psicologia Gestalt, teoria que defende que a compreensão da totalidade precede a percepção das partes, formulada por Kurt Koffka, Wolfgang Köhler e Max Wertheimer entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX.²⁴

A estrutura da poesia concreta, assim, é construída nas relações estabelecidas entre seus componentes, em uma sintaxe espacial e visual, como já discutido. Nesse contexto, o *‘Manifesto Concretista’* (1975 [1956]) posiciona o poema concreto:

²³Texto publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 11/11/1956, no Rio de Janeiro.

²⁴Informações sobre a Psicologia Gestalt encontradas em: <https://www.significados.com.br/gestalt/> Acesso em: 10 de junho de 2018.

contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", [...] opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável. (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 44)

Também no ‘*Manifesto concretista*’ (1975 [1956], p. 44), Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, ao apresentarem a poesia concreta e definirem o que ela se propõe a ser, a defendem como uma poesia que é expressão de “realismo absoluto”, distanciando-a tanto do que chamaram de “introspecção autodebilitante” quanto de um “realismo simplista e simplório”. No *Plano Piloto para a Poesia Concreta* (CAMPOS, 1975), os autores retomam essa questão, declaram a poesia concreta como contra uma “poesia de expressão, subjetiva e hedonística”, sendo, ao contrário, uma poesia de “realismo total” e de “responsabilidade integral perante a linguagem” (p. 158).

Esta última defesa, de uma poesia de “responsabilidade integral perante a linguagem”, parece relacionar-se com a característica da poesia concreta de contar com a linguagem verbal e também com a linguagem não-verbal para a produção de sentidos. A esse respeito, ainda na obra ‘*Plano Piloto...*’ (1975), os autores afirmam que a poesia concreta:

participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal. (CAMPOS, PIGNATARI *et al*, 1975, p. 157)

Essa “responsabilidade integral” também dialoga com a proximidade que a poesia concreta tem com outras linguagens, como com a geométrica e matemática no que diz respeito à na forma de composição do poema concreto, renunciando, todavia, nas palavras dos autores do ‘*Plano Piloto...*’ (1975) “à disputa do ‘absoluto’”; ou com a linguagem musical e das artes plásticas, que também integrou o movimento concretista, com alguns artistas citados no mesmo documento: Webern, Boulez e Stockausen (música), Mondrian, Max Bill e Albers (plásticas). Nesse cenário, a poesia concreta visaria “mínimo múltiplo comum da linguagem” (CAMPOS *et al*, 1975, p. 156- 157).

É relevante observar, contudo, conforme Franchetti (1982, pg. 16), que apesar de a poesia concreta costumar ser definida por um conjunto de características, como a utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos, bem como as semelhanças fônicas entre as palavras e muitas outras, há poemas que fogem a essas características mais típicas, como, por exemplo, o

Poetamenos (1975) de Augusto de Campos, a *Servidão de Passagem* (1962) de Haroldo de Campos e a *Estela cubana* (1962) de Décio Pignatari.

Da mesma forma que os poemas concretos e suas características não são homogêneos e não seguem um livro regras, a poesia concreta, como um movimento literário que produziu ativamente por mais de uma década, não possuiu apenas uma “fase”. Franchetti (1982) também apresenta quatro momentos da poesia concreta, segundo as definições de seus próprios fundadores: a fase de definir-se por poesia sem “pretensões figurativas de expressão” (no artigo “*Poesia concreta*” de Augusto de Campos, 1955); fase de negação do verso (época da Exposição); fase do “salto participante”, em que é novamente possível o verso; e a fase da “poesia sem palavras”, por volta de 1964.

Quanto aos precursores da poesia concreta, no ‘*Manifesto...*’ (1956), o trio fundador do movimento aplicado à poesia e de sua teoria apresenta suas influências:

mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finneganswake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (CAMPOS, PIGNATARI, *et al*; 1975, p. 44)

No ‘*Plano Piloto...*’ (1975, p. 156), os poetas especificam a contribuição de cada um desses artistas e ampliam essa relação de influenciadores. Mallarmé, com seu poema ‘*Un coup de dés*’ (1897), teria representado um primeiro salto qualitativo na poesia, trazendo “subdivisões prismáticas da ideia” e apresentando os recursos tipográficos e o espaço como elementos substantivos da composição. Já Pound, através de ‘*The Cantos*’ (1915-1962), teria estado nos primórdios do método ideográfico, e Joyce, com ‘*Ulisses e Finneganswake*’ (1939), também teria escrito palavras-ideograma, construindo com uma “interpenetração orgânica de tempo e espaço”.

Ainda, ao poeta norte-americano Cummings, os autores atribuíram a influência da “atomização das palavras” e da tipografia fisiognômica; e de Apollinaire, reconhecem a herança da valorização do espaço, ainda que, segundo eles, observada mais em sua visão sobre a poesia que, de fato, em seu fazer poético. Quanto às influências brasileiras, Augusto, Décio e Haroldo (1958) relembram Oswald de Andrade e seus ‘poemas- pílula’, poemas sintéticos produzidos no Modernismo brasileiro; e também João Cabral de Melo Neto, com sua “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (p. 156).

2.3. A POESIA DE LEMINSKI

Entre os poetas concretos brasileiros ou com influências da poesia concreta, escolhemos produzir uma proposta prática de transcrição do poeta Paulo Leminski em razão da popularidade dos poemas deste artista no século XXI, alguns estando, inclusive, circulando nas redes sociais. Nesse sentido, parece que ele conseguiu se aproximar de algo que já foi defendido por alguns outros autores, como João Cabral de Melo Neto e Antônio Cândido (segundo Franchetti, 2009) e os próprios formuladores da poesia concreta, Augusto e Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari (1975): a superação da distância que separa o poeta e seu leitor.

De acordo com Franchetti (2009), o Congresso Internacional de Escritores realizado em 1954 na cidade de São Paulo foi um momento importante de reflexão acerca desse aspecto, sendo que foi recorrente a discussão, sobretudo por parte dos artistas brasileiros, sobre a relação entre esse abismo autor-público e o crescimento dos novos meios de comunicação de massa, crescimento que seria causa da perda do público. Segundo ele, o dever do poeta, para construir um elo com seus leitores é “adaptar-se às novas condições, salvaguardando naturalmente a sua integridade e a qualidade dos seus padrões”.

O autor ainda retoma a tese que João Cabral de Melo Neto teria lido no Congresso de 1954, em que aborda especificamente a relação da poesia com os novos meios de comunicação de massa:

A tarefa urgente, [Cabral] afirma, é buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação (o rádio, o cinema e a televisão), seja pelo retorno a formas que pudessem aumentar a comunicação com o leitor, como a poesia narrativa, as *aucascatalãs* (que ele considera as antepassadas das histórias em quadrinhos), a fábula, a poesia satírica e a letra de canção. Tendo em vista a urgência da tarefa, o seu texto termina por conclamar os poetas a combater “o abismo que separa hoje em dia o poeta do seu leitor”, por meio do abandono dos temas intimistas e individualistas e pela conquista de formas mais funcionais, que permitam “levar a poesia à porta do homem moderno”.
(FRANCHETTI, 2009)

A poesia concreta, de maneira geral, nasce com esta proposição de engajamento pelo fim desse abismo entre o poeta e o leitor e a utilização dos meios de comunicação de massa não apenas na maneira de divulgação das obras, mas também como componente na dinamicidade de composição. Na Introdução à primeira edição da *Teoria para a Poesia Concreta* (1975), os três autores considerados “pais” da poesia concreta apresentam:

Seu consumo [da poesia concreta] se deu de maneira mais surpreendente. Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no slogan de televisão, na letra da “bossa nova”. É consumida inadvertidamente mesmo por aqueles que se recusam a reconhecê-la como poesia. (CAMPOS, 1975, p. 7)

Nesse sentido, nosso autor, Paulo Leminski, parece ter sido bem-sucedido no propósito da poesia concreta estabelecer uma maior aproximação entre o artista e público, parecendo ter, de fato, “caído nas graças” do leitor do século XXI²⁵. Leminski (1944-1989) foi tradutor, professor, escritor e poeta brasileiro curitibano, considerado por alguns críticos literários como um dos mais destacados poetas da segunda metade do século XX. Como conta Mello (2014), o autor estabeleceu, pela primeira vez, contato com o trio formulador da poesia concreta no Brasil, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos (assim como com outros críticos e escritores como Pedro Xisto, Luiz Costa Lima, Boris Schnaiderman e José Lino Grünwald), na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, ocorrida em 1963, em Belo Horizonte.

De acordo com Nascimento (2011, p. 6), o interesse do poeta pelos formuladores da poesia concreta brasileira já havia sido despertado pela leitura da revista *Noigandres*, (criada pelo grupo), motivo pelo qual ele entrou em contato com o organizador do evento literário já citado, para viabilizar a sua participação (visto que não era um evento aberto ao público), a fim de conhecer os três poetas. A partir deste encontro, Leminski passaria a se corresponder com Augusto de Campos, construindo uma amizade baseada em uma série de afinidades literárias, resultando no convite para que o poeta curitibano participasse da revista *Invenção*, onde publicou seus primeiros poemas.

Talvez a característica mais notória de sua poesia seja a sua diversidade no que diz respeito à presença de diferentes influências literárias, sendo variada em aproximações de gêneros poéticos (seja em um mesmo poema ou cada qual em um texto diferente), podendo-se dizer que sua obra apresenta certa hibridez estilística: possui desde versos livres, com apenas uma ou mais de duas estrofes, até poemas piada, textos que se assemelham a anúncios

²⁵ Não entraremos na discussão e no mérito do porquê Leminski parecer ter “caído nas graças” do leitor do século XXI mais que outros poetas concretos (se é que é possível denominá-lo assim, visto seu caráter camaleonesco). No entanto, é possível levantar hipóteses ou questionamentos: Seria uma poesia, por conta de suas características, de conteúdo mais acessível à massa do público? O engajamento da família na manutenção da memória do artista após seu falecimento, incluindo a organização do livro em que foi reunida toda a sua obra, tem relação com a aceitação por parte do público atual? E as relações de editoração da (s) obra (s), dialogam ou não com esse fato? Deixamos esses questionamentos para outras pesquisas.

publicitários e poesia marginal. Contudo, segundo Maurer e Alves (2009), suas maiores influências foram os gêneros haikai e a poesia concreta.

Nascimento (2011) apresenta algumas marcas da poesia concreta presentes na obra de Leminski, observando ainda que, apesar de o concretismo ser forte e recorrente em sua obra, há a diversidade já mencionada, razão pela qual a autora o chama de “o poeta à margem de todas as escolas”:

O propósito de se elegerem poucos elementos na página, a valorização da distribuição espacial, exploração da sintaxe visual em detrimento da linearidade do verso, em suma, o primar pela estrutura em uma poesia ancorada em instrumentais da modernidade, tais como a publicidade e os *mass media* são, sinteticamente, colocadas as lições gerais do concretismo acatadas pelo poeta curitibano. Essas lições concretistas estão circunscritas em menor ou maior grau em todo o Leminski ocupado com a metalinguagem poética, com o rigor formal; mas os caprichosos vultos concretistas não se afiguram de modo dominante em nenhum de seus livros de poesia, visto que o poeta não abdicou do experimentalismo, de seu espírito malandro, de um capricho relaxado, para ceder à subserviência do formalismo acirrado e a todo custo cultuado pelos concretos. (NASCIMENTO, 2011, p. 2)

Nessa mesma direção, Mello (2014) relaciona a hibridez da obra de Leminski – para ele um “autor multifacetado” (p. 97) - à também variada gama de atividades que este praticava e de meios em que circulava. Segundo o pesquisador:

Talvez esse ecletismo nas atividades de Leminski, que inclui publicidade e estudo da filosofia, música e artes marciais, diálogo entre fotografia e poesia, jornalismo e literatura oriental, além de variados gêneros literários, tenha relação com sua produção poética: versos livres, haicais, poemas concretos, em línguas inglesa e francesa além do vernáculo, poemas com e sem humor, erotismo, existencialismo, metapoesia etc. (MELLO, 2014, p. 101)

Ainda com relação aos aspectos que compõem essa diversidade poética, Haroldo de Campos, na apresentação da primeira edição de *Caprichos e Relaxos* (LEMINSKI, 1983), texto também reunido na coletânea *Toda Poesia* (2013, p. 394), ao contar a passagem de Leminski na revista *Invenção*, adjetiva o autor (à estilo concretista), de “caboclo polaco-paranaense”, fazendo referência à mistura entre sua natalidade do Paraná e sua descendência Polonesa, e de “polilíngue paroquiano cósmico”, se referindo à um outro aspecto que compõe a diversidade da obra de Leminski: a presença de termos de línguas estrangeiras nos poemas – como do inglês, japonês, espanhol, entre outras.

No mesmo texto, evocando a variedade de influências inscritas na obra do autor, como a poesia concreta e também a primeira fase do modernismo (denominada por Oswald de Andrade de ‘Pau-Brasil’), Campos também afirma que Leminski “soube, muito

precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta [...], pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas” (2013, p. 394).

Ao lado dessa marca da diversidade/ecletismo, a obra poética de Leminski possui, como características importantes, Segundo Mello (2014), capacidade de síntese conteúdo-expressão (uma espécie de brevidade), a presença de uma coloquialidade dita poeticamente, linguagem precisa, mas revestida de sensibilidade e, em alguns textos/poemas, o humor revestido de questões políticas e uma postura transgressora diante das formas poéticas consagradas.

Sobre a característica da síntese, Alice Ruiz, esposa do poeta e organizadora de seu livro póstumo *‘Toda Poesia’* (2013)²⁶, afirma, já na apresentação do livro, que as obras de Leminski:

[...] são diferentes entre si, mas têm a mesma marca de sua escrita poética. Raízes na poesia concreta e na síntese, na experimentação e no coloquial. O mesmo compromisso com duas coisas aparentemente excludentes: a comunicação e o afã de comunicar, de dizer. Um dizer repleto da consciência da necessidade do silêncio. (RUIZ, A. in LEMINSKI, 2013, p. 405)

A brevidade/síntese do autor é acompanhada da precisão na linguagem, marcas que juntas parecem tornar o poema novo a cada leitura, justamente pelas muitas possibilidades que são deixadas “em aberto” para o leitor, possibilidades, contudo, que não fogem do cálculo e planejamento do poeta, razão pela qual, além do motivo de sua relação com as artes marciais, Leminski é chamado por alguns críticos literários como Perrone-Moisés (2013, p. 398) de “samurai”: ele cria poesia como que com um “golpe” rápido, ágil (brevidade) e certeiro (linguagem precisa). Sobre a brevidade/síntese, a autora ainda fala:

Para bom entende-dor, meia palavra raspa; e para bom gozador, uma piscada basta. Leminski já foi e já voltou, e quem não percebe a inteireza de suas meias palavras ainda nem saiu de casa. A forma breve não é um valor em si; o breve pode ser apenas pouco. Ter ouvido a lição da poesia concreta também não é garantia de concretizar poesia. Quando o jogo de palavras é só graça, não cola. Mas Leminski não “bate palmas para as performances do acaso”, nem tem “o vício de achar tudo ótimo”. Simplesmente não deixa por mais quando pode acertar no menos, e nunca se contenta com o mais ou menos. (PERRONE- MOISÉS, 2013, p. 397)²⁷

²⁶ Na obra, foram reunidos todos os seus poemas publicados em vida e também poemas inéditos - tendo alguns sido, inclusive, terminados por ela juntamente à Estrela Ruiz Leminski, uma das filhas do casal.

²⁷ Publicado originalmente em: PERRONE-MOISÉS, L. *Leminski, o samurai malandro*. Cultura, O Estado de S.Paulo, 27/11/1983.

É interessante observar que, de acordo com Mello (2014, p. 101 e 102), Leminski o possui tanto poemas que propiciam interação já em um primeiro contato, oferecendo a um leitor atento uma reflexão mais profunda acerca da característica da síntese/brevidade (denominada pelo autor de síntese conteúdo-expressão), quanto poemas que exigem que o leitor já seja, nas palavras de Mello, "iniciado" na leitura de poesia, por serem textos de relativa difícil leitura – como, exemplifica o autor, o poema '*Plena Pausa*', em que há recorrência da *metapoesia* e a temática da tradição literária, e a poesia em '*Catatau*', seu primeiro livro.

Apesar da existência desses dois tipos de poemas mais ou menos "acessíveis" à massa dos leitores, a coloquialidade é característica do todo de sua obra, "permeada quase sempre de uma sensibilidade criativa, não só em poemas com humor, mas também naqueles mais reflexivos, como '*Contranarciso*', em que ele aborda a questão metafísica da alteridade" (MELLO, 2014, p. 103).

Vale mencionar também que Paulo Leminski, além de ensaísta, crítico, biografista e músico aventureiro também era tradutor, tendo inclusive realizado a tradução de aclamadas obras, como *Folhas das folhas de relva*, (em 1983, de Walt Whitman), *Pergunte ao pó* (em 1984, de John Fante), *Vida sem fim* (em 1984, de Ferlinghetti), *Malone morre* (em 1985, de Samuel Beckett), *Sol e aço*, (em 1986, de Yukio Mishima), e *Um atrapalho no trabalho* (em 1986, de John Lennon).

3. TRADUÇÃO/TRANSCRIÇÃO DO PORTUGUÊS PARA A LIBRAS: NÓS E LAÇOS

3.1. QUESTÕES DE TRADUÇÃO

Antes de apresentarmos as principais questões que consideramos serem “nós” na prática de transcrição de poesia concreta da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais, é relevante diferenciarmos, assim como apresentarmos seus pontos de aproximação, os conceitos de *tradução* e *interpretação*, atividades de natureza semelhante, mas que guardam especificidades importantes. Quanto à recorrência atual da realização dessas atividades envolvendo uma língua de sinais no par linguístico, Nascimento, Martins e Segala (2017, p. 1861) destacam que entre as duas atividades, atualmente, a interpretação é a que mais mobiliza as línguas de sinais, mas que, contudo, a tradução tem se mostrado uma atividade promissora na área e tem sido produto de novas pesquisas.

É preciso considerar que tanto a tradução quanto a interpretação são atividades operacionais de mobilização discursiva que mediam línguas e culturas, atividades que, segundo Pagura (2003), se assemelham por compartilharem seu principal propósito: “fazer com que uma mensagem expressa em determinado idioma seja transposta para outro, a fim de ser compreendida por uma comunidade que não fale o idioma em que essa mensagem foi originalmente concebida” (p. 223). Ainda de acordo com o autor, o profissional tradutor e o profissional intérprete também se assemelham por “permitirem que uma mensagem cruze a chamada “barreira linguística” entre duas comunidades, sendo comum usar a metáfora “ponte” para designar esses profissionais” (PAGURA, 2003, p. 223).

Entretanto, apesar das semelhanças entre as duas atividades discursivas, elas contêm distinções. De acordo com Nascimento, Martins e Segala (2017), na tradução, pelo fato de haver a possibilidade de um espaço-tempo de produção mais expandido, haveria maior possibilidade de *recursividade*, isto é, de “ir e voltar” no trabalho, e de *revisão* do material produzido, o que demandaria também “um processo de maior imersão no texto fonte, compondo um trabalho mais demorado, refletido e estudado” (p. 1861), atividade que se eternizaria pela existência de um produto final. Enquanto isso, a interpretação se caracterizaria pela relação face-a-face entre o intérprete e o interlocutor, no “aqui e agora”, sendo, por isso, mais efêmera e imprevisível, implicando também a imediata “tomada de

decisões e escolhas na transposição de uma para a outra” (NASCIMENTO, MARTINS, SEGALA, 2017, p. 1862).

Todavia, a atividade de mobilização de discursos que enfocamos neste trabalho é a da tradução, que foi classificada por Jakobson²⁸ (1977) em três tipos: a *tradução intralingual*, *tradução interlingual* e *tradução intersemiótica*, definidas por ele da seguinte forma:

- 1). A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2). A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3). A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1977, p. 64-65)

A essas três categorias apresentadas por Jakobson, Segala (2010) adiciona mais uma: a *tradução intermodal*. Há outros empregos e sentidos para termo “modalidade”, assim como são variadas as áreas que o utilizam - como, por exemplo, a psicologia, a semântica, a lógica, a pragmática, a linguística -, contudo, o autor pensa a intermodalidade a partir do conceito de modalidade linguística. A respeito da *tradução intermodal*, ele afirma que, apesar de o uso do termo ainda não ser amplamente utilizado nas pesquisas das comunidades surdas, “é uma expressão que pode definir esse tipo de tradução relacionando uma língua oral-auditiva a uma língua cinésico/visual ou visual/espacial” (SEGALA, 2010, p. 28).

Dessa maneira, considerando os tipos de tradução apresentados – os três nomeados por Jakobson e o quarto tipo defendido por Segala (2010) -, a transcrição (ou tradução) de poesia escrita da Língua Portuguesa para uma língua de sinais se configuraria como uma *tradução interlingual*, também *intermodal* e, ainda, *intersemiótica*, pelos motivos que explicaremos a seguir.

Constitui-se como uma *tradução interlingual* por mobilizar discursos (um conjunto de signos verbais) entre duas línguas (sistema de signos verbais) diferentes: o Português como língua fonte (de partida) e a Libras como língua alvo (de chegada). E é pelo fato de essas duas línguas do par linguístico pertencerem a modalidades linguísticas distintas, a Língua Portuguesa à modalidade oral-auditiva e a Libras à modalidade gestual-visual-espacial, que esse processo se caracteriza também como uma *tradução intermodal*.

Essa diferença de modalidade existente entre a Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais, característica da *tradução intermodal*, segundo Rodrigues (2012),

²⁸ No capítulo “Aspectos lingüísticos da tradução” do livro *Linguística e comunicação* (1977), cuja primeira edição é de 1959.

implica em efeitos de modalidade que impactam a atividade de transposição de discursos e, embora o autor enfoque a atividade da interpretação, é possível estender a questão também à tradução. De acordo com ele:

as pesquisas sobre o processo de interpretação envolvendo a Língua de Sinais (LS) [...] passam a configurar uma vertente específica de estudos (Grbic, 2007) que lida não somente com a questão da interpretação entre línguas, mas, também, com o fato de essa interpretação ser entre diferentes modalidades (Padden, 2000; Isham, 1995). Portanto, a interpretação de uma língua oral (LO) para uma LS é impactada por certo efeito de modalidade, o qual fará da interpretação, LO-LS, um processo singular. (RODRIGUES, 2012, p. 94)

A transcrição/tradução do Português escrito para a Libras é também uma *tradução intersemiótica* pelo fato de ser uma atividade que “transmuta” um discurso que parte de um registro escrito (em Português), ou seja, de um *suporte semiótico* que é de duas dimensões, para um registro de vídeo (em Libras), isto é, para um suporte semiótico tridimensional.

Apesar da “tradução de uma língua oral e/ou escrita (Inglês, Português, Francês, Chinês, Banto, Guarani etc) para a Língua de Sinais” pode[r] ser feita também através do registro escrito em SignWriting²⁹ (SEGALA, 2010, p. 29 e 30) - caso que não se configuraria como uma tradução intersemiótica - é possível notar que a maioria³⁰ das traduções na direcionalidade da Língua Portuguesa escrita para a Libras é realizada por meio do registro de vídeo, logo, que a maioria pode ser classificada como intersemiótica. O autor também comenta sobre essa predominância do registro em semiose fílmica nas traduções nessa direcionalidade linguística:

Com o barateamento dos recursos tecnológicos, é cada vez mais comum, até mesmo nos cursos de Letras Libras, o uso do vídeo como recurso de tradução de um texto escrito ou falado em uma língua qualquer para a Língua de Sinais. O uso da Língua de Sinais em vídeo facilita a compreensão, pois usa um código já conhecido dos surdos. É uma tradução intersemiótica. (SEGALA, 2010, p. 30)

Contudo, é pertinente observar que, diferentemente do conceito de tradução intersemiótica de Jakobson, que considera que nessa tradução um sistema é de signos verbais e o outro é de signos não-verbais, a tradução que parte da Língua Portuguesa (escrita ou oral) para uma língua de sinais seria intersemiótica apenas na medida em que cada qual é registrada

²⁹ De acordo com Wanderley e Stumpf (2016, p. 148), a escrita de sinais do SignWriting (SW) é um sistema alfabético que representa as línguas de sinais naturais, originado a partir das ideias de um sistema de notação de dança criado por Valerie Sutton em 1974 e desenvolvido por linguistas americanos junto a um grupo de pessoas surdas dos EUA, falantes da American SignLanguage (ASL).

³⁰ Considerando que a Escrita e Sinais parece ainda não circular amplamente na sociedade e entre a comunidade surda, tendo o seu conhecimento mais restrito às pessoas surdas presentes no contexto acadêmico e de pesquisas.

em uma semiose diferente, pois, pelo fato de ambas as semioses comportarem línguas, os dois sistemas de signos da mediação são verbais.

Um dilema que acompanha a intersemioticidade de uma tradução intermodal, como é o caso da transcrição da Língua Portuguesa para a Libras e que diferencia essa dinâmica tradutória das traduções que envolvem sistemas de signos (de partida e de chegada) de uma mesma semiose é a diferença de possibilidades, entre os dois textos da tradução, de *visilegibilidade*, conceito formulado por Laranjeira (1993).

Segundo a definição do próprio autor, a visilegibilidade diz respeito à “pré-leitura visual [do texto], baseada na distribuição espacial da massa textual, gráfica, do poema” (LARANJEIRA, 2003, p. 101). Laranjeira explica que, “antes de ler o poema, o leitor vê o poema e esta visão já condiciona as leituras que se darão posteriormente” (idem, p. 104 - grifo em itálico do autor).

Dessa maneira, é possível dizer que nos textos em língua de sinais, por terem o vídeo como suporte de registro/ suporte semiótico, há ausência da possibilidade de visilegibilidade, uma vez que os textos sinalizados são distribuídos ao longo do tempo e não ao longo do espaço da página, não sendo assim possível essa “pré-leitura visual”. Nesse sentido, é como se a sequência espacial linear da página, ou seja, as *linhas* (sendo elas gráficas ou apenas imaginárias - enquanto uma convenção de leitura da “esquerda para a direita” e de “cima para baixo”) dos textos em Português equivalassem, analogamente, aos *segundos* dos textos em Libras.

Laranjeira (2003) também problematiza a interferência que a diferença de “base gráfica” produz na contemplação da característica da visilegibilidade no texto de chegada da tradução. De acordo com ele:

Haverá sem dúvidas problemas de tradutibilidade quanto à visilegibilidade quando as línguas-culturas em contato na tradução não possuírem uma base gráfica comum, um denominador comum para a transposição visual do texto. Refiro-me, por exemplo, a tradução de um poema cujo original esteja vazado em escrita ideográfica (chinês, japonês) para outra língua-cultura que tenha escrita de base fonética (alfabetos romano, grego, eslavo). A homogeneidade espacial-visual só poderá ser mantida por meio de artifícios, ou terá de ser simplesmente abandonada, ficando a transposição da significância por conta apenas de outros elementos (LARANJEIRA, 2003, p. 104).

Ainda que o autor se refira a línguas de mesmo suporte semiótico (o papel) e trate como diferença de “base gráfica” a diferença de sistemas de escrita (escrita ideográfica e escrita fonética), sua consideração pode ser estendida à tradução intermodal do Português para a Libras (ou para qualquer língua de sinais), pois a intersemioticidade de uma tradução

também produz na interferência na possibilidade de contemplação da visilegibilidade (do texto fonte) no texto de chegada, encarando, nesse contexto, o papel de interferência da “base gráfica” (do exemplo do autor) como sendo executado pela “base semiótica” dos textos da tradução intermodal.

É relevante destacar que a visilegibilidade é um recurso fundamental para a produção de sentidos na poesia concreta, uma vez que esta tem como característica fundante a utilização do espaço gráfico do papel como agente estrutural e estético, como citado, demandando essa leitura da disposição dos elementos na página para que os sentidos sejam apreendidos. Assim, como traduzir um gênero como esse, em que a visilegibilidade por parte do leitor é crucial, para uma língua cuja visilegibilidade é comprometida?

No caso do poema que transcriamos, *‘Metamorfose’*, de Paulo Leminski, para criar paralelismos às características/sentidos que demandam essa visilegibilidade por parte do leitor do texto em Português, bem como para os desafios e “nós” impostos pelas questões de tradução apresentadas nesta seção do trabalho, recorreremos, assim como propõe Laranjeira (2003) a outros “artifícios” para manter a “homogeneidade espacial-visual” como, por exemplo, as expressões não-manuais (faciais e corporais) e os recursos de edição, conforme será apresentado no capítulo seguinte.

Por fim, acreditamos que todos esses “nós” apresentados aqui constituintes do processo de transcrição/tradução de textos poéticos e literários da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais evidenciam a potência, bem como a possibilidade, de se pensar e praticar a tradução na perspectiva da transcrição haroldiana em busca de, através da criação, desatar esses “nós” (coisa irreduzível e dura que dá nó na guela - e nas mãos!) e transformá-los em “laços” (essa amarradura que une pontas, resolve e vincula) - sem, contudo, ignorar o intento do nó.

3.2. POESIA QUE ‘NASCE’ SINALIZADA

Para melhor pensar a transcrição de poesia na direção Língua Portuguesa - Língua Brasileira de Sinais, tentando desatar alguns “nós” da atividade (como os apresentados na seção anterior) para criar “laços”, é crucial conhecer e utilizar na sinalização os marcadores/características da poesia que “nasce” sinalizada, ou seja, poesia que é, de fato, criada em língua de sinais (e não criada em uma língua oral e traduzida para uma de sinais), sobretudo, criada por sujeitos surdos.

Barros (2015), principal autora referenciada nesta seção, através de sua dissertação '*Experiência de tradução poética de português/Libras: três poemas de Drummond*', corrobora com esse ponto sobre a importância da análise de poesias sinalizadas da literatura surda para subsidiar o fazer tradutório de poemas em Português para a Libras, quando afirma que essa análise possibilita a percepção das características intrínsecas da poesia sinalizada - que, por sua vez, podem ser utilizadas na transcrição.

Nesse sentido, o estudo da poesia que nasce em Libras é fundamental para proporcionar aos tradutores conhecimento linguístico para transcriar em Libras, além de condições de avaliar quais recursos lançar mão no fazer tradutório para produzir uma tradução de resistência - ou, de acordo com Venuti (2008), um *projeto minorizante* -, escolhendo se o adequado para determinada tradução seria um caminho mais *domesticador* ou *estrangeirizador*, ou se, inclusive, seria realmente possível caracterizá-lo como um ou outro.

Quanto à temática, é possível perceber que a poesia nascida em Libras no Brasil, pelo menos até o período atual, tem sido uma poesia de caráter militante³¹: há recorrência e centralidade de temas relacionados à própria língua de sinais, como a sua importância enquanto artefato cultural, o direito linguístico dos sujeitos surdos de tê-la circulando em todos os espaços, as dificuldades e opressões sofridas historicamente pela comunidade surda, ou mesmo a exaltação das mãos e do corpo pelo fato de materializarem a língua de sinais.

Um questionamento que poderia ser feito é se a poesia nascida em Libras seria, necessariamente, “poesia surda” (criada por sujeitos surdos). Sobre isso, é possível ponderar que, apesar de a língua não ser exclusividade de nenhum grupo e de a Libras não ser falada unicamente por sujeitos surdos, a observação das pesquisas que citam poemas criados em Libras e das produções circulantes na Internet, mostra que grande parte dessa poesia se apresenta através de enunciadores surdos.

Entre os poetas surdos brasileiros que se tornaram conhecidos entre as comunidades surdas por suas produções, é possível citar: Fernanda Machado, com poemas como '*Voo sobre o Rio*' (1999) e '*Árvore de Natal*' (2005); Nelson Pimenta, com '*Língua sinalizada e língua falada*' (1999), '*Bandeira Brasileira*' (1999), '*Natureza*' (1999), '*O Pintor de A a Z*' (1999), entre outros; Rimar Segala, com poemas como o '*PingPong*' (2009)

³¹ Um exemplo de expressão cultural e poética que têm se popularizado mais recentemente entre a comunidade surda são os *slams*: disputas entre poetas, em que declamam seus poemas sinalizados. Essas práticas também vêm sendo acompanhadas da constituição de grupos de discussão e construção conjunta de produções poéticas em Libras, um desses grupos é o “Corposinalizante”, por exemplo. Para mais informações e acesso a poesias do grupo: <http://corposinalizante.blogspot.com.br/search/label/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%3A%20quem%20somos>. Acesso em 27.05.2018.

e ‘*Hino Nacional*’ (2009); Alan Godinho, com ‘*Mãos do mar*’ (2011), ‘*Lutas Surdas*’ (2011), ‘*Mundo dos Surdos*’ (2012), entre outros poemas; Edinho Santos, com ‘*Mudinho*’ (2018) e ‘*Negrosurdo*’ (2017), por exemplo; entre vários outros poetas.

Barros (2015) convoca os estudos de Sutton-Speace (2012, 2008, 2005, 2003), autora para a qual o poema sinalizado pode ser caracterizado a partir de oito elementos constitutivos que o diferenciam da prosa, são eles: *Ambiguidade, Neologismo, Metáfora, Morfismo, Repetição, Simetria, Personificação e Direção do olhar* (SUTTON-SPEACE, 2005; QUADROS e SUTTON-SPEACE, 2006). Para exemplificar tais elementos, Barros apresenta o poema ‘*Mãos do Mar*’³², do poeta surdo Henry Godinho (2011), identificando nele esses recursos, como apresentaremos a seguir.

Antes de iniciar a apresentação desses recursos/elementos, é relevante esclarecer que, apesar de neste capítulo descrevermos as construções em Libras/sinais de através de seu sentido mais usual, compreendemos que os sinais/palavras não possuem significados fixos e, mais que isso, que as palavras nas línguas de sinais muitas vezes não tem correspondência direta à uma única palavra do português, como esse tipo de nomeação dos sinais/construções (majoritárias nos trabalhos da área) podem dar a entender. Ao contrário de indicar crença na correspondência literal entre a Libras e o Português, nossa opção por essa maneira de apresentar as construções sinalizadas/sinais se deu por razões de praticidade, exclusivamente.

O primeiro elemento constitutivo da poética sinalizada apresentado por Barros (2015) é o recurso da *ambiguidade*, que seria a propriedade de uma palavra/sinal, termo ou sentença de possuir mais de uma interpretação possível dentro de um mesmo contexto. Como exemplo retirado do poema, a autora apresenta o uso do sinal “escravizar”, que no contexto pode significar tanto o sentimento de opressão/cerceamento de liberdade quanto literalmente os episódios do período histórico em que as mãos das pessoas surdas eram amarradas nas escolas para impedir que falassem em língua de sinais ou em gestos.

³² GODINHO, Alan Henry. *Mãos do Mar*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K399DQf9XRI>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.



Figura 1: Imagem com as sequências do poema em que o sinal “escravizar” aparece com um sentido de *ambiguidade*.

O *neologismo*, por sua vez, é uma palavra criada a partir do incremento de elementos novos a palavras/fragmentos de palavras já convencionadas/reconhecidas, justaposição ou aglutinação de palavras, criando construções inéditas, que podem, com o tempo e frequência de uso, ser convencionadas e incorporadas no uso corrente, deixando de ser neologismos. Barros (2015, p. 92) define o fenômeno nas línguas de sinais como o “uso criativo da língua de sinais para produzir novos sinais”, e o ilustra com a construção do poeta Godinho em que sinaliza ondas do mar “saindo pela boca”; dessa forma, cria um neologismo, pois mescla algumas características fonéticas convencionais do sinal ONDA, com os parâmetros *locação* e *movimento* “novo”/não convencional (“partindo” da boca), realizados intencionalmente para produzir a metáfora pretendida pelo poeta: fortes gritos de luta, como as impetuosas ondas do mar, em reação às opressões vividas pelas comunidades surdas.



Figura 2: Imagens que ilustram o momento em que ocorre o neologismo descrito acima (ondas do mar “saindo pela boca”).

Para compreender este recurso da poesia sinalizada apresentado (neologismo), assim como para muitos dos próximos e também para o conhecimento sobre a própria Libras e as línguas de sinais de maneira geral, é importante saber que a fonologia das línguas sinalizadas

é por cinco parâmetros formacionais/ fonológicos³³, categorias compostas por fonemas/unidades distintas:

As línguas de sinais apresentam cinco parâmetros que constituem suas propriedades sublexicais e permitem a formação e a realização do sinal. São eles: *movimento*, *ponto de articulação*, *configurações de mão*, *expressões não-manuais* e *orientação*. A alteração de apenas um desses traços distintivos pode resultar na modificação de significado no signo sinalizado. (BARROS, 2015, p. 33; grifo em itálico nosso).

Já a *metáfora* é uma figura de linguagem com alto grau de função conotativa da linguagem, em que há uma comparação implícita entre dois elementos, expressa no texto como se um pudesse substituir o outro. No exemplo acima, o poeta Godinho compara seu grito às ondas, como já mencionado, e o que conecta as duas ideias - tal qual o verbo “ser” em grande parte das metáforas do português (o grito “É” onda, por exemplo) - é o compartilhamento de parâmetros formacionais/fonológicos. Segundo a autora, “a base em comum entre as ideias é o movimento que se inicia com ambas as mãos próximas à boca e se movem para frente no espaço neutro [...], normalmente, espera-se que o sinalizador utilize como ponto de articulação inicial para o sinal ONDA o espaço neutro de frente para o tórax” (BARROS, 2015, p. 93).

Conforme a pesquisadora, o *morfismo* seria um tipo de neologismo no qual “durante a transição de execução de sinais, os parâmetros finais de um sinal são similares aos parâmetros iniciais do sinal sucessor” (BARROS, 2015, p. 92), sendo que geralmente ambos os sinais possuem pelo menos um parâmetro formacional/fonológico em comum, de maneira que o segundo se torna extensão do primeiro. Como exemplo retirado do poema, ela apresenta a sequência dos sinais ANSIEDADE e DEPRESSÃO, respectivamente, tendo em comum o parâmetro ‘configuração de mão’, causando o efeito do morfismo.



Figura 3- Exemplo de *morfismo* retirado do poema de Godinho (2011).

³³ Para mais informações sobre os 5 parâmetros fonológicos da Libras, ver em: LACERDA, C. B. F.; SANTOS, L. F. Tenho um aluno surdo, e agora? *Introdução à Libras e educação de surdos*. São Paulo: EdUFSCar, 2013, p. 74 – 80.

Ainda de acordo com o levantamento de Barros (2015), a *repetição* é um recurso constitutivo da poesia sinalizada que pode se referir tanto a parâmetros fonológicos quanto a palavras e frases inteiras, mas mais comum nos parâmetros, ou seja, nos “padrões sub-lexicais”, repetição que poderia envolver até quatro dos parâmetros. Algumas vezes, esse tipo de repetição contaria com a técnica da gradação (ou outras pequenas e sistemáticas alterações), como o aumento ou diminuição do número de dedos abertos a cada repetição da configuração de mão.

O marcador da *repetição*, segundo a autora, é um marcador muito presente ao longo do poema em questão, assim como a técnica da gradação, que, por sua vez, compõe a construção de sentidos, como quando, no clímax do poema, a inclinação do corpo e direção dos sinais passam a ser orientadas para o plano baixo, criando um “tom” de sinalização que, remetendo ao aprofundamento do sentimento de opressão/ impacto causados pelas práticas oralistas, o que evidencia a complementaridade entre conteúdo e forma na poesia, enquanto *informação estética*.

Quanto à *simetria* na poética sinalizada, consistiria na criação de uma espécie de efeito visual “equilibrado”. Para Kaneko (2006, *apud* Barros 2015), haveria dois modos de produção deste recurso possíveis tanto na poética sinalizada quanto na oral: a *simetria temporal*, que é caracterizada por padrões repetitivos ao longo da linha do tempo, integrando a estrutura rítmica do poema, e pode ser realizada com duas mãos simultâneas ou com apenas uma; e a *simetria espacial*, que acontece em somente um recorte da linha do tempo, cujos padrões repetitivos referem-se às duas mãos, as quais sinalizam simultaneamente as mesmas construções. É possível dizer que a *simetria temporal* e a *simetria espacial* seriam, respectivamente, uma espécie de “simetria diacrônica” e “simetria sincrônica”.

Como exemplo retirado do poema ‘Mãos do Mar’, Barros (2015) apresenta um caso de simetria espacial: a realização do sinal que tem “mar” como significado mais prototípico, cujo movimento - cotidianamente sinalizado com apenas uma - é feito simultaneamente com as duas mãos. Segundo a autora, “há uma alteração semântica que iconiza o grau de agitação do mar, representando o nível de perturbação de um indivíduo” (p. 95-96).



Figura 4: Sequência de imagens do poema que exemplificam o recurso da *simetria* (do tipo *espacial*).

Já a *personificação*, também chamada por alguns autores de “incorporação” (QUADROS, 1997), “transferência de pessoa” (PIZZUTO *et. al*, 2006) ou “espaço subrogado” (LIDDELL, 2003), é a estratégia linguística em que o sinalizador torna-se o referente, isto é, a pessoa ou coisa da qual se está falando, recurso presente não apenas na poesia/literatura sinalizada, mas abundantemente em todos os gêneros e contextos do discurso em línguas de sinais. Assim, a autora exemplifica essa estratégia com o trecho do poema em que Godinho sinaliza uma onda atingindo seu próprio corpo, com o término do sinal nas mãos/onda encontrando seu o rosto, ou seja, revestindo-se de referente do discurso, como ilustrado pela figura abaixo.

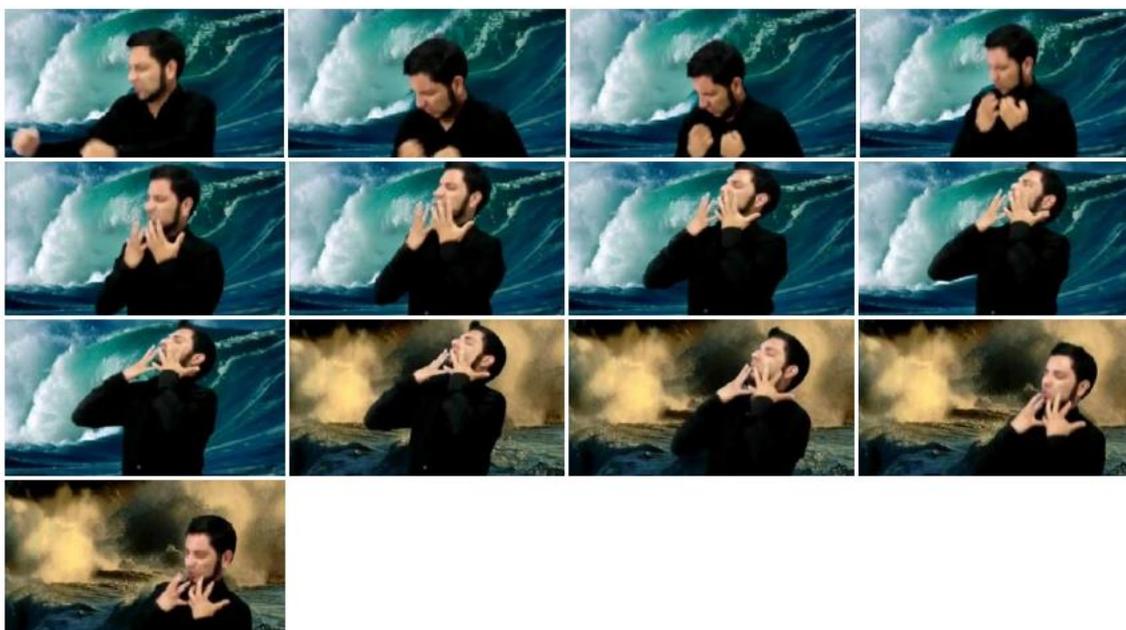


Figura 5: Exemplo de *personificação* retirado do poema de Godinho (2011).

Além de recurso poético, a *direção do olhar* é também um marcador linguístico do discurso sinalizado de maneira geral, utilizado em grande parte dos gêneros discursivos em língua de sinais. De acordo com Kaneko e Mesh (2012, *apud* Barros 2015), há seis principais “padrões” de direção do olhar, cada qual com papéis enunciativos e funções específicas, guardando determinada relação com a sinalização realizada pelas mãos e indicando se o que está acontecendo se passa “dentro do mundo da história (olhares intradieгéticos) ou se “fora do mundo da história” (olhares extradieгéticos), como esquematizado na tabela abaixo:

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

(nossa tradução, com adaptações)

Figura 6- Padrões de direção do olhar de Kaneko e Mesh (2012), tabela traduzida e adaptada por Barros (2015), encontrada nos Anexos de seu trabalho.

Segundo os autores (2012, *apud* BARROS, 2015), o *olhar para audiência* e o *olhar de personagens* revelam o papel/posição que o poeta desempenha naquele momento: respectivamente, o papel de narrador ou comentarista e o papel de personagem. Já o *olhar reativo* seria aquele que acompanha as mãos ou pontos da sinalização, como que o sinalizador refletindo/reagindo à própria sinalização. O padrão *olhar holofote*, entretanto, de acordo com Sutton-Speace (2005, *apud* BARROS), seria o olhar que lança luz a cenas/trechos de sinalização específicos, com objetivo de destacá-los.

Ainda de acordo com Kaneko e Mesh, *olhar pan-óptico* é aquele que “complementa a informação fornecida pela mão, indicando elementos “invisíveis” no espaço da sinalização, compondo uma imagem totalizante da cena” (BARROS, 2015, p. 98). O *olhar pré-ciente*, por sua vez, seria aquele que prediz a localização de um próximo sinal ou permite que o público se prepare para o porvir do discurso.

Como exemplo do recurso direção do olhar retirado do poema *Mãos do Mar*, Barros apresenta o momento em que Godinho (2011) utiliza um *olhar holofote* para destacar e complementar as informações denotadas pelas mãos: antes do início da fase de movimentos descendentes (mãos, tronco, cabeça, o corpo inteiro direcionando-se para baixo), o poeta dá indícios, através da direção de seu olhar, sobre a mudança “climática” que o poema iria sofrer em seguida, como é possível observar nas imagens abaixo:



Figura 7: Sequência do poema que ilustra o marcador da *direção do olhar*, do tipo *olhar holofote*.

É possível indagar se as características da poesia que ‘nasce’ sinalizada, apresentadas aqui, não seriam, na realidade, marcadores exclusivamente da poesia em Libras, das comunidades surdas brasileiras. A esse respeito, Sutton-Speace, com base em suas pesquisas sobre as línguas de sinais britânica- a BSL, americana- a ASL e brasileira – a LSB/Libras (2003, 2005, 2006), defende que, “apesar de línguas de sinais de diferentes nacionalidades possuírem vocabulários diferentes, a natureza visual-espacial da construção das poesias sinalizadas parece permanecer semelhante entre elas” (Barros, 2015, p. 85).

Acreditamos também que essa apresentação dos principais marcadores constitutivos da poesia que nasce em Libras, levantados por Barros (2015) - *Ambiguidade, Neologismo, Metáfora, Morfismo, Repetição, Simetria, Personificação e Direção do olhar* -, contribui para evidenciar uma interessante relação de semelhanças e diferenças entre a poesia concreta e a poesia que nasce em Libras, a qual discutiremos brevemente na próxima seção.

3.3. A POESIA CONCRETA E A POESIA QUE NASCE EM LIBRAS: INTERFACES POSSÍVEIS

A partir do que apresentamos a respeito dos principais marcadores constitutivos da poesia nascida em Libras - *Ambiguidade, Neologismo, Metáfora, Morfismo, Repetição, Simetria, Personificação e Direção do olhar*, refletiremos a seguir sobre a possibilidade da produção de poesia concreta, enquanto gênero, na poesia que nasce em Libras. Nessa direção, nos questionamos: quais as semelhanças entre ambas? O que há de *concreto* na poesia sinalizada?

Apesar de serem pertinentes e necessárias pesquisas qualitativas futuras que enfoquem especificamente e mais detalhadamente a comparação entre a poesia concreta e a

poesia criada em Libras, é possível estabelecer algumas relações e diálogos entre elas. Em primeiro lugar, é possível perceber que as comunidades surdas parecem ainda não conhecer a poesia concreta enquanto um gênero consolidado, enquanto uma poesia que possui um conjunto de características que a identifica, assim como parece ainda não haver traduções desse gênero do Português para a Libras ou produções que nascem sinalizadas identificadas como “concretas”.

Contudo, é possível traçar semelhanças e intersecções entre a poesia concreta e a poesia em língua de sinais, considerando que a poesia concreta possui lógica ideogrâmica (com aproximações do sistema de escrita japonês, composto por ideogramas), buscando uma “sintaxe espacial e visual”.

Da mesma maneira que a “sintaxe” - empregada pelos autores concretistas no sentido de “maneira de organização” - da poesia concreta, a sintaxe da poesia em língua de sinais também é espacial e visual, devido ao fato de a modalidade de sua materialidade linguística ser dessa forma (de modalidade *visual-espacial-gestual*). Desta semelhança entre as duas poesias, derivam outras duas, a *iconicidade* e a *simultaneidade*, viabilizadas e “abrigadas” por essa organização visual e espacial da modalidade linguística.

A *iconicidade* - isto é, a característica de assemelhar-se em forma com a ideia que se pretende representar -, já apresentada anteriormente como marca da poesia concreta devido à sua lógica ideogrâmica, está também presente nas Línguas de Sinais; estas, apesar de serem línguas com um grau de arbitrariedade, possuem elevado nível de iconicidade, em grande parte de suas palavras/sinais e construções linguísticas, fator constituinte de sua modalidade visual-espacial-gestual.

A *simultaneidade*³⁴ é também uma característica compartilhada pelas duas poesias. Nas Línguas de Sinais, consiste na possibilidade de cada mão realizar uma construção linguística no espaço distinta ao mesmo tempo, marca impossível, sobretudo, na produção oral (não escritas) das línguas orais-auditivas, que são caracterizadas pela *linearidade*, ou seja, pela produção de elementos linguísticos sequencialmente no tempo, um por vez; na realidade, a simultaneidade também não é verificada na maioria dos gêneros escritos das línguas orais-auditivas, a poesia concreta, pode-se dizer, seria uma exceção. Já sobre a possibilidade dessa característica nos poemas concretos, o trio define: “a poesia concreta: tensão de palavras-

³⁴ Sobre simultaneidade e linearidade, e também arbitrariedade e iconicidade - de maneira simples e didática - ver em: LACERDA, C. B. F.; SANTOS, L. F. *Tenho um aluno surdo, e agora?* Introdução à Libras e educação de surdos. São Paulo: EdUFSCar, 2013, nas páginas 83 – 84 e 100 – 104 (respectivamente).

coisas no espaço-tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de *movimentos concomitantes*” (CAMPOS *et al* 1975, p. 156 – grifo nosso).

Ainda em relação à simultaneidade, um dos próprios fundadores da poesia concreta, Décio Pignatari, em *Nova Linguagem- Nova Poesia*³⁵ (1975), em um texto conjunto com Luís Ângelo Pinto, fazem uma curiosa reflexão acerca dos “limites”, como discutimos acima, da linearidade característica das línguas orais – apesar de, provavelmente, não terem em mente na época que as línguas sinalizadas também se distinguiriam das línguas orais quanto a essa característica. Segundo eles, a poesia concreta:

Propõe e consegue realmente a criação de uma nova sintaxe: novas estruturas linguísticas no plano, ou seja, libertando-se, na medida do possível, da sintaxe oral, meramente linear. Porém essa linguagem plana ainda se utiliza de signos provenientes de uma linguagem oral, cuja forma é própria para um processo de escrita linear. Portanto, isso vem limitar as possibilidades dessa linguagem. (PIGNATARI e PINTO, 1975, p. 161)

Nesse sentido, considerando esse compartilhamento de características – da *organização/sintaxe espacial e visual, iconicidade* e da *simultaneidade* - entre a poesia concreta e a poesia que nasce sinalizada, é possível dizer que há uma significativa interface entre ambas, que há algo de intrinsecamente “concreto” na poesia em língua de sinais.

³⁵Texto publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 25/07/1964, no Rio de Janeiro.

4. TRANSCRIÇÃO DO POEMA ‘METAMORFOSE’: UMA PROPOSTA

4.1. DESENHO METODOLÓGICO

Com auxílio da pesquisa bibliográfica e das reflexões feitas acerca do tema, nos propusemos a fazer a tradução, da Língua Portuguesa escrita para a Língua Brasileira de Sinais com registro em vídeo, do poema ‘*metamorfose*’ de um poema de Paulo Leminski, originalmente publicado na revista *Invenção* (edição do dia 4 de dezembro de 1964), inserido em livro pela primeira vez em ‘*Se não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*’ (LEMINSKI, 1980) e republicado em ‘*Toda Poesia*’ (LEMINSKI, 2013, p. 163).

A inclusão da apresentação de uma proposta prática de tradução/ transcrição de um poema concreto da Língua Portuguesa para a Libras aconteceu por considerarmos fundamental, para a construção de conhecimento, o engajamento em uma prática, isto é, aplicar as reflexões teóricas na concretude da prática para que esta ressignifique a teoria.

A produção da tradução se desenvolveu em oito momentos, que foram recursivos e se atravessaram, na medida em que a reflexão posterior a uma etapa (s) já realizada nos levava a reconstruí-la/refazê-la, evidenciando o caráter dialógico do fazer tradutório, e também por conta da estética característica do poema selecionado, aspecto que será explicado mais adiante. Os momentos foram esquematizados na imagem abaixo:

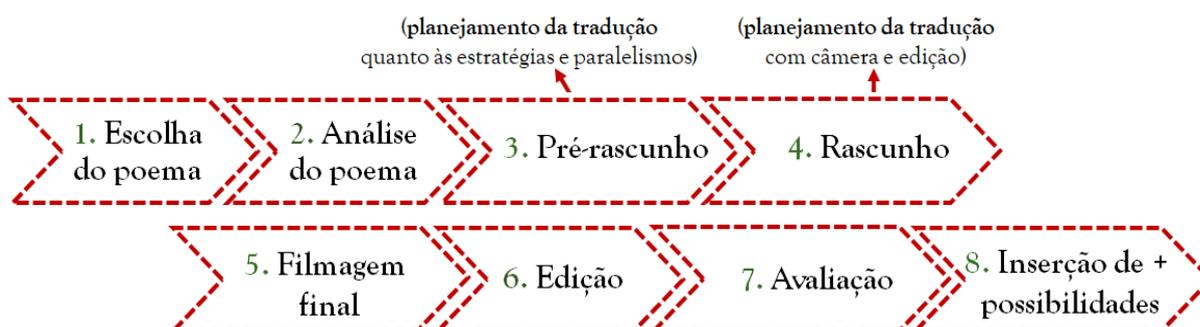


Figura 8: Esquema do caminho das etapas metodológicas da proposta prática de transcrição.

A primeira etapa (*Escolha do poema*) foi feita a partir de dois critérios fundamentais: a maior proximidade da poesia concreta, com características típicas ao gênero, tendo em vista o caráter híbrido da obra de Leminski; e o fato do poema não possuir expressões com elevado grau de idiomaticidade, evitando a demanda de nota de rodapé de tradução. A partir desses critérios, foi selecionado o poema abaixo:

câmera de celular, filmagens das ideias e experimentações, para que, ao retomar as reflexões sobre a tradução em um outro dia, os detalhes não se perdessem.

Optou-se por registrar as ideias em vídeo, e não apenas com apoio de registro escrito/glosa³⁶, devido a dois fatores que se complementam: o primeiro diz respeito à perspectiva de que os métodos de transcrição das línguas de sinais através de registro em sistema escrito da Língua Portuguesa - ou seja, através de registro em sistema caracterizado pela linearidade/sequencialidade - possuem limitações, tendo em vista que as línguas de sinais são caracterizadas pela simultaneidade e pela visuo-espáço-gestualidade. O segundo fato se refere ao próprio caráter do poema escolhido, composto por grande quantidade de elementos não convencionais, fragmentos de palavras e neologismos, característica que dificulta ainda o registro em português escrito dessas unidades, acentuando a limitação da ferramenta da glosa.

Como forma secundária de registro e organização dessa parte do conteúdo (linguístico-discursivo), foram feitas anotações simplificadas sobre quais seriam os elementos convencionais (sinais) que apareceriam na tradução (tanto os que teriam relação à ideia-núcleo do poema ou às palavras em português do poema, quanto as palavras de relação mais distante ou até aleatória) e qual seria a sequência deles, como um esqueleto da tradução (como exemplificado na figura 10, abaixo). Também foram feitos desenhos registrando as ideias relativas às expressões não manuais (faciais, corporais, de postura, etc) para a performance.

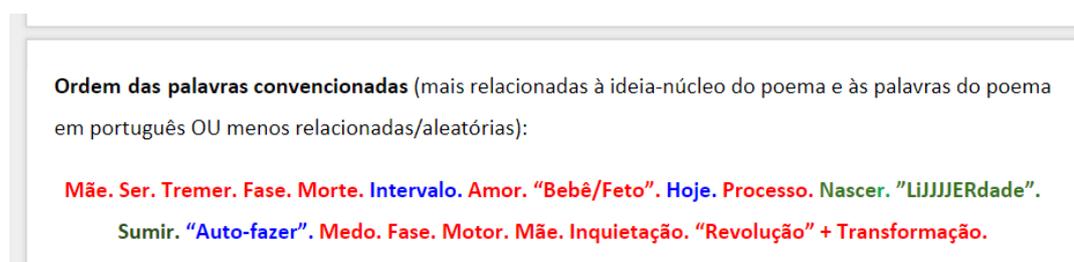


Figura 10: Imagem das anotações, em arquivo word, de planejamento da escolha e sequência dos elementos convencionais para a transcrição.

Se as estratégias transcriatórias demandassem muitos efeitos de gráficos/de edição, provavelmente esse seria também o momento em que registraríamos as ideias relacionadas a

³⁶ “Glosa” é uma ferramenta, utilizada por alguns tradutores, de registro escrito das ideias para o discurso em Libras (quando esta é a língua alvo da tradução). Geralmente, trata-se de uma representação dos sinais e construções em Libras a partir da escrita de palavras e termos do próprio Português, considerados correspondentes pelo tradutor, visando que este se lembre, no momento da filmagem da tradução, do discurso planejado e ensaiado. Há ainda alguns tradutores que utilizam na glosa desenhos ou elementos do SignWriting (SW), apesar de boa parte dos profissionais parecer utilizar a ferramenta da glosa através do registro em Português.

isso, por exemplo, em esquemas, desenhos e anotações, para que fossem feitos posteriormente no momento da edição final.

Em seguida, iniciamos o segundo momento do planejamento, o qual estamos chamando de *Rascunho*, por ser uma etapa de planejamento mais próxima da versão final. Pelo fato de o poema ser composto por um “emaranhado” de combinações não convencionais de letras, elementos não convencionais e algumas palavras conhecidas/convencionadas com ou sem relação com a ideia-núcleo do texto fonte, não era possível prever como viria a ser o todo do poema, necessitando, por isso, de recursos de filmagem e edição para finalizar o planejamento, conforme o detalhamento abaixo.

Para tanto, assim como para a etapa seguinte (*Edição final*) e para a última (*Inserção de mais possibilidades*), utilizou-se os equipamentos do estúdio de gravação do bacharelado em Tradução e Interpretação em Libras - Português da UFSCar: uma filmadora, tripé, tela verde para efeito *chroma key* e computador com o programa Adobe Premiere Pro CC. A elaboração desse *Rascunho* - cuja sinalizadora (assim como nas demais etapas) - é a autora deste trabalho, foi feita em alguns passos:

1. Filmagem dos sinais convencionais (palavras), em um mesmo vídeo, com pausas entre a realização de um e outro. Foram gravadas repetidas vezes, enquanto experimentava expressões não manuais - faciais e também corporais (postura, ombros, braços, tronco) - , materializando o planejamento referente a isso já feito no momento de *Pré-rascunho*.
2. Filmagem de diversos elementos não convencionais, em um mesmo vídeo, com pausas entre a realização de um e outro. Para apoiar as escolhas de algumas unidades que comporiam esses elementos, foi consultada a tabela de Configurações de mão da Libras (Anexo 1- versão de PIMENTA e QUADROS, 2010).
3. Todos os vídeos foram passados para o computador, no programa de edição Adobe Premiere Pro CC, onde se realizou a seleção dos melhores trechos, os recortes de cada palavra e fragmento, e a ordenação deles, intercalando-os em só vídeo.
4. Através dessa montagem feita no programa de edição, foi possível perceber quais as lacunas de conteúdo e o que precisava ainda ser filmado. Assim, retornei para frente da câmera, para fazer as imagens do que havia detectado que faltava.
5. De volta ao Adobe Premiere, foi finalizada a “costura” dos vídeos, observando também quais seriam as adaptações necessárias na sinalização definitiva (na etapa *Filmagem final*).

É possível dizer que o caminho de transcrição deste poema teve distinções do percurso que costuma ser trilhado na transcrição de outros poemas do Português para a Libras, ou mesmo na tradução de textos dos demais gêneros nessa direcionalidade: nessas outras traduções/transcrições - mesmo que se escolha pensar a tradução de maneira mais detalhada apenas quando se está em frente câmera (no momento de filmar a sinalização) -, o tradutores conseguem, antes do momento de filmagem, já ter uma “noção” maior do todo do produto final e fazer melhor projeção sobre como ficará o discurso alvo, pois o estudo do texto/poema confere as condições de ensaiar a sinalização na íntegra antes do momento da filmagem (caso assim desejem).

No entanto, tal dinâmica já não foi possível na transcrição do poema ‘*metamorfose*’ de Leminski, sobretudo, por ter em sua composição lexical grande quantidade de elementos não convencionais e de combinações também novas, que não estão na memória linguística do tradutor. É possível dizer que esse fator “memória”, por sua vez, é um dos responsáveis por criar as condições para que o planejamento da tradução possa ser elaborado sem auxílio de câmera ou de edição; assim, o fato de o caráter do poema dificultar um uso mais otimizado da memória no momento da tradução, fez com que tivéssemos que lançar mão da estratégia de fazer a montagem dos elementos em um programa de edição, após filmar cada um, conforme apresentado acima, nos passos de elaboração do *Rascunho*.

Na quinta etapa do trabalho (*Filmagem final*), foi filmada uma sinalização contínua da transcrição, com base no “retalho” de vídeos “costurado” no Adobe Premiere, que a sinalizadora assistia em um notebook posicionado atrás da câmera, enquanto sinalizava.

Esse sinalizar direto, em sequência, proporcionou a percepção de que era necessário modificar alguns detalhes do conteúdo lexical planejado, como incorporar, repetir ou descartar elementos, por exemplo. A partir desta observação, para conseguir fazer alterações no momento da sinalização, enquanto assistia ao vídeo, sem que acabasse “pulando” as palavras convencionadas – escolhidas criteriosamente e fundamentais para a produção de sentidos – que estavam sendo reproduzidas no notebook, foi feita uma gravação de voz (no aplicativo de celular “Gravador de Voz”) da leitura dessas palavras imprescindíveis, na ordem do vídeo e com pausas entre elas em intervalos de tempo poucos segundos mais longos que os trechos do vídeo compostos apenas por elementos não convencionais.

Houve mais de uma filmagem e foi escolhida a gravação que mais se aproximou do resultado final que pretendíamos, considerando os paralelismos com a produção de sentidos do poema fonte e também o poema traduzido enquanto obra estética que têm vida e certa autonomia em relação ao texto fonte. Sabemos que algumas questões poderiam ser

aprimoradas, no entanto, resolvemos manter a versão no material para que, na posterior análise do material, fosse possível trazer à tona alguns aspectos interessantes.

Já com o material da tradução do poema filmado, chegamos à etapa da *Edição*. Neste momento, foram feitos ajustes, principalmente, em relação à velocidade de sinalização (ora acelerando, ora diminuindo a velocidade), à cor da imagem (transformamos em tonalidades de preto e branco) e à inserção do poema em português ao fim do material.

Depois, houve então um momento de *Avaliação* do material até então filmado e editado, etapa que se fez necessária por conta de algumas dessas percepções sobre o resultado que já haviam sido despontadas na etapa anterior, da edição. Esse momento se estendeu por alguns dias e foi auxiliado pelas reflexões que fazíamos paralelamente ao nos debruçarmos sobre os demais capítulos do trabalho. Como resultado das reflexões feitas na etapa de avaliação, veio o momento de *Inserção de mais possibilidades*, no qual foram adicionados 3 itens ao material:

1. Apresentação de uma possibilidade de construção sinalizada para o sentido zoobiológico da palavra “metamorfose” (ideia de sinal encontrada e adotada de um vídeo do YouTube³⁷), cuja não inserção na primeira versão do poema em Libras percebemos ser uma lacuna;
2. Sinalização de um possível final para uma versão com a inserção do sinal do sentido zoobiológico da palavra “metamorfose”;
3. Versão do poema em Libras com a aplicação, nos últimos 13 segundos de sinalização, do efeito *posterize* do programa Adobe Premiere Pro CC, visando construir mais uma possibilidade de paralelismo.

³⁷ Vídeo intitulado “O sinal de metamorfose foi dado por um surdo”, com a sugestão do sinal aproximadamente entre os segundos 18 e 22. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D01jtT12t8E>. Acesso em 28 de maio, 2018.



Figura 11- As quatro partes do material, na ordem em que aparecem no vídeo:
 Versão inicial - Sinal de “metamorfose” - Final para a versão com a inserção do sinal “metamorfose” -
 Versão com efeito *posterize*.

O produto-registro da proposta prática, contendo as quatro partes apresentadas na figura acima, isto é, mais de uma versão do poema e recursos de apoio para se pensar diferentes possibilidades de transcrição, foi disponibilizado no site YouTube, em modo ‘não listado’, com o nome “Poema 'METAMORFOSE' (Leminski) - Transcrição/tradução para Libras”, podendo ser acessado através do endereço de web: <https://www.youtube.com/watch?v=g-lQwO8HjN0>

4.2. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Para a proposta de tradução, através da qual foi possível refletir sobre as estratégias de tradução do gênero poesia concreta a partir da materialidade da experiência tradutória, selecionamos um poema concreto de Paulo Leminski (conforme já indicado no capítulo anterior), o qual não possui título - como de costume na obra do autor – mas que está sendo chamado neste trabalho de “metamorfose”.

A apresentação da análise do poema e a apresentação da proposta de transcrição para ele, bem como as discussões pertinentes acerca dela, serão feitas de conjuntamente neste capítulo. Para analisar e traçar discussões sobre o material produzido, utilizaremos capturas de tela de segundos que consideramos importantes para a discussão.

POEMA

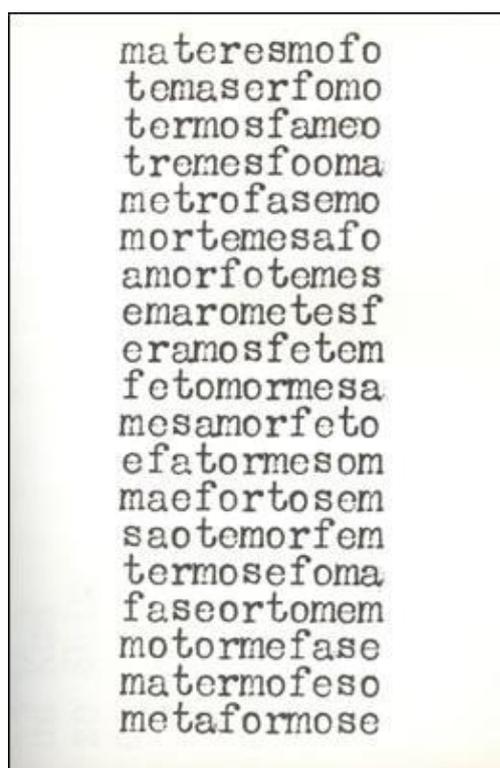


Figura 12- Imagem do poema escolhido, retirado do livro ‘*Toda Poesia*’ (LEMINSKI, 2013, p.163), onde o poema foi republicado.

Uma das características imediatamente perceptíveis no poema é a ausência de título, traço comum nos poemas de Leminski. Talvez porque, se o poema, enquanto informação estética, é por si mesmo, diz em si próprio, se possui estética absoluta, como preconiza

Haroldo de Campos (2013), não seria necessário sintetizá-lo ou pré-dizer algo por ele. No entanto, para fins práticos, atribuiremos ao poema o nome ‘*metamorfose*’, assim como fizeram alguns autores que estudaram Leminski, tal como Bonvicino (1999).

Uma leitura que consideramos possível para nossa análise foi a de que o poema parece retratar, como ideia-núcleo, o turbilhão que reside no interior de um casulo - fase do processo de metamorfose denominada *pupa* -, o turbilhão de mudanças que acontecem em um espaço tão pequeno e contido. De acordo com o minidicionário *Houaiss- Dicionário da Língua Portuguesa* (2008, p. 501), *metamorfose* é: 1. mudança de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais. 2. mudança completa de uma pessoa ou coisa.

Quanto ao conteúdo fonológico-lexical, o poema é um conjunto de recombinações de letras: possui 19 linhas, cada qual com um arranjo diferente das letras que compõem a palavra “metamorfose” - as letras M, E, T, A, M, O, R, F, S -, empregadas uma ou mais vezes, em ordens distintas, totalizando sempre 11 letras em cada uma. No arranjo de letras nas linhas, há composição tanto de elementos não convencionados como palavras no uso cotidiano e na dicionarização da língua, quanto elementos já conhecidos/convencionais, isto é, palavras. Algumas delas guardam, em algum nível, relação com a ideia semântica de metamorfose, e há palavras de relação mais distante com a ideia-núcleo do poema (algumas com tão pouca proximidade que chegam a aparentar serem aleatórias). Nesse sentido, Bonvicino (1999) afirma que, no poema:

as letras da palavra metamorfose vão se recombinando para - ao forjar sentidos imprevistos - traduzir a ideia dinâmica de mutação. Algumas palavras saltam do corpo do poema: tema, termos, metro etc. Porém, algumas delas são fundamentais para a estruturação do texto: mãe, mater, feto, ser e morte. De algum modo, é este o ciclo dinâmico da quase vida até a morte que Leminski procura recortar [...] (BONVICINO, 1999, p. 219)

De semelhante modo, para a versão transcrita em Libras, construímos esses rearranjos das letras/fonemas da palavra “metamorfose” do Português através do também rearranjo de quatro dos parâmetros formacionais/fonológicos da Libras - *configuração de mão, locação, movimento e orientação da palma da mão*, com exceção de *expressões não-manuais* (pois esta última se mantém praticamente fixa durante todo o poema) – que compõem uma das variações dos sinais de “revolução” e “transformação”³⁸.

³⁸ A Configuração de mão do sinal de “revolução” é realizada com a mão fechada com a apenas o polegar distendido em ângulo de 90°, corresponde à configuração número 2 da tabela de Pimenta e Quadros (2010), no

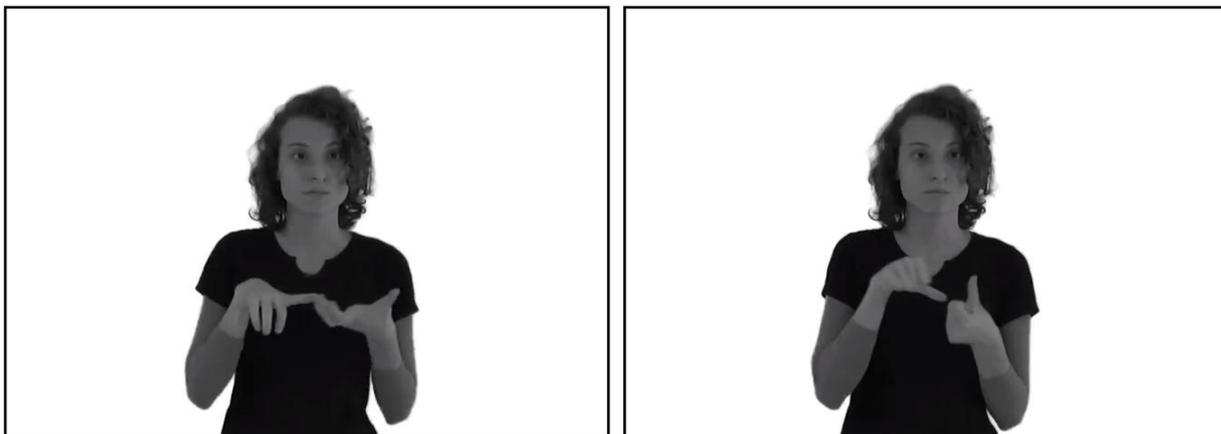


Figura 13- Capturas de tela dos sinais de REVOLUÇÃO e TRANSFORMAÇÃO.

Estes dois sinais são os últimos elementos do material transcrito, por conta de se relacionarem à ideia de “metamorfose”. Foram realizados um seguido do outro, de maneira breve, como uma espécie de morfismo, correspondendo ao último elemento do poema em português: *metaformose*, que, por sua vez, remete à *metamorfose* (ideia-núcleo do poema). Na realidade, chegamos à conclusão de que melhor seria se tivéssemos feito o jogo de unidades fonéticas com as unidades que compõem a construção em Libras/sinal do conceito literal (das ciências) de “metamorfose”, no entanto, essa percepção veio apenas após finalizada a produção material, questão que explicaremos com detalhes mais adiante.

Entretanto, há algumas dificuldades na construção desse paralelismo estrutural com o poema fonte, que acreditamos serem geradas pela diferença de modalidade das línguas envolvidas. Diferentemente do texto em Português, em que as unidades fonéticas que compõem a palavra “metamorfose” (utilizadas durante todo o poema), por serem dispostas linearmente (em sequência), são 11, quantidade que possibilita um jogo de letras que permite fazer inúmeras combinações, inclusive formar palavras/elementos convencionais que conversam com a semântica do poema.

Já no texto em Libras, se fôssemos reorganizar apenas as duas configurações de mão dos sinais de “revolução” e “transformação”, não haveria unidades suficientes para compor o as combinações necessárias e, ainda, para compor os sinais/palavras. Isso se deve, em parte, à simultaneidade das línguas de sinais, responsável pelo fato de os parâmetros/unidades fonéticas - que compõem e diferenciam uma palavra de outra - serem realizados ao mesmo tempo e com menor quantidade de configurações de mão.

anexo 1. A Configuração do sinal de “transformação” é realizada com a mão aberta, todos os dedos separados e distendidos em um ângulo de 45° graus, aproximadamente e corresponde à configuração número 60 da tabela.

Assim, como solução ao impasse, optamos por utilizar também outras configurações de mão que não as desses sinais representantes da ideia de metamorfose (revolução e transformação); entretanto, com movimentos curvilíneos/circulares presentes durante todo o poema – sobretudo, acompanhando estes elementos não convencionais/fragmentos com outras configurações (como será possível observar nos exemplos das figura abaixo), pois tanto “revolução” quanto “transformação” são compostos dessa forma no parâmetro *movimento*, com movimentos circulares.

Considerando que a *coesão textual* é a propriedade que garante ao texto, por meio de mecanismo linguísticos, uma sequência lógica-semântica e a *coerência textual* é a qualidade que tem como função a construção dos sentidos da textualidade de maneira a possibilitar o entendimento por parte do leitor, acreditamos que esses movimentos curvilíneos funcionaram como elementos que conferem coesão e coerência à transcrição do poema, pois conectam os elementos do texto, da mesma maneira que a repetição das mesmas 11 letras durante todo o texto do Português confere coesão lógica ao texto e contribui para a construção da coerência do poema.

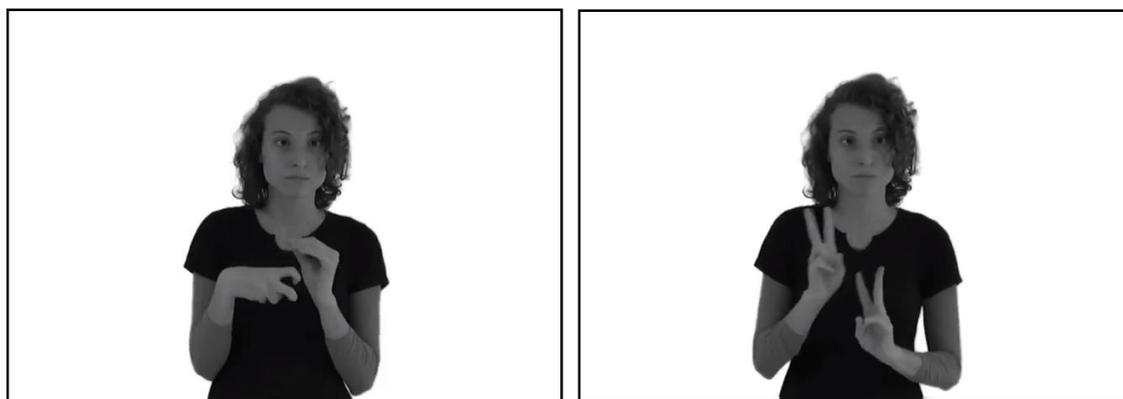


Figura 14- Elementos não convencionais realizados com movimentos curvilíneos/circulares, como parte das estratégias transcriatórias.

É possível dividir os elementos convencionais, isto é, sinais/palavras³⁹, escolhidos para a transcrição do poema em algumas categorias: (1) Sinais que têm relação mais direta com a ideia-núcleo do poema e/ou que sua tradução aparece diretamente no texto em Português: MÃE (duas vezes), “EU SOU”/SER, TREMER, FASE (duas vezes), MORTE, AMOR e MOTOR; (2) Sinais que têm relação mais direta com a ideia-núcleo do poema e

³⁹ Utilizaremos a grafia em caixa alta apenas para as construções em Libras/ sinais amplamente convencionados pelo uso. Já para construções sinalizadas não convencionadas (nem na dicionarização nem no uso entre os falantes), referenciaremos da seguinte maneira: sinal/ construção em Libras de “palavra do Português entre as aspas”.

com as palavras do poema fonte mas que sua tradução não aparece diretamente no texto em Português: BEBÊ/FETO, PROCESSO, NASCER, sinal próximo do de LIBERDADE, SUMIR, AUTO-FAZER, MEDO, INQUIETAÇÃO, REVOLUÇÃO e TRANSFORMAÇÃO. (3) E sinais de relação mais distante com a ideia de metamorfose ou tão distantes que aparentam ser aleatórias: INTERVALO e HOJE. (4) Sinais com relação ou não com a ideia-núcleo não formados intencionalmente, sendo que percepção de que a composição com elementos não convencionais teria resultado na aproximação com elementos convencionais só se deu ao assistirmos o vídeo da versão final: como RELAÇÃO, NAMORO e algumas outras aproximações.



Figura 15- Captura de tela da sinalização de SER/EU SOU, exemplo da 1ª categoria/grupo.



Figura 16- Captura de tela da sinalização de BEBÊ + FETO, exemplo da 2ª categoria/grupo.



Figura 17- Captura de tela da sinalização de HOJE, exemplo da 3ª categoria/grupo.



Figura 18- Captura de tela da sinalização de RELAÇÃO, exemplo da 4ª categoria/grupo.

No discurso em Libras, os sinais do primeiro grupo foram dispostos na ordem em que estão no poema fonte, espaçados e com os demais elementos entre eles. Interessante observar também que, apesar de alguns fragmentos/elementos não convencionais do material se assemelharem a sinais/elementos convencionais, essa proximidade não se deu de maneira intencional, mas foi percebida ao assistir os vídeos filmados.

Como é possível observar ao olhar o poema fonte, todas as linhas são de mesmo comprimento, paralelas entre si, e sem espaços gráficos e ortográficos entre as letras, de maneira a formar um contorno emblemático, em formato de um retângulo vertical. Pode-se fazer a leitura de que essa forma do poema, em um bloco retangular de texto, dialoga com a ideia/tema do poema: é como se o retângulo fosse um casulo, no qual os elementos linguísticos comprimem-se e rearranjam-se, como uma lagarta em refluxo (talvez?), na tentativa insistente de atingir à metamorfose. Esse “contorno emblemático” (como chamamos) comporia o *isomorfismo* do poema, característica da poesia concreta já apresentamos no capítulo 2.

Para criar uma forma de poema em Libras que produza esses sentidos, isto é, para construir um paralelismo em relação à forma entre o texto fonte e texto transcrito, recorreu-se a uma estratégia relativa à expressão corporal: sinalizar com curta amplitude de sinalização (espaço de sinalização reduzido), de maneira “comprimida/ contida”, em frente ao tronco, procurando não extrapolar os “limites” (extremidades) do corpo, com braços constantemente encostados na lateral do tronco, e, ainda, com os ombros levemente contraídos para baixo (como exemplificado na figura 19, abaixo).

Outra característica que, somada a este aspecto formal do contorno do texto e também aos aspectos linguístico-estruturais apresentados no tópico anterior, compõe a estética do poema é a composição tipográfica do poema em questão, marcada pela ausência de letras maiúsculas, de pontuação, de acentuação e de destaques como negrito ou itálico. Como estratégia de paralelismo desta característica no poema em Libras, lançamos mão de uma estratégia que também pertence ao âmbito das expressões não-manuais: a expressão facial.

A sinalizadora pretendeu esboçar uma expressão facial monótona e constante, correspondendo à também constância e monotonia da composição tipográfica do poema fonte, com sobrancelhas não franzidas nem muito levantadas, boca/lábios fechados e olhos mirando fixamente a câmera; entretanto, o rosto não chega a ser apático, por conta da sutil aparência de alerta esboçada pelos olhos levemente “estalados” (exemplo também na figura 19).



Figura 19- Imagem para ilustrar as expressões não-manuais adotadas.

Essa sutil aparência de alerta, esboçada na sinalização através, principalmente, do olhar, tem por objetivo demonstrar uma sensação “de interior de casulo”, aparência de estar “desperto” diante as transformações, apesar do “aperto” de estar dentro da *pupa*. Esse sentido não é explicitado literalmente na forma do poema fonte, no entanto, acreditamos que a atividade transcriatória e a co-autoria do tradutor permitiriam essas sutilezas de criação. Tivemos a intenção de produzir esse mesmo sentido de com a postura feita no início do vídeo, antes de iniciar a sinalização, conforme a imagem da captura de tela abaixo:

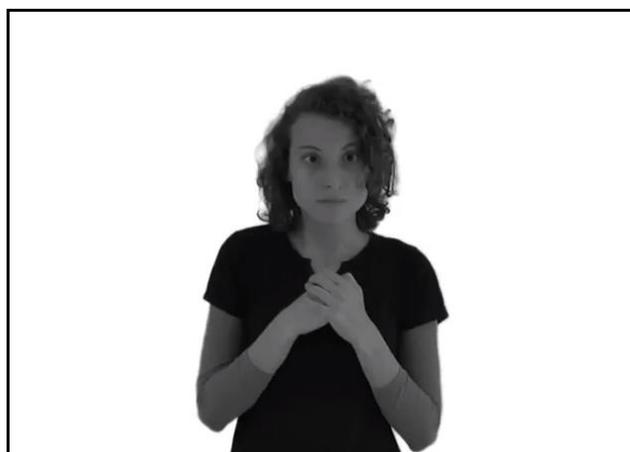


Figura 20- Postura inicial, antes do início da sinalização, com o objetivo de produzir o efeito da sensação de “interior de um casulo”, da lagarta em processo de metamorfose.

A velocidade da sinalização também foi um ponto sobre o qual refletimos. O mais adequado, visando o paralelismo com o texto fonte, seria sinalizar mais rapidamente, buscando produzir o efeito de encadeamento contínuo de fragmentos - observado no poema - e também conferir ao texto um ritmo mais dinâmico, já que se trata de um texto que se desenrola no tempo, como é característica dos textos em Libras? Ou, ao contrário, a melhor

escolha seria sinalizar mais lentamente, justamente por conta das implicações da intermodalidade e intersemiotividade, para que o leitor consiga assistir ao material percebendo mais claramente os detalhes, tendo em vista a falta de visibilidade dos textos em Libras?

Diante desse dilema, optamos por fazer o “caminho do meio”: uma sinalização nem tão rápida, para que o leitor possa apreciar o material com possibilidade de perceber (já nas primeiras vezes em que assistisse ao vídeo) uma quantidade razoável e variada de características, mas também uma sinalização nem tão devagar, para que o ritmo dinâmico do poema fonte e o efeito de encadeamento contínuo de elementos fossem recriados no poema em Libras. A sinalização sem efeitos de transição de vídeo, cortes ou pausas de longa duração, bem como o uso de morfismos na transição dos elementos, também contribuíram com a construção de paralelismos em relação ao ritmo.

Nos momentos de planejamento da tradução já tínhamos intenções esboçadas quanto a esses sentidos/efeitos que gostaríamos de produzir no leitor através da velocidade do vídeo em Libras, de maneira que foi possível filmar a sinalização já considerando o planejamento sobre esse aspecto. No entanto, no momento da edição, ao assistir ao material filmado, percebendo ser importante para a construção dos paralelismos, fizemos alguns ajustes nesse aspecto da velocidade: (1) primeiramente, aceleramos o vídeo inteiro, igualmente e de uma vez só, em seguida, (2) aceleramos alguns trechos específicos em que houve pausas de duração mais longa (em relação à maioria das outras pausas) na transição entre um elemento e outro ou em que houve repetição excessiva do movimento de um mesmo sinal, ocorrências que se deram quando a memória falhou e, por essa razão, a sinalizadora demorava um pouco para lembrar o próximo elemento – isso por conta da necessidade que surgiu de não seguir à risca o retalho de vídeos costurado no Adobe na etapa do *Rascunho* (anterior à *Filmagem final*), o que demandou uso da memória e certo improviso, como já explicado.

Apesar de serem possíveis outros modos de construção da transcrição em que houvessem efeitos de transição de vídeo, cortes ou mesmo pausas na sinalização no início e no fim dos sinais relacionados à ideia-núcleo do poema, com o objetivo de destacá-los, acreditamos que essa escolha poderia comprometer um dos principais movimentos realizados pelo leitor quando na leitura do poema fonte em Língua Portuguesa: o de encontrar palavras conhecidas, que evoquem sentidos – em meio a um texto repleto de elementos estranhos – e dialoguem com a estrutura formal do poema.

Assim como o interlocutor do poema fonte não tem essa busca facilitada pela presença de espaços ortográficos (espaços de organização linguística) ou espaços gráficos (espaços com objetivos poéticos), pois não existe nenhum no interior do poema, não

inserirmos ferramentas de separação de elementos, como pausas na sinalização (também espaços de organização linguística) ou como cortes e efeitos de transição de vídeo (também efeitos de objetivos estéticos/poéticos), pois seria essa “desorganização” de elementos, entre os que denotam significados e sentidos e os que não denotam, proporcionada pela ausência desses espaços e separações, que caracteriza os sentidos de metamorfose, de acordo com nossa concepção.

Ainda como um questionamento, as “quebras” das linhas do poema surgiram como um elemento a ser considerado, no sentido de como evidenciá-las, de alguma forma, na sinalização - através das pausas linguísticas ou dos cortes ou efeitos de vídeo. No entanto, decidiu-se por não criar paralelismos a essa característica, pois chegamos à conclusão de que essa quebra não produz sentidos específicos no texto, a não ser pelo fato de possibilitar a composição formal do poema (em bloco retangular). Pressupomos, todavia, que a expressão corporal (sinalização “comprimida”, de pequena amplitude, sem ultrapassar as extremidades do corpo), já daria conta deste paralelismo ao contorno do poema (construído também pela quebra de linhas).

A escolha por colocar a imagem em tons de preto e branco, como já exemplificado nas figuras anteriores, teve o objetivo de produzir no texto em Libras mais um paralelismo em relação à estética do texto fonte: apesar de o poema em Português tratar de transformações intensas – semanticamente e também esteticamente (já que, na literatura, não há separação destes dois níveis, como citado), através da estrutura fonético-lexical do poema –, elas não possuem marcas, por exemplo, na composição tipográfica ou nas cores do poema, pelo contrário, a ausência de letras maiúsculas, de pontuação, de acentuação e de espaços entre as letras/palavras letras compõe uma espécie de constância formal, que tentamos produzir também através desta escolha de cores para a imagem do videotexto.

Defendemos, neste trabalho, que a utilização de recursos gráficos do suporte semiótico fílmico (recursos de edição) na transcrição de poesia para a Libras, tal qual a mudança de cor da imagem, pode ser uma maneira de paralelismo com os recursos gráficos utilizados em suportes impressos (como o uso não ortográfico do espaço no papel). Em outras palavras, estratégias como esta poderiam, do nosso ponto de vista, contribuir para contemplar, no poema concreto em Libras, a *metacomunicação* (CAMPOS *et al*, 1975, p. 157), isto é, coincidência e simultaneidade entre a comunicação verbal e não-verbal, característica própria da poesia concreta, como já discutimos.

Foi necessário também que fizéssemos escolhas quanto ao tamanho do corpo da sinalizadora na tela. Optamos por um tamanho mais próximo do que costuma ser utilizado em

vídeos em Libras (dos mais diversos gêneros discursivos), com a sinalizadora em maior escala, no centro da tela (deixando alguma “borda”) - como é possível perceber nas figuras já apresentadas -, buscando destacar o corpo da sinalizadora como correspondente ao formato de “bloco retangular” e de “compressão” de palavras do poema fonte. Quanto maior fosse a sinalizadora, mais evidente ficaria a característica de sinalização dentro das laterais corpo, a busca por não extrapolar as extremidades.

No entanto, cogitamos a possibilidade de o corpo da sinalizadora estar em uma escala menor. Essa escolha teria a potencialidade de poder remeter à ideia de “casulo”, que foi umas das interpretações feitas a partir da análise/estudo acerca do poema - considerando a tradução como também criação e a transcrição como ideal para a tradução de poesia. Nesse caso, talvez fosse interessante inserir um efeito de edição que deixasse a superfície do corpo, de alguma forma, arredondada, ao invés de reta, pois produziria proximidade com a forma de um casulo – imitando o real e produzindo mais um *isomorfismo* –, considerando que o corpo da sinalizado ficaria no centro, com espaço livre abaixo, e não colocado à base tela. Por outro lado, se tal superfície fosse mantida reta, também seria uma aproximação da “retilinearidade” do contorno do poema em português, remetendo ao retângulo de palavras do texto fonte.

Entretanto, por conta dos motivos já apresentados, optamos pelo corpo em maior escala, entendendo, todavia, que não há “certo” ou “errado” na transcrição, ou mesmo na tradução, de maneira geral.

Um outro aspecto relevante de se notar é que a metamorfose desenrolada no percurso do texto não é, de fato, concluída no poema, pois, além de o rearranjo das letras não atingir, ao fim do poema, a grafia correta e completa de ‘metamorfose’, não há nenhuma mudança/ruptura na forma do fim do texto - nem em seu contorno nem quanto ao uso do espaço em branco ou à composição tipográfica - que possa dar notícias da transformação característica da metamorfose, pelo contrário, o poema permanece na mesma forma de bloco retangular de palavras: ele permanece “dentro do casulo”.

Contudo, observa-se uma mudança na composição fonológica/lexical do poema, que, por sua vez, produz sentidos: as últimas três linhas se aproximam mais e gradativamente da grafia completa de “metamorfose” (nessa ordem: motormefase/ matermofeso/ metaformose), inclusive, com a última linha diferindo da palavra “metamorfose” apenas pela troca de duas letras (F e M). Apesar de a grafia completa da palavra não se concretizar no poema, é possível inferir que essa gradativa aproximação e quase completude sugerem que concluir este processo seria o objetivo do percurso desenvolvido ao longo do texto nas linhas anteriores, e que o poema termina na iminência da finalização da transformação da metamorfose.

Nesse sentido, ao assistir o material produzido até então, após o que pensamos que seria a filmagem da versão final, preparando-se para a etapa da edição e refletindo sobre nossa transcrição, nos demos conta de que seria interessante contemplar uma importante questão para a construção, no poema de chegada, dos efeitos paralelos que o poema fonte engendra no leitor: a presença da insinuação do “sinal” (construção sinalizada) literal da palavra “metamorfose”, assim como esta é sugerida ao leitor do poema em Português (o conceito das Ciências, da zoobiologia, de fato, e não seu sentido figurado, como havíamos escolhido ao realizar os “sinais” de REVOLUÇÃO + TRANSFORMAÇÃO ao fim do poema).

A inclusão dessa construção/sinal de “metamorfose” em seu sentido zoobiológico, realizada de maneira incompleta (por conta da não completude, no poema em Português, da grafia correta e completa de “metamorfose”- como explicaremos mais adiante), seria extremamente relevante para a recriação do poema em Libras por conta de dois principais motivos:

1. É possível supor que a percepção por parte do leitor do Português, logo ao iniciar a leitura do poema, de que o poema “brinca” com a reordenação das letras da palavra metamorfose (percepção que passa pela necessidade de “enxergar”, de fato, a palavra no poema) acaba por nortear o leitor a atribuir sentidos à forma e à estrutura do poema. Assim, sem a sugestão dessa palavra em seu sentido zoobiológico no poema em Libras, um leitor direto das línguas de sinais - que não passou primeiramente pela apreciação do poema em Português – pode não encontrar subsídios para apreender os sentidos pretendidos para o poema.
2. A presença da construção/sinal “literal”/zoobiológico de “metamorfose” seria também uma maneira de solucionar o problema da dificuldade de o leitor do poema em Libras perceber que há, não apenas uma “reordenação” ou uma “brincadeira” com as letras da palavra metamorfose (como dito no item anterior), mas também que há uma evolução fonológica/lexical rumo à tentativa de finalização dessa metamorfose (quanto à grafia e também semanticamente), impasse causado por causa das características inerentes à diferença de modalidade linguística entre o Português (língua linear) e a Libras (língua simultânea). Essa evolução fonológica/lexical de dificultada percepção no poema em Libras inclui a gradação, já mencionada, presente nas três últimas linhas poemas.

Dessa maneira, a substituição dos sinais REVOLUÇÃO e TRANSFORMAÇÃO pela construção literal/sentido zoobiológico de “metamorfose” e também a distribuição dos fragmentos desse sinal/construção no decorrer do poema

poderiam dar pistas ao leitor da Libras quanto à “confusão” de elementos esboçada no poema ser semanticamente constitutiva do processo da metamorfose - ainda que essa “pista” fosse confirmada apenas ao fim do poema, já que o poema em Libras é distribuído no tempo e não no espaço da página (ausência da possibilidade de *visilegibilidade*, uma interferência da intermodalidade e da intersemioticidade), diferentemente do poema fonte, em que essa pista é dada ao leitor logo que se depara com o texto (por conta de os textos em Português serem passíveis de visilegibilidade).

Apesar dessas reflexões, e da conclusão de que uma versão do poema em Libras com a inserção deste sinal seria a mais adequada para a produção de sentidos, optamos por manter no material a versão que já havia sido filmada (sem a “insinuação” do sinal literal de ‘metamorfose’ e com os sinais de ‘revolução’ e ‘transformação’ ao fim), por considerarmos ser produtivo trazer para as discussões as problemáticas encontradas nessa primeira versão, bem como possíveis alternativas transcriatórias para elas. Assim, apenas acrescentamos ao material a apresentação de uma possibilidade de construção sinalizada para o sentido zoobiológico da palavra “metamorfose” (a partir de uma sugestão de sinal encontrada em um do Youtube, cujo link foi informado na seção anterior), e a refilmagem somente de um possível final para uma versão que incluísse esse sinal na construção de sentidos.



Figura 21: Sequência de imagens referentes ao sinal proposto para “metamorfose”.

Quanto à filmagem de uma possibilidade de fim do poema para a uma versão em que houvesse a sinalização da construção em Libras de “metamorfose” em seu sentido zoobiológico, inserimos tal sinal proposto, representado pela imagem acima (figura 18), em seguida do sinal MOTOR, por conta da coincidência dos parâmetros *locação* e *configurações de mão* (das duas mãos) entre este e o início daquele, permitindo a criação de um *morfismo*.

Dessa forma sinal de MOTOR se torna o início do sinal de METAMORFOSE. Para manter o efeito de *quase* finalização do processo metamorfose, a última parte do sinal, em que a borboleta segue voando, é condensada, de maneira que, logo que suas asas são formadas, elas voltam rapidamente para o “interior do casulo”, tendo apenas sutilmente na sinalização, como que à estilo “implícito”. Esse final proposto, começando no sinal de MOTOR, durou apenas cerca de 4 segundos.



Figura 22: Sequência de capturas de tela do final proposto para uma possível versão que contasse com a sinalização de “metamorfose” em seu sentido zoológico.

Ainda visando solucionar as duas questões apresentadas na página anterior, isto é, objetivando construir (1) uma pista/ norteamto para o leitor sobre a semântica do poema transcrito (2) e também a evolução fonológica/lexical rumo à tentativa de finalização da metamorfose do poema, seria também interessante se a sinalização de “lagarta” aparecesse em alguns outros momentos do poema (possivelmente sem o apoio da palma da outra mão, diferentemente da construção de “lagarta” no sinal de metamorfose em seu sentido zoológico), como, por exemplo, compondo elementos não convencionais (mesclados a eles, com uma das mãos) ou antecedendo ou sucedendo sinais, através de morfismos.

Pensamos também na possibilidade de criação de mais um paralelismo para a característica de gradação das últimas três linhas do poema, através de um recurso gráfico de edição (não-verbal): o efeito *posterize* do programa Adobe Premiere Pro CC, que consiste em uma espécie de escurecimento da imagem (exemplo abaixo). Também adicionamos essa possibilidade no material, como uma segunda versão. Nela, o efeito foi aplicado apenas durante os 12 segundos finais do vídeo, divididos em três momentos de intensidade do efeito,

em ordem crescente; no entanto, o recurso não chega a ser aplicado em sua intensidade máxima e a imagem não se torna totalmente escura, isso pelo fato de a metamorfose não ter, de fato, sido finalizada. Todavia, é possível pensar que, caso a palavra ‘metamorfose’ estivesse na última linha, indicando que no poema a lagarta haveria chegado à corporeidade de borboleta, o vídeo poderia terminar com a tela preta, em um nível máximo de intensidade do recurso.

Apesar de estarmos cientes que, no poema fonte, essa “aproximação da metamorfose” se dá por meio de uma evolução/progressão na composição lexical e fonológica (rearranjo de letras), isto é, por meio de aspectos verbais, e que essa proposta de paralelismo construída no programa Adobe é um recurso de evolução/progressão não-verbal, acreditamos que talvez a diferença de modalidade entre as línguas de um par linguístico permitiria e demandaria que as estratégias transcriatórias sejam de naturezas também diversas, nos casos em que essa intermodalidade impõe complicações para transcriar o efeito do poema fonte através de um paralelismo de “mesma ordem”.



Figura 23- Momentos de cada uma das 3 gradações crescentes de intensidade do efeito *posterize*.

O poema fonte foi inserido ao fim do material, após o término da sinalização. Escolhemos colocá-lo no final, ao invés de no início ou sobreposto à sinalização, para que o leitor não fosse induzido a assistir ao videotexto já fazendo comparações entre o poema fonte e o poema transcriado, mas que, primeiramente, lesse o poema em Libras enquanto uma obra independente, com vida própria, tal qual - na perspectiva da transcrição haroldiana, assumida neste trabalho - ele é.



Figura 24: Captura de tela da inserção do poema fonte no material.

Ao pensar a transcrição do poema, frequentemente nos perguntávamos, diante da necessidade de escolhas tradutórias, se haveriam “limites” dentro da transcrição. Nesse sentido, o adequado seria traduzir com maior nível de liberdade/criação, pensando na estética isolada do poema em Libras mesmo que criando para além dos paralelismos (tornando talvez, fazendo uma analogia, os paralelismos em “perpendicularismos” ou em linhas de ângulo agudo com a “linha” do poema fonte)? Ou, na verdade, o adequado seria traduzir com menor nível de liberdade/criação, propondo apenas os sentidos que parecem ter sido pretendidos pelo autor do texto fonte?

Essa discussão veio fortemente à tona quando pensamos sobre a construção do final do poema em Libras, ao cogitarmos dar um desfecho diferente ao poema, um que concretizasse/finalizasse, por meio de mudanças na estrutura formal do texto, o processo de metamorfose que compreendemos ser desenvolvido no poema. Essa ideia foi motivada pela suposição de que o poema em questão provavelmente gerará incômodo e estranheza no leitor surdo, pelo fato de ser uma construção estilística que parece não ser recorrente nas produções poéticas surdas. Assim, pensamos que se, ao fim do poema, a borboleta realmente “saísse voando livremente” e a sinalizadora acompanhasse esse sentido da sinalização por meio também das expressões não manuais, transformando as expressões corporais em expressões mais expansivas e abertas e as expressões faciais em expressões mais leves, de alegria, satisfação e liberdade, rompendo com a sinalização tensa e “contida” performada no poema, talvez houvesse uma outra compreensão por parte do leitor.

Entretanto, chegamos à conclusão de que esse incômodo e estranheza em relação à estética do videotexto em Libras do poema *‘metamorfose’*, que supomos que talvez alguns leitores surdos possam sentir, também são possivelmente gerados nos leitores ouvintes do

poema impresso em Português que não têm familiaridade com a poesia concreta. Tendo essa ponderação em mente, optamos por criar paralelismos para manter a metamorfose não finalizada, assim como acontece no poema fonte, objetivando manter o estranhamento característico desse poema e das propostas concretistas, de uma maneira mais geral.

É possível pensar que, para que a mudança de desfecho que imaginamos, incluindo a transformação das expressões corporais em expressões mais expansivas e das expressões faciais em expressões mais leves e alegres, representasse, de fato, um paralelismo às características do poema fonte, este também teria que ter tido mudanças em sua forma, coisa que não acontece, pois o poema permanece em forma de bloco retangular do início ao fim. Para que essa mudança formal no poema em Libras fosse realmente um paralelismo a um aspecto existente no poema fonte, este precisaria apresentar mudanças formais como a do desenho abaixo, elaborado para exemplificar essa questão:

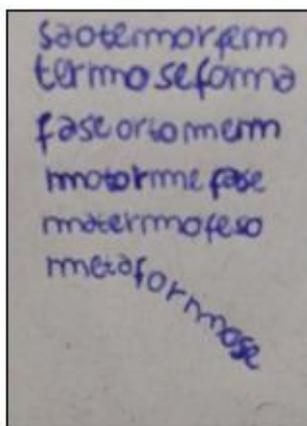


Figura 25- Desenho, à caneta no papel, de exemplo de como poderia ser o fim do poema fonte para que a produção, no poema em Libras, do sentido de finalização do processo metamorfose fosse, de fato, um paralelismo.

Neste ponto, é relevante retomarmos a discussão apresentada no início do trabalho, sobre a escolha por *domesticar* ou *estrangeirizar* os poemas em Libras. Já havíamos dito que a decisão sobre qual desses caminhos tradutórios adotar - para produzir uma tradução/transcrição de resistência - deve levar em consideração o contexto sócio histórico e linguístico-cultural e também os jogos de poder que permeiam a relação entre as duas línguas/culturas, e que, nesse sentido, nem sempre a *estrangeirização* é a estratégia capaz de “tornar menor” (no sentido proposto por Venuti, 2008) as línguas hegemônicas e culturas dominantes.

Foi ponderado anteriormente também que, tratando-se de práticas de tradução cuja língua alvo é uma língua sinalizada, a *domesticação* pode ser um caminho de resistência e de

“minorização” (no sentido proposto por Venuti, 2008) das tendências colonizadoras das línguas dominantes (que, nesse caso, são orais), na medida em que, ao contrário do contexto linguístico de Venuti, as línguas de sinais estão em desvantagem nas relações de poder dentro de um par linguístico com uma língua oral, já que esta costuma ser a mais prestigiada/de maior status.

Todavia, acreditamos que também não é sensato estabelecer uma regra para a tradução de resistência em Libras, como se a domesticação fosse o caminho adequado para todos os casos. Ao contrário, é importante levar em conta aspectos como o gênero discursivo do texto, sendo que, para a proposta de transcrição deste trabalho, por exemplo, o fato de termos feito a opção tradutória de manter (através dos paralelismos) as características da poesia concreta e do poema de Leminski possivelmente “estranhas” ao leitor da Libras não acostumado com esses aspectos do poema aproxima-se muito mais da lógica da *estrangeirização*, no sentido de “deixar o autor em paz e levar o leitor até ele” (como define Venuti, 2001, p. 43).

Isso não quer dizer, contudo, que produzimos uma sinalização com interferências sintáticas e estruturais do Português ou que não trouxemos para o poema em Libras - na medida do possível, considerando as coerções do gênero - características da poesia que nasce sinalizada. Nessa direção, conforme explica Martins (2010), uma tradução estrangeirizadora não é sinônimo de “um texto truncado, pouco artístico, facilmente classificável como uma “má tradução” (p. 10). Nessa direção, Venuti (2002) destaca:

[...] um projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais, *mas sem ter que recorrer a experiências estilísticas que são tão alienadoras a ponto de causarem o próprio fracasso.* (VENUTI, 2002, p. 166, *apud* MARTINS, 2010, p. 11. Grifo em itálico nosso)

Assim, a *estrangeirização* poderia ser atribuída, de certa maneira, à nossa proposta no sentido de termos, através da manutenção das características do poema em questão e também das que compõem o gênero poesia concreta da Língua Portuguesa, buscado proporcionar intercâmbio cultural, literário e artístico entre as comunidades das línguas de chegada e de partida da transcrição.

Por fim, sistematizamos uma tabela com as estratégias linguísticas, discursivas e semióticas criadas por nós para a produção, no poema transcrito em Libras, de paralelismos com o poema fonte em Português, todos já apresentados e explicados acima, mas organizados em tabela para uma visualização mais holística do todo de estratégias. Para melhor

organização e compreensão de suas informações, considere-se: o poema em Libras, inserido no material, que termina com os sinais/construções de REVOLUÇÃO e TRANSFORMAÇÃO como a *versão 1*; esta mesma versão citada, com o mesmo conteúdo, mas com a aplicação do efeito de edição *posterize*, ao fim do videotexto, como a *versão 2*; a possível versão (sem uma filmagem completa inserida no material, apenas constando a filmagem de um final alternativo dela) que contém o sinal/construção de “metamorfose” m seu sentido zoobiológico como *versão 3*; e esta mesma possível versão anterior, com o mesmo conteúdo proposto para ela neste capítulo, mas com a aplicação, também ao fim do videotexto, do efeito de edição *posterize* como *versão 4*.

Entenda-se também “versão” como podendo ser possibilidades, conforme apresentado nas páginas anteriores, e não necessariamente a filmagem dos poemas completos e inseridos, de fato, no material. É importante avisar também que quando, na coluna Poema de chegada (Libras) - que apresenta os paralelismos criados -, não são especificadas quais as versões a que a estratégia em Libras se refere, significa que o paralelismo estaria contemplado em qualquer uma das quatro versões. Segue na página seguinte:

	POEMA DE PARTIDA (PORTUGUÊS)	POEMA DE CHEGADA (LIBRAS)
CONTEÚDO FONOLÓGICO- LEXICAL	Neologismos com fonemas orais.	Neologismos com fonemas/parâmetros formacionais sinalizados.
ELEMENTOS DE COESÃO E COERÊNCIA SEMÂNTICA/POÉTICA	Reordenação/neologismos com as mesmas 11 letras da palavra “metamorfose”, com proximidade da grafia correta e completa nas 3 últimas linhas, mas não concluindo, de fato.	Recorrência de movimentos curvilíneos nos neologismos (versão 1); Sinal de “lagarta” ou fragmentos/parâmetros dele feito em vários momentos ao longo do poema, com crescente proximidade da construção completa de “metamorfose”, mas sem chegar ao sinal na íntegra (versão 2); Aplicação do efeito de edição <i>posterize</i> , ao fim do videotexto, mas sem chegar à máxima intensidade do efeito (versão 3 e 4).
CONTORNO EMBLEMÁTICO/ISOMÓRFICO DO TEXTO	Contorno do poema em formato de um retângulo.	Expressão corporal: espaço reduzido de sinalização e sinalização “comprimida” (com braços encostados na lateral do tronco e ombros levemente contraídos para baixo).
COMPOSIÇÃO TIPOGRÁFICA	Ausência de letras maiúsculas, de pontuação, de acentuação e de destaques como negrito ou itálico.	Expressão facial monótona e constante, com apenas sutil expressão de alerta, com sobrancelhas nem franzidas nem muito levantadas, boca/lábios fechados e olhos mirando fixamente a câmera.
CONSTÂNCIA FORMAL	Construída através da composição tipográfica e do contorno isomórfico do poema.	Um recurso de edição: Imagem em tons de preto e branco.
RITMO TEXTUAL	Encadeamento contínuo de elementos, sem espaços (gráficos e ortográficos) entre eles.	Sinalização sem efeitos de transição de vídeo, cortes ou pausas de longa duração e também uso de <i>morfismos</i> na transição dos elementos.
PISTA SOBRE A SEMÂNTICA DO POEMA	Identificação da “insinuação” no poema da palavra “metamorfose” (maior autonomia do leitor por conta da <i>visilegibilidade</i> do poema em português).	Sinal de “lagarta” ou fragmentos/parâmetros dele feito em vários momentos ao longo do poema.

Figura 26: Tabela de paralelismos e estratégias de transcrição do poema ‘*metamorfose*’.

Portanto, nesta proposta prática de transcrição para a Libras do poema '*metamorfose*', foram utilizados desde recursos linguísticos e discursivos (verbais), como a organização fonológico-lexical, uso de expressões faciais e corporais e a velocidade e ritmo de sinalização, até recursos semióticos/ de edição de vídeo, como a mudança de cor da imagem e a aplicação do efeito *posterize* ao fim de uma das versões (ambos recursos não-verbais) e a aceleração artificial/de edição da velocidade do vídeo (recurso com interferência no verbal/discursivo).

Observou-se também que, para a transcrição de um poema concreto que parte de uma modalidade oral-auditiva com suporte semiótico escrito para ser recriado em uma materialidade de modalidade visual-gestual-espacial com suporte semiótico fílmico, parece ser possível a criação de paralelismos não verbais (como, por exemplo, efeitos de edição), para recursos verbais do texto fonte (como a crescente aproximação, nas últimas três linhas do poema em português, da grafia correta de “*metamorfose*”), bem como vice-versa, a criação de paralelismos verbais correspondendo aos recursos não-verbais do texto fonte (como o caso de as expressões não-manuais, que são recursos verbais da Libras, terem composto a criação paralela para a forma e isomorfismos do poema em Português).

Apesar de ser importante a realização de mais pesquisas acerca do tema para que seja possível fazer, com mais segurança, generalizações a partir de uma amostra maior de poemas concretos transcritos para a Libras, a “troca de papéis” poéticos entre recursos da linguagem verbal e da linguagem não-verbal dos dois poemas (ao que parece, devido às demandas de uma tradução que é intermodal e intersemiótica) parece ser uma possibilidade para este tipo de tradução/transcrição, a qual não representa, necessariamente, prejuízos na produção de sentidos poéticos, e, pelo contrário, mostra-se como uma possibilidade criadora potente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a proposta prática desenvolvida nesta pesquisa, aliada às discussões teóricas e reflexões desenhadas no trabalho, demonstra a potencialidade do conceito da transcrição no campo da tradução de literatura na direção Língua Portuguesa > Libras, especialmente no caso de poesia concreta, tendo em vista a necessidade de dar respostas criativas aos dilemas tradutórios impostos pela tentativa de contemplar as características desse gênero em uma materialidade linguística (Libras) que pertence a outra natureza de modalidade e semiose.

É importante destacar que, em nossa perspectiva, esta pesquisa contribui pelas reflexões e questões levantadas acerca do processo de transcrição desenrolado na proposta prática, sendo que o poema em Libras proposto não se apresenta como material pronto e acabado. Nesse sentido, é preciso ainda salientar que se trata de um material que pretende suscitar reflexões na área, estando sujeito a várias outras interpretações e aberto a inúmeras outras possibilidades - como não seria diferente quando o tema é tradução, já que esta, como já exaustivamente defendido aqui, é também criação.

Algumas lacunas, ou ainda, outras possibilidades, foram percebidas e apontadas por nós na própria análise dos resultados, considerando também que o material não apresenta uma versão única e pronta, mas, sim, agrega mais de uma versão do poema e recursos de apoio para se pensar diferentes possibilidades de transcrição. Consideramos que outras eventuais brechas, caminhos e possibilidades de criação e tradução, portanto, podem ser enxergadas (e que bom!) por outros olhares.

Quanto à questão técnica de edição do material, apesar de o material se propor a ser, desde o início, apenas uma tentativa que reflita caminhos e possibilidades para a transcrição de poesia concreta para Libras (ao invés de um material para ampla circulação, como uma tradução “pronta”), pensamos que, para trabalhos futuros, um cuidado maior com a qualidade da captação e edição das imagens pode contribuir para o resultado do videotexto final (a edição foi feita pela própria autora).

Acreditamos também que pode ser frutífera a tentativa que fizemos aqui de intersectar áreas de estudo ainda com tímido diálogo e intercâmbio estabelecido entre si, como acontece com os campos da tradução e interpretação envolvendo línguas de sinais e a área da literatura brasileira, em especial a que estuda poesia.

Nessa direção, pensamos ser também importantíssimo fazer ventilar os temas pesquisados na área da tradução e interpretação de línguas de sinais, sobretudo no Brasil. Desde a “fundação” do campo de pesquisas de tradução e interpretação de línguas de sinais no Brasil, os temas mais frequentes têm sido os que se relacionam com a área da educação, o que é um movimento natural e extremamente importante, já que, em primeiro lugar, a urgência por pesquisas era nessas áreas, por estarem diretamente relacionadas às reivindicações e luta das comunidades surdas por direitos humanos básicos - e, sabemos, as pesquisas acadêmicas cumprem também, inevitavelmente, o papel de legitimação e desmarginalização dessas comunidades, sobretudo quando são os próprios sujeitos surdos são esses autores. Todavia, acreditamos estarmos em um momento social, histórico e político em que já é possível, além de buscar um aprofundamento nas pesquisas que envolvem outras áreas que não são a da educação, também se aventurar por temas cada vez mais diversos, sendo esta pesquisa uma tentativa de somar, junto aos autores aqui apresentados, nesse sentido.

O caminho de transcrição do poema *'metamorfose'* teve distinções do percurso que costuma ser trilhado na transcrição de outros poemas do Português para a Libras, principalmente em razão de seu caráter *“patchwork”*, isto é, por conta de ter uma composição lexical com grande quantidade de elementos não convencionais e de combinações novas, que, por sua vez, não estão na memória linguística do tradutor, dificultando a possibilidade de imaginar/projetar o produto final e, assim, a de ensaiar, trazendo a necessidade do uso de câmera e edição para o processo de elaboração discursiva, como detalhamos anteriormente.

Essa diferença de percurso nos gerou certa angústia. Não saber como seria o texto final, a dificuldade de projetar e visualizar como ficaria o resultado da tradução antes que fosse iniciada a etapa da filmagem, por exemplo, pareceu provocar uma insegurança mais intensificada, sensação talvez menos comum em outras experiências tradutórias, já que a atividade de tradução, devido à possibilidade de recursividade, tende a conferir mais segurança ao tradutor que a atividade interpretativa, que é fortemente marcada pela imprevisibilidade.

Esses sentimentos - angústia, imprevisibilidade e ansiedade no fazer transcriatório - nos levaram a imaginar como teria sido o processo de criação do autor do poema. Nunca saberemos, de fato, como se deu a criação do poema por Leminski, pois não há registros de ele compartilhando esse processo, todavia, é possível imaginar a possibilidade de ele também ter criado com aproximações, paralelismos metodológicos, ao nosso percurso de transcrição: talvez tenha também pensado nas palavras de relação semântica com a estética do poema que gostaria que saltassem do texto e, para fazer a composição do *“patchwork”* de letras, tivesse

“brincado” com as letras que integram a palavra “metamorfose”, como quem monta um quebra-cabeça.

Levando em consideração as implicações da diferença de modalidade linguística e de suporte semiótico entre a Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais, para transcriar o poema concreto ‘*metamorfose*’ de Leminski nessa direcionalidade, para criar paralelismos para uma série de características do poema fonte relacionadas à construção estética e à produção de sentidos - como o conteúdo fonológico-lexical, elementos de coesão e coerência semântica/poética, isomorfismos poéticos, composição tipográfica, ritmo textual, entre outras questões que citamos, lançamos mão desde recursos linguísticos e discursivos até recursos semióticos/ de edição de vídeo, além de tanto recursos verbais quanto não-verbais.

Contudo, é importante salientar que, apesar de as reflexões feitas nesta proposta e nossas escolhas de paralelismos poderem servir de apoio para outras produções futuras, não acreditamos que as propostas que demos para a transcrição do poema ‘*metamorfose*’ de Paulo Leminski possam ser generalizadas como únicas maneiras de se pensar essa criação paralela da transcrição. Além de essa ser uma pretensão que jamais tivemos com o trabalho, acreditamos que a padronização de estratégias caminhará em direção oposta ao próprio conceito de transcrição de Haroldo de Campos, sendo que os poemas concretos podem apresentar características heterogêneas entre si, representando dilemas diferenciados, para os quais saídas também diferenciadas devem ser pensadas.

Para futuras pesquisas sobre a tradução/transcrição de poesia concreta do Português para a Libras, pensamos que seria muito interessante a investigação sobre as possíveis estratégias de criação paralela para poemas concretos com características diversas do poema enfocado nesta proposta, como poemas com maior complexidade de isomorfismos em relação aos contornos, visando explorar outras possibilidades e caminhos criativos. Outra questão a ser problematizada em trabalhos futuros poderiam ser as possibilidades, potencialidades e limites de se transcriar poesia concreta do Português escrito para a Libras também escrita, através do Signwriting. Por fim, apontamos a possibilidade de pesquisas que se detenham, de maneira mais aprofundada que a breve reflexão que fizemos acerca disso, às interfaces entre a poesia concreta e a poesia que “nasce sinalizada”, traçando diálogos entre elas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4^a. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4^a ed. Tradução por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROS, T. do P. *Experiência de tradução poética de português/libras: três poemas de Drummond*. 2015. xv, 172 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- BENSE, M. Das Existenzproblem der Kunst, *Augenblick*, n. 1, Stuttgart-Darmstadt, 1961.
- BEZERRA, P. A tradução como criação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 26, n. 76, 2012.
- BONVICINO, R.; LEMINSKI, P. *Envie meu dicionário*. Cartas e alguma crítica. São Paulo: Ed. 34. 2^a edição, 1999.
- BRITO, F. B. O movimento surdo no Brasil: a busca por direitos. *Journal of Research in Special Educational Needs*. Volume 16, n. s1, p. 766-769, 2016.
- CAMPOS, H. de. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- FABRI, A. Preliminarien zu meiner Theorie der Literatur, *Augenblick*, n. 1, Stuttgart-Darmstadt (1958).
- FALCÃO, L. A. O sinal de metamorfose foi dado por um surdo. Alguém conhece este sinal? Prof. Luiz Albérico Falcão. 2014. (54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D01jtTl2t8E>. Acesso em: 28 de maio, 2018.
- FARACO, C. A. *Do ato à autoria*. In: BRAIT, B. (org). Bakhtin: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- FENOLLOSA, E.; POUND, E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. La Vergne: Lightning Source, 1979.
- FRANCHETTI, P. Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta. 1982. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1982.
- _____. Poesia e Técnica: Poesia Concreta. *Sibila (Cotia)*, v. 1, p. 765, 2009. Ano 18. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/poesia-e-tecnica/poesia-concreta/3109>. Acesso em: 18 de maio, 2018.
- GODINHO, A. H. *Mão do Mar*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K399DQf9XRI>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 9ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

KANEKO, M.; MESCH, J. Eyegaze in Creative Sign Language. In: *Sign Language Studies*. Volume 13, Number 3, 2013. pp. 372-400.

KLAMT, M. M. Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “Voo sobre rio”. *Belas Infêis*, v. 3, n. 2, p. 107-123, 2014.

LACERDA, C. B. F.; SANTOS, L. F. *Tenho um aluno surdo, e agora?* Introdução à Libras e educação de surdos. São Paulo: EdUFSCar, 2013.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EdUSP, 2003.

LEMINSKI, P. Não fosse isso/ e era menos/ não fosse tanto e era quase. Curitiba: ZAP, 1980.

_____. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIDDELL, S. *Grammar, gesture and meaning in american sign language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MARTINS, M. A. P. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. *Cadernos de Letras, UFRJ*, n. 27, 2010. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf. Acesso em 6 de maio, 2018.

MAURER, N.; ALVES, L. *O Haicai e a Poesia Concreta na obra de Paulo Leminski*. UNIVAP, 2009.

MELO E CASTRO, E. M. de. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

MELLO, C. J de. A. O legado de Paulo Leminski e seu lugar na tradição literária brasileira. *O Eixo e a Roda: revista de Literatura Brasileira*, v. 23, n. 1, p. 97 – 113, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5907/5125. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.

MORRIS, C. *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice-Hall, 1950.

NASCIMENTO, M. V. B.; MARTINS, V. R. O.; SEGALA, R. R. Tradução, criação e poesia: descortinando desafios do processo tradutório da língua portuguesa (LP) para a língua brasileira de sinais (LIBRAS). *Domínios da Lingu@agem*, v. 11, n.5, p. 1850-1874, 2017.

NASCIMENTO, V. *Formação de Intérpretes de Libras e Língua Portuguesa: encontros de sujeitos, discursos e saberes*. 2016. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

NASCIMENTO, L. A. do.; YOKOZAWA, S. F. C. Paulo Leminski: um concretista distraído. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em:

<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_815.pdf>.
Acesso em: 23 de fevereiro, 2018.

OSEKI-DEPRÉ, I. *Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido*. In: CAMPOS, H. de. *Melhores poemas*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000.

PAGURA, R. A interpretação de conferências: interfaces com a tradução escrita e implicações para a formação de intérpretes e tradutores. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 19, n. esp., 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/13.pdf>>. Acesso em: 20 de abril, 2018.

PIMENTA, N; QUADROS, R. *Curso LIBRAS 1*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

PIZZUTO, E.; ROSSINI, P.; SALLANDRE, M.; WILKINSON, E. Dêixis, anáfora e estruturas altamente icônicas: evidências interlinguísticas nas Línguas de Sinais Americana (ASL), Francesa (LSF) e Italiana (LIS). In: QUADROS, R.; VASCONCELLOS, M.L. (Org.). *Questões teóricas das pesquisas em Línguas de Sinais*. Florianópolis: Arara Azul, 2006.

QUADROS, R. M; SEGALA, R. R. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em Português para a Libras oral. *Cadernos de tradução*, v. 35, p. 354-386, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p354>>. Acesso em: 20 de abril, 2018.

QUADROS, R. M.; SUTTON-SPENCE, R. *Poesia em Língua de Sinais: Traços da Identidade Surda*. In: QUADROS, R. M. de (Org.). *Estudos Surdos I*. Petrópolis – RJ: Arara Azul, 2006.

RODRIGUES, C. H. Efeitos de modalidade no processo de interpretação simultânea para a Língua de Sinais Brasileira. *ReVEL*, v. 10, n. 19, 2012. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/29427f4a35369efaceef76fadbd57b2d.pdf>. Acesso em: 26 de novembro, 2017.

RÓNAI, P. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956, p. 17.

SANTANA, V. D. *O tradutor como autor: transformação e sobrevivência do “original”*. 2002. Dissertação (Mestrado). Campinas: IEL/Unicamp, 2002.

SANTOS, K. B. O Ideograma e a Poesia Concreta Brasileira: um estudo de dois poemas de Haroldo de Campos. *ReVeLe*, v. 2, p. 1-8, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/viewFile/3648/3621>. Acesso em: 3 de maio, 2018.

SCHLEDER RIGO, N. Tradução de libras para português de textos acadêmicos: considerações sobre a prática. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 2, 2015.

SEGALA, R. R. *Tradução intermodal e interssemiótica/interlingual: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*. Florianópolis, 2010. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC, 2010.

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

SKLIAR, C. *A Surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Editora Mediação, 1998.

SOBRAL, A. U.; VAZ, R. M.; AZEVEDO, R. Q.; GOMES, F. O.; FELIX, S. F. Tradução: a (re)produção de sentido. In: IX Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul - CELSUL, 2010, PALHOÇA. *Caderno de Programação e Resumos do 9º ENCONTRO DO CELSUL*. Palhoça: Ed. Unisul, 2010. p. 49-49.

SOARES, M. S.; GAMOVAL, M. A.; LACERDA, P. F. A. C. Rediscutindo a noção de equivalência linguística na tradução a partir da Sociolinguística Variacionista. *Revista Gatilho*, UFJF, vol. 14, 2011.

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

STEINER, George. *Depois de Babel*. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, R. Poetry. In: PFAU, R.; STEINBACH, M.; WOLL, B. *SignLanguage: na international handbook*. Berlin-Germany: Walter de Gruyter, 2012. p. 998-1023.

SUTTON-SPENCE, R. *Analyzing Sign Language Poetry*. London: Macmillan, 2005.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge, 2008.

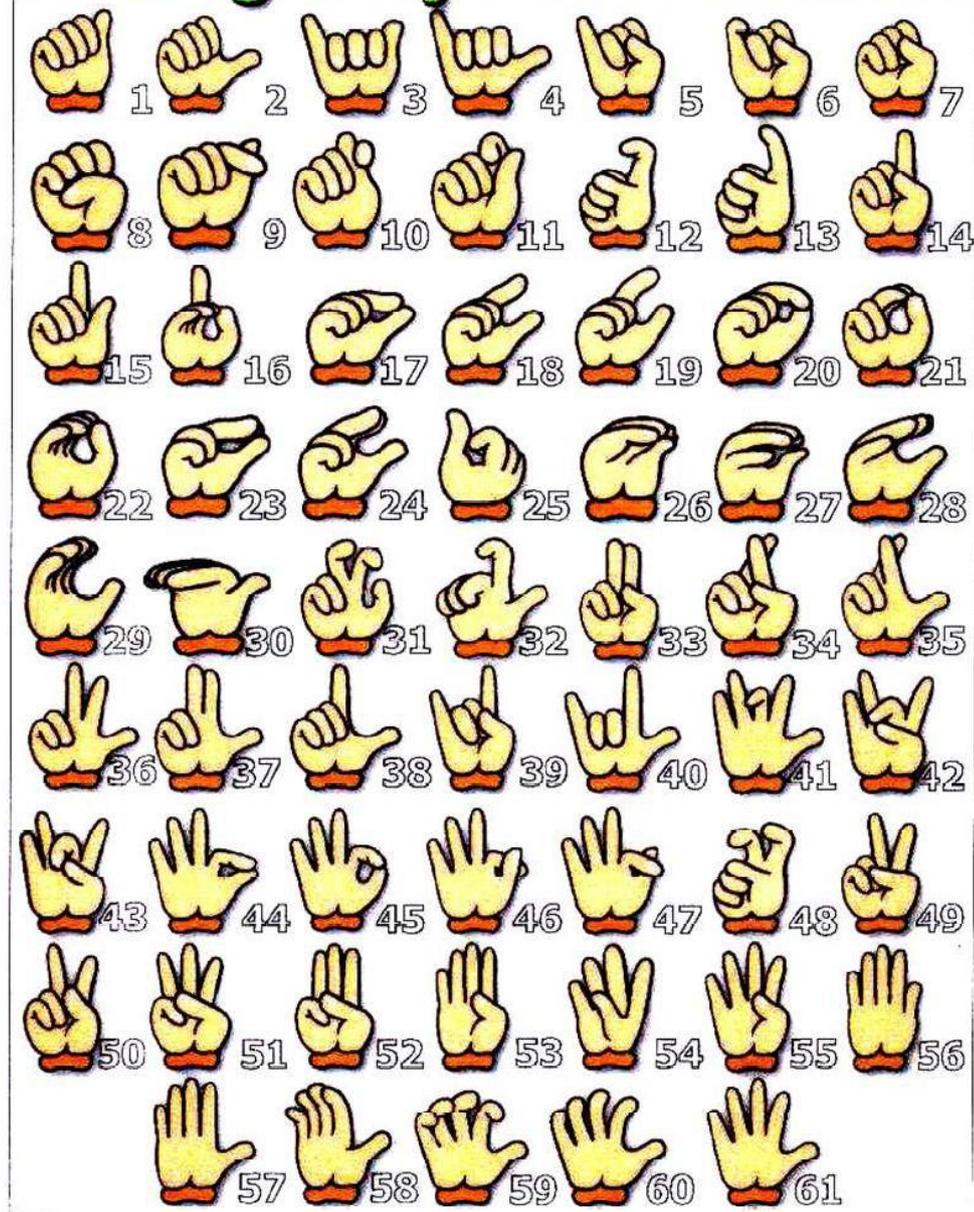
WANDERLEY, D. C.; STUMPF, M. R. A marcação do plural no sistema Signwriting: uma abordagem morfológica. *Leitura*, v. 1, p. 147-171, 2016.

ZANDWAIS, A. O Papel das Leituras Engajadas em Marxismo e Filosofia da Linguagem. *Conexão Letras*. Vol. 4, nº. 4. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/viewFile/55584/33793>>. Acesso em: 2 de dezembro, 2017.

ANEXOS

Anexo 1- Tabela de Configurações de Mãos da Libras

Configurações de Mãos




 LSB - LINGUA DE SINAIS BRASILEIRA LTDA.
 Largo São Francisco de Paula 26 sala 1221 Centro Rio de Janeiro RJ 20051-070 - e-mail LSB@LSBVideo.com.br Internet www.LSBVideo.com.br telefax (0xx 21) 2221-898
 CNPJ 09609448/0001-03 INSC MUNIC 02737779 INSC EST 77129618

(PIMENTA; QUADROS, 2010)