



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras - IL

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD

HELLEN CALDAS ALVES

**Perspectiva surda de uma tradução de tela para tela:
reflexões interlinguísticas, intersemióticas, intrassemióticas**

BRASÍLIA - DF

2021

HELLEN CALDAS ALVES

**Perspectiva surda de uma tradução de tela para tela:
reflexões interlinguísticas, intersemióticas, intrassemióticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Helena Santiago Vigata

Brasília – DF

2021

Referência bibliográfica e catalogação

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A474p ALVES, HELLEN CALDAS
PERSPECTIVA SURDA DE UMA TRADUÇÃO TELA PARA TELA:
REFLEXÕES INTERLINGUÍSTICAS, INTERSEMIÓTICAS, INTRASSEMIÓTICAS
/ HELLEN CALDAS ALVES; orientador HELENA SANTIAGO VIGATA. -
Brasília, 2021.
116 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)
Universidade de Brasília, 2021.

1. TRADUÇÃO E SEMIÓTICA. 2. PINTURA. 3. LIBRAS. 4.
VISUALIDADE. 5. SURDEZ. I. SANTIAGO VIGATA, HELENA, orient.
II. Título.

Folha de avaliação

HELLEN CALDAS ALVES

**Perspectiva surda de uma tradução de tela para tela:
reflexões interlinguísticas, intersemióticas, intrasemióticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helena Santiago Vigata

Brasília, 02 de março de 2021.



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras - IL

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a Helena Santiago Vigata – UnB

Presidenta

Prof^a. Dr^a Patrícia Tuxi dos Santos – UnB

(Examinadora interna)

Prof^a. Dr^a Rachel Louise Sutton-Spence – UFSC

(Examinadora externa)

Prof^a. Dr^a Alessandra Ramos de Oliveira Harden – UnB

(Suplente)

“Penso que não há nada mais artístico do que amar verdadeiramente as pessoas”

Vincent van Gogh

Dedico esse trabalho primeiramente a Deus, que me confiou meu filho Athos. Dedico ao meu filho pela oportunidade de ser mãe e, ainda assim, poder continuar a estudar. Ele me estimula continuamente com seu sorriso. Dedico também à minha avó materna (in memoriam) por ter sempre confiado no meu sucesso ao afirmar que sou uma luz na família.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Deus por me colocar no caminho e à Luz por esse trabalho;

À minha mãe e ao meu pai por me fazerem acreditar que o futuro de sucesso estaria nos estudos. Graças a eles, e à confiança e ao apoio recebidos, pude chegar até aqui, mesmo tendo dificuldades decorrentes da minha limitação;

À minha irmã e minha coompanheira, com quem compartilho os mesmos gostos de leitura e agradeço por ter sido quem me ensinou a amar os livros, as músicas e que me ensinou confiança e abrir as asas e voar, mostrando minha capacidade e sempre me estimulando dizendo: “vai Hellen, você consegue” e por estar sempre ao meu lado;

Ao meu filho, que é tão pequeno e não entende o que a mãe está fazendo, esperando a hora da minha chegada em casa e quando chego me recebendo com aquele sorriso que só ele sabe fazer e que me dá tanto orgulho. Ele me dá muita energia que me ajuda a seguir no caminho escolhido e dizendo que “Mamãe é uma Mulher Maravilha”;

Ao meu querido esposo, por ter paciência com minha ausência, mantendo a casa de pé. Sem ele não teria conseguido chegar onde cheguei;

À minha família, por aceitarem a minha ausência, compreendendo que estou realizando o meu projeto de mestrado;

À minha orientadora Dra. Soraya Alves, por me aceitar e a meu projeto. E pela confiança depositada em mim, apesar dos desafios que a surdez traz como desafios ao trabalho;

À minha segunda orientadora, Dra. Helena Vigata, por aceitar o desafio desse trabalho, depositando sua confiança a mim, e permitindo a continuidade desse trabalho. Com seu estímulo consegui seguir o caminho;

À Prof^ª. Dr^ª Patrícia Tuxi pela honra de poder tê-la na minha banca de defesa de Mestrado, sendo uma das professoras com mais conhecimento na área de Libras que conheço e por quem tenho tanto apreço;

À Prof^ª. Dr^ª Rachel Sutton-Spence pela voluntariedade e por contribuir com esse tão maravilhoso conhecimento das artes na minha banca de defesa do Mestrado;

À Prof^ª. Dr^ª Alessandra Harden que foi a minha primeira professora nos Estudos de Tradução e por ter um entendimento completo da minha surdez, e pela sua pureza, com a qual pude conviver e compartilhar na área de tradução. E tão querida que é;

Ao Marraão, por estar sempre ao meu lado, dando apoio à conclusão do projeto, mesmo com as minhas dificuldades. Ele sempre diz que eu sou uma “guerreira”. Com ele aprendi muito a valorizar e aprender o novo caminho das artes, área na qual sempre sonhei ter conhecimentos.

A minha querida Terezinha Marrafão por ajudar na reta final do trabalho. Sem a ajuda experiente dela nas correções de português e na compreensão das minhas ideias, seria muito difícil nessa fase em que tivemos que reordenar tudo e conferir tudo. É um anjo da guarda a quem muito admiro.

Ao Brasil Desenhado, que em todo seu conjunto de atividades sempre esteve junto conosco nas batalhas do projeto, com o estímulo no estudo e ganho de experiências nas artes, focando as suas atividades no meu apoio, com perda de atividade em outras áreas, sempre torcendo por mim e pela conclusão desse meu projeto. Toda essa confiança me faz acreditar que sou capaz;

À Soraia Rodrigues, que me deu a ideia original de entrar na área de Tradução. Sem a ajuda dela, eu não seria uma mestrande. Ela é uma pessoa muito querida;

À Margot, que é minha melhor professora particular, por me incentivar no conhecimento da área de português como segunda língua, por ela ter me incentivado boas ideias e confiança. Por acreditar em mim, mesmo sendo surda, incentivando-me a concluir o projeto sem erros. Ela é a melhor professora das galáxias;

Aos Apadianos (APADA – DF) que, sabendo desse projeto de mestrado, acompanhavam a minha correria e me apoiavam para que conseguisse concluir tudo juntamente com o trabalho bem realizado;

A Júlia Loren, por ter escolhido o caminho de intérprete de Libras. Ela se tornou minha afilhada como intérprete. Além disso ela me ajudou fazendo a voz do filme, solicitado pela banca de análise. É uma flor que sempre chamo para me ajudar, por ser essa pessoa boa de coração que é.

Aos interpretes de Libras da Universidade de Brasília – UnB por me acompanharem desde a entrevista inicial até a defesa, me transmitindo segurança e confiança, tendo em vista a continuidade do trabalho.

Aos meus alunos no curso de Libras pela torcida, me fazendo conseguir terminar os projetos pretendidos.

E aos demais que sentiram a minha falta e que acreditaram na minha evolução, apesar da surdez.

RESUMO

Este trabalho relata os procedimentos que ocorreram numa tradução da obra de Vincent van Gogh *Céu Estrelado* (1889). Partindo de uma análise realizada por Clüver (2006) da tradução em palavras realizada pela escritora Anne Sexton em seu poema efrástico “The Starry Night” (1962) e utilizando como recurso para dar voz ao artista as cartas que ele escreveu para seu irmão, realiza-se uma nova tradução da pintura, desta vez, recorrendo a duas linguagens visuais: a técnica de aquarela, do universo das artes plásticas, buscando nos meus sonhos e mundo interior cheio de imagens as conexões com Van Gogh e Libras, ou língua brasileira de sinais, como uma referência do nosso mundo imagético mais acostumado a imagens que palavras. Como resultado, apresenta-se a tela de aquarela *Caminho da luz* (2019), criada por uma artista surda, autora desta dissertação, que escolheu o ambiente das imagens no processo de tradução, em detrimento das palavras, e tentou abranger o universo do artista, interpretando seu trabalho por meio de sua língua, a Libras, buscando, assim, uma poética que permita ao surdo que não domina o português entender os sentimentos evocados pela obra, procurando atualizar os sentimentos com signos atuais. O objetivo da pesquisa é desenvolver uma análise da obra e de sua tradução partindo da característica determinante na cultura do surdo – a visualidade. Espera-se demonstrar que é possível ressignificar a obra, atualizando-a e permitindo que o universo surdo tenha uma nova oportunidade de compreensão dos sentimentos nele contidos. Após discorrer sobre a visualidade da cultura surda e a arte como um potente meio de expressão para exprimir nosso universo íntimo por meio de desenhos e pinturas, são apresentados os principais conceitos da tradução intersemiótica que nortearam este trabalho. Por fim, faz-se uma comparação das obras de maneira a explicitar os pontos de contato que mantêm o elo de ligação necessário para o reconhecimento das traduções como tais e apontar os elementos que nos permitem olhar para a obra de Van Gogh sob uma nova luz. O desafio de construir uma ponte de compreensão de conceitos da tradução intersemiótica, com suas inúmeras dificuldades e carências, permitiu a identificação de um embasamento teórico em que sustentar a própria atividade tradutora e a reflexão sobre o potencial da visualidade artística e da Libras para comunicar sentimentos por/para aqueles que não possuem audição. Esta experiência pretende destacar a ideia das possíveis traduções – interlinguísticas, intersemióticas e intrasemióticas – e favorecer o desenvolvimento desse entendimento junto ao público surdo, motivando-o e orientando-o sobre as suas melhores capacidades visuais e seu poder de concentração no silêncio, condição essa inerente aos surdos, o que poderá ser útil e de grande aproveitamento em atividades em diferentes áreas conhecimento e de atuação profissional, e não somente para aqueles que querem se tornar artistas plásticos ou tradutores de tela para tela ou de imagens para imagens.

Palavras-chave: tradução e semiótica; pintura; Libras; visualidade; surdez.

ABSTRACT

This work reports the procedures that occurred in a translation of the work of Vincent van Gogh *Starry Night* (1889). Based on the analysis carried out by Clüver (2006) of the translation of words done by the writer Anne Sexton in her breathtaking poem “The Starry Night” (1962) and using as a resource to give voice to the artist the letters he wrote to his brother, he performs a new translation of the painting, this time, using two visual languages: the technique of watercolor, from the universe of plastic arts, and Libras, or Brazilian Sign language. As a result, the watercolor *Caminho da luz* (2019) is presented, created by a deaf artist, author of this dissertation, who chose the environment of the images in the translation process, over words, and sought to traverse the artist's universe, interpreting his work through his language, Libras, thus seeking a poetics that allows the deaf who does not speak Portuguese to understand the feelings evoked by the work, seeking to update the feelings with current signs. The aim of the research is to develop an analysis of the work and its translation based on the determining characteristic in the culture of the deaf - visuality. It is expected to demonstrate that it is possible to reframe the work, updating it and allowing the deaf universe to have a new opportunity to understand the feelings contained therein. After discussing the visuality of deaf culture and art as a powerful means of expression to express our intimate universe through drawings and paintings, the main concepts of intersemiotic translation that guided this work are presented. Finally, a comparison of the works is made in order to make explicit the points of contact that maintain the necessary link for the recognition of translations as such and to point out the elements that allow us to look at Van Gogh's work in a new light. The challenge of building a bridge to understand concepts of intersemiotic translation, with its countless difficulties and deficiencies, allowed the identification of a theoretical basis in which to support the translator's own activity and reflection on the potential of artistic visuality and Libras to communicate feelings by / for those who have no hearing. This experience intends to highlight the idea of possible translations - interlinguistic, intersemiotic and intrasemiotic - and to favor the development of this understanding with the deaf audience, motivating and guiding them on their best visual abilities and their power of concentration in silence, a condition that inherent to the deaf, which can be useful and of great use in activities in different areas of knowledge and professional performance, and not only for those who want to become plastic artists or translators from screen to screen or from images to images.

Keywords: intersemiotic translation; painting; Brazilian Sign Language; visuality; deafness.

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

APADA – DF: Associação de Pais Amigos Surdos – Distrito Federal

BD: Brasil Desenhado

CT: Comunicação Total

De'VIA: Deaf View/ Image Art

EAD: Educação a Distancia

INES: Instituto Nacional de Educação de Surdos

Libras: Língua de Sinais Brasileira

UnB: Universidade Federal de Brasília

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>A noite estrelada</i> (1889), de Van Gogh	20
Figura 2 – <i>Caminho da luz</i> (2019), de Hellen Caldas	20
Figura 3 – Exemplo de sinal em Libras	43
Figura 4 – <i>Claps Hands</i> [Bate palmas] (2019)	51
Figura 5 – <i>Visual Access</i> [Acesso Visual] (2019)	51
Figura 6 – Currículo De'VIA	52
Figura 7 – <i>The Mechanical Ear</i> (Orelha mecânica)	52
Figura 8 – Material de pintura antigo	66
Figura 9 – Atelier des Lumières em Paris	67
Figura 10 – Caverna de Chauvet	68
Figura 11 – Aula técnica	71
Figura 12 – <i>Pingo de luz</i> , (2019), de Hellen Caldas	72
Figura 13 – <i>Fundo do mar</i> (2015), de Hellen Caldas	72
Figura 14 – <i>Noite de cerrado</i> (2019), de Hellen Caldas	73
Figura 15 – <i>Surreal</i> (2015), de Hellen Caldas	73
Figura 16 – <i>A árvore da vida</i> (2018), de Hellen Caldas	74
Figura 17 – <i>A noite estrelada</i> (1889), de Van Gogh	75
Figura 18 – Dom Quixote (1868)	78
Figura 19 – <i>Paisagem perto Ante</i> (1856)	78
Figura 20 – Árvore na 704/705 norte – DF	86
Figura 21 – <i>Caminho da luz</i> (2018), de Hellen Caldas	88

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de tradução segundo Jakobson (1971) _____	54
Quadro 2 – Tipos de tradução segundo Toury (1986) _____	55
Quadro 3 – Tipos de tradução segundo Eco (2001) _____	57
Quadro 4 – Tipos intersemióticos de tradução segundo Gottlieb (2017) _____	58
Figura 5 – Tipos intrassemióticos de tradução segundo Gottlieb (2017) _____	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 - Cultura surda e visualidade	26
1.1 Surdez e visualidade	32
1.2 Visualidade na educação dos surdos	36
1.3 Libras também é baseada na visualidade	38
CAPÍTULO 2 – No meio das artes.....	44
2.1 A arte como meio de expressão.....	44
2.2 Os sinais de Libras e a habilidade artística dos surdos	46
2.3 Artistas surdos de De’VIA	50
CAPÍTULO 3 - Tradução e Semiótica: os tipos de tradução	54
3.1 Adaptação e cadeia de semiose	61
3.2 A importância dos materiais e técnicas.....	65
3.3 Tradução como ressignificação e atualização	69
CAPÍTULO 4 - Descrição da tradução de tela para tela	71
4.1. Minha experiência com a pintura	71
4.2 O texto de partida: <i>A noite estrelada</i> (1889), de Van Gogh	75
4.3 O texto intermediário: o poema efrástico “<i>The Starry Night</i>” (1962), de Anne Sexton	81
4.4 O texto de chegada: <i>Caminho da luz</i> (2019).....	85
4.5 (Des)continuidades entre as três obras	89
4.6 O vídeo em Libras.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
APÊNDICE A – Código QR.....	108
APÊNDICE B – Roteiro de gravação do vídeo.....	109

INTRODUÇÃO

Em 1987, nasci saudável, com visão e com audições boas. Meu crescimento e desenvolvimento estavam progredindo até que aos 8 (oito) meses contraí meningite e perdi totalmente a audição do lado esquerdo, restando no lado direito pouca audição. Com 3 (três) anos de idade tive acompanhamento fonoaudiólogo com uso de aparelho auditivo e, só então, pude perceber que os sons existiam. Ouvia os pássaros cantando, os sons dos desenhos animados, a música dos anos 80 e meus pais falando meu nome. Objetos me foram apresentados correlacionados a seus sons.

Na fase de pré-adolescência, perdi a audição do lado direito e me desesperei por não ouvir meu pai pelo telefone. Minha mãe teve que me levar no otorrino para fazer a limpeza nos dois ouvidos e troca de aparelho auditivo. Passei a realizar treinamentos no fonoaudiólogo para recuperar a audição e ela voltou à antiga condição.

Sempre ouvia música junto com a minha irmã. Hoje ela é intérprete de Língua Brasileira de Sinais (Libras) na Universidade de Brasília DF – UnB. Ela interpretava sempre a música para que eu a pudesse entender junto com acompanhamento do ritmo e das letras. Normalmente, escuto os barulhos altos, como chuva, carros, batidas e as vozes das pessoas, mas não consigo acompanhar as falas; para isso preciso fazer leitura labial. Um dia, eu e minha irmã fomos ao metrô e eu escutava a música local e a complexidade de sons, com muitos barulhos. De repente senti uma vibração no chão, que era o metrô chegando, e avisei a minha irmã para se levantar. Ela respondeu que o metrô ainda não estava vindo, mas ele de fato apareceu e parou na plataforma, o que a deixou impressionada, pois não tinha sentido a vibração. Nesse momento percebi que tinha outros sentidos, além da audição, e que poderia sentir a vibração para qualquer coisa. Além disso, sempre tive uma percepção rápida com todos os outros sentidos. Quando uma determinada pessoa saiu correndo para entrar no metrô e quase derrubou minha irmã, percebi o movimento no nosso lado e pude puxar ela oportunamente para que ela não caísse ou se machucasse. É impressionante como as pessoas surdas podem apreender informações do ambiente sem depender dos estímulos sonoros. Já fazia tempo que continuava escutando dentro do nível possível, percebendo os movimentos e sentindo vibrações.

Recentemente perdi um pouco da audição no lado direito, da mesma forma que na fase da pré-adolescência. Fui fazer o mesmo procedimento de limpeza e troca de aparelho auditivo e recebi a notícia de que tenho “síndrome de Ménière”. Fiquei decepcionada, pois a evolução da doença pode suprimir a pouca audição que tenho. Como meu plano de saúde estava no período de carência, tive dificuldades de acompanhamento, e a troca de aparelho é um processo que tem uma longa fila de espera. Estou procurando refazer todos os procedimentos e tratamento para que a audição retorne ao que era.

Com essa perda de audição, tenho sentido falta de ouvir músicas, conversas com pessoas, barulhos altos e a voz do meu filho. Mas a minha memória não foi afetada e me lembro muito de quando escutava e cantava algumas músicas e de quando aprendia com minha irmã sentindo as vibrações da minha voz. Por causa dessa experiência, tenho focado na percepção da visualização e isso tem sido mais ativo, me concentrando nesse novo foco.

Após a perda da audição, meus pais também tiveram que aprender e se adaptar à nova situação. Minha mãe me contou que a minha primeira forma de comunicação era apontar para os objetos, indicando o que eu queria. Na aquisição de linguagem para as crianças, essa é a forma: apontar com o dedo indicador (dêitica).

Nos bebês surdos foram detectadas duas formas de balbucio manual: o balbucio manual silábico e a gesticulação. O balbucio silábico apresenta combinações que fazem parte do sistema linguístico das línguas de sinais. Ao contrário, a gesticulação não apresenta organização interna. (QUADROS, 2008, p. 70)

Minha mãe teve grande dificuldade de me compreender no início e me disse que uma das primeiras formas de sinalização foi a minha tentativa de me fazer compreender pedindo água. De forma similar ao que ficou expresso no filme *Black*, narrando a vida da surdocega Helen Keller, em que ela também aprendeu primeiro o sinal de água. Nesse início, uma professora incentivou a minha mãe a aprender a Língua de Sinais.

Frequentei a escola 305 sul – DF, uma escola regular como as outras escolas. Nessa escola havia uma sala exclusiva para crianças surdas. Tínhamos uma professora que sabia usar língua de sinais, mas usava o método de Comunicação Total, que consiste no uso combinado da fala, dos sinais e de outras formas de comunicação não verbal. Esse hábito eu o acabei

mantendo até hoje, embora não seja confortável, pois uma língua interfere na outra. Na comunicação total ocorre o mesmo que no português sinalizado, uma mistura. Mas eu fui aprendendo a separar os métodos e hoje sei tratar as duas Línguas de forma independente.

O desenvolvimento inicial da Língua de Sinais ocorreu nessa escola e em casa. Eu não sabia que existiam outros surdos além dos meus colegas surdos na sala de aula e daqueles normalmente encontrados ali e em casa. Com o passar do tempo, mudei para a Escola Classe de Taguatinga – DF, onde descobri que havia mais colegas surdos e fiquei surpresa com os novos sinais que viria a aprender com eles. Também repassava esses sinais em casa para os familiares, inclusive para minha irmã, que passou a ter uma grande participação nessa Língua. Na medida em que evoluía a minha educação, descobria novos sinais de Libras e aprendia a empregá-los com fluidez.

Ao chegar ao nível superior pudemos estudar usando também a Educação a Distância. Com essa vivência, pude me encontrar com mais de vinte colegas surdos em sala de aula e ainda colegas de outras regiões do Brasil. Nas videoconferências, podíamos perceber a grande quantidade de diferentes surdos existentes no Brasil e no mundo. Fiquei espantada com aquela quantidade de surdos e busquei melhorar a minha capacitação na Língua de Sinais, fazendo com que meu respeito por ela fosse ampliado e também minha gratidão por ela ter sido reconhecida nos processos de comunicação no Brasil. Agradeço aos meus pais pelo estímulo em alcançar os meus objetivos pessoais e à minha irmã pelo apoio constante. Ela, inclusive, veio a trilhar o caminho de intérprete de Língua de Sinais Brasileira em decorrência dessa dedicação.

Quando eu era mais jovem, sempre pegava os papéis brancos e lápis comuns e começava a desenhar as imagens que via em revistas de Mangá, seguindo instintos básicos e sem técnica. Mas era pelas formas e cores que eu me inspirava e expressava, embora não tivesse qualquer treino especializado. Como sou a única surda da família, era uma das maneiras usadas para me comunicar com os parentes.

Passado algum tempo, já adulta e atuando como professora de Língua Brasileira de Sinais (Libras) na Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo (APADA – DF),

apareceu uma entidade, chamada Brasil Desenhado (BD), se oferecendo para dar aulas gratuitas de desenho e pintura, a fim de despertar habilidades artísticas nos surdos. Como gosto de desenhar, fui convidada a treinar diferentes técnicas: uso de carvão vegetal, papéis especiais, proporção áurea, entre outras.

Iniciando o processo de desenho, desde crianças, é comum desenharmos algo apenas por diversão e nem percebemos que esse prazer tem um potencial enorme de ter continuidade e grande satisfação. O artista pode desenvolver a imaginação e pode dar continuidade a esse prazer infantil, que o diverte e estimula a ele e ao mundo, com os produtos dessa sua capacidade.

Na medida em que aprendo a desenhar, reproduzo, com a ajuda de imagens, os meus sentimentos, e com isso também exercito o raciocínio criativo que me estimula a continuar desenhando e pintando. É como treinar a troca das marchas do carro de forma a adquirir o costume técnico para isso. Conforme você treina, perde o medo de errar, aprendendo até a incorporar alguns erros e linhas que fazem parte do processo em seu trabalho. Com essa prática pode se sentir sem medo de errar com seu desenho, como dirigindo o carro automaticamente. A técnica faz com que sua mente fique atenta aos detalhes. Essa forma de interação com seu desenho é única e capaz de ajudar nas futuras necessidades de soluções de problemas, aprendendo a trabalhar com os detalhes da sua criatividade e treinando o cérebro com seu modo diferente de enxergar tudo ao seu redor.

Foram essas vivências aqui relatadas que me trouxeram a vontade de fazer o mestrado em Estudos da Tradução, com especial interesse na tradução intersemiótica, para, mediante um aprofundamento teórico sobre a transposição entre sistemas semióticos, aprimorar meu olhar sobre os processos de criação artística atravessados pelas diversas linguagens que se entrecruzam em nossas vidas.

Durante o período de aulas de Tradução e Semiótica, tive acesso a informações importantes sobre como a semiótica e os estudos interartes podem ser ligados com os princípios da tradução. Após a leitura e discussão de um texto de Claus Clüver (2006) sobre transposição intersemiótica, no qual o autor analisa o poema “*The Starry Night*” (1962), de Anne Sexton, como um exemplo de tradução – ou transposição – da pintura de Van Gogh com o mesmo título,

recebemos da professora a orientação de usar esse mesmo quadro de Van Gogh, *A Noite estrelada*, por seu título em português (Fig. 1), como fonte de trabalho para realizar uma tradução, seja na forma de poesia, com uma interpretação utilizando Libras, ou realizando um desenho ou pintura. Eu resolvi realizar um trabalho em aquarela, que é a técnica que mais me inspira, traduzindo de tela para tela a obra do neerlandês por meio da minha versão pictórica. Minha tela, chamada *Caminho da luz* (Fig. 2), toma as imagens como signos não-verbais, mas igualmente traduzíveis, sobretudo no que tange à tradução da expressividade no âmbito das artes plásticas.

<p>Figura 1 – <i>A noite estrelada</i> (1889), de Van Gogh</p>	<p>Figura 2 – <i>Caminho da luz</i> (2018), de Hellen Caldas</p>
	
<p>Fonte: https://artsandculture.google.com/usergallery/iAJC9N_Nn13WIw/ Acesso em 29 out. 2020/ MoMa</p>	<p>Fonte: a autora</p>

O exercício proposto em sala foi traduzir a famosa tela para outro meio semiótico, ou seja, realizar uma tradução intersemiótica, porém, concluí o exercício traduzindo a tela para outra tela, numa operação intrassemiótica que fez todo o sentido para mim. O fato de ter permanecido dentro do domínio da pintura não me impediu de recorrer aos conceitos aprendidos na sala de aula para analisar meu processo tradutório e contrastá-lo com o da poeta Anne Sexton. Inclusive, minha tradução foi feita em uma época e local diferente, com uma

técnica diferente e, sobretudo, a partir de uma forma diferente de apreensão do mundo, influenciada, entre outras coisas, pela surdez. Acredito que esses fatores interferem na criação sígnica e na leitura da obra resultante.

Assim, partindo da análise realizada por Clüver do processo de tradução da pintura em poema, me propus a realizar nesta dissertação o caminho de volta desde minha pintura até a pintura de Van Gogh, passando pela tradução realizada em palavras pela escritora Anne Sexton e utilizando como recurso para dar voz ao artista as cartas que ele escreveu para seu irmão, nas quais ele sempre expressava seus sentimentos e comentava sobre a evolução de suas pinturas.

Dessa forma, a tradução que acabei por realizar envolveu processos de tradução interlinguística, intersemiótica e intrasemiótica, pois tudo partiu de uma análise da tradução poética feita por Anne Sexton, originalmente em inglês, mas traduzida para o português por Clüver e Yun Jung Im (CLÜVER, 2006, p. 158-159), ou seja, de uma tradução intersemiótica mediada por um processo de tradução interlinguística. Na sala de aula, tive acesso à interpretação do poema em Libras – mais uma transformação intersemiótica. Por fim, pude realizar minha tradução de tela para tela, a qual acompanhei com a filmagem de um vídeo onde busco, em Libras, uma poética que permita ao surdo entender os sentimentos evocados pela obra, procurando atualizar os sentimentos com signos atuais. Os conceitos de tradução interlinguística, intersemiótica e intrasemiótica serão melhor descritos no item 3.1 desta dissertação, por meio dos quadros comparativos dos teóricos que abordaram o tema, nas páginas 61 a 65.

Em resumo, o objetivo desta pesquisa é desenvolver uma análise de uma tradução da tela de Van Gogh para outra tela buscando a característica determinante na cultura do surdo, a visualidade, e levando em conta a dificuldade do surdo em relação à língua portuguesa, buscando uma poética para que o surdo possa entender os sentimentos expressos na obra, tendo como objetivo específico procurar atualizar esses sentimentos, dentro de um novo contexto e com signos atuais. Pretendo demonstrar que é possível ressignificar a obra, atualizando-a e permitindo que o universo surdo tenha uma nova oportunidade de compreensão dos sentimentos nele contidos.

Considerando as expressões das ideias pelo desenho, temos que ressaltar que a forma de traduzir as expressões dos sentimentos, anseios, necessidades, angústias, alegrias e tristezas é ancestralmente representada por formas desenhadas ou pintadas, como nas cavernas (veremos isso no Capítulo 4). As mesmas mãos que foram capazes de criar, com toda a flexibilidade, sinais em Libras, foram capazes de reproduzir as ideias em traços e linhas, os sonhos e experiências em imagens palpáveis, de forma que todos pudessem entender esses sentimentos interiores, exteriorizados em imagens símbolos dessa enorme gama de sentimentos e ideias. Talvez porque seja quase infinita a quantidade dessas possibilidades de expressão, é ainda maior a combinação delas. O desenho amplifica esse despertar do nosso cognitivo, aliado ao prazer da descoberta de algo novo, com a possibilidade de desenvolver isso cada vez mais (conforme veremos no Capítulo 1). Sem se expressar e desenvolver, o pensamento não ficaria fertilizado e não teria esse despertar na demonstração das ideias.

Este trabalho resalta a importância da comunicação por imagens, na transmissão de sentimentos e ideias, em especial num processo de tradução desses conceitos e ideias para os surdos.

Entre esses novos suportes comunicacionais, o discurso imagético ganha um posto de destaque. Nesse contexto, as línguas de sinais, línguas produzidas por sujeitos Surdos em interação, com seus discursos viso-espaciais, substantivam-se. A lógica do raciocínio pautada pelo discurso oralizado, amalgamado à visão fonocentrista, não é a mesma daquela do discurso imagético. (CAMPELLO, 2008, p. 23)

Destacamos que as imagens sobrepujam as palavras nas possibilidades de expressar ideias e sentimentos para os surdos. Entre eles, ocorre o uso diário e intenso desse universo imagético. Isso será estudado no item 2.2 desta dissertação.

Dentro deste contexto, surge a premência de que se faça uma reflexão a respeito da língua de sinais brasileira (Libras): o uso de sinais, a forma pela qual a comunidade surda usualmente se comunica, ao mesmo tempo que reflete a visualidade dos surdos, pelo predomínio da imagem em sua expressão, acaba, pelo exercício constante da expressão visual, reforçando esta potencialidade, relacionada “à maneira com que os sinalizantes podem produzir imagem visual forte pelo tratamento criativo da forma visual dos sinais” (QUADROS e SUTTON-SPENCE, 2006, p. 147).

A escolha pela tradução pictórica, na tela *Caminho de Luz*, foi uma escolha diante de infinitas possibilidades, mas de forma nenhuma se pretendeu que fosse comparada com as potencialidades existentes na língua de sinais para o mesmo efeito de tradução. Inclusive, a língua de sinais foi utilizada como recurso adicional para interpretar a obra e sua expressividade em um vídeo voltado para o público surdo, que pode ser acessado pelo código QR disponível no apêndice deste trabalho. Dessa forma, o trabalho resultante foi uma tradução intrasemiótica de tela para tela acompanhada por um vídeo em Libras que não pretende contrapor as duas linguagens visuais, ou sequer compará-las, mas trabalhar com as duas em complementariedade.

E ainda aprofundando no caso específico das telas de Van Gogh, num trabalho que procure traduzir a gama imensa de sentimentos profundos desse renomado pintor, percebemos mais um gancho de possibilidades, pois poderia se dizer que Van Gogh se especializou no silêncio.

Pero así como es grito, la pintura de van Gogh es también silencio. Rompe con la tradición, vigente hasta el Romanticismo, de que una buena pintura debe contar algo. Al igual que Monet, Van Gogh no narran nada, no hay anécdota, huyen del estridentismo de un Delacroix, de un Rubens, de un Rembrandt, huyen de toda mitología. Si no es grito, la pintura de van Gogh llega a ser silencio y quizás susurro cuando pinta girasoles, margaritas y anémonas. Es pintura para ver y emocionarse; no hay “contenido” y por ello no cabe interpretación. Toda interpretación del arte es tergiversación, un “filisteísmo” más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. “En lugar de una hermenéutica –decía Susan Sontag– necesitamos una erótica del arte” (VALDANO, 2015).¹

Como bem aponta Valdano na citação acima, a obra de Van Gogh é para ser vista e deixar-se afetar por ela, sem necessidade de interpretação, pois, rompendo com a tradição, não quer contar nada. Ele procurava o silêncio e a expressão de seu mundo particular usando imagens mais que palavras, narrativas ou estórias. As palavras que aparecem em suas cartas são uma introdução para melhor aproximação das imagens por ele produzidas de forma intensa e

¹ Informação extraída da página:

<https://www.elcomercio.com/opinion/opinion-vangogh-grito-silencio-museo.html#:~:text=Atr%C3%A1s%20qued%C3%B3%20la%20pintura%20como,grito%20de%20un%20alma%20acongojada.&text=Pero%20as%C3%AD%20como%20es%20grito,van%20Gogh%20es%20tambi%C3%A9n%20silencio.> – Acesso: 03 de março/2021

constante nas telas. Ele mesmo se definiu como uma “locomotiva” de trabalho nesse sentido, o de pintar sem controle racional.

As ideias para o trabalho me vêm em abundância e isso faz com que, mesmo estando isolado, eu não tenha tempo de pensar ou de sentir. Eu ando como uma locomotiva de pintar. (Carta 680 *apud* LENHARO, 2014, p. 66)

Nesse ponto de conexão entre as imagens e o silêncio, temos um ambiente altamente propício para a escolha que foi feita: a interpretação e tradução de tela para tela, traduzindo essa profundidade de Van Gogh em imagens, mais tarde complementadas com uma interpretação em Libras, traçando um paralelismo com o processo do artista, que primeiro pintava e depois exprimia em palavras, por meio de cartas, o que lhe estava acontecendo no território emocional e criativo.

O conteúdo deste trabalho estrutura-se em 5 capítulos. Para atingir o objetivo da dissertação, iniciaremos, no Capítulo 1, mostrando a importância da visualidade para o surdo, um pouco da história a isso ligada e os desdobramentos atuais. Também demonstramos que Libras é baseada na visualidade e que o seu sucesso se deveu exatamente à afinidade entre as capacidades perceptivas dos surdos e essa visualidade. Reforçaremos isso na interligação do passado, presente e possibilidades de futuro, bem como com o que ocorre com o cérebro e os múltiplos desenvolvimentos disso decorrentes e exemplos disso na arte de surdos no Cap 2.

No Capítulo 3 será feita uma revisão bibliográfica que trata da classificação dos tipos de tradução, tecendo reflexões sobre os processos de tradução interlinguística, intersemiótica e intrasemiótica envolvidos neste trabalho. Em seguida, relaciono esses estudos com as pesquisas e as reflexões sobre a tradução para a Língua Brasileira de Sinais. Verificaremos a importância da tecnologia nessa modificação da maneira de traduzir adequando-a ao novo tempo, cultura, novos signos representativos e maneiras de apresentá-los.

O Capítulo 4 está dedicado à metodologia. Nele, procuro detalhar os procedimentos de análise das múltiplas formas de percepção e expressão, focando nos processos de tradução e transformação da tela de Van Gogh presentes no poema eufônico de Anne Sexton e na minha própria tela, levando em consideração o contexto sócio-histórico em que foram produzidos.

No último capítulo tecerei algumas considerações finais, seguidas pelas referências bibliográficas e o apêndice com o código QR e o roteiro de gravação do vídeo em Libras.

Espero, com este trabalho, estimular meus leitores surdos a explorarem seus potenciais expressivos ao compartilhar com eles as descobertas pessoais que tive com a pintura, que é maior do que um simples meio de comunicação, tendo se tornado em uma forma privilegiada de interação com o mundo. Talvez mais poderosa que do que as anteriores por mim experimentadas, tendo em vista essa multiplicidade de possibilidades que as imagens oferecem e a amplificação disso tudo dentro do silêncio.

CAPÍTULO 1 - Cultura surda e visualidade

Para o sujeito surdo ter acesso a informações e conhecimentos e para estabelecer sua identidade, é essencial que ele possa criar uma ligação com a comunidade surda. Esse elo dá-se por intermédio do aprendizado e da utilização frequente da língua de sinais, conforme o que defenderemos a seguir.

Ela é uma das principais marcas da identidade de uma comunidade surda. É uma forma de comunicação que capta as experiências visuais, a tendência natural, neurológica, dos sujeitos surdos de ter uma experiência de compreensão e, conseqüentemente, de expressão, muito mais visual que a da cultura produzida pelos seres ouvintes. A língua de sinais torna-se, para o surdo, a ferramenta que lhe permite transmitir e adquirir conhecimento, por respeitar suas características pessoais.

Quando colocamos, lado a lado, o sistema da comunicação dos surdos e o dos ouvintes, percebemos que o sistema produzido pelos primeiros se insere em uma cultura própria, predominantemente baseada na visão, e no uso do espaço, tendo uma comunicação majoritariamente composta por imagens e por sinais. Já para os ouvintes existe, nessa matriz de comunicação, a possibilidade de uso de sons, em alguns aspectos que, para a comunidade surda, somente são permitidos por meio de imagens ou sinais. Assim, as imagens para os ouvintes não se revestem da mesma prioridade e de detalhes como para os surdos.

Dessa observação, temos a registrar a existência de uma cultura diferenciada e que pode ser denominada de cultura surda.

Nota-se, no caso dos Surdos, que o sistema simbólico e de caráter essencialmente semiótico utilizado está pautado nas línguas de sinais, sistema que se utiliza da visão e do espaço para estabelecer interações sociais, diferentemente do sistema dos ouvintes, que o fazem utilizando-se dos canais oral e auditivo. A língua de sinais é um artefato cultural carregado de significação social sendo assim uma das especificidades mais importantes da manifestação e produção da cultura surda. Desta forma, o uso de sinais pelos Surdos ultrapassa os objetivos de uma simples comunicação, constituindo-se no meio pelo qual se expressam as subjetividades e as identidades desses indivíduos. (CASTRO JÚNIOR, 2015, p. 16)

Para os surdos, para a sua segurança pessoal e sua plena capacidade expressiva, será necessário um ambiente no qual a língua de sinais seja praticada, seja por surdos ou por ouvintes que conheçam os sinais. Um mundo onde o significado surge de estímulos visuais.

Nesse ambiente, mais do que apenas o discurso, são manifestas as qualidades da cultura surda. Um universo no qual a questão visual, a experiência visual, que é parte central de sua cultura, predomina.

De forma complementar, esse ambiente produz a ampliação da capacidade da percepção visual e favorece a interação com o mundo a sua volta. Como são pessoas extremamente visuais, o ambiente também faz diferença. Um ambiente escuro ou onde, de alguma forma, os estímulos visuais sejam diminuídos, interfere na percepção da realidade desempenhada por um surdo.

Podemos dizer, com tranquilidade, que a cultura surda tem o seu jeito de compreender o mundo à sua volta com sua percepção visual. E essa prática auxilia na definição das identidades surdas. Forma-se uma língua própria, que se conecta a costumes e hábitos próprios da comunidade surda. O conceito geral leva a entender que os surdos têm a sua cultura própria.

Por outro lado, devemos lembrar que uma parcela dos usuários da língua de sinais não é surda. Trata-se dos intérpretes ouvintes, que são capazes de se utilizar dos sinais. Nesse caso em que o intérprete da língua de sinais é um ouvinte, necessariamente deverá ocorrer uma tradução de significados. A fidelidade da tradução acontece à medida que se dá a compreensão do outro, acontece à medida que se dá a compreensão cultural.

Mas a cultura surda nem sempre é compreendida como uma manifestação a ser preservada. Pelo contrário, há um contínuo esforço de integração do surdo à sociedade ouvinte. Na tentativa de diminuir esse abismo cultural existente, acaba-se por se tentar modificar a cultura surda, em lugar de experimentar esta diferença, originada de um universo diferenciado, mas verdadeiramente humanizado.

Existe uma luta por parte da comunidade surda para que sua cultura seja incluída no contexto social. Muitos surdos só descobrem sua cultura tardiamente, na fase adulta. A maioria deles são filhos de pais ouvintes, o que dificulta o processo de descoberta de sua identidade.

Isso confirma o quanto os ouvintes precisam conhecer e valorizar a cultura surda, dando-se a si mesmos a chance de perceber que seu modo de interagir com o mundo não ocorre da mesma forma como no universo dos surdos.

Como, então, podemos entender a surdez? Trata-se de uma doença ou mesmo deficiência? Ou são os surdos apenas indivíduos diferentes, com características próprias? Há uma enorme diferença entre compreender a surdez como deficiência e compreendê-la como uma diferença entre as pessoas. Surgem, separadas, duas importantes concepções da surdez. A primeira concepção trata a surdez como uma patologia, procurando por soluções de integração por meio de medicalização, de tratamento, a normalização, a cura, e trata os surdos de forma assistencialista. A segunda, traz a compreensão da surdez como uma experiência visual, uma forma distinta de perceber o mundo, que tem uma maneira diferenciada de construir a realidade. Essas duas concepções estão profundamente inseridas nas formas como os surdos são considerados pelas pessoas ouvintes.

A história da educação de surdos nos revela que este grupo teve sua identidade dominada, durante séculos, pelo estigma que emerge da comparação com o padrão ouvintista, onde o ouvinte é um modelo a ser alcançado, e isso só pode ser conquistado pelos que não ouvem através da oralização. Neste contexto, o surdo é considerado um ouvinte defeituoso e suas peculiaridades culturais são ignoradas. A mesma história, contudo, nos apresenta, ainda, o forte vínculo da arte com o processo de resgate desta identidade cultural baseada nas línguas de sinais. (CRUZ, 2016, p. 10)

A sociedade, sem se aperceber, acaba por criar inúmeras situações de exclusão deixando os surdos à margem das questões sociais, culturais e educacionais. Tais situações de exclusão acontecem porque o surdo não é visto através das suas potencialidades. E essa visão que se tem dos surdos é consequência da incompreensão sobre a forma em que os surdos veem o mundo, bem como pela associação da surdez apenas com a deficiência.

Pensar que o surdo é deficiente mental é muito comum. Isso se dá, em parte, pelos abismos de comunicação que surgem quando em contato com a cultura ouvinte, mas também pelo atraso na aquisição da linguagem de que a maioria dos surdos padece. Algumas das dificuldades dos surdos envolvem todos os aspectos da aprendizagem e do desenvolvimento cognitivo. Uma dessas dificuldades ocorre quando falamos da abstração de conceitos, o que os prende à compreensão das situações mais concretas, e de forma predominantemente visual.

Tal problemática se situa especialmente nas questões acadêmicas. Muitos surdos não chegam aos altos níveis acadêmicos, mesmo já tendo comprovado suas potencialidades de desenvolver competências e habilidades no mesmo nível das pessoas ouvintes. Nas instituições de ensino, percebe-se a ausência do compromisso com as questões linguísticas que cercam a vida dos surdos, permitindo que as barreiras comunicativas continuem a existir.

Campello (2007, p. 129) defende o uso de uma Pedagogia Visual que inclua a língua de sinais como um dos recursos de comunicação e de educação e que propicie o desenvolvimento da expressividade artística visual.

[...] a organização de uma pedagogia visual que contemple a elaboração do currículo, didática, disciplina, estratégia, contação de história ou estória, jogos educativos, envolvimento da cultura artística, cultura visual, desenvolvimento da criatividade plástica, visual e infantil das artes visuais, utilização da linguagem de Sign Writing (escrita de sinais) na informática, recursos visuais, sua pedagogia crítica e suas ferramentas e práticas, concepção do mundo através da subjetividade e objetividade com as “experiências visuais” (Perlin, 2000).

Temos de gerar reflexões a respeito do espaço da escola e do quanto este deve ser adaptado ao receber as crianças surdas. Não apenas do ponto de vista físico, mas estrutural. A adoção de uma postura que compreenda e respeite as diferenças, e que não insista em uma busca pelo tratamento dos surdos, de sua medicação ou de um aprendizado que pretende transformá-lo em um ser humano ouvinte.

As escolas brasileiras, em geral, não possuem o ambiente adequado para a recepção das crianças surdas. Dificilmente contarão com profissionais que detenham apropriado treinamento ou professores qualificados no uso das línguas. Os materiais didáticos, igualmente, não são apropriados.

Nas escolas públicas, busca-se a inclusão, mas as crianças surdas se sentem isoladas. Seu acesso é difícil ao meio ou aos professores que usam o meio oral de comunicação. Isso interfere direta e negativamente no desenvolvimento das crianças surdas.

O descaso com que a educação brasileira trata os Surdos é visível, uma vez que estes dependem e se vinculam ao intérprete, e não ao professor regente. A convivência dos Surdos e ouvintes em ambiente educacional deveria levar em conta uma nova Filosofia da Educação, que leva em consideração que a convivência apenas técnica

entre Surdos e ouvintes poderia continuar a abastecer o aumento do preconceito e da segregação. Temos que encarar a cultura surda como algo a não ser imposto e modificado, mas como algo a ser experimentado, com gratidão pelo fato de estarmos lidando com um universo diferente, mas deveras humanizado. (CASTRO JÚNIOR, 2015, p. 17)

Mais uma vez, as duas formas de aproximação de um surdo, a inclusiva (com pleno conhecimento dos educadores usando Libras e conhecendo as características da surdez) e essa outra a tendência oralista, tendo em vista que muitas vezes os pais ouvintes acreditam que vão resolver a evolução da linguagem colocando as crianças surdas dentro de um ambiente de ensino de uma escola regular, no entanto, sem o preparo devido dos educadores, interferem na possibilidade de inserção da comunidade e da cultura surda. Assim, temos uma abordagem assistencialista e absorvente, que obriga o surdo a expressar-se de forma compreensível para a cultura ouvinte, e outra mais revolucionária, que o percebe como integrante de um grupo cultural diverso (compreendendo e usando o ambiente de cultura surda, Libras).

O processo educacional ocorre mediante interação lingüística e deve ocorrer, portanto, na língua de sinais brasileira. Se a criança chega na escola sem linguagem, é fundamental que o trabalho seja direcionado para a retomada do processo de aquisição da linguagem através de uma língua visual-espacial". Digo que a aquisição da linguagem é essencial, pois através dela, mediante as relações sociais, se constituirá os modos de ser e de agir, ou seja, a constituição do sujeito (QUADROS, 2003, p. 99).

Devemos aqui nos lembrar do caso da utilização, feita, certamente com a máxima boa vontade, do método bilíngue de Comunicação Total que usa a fala articulada dos ouvintes e a dos sinais ao mesmo tempo. Eu precisei, com muito esforço, superar este método e passar a tratar, intimamente, as duas línguas de forma separada, ou nunca conseguiria expressar-me na língua de sinais de forma plena.

[...] a cultura surda não está definida somente pela conduta do grupo de Surdos, mas sim pelo reconhecimento dos valores, da língua, da linguagem, de todos os artefatos culturais que representam, verdadeiramente, a modalidade visual-espacial de comunicação do sujeito Surdo com seu contexto. (CASTRO JÚNIOR, 2015, p. 18-19)

No meu caso, o que a surdez trouxe, com a meningite, foi um grande abalo familiar e pessoal. O médico fez meus pais acreditarem que, por ter-me tornado surda, teria sequelas que me tornariam incapaz de me desenvolver. Para os meus pais, saber que eu era surda provocou uma reação natural: primeiramente, eles negaram o fato. Eles não acreditaram e fizeram tudo o

que fosse possível para ajudar com o meu desenvolvimento, para curar a surdez. Mas ao começar a me comunicar com eles, desde a primeira vez, com o meu olhar, ou ao apontar os objetos que eu desejava, ocorreu uma transformação na postura deles. Perceberam que eu poderia, sim, me desenvolver, mesmo sendo surda. E eles passaram a vibrar com essa minha forma de me comunicar e com meu desenvolvimento.

As experiências visuais são as que perpassam a visão. O que é importante é ver, estabelecer as relações de olhar (que começam na relação que os pais surdos estabelecem com os seus bebês), usar a direção do olhar para marcar as relações gramaticais, ou seja, as relações entre as partes que formam o discurso. O visual é o que importa. A experiência é visual desde o ponto de vista físico (os encontros, as festas, as estórias, as casas, os equipamentos...) até o ponto de vista mental (a língua, os sonhos, os pensamentos, as idéias...). Como consequência é possível dizer que a cultura é visual. As produções lingüísticas, artísticas, científicas e as relações sociais são visuais. O olhar se sobrepõe ao som mesmo para aqueles que ouvem dentro de uma comunidade surda. (QUADROS, 2003, p. 93)

Hoje percebo que minhas capacitações, realizadas dentro de um mundo onde a audição não tem papel predominante, onde o silêncio predomina, me trouxeram um enorme desenvolvimento: tenho capacidades diferenciadas. Em alguns casos, superiores às de pessoas ouvintes. Por exemplo, tenho a percepção visual muito ampliada. Enxergo o mundo por todos os ângulos. Uma visão periférica muito acentuada, mesmo quando estou observando um objeto de frente.

Da minha relação com outros surdos, percebo que, entre nós, há uma visão diferenciada. Enxergamos muito mais as cores, imagens, movimentos etc. Isso nos facilita o entendimento espacial e dos ambientes em que estamos, e a comunicação de forma visual. Se, obviamente, como em qualquer grupo cultural, a personalidade de cada indivíduo surdo apresenta identidade diversa, o que nos une é a cultura, formada pela experiência visual. “O fato de que o surdo é um sujeito que produz cultura baseada na experiência visual requer uma educação fundamentada nesta sua diferença cultural” (STROBEL; PERLIN, 2006, p. 45).

Por mantermos uma atitude visual frente à sociedade, nossos sinais, feitos com o suporte de nossas mãos, de todo o nosso corpo, muitas vezes são vistos com uma postura preconceituosa, que nos qualifica imediatamente como pessoas defeituosas. Nas escolas, clínicas e em tantos outros ambientes pelos quais um surdo necessariamente tem de passar, cria-

se a pressão para que os surdos sejam obrigados a usar ferramentas (aparelhos auditivos), ou treino de voz, entre outros, procurando uma cura.

A sociedade precisa conhecer melhor a comunidade surda e acolher os desejos dos surdos, constatar que os surdos são indivíduos semelhantes a qualquer outro, com características pessoais que os individualizam. A experiência da surdez lhes permite perceber o mundo de forma diferenciada através do sentido visual. Essa percepção diferenciada cria uma cultura específica com códigos próprios, formas de organização, de solidariedade, de linguagem, de juízos de valor e de arte distintas da cultura abrangente da sociedade onde a maioria é de ouvintes.

Destacamos a importância da reflexão sobre essas questões. Porém, mais importante ainda é que tal análise e reflexão proporcionem a possibilidade de mudanças na vida prática desse cenário social e educacional de exclusão do surdo, pois a vida, e tudo o que ela encerra, só pode ser abarcada na própria existência, na própria vida.

1.1 Surdez e visualidade

Segundo Codina *et al.* (2011a), diversas pesquisas de neuroimagem que documentaram respostas corticais maiores na visão periférica de adultos surdos que de não-surdos têm demonstrado que os surdos apresentam uma maior capacidade de atenção na visão periférica e de percepção de mudanças fora do campo de visão central, como aumento de luminância e movimento. Por isso, também são mais rápidos ao identificar a localização de objetos em movimento e reposicionar o olhar. Além disso, indivíduos com surdez profunda apresentam maiores respostas neurais a estímulos visuais no córtex auditivo, sendo que a mesma plasticidade cortical não parece ocorrer nos adultos com surdez moderada.

O conhecimento advindo do desenvolvimento e da maior acessibilidade de técnicas de neuroimagem possibilitaram o detalhamento e a caracterização dos sistemas neurais envolvidos em atividades cognitivas. Pudemos nos aperceber, por meio dos resultados destes exames, que o cérebro humano é altamente diferenciado em sistemas e subsistemas especializados para

processar diferentes informações. Portanto, esta ferramenta, para as pesquisas com línguas de sinais, pode nos oferecer um novo paradigma acerca da compreensão dos mecanismos corticais envolvidos no processamento das funções da linguagem. Por meio destes mapeamentos do funcionamento cerebral, poderemos notar mais claramente as diferenciações que ocorrem no desenvolvimento e nas áreas de funcionamento de um cérebro exposto à experiência auditiva ou pela exposição a uma língua natural, daqueles que desenvolvem pela exposição a uma língua que pode não ser acusticamente estruturada.

Além disso, seria possível uma maior compreensão das adaptações corticais ou reorganizações neurais, de acordo com diferentes inputs sensoriais. Obviamente, uma conclusão a respeito destes resultados está fora da abrangência desta dissertação. As investigações envolvendo as línguas de sinais são complexas e estão longe de serem prontamente elucidadas. Mas abrem-se portas para que futuros estudos possam contribuir cada vez mais para o seu entendimento. A seguir, apresento resumidamente algumas descobertas feitas recentemente.

É amplamente sabido que a alteração precoce da experiência sensorial provocada pela surdez pode resultar em reorganizações neurais em larga escala (CODINA *et al.*, 2011b), mais particularmente, porque se desenvolve uma plasticidade de modalidade cruzada auditivo-visual que permite a compensação das informações auditivas através da íntima relação do córtex visual e auditivo na interpretação do estímulo auditivo. Mas essa plasticidade, conforme demonstram em um estudo Codina *et al.* (2011b), não se limita ao córtex, podendo ser observadas adaptações específicas da retina nos adultos com surdez precoce que estão significativamente correlacionadas com a sensibilidade da visão periférica.

Apesar da escassez de estudos para analisar o fenômeno em crianças surdas, em um estudo realizado por Codina *et al.* (2011a) para comparar o desenvolvimento da visão periférica em crianças com surdez profunda sem implante coclear e crianças ouvintes da mesma idade, foi constatado que tanto as crianças surdas quanto as ouvintes apresentaram melhora na precisão de detectar estímulos no campo visual periférico ao longo da infância, mostrando trajetórias de desenvolvimento semelhantes até os 13-15 anos, quando os adolescentes surdos começam a

apresentar uma vantagem considerável (CODINA *et al.*, 2011a, p. 732). Quanto ao tempo de reação e capacidade de detectar estímulos periféricos menos intensos, as crianças surdas de 5-10 anos mostraram uma maior lentidão, mas a diferença se equilibrou na idade de 11-12 anos, o que pode apontar para o fato de que a sinergia entre estímulos auditivos e visuais poderia inicialmente favorecer o desenvolvimento da visão periférica das crianças. A primeira evidência da compensação visual para a surdez apareceu em participantes de 13 anos e se manteve presente em outros adolescentes e adultos surdos.

Os estudos mencionados corroboram cientificamente minhas afirmações sobre a agilidade visual desenvolvida pelos surdos para responder aos estímulos ao redor. Junto com a percepção tátil e vibratória, a visão periférica se torna em um recurso perceptivo chave para perceber as mudanças no ambiente circundante. Com esse fato cientificamente comprovado, considero de extrema importância a estimulação e educação visual dos surdos, inclusive, mediante atividades artísticas que agudizam o olhar e exigem um alto nível de atenção aos detalhes e um certo nível de organização espacial.

Gostaria de reportar-me à minha experiência durante as aulas de desenho no Brasil Desenhado, quando tive contato com as teorias de Betty Edwards, por meio do seu livro *Desenhando com o Lado direito do Cérebro* (2005), no qual aparecem diversos conceitos que reforçam a importância da visualidade para qualquer pessoa. Claro que, no caso dos surdos, isso me parece ser ainda mais relevante.

Durante as aulas, percebíamos que a atenção para detalhes era despertada e que, mesmo após a aula, continuávamos atentos a esses detalhes, constantemente desenhando com a mente, vendo desenhos de espaços negativos, pontos de contato entre linhas etc.

Minha opinião [...] é a de que as artes são essenciais para o desenvolver o raciocínio específico visual e perceptivo, tanto quanto ler, escrever e contar são imprescindíveis para o desenvolvimento do raciocínio específico verbal, numérico e analítico. Creio que ambos os tipos de raciocínio – um para a compreensão dos detalhes e o outro para “enxergar” o quadro inteiro, por exemplo – sejam cruciais para a formação de um pensamento crítico, a extrapolação de significados e a resolução de problemas. (EDWARDS, 2005, p. 12)

O aprimoramento do raciocínio visual é algo vital para nós, os surdos, que temos a visualidade como centro da experiência, assim como também o é para as demais pessoas, que vivem imersas em um mundo permeado de imagens de todos os tipos. O uso da arte para desenvolver esse olhar diferenciado não traz apenas um enriquecimento complementar à formação nas escolas, mas, como defende a autora, torna-se essencial a nosso desenvolvimento.

A compreensão daquilo que não é verbal está junto com as imagens que temos para nos comunicar. Nos detalhes de cada expressão ou gesto sentimos que podemos ter uma infinidade de nuances, podendo alcançar uma poética rica em detalhes, até mais do que se pode expressar com as palavras; por isso dizem que uma imagem diz mais que mil palavras: “Aparentemente, o que a pessoa sabe, mas não sabe num nível verbal e consciente, jorra, entretanto, aos borbotões nos desenhos” (EDWARDS, 2005, p. 15).

Percebemos também que aprender a desenhar não exige um dom, mas sim o aprendizado de algumas técnicas, como aprender a dirigir um carro, que tem atos mecânicos que, depois de aprendidos, ficam naturalmente inseridos nas ações a serem tomadas durante o ato de dirigir. Isso seriam habilidades básicas que não precisam ser reaprendidas.

Uma vez aprendidas e integrados os componentes, você conseguirá desenhar – assim como uma vez aprendida a habilidade de ler, sabe-se ler por toda a vida; uma vez que se aprende a andar, sabe-se andar por toda a vida. Não é preciso continuar acrescentando habilidades básicas eternamente. (EDWARDS, 2005, p. 18)

Historicamente, os surdos foram forçados a desenvolver a fala e a escrita num claro uso daquelas partes do cérebro que menos lhes eram afetas, por causa da ligação com aquilo que não lhes era comum. No livro de Edwards e durante as aulas do Brasil Desenhado descobrimos que as imagens têm um potencial poderoso para qualquer pessoa e que podem ter um potencial despertador de habilidades e de capacidade de compreensão. Penso que isso vale ainda mais para os surdos que vivem no silêncio, com as imagens sendo suas grandes referências.

Sentimentos podem ser profundamente transmitidos por imagens, como Van Gogh fazia, emocionando a humanidade, que até hoje se reúne em torno de suas obras, percebendo e integrando-se com sua intensa pesquisa pessoal nos aspectos da vida e dos mais profundos sentimentos, na procura da beleza interior das pessoas e das suas grandes e pequenas verdades.

Quanto mais isso pode despertar o interesse e a atenção das pessoas surdas quando descobrirem que elas são poderosas exatamente naquilo que lhes pertence por completo, o seu silêncio e as suas imagens de cada dia.

Essa experiência costuma ser bastante pungente e afeta profundamente. Os comentários mais frequentes dos meus alunos depois que aprendem a desenhar são “a vida parece muito mais rica agora” e “eu nunca tinha me dado conta de quanta coisa há para ver e como as coisas são belas”. Esta nova forma de ver talvez seja por si só uma boa razão para se aprender a desenhar. (EDWARDS, 2005, p. 25)

Portanto, com o desenvolvimento dessas novas habilidades que qualquer pessoa, ouvinte ou surda, pode adquirir, pode-se vir a compreender melhor o mundo ao seu redor e se relacionar com ele de forma mais profunda. No caso dos surdos, isso é especialmente importante pela força e destaque do uso de imagens e da compreensão espacial na forma de comunicação de suas vidas, bem como pela importância do silêncio nesse processo de desenhar, sendo algo inerente a ele. Dessa forma, os surdos amplificam ainda mais esse potencial e podem se sentir mais integrados com o ambiente ao redor.

1.2 Visualidade na educação dos surdos

Na educação dos surdos, o uso de imagens tem um destaque especial, sobretudo no caso daqueles com surdez congênita ou instalada muito cedo. Estas pessoas, segundo Lane (1992 *apud* LEBEDEFF, 2010, p. 178), consideram-se essencialmente visuais e detentoras de uma linguagem visual, uma organização social e uma história e valores morais que lhes são próprios.

A experiência visual dos surdos vai para além das questões linguísticas, abrangendo toda sua vida particular e em comunidade, todos os aspectos definidos num convívio em sociedade. Conforme Skliar (2001 *apud* LEBEDEFF, 2010, p. 176), os surdos utilizam apelidos ou nomes visuais, metáforas visuais, humor visual, definem as marcas do tempo a partir de figuras visuais etc. Isso reforça a importância das imagens em qualquer processo de educação que queira inseri-los efetivamente no mundo atual e em suas diferentes formas de cultura, meios de comunicação, trabalho e vida social.

A leitura de imagens para o desenvolvimento de estratégias visuais de leitura e interpretação de textos deve, portanto, ser incentivada nas escolas não apenas como ferramenta de apoio, mas como um “espaço central na organização do ensino para as crianças surdas” (LEBEDEFF, 2010, p. 193).

Com o uso da imagem priorizada nas formas de comunicação, as amplificações do processo de comunicação que ela permitiu podem ser muito mais complexas. Por isso é necessário pensar nas imagens como importante veículo e instrumento de transmissão de conhecimentos para os surdos e integração de qualquer espécie com eles.

A experiência da visualidade produz subjetividades marcadas pela presença da imagem e pelos discursos viso-espaciais provocando novas formas de ação do nosso aparato sensorial, uma vez que a imagem não é mais somente uma forma de ilustrar um discurso oral. O que captamos sensorialmente pelos olhos é apenas uma pista que é enviada aos sistemas neuronais e, posteriormente, esses dados, através de operações mais complexas informam nosso cérebro, produzindo sentido do que estamos vendo. Por isso, **as formas de pensamento são complexas** e necessitam a interpretação da imagem-discurso. Essa realidade implica re-significar a relação sujeito-conhecimento principalmente na situação de ensinar e aprender. (CAMPELLO, 2008, p. 22) (grifo nosso)

Estas reflexões e as necessidades que a experiência prática tem proporcionado a todos que se debruçam sobre a cultura surda e o funcionamento das suas comunidades têm produzido reflexos claros na legislação brasileira. Inicia-se um movimento de incentivo e/ou de obrigação da inclusão da língua de sinais na vida cotidiana brasileira.

[...] a prática e uso visual dos sujeitos Surdos já existia desde o século XVI, mas as práticas educativas baseadas na visualidade foram incompreendidas e subjugadas à prática da medicina clínica terapêutica fonocêntrica. Com o reconhecimento da Lei 10.436, de 2002 foram lançados vários programas amparando a difusão da língua de sinais brasileira, como os programas do governo federal “internalizando LIBRAS”, “curso de multiplicadores e instrutores de língua de sinais brasileira”, “formação e curso de extensão aos intérpretes de língua de sinais brasileira”, e muitos outros. (CAMPELLO, 2008, p. 24-25)

De forma complementar, partindo das mesmas reflexões e necessidades práticas, vemos mudanças, mesmo que ainda compreendidas na esfera da produção de reflexão acadêmica e nem tanto efetivamente apresentadas na prática de nossas escolas, que surgem no âmbito da formulação de educação para os surdos. Destacamos aqui o que percebeu Soares (2012, p. 125) com relação ao letramento, quando salienta que este conceito “não é pura e simplesmente um

conjunto de habilidade individuais; é o conjunto de práticas sociais ligadas leituras e à escrita em que os indivíduos se envolvem em seu contexto social.”. Ou seja, é diferente a forma de gerar e absorver a forma de comunicação entre os surdos, em sua comunidade, e deles com o ambiente ouvinte.

Num mundo em que cada vez mais se destaca o uso de imagens (com jogos, mídias interativas, realidade aumentada etc.), torna-se evidente a necessidade de trabalhos voltados para as didáticas que aproveitem isso tanto para os ouvintes, mas muito mais, especialmente, para os surdos. Dessa forma, as práticas pedagógicas poderiam ser modificadas para incluir atividades com amplas possibilidades de compreensão para todos os públicos.

Um dia, visitei uma escola Bilíngue no DF e encontrei uma professora surda que é mestra na área da educação infantil surda. Ela disse perceber que as crianças surdas têm grande dificuldade de evolução dentro da educação normal em ambiente de ouvintes, sendo que, o que mais me chamou a atenção, foi seu comentário sobre as muitas imagens dentro da sala de aula, poluindo visualmente o ambiente, o que impedia a concentração dos surdos. Com esse volume de imagens dispersivas, a sua criatividade e foco são prejudicados, fazendo com que confundam aquilo que é da matéria em si e aquilo que não é o foco da aula em questão. Com essa compreensão fragmentada, ficam com a capacidade de expressão também comprometida. Seria importante os professores em tais situações sentarem e observarem a sala com essa perspectiva, modificando o que tivesse que ser modificado.

Como vimos, Quadros (2004) discute a importância de se pensar uma reestruturação curricular para incluir práticas pedagógicas visuais relacionados ao uso de produção social da língua de sinais.

1.3 Libras também é baseada na visualidade

A história das línguas de sinais para surdos tem uma longa história. Desde sua origem, com os trabalhos de Pedro Ponce de León (1520 - 1584), que foi um monge beneditino que recebeu créditos como o primeiro professor para surdos. Essa história insere-se em um cenário de exclusão, de incompreensão por parte majoritária da sociedade. A língua de sinais tem sido

historicamente rejeitada. Para os surdos, o uso da língua de sinais é sua forma de comunicação, que se baseia, fundamentalmente, na sua visualidade e na sua capacidade de usar as mãos para produzir sinais.

A língua de sinais é considerada a mais adaptada à pessoa surda, por contar com a integridade do canal visogestual. Porque as interações podem fluir, a criança surda é exposta, então, o mais cedo possível, à língua de sinais, aprendendo a sinalizar tão rapidamente quanto as crianças ouvintes aprendem a falar. (LACERDA, 1998, p. 3)

Chegou-se ao ponto de, durante o Congresso de Milão de 1880, como é conhecido o congresso internacional de educadores de surdos, onde ocorreu a votação que proibiria o uso de línguas de sinais na educação dos surdos, gerar a obrigação para que os surdos utilizassem as línguas orais.

Os surdos que podiam se beneficiar do trabalho desses professores eram muito poucos, somente aqueles pertencentes às famílias abastadas. É justo pensar que houvesse um grande número de surdos sem qualquer atenção especial e que, provavelmente, se vivessem agrupados, poderiam ter desenvolvido algum tipo de linguagem de sinais através da qual interagissem.

A partir desse período podem ser distinguidas, nas propostas educacionais vigentes, iniciativas antecedentes do que hoje chamamos de "oralismo" e outros antecedentes do que chamamos de "gestualismo".

Impuseram a oralização para que os surdos fossem aceitos socialmente e, nesse processo, deixava-se a imensa maioria dos surdos de fora de toda a possibilidade educativa, de toda a possibilidade de desenvolvimento pessoal e de integração na sociedade, obrigando-os a se organizar de forma quase clandestina. (LACERDA, 1998, p. 3-4)

Diferentemente, no Brasil, Dom Pedro II convidou o professor surdo Huet, da França, para criar uma escola no Rio de Janeiro destinada a desenvolver a Língua Brasileira de Sinais – Libras, baseada na visualidade. O Imperador acreditava na possibilidade de evolução dos surdos.

A escola foi fundada em 26 de setembro de 1857, e chamava-se inicialmente Collégio Nacional para Surdos-Mudos, de ambos os sexos. Depois passou a chamar-se Instituto Imperial de Surdos-Mudos e, mais tarde, teve seu nome mudado para Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES (1957), como é conhecido atualmente. Essa iniciativa foi possível graças a experiência pregressa do professor francês, que também era surdo, mas que em Paris já havia desenvolvido extenso trabalho de educação de surdos. Com uma carta de apresentação do

Ministro da Instrução Pública da França, Huet conseguiu aprovação imperial para a implantação da entidade no Brasil (ROCHA, 2007, s. p.).

No início, as aulas ocorreram no Colégio de M. Vassimon, tendo como modelo o Instituto Nacional de Paris. Iniciaram com três alunos, dois mantidos pelo império e um com recursos pessoais. Essa proposta continha as disciplinas de Língua Portuguesa, Aritmética, Geografia, História do Brasil, Escrituração Mercantil, Linguagem Articulada, Doutrina Cristã e Leitura sobre os Lábios também.

Ele adotou na didática básica o uso de língua de sinais. Houve grande sucesso, pois os surdos responderam satisfatoriamente. Em três anos, ele apresentou ao público uma turma de sete alunos alfabetizados, seja na língua de sinais, seja em português².

Daí se seguiram esforços para a manutenção de uma estrutura que pudesse apoiar os surdos, seja com recursos próprios ou ações de patrocínio, até que Tobias Leite elaborou um novo regimento interno, ligando-a ao Império e permitindo mais segurança administrativa.

Com o objetivo de tornar a entidade parte do Governo Imperial o decreto n. 4.046, de 19 de dezembro de 1867, sancionou um regulamento provisório para a instituição, até sua incorporação à estrutura da Secretaria do Império, para o quê era necessária a aprovação do Poder Legislativo... Tobias Leite foi encarregado da elaboração de novo regimento interno, aprovado pela decisão n. 195, de 26 de maio de 1868. Esse regimento estava voltado para as questões de organização interna do instituto, como o estabelecimento dos deveres dos empregados e alunos, regime disciplinar e as penas a que estavam sujeitos os infratores, bem como as rotinas burocráticas necessárias ao seu funcionamento. E, em agosto desse mesmo ano o médico foi nomeado diretor da instituição, cargo que exerceu até sua morte, em 1896. (CABRAL, 2015)

Como disse, vários foram os nomes até que, no ano de 1957, foi substituída a palavra “Mudo” pela palavra “Educação”. Isso refletia a mudança de pensamento e a melhor forma de educação pensada à época, passando a chamar-se Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES.

² Informação extraída da página:

<http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoPedagogico/didaticaEEducaoDeSurdos/scos/cap19436/1.html#:~:text=Huet%20era%20surdo%20e%20foi,Valorizados%20os%20surdos%20responderam%20satisfatoriamente>. Acesso em: 01 nov. 2020.

O INES virou uma referência para os surdos de todo Brasil e até bem recentemente era o único centro de ensino voltado para os surdos no Brasil e mesmo em países vizinhos. No século XX, além do estudo clássico, o INES oferecia cursos profissionalizantes, entre eles, o de Artes Plásticas, que é uma semente desse pensamento que venho apresentando da importância das artes plásticas no processo de desenvolvimento dos surdos.

No entanto, não podemos deixar de mencionar que o método de ensino oralizado para surdos continua a ser utilizado até hoje. O ensino oralizado foi criado por Samuel Heinicke, que desenvolveu essa metodologia ao longo de sua vida. Foi conhecido como o “método alemão”, e, para ele, o pensamento só era possível através da língua oral. Esse pensamento foi ratificado no Congresso de Milão acima citado. “Os pressupostos de Heinicke têm até hoje adeptos e defensores” (LACERDA, 1998).

No início do século XX houve uma retomada do pensamento voltado para a língua de sinais, tendo em vista que muitos surdos não conseguiram se oralizar, resultando na mescla desses métodos na década de 70, chamada “Comunicação Total”, que traz uma junção da Língua de sinais e da oralização. No entanto, já comentei suas deficiências.

A opinião de Marchesi (1987) sobre a prática da Comunicação Total é a de que seus procedimentos comunicativos serviram mais aos pais e professores ouvintes que aos alunos surdos. Com certeza, essa modalidade pedagógica não satisfaz as expectativas dos surdos, pois, afinal, não privilegia a Libras e, sim, é somente uma máscara do Oralismo. (DUARTE, 2009, p. 99)

Até hoje temos surdos que preferem manter a oralização, talvez pelas outras possibilidades advindas da tecnologia, como os implantes cocleares, que permitem aos surdos voltarem a ouvir e, conseqüentemente, poderem ter uma conexão social como a dos ouvintes. Ou como os desenvolvidos na escola Centro Educacional de Audição e Linguagem Luduvico Pavoni – CEAL, no DF, onde uma parte dos alunos surdos adota o oralismo.

Na verdade, houve uma grande mudança no mundo após a publicação de William Stokoe:

A filosofia oralista dominou maciçamente em todo mundo até a década de 60, quando William Stokoe (1919-2000) publicou, em 1965, o artigo *Sign Language Structure: An Outline of the Usual Communication System of the American Deaf* (Estrutura da

Língua de Sinais) e foi co-autor de *Um Dicionário de Língua de Sinais Americana sobre Princípios Lingüísticos*. (LANE, 1997, *apud* DUARTE, 2009 p. 40)

A publicação desse trabalho resultou numa revolução social e linguística para os surdos, daí se processaram as reformas que culminaram no Brasil com o reconhecimento da Língua de Sinais como segunda língua nacional, em 2002, e a instituição dos métodos de ensino de Libras, gerando-se, assim, uma gramática e sinais cada vez mais abrangentes.

Os parâmetros de Libras possuem cinco características baseadas na visualidade:

Analisando esses inputs nas línguas de sinais, essas línguas, como as línguas oral-auditivas, também possuem estruturas fonológicas, que se constituem a partir de configuração de unidades discretas, feixes de traços distintivos, que são os quatro parâmetros: configuração de mão (CM), movimento (M), direcionalidade (Dir) e ponto de articulação (PA) (STOKOE, 1960). A partir de pesquisas sobre os traços não-manuais (EKMAN, 1978; AARONS ET AL, 1992), pode-se falar de um quinto parâmetro: as expressões faciais e corporais. (FELIPE, 1997). (FELIPE, 2006, p. 2.002)

Caso falte alguns desses parâmetros, pode-se perder o sentido. Nem todos são obrigatórios sempre, mas eventualmente a falta de um poderá deixar o sentido diferente do pretendido. Por exemplo, a falta de um ligeiro movimento de ombro para a frente pode deixar de indicar uma ação futura. Já o sinal de “DELÍCIA” deve ser feito com o olhar para o alto e a cabeça inclinada para cima.

Também a discrição ou segurança na execução de um sinal está inserida na Libras. Imaginemos a presença de um ladrão e surdos precisando dar alerta sobre ele. Não poderiam fazê-lo de forma muito ostensiva. Para isso, o comedimento já institucionalizado em Libras coloca sinais mais discretos, como movimentos de olhos ou da língua dentro da boca, que com pequenos movimentos e direcionamentos, aliados à expressão facial, resultam em uma clara compreensão da mensagem pretendida, sem, no entanto, despertar a atenção do ladrão.

Na Libras, por exemplo, há sinais realizados somente através de expressões faciais como LADRÃO, RELAÇÃO-SEXUAL, bem como a utilização de expressões faciais para marcar tipo de frase (FELIPE, 1998) e de expressão corporal para marcar os turnos no discurso (FELIPE, 1991). (FELIPE, 2006, p. 2002)

No caso apresentado, evita-se o uso de sinais manuais, ou os pronomes pessoais normalmente utilizados com sinais manuais (conforme a Figura 3).

Figura 3 – Exemplo de sinal em Libras



Fonte: FELIPE, 2013

Portanto, temos esses parâmetros baseados na visualidade e, dentre eles, a expressões faciais, que dentro desse aspecto são preponderantes. A expressão facial entre os surdos é fundamental para se comunicarem em Libras, quando, por exemplo, se expressam emoções como tristeza, alegria, raiva etc. Quanto mais aspectos visuais são inseridos nessa comunicação, se traduzem mais detalhes e mais completa é a comunicação. Por isso essa separação é importante, assim como é importante cada pincelada em um quadro, sua direção, espessura, tipo de material empregado para tentar expressar conceitos e ideias.

CAPÍTULO 2 – No meio das artes

No meio das artes é um capítulo em que abordo alguns exemplos de arte criadas por surdos, oriundas de seu mundo interior e das reflexões decorrentes das vivências ligadas ao mundo exterior, filtradas por suas formas de percepção. Cada um segundo aquilo que lhe é importante.

2.1 A arte como meio de expressão

Desenhar é um ato de meditação, que é uma ferramenta ampliadora da nossa capacidade de imaginação. Quando nos acalmamos com o ato de meditação, percebemos detalhes das formas e suas mais belas imagens, o que é extremamente relaxante e divertido, trazendo sempre mais vontade de começar a desenhar um novo trabalho. Qualquer pessoa pode despertar esse potencial por meio das artes, aumentando a concentração e a criatividade.

Estudando com o Brasil Desenhado, aprendemos que qualquer pessoa pode ter as suas habilidades artísticas desenvolvidas, independente do que seria um “dom”. Isso requer estudo das técnicas simples, como ocorre com alguém aprendendo a dirigir um carro. É importante se valer de um método mais simples, objetivo e progressivo, que mantenha o estímulo e a vontade de continuar a aprender. Assim, encontrando esse método, é possível desenvolver várias técnicas de forma a fazer esboços e desenhos básicos, utilizando lápis ou carvão e papel, inicialmente, até o seu preenchimento com claro e escuro, dando algum “volume” ao trabalho.

O desenho é uma linguagem artística por meio do qual o desenvolvimento físico, cognitivo e emocional consegue se expressar. É como contar sua história manifestando emocionalmente aquilo que pretende demonstrar.

Para o surdo é importante comunicar-se com as imagens. A seguir, aponto algumas considerações:

a- O surdo pode ter uma maior sensibilidade e desenvolvimento da capacidade de visão, tendo em vista que o corpo procura suplantar a falta de captação de estímulos auditivos por

meio de outras percepções. É neste ponto que o apoio no aproveitamento dessa experiência sensorial alterada, aliada aos inúmeros benefícios para o desenvolvimento das capacidades pessoais por meio do desenvolvimento das artes, pode ser um incentivo a traduções de tela para tela, que façam uso prioritário dessas imagens para a tradução de ideias e sentimentos, fomentando o ambiente que é mais favorável aos surdos.

b- Transmitem informações e mensagens de forma rápida, objetiva e direta.

c- As imagens podem ficar na memória por meses ou anos.

d- Outra forma de surgir comunicação de conceitos e emoções pode ser a decorrente de imagens que surgem nos sonhos, transmitindo todo um mundo inconsciente da pessoa que sonhou.

e- As imagens têm papel especial no estímulo das emoções, fazendo despertar sentimentos de forma profunda.

f- Como Van Gogh era pura emoção, a tradução por imagens parece ser uma forma profunda de representar essas emoções num novo contexto.

g- A poesia normalmente gera imagens para traduzir conceitos e emoções, demonstrando a importância das imagens para esse objetivo.

h- A interpretação das imagens depende também da percepção e sensibilidade do visualizador, ou de quem observa, de sua cultura, ou grau de instrução e das próprias experiências pessoais e histórico de vida.

i- Imagens reforçam conceitos e mensagens e podem ampliar a permanência de uma ideia no interlocutor.

j- Libras também é baseada na visualidade para os surdos e tem característica viso-espacial, onde as relações gramaticais são estabelecidas no espaço. É mais fácil se comunicar com imagens.

2.2 Os sinais de Libras e a habilidade artística dos surdos

No processo de educação das pessoas, elas precisam se adaptar à educação escolar corrente, onde existem temas como a literatura, que é bem complexa para compreensão de um surdo, que precisa adaptá-la para as figuras de linguagem conhecidas em língua de sinais. Alguns artistas independentes estudaram literatura e a conseguiram verter para a língua de sinais. Mas nas escolas ouvintes é raro encontrar quem traduza esses conhecimentos para Libras, para os alunos surdos.

Essa mudança de paradigma seria fundamental para estimular crianças surdas no conhecimento desse importante nicho de conhecimento, reforçando ainda que a Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002, reconhece Libras como língua oficial no Brasil.

Na escola, os surdos têm oportunidade de se encontrarem em grupos de surdos que se comunicam pela língua de sinais, no entanto, existe uma dificuldade de comunicação com outros alunos e professores quando não é uma escola bilíngue para crianças surdas que lhes permite ter acesso a partes importantes do processo de educação e das matérias diversas. São raras as escolas com educação bilíngue ou com tradutores de Libras que permitam essa melhor compreensão das matérias apresentadas, e entre elas, a literatura.

Por que é importante instituir as escolas bilíngues para crianças surdas? É importante, pois com isso será incentivada a compreensão conjunta do universo da língua portuguesa escrita, com os sinais, metáforas ou outras figuras de linguagem existentes na língua portuguesa e que precisam ser traduzidas de forma eficaz para a língua de sinais, ampliando a compreensão dos surdos. Obviamente estamos falando da língua portuguesa escrita e não falada (oral), pela impossibilidade de o surdo ouvir.

As pesquisas de Sutton-Spence, que entre outras coisas analisa poesias de países diferentes, demonstram a importância das políticas linguísticas e educacionais para o desenvolvimento das habilidades artísticas em língua de sinais, pois elas definem como será a relação do surdo com seu mundo:

Todas as pessoas surdas têm a experiência do mundo surdo que obtiveram ao longo da vida como pessoas surdas em uma sociedade predominantemente ouvinte, independentemente do seu contato com outros membros da comunidade surda. No entanto, o conhecimento do mundo surdo só se dá através do acesso ao conhecimento compartilhado da literatura, da cultura e da história das comunidades surdas, que é passado de uma geração à outra. O trabalho de artistas de línguas de sinais é resultado da sua Experiência do Mundo Surdo e de seu Conhecimento do Mundo Surdo (SUTTON-SPENCE, 2020, p. 2).

Conforme explica a autora, uma política educacional que foca na inclusão das pessoas surdas como estudantes com necessidades específicas decorrentes da deficiência auditiva, sem levar em conta sua especificidade como usuárias de uma língua minoritária, acaba gerando modelos de educação bilíngue voltados para o ensino de um mesmo currículo para todos os estudantes, providenciando tradução das aulas para Libras. Mas, enquanto não forem inseridos no currículo conteúdos relativos a essa língua, como por exemplo, literatura em Libras, a educação não pode ser realmente considerada bilíngue, pois os estudantes surdos não aprendem a fruir e criar literatura em sua língua natural, que é a língua através da qual as pessoas surdas conseguem expressar sua identidade. E compartilhar conhecimentos e experiências.

No mesmo artigo, Sutton-Spence (2020) relata as trajetórias de artistas de sinais de diferentes países com o objetivo de analisar o impacto das políticas linguísticas e educacionais em seu desenvolvimento como poetas e atores sinalizantes. Após muito desgosto com as aulas de literatura na época da escola, onde eram obrigados a aprender a gramática e figuras de linguagem da literatura escrita, todos eles descobriram as possibilidades expressivas das línguas de sinais e perceberam que há lugar para os surdos na criação literária.

Os detalhes possíveis na Língua de Sinais vêm conseguindo expressar a complexidade das emoções da literatura, de forma a permitir que os surdos comuniquem a beleza e emoções contidas nela, tirando-os do antigo ambiente em que ficavam isolados das demais manifestações emocionadas dos ouvintes, que geravam respostas afetivas, seja de alegria, gargalhadas, ou até de tristeza. Essa exclusão, obviamente, sempre foi um grande incômodo, principalmente nesses ambientes de conversas coletivas e manifestações coletivas.

Dessa forma, esse esforço de compreensão e criação de literatura em Libras em toda a sua delicadeza de possibilidades, indo além da tradução de literatura criada em línguas orais, tem permitido essa imersão dos surdos no mundo tão vasto da literatura e seus universos distintos.

É importante lembrar que hoje em dia existem escolas com essas possibilidades em que professores com conhecimento de Libras e sua complexidade fazem o processo de inclusão, permitindo que crianças surdas sintam em grupo essas emoções. No entanto, ainda são poucas essas exceções que permitem a criança surda compreender e se expressar, ela mesma, capacitando-a a interpretar a literatura diversa. “Professores surdos que saibam ensinar literatura são ainda mais raros, e ainda assim, sua influência é crucial para o desenvolvimento de artistas de sinais jovens” (SUTTON-SPENCE, 2020, p. 6).

O Movimento De’VIA foi criado por Betty G. Miller, artista e idealizadora dele, juntamente com seu colega Paul Jonston, que é escultor. Foi chamado De’VIA, sigla que abrevia as palavras Deaf View/ Image ArtEstes. Os dois artistas são surdos, acompanhados de mais outros sete artistas surdos, reuniram-se na universidade Gallaudet, conhecida mundialmente por seus acadêmicos surdos. Foram formulados manifestos de valorização das capacidades que os artistas surdos têm de criar sua própria arte, expressando a cultura surda que representa a experiência própria.

O De’VIA abriu as portas no mundo para a produção dos surdos que, com ferramentas de artes visuais, puderam expressar-se por meio de desenhos, pinturas, esculturas. Formaram-se, também, historiadores de arte e outras especialidades artísticas.

Os estilos dos artistas surdos incluem os símbolos valorizados por eles. Os motivos comuns da obra incluem: olhos, mãos, ouvidos, boca, crianças, portas, instrumentos musicais, animais, entre outros. São símbolos que buscam a comunicação com o mundo dos ouvintes.

Da mesma forma, podemos falar da minha experiência com as artes plásticas. Buscava a expressão com o mundo dos ouvintes, o que era sempre muito difícil. A pintura, o desenho, me permitiu que expressasse meus sonhos para transmitir no quadro, por meio de pinceladas,

por meio de cada traço, das cores, da forma, aquilo que não conseguiria atingir por meio da escrita, de palavras.

Mesmo que artistas surdos possam criar arte que lida com o mesmo assunto que os artistas que ouvem, os artistas e a arte do grupo De'VIA expressam as experiências particulares, nascidas de ser surdo. Esta arte pode se concentrar nas características físicas e culturais de ser surdo e pode incluir metáforas e perspectivas surdas, bem como percepções surdas em ambientes (naturais e culturais), vida espiritual e vida cotidiana³.

Esta Dissertação ressalta a importância da comunicação por imagens, na transmissão de sentimentos e ideias, em especial, num processo de tradução desses conceitos e ideias para os surdos.

Entre esses novos suportes comunicacionais, o discurso imagético ganha um posto de destaque. Nesse contexto, as línguas de sinais, línguas produzidas por sujeitos Surdos em interação, com seus discursos viso-espaciais, substantivam-se. A lógica do raciocínio pautada pelo discurso oralizado, amalgamado à visão fonocentrista, não é a mesma daquela do discurso imagético. (...). Acrescenta-se, ainda, a conversação mediada pela Língua de Sinais em qualquer contexto relacional constituído por sujeitos Surdos. (CAMPELLO, 2008, p. 23)

Reforçamos e reiteramos que as imagens suplantam as palavras nas possibilidades de expressar ideias e sentimentos para os surdos, até pelo uso constante e imersivo que por eles é feito desse universo imagético.

Em Campello (2008), vemos a importância da presença da imagem “provocando novas formas de ação do nosso aparato sensorial”:

A experiência da visualidade produz subjetividades marcadas pela presença da imagem e pelos discursos viso-espaciais provocando novas formas de ação do nosso aparato sensorial, uma vez que a imagem não é mais somente uma forma de ilustrar um discurso oral. O que captamos sensorialmente pelos olhos é apenas uma pista que é enviada aos sistemas neuronais e, posteriormente, esses dados, através de operações mais complexas informam nosso cérebro, produzindo sentido do que estamos vendo. Por isso, as formas de pensamento são complexas e necessitam a interpretação da imagem-discurso. Essa realidade implica re-significar a relação sujeito-conhecimento principalmente na situação de ensinar e aprender. (CAMPELLO, 2008, p. 22)

³ Mais informação sobre o movimento aqui: <https://silentvoice.ca/deaf-art-devia/> - acesso 14/02/2021.

No mundo das artes, cada oportunidade que aparece amplia a conexão com o universo de artistas e profissionais da área, sendo ocasiões especiais para interagir e se expressar. Dessa forma, temos uma trama social, um tecido de relações entre as obras e seus artistas. É a interconexão de ideias, de sentimentos e de pessoas.

Dentre outras coisas, nos estudos sobre as capacitações decorrentes de trabalhar com imagens percebemos a possibilidade de aumentar a capacidade de liderança, pela multiplicidade que se exige para entender a diferença entre culturas e pela convivência com a diversidade no mundo das pessoas, sendo sempre preciso estar pronto para se adaptar a essa realidade. Como resultado, desenvolve-se a habilidade de conviver em harmonia, de compreender pela percepção de um mundo interior e de expressar esse universo íntimo em desenhos e pinturas.

E isso é especialmente favorável ao surdo que, imerso em sua cultura própria, precisa, constantemente, construir pontes para obter a sua devida integração com o ambiente e com a sociedade, ganhando ferramentas potentes para o seu desenvolvimento, aproveitando de forma maximizada as suas potencialidades naturais para se comunicar para além da comunidade surda.

2.3 Artistas surdos de De'VIA⁴

Após iniciativa no ano 1989 por Betty G. Miller, o movimento De'VIA manteve-se firme até os dias de hoje, apoiando atividades em que surdos possam se expressar por meio de

⁴ Assuntos encontrados aqui:

<https://www.museumofdeaf.org/de-via> - Acesso: 06 de março/2021

http://images.pcmac.org/SiSFiles/Schools/KS/KansasStateSchools/SchoolForTheDeaf/Uploads/DocumentsCategories/Documents/2019_Youth_DeVIA_Winners_2_web_%7BSIS7F0A20B93B72%7D.pdf – Acesso: 06 de março/2021

<https://culturasurda.net/2012/06/23/david-call/> - Acesso: 06 de março/2021

<http://www.thebrainydeafsite.com/p8.html> - Acesso: 06 de março/2021

suas artes. A grande procura pelos surdos se manifestarem, permitiu que esse movimento se mantivesse em crescente atividade.

Como um exemplo dessas atividades, no ano 2019, vemos uma exposição com diversos trabalhos. Não apenas pinturas, como também fotografias, esculturas etc. Destacamos a seguir alguns exemplos:

Figura 4 – *Clap Hands* [Bate palmas] (2019)



Honorable Mention
"Clap Hands"
Wentz

Fonte: Wentz

Tradução: Menção honrosa *Clap Hands* foi para a escola para surdos do Kansas

Esses trabalhos sobre as palmas, pela minha visão, reforça a importância das mãos na melhor forma de comunicação dos surdos. Por si só destaca essa forma de comunicação em detrimento da oralização. Além de um destaque especial nas cores, que tudo isso reforça.

Figura 5 – *Visual Access* [Acesso visual] (2019)



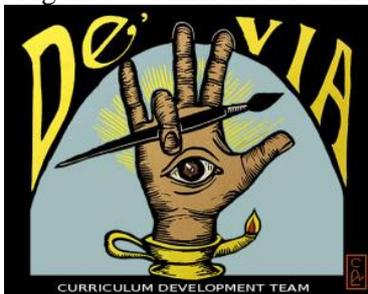
Honorable Mention
"Visual Access"
Parmar
Model Secondary School for The Deaf

Fonte: Parmar

Tradução: Menção honrosa *Visual Access* para escola secundária modelo Parmar

Nesse quadro, *Acesso visual*, percebo o valor da visão na capacidade perceptiva dos surdos. Além do destaque do olho, temos a chave para a percepção representada por uma chave simples. A simplicidade da visão destrava mundos para nós surdos, inclusive, permitindo a interpretação clara de sonhos e seus significados, auxiliando-nos nessa conexão com o mundo que nos rodeia, muito mais do que qualquer palavra poderia fazer.

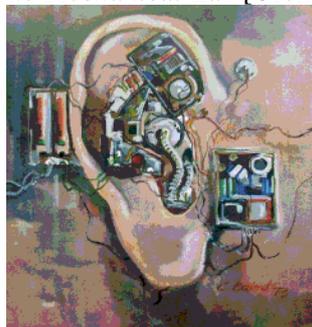
Figura 6 – Currículo De'VIA



Fonte: Arte de David Call

David Call, que é um artista surdo, mestre e professor de arte, descobriu na infância a importância desse veículo de comunicação, tendo em vista que seus pais não usavam a língua de sinais. Dessa forma, ele conseguia se fazer compreender. Com o passar dos anos aperfeiçoou seus métodos e estudou ao ponto de poder expressar seus mais íntimos sentimentos, como nessa obra, que é uma obra surrealista que combina sobremaneira com a minha maneira de também representar o mundo, inclusive como resultado de expressão de meus sonhos. Os sonhos, para mim, originam imagens complexas como essa, mas cheias de significado, como os meus *Árvore da Vida* e *Caminho da Luz* (figuras 74 e 88, respectivamente).

Figura 7 – *The Mechanical Ear* [Orelha mecânica]



Fonte: Arte de Chuck Baird

Por meio dessa obra, Chuck Baird parece transmitir o universo dos surdos que acabam por decidir por implantes feitos pela medicina atual, acreditando que isso poderá fazer com que voltem a ouvir e descartando o imenso potencial da cultura surda e as evoluções dentro de sua comunidade. Me lembrou de uma palestra que assisti sobre implante coclear, em que uma médica observava que essa seria uma forma de cura dos surdos, como se eles fossem anormais, praticamente induzindo a essa escolha. No entanto, essa escolha deve ser uma decisão pessoal, tendo em vista que muitos surdos preferem o desenvolvimento do que já ocorreu em suas comunidades, sem implantes. Para eles, isso, sim, é o normal.

CAPÍTULO 3 - Tradução e Semiótica: os tipos de tradução

Bassnett deixa clara a inevitável relação entre tradução e semiótica: “O primeiro passo para examinar os processos de tradução deve ser aceitar que, embora a tradução tenha um componente central de atividade linguística, ela pertence mais propriamente à semiótica” (BASSNETT, 2014, p. 24 apud GOTTLIEB, 2017, tradução nossa⁵).

Segundo Gottlieb (2017), as concepções tradicionais da tradução focavam exclusivamente na tradução interlingual, principalmente entre línguas orais e, muitas vezes, em sua modalidade escrita. Mas há outros tipos de tradução que devem ser considerados pelos estudos da tradução, como, por exemplo, as traduções analisadas neste trabalho.

Ainda há outra categorização dos tipos de tradução que tem sido amplamente utilizada nas pesquisas sobre tradução e que, apesar de incluir as linguagens não-verbais, ainda precisa ser ampliada para abranger traduções que não se encaixam em nenhuma das suas categorias. Refiro-me ao modelo de Roman Jakobson (1971) dos tipos de tradução, que os divide entre *interlingual*, *intra lingual* e *intersemiótica*. Como veremos a seguir, ampliações têm sido propostas para tornar essa classificação mais abrangente.

Quadro 1 – Tipos de tradução segundo Jakobson (1971)

Autor	Tradução	Definição
Jakobson (1971)	1) Intralingual	É uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
	2) Interlingual (ou tradução propriamente dita)	É uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua.
	3) Intersemiótica	É uma interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais.

Fonte: elaborado pela autora.

⁵ Do inglês: “The first step towards an examination of the processes of translation must be to accept that although translation has a central core of linguistic activity, it belongs most properly to semiotics”.

Segundo Torop (2002), uma reformulação a ser levada em consideração é a proposta por Toury (1986), quem reestruturou o esquema de Jakobson para a *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Ele propôs uma outra divisão dos tipos de tradução, segundo a qual a tradução interlingual e a intralingual estariam dentro da tradução *intrassemiótica*, que passaria a ser um termo guarda-chuva que englobasse as traduções entre sistemas de signos equivalentes. Desse modo, para ele, a tradução intralingual seria um tipo de tradução intrassemiótica que opera dentro de um mesmo sistema e, a interlingual, outro tipo de tradução intrassemiótica que opera entre sistemas linguísticos distintos, mas equivalentes. Já a tradução intersemiótica envolveria, segundo o autor, a tradução de um sistema de signos linguísticos para outro de signos não-linguísticos.

Quadro 2 – Tipos de tradução segundo Toury (1986)

Autor	Tradução		Definição
Toury (1986)	1) Intrassemiótica (termo guarda-chuva que engloba as traduções entre sistemas de signos equivalentes)	a) Intralingual	Opera dentro de um mesmo sistema linguístico
		b) Interlingual	Entre sistemas linguísticos distintos mas equivalentes (p.e.: entre línguas orais).
	2) Intersemiótica		Entre sistemas não equivalentes (p.e.: entre uma língua oral e uma de sinais).

Fonte: elaborado pela autora.

Interessa a este trabalho a introdução de um novo tipo de tradução que até então não tinha sido considerado: a *tradução intrassemiótica*. Jakobson teorizou sobre a existência de formas de tradução interlingual e intralingual, mas, ao pensar nos processos de tradução que envolvem sistemas de signos diferentes, considerou apenas a tradução de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais⁶, deixando de fora outras possibilidades de tradução

⁶ Essa definição depois seria ampliada por autores como Plaza (1987), que passariam a incluir nesta categoria formas de tradução entre sistemas sígnicos diferentes que não se restringem dos signos linguísticos para signos não-linguísticos, e hoje é utilizada com esse sentido amplo.

intersemiótica (por exemplo, a tradução de uma pintura em poema) e intrasemiótica (como a tradução de tela para tela). Toury deu um passo à frente ao considerar a possibilidade e traduzir entre sistemas equivalentes. Porém, seu modelo continuou estando estritamente baseado na tradução linguística. Para ele, a tradução intrasemiótica seria possível dentro de uma mesma língua, ou entre línguas constituídas da mesma maneira. Por exemplo, entre duas línguas orais. A tradução de uma língua oral para uma língua de sinais, por envolver uma mudança de modalidade, seria para Toury um tipo de tradução intersemiótica.

Eco (2001) teria proposto uma outra proposta de revisão do esquema de Jakobson, mantendo três tipos gerais de tradução que englobam outros subtipos. Conforme explicado por Torop (2002, p. 597-598) a nova classificação consistiria em:

1) interpretação por transcrição: envolve a substituição de códigos, como no caso da substituição de letras do alfabeto latino pelo código Morse;

2) interpretação intrassistêmica: pode ocorrer dentro da mesma língua natural (paráfrase, definição, comentário etc.), dentro de um sistema semiótico que não o das línguas naturais (passar uma peça musical de maior a menor etc.) ou pode ser a execução (*performance*) de uma partitura musical, por exemplo.

3) Interpretação intersistêmica: pode ser de dois tipos. O primeiro produz uma marcada variação na matéria e pode ser de três tipos: tradução entre línguas naturais; reescrita (como quando um compositor faz uma nova versão de sua obra ou uma paródia); e a tradução entre sistemas não linguísticos que produz diferenças marcadas na matéria (como fazer uma reprodução em preto e branco de uma pintura colorida). O segundo produz uma mutação do *continuum* e inclui a parassinonímia (quando recorremos a um elemento de outro sistema semiótico para nos referirmos ao mesmo objeto, como quando apontamos com o dedo o objeto do qual estamos falando) e a adaptação ou transmutação (a adaptação cinematográfica de um romance, por exemplo).

Quadro 3 - Tipos de tradução segundo Eco (2001)

Autor	Tradução			Definição
Eco (2001)	1) Interpretação por transcrição			Substituição de códigos (p.e.: de letras do alfabeto latino pelo código Morse).
	2) Interpretação intrassistêmica			Pode ocorrer dentro da mesma língua natural (paráfrase, definição, comentário etc.); dentro de um sistema semiótico que não o das línguas naturais (passar uma peça musical de maior a menor); a execução (<i>performance</i>) de uma partitura musical etc.
	3) Interpretação intersistêmica	a) Com marcada variação na matéria	(1) Tradução entre línguas naturais	Eco considera as línguas naturais como sistemas diferentes, não equivalentes.
			(2) Reescrita	Como quando um compositor faz uma nova versão de sua obra ou uma paródia.
			(3) Entre sistemas não linguísticos	Como uma reprodução em preto e branco de uma pintura colorida.
		b) Produz uma mutação do <i>continuum</i>	(1) Parassinonímia	Recorrer a um elemento de outro sistema semiótico para nos referirmos ao mesmo objeto, como quando o apontamos com o dedo ao falar dele.
			2) Adaptação ou transmutação	Como uma adaptação cinematográfica de um romance.

Fonte: elaborado pela autora

A classificação de Eco, embora muito completa, considera a adaptação como uma forma de interpretação que apenas ocorre entre sistemas diferentes, o que excluiria a tradução de tela para tela. De acordo com esse modelo, o poema efrástico de Anne Sexton seria uma adaptação

ou transmutação, mas a aquarela *Caminho da luz* seria um tipo de **interpretação intrassistêmica**.

Já a classificação de Gottlieb (2017) inclui a adaptação como um tipo de tradução (**tradução adaptativa**, pela tradução de *adaptational translation*) que pode operar dentro do mesmo sistema semiótico, ou se seja, intrasemiótica, ou entre sistemas diferentes (intersemiótica). Como veremos a seguir, desde o início trabalhei com a ideia de que ambas as traduções constituíam duas formas de adaptação; com recursos e possibilidades expressivas diferentes, mas, ainda assim, adaptações da obra de Van Gogh. Por esse motivo, considerei o modelo de Gottlieb mais adequado para este trabalho. Os quadros 4 e 5 mostram uma classificação completa dos tipos de tradução, numerados, com exemplos.

Quadro 4 – Tipos intersemióticos de tradução segundo Gottlieb (2017)

Texto alvo em comparação com o original		Semiótica do texto alvo		
		Diassemiótica (canal(is) diferente(s) do original)	Ultrasemiótica (mais canais do que no original)	Infrasemiótica (menos canais do que no original)
Tradução adaptativa	Não verbal	1. Música baseada em foto	2. Filme de animação baseado em música	3. Esboço da dança das abelhas na enciclopédia
	Desverbalizado	4. Manual ilustrado para analfabetos	5. Adaptação para a tela do romance	6. Pintura baseada em drama
	Verbalizado	7. Jogo de bola no rádio	8. Jogo de bola na TV	9. Filme com audiodescrição em DVD
Tradução Convencional	Não verbal	10. Música escrita	11. Gráficos de pizza estatísticos	12. Notação de balé
	Desverbalizado	13. Pictogramas	14. Instruções de palco representadas	15. Sinal de trânsito internacional
	Verbalizado	16. Descriptografia de código Morse	17. Usuário de língua de sinais interpretada	18. Gráficos mediados para cegos

Fonte: traduzido de Gottlieb (2017, p. 48)

Quadro 5 – Tipos intrasemióticos de tradução segundo Gottlieb (2017)

Texto alvo em comparação com o original		Semiótica do texto alvo					
		Isossemiótica (mesmo(s) canal(is) do original)					
Tradução adaptativa	Não verbal	19. Novo arranjo musical de melodia padrão					
	Verbal Interlingual	20. Remake de filme estrangeiro					
	Verbal Intralingual	21. Adaptação contemporânea de filme “clássico”					
Tradução convencional	Não verbal	22. Transposição de música; interpretação entre duas línguas de sinais					
	Verbal	Tradução sincrônica	Tradução diacrônica	Tradução dialetal	Tradução diafásica	Transliteração	Diamésica
			Interlingual	23. Traduzido manualmente para clientes estrangeiros	24. Hamlet para o dinamarquês moderno	25. Letras de hip-hop americano em holandês padrão	26. Romance traduzido para crianças
	27. Poema chinês em inglês	28. Filme estrangeiro legendado					
Intralingual	29. Versão resumida de manual	30. Dante em italiano moderno	31. Verlan em língua francesa	32. Texto legal popularizado	33. Texto árabe escrito em letras latinas	34. Legendas para surdos	

Fonte: traduzido de Gottlieb (2017, p. 49)

A partir dessa classificação, podemos definir o poema efrástico de Anne Sexton como uma tradução adaptativa intersemiótica e diassemiótica (pois se passa do canal visual para o escrito, sem adicionar ou eliminar a quantidade de canais, apesar de que o texto escrito poderá ser lido em voz alta, ganhando sonoridade), na qual o texto alvo é verbalizado, como um jogo de futebol transmitido pelo rádio (número 7 do Quadro 4).

Já minha tradução para a aquarela se encaixa na categoria de tradução adaptativa intrasemiótica e isossemiótica (mantém o mesmo canal), não verbal, como quando se faz um novo arranjo de uma melodia (número 19 do Quadro 5). Portanto, este trabalho adotou o conceito de tradução apresentado por Gottlieb. Como Toury, ele divide as traduções entre intersemióticas e intrasemióticas, mas, desta vez, inclui uma ampla gama de possibilidades que não excluem os sistemas semióticos não-verbais.

O autor alerta para o fato de que a tipologia apresentada é funcional, e está baseada na percepção do público-alvo. Portanto, a escolha de um tipo de tradução adaptativa ou convencional dependerá do grau de liberdade do tradutor:

- a. Tradução convencional – tanto nos tipos intrasemióticos como nos intersemióticos representados – utiliza algum grau de conversão formulaica do texto de partida em direção ao texto de chegada. Com textos de chegada criados das mais diversas formas, desde rigorosos algoritmos de conversão (como na criptografia Morse, por exemplo) a métodos baseados em normas e convenções (como quando dicionários e outras fontes de referência são usados como ferramentas na tradução escrita interlingual), a ligação direta entre textos de partida e de chegada é óbvia, e os critérios de avaliação são facilmente estabelecidos – embora nem sempre totalmente acordados.
- b. A tradução adaptativa, ao contrário, se dá sempre que a existência e recepção de um texto desencadeia a produção de outro a partir do primeiro. O texto resultante se relacionará com o original de uma forma mais independente e menos previsível do que na tradução convencional. Segue-se a impossibilidade de reconstruir o original a partir da versão traduzida, o que – em certa medida – é possível na tradução convencional (GOTTLIEB, 2017, s. p., tradução nossa⁷).

No caso da tela *Caminho da luz*, o observador pode não reconhecer imediatamente a relação com a obra que a inspirou, assim como o leitor do poema de Anne Sexton poderia não fazer essa associação. Isso é comum com qualquer adaptação, o que não significa que devemos negar-lhe a classificação como tradução. As duas traduções têm elementos que buscam manter uma continuidade com a pintura de partida, ao invés de ocultar sua referencialidade. No caso do poema, o próprio título é uma referência direta. No caso da pintura, o vídeo realizado em Libras explicita a relação entre as duas pinturas, buscando exprimir a expressividade poética da obra e de sua adaptação e atualização sígnica.

⁷ Do inglês: “a. Conventional translation – with both intrasemiotic and intersemiotic types represented – uses some degree of formulaic conversion of the source text en route to the target text. With target texts created through anything from strict conversion algorithms (as in Morse encryption, for instance) to methods relying on norms and conventions (as when dictionaries and other sources of reference are used as tools in interlingual, written translation), the direct link between source and target texts is obvious, and criteria for evaluation are easily established – although not always totally agreed upon.

b. Adaptational translation, on the other hand, is found whenever the existence and reception of one text triggers the production of another based on the first. The resulting text will relate to the original in a way which is more detached and less predictable than in conventional translation. Following from this is the inability to reconstruct the original from the translated version, something which – to a certain extent – is possible with conventional translation.”

3.1 Adaptação e cadeia de semiose

Mesmo antes de entrar em contato com a teoria de Gottlieb, desde o início segui o conceito de *adaptação* apresentado pela Prof^a Dra. Soraya Ferreira Alves na disciplina de Tradução e Semiótica, e minha intenção sempre foi fazer uma ressignificação da obra, mantendo, no entanto, alguns elementos do quadro original.

Fiz, portanto, uma adaptação com uma ressignificação local, que não se propõe a considerar a obra inteira, mas apenas partes isoladas, adicionando elementos novos da minha criação. Este tipo de adaptação, junto com a adaptação global, são os dois tipos de adaptação disponíveis, segundo a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER, 2005, p. 5 *apud* ALVES; ANCHIETA; FRASÃO, 2013, p. 100).

Como procedimento local, a adaptação é aplicada a partes do texto para lidar com diferenças linguísticas ou culturais entre o texto de partida e o de chegada. O efeito desta técnica de tradução no texto como um todo é limitado, pois é temporário e localizado. Já a adaptação global é uma estratégia global aplicada ao texto como um todo com o objetivo de reconstruir seu propósito, função ou impacto, podendo acarretar a eliminação de elementos formais ou semânticos.

Minha adaptação manteve alguns elementos e ressignificou outros do quadro de Van Gogh. A parte do quadro que permite o reconhecimento de *A noite estrelada* é o céu. Foi, portanto, uma adaptação local que não pretende ser uma cópia exata do quadro original. Essa visão antimimética da tradução a exime de ter que ser fiel ao original, propondo “pensar no próprio original como um texto dinâmico, sujeito a diferentes interpretações” (ALVES, 2018, p. 205).

As ideias que surgem são no sentido de que existe uma “ponte” no trabalho de tradução (imagem de partida: quadro de Van Gogh e imagem de chegada: tradução feita pelo meu quadro, inspirada pela análise do poema efrástico de Anne Sexton), onde busquei a ligação entre as obras, mas imprimindo os sentimentos que surgiram quando eu vi o quadro de Van Gogh e lembrei de um sonho que tive, em que aparecia um céu noturno, da mesma forma em que o quadro de Van Gogh estabelece uma ligação com os sentimentos ele.

Usei essa ligação para fazer um quadro que exprimia esses sentimentos, como no meu sonho. Usei uma paisagem comum de Brasília, o Eixão. Pode-se também pensar em todas as pessoas que têm vivências parecidas, moradoras de grandes centros, mesmo fora da capital, grandes centros e sua união de grandes vivências (que de certa forma é o que Van Gogh procurava no seu isolamento). Nesse sentido, a minha tradução de tela para tela permite que seja feita essa ponte dos conceitos do passado, vivenciados por um artista em local diferente (campo, cidade pequena, sul da França), para um local num tempo diferente e principalmente para um público que poderá compreender essas ideias, conectando-se (ponte) por meio da minha forma de traduzir aqueles conceitos dele, de Van Gogh: seus silêncios, seus anseios e procuras, novamente representados estabelecendo, portanto, um “diálogo tenso a partir de compromettimentos ideológicos em jogo” (ALVES, 2018, p. 202).

As traduções, então, passam a ser entendidas como um processo de semiose infinita, em que o texto traduzido ganha força não como cópia, não como segundo, mas como um processo de recriação, reescritura e que, segundo Lefevre (1992), leva em consideração aspectos como quem e por que reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Além disso, a reescritura seria o modo pelo qual um leitor não profissional leria as obras originais, como resumos, resenhas, críticas, montagens teatrais, adaptações fílmicas etc. (ALVES, 2018, p. 202).

Esse diálogo tenso que colocamos, por inserir novas variáveis adaptativas dos sentimentos, pretende fazer o público atual compreender os mesmos sentimentos descritos. Temos uma época diferente, um local diferente, uma técnica de pintura diferente, pois ele usou pintura a óleo e eu aquarela (embora tecnologicamente semelhante, conforme discorreremos mais a frente), uma forma diferente de compreensão do mundo, em meu caso, influenciada, entre outras coisas, pela surdez. Essa divergência de local, período, cultura e universo perceptivo pode ser ultrapassada e insere-se os mesmos sentimentos, mantendo o mesmo céu que os une, num mundo com sonhos e anseios que se atualizam, mas mantêm a essência de seus sentimentos.

Deve-se levar em conta que essas traduções ou adaptações são feitas a partir de obras nem sempre originadas de uma mesma cultura ou época, o que traz a necessidade de se pensar, além das estratégias usadas para a adaptação de um sistema semiótico a outro, a questão da tradução de signos culturais, que precisam ser reconhecidos pelos espectadores da cultura de chegada dessa tradução, já que, como qualquer ato de interpretação, o ato tradutório está inserido no presente e, portanto, traz consigo toda a influência do momento (ALVES, 2018, p. 203-204).

Meu momento, expresso e registrado no quadro de chegada, repleto de meus signos culturais, da minha cultura e da minha visualidade, enquanto pessoa surda, reveste-se do presente que vivi no instante de sua produção. É o exemplo de quanto uma tradução, seja ela intersemiótica ou não, estará plena daquilo que o tradutor vive, de seu momento pessoal, tornando-se uma recriação derivada da criatividade do tradutor. Logo, 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. Traduzir é interpretar, mas é também e, sobretudo, superar a interpretação por meio da criação de uma nova poética.

O texto de Claus Clüver inicia-se com o relato da evidência anedótica do processo de seleção de candidatos para a Academia Imperial de Pintura na China, que, durante o império de Hui-tsung, entre os séculos XI e XII, solicitava que estes representassem um determinado verso em imagens visuais, produzindo uma pintura. Uma das pinturas mais famosas produzidas nesse contexto, e que hoje se faz conhecida apenas por meio de lendas, foi criada a partir do poema de oito versos de Wang Wei (699? -761), “Visitando o Templo da Fragrância Acumulada”:

“Montanhas profundas, onde [está] o sino?”

A pintura mostraria um monge na base das montanhas, tentando escutar o sino. O templo, não representado na pintura, teria sua presença oculta evidenciada, assim como o som do sino, por meio do gesto de tentativa de escuta do monge. O sino, que representa o templo (por um processo metonímico), foi evocado na tela pelo ato de o monge colocar a mão na orelha.

Aspectos culturais influem diretamente na leitura dos dois textos, o poema original e a pintura dele derivada, e, enquanto um ocidental provavelmente identificaria aqui uma ilustração ou tradução do texto literário, um chinês poderia utilizar conceitos para nós desconhecidos para explicar essa relação, sendo que o que pareceu ter mais relevância para a plateia original foi “a existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais” (CLÜVER, 2006, p. 103).

A interpretação como ilustração ou tradução depende de quem avalia: de seu conhecimento da existência do texto original, do reconhecimento da relação mínima necessária para estabelecer essa conexão etc. Conforme já mencionamos, a cultura de quem avalia interfere na decisão.

O quadro puro, sem estar associado ao verso, pode ter outras interpretações. Surge uma nova possibilidade textual: o espectador poderia ver um novo texto surgir, e este novo texto não é mais uma tradução do poema.

A versão de um texto de uma língua (a de partida) para outra (a de chegada) nem sempre produz um texto a ser abordado da mesma forma que o original. Raramente um texto substitui o outro integralmente. E quando observamos a versão de um texto literário para outro texto pictórico, é mais difícil ainda que isso ocorra. Cotidianamente, podemos observar como isso ocorre com os sinais de trânsito, ou com imagens dirigidas a estrangeiros ou iletrados.

Quando falamos de versões de textos líricos, a tradução considerada pela escola antiga de tradutores como tradução fiel seria impossível de ser obtida. Se passarmos este conceito para a tradução de textos líricos para língua de sinais, veremos multiplicarem-se as dificuldades da produção de signos de equivalência plena e direta.

Lembramos que, segundo Gorlée (1994), a tradução é um processo contínuo mediante o qual um signo está numa relação dinâmica com o(s) signo(s) precedente(s) e com o(s) signo(s) subsequente(s), formando-se um sistema de signos. Tanto o original quanto a tradução são signos que fazem parte de uma cadeia de semiose – uma sequência de signos interpretativos.

A tradução seria o signo-interpretante do original. Não há caminho de volta (*back-translation*), por isso é um processo unidirecional e não é possível dizer que original e tradução sejam intercambiáveis. A semiose não só transformou o signo original; ela também pode fornecer um novo conhecimento sobre o objeto dinâmico ao qual os dois signos se referem.

Voltando para CLÜVER, vemos que ele passa a observar o intrincado mundo das artes plásticas. Neste universo, a procura de construção de significação para que se possam traduzir os mais íntimos sentimentos é analisada. Ele se pergunta: “É possível

falar em tradução de pinturas, ou isso seria apenas uma figura de linguagem?”. A resposta é sim, graças à ampliação do conceito de tradução para abranger operações tradutórias além da tradicional passagem de um texto em uma língua para outro texto em outra língua.

É impossível analisar a minha tradução da obra sem considerar todos os elementos que influenciaram minha leitura. Inspirada por um texto de Thaís Diniz (1998) no qual propõe “um modelo de leitura das obras em que essa se faz, simultaneamente, para os elementos verbal e visual”, resolvi utilizar o poema de Anne Sexton “*The Starry Night*” e sua análise como transposição do quadro homônimo de Van Gogh para produzir uma nova versão da obra levando em conta os elementos verbais e visuais visitados. As cartas que Van Gogh escreveu a seu irmão também foram consultadas com o intuito de conectar os sentimentos verbalizados pelo artista com sua forma de expressá-los na tela.

Na tradução ora proposta, procurei manter o sentimento principal da tela de Van Gogh, que expressa um profundo sentimento com o céu se movendo sobre uma cidade silenciosa. O caminho da luz no quadro aparece representado por uma igreja, que é um ponto de referência da tela. Na tela que fiz como proposta de tradução com ressignificação, aparece o Eixão vazio com o cerrado, que representa a cidade de Brasília. O céu move-se com o mesmo movimento do quadro de Van Gogh, mas no meu trabalho o caminho da luz é representado por uma pessoa (menina) caminhando na rua, diferentemente da igreja do trabalho anterior. Os elementos em ambas as telas representam, de alguma forma, o mesmo, uma procura **de sentimentos profundos**.

3.2 A importância dos materiais e técnicas

Embora minha tradução não constitua um tipo de tradução entre sistemas semióticos diferentes, as diferenças entre os materiais e técnicas utilizados por Van Gogh e por mim produzem efeitos significativamente diferentes. Sobre esse aspecto das diferenças de materiais empregados na pintura, Cecchele, Rabel e Moreira (2017, p. 115) afirmam que: “A Aquarela é uma pintura artística sutil, delicada e precisa. Que não permite muito ao artista a flexibilidade de se retocar a obra como é possível em pinturas como a óleo. Ou seja, a aquarela não é para trabalhos minuciosos e cheios de detalhes, mas para esboços rápidos.”. Dessa forma, a experiência com a pintura a óleo permite mesclas de cores com maiores números de degradês, como Van Gogh trabalhou no seu

quadro, e também permite um maior controle final do trabalho, por isso, mais simples. A aquarela é conhecida por ser de difícil controle e os grandes aquarelistas sabem que a água tem vontade própria na configuração fina dos trabalhos. Portanto, são maneiras diferentes de abordar uma forma de expressão artística, que depende do que o artista quer representar e como interagir com material que está usando.

Um aspecto importante a se levar em conta, no que diz respeito à questão tecnológica, é que foi utilizada na tradução uma técnica mais antiga que a utilizada por Van Gogh. Enquanto ele utilizou tubos de tinta a óleo, conforme se vê nas fotos retiradas no Museu do Petit Palais em Paris, eu pintei minha versão com aquarela sobre papel, ao invés de tela de tecido.

Figura 8 – Material de Pintura antigo



Fonte: JUNIOR, 2019

A tinta a óleo, segundo a citação a seguir, foi desenvolvida entre 1830 e 1841 e ganhou muita popularidade:

As novidades industriais, tais como o tubo de tinta e a tela pronta, inventadas entre 1830 e 1841, facilitaram a prática da pintura por amadores. Tornaram-se comuns os cursos de arte para leigos: eram publicadas revistas com títulos atraentes, “Como pintar em seis lições” ou “Aulas de desenho com artistas célebres”. Para ajudar nas aulas, era comum recorrer aos quadros de aluguel, um novo empreendimento dos pequenos marchands (os quais negociavam gravuras, antiguidades ou telas). “Fosse para ornamentar uma festa na residência do cliente ou para uso das moças que as quisessem copiar (...), as pinturas de aluguel, por uma noite ou por uma semana, eram muito demandadas”. (WHITE, 1994, p. 90 *apud* SILVA, 2008, p. 1.097)

A aquarela que eu usei pode ser ainda muito mais antiga e estar, talvez, ligada à origem das primeiras pinturas, conforme nos descreve Ana Elisa Felisberto:

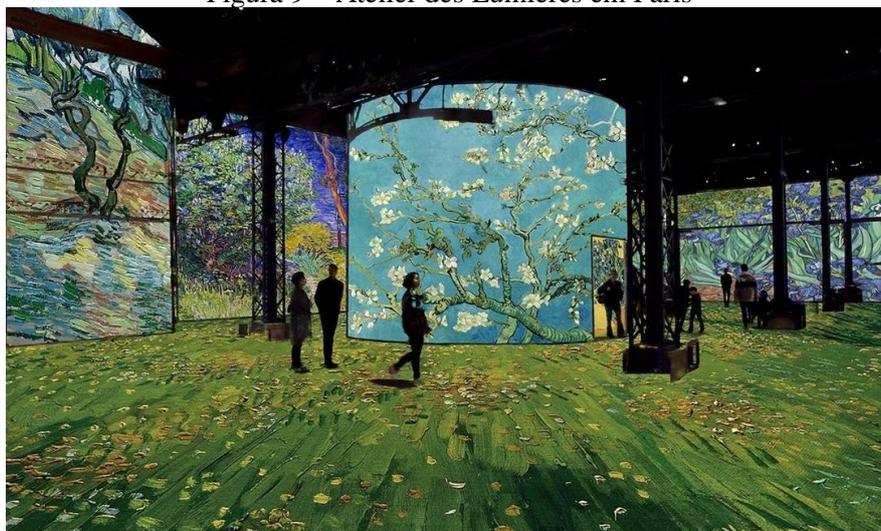
A origem da tinta aquarela é muito antiga, não temos registros exatos da data de seu surgimento, mas sabe-se que provém da China, juntamente, com a história do papel e dos pincéis. A aquarela é um material que se destaca por suas transparências através de camadas, tendo o papel como suporte. [...]

No entanto, sabe-se que já nas pinturas das cavernas de Lascaux, na França e em Altamira, na Espanha, há vestígios de tintas que foram produzidas com pigmentos naturais misturados com água e aplicados nas paredes dessas cavernas, pelos primitivos, com ajuda dos dedos e com o uso de gravetos e pedaços de ossos como pincéis. (FELISBERTO, 2018, p. 13)

A aquarela manteve seu largo uso até a atualidade devido a sua facilidade de uso e solvente a base de água. Esta técnica também é chamada de “máquina fotográfica” do pintor, por secar rapidamente e permitir registros rápidos, e a água é um solvente muito prático que se consegue em qualquer lugar.

Esse aspecto da tecnologia nos traz o desafio de inserir nosso trabalho em novos meios, permitindo que todas as pessoas possam se aproximar dos sentimentos despertados na arte. Um exemplo disso é a mostra “Paisagens de Van Gogh”⁸, que permite fazer uma viagem imersiva pelas obras do pintor.

Figura 9 – Atelier des Lumières em Paris



Fonte: *O Globo*⁹.

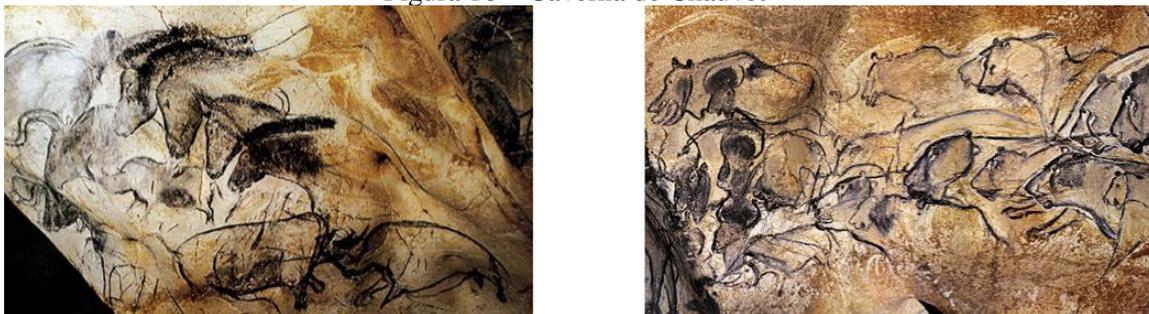
⁸ A mostra esteve em Brasília de 04 de outubro a 17 de novembro de 2019.

⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-em-paris-permite-entrar-nas-obras-de-van-gogh-23447460>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Essa tecnologia coloca os quadros de Van Gogh em movimento, destaca partes e faz uma ressignificação, inserindo música e movimento nos objetos dos quadros, mantendo suas formas originais. As obras são projetadas em todas as paredes e no piso também. Isso só foi possível graças a uma tecnologia nova chamada AMIEX, que consegue colocar imagens digitais de alta qualidade em movimento, inclusive, no piso. “A evolução tecnológica vivenciada nos dias atuais faz com que os meios de comunicação tenham de estar em constante processo de ressignificação” (ALVES, 2013, p. 100).

Por outro lado, percebemos fatores comuns que norteiam essas tecnologias, pensando nas cavernas de Chauvet, descobertas na França, em 1994, que possuem imagens produzidas entre 20 e 30 mil anos atrás. Nelas, percebe-se que o ambiente seria algo construído com uma certa semelhança utilizada na técnica atual da exposição mencionada, que seria motivada pela luz das fogueiras a ondulação das paredes. Os desenhos despertam uma sensação de movimentação amplificada sob essas condições locais e num ambiente 3D, procurando alcançar esses sentimentos produzidos por meio da arte.

Figura 10 – Caverna de Chauvet



Fonte: ENTLER, 2012¹⁰.

Sabemos que a humanidade na pré-história usava a imagem para se comunicar, pois sequer sabia usar as palavras. Uma das únicas formas de representação era mostrar o desenho de animais retratando a sua caça e retratos de família, indicando o seu ambiente social à época. Com a evolução da escrita, passamos a usar mais as palavras no universo global. No entanto, a tecnologia tem trazido novamente a dominância das imagens, seja

¹⁰ Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-verdade-na-caverna/>. Acesso: 21 jun. 2019.

em jogos, videogames, multimídias ou inúmeros usos crescentes nas formas de comunicação de massa, tendo seu marketing e potencial de vendas ampliado pelo uso de imagens, mais que de palavras, ou complementando-as.

Nossa sociedade está fortemente impregnada de iconografia no presente, sendo possível prever que o mesmo continuará acontecendo no futuro. Aliás, seguramente isto será incrementado cada vez mais, em manifestações analógicas e, sobretudo, digitais. Assim, é impossível não reconhecer a importância da irreversível existência de uma cultura iconográfica como meio efetivo de comunicação no mundo metropolizado e, principalmente na sua configuração globalizada dos dias atuais. Por causa destas constatações, muitos acreditam que já vivemos num “século das imagens”. Resta aperfeiçoar nosso entendimento disto. (SIQUEIRA, 2000, p. 127)

Parece que esse novo ambiente favorece a comunicação para os surdos, desde que habilitados a compreender a imensa gama de significados contidos em cada imagem. Dessa forma, tudo que permite uma maior imersão dos surdos nesse ambiente imagético parece ser uma forma de integrá-los mais firmemente à sociedade moderna, aproveitando exatamente aquilo para o que eles têm especial habilidade e destacadas potencialidades, que podem ser desenvolvidas em qualquer ambiente social, cultural, filosófico ou especialmente no ambiente profissional.

3.3 Tradução como ressignificação e atualização

A tradução como ressignificação envolve aspectos como quem e por que reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Por isso optei por adaptar localmente elementos da obra de Van Gogh para aproximá-la de minha realidade enquanto mulher, brasileira, surda do século XXI.

Uma tradução de um texto criado em outro contexto histórico e cultural também evidencia as diferenças existentes entre as convenções que governavam a representação pictórica no contexto da obra de partida e as que governam as práticas artísticas atuais.

Buscando interpretar a tela *A noite estrelada*, Julia de Carvalho Almeida Oliveira (2012) destaca a importância da contextualização e da necessidade de “narrativização” desta obra. Ela ainda reforça a importância do tempo em que foi criada como peça fundamental para sua análise, bem como o contexto em que é observada e que possibilita à obra diversas e infinitas interpretações. A autora também ressalta que, para que seja

realizada uma melhor análise a obra, é importante conhecer outras obras da mesma fase do artista, para melhor contextualizá-la.

Portanto, antes de traduzir a obra de Van Gogh, precisei estudá-la e familiarizar-me com a biografia do artista e as convenções que atravessavam a criação artística da época. Claro que também me interessava traduzir as emoções que a obra imprimiu em mim, mas era importante realizar uma análise desses fatores.

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa. [...] Quando lemos imagens [...] atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, [...] conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p. 27 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 6)

Um fator fundamental que senti que não só amparava, como também estimulava a expressão de minhas emoções na tradução foi a origem da motivação de Van Gogh e sua tentativa de expressar seus sentimentos: “Neste momento, procura mostrar seu estado de espírito e **explora seu próprio eu**. Com isso, cada quadro que pintou enquanto esteve em Saint-Rémy, tinha, para ele, **a função de transmitir emoções**” (OLIVEIRA, 2012, p. 7, grifo nosso).

Como vimos, Van Gogh pintava jorrando tinta, sem um controle no nível verbal e consciente. Só depois ele verbalizava seus sentimentos, num processo de autoanálise e externalização epistolar. Suas cartas e a pesquisa desenvolvida sobre o artista foram de grande ajuda para a elaboração do roteiro do vídeo em Libras, que, de uma forma poética, faz uma narrativização da obra para o público surdo.

CAPÍTULO 4 - Descrição da tradução de tela para tela

Neste capítulo, será feita uma análise das relações entre as duas traduções com a obra de partida e entre elas, levando em conta que cada uma deve ser vista no contexto de seu próprio tempo e lugar. Antes, farei uma apresentação de minha experiência com a pintura, para que fique claro para o leitor quem é esta mulher brasileira, surda, do século XXI que se coloca como tradutora.

4.1. Minha experiência com a pintura

Desde jovem, eu sempre pegava os papéis brancos e lápis comuns e começava a desenhar as imagens e a copiar revistas e o que percebia ao meu redor, num início de comunicação imagética, também aprimorada pelo fato de eu usar os sinais que aprendia aos poucos no meu processo de ensino. Percebo, no entanto, que a intimidade do lar e da família e de meus ideais sempre era melhor representada na forma de imagens, estimulando-me a prosseguir como podia, de forma amadora e empiricamente. As cores e as formas me inebriavam. No convívio posterior dentro da APADA, surgiu uma iniciativa do Brasil Desenhado (BD) propondo o aprimoramento dos alunos surdos em desenho, com a contrapartida da APADA de tradução de suas aulas para Libras.

Figura 11 – Aula técnica



Fonte: JUNIOR, 2015

Naquele tempo, o BD treinava todos os tipos de desenhos (principalmente com carvão vegetal) e, durante o processo, chegamos à prática da pintura com uso de tinta, água, pincéis e papéis especiais. Os exercícios me trouxeram uma agradável surpresa e um enorme prazer na realização dos trabalhos. Com essas técnicas e o treino, fui aprovada

para o curso com aquarela. Assim, a inspiração tomou conta de mim e decidi me aprofundar ainda mais no desenho.

A primeira pintura feita com aquarela foi chamada de *Pingo de Luz* (Fig. 9). Essa tela, que é representada por um lago é azul onde se encontram quatro carpas de várias cores e pingos de chuva; foi finalizada e replicada em quarenta cópias impressas em tela, obtendo grande sucesso junto ao público que a recebeu em diferentes situações.

Figura 12 – *Pingo de luz* (2015), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

Em decorrência desse despertar para as artes plásticas, produzi *Fundo do mar* (Fig. 10), *Noite de cerrado* (Fig. 11), *Surreal* (Fig. 12), *Árvore da vida* (Fig. 13). Tais telas permitem uma comunicação de sentimentos que facilita a compreensão por meio das imagens, desenhos, cores e toda forma de expressão. Seguem alguns detalhes desses meus trabalhos, e aquilo que me motivou.

A tela *Fundo do mar* foi sugerida pelo BD para conhecermos a técnica com mais água e mais tintas, e me lembrou a animação *Procurando Nemo*, da qual as crianças tanto gostam.

Figura 13 – *Fundo do mar* (2015), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

A tela *Noite de cerrado* foi de minha inspiração, quando observava a lua na cidade de Brasília, admirando-a e querendo retratar essa beleza. Para essa pintura usei cores escuras misturadas de forma rudimentar e que, no momento da pincelada, acabam se separando e aparecendo no papel.

Figura 14 – *Noite de cerrado* (2015), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

A penúltima tela, *Surreal*, é decorrente de minhas vivências da infância, quando sonhava com algo que não existia. Gostava de entrar no mundo em que realmente conseguia me expressar. Por causa da surdez, eu pensava que era a única que podia pensar e comunicar essas ideias. Nesse meu mundo, me sentia compreendida e entendia o que eu queria.

Figura 15 – *Surreal* (2015), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

A última tela, *Árvore da vida*, foi um sonho que tive sobre como trazer para a população o saber e o entendimento de que nosso mundo está sendo destruído. Tive vontade de mostrar que devemos ter essa consciência de que somos capazes de mudar. A tela explica que os seres humanos estão desmatando as árvores. A natureza não aguenta isso e acaba originando furacões, terremotos, tsunamis e muitos outros eventos catastróficos. As folhas da árvore são vermelhas e lembram um ypê, mas no sonho era

apresentado como sangue de tristeza, e também como o sangue da criatura humana, que está sendo produzido nas suas raízes. A raiz é um ser humano feminino que ainda não foi completado e que está evoluindo na sua forma, procurando a forma adulta, mostrando que não tem umbigo, mamilos, unhas e cílios dos olhos. O tema também mostra que a natureza e o ser humano são “VIDA”. O céu é azul, mostrando a mudança nas consciências das populações tomando uma atitude de proteção e amor à nossa natureza.

Figura 16 – *A árvore da vida* (2018), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

Trabalhar com o desenho e a aquarela tem sido inspirador, tem me trazido harmonia e equilíbrio interior, além de ampliar meu acesso ao conhecimento do mundo, das culturas, assim como minha resposta aos estímulos, minha criatividade e a capacidade de me concentrar no silêncio.

A pintura também me trouxe um reconhecimento social que me motiva a realizar mais trabalhos. Com as realizações alcançadas e a obtenção do respeito pelas minhas produções artísticas, sinto-me cada vez mais estimulada a continuar pintando. Tenho aprendido a aproveitar o silêncio imposto pela surdez para explorar as sensações por meio da pintura. Assim compreendi que nós, surdos, podemos colocar nossos tesouros internos à mostra de um jeito no qual podemos confiar, isto é, sem medo de nos expor. Dessa forma vai aumentando nossa autoestima e motivação na vida.

Passaremos agora a apontar um possível caminho para a realização de uma análise comparativa que abranja as duas linguagens tratadas por Clüver, a do texto verbal da

poesia e o texto pictórico da pintura. Para reger a análise, será utilizada, como inspiração, a teoria descrita por Claus Clüver em seu texto “Da transposição intersemiótica” (2006).

Além da pintura *A noite estrelada*, de Vincent van Gogh, serão utilizados como objetos desta análise o poema efrástico “*The Starry Night*” (1962), de Anne Sexton, e meu quadro *Caminho da luz*. O primeiro é considerado o texto de partida; o segundo, o texto intermediário, já que serviu de base para a realização de uma análise formal da pintura e dos procedimentos de tradução intersemiótica empregados, e o terceiro, o texto de chegada. Assim, mesmo sabendo que se trata de duas traduções independentes de uma mesma obra, a primeira foi utilizada como meio para a realização da segunda.

4.2 O texto de partida: *A noite estrelada* (1889), de Van Gogh

O texto de partida é *A noite estrelada* (1889), de Van Gogh (1853-90), um óleo sobre tela de 73,7 x 92,1 cm que faz parte da coleção permanente do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque.

Figura 17 – *A noite estrelada* (1889), de Van Gogh



Fonte: Google Arts and Culture¹¹

Vincent Willem Van Gogh nasce na Holanda, em 30 de março de 1853, e, atualmente, é considerado um dos artistas mais influentes de todos os tempos, embora seu

¹¹ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night-vincent-van-gogh/bgEuwDxel93-Pg>. Acesso em: 29 out. 2020.

reconhecimento tenha se dado apenas depois de sua morte. Enquanto viveu, conseguiu vender apenas um quadro, *O vinhedo vermelho*.

Era filho de Theodorus van Gogh e Cornélia, uma mulher com tendências artísticas, e tinha quatro irmãos mais novos. Mas foi com Theo, segundo filho do casal, que Van Gogh estabeleceu uma forte relação marcada pelas cartas trocadas entre os dois.

Decidiu tornar-se pintor apenas na década de 1880, tendo, antes disso, tentado a carreira de evangelizador. Chegou a frequentar durante um ano um Seminário de Teologia. Nesse período morou na Haia, em Londres, Ramsgate, Amsterdã e Borinage, na Bélgica, até resolver seguir a carreira artística.

Em 1886, para se aproximar do epicentro das artes da época, originador de novas manifestações no campo das artes plásticas, resolve mudar-se para Paris, tendo sido acolhido por seu irmão Theo, que era um negociador de arte de pouca visibilidade. Mesmo vivendo suas próprias dificuldades financeiras, Theo sempre incentivou e ajudou financeiramente seu irmão mais velho. Foi a primeira vez que Vincent viu uma pintura impressionista, seu primeiro contato com a captação de luzes e de cores de forma tão deslumbrante.

Nos dois meses em que viveu e pintou em Paris, ele se abriu a ideias radicais e inventou uma nova maneira de olhar o mundo. Vincent trabalhou intensamente para melhorar a sua arte. Em poucas semanas ele começou a estudar com Toulouse-Lautrec, John Peter Russell e Émile Bernard. Igualmente, teve a oportunidade de conviver com outros artistas de renome dessa época, como Edgar Degas, Georges Seurat, Paul Signac e Paul Gauguin, trocando, com eles, conhecimento e experiência na pintura.

Foi apresentado a outra forte influência para a sua pintura: as gravuras japonesas, especialmente, quanto ao colorido.

Em 1888, parte para o sul da França e passa a trabalhar em Arles de forma fervorosa. Nesse mesmo período, Gauguin resolve juntar-se ao amigo. A convivência entre os dois produz novas formas artísticas, que podem ser classificadas como pós-impressionismo. Essa revolução artística acontece mesmo em meio a um ambiente de desarmonia e desentendimentos que surge entre os dois.

Após a partida de Gauguin, a produção de Van Gogh se torna mais intensa, chegando a produzir um quadro por dia. Sua pincelada ganha uma personalidade própria e única, que, até hoje, o distingue no universo das artes plásticas.

Vicent busca criar fontes de luz novas e separadas para cada pintura. Desde lâmpadas no Terrace café até as estrelas no céu. Nesse período, sua produção perde cada vez mais a influência impressionista. Podemos dizer que, de forma original, usava cada vez mais cores para exprimir-se com mais força.

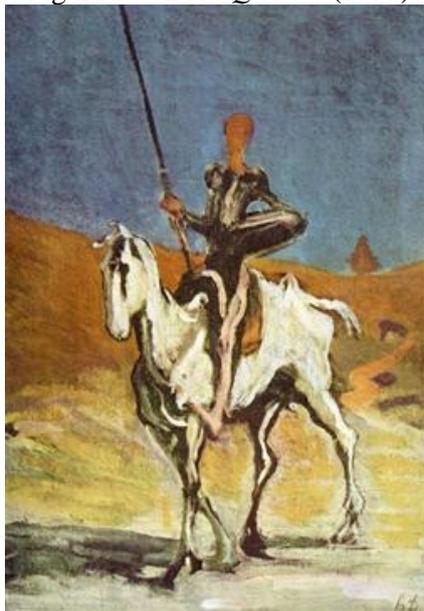
Em 27 de Julho de 1890, falece em circunstâncias duvidosas. A história recorrente é de que Van Gogh teria atirado contra si. Entretanto, há também a hipótese de que ele tenha sido baleado por alguns meninos da região. O fato pode ter realmente ocorrido, já que a arma nunca foi encontrada. Em todo caso, Vincent nunca acusou ninguém e morreu dois dias depois nos braços do irmão e grande amigo, Theo. O pintor tinha apenas 37 anos. Seu irmão, Theo, falece seis meses após o ocorrido e é enterrado ao seu lado.

Hoje é considerado um dos mais importantes criadores das artes plásticas ocidentais, e suas telas viraram clássicos da pintura e fazem parte do imaginário coletivo.

Quanto às influências do artista, no período em que pintou *A noite estrelada*, Van Gogh sofre uma forte influência das pinturas de Daumier, como ele o expressa em sua carta ao irmão Theo: “Procuraríamos pintar seres humanos igualmente mais serenos e mais puros que os que Daumier tinha sob os olhos, mas, é claro, seguindo Daumier [...]” (VAN GOGH-BONGER, 2015, p. 329).

Honoré-Victorien Daumier nasceu em 1808 em Marselha, França. Ele foi um grande representante das características humanas, usando a caricatura como uma das ferramentas para isso. Desde adolescente interessou-se pela arte e ilustrava a natureza e os personagens que passavam pela sua frente. Sensibilizava-se pela desgraça humana e social. Costumava usar tons ocre e terra em suas pinturas.

Figura 18 - *Dom Quixote* (1868)



Fonte: WikiArt¹²

Também cita a influência das paisagens de Delacroix: “Contudo, passando por Delacroix, mais do que parece, através da cor e de um desenho mais voluntário do que exatidão ilusória, exprimiríamos uma natureza campestre mais pura que os arrabaldes, os cabarés de Paris.” (VAN GOGH-BONGER 2015, p. 329).

Eugène Delacroix nasceu em 1798 na França e teve paixão pela arte exótica, o que se tornou uma marca na história de sua época. Técnicas e ideias de representação por ele iniciadas foram usadas pelos impressionistas. O pintor trabalha com mais movimento e intensidade de cor, com uma particular capacidade de representar sentimentos com suas cores.

Figura 19 – *Paisagem perto Ante* (1856)



Fonte: Infoescola¹³

¹² <https://www.wikiart.org/pt/honore-daumier> - Acesso: 6 de abr. 2020

¹³ <https://www.infoescola.com/biografias/eugene-delacroix/> - Acesso: 6 de abr. 2020

O que Van Gogh pintou no quadro, a princípio, seria a vista desde seu quarto no hospício de Saint-Rémy-de-Provence, mas a pequena vila representada no quadro não fazia parte da paisagem vista pela janela. Alguns críticos acreditam que ela é uma representação da vila na qual o pintor passou a infância. Outros acreditam que seja a vila de Saint-Rémy. Para todos os efeitos, a vila é uma inserção no quadro feita pelo artista, sendo um componente imaginado (ou lembrado).

Clüver, mas uma vez, traz um esclarecimento a respeito:

A Noite Estrelada permite-nos acreditar que podemos reconstruir mais ou menos o que van Gogh deve ter visto enquanto pintava as estrelas – a imagem secundária – mas a impressão mais poderosa e imediata é a do confronto com uma visão pessoal, da pintura dando voz ao modo como o pintor vivenciou e reagiu ao que viu. (CLÜVER, 2006, p. 125)

Clüver (2006, p. 159) recorre à análise da obra feita por Meyer Schapiro (1950), onde cita a seguinte frase de uma carta de Van Gogh: “Isto não me impede de sentir uma necessidade terrível de – posso dizer a palavra – religião. Então saio à noite para pintar as estrelas” (CLÜVER, 2006, p. 158). A frase evidencia o desejo de Van Gogh por uma união mística e libertação, exaltada no céu do quadro.

Na nuvem enroscada (ou “nebulosa do dragão”, como também a chama) e na “crescente estranhamente iluminada”, Schapiro aponta para “uma reminiscência possivelmente inconsciente do motivo apocalíptico da mulher em dor do parto, cercada pelo sol e pela lua e coroada com estrelas, e a criança recém nascida sendo ameaçada pelo dragão” (CLÜVER, 2006, p. 159). O autor refere-se ao Apocalipse 12 do Novo Testamento, cujos seis primeiros versículos, sob o título "A Mulher, a Criança e o Dragão", reproduzo a seguir:

E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estava grávida, e com dores de parto, e gritava com ânsias de dar à luz. E viu-se outro sinal no céu; e eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas. E a sua cauda levou após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a terra; e o dragão parou diante da mulher que havia de dar à luz, para que, dando ela à luz, lhe tragasse o filho. E a mulher fugiu para o deserto, onde já tinha lugar preparado por Deus, para que ali fosse alimentada durante mil duzentos e sessenta dias.

Em sua descrição da pintura, Schapiro observa que os grandes ciprestes em forma de chama fazem o contraponto vertical da terra escura com relação à nebulosa enroscada em espiral, e aponta para a oposição formal entre a corrente impulsiva, torrencial das pinceladas curvas que compõem no céu e as pinceladas curtas, horizontais e distintas da cidade, em primeiro plano. Em contraste com as luzes das estrelas, as luzes que aparecem nas janelas das casas são quadradas ou retangulares (CLÜVER, 2006, p. 159).

Ao observarmos as obras de Van Gogh, podemos inferir que seu interesse nos ciprestes pode ter um carácter simbólico, mas, como lemos no fragmento de uma das cartas, havia também um grande interesse formal. O pintor apreciava muito as formas pouco comuns que o cipreste apresenta e a sua fluidez. Os belos movimentos que esta árvore faz ao vento estão representados no quadro:

Os ciprestes sempre me preocupam, gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis, pois me espanta que ainda não os tenham feito como eu os vejo. Como linha e como proporção, é tão belo quanto um obelisco egípcio. E o verde é de uma qualidade tão distinta. É a mancha negra de uma paisagem ensolarada, mas é um tom negro dos mais interessantes, dos mais difíceis de fazer corretamente, que eu possa imaginar. Ora, é preciso vê-lo aqui contra o azul, dentro do azul para dizer melhor. Para pintar a natureza aqui, como em qualquer lugar, é preciso estar nela por muito tempo. (VAN GOGH, 1889, p. 330-331)

Em *A noite estrelada*, assim como o topo do cipreste atravessa a nebulosa, a ponta da fina torre da igreja atravessa o horizonte. Esse traço da obra pode ser interpretado como a expressão do desejo de morrer do artista, que vai ao encontro da observação de Schapiro de que o “céu assombroso, transfigurado” do quadro expressa o “desejo histórico” do artista de ser engolido e “perder o eu na vastidão” (CLÜVER, 2006, p. 159).

Essa interpretação ganha especialmente sentido ao levarmos em conta o contexto pessoal de Van Gogh quando pintou esta obra. O artista se encontrava internado em um hospital psiquiátrico. Estudos recentes apontam que desde a juventude vinha apresentando desordens com sintomas associados aos transtornos de personalidade borderline e bipolaridade, conforme publicado no jornal espanhol *El País* (FERRER, 2020). Após ter cortado com uma navalha parte de sua orelha esquerda no dia 23 de dezembro de 1888, na cidade francesa de Arles, passou por diversas internações.

Ele pintava compulsivamente durante dias a fio, com o estímulo do café e da bebida (costumava tomar absinto, com 70% de teor alcoólico). Descuidava a alimentação e teve vários surtos psicóticos e depressivos, os quais eram agravados pela abstinência

durante os períodos de internação, porque não podia beber. Essa era sua situação durante a criação de *A noite estrelada*. Ele escrevia lúcidas e afetuosas cartas para seu irmão e amigos nas quais, embora mencionasse suas dolências e tormentos, provavelmente amenizava sua gravidade para não os alarmar (FERRER, 2020).

Van Gogh só conseguiria vender seu primeiro quadro pouco tempo depois de pintar *A noite estrelada* e, mesmo com essa boa notícia, sete meses depois se suicidaria.

1890 - Boas notícias: o nascimento do filho de Theo, a publicação de um importante estudo consagrado à sua pintura no *Mercure de France*, a venda de um quadro (*A videira vermelha*) – o único que Vincent vendeu em vida. Nada disso pode fazer com que Vincent esqueça seu drama. Uma longa crise o lança num atroz desespero. Tenta matar-se. Não podendo suportar a vida em Saint-Paul-de Mausole, implora seu irmão que o leve para o norte. Chega a Paris em 17 de maio, mas segue para Auvers-sur-Oise em 21 de maio. Em Auvers, o doutor o atende. Começa bem sua permanência nesta pequena cidade. Vincent pinta todos os dias. Mas depois de visitar seu irmão e a cunhada, retorna desesperado a Auvers. A vida, como ele diz, lhe escapa. Não pode mais. Em 27 de julho Vincent dá um tiro no peito. Morre no dia 29 a uma e meia da manhã. (VAN GOGH-BONGER, 2015, p. 600)

Fica evidente o estado de agitação mental e sentimental em que o artista se encontrava à época em que pintou o quadro.

4.3 O texto intermediário: o poema efrástico “*The Starry Night*” (1962), de Anne Sexton

O poema é uma referência direta e explícita à pintura, desde a escolha do mesmo título (“*The Starry Night*” / “A noite estrelada”) até a citação, na epígrafe do poema, do fragmento de uma das cartas que ele dirigiu ao irmão (“Isto não me impede de sentir uma necessidade terrível de – posso dizer a palavra – religião. Então saio à noite para pintar as estrelas”). Portanto, a poeta deixa claro que faz uma referência à pintura e não a uma cena numa noite qualquer. A interpretação da pintura pela poeta, segundo Clüver (2006, p. 159), foi altamente influenciada pela análise de Schapiro.

Coloco a seguir o poema em inglês e, ao lado, a tradução para português proporcionada por Claus Clüver e Yun Jung Im (CLÜVER, 2006, p. 158-159).

<p><i>That does keep me from having a terrible need of – shall I say the word – religion. Then I go out at night to paint the stars.</i></p> <p>VINCENT VAN GOGH in a letter to his brother</p> <p><i>The town does not exist except where one black-haired tree slips up like a drowned woman into the hot sky. The town is silent. The night boils with eleven stars. Oh starry starry night! This is how I want to die.</i></p> <p><i>It moves. They are all alive. Even the moon bulges in its orange irons To push children, like a god, from its eye. The old unseen serpent swallows up the stars. Oh starry starry night! This is how I want to die:</i></p> <p><i>into that rushing beast of the night, sucked up by that great dragon, to split from my life with no flag, no belly, no cry.</i></p>	<p>Isto não me impede de sentir uma necessidade terrível de – posso dizer a palavra – religião. Então saio à noite para pintar as estrelas.</p> <p>VINCENT VAN GOGH em uma carta a seu irmão</p> <p>A cidade não existe, a não ser por uma árvore de cabelos negros que surge como uma mulher se afogando no céu quente. A cidade está silenciosa. A noite ferve com onze estrelas. Oh estrelada, estrelada noite! É assim que quero morrer.</p> <p>Está se movendo. Estão todos vivos. Até a lua se incha em seus aros de ferro alaranjado para expulsar crianças de seu olho, como um deus. A velha serpente não vista engole as estrelas. Oh estrelada estrelada noite! É assim que quero morrer:</p> <p>dentro dessa agitada fera da noite, sugado por aquele grande dragão, para escapar da minha vida sem bandeira, sem barriga, sem pranto.</p>
--	--

Clüver sugere que o poema é, além de um poema efrástico, uma tradução intersemiótica da pintura de Van Gogh. Um poema efrástico estabelece uma relação com a obra na qual ele se baseia. Essa relação pode ser de diferentes índoles: o poema pode interpretar, comentar, criticar, imitar ou estabelecer outros tipos de relações com a obra em questão. A aceitação de um poema como efrástico significa aceitar que o poema evoca “[...] uma imagem mental da obra derivada das pistas descobertas no texto e das recordações que temos da pintura, simplificadas e distorcidas de acordo com o grau de familiaridades que temos com ela” (CLÜVER, 2006, p. 129).

Por outro lado, ler o poema como uma transposição intersemiótica implica lê-lo contrastando-o com a obra de partida, o que, ao mesmo tempo, nos permite olhar para ela sob uma nova luz.

Transposições intersemióticas lidas como tal são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder significante dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais, especialmente com relação às convenções que governam a descrição e a representação pictórica (CLÜVER, 2006, p. 131).

Além de procurar equivalentes no sistema linguístico para traduzir o sistema pictórico operante na pintura, o tradutor que se propõe a criar um poema como tradução intersemiótica deve respeitar as convenções que governam tanto o sistema originário da pintura como as do gênero literário escolhido. As regras de codificação da pintura devem ser deduzidas pelos observadores a partir de cada obra, “de acordo com os códigos e convenções de significação pictórica a eles familiares” (CLÜVER, 2006, p. 116).

O tradutor decide, com base em sua interpretação e julgamento, considerando também os hábitos do leitor, quais características formais da obra vão buscar preservar.

O tamanho da imagem de uma árvore em uma pintura pode ser interpretado simplesmente como indicação do local em um sistema de representação de perspectiva, ou como uma expressão de sua importância relativa, ou como parte constitutiva de sua relevância simbólica. De acordo com sua interpretação, o poeta, ao fazer a transposição da pintura, decidirá se o tamanho da imagem da árvore deve realmente ser indicado ou se sua importância ou função simbólica será estabelecida por outros meios que não a referência ao tamanho (CLÜVER, 2006 p. 118).

Em função de suas escolhas, o tradutor pode optar por fazer omissões, substituições parciais e acréscimos. Afirma Clüver (2006, p. 139): “Além de nos atrair como um texto por si, ela vai estimular o leitor a olhar para o texto-fonte de forma diferente do que habitualmente faríamos. Essa função também justifica a presença mais forte da voz do tradutor e [...] as distorções e as omissões”.

Ao contrastar o poema de Anne Sexton com a pintura de Van Gogh, Clüver começa observando que todos os substantivos da primeira estrofe, menos um, nomeiam itens representados na pintura: a cidade, uma árvore, o céu, a noite e as onze estrelas. A poeta inclui uma mulher se afogando que surge da forma daquela “árvore de cabelos negros”. A árvore, na pintura, pode ser considerada uma metáfora visual da morte, já que, conforme Van Gogh reconhecia em suas cartas, o cipreste era uma árvore tradicionalmente associada à morte, aos cemitérios. Clüver considera a adição dessa mulher se afogando como uma estratégia para reforçar o desejo de morrer como um motivo da pintura, motivo que atinge seu ponto álgido nos versos finais, que criam uma imagem de separação da esfera da existência humana para sucumbir à vida vibrante da esfera celestial, onde a lua, grávida, traz suas filhas-estrelas ao mundo.

Ao se perguntar sobre a presença desse motivo na pintura, Clüver conclui que, mesmo não tão estando visivelmente evidente para muitos observadores, uma

aproximação à circunstância pessoal do artista pode ratificar a existência desse sentimento de fundo, como vimos acima. O fato de a própria poeta ter-se suicidado também nos permite inferir que ela tenha identificado o motivo ao interpretar a pintura e que tenha optado por mantê-lo, mais explicitamente, inclusive, no poema.

Por outro lado, a poeta optou por omitir o campanário no poema. O campanário é um elemento pequeno, mas que tinha uma importância simbólica e estrutural na pintura. Como afirma Clüver, ao ler o poema como transposição da pintura, podemos tornar-nos conscientes do significado de detalhes pictóricos como esse, que não estão presentes no poema, por uma referência por omissão.

Assim como a pintura não é uma representação realista da paisagem, a poeta optou por qualificar os substantivos do poema para produzir efeitos metafóricos. A forma serpenteada pintada por Van Gogh em seu céu estrelado parece mover-se da esquerda para a direita, representando mais uma força do que uma nuvem ou objeto material existente. Anne Sexton usa uma metáfora em sua transposição, referindo-se a uma velha serpente não vista.

O poema cria uma tensão dinâmica entre o calor do céu e o silêncio da cidade, confrontação que traduz o contraste entre as cores brilhantes e quentes que dominam o céu e os tons frios e escuros da cidade. A cidade está imersa num silêncio inerte, como morta, enquanto o céu ferve de vida.

Sobre a comparação entre o eu lírico da pintura e o eu lírico do poema, Clüver (2006, p. 125) afirma que: “Se decidirmos ler o poema como uma tradução da pintura, deveríamos ouvir a voz do eu lírico como sendo também a voz do pintor olhando a noite estrelada”. Nesse sentido, o autor considera que, apesar de o eu lírico do poema ter um tom que lhe é próprio e em alguns momentos realizar feitos que não se correspondem com a pintura, expressando a intensa reação da poeta à pintura, o eu lírico do poema não diz nada que o eu implícito da pintura não pudesse dizer. Afinal, conforme explica Clüver, a transmutação de uma obra é um ato subjetivo de interpretação, e a tradução necessariamente possuirá traços do engajamento do tradutor com o texto.

Quanto à existência de correspondência formal entre a pintura e o poema, Clüver identifica alguns aspectos que tornam as duas obras formalmente compatíveis: as tensões

dinâmicas da pintura, que são mantidas em equilíbrio assimétricos, e os ritmos internos, criados pela repetição de formas e cores e pelas pinceladas em várias direções, são transpostos para o poema mediante a manipulação da extensão dos versos: enquanto as duas primeiras estrofes, idênticas em estrutura, se expandem e se contraem, a última apenas se contrai. Cria-se, assim, em uma equilibrada alternância entre regularidade e irregularidade.

Ele, inclusive, identifica uma correspondência no nível da macro-estrutura, e observa como: “O decréscimo gradual dos versos finais é quase uma representação icônica invertida da forma da árvore, o que nos leva de volta à imagem que domina os versos iniciais e que une as duas esferas [terrestre e celestial] na pintura” (CLÜVER, 2006, p. 128).

4.4 O texto de chegada: *Caminho da luz* (2019)

A construção do quadro *Caminho da luz*, de minha autoria, remete a um sonho que tive antes de conhecer o quadro de Van Gogh *A noite estrelada*. Esse sonho que tive na minha infância foi tão importante que o mantive retido na memória até os dias de hoje de forma vívida.

Quando tive aquele sonho, não conhecia o Eixão da cidade de Brasília – DF, que é uma pista longa e larga, inserida em uma cidade vazia, mas cheia de árvores belas, contorcidas e secas como as do Cerrado, numa cidade em que os prédios ficavam ocultos no meio das árvores, sem prédios altos. No campo de visão do sonho, à minha esquerda havia uma árvore enorme, como uma que encontrei e que represento em foto na Figura 18.

Figura 20 - árvore na 704/705 norte – DF



Fonte: Brasília Concreta¹⁴

Essa árvore representava para mim uma espécie de casinha aconchegante, onde imperava o silêncio, onde não havia movimentos ríspidos e dentro da qual gostava de me imaginar montando coisas particulares. Era linda de se olhar.

Aparece também uma menina com seu guarda-chuva vermelho. Ela me representa, identifico-me com ela e com a cor do guarda-chuva, porque essa é minha cor favorita.

O que essa imagem da menina com o guarda-chuva significa para mim?

Quando o guarda-chuva se abre, sinto que é uma forma de expressão do poder do silêncio, tendo em vista que ela não consegue falar. Apenas expressa seus sentimentos nos gestos delicados e no olhar cativante, não sendo necessárias palavras. Ela aparece andando pelo eixo vazio, sem medo.

É uma expressão de coragem de quem caminha, independente, até a luz.

O sonho também mostrava a noite cheia de estrelas, com um céu noturno como todos conhecem, permeado daquilo que originalmente seriam as estrelas brancas. Mas no meu sonho as estrelas não eram brancas, eram de um amarelo vivo, como se refletissem a luz na cidade; inclusive, a lua era amarela brilhante.

¹⁴ Disponível em: <http://brasiliaconcreta.com.br/arvores-sao-equipamentos-publicos/>. Acesso em: 04 nov. 2020.

Quando eu era criança, achava que a meia lua minguante ou crescente era decorrente de uma explosão e que dessa explosão resultariam mais estrelas, que iluminariam ainda mais a cidade toda. Também as nuvens se movimentando lentamente pareciam como se fossem um mar ondulante seguindo o toque de uma música, andando por entre o caminho das estrelas. A noite para meu sonho e para aquela menina era, e é, mais do que ativa, calma, serena, silenciosa e aconchegante.

Quando na minha infância, a minha avó materna me levou ao Eixão para visitar o irmão dela, que mora na Asa Sul, fiquei encantada ao olhar a rua cheia de ipês coloridos, grama verdinha e lisa. A árvore grande do meu sonho, e que representei com a imagem da Figura 16, estava lá. E ainda mais, era de noite. Naquela ocasião me lembrei novamente do sonho e o meu presságio se realizou. O gosto dessa primeira vivência me fazia pedir, toda vez que ia visitar o irmão de minha avó, para ir passear no Eixão.

Foi recentemente, na disciplina de Tradução e Semiótica do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, que vim a conhecer o quadro de Van Gogh *A Noite Estrelada*, e percebi a imediata correlação com meu sonho de criança.

Uma vez discutida a análise de Clüver, a professora da disciplina, minha então orientadora, nos propôs o desafio de criar uma tradução intersemiótica do quadro. Foi então que resolvi usar a minha técnica de aquarela e representar o que lembro do sonho por meio de imagens em uma relação de semelhança com *Noite estrelada*, não só com a composição e com as formas e cores do quadro, mas, também, com os sentimentos do pintor, mediados pelo poema, pelas cartas de Van Gogh e pelas observações de Clüver.

A pintura é feita em aquarela sobre papel e mede 31 X 41 cm. Tem o seu centro uma menina de guarda-chuva vermelho, caminhando numa rua larga, ou “eixo”, como se diz em Brasília. Pretensamente criada como uma tradução da pintura de Van Gogh *A noite estrelada*, preserva a parte do céu cheio de estrelas, onde também aparece uma lua noturna, luzes e nuvens “serpenteando” e uma árvore que é uma mulher se afogando na forma de seus cabelos, em referência à leitura da obra por Anne Sexton. Por outro lado, tem uma contribuição pessoal, que são as árvores secas como o cerrado, em uma cidade que ainda não foi construída – ou seja, que não existe, como no poema.

Figura 21 - *Caminho da luz* (2018), de Hellen Caldas



Fonte: a autora

A história por trás do quadro conta que a menina nunca conheceu o Eixo e tinha um sonho de conhecê-lo. Aquilo que seria um “eixo” numa grande cidade. Assim, quando a noite estrelada se fazia numa luz que brilhava e a menina a olhava impressionada, sabia que estava no sonhado lugar, no Eixo, e decidiu caminhar para imergir nesse seu sonho. O céu mostrava a direção certa e o caminho para ela se encontrar. Pegou seu guarda-chuva vermelho, que era seu favorito, e foi caminhando. A primeira imagem que ela viu foi a árvore estranha contendo a forma de cabelo e, logo mais à frente, viu as outras árvores secas e continuou para encontrar o caminho da luz. Em minha pintura, as árvores do “caminho da luz” são uma forma de casinhas, que estão ligadas ao feminino.

Os sonhos e sentimentos de Van Gogh e os meus se unem no mesmo céu estrelado. São os sentimentos do pintor famoso que se unem aos meus. Portanto, quando digo que meu quadro é uma versão do quadro famoso, digo que realizei uma tradução adaptativa, segundo os conceitos de Gottlieb. Trata-se de uma forma de adaptação ligada ao eu lírico do artista, mas atualizada para meu contexto histórico e pessoal.

Procurando traduzir a gama imensa de sentimentos profundos expressados pelo renomado pintor, percebemos que Van Gogh se especializou no silêncio. Ele procurava a pureza e a simplicidade nua e crua, as verdades mais pungentes e o coração de todas as razões de existirmos, nessa integração com a natureza “mãe”, mantenedora de todas as

verdades em suas leis que acabam se expressando em formas. A mesma perfeição procurada é relatada por ele em suas cartas, e esse poder de concentração do desenhista já foi definido pela escritora Betty Edwards. Da mesma forma eu, minhas vivências longe desse Eixão num mundo silencioso e familiar, podia agora saltar para dentro dessa outra realidade, e o desenho e a pintura me permitem esse poder de concentração reforçado pela minha condição de surdez, que antes de tudo ajuda nesse processo de concentração e percepção.

O silêncio encontra-se no interior dos sentimentos. É expresso na pintura em cada pincelada. Poderia estar na palavra escrita, na forma de estruturar um texto. Não há imobilidade no silêncio. Mas movimento.

Portanto, temos esses fatores comuns: procura de profundidade, essa harmonia verdadeira na natureza e suas formas e o poder de concentração que nos traz o desenho ou a pintura.

Levantados estes pontos, sem os quais a análise aqui pretendida não poderia ser completamente assimilada, vamos nos debruçar na análise das três obras, a original e as duas traduções.

4.5 (Des)continuidades entre as três obras

O poema de Sexton possui a característica predominante de descrição visual, quase uma apropriação direta das imagens contidas no quadro, trazidas para o universo verbal. Clüver também comenta esta qualidade do poema, ao apontar a correspondência de todos os substantivos da primeira estrofe – exceto um, a mulher se afogando – com itens representados na pintura.

Igualmente, na aquarela por mim pintada, ocorre a transposição dessa mesma impressão visual por meio da representação de uma paisagem onde um eixo vazio predomina, buscando manter a fidelidade ao que a pintura original expressa, construindo-se, assim, uma nova forma de tradução intersemiótica. O ambiente por mim representado possui a mesma qualidade noturna. As cores são frias, reflexo da nossa natureza. A noite vazia diminui o movimento na paisagem.

A alegria transmitida em *Caminho de luz* parece estar em sintonia com o estado anímico de Van Gogh no dia em que escreveu (19 de junho de 1889), em uma das cartas para seu irmão: “Enfim tenho uma paisagem com oliveiras e também um novo estudo de céu estrelado”. (JO VAN GOGH-BONGER, 2015, p. 329). Esse mesmo tom comemorativo é o que pretendi transmitir em minha tradução. Mesmo conhecendo a situação pessoal que ele atravessava, é possível vislumbrar momentos de alegria como esse, motivado pelo seu grande feito como artista.

É mais uma vez Clüver quem nos mostra o caminho para o entendimento da relação de domínio da imagem sobre a construção estritamente presente na linguagem escrita no texto de Sexton. No poema, podemos ler os seguintes versos: “*The town is silent*” (A cidade está silenciosa) – que contrasta com “*the hot sky*” (o céu quente) e “*the night boils*” (a noite ferve).

A estranha tensão dinâmica entre o calor e o silêncio reflete o contraste entre as cores brilhantes e quentes que dominam, pela intensidade, o céu pintado e os tons escuros da cidade, os azuis frios aplicados aos edifícios e às copas das árvores com pinceladas mais curtas e mais regulares. (CLÜVER, 2006, p. 122)

É interessante pensar como a autora, ao interpretar o quadro, chegou à leitura de que a cidade está silenciosa. Talvez pela quietude do plano das casas, e, provavelmente, inspirada pela mensagem que escolheu para a epígrafe: a necessidade de religião. O silêncio aparece, pois, como estado de partida necessário, assim como acontece no meu quadro.

Sexton inicia seu poema dizendo que a cidade não existe, a não ser pela árvore que surge como uma mulher se afogando no céu quente.

Clüver, mais uma vez, traz o esclarecimento da transposição ocorrida entre as obras:

A metáfora surpreendente da “*black-haired tree*” (árvore de cabelos negros) que “*slips / up like a drowned woman into de hot Sky*” (Surge como uma mulher se afogando no céu quente) sugere o movimento e um contra-movimento verticais e corresponde exatamente à metáfora visual que van Gogh nos ofereceu através do signo que representa o cipreste (associado a cemitérios): o espectador quase inevitavelmente decodificará esse signo de outra maneira, como uma chama escura, ou, de acordo Sexton, como cabelo de uma mulher se afogando. “*Black-haired tree*” traduz, de forma precisa, essa visão dupla. (CLÜVER, 2006, p. 122-123).

Em minha pintura, o até então para mim desconhecido Eixão da cidade de Brasília é retratado como uma pista longa e larga, inserido em uma cidade vazia, ainda inexistente,

mas cheia de árvores belas, contorcidas e secas como as do cerrado sob um céu quente, que também ferve.

Se a árvore no poema de Sexton é humanizada para ser identificada com uma mulher afogada no céu quente, assim como a metáfora da poeta, surge algo de muito pessoal e de humano no quadro *Caminho da luz*: a menina com seu guarda-chuva vermelho. Existe a cor vermelha do guarda-chuva e o abrir-se deste guarda-chuva sobre a forma preta da menina. Isso traz consigo emoção. A “menina” também é humana. Mas de forma oposta à da mulher do poema de Sexton, ela usa a força da sua coragem para caminhar na rua. À esquerda do quadro, aparece uma árvore enorme. Essa árvore é signo que abriga esta menina como se fosse a sua casa, onde impera o silêncio, onde não há movimentos bruscos.

Ao mesmo tempo, assim como no quadro de Van Gogh, esta árvore se ergue até o plano celestial, transmitindo uma espiritualidade. Já no poema de Sexton, a árvore também surge enorme, mas é descrita como cabelos pretos, representando a força da metáfora de uma mulher se afogando, sugerindo um movimento vertical, ascendente e descendente, com uma expressão de morte associada ao signo de cipreste. O sentimento que as obras evocam no observador/leitor é, portanto, oposto no caso do poema. Mas o eu lírico do poema dialoga com o estado emocional da autora perante a obra e com o do próprio artista no período que antecedeu seu suicídio. É, assim uma leitura possível.

O poema segue:

“The town is silent. The night boils with eleven stars.”

(A cidade está silenciosa. A noite ferve com onze estrelas.)

“Oh starry starry night! This is how”

(Oh estrelada, estrelada noite! É assim)

“I want to die.”

(que quero morrer.)

O quinto e o sexto verso (“Oh noite estrelada! É assim / que quero morrer”) se liga diretamente à imagem de uma mulher sendo sugada pela noite estrelada, escapando de uma cidade que não existe. Mas não devemos ignorar o forte contraste que surge entre o poema ecrástico de Sexton e a carta escrita por Van Gogh para seu irmão em 19 de junho de 1889: “[...] talvez [Gauguin, Bernard e eu] não estejamos aqui para nossa própria

vitória, mas para consolar ou para preparar uma pintura mais consoladora.” (MACHADO; RUPRECHT; LAGOS, 2015, p. 329). Esse comentário, feito, ao falar sobre seu novo estudo do céu estrelado, não parece transmitir uma relação explícita com a morte como a que encontramos no poema.

Clüver observa:

Mas a voz verdadeiramente nos surpreende na medida em que se afirma, desde o paradoxo do primeiro verso até a surpreendente fusão metafórica do cipreste e do cabelo da mulher afogada, à exclamação entusiasmada seguida da afirmação clara “*I want to die*”. A morte pode não estar na mente de todo leitor quando ele se relaciona com o quadro. Mas, com um pouco de reflexão, o motivo do desejo de morte parece extremamente adequado, à medida que é desenvolvido no poema como desejo de liberação para aquele mundo transterrestrial que “está se movendo” e onde “todos estão vivos”, uma forma de escapar da “cidade [que] não existe[...]” (CLÜVER, 2006, p. 126).

A noite tem prazo de duração. Passa em pouco tempo, para depois desaparecer. O verso “A cidade silenciosa” mostra o momento em que apenas o vento suave passa pela cidade silenciosa, sem os ruídos produzidos pelo trânsito dos seres humanos. As luzes da cidade são refletidas e em seu reflexo surgem as estrelas da noite (a noite ferve com onze estrelas.).

No texto produzido por Júlia Oliveira, em seu estudo “*Noite na taverna e Noite estrelada: um diálogo intersemiótico*”, surge uma interessante observação. Para ela, o céu do quadro de Van Gogh busca reforçar a visão cósmica de um espetáculo natural. (OLIVEIRA, 2012, p. 7), como um reflexo da força da natureza.

A poeta exclama: “Está se movendo. Estão todos vivos.”. Surge aí uma linha em movimento que desenvolve numa imagem fantástica, produzindo um tempo simultâneo entre as estrelas e a lua.

It moves. They are all alive.

(Está se movendo. Estão todos vivos.)

Even the moon bulges in its orange irons

(Até a lua se incha em seus aros de ferro alaranjado)

To push children, like a god, from its eye.

(para expulsar crianças de seu olho, como um deus.)

Também no quadro *Caminho de luz*, as nuvens aparecem como uma linha fina e branca movimentando-se lentamente como se fosse o mar, como se tocasse uma música entre o caminho das estrelas.

Nas três superfícies, das pinturas e do poema, há movimento. A nuvem com as estrelas e a lua forçam, guiam a visão. No poema, os verbos produzem movimento e modificam a visão do quadro. Reproduzem a impressão que se tem da cidade em uma noite quente.

Em *A noite estrelada*, as cores quentes da iluminação se destacam. O calor da lua alaranjado atrai a visão. Ao redor da lua, tudo se ilumina, refletindo o centro da lua. No canto do inferior da tela, vemos a cidadezinha com suas janelas, que disputam nossa atenção com a iluminação do céu. A poeta brinca com a sonoridade das palavras para evocar as formas e as forças do quadro:

[...] há luminosidade e calor (“*orange irons*”, aros de ferro alaranjados) nos dois versos que se referem à lua, com as vogais abertas em contraste com o som sibilante de “*unseen serpent (that) swallows up the stairs*”. [...] A afinidade de forma e cor une o círculo luminoso no interior do crescente alaranjado [...] (CLÜVER, 2006, p. 123-124).

A lua da poeta, “como um deus”, se incha para dar à luz novas estrelas, como se já se estivesse preparando para acolher mais uma alma na esfera celestial. Morte e renascimento cósmico estão belamente representadas nos versos. Meu quadro não aborda a morte. O guarda-chuva vermelho, mesmo apontado para cima, guia a menina no caminho da vida terrenal, fornecendo-lhe proteção, aconchego e confiança. A árvore ao lado lhe permite uma conexão espiritual com ela mesma, com a natureza, com o universo. Ao mesmo tempo, desde o ponto de vista da concepção pessoal da obra, há uma semelhança com a feminilidade maternal da lua proposta por Sexton, já que, em minha imaginação infantil, ainda vívida, a metade da lua que falta está, na verdade, distribuída pelo céu na forma de estrelas. As duas traduções, por fim acabam tendo um ponto de encontro na junção da “explosão” e da “procriação”, estabelecendo uma conexão, uma intersecção, entre as duas transposições locais aqui analisadas.

O céu retratado por Van Gogh é maior do que estaríamos acostumados a ver num quadro, e constitui o centro das atenções, dominando a paisagem da cidade, que está escura, iluminando-a. Há a presença do infinito nos lembrando sempre que há mais estrelas por trás das retratadas. E além dessas, já não visíveis no quadro, existem ainda

outras. Esse infinito de estrelas em muito se assemelha ao silêncio presente na vida de uma pessoa surda. Este se projeta além da realidade presente e permite o contato com essa dimensão mais ampla da existência. Infinita. Não visível, mas perceptível além dos sentidos físicos humanos.

Se para um surdo é possível ouvir os sons sutis contidos nas imagens, como diz o poeta surdo Robert Panara, que diz ouvir “*the rustle of a star*” (a farfalha de uma estrela), eu me conecto com o silêncio que está além dos meros conceitos físicos da ausência de vibrações sonoras, mas com aquele silêncio que alimenta meu trabalho.

Quero livrar o silêncio de seu sentido passivo e negativo, de censura, que nas sociedades normalmente lhe é atribuído, mas um lugar onde a significação ocorre no mais íntimo do indivíduo. É aquele que ainda é sentido e que significa. Que possui movimento. Produz reflexão.

Vejamos os próximos versos do poema:

The old unseen serpent swallows up the stars.

(A velha serpente não vista engole as estrelas.)

Oh starry starry night! This is how

(Oh estrelada, estrelada noite! É assim)

I want to die:

(que quero morrer:)

No décimo verso, surge uma nova metáfora: “A velha serpente não vista engole as estrelas”. Na última estrofe, aparentemente, a serpente se transmuta em “aquele dragão”, uma imagem vigorosa, muito distante das lendas do dragão chinês, que existiram para provocar medo em um povo submisso a ele. Ao contrário, parece mais próxima do dragão como um poderoso animal sagrado. Distante, igualmente, da serpente bíblica do jardim do Éden, que seduz Eva a comer uma fruta e se tornar pecadora. Distante da mulher que se afoga, que quer morrer. Em meu quadro, o que se vê é um mar que evoca um toque de música em movimento, que não intenciona ser ríspido, mas bonito de se olhar no céu. Temos aqui um evidente contraste entre as duas formas de ressignificação local: A forma do suicídio de uma mulher que vai ser engolida pela serpente-dragão do céu deve ser

confrontada com uma noite repleta de paz e de infinito como a produzida em meu quadro e, na minha percepção, no quadro de Van Gogh.

Esclarece Clüver:

No céu de Van Gogh, há uma imensa forma “serpenteada” que parece se mover da esquerda para a direita, cuja identidade é questionável, pois habitualmente não vemos tal forma no céu. Ela parece representar uma força ao invés de um objeto material como nuvem ou galáxia. Então é apropriado que o poema use uma metáfora para substituí-la, uma metáfora que situa um objeto entre as estrelas com um artigo definido e um verbo de ação (“*the old ... serpent swallows*”, a velha serpente engole) ainda que, simultaneamente, a retire de cena, tornando-a “*unseen*” (não vista) (CLÜVER, 2006. p. 121).

Segue o poema:

into that rushing beast of the night,

(dentro dessa agitada fera da noite,)

sucked up by that great dragon, so split

(sugado por aquele grande dragão, para escapar)

from my life whit no flag,

(da minha vida sem bandeira,)

no belly,

(sem barriga,)

No cry.

(sem pranto.)

Curiosamente, na tradução do poema publicada por Clüver e Yun Jung Im, aqui utilizada, o participio do décimo quarto verso (“*sucked up by that great dragon, so split*”) foi traduzido em masculino (“sugado por aquele grande dragão, para escapar”), ou seja, como se fosse Van Gogh quem estivesse pronunciando essas palavras. O próprio Clüver explica o porquê:

Estará esse motivo na pintura? De quem é a voz que ouvimos? Não soa como alguém respondendo numa maneira muito pessoal, até mesmo particular, a um quadro que pode evocar reações bastante diferentes? Alguém muito parecido com a própria poetisa, que no fim conseguiu suicidar-se? Mas assim também o fez o pintor, logo após o término da pintura A Noite Estrelada. Se decidirmos ler o poema como uma tradução da pintura, deveríamos ouvir a voz do eu lírico como sendo também a voz do pintor olhando a noite estrelada (CLÜVER, 2006, p. 124-125).

No entanto, eu preferiria uma tradução em feminino, fazendo referência à mulher que existe, que está se afogando, que, quiçá, representa a voz da escritora.

Nos três últimos versos – “da minha vida sem bandeira”, “sem barriga”, “sem pranto” – ocorre, por meio da negação, a extinção de tudo, como conclusão final do poema.

Mas em minha tradução, em meu quadro, a vida contida na obra de Van Gogh comunica felicidade. Meus sentimentos parecem poder unir-se aos dele, mantendo o seu legado do céu profundo e cheio de vida. De alguma forma, coincido com a ideia de criar uma pintura consoladora, como o artista sugeriu em sua carta, e gosto de imaginar a paz que ele, mesmo que fugazmente, sentiu ao ver em sua mente e em sua tela aquela paisagem.

A pintura *A noite estrelada* foi produzida por Van Gogh de forma a permitir, pela visão da pintura, a infinita possibilidade, para outros autores, de vivenciarem suas novas e pessoais aventuras, e perceber a permanência no mundo daquilo que ele vivenciou no passado.

Podemos então, perceber que a transposição semiótica realizada por Sexton, em seu poema, ou por mim, em minha pintura, abre novas possibilidades de apreciação da obra original para seus leitores. Como nos diz Clüver a obra original será vista sob uma nova luz.

Surge uma nova espécie de engajamento à obra original, que em nada se assemelha à uma fria análise crítica. Surge a criação artística para se colocar no lugar da análise. Podemos falar do surgimento de uma nova obra, com novos significados produzidos por novos signos, mas, ao mesmo tempo, trazendo uma contribuição à obra original, sua tradução, enriquecendo as possibilidades de uma nova leitura realizada pelo espectador.

4.6 O vídeo em Libras

Assim como Van Gogh nos deixou registros de seus pensamentos e sentimentos em suas confissões epistolares, decidi que minha tradução pictórica poderia incluir um vídeo em Libras que buscasse aproximar o público surdo a obra do artista, não apenas como um paratexto onde explicasse o processo tradutório por trás do meu trabalho, mas

também como um complemento que explorasse poeticamente, na língua de sinais, os sentimentos transmitidos pelo artista.

Inicialmente foi feito um roteiro contendo uma introdução, uma visão geral dos aspectos da Semiótica citando rapidamente os autores trabalhados na dissertação e uma mostra das obras de partida e de chegada, focando principalmente em detalhes da obra de Van Gogh, nas emoções transmitidas e nos aspectos formais com os quais adaptei a pintura.

Uma vez pronto o roteiro, foi agendada filmagem no Parque Olhos D'água, mais especificamente na área da nascente, que fica em local com boa iluminação e com silêncio que permite focar na parte dos objetivos sem dispersão. Como o vídeo também pretendia ter áudio, ele oferece um fundo natural com água corrente que acalma o ouvinte.

No local, fizemos vários ensaios antes de começar a filmagem. Com ajuda de uma intérprete de Libras, houve debate sobre a objetividade e simplificação de alguns itens e palavras do texto a ser transformado em Libras. Com isso, foram modificados alguns textos simplificando a tradução, e depois as alterações foram introduzidas na versão final do roteiro.

O encontro inicial foi às 10h da manhã e as filmagens duraram até as 13h30, portanto, foram 3h30 de filmagem. Os equipamentos usados foram Uma Canon 7D, um captador de som Handy recorder H4n (com protetor para vento), um tripé para a câmera, um tripé de partitura para o roteiro ficar em local que facilitasse a leitura pela intérprete de Libras, um refletor de luz solar para melhor a luz no meu rosto.

Com isso, foram feitos cerca de trinta pequenos filmes e capturas de som paralelas. Decidiu-se manter a maioria dos sons falados na hora da leitura, pois havia maior sincronismo com a ação de Libras.

A edição levou cerca de 12 horas de trabalho, que incluiu limpar, organizar e inserir os sons captados pelo gravador especial.

Foi criado um ambiente provisório em local reservado no site do Brasil Desenhado para inserir o QR code do vídeo, demonstrando a viabilidade dele.

Durante as filmagens respeitou-se o distanciamento social e uso de máscaras da equipe, para não comprometer a saúde dos participantes.

O vídeo está publicado na internet e pode ser acessado pelo código QR disponível no Apêndice deste trabalho, onde também inclui o roteiro de gravação do vídeo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme quisemos evidenciar neste trabalho, a tradução é um processo que, tanto se realizado de forma intencional como ocasional, se repete cotidianamente na experiência de leitura da realidade verbal e sonora do mundo por parte de uma pessoa surda, enquanto que, quando este é observado e decodificado por ela, para quem a imagem, a visão, predomina, constantemente se faz necessária a ressignificação local e a tradução dos signos apreendidos para signos visuais, sejam eles transmitidos adiante por meio da língua de sinais, por meio de uma obra pictórica, ou para a simples construção íntima da compreensão da realidade.

A leitura do mundo por um surdo, e afirmo isso em bases muito pessoais e empíricas, se reveste da ressignificação local, transformando a compreensão verbal e semântica em conceitos visuais. Imagens que falam muito mais e muito mais rapidamente do que a expressão verbal pode abranger e que constroem um tecido de significação que interfere, em bases muito permanentes e contínuas, nas próximas leituras da realidade a serem realizadas.

A tradução do mundo na forma de signos visuais, feitas por um surdo, tão habitual na minha experiência humana, permite-nos perceber uma ressignificação constante, apreendendo o mundo pela visão, pelas imagens, no silêncio, absorvendo-as com mais profundidade e tornando-as mais poderosas em significação que as palavras. Nesse exercício constante e cotidiano, em cada interpretação, em cada nova captura da realidade que é realizada, ocorre uma catarse de signos visuais, uma nova construção visual, como no *insight* criativo do artista. Para um surdo, isso se potencializa e se torna cotidiano, levando-nos a um mundo cada vez mais rico de significação e prazer pela vida.

Impõe-se, aqui, uma importante observação que se relaciona diretamente com a análise aqui pretendida: A Língua Brasileira de Sinais, Libras, é uma língua vista pelo outro, é uma língua que usa as mãos, o corpo, as expressões faciais, é uma língua que depende da presença material do corpo do “tradutor”, por isso, também “ator”. Ao se utilizar da língua dos sinais como intérprete da língua portuguesa, invariavelmente ocorre uma prática constante da tradução do português falado para esta língua muito mais aderente à qualidade visual da comunicação dos surdos. A coautoria do tradutor, nesse caso, fica literalmente estampada diante dos olhos do leitor, pois, o texto está sendo visto na Língua Brasileira de Sinais no corpo do tradutor/ator.

Devemos sempre ter em vista que a fala de um surdo, no momento em que se utiliza da língua de sinais, será sempre executada usando seu suporte corporal e mental. O discurso constrói-se com imagens que, de forma combinada, produzem significação. A mente de um surdo construiu-se e, continuamente, constrói-se por estímulos predominantemente visuais. Portanto, deve ser destacado o fato de que um discurso construído com a língua dos sinais, especialmente quando produzido por um surdo, ao traduzir um texto que originalmente foi produzido por um ouvinte, será necessariamente permeado pela experiência humana desse surdo, por uma mente que usualmente constrói significação e signos de forma visual, seja no aspecto formal, ou no aspecto estrutural dessa construção do discurso. A língua de sinais é materializada sobre o corpo do tradutor em imagens. Com isso, quero novamente destacar o quanto o visual é preponderante para nós, surdos, em relação ao português ou outra língua qualquer não imagética. Portanto, torna-se não só evidente aos olhos do decodificador, como passa a ter papel central na ressignificação local, o que ocorre na tradução para Libras: o papel de um corpo individual dentro de uma comunidade cultural, ideológica e linguística específica.

Podemos levantar uma questão: Se expandirmos esta constante prática de um surdo, coautor e tradutor de mensagens cujo significado encontra-se na construção gramatical e sintática, na ordenação de signos verbais, como é o caso do português, para uma construção de significado feita com base na visualidade, teremos de considerar que, para encontrar o significado de uma obra de caráter principalmente visual, como é o caso da pintura *Noite estrelada*, de Vincent van Gogh, seria mais natural para um leitor surdo que a tradução da obra original ocorresse para uma outra obra em que também predominasse a expressão visual, como é o caso da tradução que passamos a estudar neste trabalho, minha pintura, *Caminho da luz*.

Neste caso, a tradução não se faz por meio do resgate nem descoberta de significados, mas de sua criação; não envolve transporte ou substituição, mas transformação ou ressignificação local.

O mesmo pode ser dito do poema efrástico "*The Starry Night*" (1962), de Anne Sexton. Igualmente, o eu lírico da poeta predomina sobre o compromisso com o texto portador de significados produzidos diretamente por Van Gogh. Não há disciplina de transposição de signos ou imposição de gramática para que o poema seja considerado uma tradução, mas uma transformação de significados, ressignificação local. Se este poema, conforme Clüver, possui referência direta e explícita à pintura, um poema

ecfrástico, esta versão se dá por meio de transposição intersemiótica permitindo que infinitas possibilidades de versões, e não apenas uma, ocorram. Por exemplo, a minha tradução do mesmo quadro de Van Gogh difere totalmente da versão de Anne Sexton.

No meu quadro, como proposta de tradução, me propus a representar os sentimentos de Van Gogh, mantendo seu céu profundo e cheio de vida iluminando a paisagem, como ele fez, usando tons de cores frias na maior parte da composição e destacando o surgimento das estrelas em cores quentes, a lua e o guarda-chuva ressaltando esse destaque. Representei a existência de um ser humano assim iluminado, uma menina de longos e belos cabelos, sensível a tudo isso que via na concentração de seu silêncio.

Neste ponto, surge uma nova importante questão que envolve a produção do significado na tradução: Ao fazer a leitura do significado produzido pelo poema de Anne Sexton, encontro uma quase total divergência de significado daquele que foi pretendido pela minha tradução, *Caminho de luz*. Meu quadro produz signos de alegria e de vida, que, como vimos, encontram-se ausentes na obra de Sexton.

São questões que esta dissertação não tem a ambição de responder completamente, estando muito além da capacidade e do escopo de análise aqui apresentados, de modelos teóricos que pudessem indicar um caminho para a solução destas questões, mas que não poderiam deixar de ser levantadas, pois estão presentes por toda a reflexão que orienta a realização deste trabalho.

Há outras questões que, certamente, não foram plenamente solucionadas no estudo desta matéria, a tradução, e que se relativizam ainda mais quando falamos na tradução para língua baseada na visualidade, como é o caso da Libras, e feita por uma pessoa cuja apreensão do significado está permeada de compreensão visual, uma surda. Podemos citar as controvérsias mais antigas em torno da tradução, que dizem respeito à tensão entre tradução literal e livre, à possibilidade ou impossibilidade da tradução, questões que ganham relevo quando percebemos que estão inseridas na forma como um surdo se relaciona com a realidade ao seu redor, com a forma como o significado se achega a ele, na forma como ele se comunica com o mundo que fala outra língua.

Por um lado, considera-se que o texto é portador de significados dados por seu autor, e existe a crença de que um tradutor deveria manter-se estritamente dentro destes limites, resgatá-los, reduzindo ao mínimo sua intromissão, neutralizando-se. Por outro lado, se lembrarmos que o texto receberá a ressignificação local produzida por uma cultura visual, teremos de enxergar o texto original não como receptáculo de um conteúdo

estável: o foco interpretativo do leitor passa a impor-se, projetando significados de acordo com a sua formação, com as suas convicções, ou seja, de acordo com os padrões da comunidade interpretativa em que se insere. Clüver (2006, p. 125) é quem nos diz: “Uma transmutação da obra para um poema que reduzisse a intensidade do eu lírico seria um erro”.

Devemos lembrar, ainda, que muitos dos dados aqui levantados foram obtidos à luz da experiência empírica de uma surda que, de forma mais ou menos teorizada, convive com estas questões em bases diárias.

As possibilidades que se abrem por meio deste trabalho são infinitas. Nenhum dos temas aqui abordados foi esgotado. Pelo contrário, foram desenhadas setas que apontam para abundantes estudos de um tema que ainda se encontra longe de ser completamente explorado.

O momento contemporâneo, no qual vivemos, onde a imagem cada vez mais ganha importância fundamental, nas redes sociais, nas múltiplas formas de comunicação inovadoras, e em tantas outras invenções que ainda estão por vir, abre novas oportunidades de desenvolvimento e de atuação para a comunidade surda, naturalmente dotada para atuar em um universo visual.

A cultura surda, que por muito tempo foi motivo de exclusão das pessoas surdas, e de desentendimento com os ouvintes, que isolaram esta comunidade da sociedade produtiva, das possibilidades acadêmicas, pode, por meio do exercício da expressão artística pictórica, do desenho, da pintura, ser ressignificada, transformando o papel do surdo na sociedade e possibilitando a este um protagonismo até este momento inesperado.

Sua condição de participante de uma cultura eminentemente visual, seu desenvolvimento neurológico, a natural concentração pelo silêncio, sua visão ampliada da realidade, dão ao surdo a possibilidade de desenvolver-se de forma rápida no campo das produções visuais. Mas esta capacidade não se esgota por si. Ao adquirir a capacidade de desenhar, de ver o mundo por meio das lentes do desenho, abrem-se outras tantas possibilidades de atuação que nem sempre têm uma relação tão patente com a área artística, mas se desdobram em uma diversidade de possíveis atuações que poderão trazer benefícios não só à comunidade surda, mas iluminar, por meio do contato com a produção

originada pela cultura surda, com uma outra realidade, a vida de todos e mesmo o planeta como um todo.

E é esta revolução contemporânea, que ainda se desenha em um mundo cada vez mais povoado de produções e de significado visual, à qual o presente trabalho se dirige, ainda aguardando os próximos passos para buscar uma conclusão.

Quantas possibilidades! Se este protagonismo dos surdos ocorrer, poderemos revolucionar a forma como a educação se dá nas escolas, seja para surdos, seja para ouvintes. A exclusão poderá ser superada não pela falsa inclusão, que nega a individualidade original ao surdo, mas pela revolução das formas como o aprendizado pode ocorrer.

Na tradução – seja intersemiótica, intrasemiótica ou interlingual –, surgem possibilidades de ressignificação que poderão ser aproveitadas para a inovação da comunicação e da produção de significados, como a tradução de tela para tela que foi aqui estudada.

Pessoalmente, devo reportar que a facilidade que encontrei em produzir significação, de traduzir o significado de uma obra, por meio de minha obra *Caminho de luz*, tradução de *A noite estrelada* de Van Gogh, contrasta fortemente com a dificuldade que encontrei para redigir este trabalho. Seria possível, em um outro momento, e com a tecnologia apropriada para dar o suporte necessário, produzir significação de forma mais imagética, e transformar, assim, a forma como se pode adquirir conhecimento e compreensão da realidade? Esta é uma das perguntas que eu espero que o presente trabalho produza nos seus leitores.

Pretendo, também, continuar o trabalho de difusão do conhecimento básico do desenho para a comunidade surda de forma a popularizar este conhecimento entre os surdos. Um conhecimento tão aderente à cultura surda e que, ao mesmo tempo, proporcionaria a esta um novo e repentino desenvolvimento. Eu me utilizarei dos meios digitais, nova forma rápida e interativa de atingir grandes massas, em um movimento de aproveitamento da comunicação visual por eles permitida, para introduzir novos conceitos da visualidade na comunicação, do potencial do desenho para a aprimoração das capacidades dos surdos.

A partir deste germe plantado, deste trabalho que inicia uma série de reflexões, sem ter a pretensão de vê-las concluídas, espero poder efetivamente colaborar com uma mudança na situação de exclusão das pessoas surdas, dando a estas, de forma respeitosa com a sua cultura, uma possibilidade de protagonismo em uma sociedade que se encontra em um momento de transformação digital, de adaptação da cultura, da atividade humana e da maneira como ela opera para trabalhar com as novas tecnologias.

Reimaginar o mundo implica questionar alguns pressupostos centrais básicos e pontos cegos que, até hoje, de forma contínua e impensada, têm impedido aos surdos uma atuação mais destacada.

Ou, como nos diria Betty Edwards (pág. 294), em seu livro *Desenhando com o lado direito do cérebro*, “... desenhe todos os dias. Desenhe qualquer coisa... se você não praticar, o seu sentido da visão logo se tornará embotado e fora de forma.... Em suas sessões diárias de exercício do desenho, o objetivo almejado é somente um: ver com profundidade cada vez maior”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Soraya Ferreira. Tradução Intersemiótica: Uma prática possível e eficaz nos cursos de tradução. In: FERREIRA, A. M. A.; SOUSA, G. H. P.; GOROVITZ, S. **A tradução na sala de aula: Ensaio de teoria e prática de tradução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. p. 201-217.
- ALVES, S.; ANCHIETA, A.; FRASÃO, M. Interfaces, ressignificações e crítica da adaptação da literatura para o cinema. **TradTerm**, São Paulo, v. 21. p. 97-129., julho/2013.
- ABREU, Ana Rosa. et al. Alfabetização: livro do aluno Brasília: FUNDESCOLA/SEFMEC, 2000. 3v., p.38-39. n.1. Disponível em: . Acesso em: 2. ago. 2019).
- CABRAL, Dilma. Instituto dos Surdos-Mudos. **MAPA: Memória da administração pública brasileira**. 18 de maio de 2015. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/365-instituto-dos-surdos-mudos>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- CAMPELLO, Ana Regina e Souza. Capítulo 4: Pedagogia Visual / Sinal na Educação dos Surdos. In: QUADROS, R. M.; PERLIN, G. (Orgs.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis: Arara Azul, 2007, p. 100-131.
- CAMPELLO, Ana Regina. **Aspectos visualidade na educação de surdos**. Florianópolis, 2008.
- CAMPELLO, Ana Regina; REZENDE, Patrícia Luiza Ferreira: *Em defesa da escola bilingue para surdos: a história de lutas do movimento surdo brasileiro*. **Educar em revista** [online], n.spe-2, p.71-92, 2014.
- CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. Cultura surda e identidade: estratégia de empoderamento na constituição do sujeito Surdo. In: ALMEIDA, WG. (Org.). **Educação de surdos: formação, estratégias e prática docente** [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2015, p. 11-26.
- CECICHELE, M.R., RABEL, M., MOREIRA, M. G.: Estudo da aquarela e das tintas naturais no processo de criação artística. **Revista Thêma et Scientia**, v. 7, n. 2E, p. 112-119, 2017.
- CLUVER, Claus. **Da transposição intersemiótica**. In: ARBEX, M. (Org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.
- CODINA, Charlotte. Vantagem visual em adultos surdos associada a alterações na retina. 2011. Periódico PLOS / ONE. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0020417>. Acesso em: 01 nov. 2020.
- CRUZ, Andreza Nunes Real da. **Aula de arte com surdos: criando uma prática de ensino**. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, 2016.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira: Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, v. 1 n. 3, p. 313-338, 1998.
- DUARTE, Ana Beatriz da Silva. 1969 *Releitura histórica da educação de surdos no Brasil: 1961-1996*. Dissertação (Mestrado em Educação). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

- EDWARDS, Betty: **Desenhando com o lado direito do cérebro** (tradução de Ricardo Silveira). Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ENTLER, Ronaldo. A verdade na caverna. **Icônica**, 30 jul. 2012. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-verdade-na-caverna>. Acesso em: 21 jun 2019.
- FELIPE, Tânia Amara: Os processos de formação de palavra na Libras. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.7, n. 2, p. 200-217, jun. 2006.
- FELIPE, Tanya A. O discurso verbo-visual na língua brasileira de sinais – Libras. **Bakhtiniana**, São Paulo, 8 (2), p. 67-89, Jul./Dez. 2013.
- FELISBERTO, Ana Eliza: **A aquarela na obra da artista caxiense Genoveva Parmeggiani Finkler**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2018.
- FERRER, Isabel. El síndrome de abstinencia del alcohol provocó psicosis a Van Gogh. **El País**, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2020-11-04/el-sindrome-de-abstinencia-del-alcohol-provoco-psicosis-a-van-gogh.html>. Acesso em: 05 nov. 2020.
- GORLÉE, Dinda L. Semiotics and the problem of translation with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam: University of 1994.
- GOTTLIEB, Henrik. Semiotics and translation. In: MALMKJÆR, Kirsten (ed.). **The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics**. Routledge, 2017, s. p. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315692845-4>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- JUNIOR, Sérgio Marraão, Brasil Desenhado, Apada – DF, 2015. Fotos de acervo de viagem.
- KURZWEIL, Ray. **The Age of Spiritual Machines**. Viking Penguin, 1999.
- LACERDA, Cristina B. F. de. Um pouco da história das diferentes abordagens na educação dos surdos. **Cad. CEDES** [online], vol.19, n.46, p.68-80, 1998.
- LEBEDEFF, Tatiana Bolívar. Aprendendo a ler “com outros olhos”: relatos de oficinas de letramento visual com professores surdos. **Cadernos de Educação** | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [36]: 175 - 195, maio/agosto 2010.
- LENHARO, Mariana Pereira. **Van Gogh e a melancolia: Pinturas de pôr do sol em Arles**, São Paulo, 2014.
- LIMA, Bianca Alves. **Educação e inserção social de pessoas com deficiência auditiva: estudo com estudantes egressos do CEAL -LP**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Serviço Social). Brasília: Universidade de Brasília, 2016.
- MENDONÇA, L; CARVALHO, T; DOMINGUES, L; FARIA, A. A importância da Libras como componente curricular na educação básica. **Educação: saberes e práticas**, v. 7, n. 1, 2018, s. p.
- OLIVEIRA, Júlia de Carvalho Almeida. *Noite na taverna e noite estrelada: um diálogo intersemiótico*. X SEL – Seminário de Estudos Literários, UNESP – Campus de Assis. Mackenzie – SP, 2012.
- PERLIN, Gladis, STROBEL, Karen *Fundamento da educação de surdos*, Florianópolis, 2006.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.

QUADRO, Ronice Müller de. **Educação de surdos** [recurso eletrônico]: a aquisição da linguagem/ Ronice Müller de Quadros. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: Artmed, 2008.

QUADRO, Ronice Müller de.: Situando as diferenças implicadas na educação de surdos: inclusão/ exclusão. **Ponto de Vista**, Florianópolis, n.05, p. 81-111, 2003.

ROCHA, Solange. **O INES e a educação de surdos no Brasil: aspectos da trajetória do Instituto Nacional de Educação de Surdos em seu percurso de 150 anos**. Rio de Janeiro: INES, 2007.

SACKS, Oliver: **Olhar da mente** (tradução de Laura Teixeira Mota). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Juliana de Souza. Da Ampliação do acesso a arte na França de meados do século XVIII e início do século XIX. **IV Encontro de história da arte** – IFCH, 2008, p.1.092-1.101.

SIQUEIRA, S. Texto publicado no livro Sociedade midiática – Significação, mediações e exclusão, organizado por Dirceu Lopes e Eugênio Trivinho, Editora Universitária Leopoldianum, Santos, 2000, v.1, p.105-127

SOARES, Magda: **Letramento: um tema em três gêneros**. 3. ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

SUTTON-SPENCE, Rachel, Literatura de Língua de Sinais, Educação Surda e suas interfaces com as políticas linguísticas., Educação Unisinos Vol. 24, p. 1-16, 2020.

TOROP, Peeter. Translation as translating as culture. **Sign Systems Studies** 30.2, p. 593-605, 2002. Disponível em: http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/TRANSLATION_TOROP.pdf. Acesso em: 11 jan. 2021.

VAN GOGH, Vincent. **1853-1890 - Cartas a Theo**: biografia de Vicente Van Gogh por sua cunhada Jo Van Gogh-Bonger / Vicente Van Gogh (tradução de Pierre Ruprecht), William Lagos; organização, edição e glossário de Ivan Pinheiro Machado. – 1. ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

WALTER, I. F.; METZER, R.: **Vicente Van Gogh – La obra completa – pintura**. Ed. Taschen, 2006.

APÊNDICE A – Código QR

Código QR para visualizar o filme:
Usar legendas em português e não a
legenda automática.



APÊNDICE B – Roteiro de gravação do vídeo

Olá! Meu nome é Hellen e meu sinal é _____.

Estou aqui para falar sobre a emocionante trajetória no meu trabalho de tradução de tela para tela, da famosa obra de Van Gogh “Noite estrelada”.

Antes de mais nada é importante ressaltar que me baseei em conceitos de Tradução intersemiótica para realizar a minha análise, mas que minha TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO ENVOLVEU PROCESSOS DE TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA, INTERSEMIÓTICA E INTRASSEMIÓTICA. Tentarei resumir essas ideias apresentando um quadro resumo e também esse conceito:

Bassnett: “O primeiro passo para examinar os processos de tradução deve ser aceitar que, embora a tradução tenha um componente central de atividade linguística, ela pertence mais propriamente à semiótica”.

Monstramos a seguir a imagem dos dois quadros o de PARTIDA e o de CHEGADA, resultado desse trabalho, sobre os quais falaremos a seguir:



SUMÁRIO	Texto e tradução em LIBRAS	IMAGEM:	EFEITO:
CAPÍTULO 3	Vamos Mostrar como fiz a tradução		
EXPERIÊNCIA PINTURA	<p>Iniciativa do Brasil Desenhado (BD) propondo o aprimoramento dos alunos surdos em desenho (aulas desde 2015)</p> <p>Minha primeira aquarela: “O Silêncio em Movimento” com peixes e gotas na água</p>		Lateral: uma tela (carvão) e depois muda para tela (aquarela)

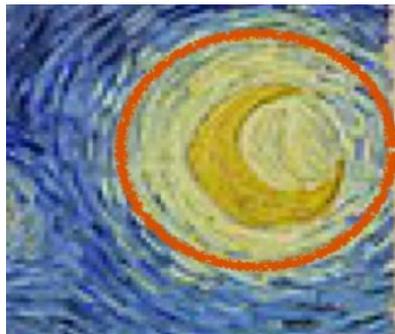
<p>A ÁRVORE DA VIDA (2018)</p>	<p>Árvore da vida, foi um sonho que tive sobre como trazer para a população o saber e o entendimento de que nosso mundo está sendo destruído.</p> <p>As raízes da árvore forma o cabelo de uma pessoa em formação. Tudo está interligado.</p>		<p>Efeito: quando encerrar minha apresentação... focar a tela</p>
<p>TEXTO PARTIDA: Tela “A noite estrelada”</p>	<p>O texto de partida é A noite estrelada (1889), de Van Gogh), um óleo sobre tela que faz parte da coleção permanente do Museu Metropolitan o de Nova Iorque.</p>		<p>Aparecer no fundo , navegar pela tela em cada detalhe, percorrendo-o</p>
<p>POEMA: “The Starry Night”</p>	<p>O poema é uma referência direta e explícita à pintura, desde a escolha do mesmo título “A noite estrelada”, até a ordem e</p>		<p>Passar linha por linha rapidamente descendo</p>

	<p>sequência que o poema tem, sendo uma tradução intersemiótica da pintura de van Gogh. Um gancho para análise do Quadro.</p>		
<p>TEXTO CHEGADA: Tela “O caminho da luz”</p>	<p>A construção do quadro Caminho da luz, de minha autoria, remete a um sonho que tive antes de conhecer o quadro de Van Gogh A noite estrelada. Esse sonho que tive na minha infância foi tão importante que o mantive retido na memória até os dias de hoje de forma vívida. Nele havia uma grande árvore, como depois encontrei uma parecida na Asa norte de Brasília, me levando para um mundo infantil puro. A árvore grande do meu quadro representa isso. Assim.</p>		<p>navegar pela tela em cada detalhe, percorrendo-o</p> <p>nesse momento cumpriremos um importante objetivo do vídeo:</p> <p>APRES ENTAR A OBRA DE VAN GOGH E MOSTRAR COMO É POSSÍVEL SE APROPRIAR DELA E FAZER UMA TRADUÇÃO PESSOAL POR MEIO DAS ARTES VISUAIS</p>

Essa árvore está representada como a árvore do quadro de van Gogh e do mesmo lado. Essa pureza infantil é que me conectou ao quadro de van Gogh e permitiu a tradução.



A árvore de Van Gogh igual



O céu ondulado e em movimento como o meu. O silêncio está em movimento. Cheio de vida e representei com linhas



onduladas
como ele.

Quando eu era
criança,
achava que a
meia lua
minguante ou
crescente era
decorrente de
uma explosão
e que dessa
explosão
resultariam
mais estrelas,
que
iluminariam
ainda mais a
cidade toda.
Essa lua de
van Gogh
representa
isso e mantive
isso no meu
quadro.

Em meu
sonho as
estrelas não
eram brancas,
eram de um
amarelo vivo,
como se
refletissem a
luz na cidade;
inclusive, a
lua era
amarela
brilhante.
Também as
nuvens se
movimentand
o lentamente
pareciam
como se
fossem um
mar ondulante



Pingo de Luz da Hellen



	<p>seguindo o toque de uma música, andando por entre o caminho das estrelas. A noite para meu sonho e para aquela menina era, e é, mais do que calma, silenciosa e aconchegante. Me lembra o outro meu quadro Pingo de Luz.</p> <p>Essa parte do quadro mostra meu movimento presente dentro dele. Quando o guarda-chuva VERMELHO se abre, sinto que é uma forma de expressão do poder do silêncio, tendo em vista que ela não consegue falar.</p>		
<p>CONCLUSÃO:</p>	<p>Trabalho da tradução é um processo que permite realizar a</p>		

	experiência de leitura da realidade verbal, sonora e de imagens do mundo por parte de uma pessoa surda, e pode ser feito de diversas formas, seja por meio da língua de sinais, por meio de uma obra pictórica, outras formas, mas que permita a simples construção íntima da compreensão da realidade ao seu redor.		
--	--	--	--

Nos Quadros ao lado temos os conceitos de diversos autores na semiótica.