



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE MEDIAÇÕES INTERCULTURAIS
COORDENAÇÃO DE BACHARELADO EM TRADUÇÃO

SAULO NASCIMENTO COSTA

***O PEQUENO PRÍNCIPE DE SAINT-EXUPÉRY: UMA LEITURA
SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO PORTUGUÊS PARA LIBRAS***

JOÃO PESSOA – PB

Agosto de 2018

O PEQUENO PRÍNCIPE DE SAINT-EXUPÉRY: UMA LEITURA SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO PORTUGUÊS PARA LIBRAS

Trabalho realizado por **Saulo Nascimento Costa** e apresentado como requisito para a conclusão do Curso de Bacharelado em Tradução do Departamento de Mediações Interculturais da Universidade Federal da Paraíba.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista.

JOÃO PESSOA – PB

Agosto de 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838p Costa, Saulo Nascimento.

O PEQUENO PRÍNCIPE DE SAINT-EXUPÉRY: UMA LEITURA
SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO PORTUGUÊS PARA LIBRAS / Saulo
Nascimento Costa. - João Pessoa, 2018.

69 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita
Batista.

Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica. 2. Libras. 3. Tradução. 4. Cultura surda.
I. Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. II.
Título.

UFPB/BC

Aos meus professores,
incluindo os não licenciados;
aos meus alunos,
incluindo os que não aceitam tal condição;
e à minha família,
inclusive a que escolhi.

AGRADECIMENTOS

Ao meu leitor que espera encontrar nessas páginas somente um rol de nomes, sinto muito em desfazê-lo. Apesar de que no final estará o que o leitor espera, prefiro trazer um pouco de mim para que os destinatários realmente sintam que sou eu quem estou agradecendo.

Apreendi a andar de bicicleta quando adulto, uns dois ou três anos antes da composição destas linhas. Lembro, ainda com muita vivacidade, cada queda, cada tentativa, cada aumento de frequência cardíaca no processo de dominar o meu camelo. Em minha primeira grande pedalada, tive que percorrer quase dez quilômetros, empurrando e cambaleando algumas vezes – foram quase duas horas de viagem, e o freio me era mais valioso que o acelerador naquele momento. Demorou um pouco para meu corpo adaptar-se com o trajeto de minha casa à universidade: uma hora e meia no primeiro dia, uma hora no segundo, cinquenta minutos no terceiro. As curvas certamente eram um dos maiores desafios. Mudar de direção não é tão simples assim, não é mesmo? Por mais clichê que pareça, eu juro que é verdade: havia uma pequena pedra no meio do caminho. Apesar de já conseguir conduzir a bicicleta na direção que eu desejava seguir, ainda me incomodava o caso daquela pedra. Sempre que eu passava por aquela pedra, tanto o pneu dianteiro quanto o traseiro trepidavam sobre ela. No primeiro dia foi assim. E no segundo. E no terceiro. Por mais que minha consciência acusasse a sua existência, por mais que eu a fitasse, o choque era inevitável. Até que um dia eu desviei o olhar para a lateral da pedra. E passei tranquilamente. Enquanto minha atenção nela estava, sempre colidíamos. A partir do momento em que olhei para as possibilidades que existiam naquele caminho, consegui concretizá-lo sem embates. Até que chegou a época quando eu fui capaz de atingir a inimaginável marca de dez quilômetros em dezoito minutos. Nestes dias, concluo o curso preparado para conduzir uma moto. Enfim, seguem meus agradecimentos

a Tânia, que me deu a primeira bicicleta e não sei se ela sabia que eu, já naquela idade, não sabia andar de bicicleta – nunca tive a coragem de perguntar;

a Ana Cristina, que acreditou que eu podia andar de bicicleta antes mesmo de eu acreditar;

a Roberto, Camila, Luciane, Christiane e Daniel, por sempre apontarem o caminho percorrido – o texto das próximas páginas tem muito de vocês;

a Milton, Edjane, Hermes, Margarete, Vânia, Rayssa e Ana Gerda, por apontarem outras possibilidades de caminho, que me abriram muito a mente;

a minha orientadora Fátima Batista, pelas palavras incisivas para que o texto funcionasse, como sinalização para o trânsito;

a Ian, por ter me colocado em cima de uma bicicleta e pela cumplicidade (ele sim sabia que eu não sabia andar de bicicleta, viu, Tânia?);

a todos os colegas e todas as colegas de tradução que tiveram que suportar pedalar ao meu lado nesses anos;

a Ivone, D. Socorro, Letícia, Carlos André, Leonice, Tânia, Juliana, Jéssica, Débora, Meire, seu Dedé, seu Carlos, Anderson, Pietro, Jean, Oswaldo, entre tantos outros nomes invisibilizados, que me deram o suporte nas pausas de minhas pedaladas;

a Nayara, Valdo, Carol, Everton, Luciana, Robson, Joelma, Rosilene, Marie Gorett e Janaína, que me fazem subir pela montanha nomeada intérprete de Libras;

a Edneia, a Betânia e a Rosy, por me ensinarem a olhar para o lado da pedra e por suas recomendações técnicas de como andar de bicicleta;

a Andreina, Amanda, Dallyana, Brunno, Joyce, Thaís, Alesandro, Alberto, Yasmin, Igor, que dividiram comigo tantas refeições do RU, reabastecendo as energias para continuar a pedalada;

a Luzia, Cássio, Janine, Joel, Lana e Kel, pela inspiração e preparo físico;

às minhas alunas e ex-alunas, aos meus alunos e ex-alunos do curso de extensão, que seguem as luzes da traseira de minha bicicleta, e que daqui a pouco a precederão;

à minha maravilhosa equipe UFPB, Samuel, João Marcos, Rafaella, Dina, Rogério, Valéria, Cida, Polly, Socorro, Nevinha, Vitória, Márcia, Bruna, Nildo, Djalma, Darcy, Edson, Edilza, Sheyla, Thiago, Alisson, Cláudia, Zezé, Ieda, Luciene, Francisco, Isabelle, Rafael, Renata, Pollyana, Júnior, Nice, Nielson, prof. Bagnólia, prof. Mônica, que pedalam comigo nos momentos servidor UFPB;

a meus companheiros que passaram por mim e que levaram um pouco de mim;

à minha família e amigos da igreja, por todo o preparo antes de me lançar como ciclista.

Aos que não trago os nomes, não se sintam menos importantes. Acredite, minha pedalada foi mais agradável por ter dividido parte dela com vocês.

“O ponto de vista comparativo,
próprio das ciências da cultura,
conduz a definir a identidade apenas como especificidade.

Entre as especificidades,
não há pontos de contradição,
mas, unicamente, de diferenças”.

(RASTIER, 2015, p. 19)

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise da tradução intersemiótica de português para Libras da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, disponibilizada através do projeto de Acessibilidade das Bibliotecas Públicas no formato de livro audiovisual. O objetivo geral é analisar elementos literários e linguísticos da tradução intersemiótica do texto escrito em português para o texto sinalizado em Libras. Os objetivos específicos são: abordar as questões semióticas que estão envolvidas neste processo tradutório, em especial de semiótica das culturas, expor aspectos técnicos de gravação de imagens que podem influenciar na composição de um texto em Libras e fomentar futuras pesquisas na área. No decorrer desta análise, usou-se como suporte teórico a semiótica das culturas, complementada com as categorias da narrativa literária. A metodologia para esta análise consistiu nas seguintes etapas: o levantamento bibliográfico, a leitura minuciosa dos dois textos (a obra em língua portuguesa, na tradução de Dom Marcos Barbosa, e o livro audiovisual traduzido para Libras); a identificação dos aspectos linguísticos da Libras que foram incorporados na tradução; a identificação das adaptações dos aspectos literários para a Libras; a identificação dos elementos que mantém o livro audiovisual coeso; e, por fim, análise dos dados e discussão para a composição do trabalho final. Foi possível inferir, ao longo de todo o processo, que a Libras não é uma língua isolada, e que é possível trazer elementos das teorias da tradução, das teorias da literatura, da semiótica para dialogar com os profissionais que trabalham com Libras. A análise realizada acentua que a equipe profissional envolvida com o projeto Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas, em especial o tradutor Felix Oliveira, teve como foco atingir o público-alvo, seguindo ao máximo as estruturas sintáticas da Libras, buscando na ambientação espacial, na organização do livro audiovisual, nos classificadores, nas expressões não-manuais e até mesmo nas escolhas lexicais as soluções que o livro audiovisual se tornasse o mais acessível possível ao Surdo usuário da Libras. O projeto traz um olhar intersemiótico para a leitura, buscando abranger os diferentes tipos de leitores e proporcionar uma nova experiência literária para esses leitores. A partir da investigação realizada neste trabalho, pode-se identificar diversos elementos que contribuem para que a tradução atinja o público-alvo, os surdos, e alguns elementos que se afastam consideravelmente do texto em português. Espera-se que este trabalho contribua para que outros possam refletir sobre o próprio processo tradutório ao compor traduções literárias entre o mesmo par linguístico, multiplicando essa iniciativa inclusiva.

Palavras-chave: Semiótica, Libras, Tradução, Cultura Surda.

ABSTRACT

The present paper is an analysis of the intersemiotic translation of the Antoine de Saint-Exupéry's *The Little Prince* from Portuguese into Libras, made by the Accessibility of Public Libraries project, in the format of an audiovisual book. The general objective is to analyze literary and linguistic elements of the intersemiotic translation from Portuguese into Libras. The specific objectives are: to address the semiotic issues that are involved in this translation process, especially the semiotics of cultures, to expose technical aspects of video recording that can influence the composition of a text in Libras and to foster future research in the field. In the course of this analysis, the semiotics of cultures, complemented with the categories of the literary narrative, were used as theoretical support. The methodology for this analysis consisted of the following steps: a bibliographical survey, a thorough reading of the two texts (the Portuguese translation, translated by Dom Marcos Barbosa, and the translated audiovisual book in Libras); the identification of the linguistic aspects of the Libras that were incorporated in the translation; the identification of the adaptations of the literary aspects in Libras; the identification of the elements that keep the audiovisual book cohesive; and, finally, data analysis and discussion for the composition of the final paper. It was possible to infer throughout the whole process that Libras is not an isolated language, and that it is possible to bring elements of translation theories, literature theories and semiotics to dialogue with professionals that work with Libras. The analysis carried out emphasized that the professional team involved with the Accessibility in Public Libraries project, especially the translator, Felix Oliveira, focused on reaching the target audience, following the syntactic structures of Libras to the maximum, seeking in the spatial environment, in the organization of the audiovisual books, classifiers, non-manual expressions and even in the lexical choices the solutions that the audiovisual book became the most accessible possible to the Deaf. The project takes an intersemiotic look at reading, seeking to cover different types of readers and provide a new literary experience for these readers. From the investigation carried out in this paper, it was possible identify several elements that contribute to the translation reaching the target audience, the deaf, and some elements that deviate considerably from the Portuguese text. It is hoped that this paper will help others to reflect on the translation process itself by composing literary translations among the same language pair, multiplying this inclusive initiative.

Keywords: Semiotics, Libras, Translation, Deaf Culture.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Audiodescrição.....	17
Figura 2. Legendas	18
Figura 3. Janela de Libras.....	28
Figura 4. Imagem parte essencial da narrativa	30
Figura 5. Imagem suplementar	31
Figura 6. Imagens espelhadas	32
Figura 7. Capítulos sem imagens na obra.....	33
Figura 8. Tela da Divisão dos Capítulos.....	34
Figura 9. Fundo roxo	34
Figura 10. Ambientação do deserto do Saara	35
Figura 11. Ambientação temporal	35
Figura 12. Posição de personagens.....	36
Figura 13. Posição de narrador	37
Figura 14. Discurso direto e indireto	37
Figura 15. Narrador em primeira pessoa	38
Figura 16. Narrador em segunda pessoa.....	39
Figura 17. Organização espaço-temporal	40
Figura 18. Uso do espaço para demonstrar ação	40
Figura 19. Organização espaço-temporal	40
Figura 20. Classificador "pilotar avião"	42
Figura 21. Classificador "manobrar trem"	43
Figura 22. Classificador "comer"	43
Figura 23. Classificador "distância"	44
Figura 24. Classificador "espinhos"	44
Figura 25. Classificador "livro"	44
Figura 26. Classificador "raposa"	44
Figura 27. Classificador "rei" e “homem vaidoso”	45
Figura 28. Classificador plural "elefantes"	45
Figura 29. Classificador plural "vulcão"	46
Figura 30. Classificador plural "pôr-do-sol"	46
Figura 31. Classificador "planeta rachando"	47
Figura 32. Marcação de construção sintática.....	48

Figura 33. Expressão facial "cansado"	48
Figura 34. Expressão facial "com indulgência" e "humildemente"	49
Figura 35. Expressão facial "baobá"	49
Figura 36. Expressão facial dos personagens	50
Figura 37. Adaptação ao leitor Surdo	51
Figura 38. Adaptação ao leitor Surdo	52
Figura 39. Estratégia tradutória "eco"	52
Figura 40. Aproximação do leitor.....	53
Figura 41. Omissão da surpresa.....	54
Figura 42. Estratégia tradutória comparativa	55
Figura 43. Coesão "jiboia"	56
Figura 44. Coesão "preguiçoso"	57
Figura 45. Coesão "pôr do sol"	57
Figura 46. Omissão de frase	58
Figura 47. Coesão "focinheira"	58
Figura 48. Omissão de frase	59
Figura 49. Coesão "números"	60
Figura 50. <i>Role-play</i> "pequeno príncipe" e "aviador"	61
Figura 51. <i>Role-play</i> "flor" e "pequeno príncipe"	61
Figura 52. Diálogo "flor" e "pequeno príncipe"	62
Figura 53. Diálogo "rei" e "pequeno príncipe"	62
Figura 54. Diálogo "empresário" e "pequeno príncipe"	63
Figura 55. Diálogo "raposa" e "pequeno príncipe"	63
Figura 56. Verbos de enunciação	64

SUMÁRIO

1 COMEÇANDO NOSSA CONVERSA...	12
2 CONHECENDO O <i>CORPUS</i>	16
2.1 O Pequeno Príncipe	16
2.2 Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas	17
3 A SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO: DISCUSSÃO TEÓRICA	19
3.1 Semiótica da cultura e tradução intersemiótica	19
3.2 Ambientação da narrativa no texto literário	22
3.3 Aquela velha dicotomia: estrangeirizar ou domesticar?	23
3.4 Construindo as personagens	25
3.5 Construindo o narrador	26
3.6 A janela de Libras	27
4. COLOCANDO AS LENTES: ANALISANDO A TRADUÇÃO	30
4.1 Características analíticas do livro audiovisual	30
4.2 Ambientação espacial e temporal	35
4.3 Traduzindo o narrador	36
4.4 Organização do livro audiovisual espaço-temporalmente	39
4.5 Classificadores: uma estratégia de aproximação da cultura Surda	41
4.6 Expressões não-manuais: mais uma estratégia de aproximação da cultura Surda	47
4.7 Modificando léxicos para aproximar-se da cultura Surda	51
4.8 O cuidado com os elementos coesivos	54
5 CONCLUSÃO	65
REFERENCIAL TEÓRICO	67

1 COMEÇANDO NOSSA CONVERSA...

Desde a aprovação da Lei 10.436/2002, conhecida como a Lei da Libras, os Surdos¹ vêm ganhando espaço. Através dessa lei, “é reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados” (BRASIL, 2002), assim considerada por ser independente do sistema sonoro das línguas orais, como o português. A própria lei menciona o sistema linguístico da Libras, com estrutura gramatical própria, embora na modalidade visual-espacial.

Um dos recursos de expressão de uma língua (que esta Lei faz menção) é a literatura. Porém alguns fatores influenciam ainda hoje no desenvolvimento da produção literária visual², como a falta de estratégias para o registro da língua e a falta do reconhecimento do *status* de língua para a Libras.

Quanto ao registro, até a década de 1990, a Libras era considerada uma língua ágrafa. Porém, em 1974, Valerie Sutton foi percebida pelas comunidades Surdas por causa de um sistema de escrita que ela havia desenvolvido para registrar passos de dança. Esse sistema de escrita daria origem ao que hoje é conhecido como *SignWriting*, ou Escrita de Sinais (SUTTON, s.d., pp. 3-5). No Brasil, esse sistema de escrita começou a ser difundido através de um grupo de pesquisa na PUC de Porto Alegre, onde se destaca a participação e as pesquisas da Marianne Stumpf (GESSER, 2009, pp. 42-44). A partir dessas iniciativas, a Escrita de Sinais começou a ser difundida nas diversas comunidades Surdas do país, já sendo possível encontrar livros com esta escrita, inclusive livros infantis.

A forma mais comumente utilizada para se registrar produções em Libras são as filmagens em vídeo³. As primeiras definições de vídeo permeiam a década de 1950 e na segunda metade da década de 1970, iniciou-se uma produção mais vasta. (DIOGO, 2011). Ainda assim, a popularização e a diminuição de custos para a produção de vídeos em Libras

¹ PEREIRA *et al* distinguem diferentemente através da letra capitular os termos *surdo* e *Surdo*. Enquanto *surdo* evoca a condição audiológica de não ouvir, o termo *Surdo* evoca um grupo social que partilha de uma língua e uma cultura. Usaremos esta mesma terminologia neste trabalho.

² Peixoto (2016, pp. 141-142) propõe uma distinção entre Literatura Surda, Literatura em Libras e Literatura Visual. A Literatura Surda, segundo a autora, consiste em produção por Surdos, em contrapartida a Literatura em Libras consiste na produção por ouvintes, para Surdos. A Literatura Visual, por fim, seria o conjunto destas duas vertentes da literatura, abarcando a Literatura Surda e a Literatura em Libras. Usaremos, para este trabalho, esta mesma classificação.

³ Apesar da existência da Escrita de Sinais, o registro em vídeo é o mais popular para a Libras. A escola de ensino básico do ensino regular ou inclusivo ainda não se ocupa com a escrita de sinais, e são pouco numerosos os cursos específicos de Escrita de Sinais, que estão mais presentes nos Cursos de Letras-Libras.

são ainda mais recentes, e acompanhou a evolução do *Youtube*, por volta do ano 2007⁴. Atualmente, o *Youtube* consiste em um dos principais meios de difusão da literatura visual e outros conteúdos em línguas de sinais.

A Libras traz em si traços de sinais já consolidados por Surdos no Brasil (PEREIRA *et al*, 2011) e traços da Língua de Sinais Francesa, devido à influência do professor francês E. Huet⁵, que veio para o Rio de Janeiro, sob a responsabilidade de D. Pedro II, a fim de difundir a no país. Sofre as mudanças diacrônicas, às quais as línguas naturais estão sujeitas. Porém as línguas de sinais só começaram a adquirir o *status* de línguas, pelas comunidades científicas, a partir dos estudos de William Stokoe. Segundo Quadros e Karnopp,

Stokoe observou que os sinais não eram imagens, mas símbolos abstratos complexos, com uma complexa estrutura interior. Ele foi o primeiro, portanto, a procurar uma estrutura, a analisar os sinais, dissecá-los e a pesquisar suas partes constituintes. Comprovou, inicialmente, que cada sinal apresentava pelo menos três partes independentes (em analogia com os fonemas da fala) – a localização, a configuração de mãos e o movimento – e que cada parte possuía um número limitado de combinações (QUADROS e KARNOPP, 2004, pp. 30-31).

As autoras ainda continuam o texto, expondo e desmistificando alguns mitos sobre as línguas de sinais, como a redução das línguas de sinais às pantomimas ou às gesticulações, à impossibilidade de expressar conceitos abstratos ou organizar-se gramaticalmente, à universalidade das línguas de sinais, a superficialidade e a restrição de conteúdo das línguas de sinais, à inferioridade às línguas orais estética, expressiva e linguisticamente, a derivação da comunicação gestual dos ouvintes (QUADROS e KARNOPP, 2004, pp. 31-37). Esses mitos permeavam o meio científico antes dos estudos de Stokoe. Vale ressaltar ainda que as publicações dos estudos de Stokoe iniciaram em 1960 nos Estados Unidos.

Em resumo, as dificuldades de registro das línguas de sinais e a falta de seu reconhecimento como *status* de língua dificultaram e retardaram o desenvolvimento e a difusão da literatura visual no século XX, se compararmos com as literaturas provenientes das

⁴ Para maiores detalhes sobre a evolução e popularização do Youtube, recomendamos a leitura do texto *Um breve histórico de como o YouTube ganhou a internet*, do Felipe Ventura.

⁵ “Há controvérsias sobre o primeiro nome de Huet. Apenas à guisa de exemplo, Rocha (1997) refere-se a Ernest, enquanto Moura (2000) usa Edward, e Vieira (2000), Edouard” (PEREIRA *et al*, 2011, p. 13). Por este motivo, usamos neste trabalho a simples abreviação E. Huet, como o próprio Huet costumava assinar em seus documentos – assinatura que gerou as diferentes identificações de seu primeiro nome.

línguas orais. Por consequência, ainda há pouca produção literária em Libras, especialmente se compararmos com a produção literária brasileira.

Porém a Lei da Inclusão (Lei 13.146/2015), recentemente promulgada, amplia o campo de pesquisa na área de Libras por causa da crescente demanda gerada nos ambientes educacionais⁶: cada vez mais Surdos aparecem nesses espaços e evidenciam-se as necessidades de adaptações metodológicas. Considerando a fase de aquisição da linguagem, a literatura como ferramenta didática está presente nos espaços educacionais, que são costumeiramente lugares onde é fomentado o contato com a literatura. Albres (2014) ainda acentua que “investigações nas áreas da educação e da literatura apontaram para a importância da língua de sinais na educação dos Surdos, fortalecendo a educação em uma perspectiva bilíngue”. Nessa perspectiva, língua de sinais, literatura e educação de Surdos são um tripé quase que indissociável.

Para contribuir com a expansão dessa produção literária, a tradução (literatura em Libras) seria um caminho, ao modelo do que aconteceu no Brasil com o português, onde a tradução foi “parte importante do processo de formação e consolidação da literatura brasileira” (MONTEIRO, 2013). Projetos como o de acessibilidade nas bibliotecas públicas, que será detalhado posteriormente, então, fazem-se relevantes para o desenvolvimento da educação e do patrimônio literário da comunidade Surda.

Diante do exposto, o trabalho que ora apresentamos consiste em uma análise do processo tradutório de português para a Libras da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. A escolha desta obra como *corpus* para a análise foi influenciada pelos elementos imagéticos que o próprio livro já traz em seu corpo, que o aproximam da língua de sinais, já que seus signos são também visuais.

Objetiva-se com esta análise, de uma forma geral, analisar elementos literários e linguísticos da tradução intersemiótica do texto escrito em português para o texto sinalizado em Libras. Entre os objetivos específicos estão: abordar as questões semióticas que estão envolvidas neste processo tradutório, em especial de semiótica das culturas, expor aspectos técnicos de gravação de imagens que podem influenciar na composição de um texto em Libras (visto que o registro deste texto passa, necessariamente, por um processo de filmagem) e fomentar futuras pesquisas na área.

⁶ Neste trabalho, entretanto, não nos ativemos às questões educacionais, apesar de que se espera a possibilidade de os resultados serem aplicáveis ao contexto educacional.

Vale salientar que não é a pretensão desta análise menosprezar o trabalho realizado pelos profissionais envolvidos para a produção do livro audiovisual, mas apontar elementos que devem ser levados em consideração no processo tradutório, que podem fazer a diferença na compreensão do leitor⁷.

No decorrer desta análise, usaremos como suporte teórico a semiótica das culturas, complementada com as categorias da narrativa literária. Além de embasar a nossa análise, é possível dialogar com esses teóricos e conceitos para compor trabalhos na área de tradução entre o par linguístico Libras-Português.

A metodologia para esta análise consistiu nas seguintes etapas: o levantamento bibliográfico, a leitura minuciosa dos dois textos⁸ (a obra em língua portuguesa, na tradução de Dom Marcos Barbosa, e o livro audiovisual, produzido no projeto de Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas); a identificação dos aspectos linguísticos da Libras que foram incorporados na tradução; a identificação das adaptações dos aspectos literários para a Libras; a identificação dos elementos que mantêm o livro audiovisual coeso e coerente; e, por fim, análise dos dados e discussão para a composição do trabalho final.

Estes teóricos e esta metodologia também foram escolhidos no pensamento de que esta análise se destina, especialmente, a estudantes de Libras que estão trilhando o caminho para, quem sabe, futuramente, tornarem-se tradutores. Espera-se contribuir para esses estudantes, apontando caminhos e estimulando a formação para a profissão.

⁷ No início do livro audiovisual analisado, há uma exposição da proposta do projeto de acessibilidade em bibliotecas pública que o originou. Na exposição, afirma-se que “existem diferentes formas de ler, e que essas formas possibilitam diferentes modos de se relacionar com o texto”. Seguindo esse princípio, chamaremos de *leitores*, também, os usuários de Libras que têm acesso ao livro audiovisual a partir da janela de Libras.

⁸ Neste trabalho, chamaremos de *livro audiovisual* o livro disponível com os recursos de acessibilidade através do link <https://www.youtube.com/watch?v=foMiwFIVHCc>. Para nos referirmos ao livro impresso, disponível na modalidade escrita das línguas orais, chamaremos de *obra*. A escolha foi feita unicamente para organização, sem querer sobrepôr em importância um ou outro texto.

2 CONHECENDO O CORPUS

2.1 O Pequeno Príncipe

Conforme mencionado no primeiro capítulo, a escolha de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, como *corpus* para a análise foi influenciada pelas aquarelas do autor contidas no livro em papel. Esses desenhos também aparecem no livro audiovisual, concomitantemente à janela de Libras⁹, que contém seus signos também visuais. O livro audiovisual é parte de um projeto chamado Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas, que será detalhado a seguir.

O Pequeno Príncipe é o título brasileiro da obra *Le Petit Prince*, de Antoine de Saint-Exupéry, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1943 em inglês e francês. A obra já foi traduzida para mais de duzentos e cinquenta línguas e dialetos¹⁰, o que a eleva ao *status* de uma das obras mais traduzidas em todo o mundo. Em meio às suas metáforas, o livro traz em seu corpo várias ilustrações, feitas pelo próprio autor que, além de escritor, era também ilustrador e piloto de aviões.

Alguns eventos e elementos narrados no livro lembram alguns acontecimentos da vida de Antoine de Saint-Exupéry: o narrador do livro, assim como o escritor, é um piloto. A fábula começa quando esse piloto faz um pouso forçado no deserto estéril do Saara. Lá ele encontra um amigo, o pequeno príncipe do planeta Asteroide B-612. Nos dias que se seguem, o piloto aprende sobre a história do pequeno menino e as viagens dele pelos planetas, onde conhece um rei, um homem vaidoso, um bêbado, um empresário, um acendedor de lampiões e um geógrafo. Conhece também mais sobre o planeta do pequeno príncipe, e sua estimada rosa, de quem ele fugiu, e para quem irá retornar. Na Terra, o pequeno príncipe aprende sobre os segredos da importância da vida a partir do seu convívio com uma raposa, uma serpente e o piloto narrador da história.

⁹ A janela de LIBRAS é, segundo a norma 15290 da ABNT (2005, p. 3), um “espaço delimitado no vídeo onde as informações veiculadas na língua portuguesa são interpretadas através de LIBRAS”.

¹⁰ Segundo a matéria do G1 ‘*O Pequeno Príncipe*’ faz 70 anos de 2013, o livro foi “traduzido para mais de 230 línguas e dialetos”. Segundo a matéria do Universia *Conheça os 10 livros mais traduzidos de todos os tempos*, de 2014, *O Pequeno Príncipe* teve 250 traduções.

2.2 Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas

O decreto 5.296 de 2 de dezembro de 2004, que regulamenta as leis 10.048 (de 8 de novembro de 2000) e 10.098 (de 19 de dezembro de 2000) referentes à acessibilidade, apontam que esta apresenta as seguintes condições no art. 8º:

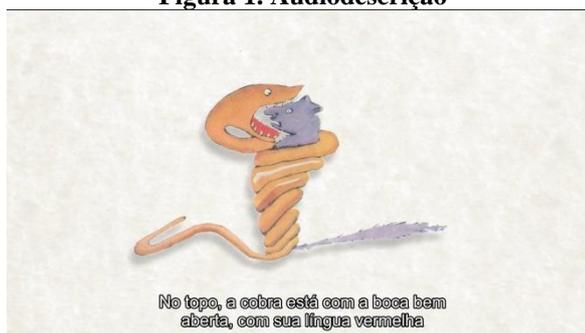
para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida. (BRASIL, 2004)

Em conformidade com este decreto, o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), a Diretoria de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (DLLLLB) e o Ministério da Cultura (MinC) elaboraram o Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Públicas em 2014, que visa tornar acessível os conteúdos das bibliotecas públicas brasileiras, aprimorando a qualidade dessas bibliotecas numa perspectiva inclusiva.

Em uma das ações deste projeto, o livro *O Pequeno Príncipe* foi disponibilizado no formato audiovisual acessível, na plataforma do *Youtube*¹¹. No mesmo vídeo, encontramos vários recursos, a fim de atingir diferentes públicos, mesmo o público sem deficiência.

O livro é completamente narrado em áudio em língua portuguesa, com recursos de audiodescrição de imagens, conforme demonstrado na imagem a seguir:

Figura 1. Audiodescrição



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Esses recursos apresentados na figura 1 são voltados para o público com dificuldades ou impossibilidade de acesso às informações através da visão. Enquanto a história é lida, surge o recurso da legenda, também em língua portuguesa, localizado no canto inferior da

¹¹ O vídeo está disponibilizado no Canal *Acessibilidade em Bibliotecas Públicas*, através do link <https://www.youtube.com/watch?v=foMiwFIVHCc>.

tela, para o público com dificuldades ou impossibilidade de acesso às informações através da audição, como pode ser conferido abaixo:

Figura 2. Legendas



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Observamos, ainda, na figura 2, que transparecem também na legenda recursos como o itálico, da mesma forma como ocorre na obra, além do uso dos travessões nos diálogos. Para os Surdos usuários de Libras, há a janela de Libras com um profissional que traduz o texto exposto no áudio e nas legendas, conforme dissemos anteriormente. O tradutor do projeto é o Felix Oliveira.

3 A SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO: DISCUSSÃO TEÓRICA

3.1 Semiótica da cultura e tradução intersemiótica

Antes de debater sobre tradução intersemiótica, é importante justificar a presença desta seção neste trabalho. A análise realizada envolve duas línguas de modalidades distintas, uma oral-auditiva (português) e outra visuo-espacial (Libras). Portanto, trata-se, essencialmente, de uma tradução intersemiótica. Porém, não espere o leitor, nesta seção, uma classificação de signos, ou uma categorização de conceitos das teorias semióticas. Levantaremos a seguir alguns pontos que estarão em conformidade com a análise da tradução, apontando sob qual viés entendemos o processo tradutório.

Não há como dissociar a tradução das questões culturais. Da mesma forma, não há como falar de Libras sem passar pelo conceito da cultura Surda. O fato de existir uma cultura Surda remete ao fato de que questões culturais ultrapassam os limites geográficos e adentram nas manifestações linguísticas: ora, os Surdos convivem no mesmo espaço geográfico que os ouvintes, porém vivenciam uma cultura particular distinta da majoritária, porque se comunicam em uma língua diferente e percebem o mundo de uma forma diferente. Porém, apesar de serem culturas diferentes, não estão fechadas entre si. Rastier (2015) aponta, inclusive, para a não totalidade de uma cultura:

Com efeito, uma cultura não é uma totalidade, mas se forma, evolui e desaparece nas trocas e nos conflitos com as outras. Também, as culturas só podem ser descritas diferencialmente como os objetos culturais que as compõem, em primeiro lugar, as línguas e os textos. Assim, em contraste com a uniformidade fundamental do mundo físico, a diversidade que faz a riqueza dos mundos ‘semióticos’ supõe, para ser compreendida, uma descentralização crítica e, ao invés de um relativismo, um cosmopolitismo metodológico necessário para evitar o etnocentrismo e mesmo o nacionalismo e o racismo. (RASTIER, 2015, p. 17)

Por essa afirmação, inferimos que a cultura Surda entra em conflitos com a cultura ouvinte, mais ainda por dividirem o mesmo espaço. Rastier aponta, ainda, a língua como objeto cultural e é bem nítido também na cultura Surda a valorização da própria língua, a Libras, como aponta Pereira *et al* (2011, p. 3): “A língua de sinais é a língua usada pela maioria dos Surdos, na vida diária. É a principal força que une a comunidade Surda, o símbolo de identificação entre seus membros”.

Rastier aponta a necessidade de um cosmopolitismo metodológico para se evitar atitudes etnocêntricas e até mesmo preconceituosas. Esse é um dos princípios que norteia o que Rastier chama de semiótica das culturas. O conhecimento da alteridade, o contato com a cultura e a comunidade Surda, geralmente iniciada nos diversos cursos de línguas de sinais espalhados pelo país ou até mesmo na disciplina de Libras, obrigatória nos cursos superiores que tenham habilitação em licenciatura e no curso de fonoaudiologia (por força da lei 10.436/2002 homologada pelo decreto 5.626/2005) constituem o caminho para o distanciamento do etnocentrismo e a aceitação da alteridade. Segundo Pereira *et al*, estamos neste caminho:

Nos últimos anos, observa-se um movimento de mudança na concepção de surdez. Da concepção clínico-patológica, seguiu-se a socioantropológica, ou seja, em vez de deficiência, a surdez passou a ser concebida como diferença, caracterizada, sobretudo, pela forma de acesso ao mundo, pela visão, em vez de pela audição, como acontece com os ouvintes. (PEREIRA *et al*, 2011, p. 22)

Essa mudança de concepção, apesar de lenta, tira a cultura Surda de um patamar da cultura inferior, da cultura da falta, da cultura deficiente para a cultura de igual status, da cultura das possibilidades, da cultura eficiente. Essa atitude tende ao cosmopolitismo apontado por Rastier, quando afirma que “o cosmopolitismo [...] não é um culto das bizarrices pitorescas, mas o fundamento de uma cidadania mundial. Deste ponto de vista, as diferenças podem ser apreciadas e respeitadas, enquanto não prejudicarem à liberdade e à igualdade” (RASTIER, 2015, p. 26).

Nessa perspectiva, a tradução para Libras além de ser um ponto de união entre duas culturas que ocupam o mesmo espaço geograficamente, favorece a igualdade de oportunidades de acesso à informação, ou seja, também tem uma perspectiva de acessibilidade e inclusão. O processo tradutório entre uma língua oral e uma língua de sinais para um Surdo envolve, além de todos os fatos linguísticos e culturais, a responsabilidade social de incluir uma cultura minoritária na sociedade onde ele mesmo vive. Somente sob o olhar semiótico, é possível abarcar essa reflexão – o que dá total sentido à proposta de semiótica das culturas de Rastier. Sobre esses aspectos, ele acrescenta que

a humanidade não pode se definir, unicamente, pelo seu genoma: o plurilinguismo e a tradução são provas quotidianas de que a humanidade existe ‘por construção’ e se constitui primeiramente na sua dimensão cultural. [...] No momento em que ela toma por objeto a tripla diversidade:

dos sistemas de signos, dos objetos culturais e das culturas, a reflexão semiótica deve, para preencher sua tarefa progressiva de caracterização, refletir, na sua teoria, uma epistemologia da diversidade e, na sua prática, uma ética do pluralismo. (RASTIER, 2015, p. 23-25)

Não é à toa que a tradução é um caminho para ampliar a literatura, como mencionamos no início deste trabalho. A tradução vai promover, ainda que minimamente, o contato com outra cultura, incitando novas representações, novos pensamentos e novas reflexões, justamente pela impossibilidade de se manter em uma proposta estrangeirizadora ou em uma proposta domesticadora, conforme apontaremos adiante. Além disso, podemos entender o processo do pensamento do leitor (ou qualquer outro pensamento) também como uma tradução. Segundo Plaza (2013),

por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente uma tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em representações que também servem como signos. (PLAZA, 2013, p. 18)

Em resumo, do pensamento do emissor e o receptor da mensagem, há, ao menos, dois processos tradutórios, ainda que falem a mesma língua: um da ideia para a fala/escrita do emissor e outro da escuta/leitura para a ideia do receptor. Esta cadeia de processos tradutórios gera novas representações, que geram novas ideias. Dentro de um diálogo, essas representações vão se reconfigurando e se representando de forma nova de tal forma a ser impossível numerar as representações envolvidas¹². Peirce (1974) *apud* Plaza (2013) aponta para essa característica de uma cadeia infinita de representações:

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica a mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode-se conceber que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o

¹² Lembrando que a língua não é a única representação em um diálogo. A posição dos falantes, a roupa que vestem, o tom da voz, as expressões faciais, entre muitos outros podem se fazer signos e, portanto, são passíveis dos estudos semióticos.

interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita! (PEIRCE, 1974, p. 99 apud PLAZA, 2013, p. 17)

A reflexão semiótica proposta por Rastier, então, seria fruto de uma cadeia infinita de representações, que são, por essência, traduções. É sob este olhar que faremos nossa análise da tradução intersemiótica da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry: não se trata de um trabalho findado em si mesmo, mas uma proposta que suscite a reflexão e a multiplicação das iniciativas tradutórias de português para Libras. Pedimos, então, ao leitor que, para continuar a leitura deste trabalho, tome emprestado essas mesmas lentes.

3.2 Ambientação da narrativa no texto literário

O texto literário narrativo¹³ é costurado, em si mesmo, através de categorias narrativas (ou elementos da narrativa). Os teóricos parecem concordar em enumerar cinco categorias narrativas: narrador, enredo, personagem, tempo, espaço (GANCHO, 2006, p. 11-33), ainda que alguns indiquem indícios da possibilidade da criação de outras categorias narrativas (GOUVEIA, 2014, p. 93). A própria Cândida Gancho, após enumerar as cinco categorias que citamos acima, na estrutura do seu texto coloca a ambientação da narrativa no mesmo patamar das demais cinco, sugerindo uma sexta categoria.

Cada uma dessas categorias traz elementos para ambientar um texto literário. Quanto mais as categorias estiverem em conformidade entre si, melhor ambientado estará o texto, levando o leitor a alcançar o objetivo geral da história. Meyer aponta que “o tempo, o espaço e as características físicas de um ambiente podem ser relevantes para o propósito integral de uma história. O mesmo acontece com o contexto social em que os personagens são desenvolvidos”¹⁴ (MEYER, 2002, tradução nossa). Gancho (2006, p. 28-29) aponta que as principais funções do ambiente são situar os personagens no tempo, no espaço e no grupo social, ser a projeção dos conflitos vividos por eles, estar em conflito com eles e fornecer índices para o andamento do enredo. Ela aponta ainda os seguintes aspectos que devem ser considerados para se ambientar uma história: os aspectos temporais, espaciais,

¹³ É sabido que *texto literário* é um termo que pode abranger diferentes gêneros literários. No entanto, como o texto analisado neste trabalho é *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, sempre que neste trabalho nos referirmos a *texto literário*, voltaremos o nosso olhar para este gênero: o literário narrativo. Não caberá, tampouco, neste trabalho, discutir as possibilidades de hibridismo com outros gêneros para o texto em questão, ainda que ele aponte elementos que o evidenciem para tal.

¹⁴ Texto na íntegra: “Time, location, and the physical features of a setting can all be relevant to the overall purpose of a story. So too is the social environment in which the characters are developed”.

socioeconômicos, psicológicos, morais e religiosos. É possível, no entanto, ainda acrescentar outros aspectos para a ambientação. Um tradutor, então, ao traduzir um texto literário, deve levar em consideração cada uma dessas categorias narrativas conjuntamente. As subseções a seguir abordarão a questão da dicotomia entre estrangeirização e domesticação, a construção da categoria personagem e a construção da categoria narrador, a fim de tecer a nossa discussão posteriormente.

3.3 Aquela velha dicotomia: estrangeirizar ou domesticar?

O processo tradutório do texto literário é inerente ao processo de ambientar uma narrativa. O simples fato de lidar com duas línguas diferentes¹⁵ leva o tradutor a lidar com dois ambientes geográfica, temporal, social e culturalmente distintos (no máximo semelhantes, mas, ainda assim, distintos). O tradutor, então, vai reconstruir outro ambiente no processo de composição de sua tradução. A ambientação, por sua vez, é composta pelos demais elementos da narrativa, e as escolhas tradutórias que envolve cada um desses elementos implicará, necessariamente, na escolha dessa nova ambientação.

Ao lidar com ambientação e seus aspectos geográficos, temporais, sociais e culturais, o tradutor, tradicionalmente, se depara com a dicotomia estrangeirização/domesticação¹⁶. Essa dicotomia pode nortear o projeto em que o tradutor se pautará para realizar suas escolhas tradutórias. Ao olhar para essa dicotomia, Britto vai apontar para uma ideia tangente desta dicotomia, defendida por Schleiermacher, a quem ele menciona em sua argumentação:

Quando leio Schleiermacher, a parte de sua argumentação que me parece mais frágil é a ideia de que as duas estratégias formam uma oposição do tipo tudo ou nada [...]. O que minha experiência me ensinou, porém, é que essas

¹⁵ Para o exemplo destas linhas, estamos desconsiderando as traduções intralinguísticas e intersemióticas que não abordam duas línguas, visto que existe a possibilidade, ainda, de realizar processos tradutórios sem lidar com duas línguas diferentes. Ao trazer a linguagem de um texto de séculos anteriores para uma linguagem atual, ou ao adaptar um texto literário para um público infantil, estamos realizando traduções intralinguísticas. Ademais, ao realizar o processo da audiodescrição para cegos, transformando em palavras as imagens, ou trazendo para a legenda o texto oral de um vídeo, estamos realizando traduções intersemióticas. Note-se que essas duas categorias não necessariamente lidam com línguas distintas: consequentemente, nem sempre um processo tradutório envolve minimamente duas línguas.

¹⁶ Na tradução, entende-se como estrangeirização a abordagem que tende a manter o texto próximo do texto fonte, usando estratégias como estrangeirismos, estruturas sintáticas próximas do texto fonte, manutenção da ambientação na cultura do texto fonte, levando o leitor para outra cultura. Entende-se como domesticação a abordagem contrária, que tende a manter o texto próximo do público alvo, usando estratégias como adaptação das estruturas sintáticas, adaptação de expressões e a reambientação do texto para a cultura alvo, trazendo o texto para o leitor.

duas estratégias, na verdade, representam mais um par de ideais absolutos inatingíveis; na prática, o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos. (BRITTO, 2012, p. 61-62)

Britto continua a sua argumentação em relação a essa dicotomia, apontando para elementos que tornam impossível se ater a apenas uma dessas estratégias. A partir de seus argumentos ao longo de seu capítulo, podemos inferir que o tradutor estaria, então, a adotar uma das estratégias para onde o texto tende, mas jamais conseguirá alcançar. Além de Britto, podemos colocar também a posição de Rastier, quando introduz aspectos sobre a semiótica das culturas (que abordaremos um pouco mais posteriormente), colocando outra perspectiva no ofício da tradução:

Na tradução, a interpretação não é apenas simples pertencimento, modulação de algo já dito, mas contribuição incrível de outras culturas – que não se pode mais acreditar que sejam inimigas. O ato do tradutor supõe um duplo pertencimento, uma dupla ‘fidelidade’. [...] A tradução não anula as distâncias, ela permite e testemunha o respeito. O tradutor vive dentro de dois mundos e sua norma é o respeito ao texto, ao autor, às duas línguas, aos momentos da história e das culturas. (RASTIER, 2015, p. 24)

Fiel a dois *senhores*, contrariando uma máxima bíblica, o tradutor assim se posiciona por conhecer e respeitar a cultura que originou o texto fonte, bem como por conhecer e respeitar a cultura para a qual ele está traduzindo. Pedir para que o tradutor se mantenha fiel somente a um dos dois polos é pedir para trair o outro. Se estendermos essas proposições para a ambientação, o tradutor falharia sempre, então, ao tentar reproduzir, completamente, o ambiente do texto fonte (numa proposta estrangeirizadora), bem como também falharia ao tentar reconstruir completamente o ambiente da narrativa no texto alvo (numa proposta domesticadora). O tradutor estaria, então, em um mundo híbrido, que não pertence nem a um polo, nem a outro, um mundo que pertence somente a ele, constantemente atacado por um extremo ou outro quando não for possível encontrar o ponto de intersecção.

3.4 Construindo as personagens

Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação e do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis da composição das palavras, à sua expansão com imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo de ser é fruto, menos da criação, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto. (CANDIDO, 1981, p. 78)

Podemos inferir, a partir dessa afirmação de Candido sobre a personagem como fruto da composição verbal, que esta é sempre uma categoria ficcional. Gancho (2006, p. 17) reforça esta afirmação quando aponta que “por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo”. Podemos inferir, ainda, que os elementos apresentados na narrativa devem ser suficientes para compor os personagens, sem a necessidade de recorrer a outras fontes externas.

Gouveia (2014, p. 103) aponta ainda que as personagens estão entre os elementos centrais de uma narrativa, visto que todos os fatos e o enredo irão circundá-las. Sendo assim, o tradutor também deve levantar os aspectos tradutórios que envolvem as personagens: características físicas, psicológicas, modo de agir, modo de falar e até mesmo os nomes. Esses elementos comporão a ambientação da narrativa no texto traduzido, que devem estar em harmonia: “é preciso compreender o personagem não em leitura isolada do contexto (no caso, o próprio enredo), mas em conexão com os demais” (GOUVEIA, 2014, p. 108).

Meyer (2002) ressalta ainda o impacto que os personagens têm sobre o leitor, tanto em relação à identificação pessoal do leitor com algum personagem, como no interesse do leitor em acompanhar a leitura e ainda na reação da obra como um todo:

Um personagem é geralmente, mas nem sempre, uma pessoa. [...] Talvez a única qualificação possível para ser atribuída no personagem, seja ele o que for, um animal ou até mesmo um objeto inanimado, como um robô, é que ele deve ter algumas qualidades humanas reconhecíveis. A ação do enredo nos interessa principalmente porque nos importamos com o que acontece com as pessoas e o que elas fazem. Podemos nos identificar com os desejos e aspirações de um personagem, ou podemos nos sentir repugnados por sua perversidade e egoísmo. Para entender nossa reação a uma história, devemos

ser capazes de reconhecer os métodos de caracterização que o autor usa. (MEYER, 2002, tradução nossa)¹⁷

O personagem seria, então, dentre todas as categorias narrativas, a que nos fornece a maior ponte para adentrarmos no texto degustado.

3.5 Construindo o narrador

É bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e, portanto, só existe no texto. Numa análise de narrativas, não se deve levar em conta a vida pessoal do autor para justificar posturas e ideias do narrador, pois, quando se trata de um texto de ficção (imaginação), fica difícil definir os limites da realidade e da invenção. (GANCHO, 2006, p. 30)

O narrador é a figura que costura a narrativa. Entretanto, seria um exagero afirmar que todas as narrativas possuem um narrador. A criatividade de autores pode incitar a construção de narrativas, ainda que curtas, sem a presença da figura do narrador, a exemplo do conto curto *There was once*, de Margaret Atwood, que é uma narrativa sem a figura do narrador, nem verbos de enunciação.

Há diversas propostas de classificação para a categoria de narrador. A classificação que se segue, apesar de se basear na proposta apresentada por Gouveia, é híbrida, sem a pretensão de propor uma nova classificação, mas apontar elementos para a discussão posterior.

Gouveia (2014, p. 93-98) inicia a classificação em duas categorias:

Narrador onisciente. O narrador onisciente é detentor de todas as informações da narrativa. Algumas classificações a trazem como narrador observador, e sua voz é geralmente escrita em terceira pessoa. O narrador onisciente, entretanto, ainda pode apresentar variações, e Gouveia nos apresenta a classificação de Norman Friedman¹⁸: (i) *neutro*, quando o narrador

¹⁷ Texto na íntegra: A character is usually but not always a person. [...] Perhaps the only possible qualification to be placed on character is that whatever it is -- whether an animal or even an inanimate object, such as a robot--it must have some recognizable human qualities. The action of the plot interests us primarily because we care about what happens to people and what they do. We may identify with a character's desires and aspirations, or we may be disgusted by his or her viciousness and selfishness. To understand our response to a story, we should be able to recognize the methods of characterization the author uses.

¹⁸ Gancho (2006, p. 32) divide o narrador onisciente (que ela nomeia de narrador em terceira pessoa) em apenas dois: o narrador intruso (trazendo a mesma definição de Gouveia) e o narrador parcial (que Gouveia chama de *seletivo*).

se mantém imparcial diante da história, apenas apresentando os fatos¹⁹; (ii) *intruso*, quando o narrador interage com o leitor ou não se mantém imparcial no decorrer da narrativa, julgando o comportamento dos personagens; (iii) *seletivo*, quando o narrador escolhe um personagem e o segue, apresentando quase que apenas o ponto de vista dele da história e o (iv) *seletivo múltiplo*, quando o narrador acompanha o ponto de vista de mais de um personagem da história.

Narrador limitado. O narrador limitado não apresenta a característica de onisciência. Algumas classificações o trazem como narrador personagem e sua voz é geralmente escrita em primeira pessoa. Gouveia aponta que o narrador em primeira pessoa é limitado por natureza, pois, sendo um personagem, não é possível ter uma visão mais ampla. Porém há também a possibilidade de o narrador em terceira pessoa não querer revelar tudo o que sabe, demonstrando certas limitações na narrativa. Entendemos que, neste ponto, o narrador limitado em terceira pessoa coincide com o narrador onisciente seletivo: ambos escolhem o que apresentar para o leitor. Gouveia não deixa claro a distinção (se ela existe) entre essas duas subclassificações.

Gancho (2006, p. 33) propõe uma subdivisão do narrador personagem²⁰, em (i) *narrador testemunha*, que não é o personagem principal da história, mas o acompanha durante a narrativa e (ii) *narrador protagonista*, que é o personagem principal da história.

A relação do leitor com a narrativa muda completamente a depender da escolha da voz do narrador. Meyer (2002, tradução nossa) aponta que “se a voz da narrativa é alterada, a história mudará”²¹, e aponta ainda para a possibilidade de um narrador em segunda pessoa, mesmo que seja raro. Este tipo de narrativa pode causar certa estranheza no leitor, pois a relação que o leitor terá com o texto será outra totalmente diferente.

3.6 A janela de Libras

A tradução em Libras analisada está disponível no livro audiovisual através da janela de Libras. A norma 15290 de 2005 da ABNT, que “estabelece diretrizes gerais a serem observadas para acessibilidade em comunicação na televisão” (ABNT, 2005, p. 1), é a que mais se aproxima para definir os padrões que devem ser observados para a edição de vídeo do formato acessível mencionado anteriormente. Um dos objetivos dessa norma é “possibilitar o

¹⁹ Meyer (2002) vai chamar esse narrador de narrador objetivo (objective).

²⁰ Meyer (2002) também propõe essa mesma divisão.

²¹ Texto na íntegra: “If the narrative voice is changed, the story will change”.

exercício da cidadania aos usuários da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS)” (ABNT, 2005, p. 1), através da janela de Libras, que é o segmento do material observado nesse trabalho.

Essa norma estabelece as características que a janela de LIBRAS deve ter para o usuário, dividindo em quatro elementos (ABNT, 2005, p. 9):

Estúdio. Deve ter espaço e iluminação suficiente para garantir a qualidade da gravação, promovendo nitidez e evitando o aparecimento de sombras. Também deve ter um tripé fixo e marcação no solo, a fim de evitar inconstâncias da posição do tradutor no vídeo.

Janela. Deve ter contraste de cores o suficiente para garantir a nitidez das filmagens, especialmente entre o fundo e os elementos do tradutor. A janela deve, ainda, abranger todos os movimentos e sinais do tradutor.

Recorte. Quanto ao recorte no televisor, a norma afirma que “a altura da janela deve ser no mínimo metade da altura da tela do televisor” e “a largura da janela deve ocupar no mínimo a quarta parte da largura da tela do televisor” (ABNT, 2005, p. 9). Ainda faz observações para que a legenda e o deslocamento da janela pela tela interfiram o mínimo possível nas informações transmitidas na janela.

Requisitos para a interpretação e visualização da LIBRAS. Promover o contraste entre o tradutor e o fundo, evitando uso de fundo e de vestimentas próximas ao tom de pele do tradutor, garantir a boa visualização da janela e evitar a sobreposição de outras imagens com a janela do tradutor.

Observe a seguinte imagem retirada do livro audiovisual:

Figura 3. Janela de Libras



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Todos esses elementos exigidos pela norma 15290 parecem ter sido atendidos para a produção do livro audiovisual analisado neste trabalho, como pode ser observado na figura 3, pois o espaço destinado à janela de Libras não possui sombras, apresenta um bom contraste de cores e está nas medidas indicadas no recorte. O fundo bem claro, numa textura que lembra a superfície de papel, traz um contraste importante com a roupa escura do tradutor. Apesar de em alguns momentos o tradutor se sobrepõe a algumas imagens presentes no livro

audiovisual, essa sobreposição não compromete a boa visualização da janela, que se mantém o tempo inteiro nítida e clara.

4. COLOCANDO AS LENTES: ANALISANDO A TRADUÇÃO²²

4.1 Características analíticas do livro audiovisual

A obra *O Pequeno Príncipe*, no corpo do seu texto, já traz diversas imagens que integram à narrativa de três formas:

Quando as imagens são parte essencial da narrativa. A ausência dessas imagens pode comprometer, significativamente, a compreensão do texto. Elas são apresentadas seguindo a ordem do texto, intercaladas dentro da narração. É o caso das imagens do livro presentes no primeiro capítulo. Observe:

Figura 4. Imagem parte essencial da narrativa



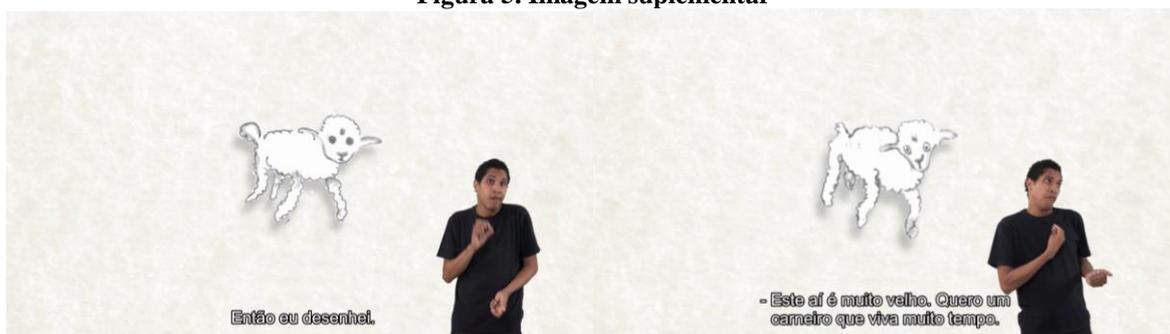
Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 4, encontramos dois desenhos que o narrador cita na história. Por mais que ele descreva como era o desenho e o que ele representa, ele interrompe o texto em palavras para apontar para o desenho. No caso do desenho da direita, a sua representação é importante para que o leitor compreenda o motivo da confusão entre os adultos que não reconhecem a cobra que engoliu o elefante.

Quando as imagens são suplementares à narrativa. A ausência dessas imagens não compromete a compreensão do texto, porém trazem informações suplementares e são citadas no corpo da narrativa; é o caso daquelas presentes no segundo capítulo:

²² Imagens cerceiam este capítulo inteiro, a fim de que o leitor possa também acompanhar as informações visuais às quais o texto estiver se referindo. Todas as imagens foram retiradas de capturas de tela do livro audiovisual ou do livro impresso.

Figura 5. Imagem suplementar



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A figura 5 traz os desenhos que o piloto fez para o pequeno príncipe. Esses desenhos são citados no decorrer da narrativa, porém o texto não os introduz, como o narrador faz no primeiro capítulo.

Quando as imagens são parte do texto, porém com função primordialmente ilustrativa. Há ainda os momentos em que a principal função das imagens é ilustrar a história, sem trazer novas informações relevantes para a compreensão ou o enredo do texto, porém o narrador deixa claro que os desenhos são todos feitos por ele e, portanto, são parte do texto: “Por que não há nesse livro outros desenhos tão impressionantes como o dos baobás? A resposta é simples: tentei, mas não consegui”²³. Esse é um dos trechos que evidenciam as figuras como parte integrante do texto.

No formato do livro audiovisual, essas imagens ganham movimentos, porém sutis, para não interferirem nas informações que estão sendo transmitidas pelo tradutor na janela de Libras. Quando o narrador faz a audiodescrição para o público não-vidente, os movimentos ganham um pouco mais de destaque, e a janela de Libras desaparece, dando destaque à imagem. As legendas transcrevem a audiodescrição. As mesmas imagens que estão presentes na obra estão presentes no livro audiovisual.

Algumas das imagens, entretanto, para evitar que se sobreponham à janela de Libras e vice-versa, foram espelhadas em relação ao modo de como aparecem no livro e posicionadas ao lado oposto da janela de Libras. Observe as seguintes imagens:

²³ Dentre as informações veiculadas na plataforma *Youtube* e no site da Acessibilidade em Bibliotecas Públicas, a tradução que o livro audiovisual tomou por base foi a tradução de Dom Marcos Barbosa, porém há uma leve diferença entre o texto da legenda e audiodescrição presentes no livro audiovisual da tradução de Dom Marcos Barbosa impressa pela Editora Agir, 48ª edição, 18ª impressão. Para este trabalho, então, decidimos transcrever as frases a partir do livro audiovisual, para não causar estranhamento com as ilustrações presentes, onde há o texto da legenda, e por suspeitar da tradução analisada ter sido realizada a partir de uma edição diferente da que temos em mãos, que não foi identificada nem no livro audiovisual, nem no site.

Figura 6. Imagens espelhadas

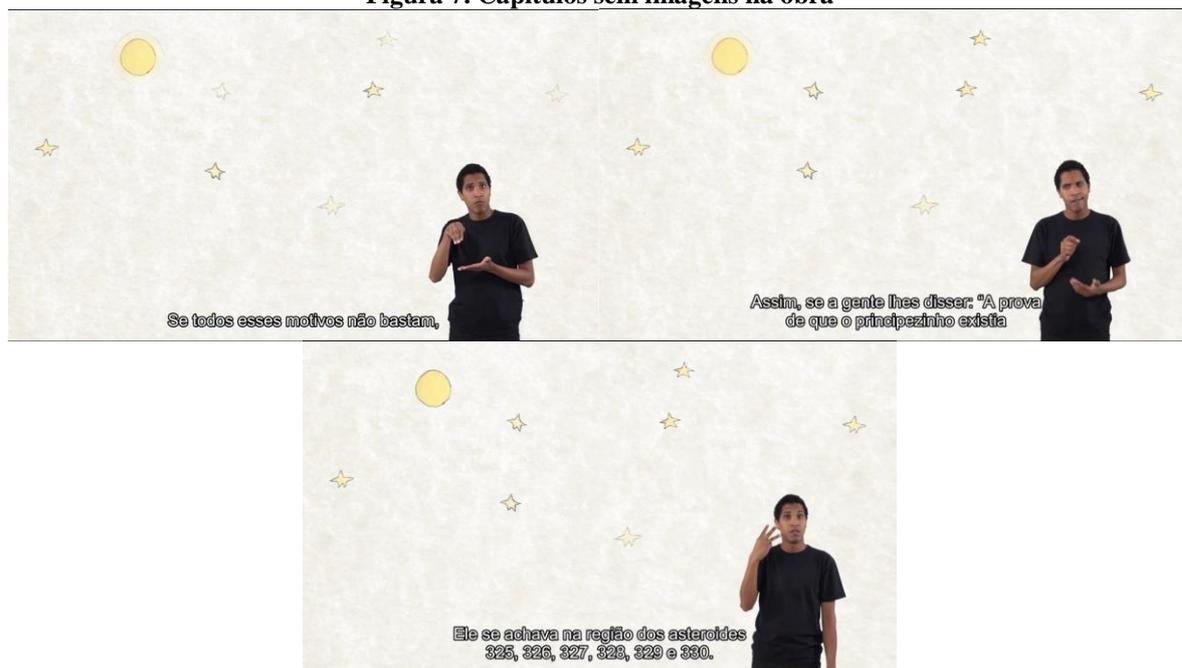


Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor e ilustrações retiradas da obra em português

Na figura 6, do lado esquerdo, estão as imagens no livro audiovisual, e do lado direito as ilustrações do livro. Essa estratégia distribui melhor os elementos visuais no espaço disponível na tela.

Há dois capítulos na obra, os capítulos XXIII e XXV, além da dedicatória, que não apresentam nenhuma aquarela ilustrativa. Neste caso, ao fundo, foram inseridas estrelas e um sol, conforme mostrado na imagem a seguir:

Figura 7. Capítulos sem imagens na obra



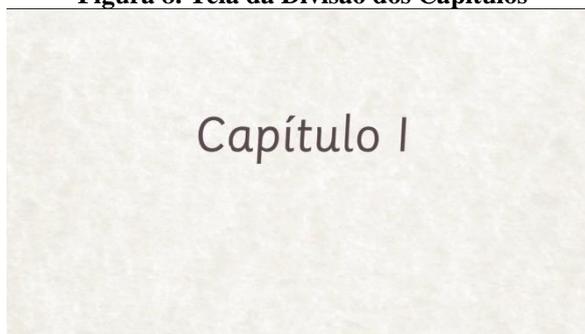
Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Essas estrelas ainda foram usadas intermediando alguns capítulos, antes das imagens contidas no livro. Note-se, ainda, que, na figura 7, algumas estrelas estão mais transparentes que as outras. Há uma animação nessas estrelas, que somem e desaparecem da tela sutilmente, sem tirar a atenção da janela de Libras. Há, ainda, poucos momentos do livro audiovisual que não apresenta nenhum recurso ilustrativo no fundo.

O momento em que o texto é interrompido para ser realizada a audiodescrição é quase sempre o mesmo momento em que o texto escrito da obra é interrompido para dar lugar a uma das ilustrações do autor. O leitor da obra, ao se deparar com uma ilustração no meio do texto, tem, pelo menos, duas opções: desviar o olhar para a ilustração e depois retornar ao começo da página para o texto ou seguir o caráter linear do texto, lendo-o até surgir uma ilustração. Uma sensação semelhante ocorre com o livro audiovisual: o leitor pode optar por focar na imagem (já que tem a possibilidade, pelo formato eletrônico do livro, de pausar o vídeo) ou seguir o tradutor até ele desaparecer para dar lugar à ilustração e à audiodescrição. Percebe-se que houve uma preocupação dos profissionais em manter no livro audiovisual, o máximo possível, as sensações transmitidas pelas ilustrações ao leitor da obra impressa.

Todo o texto escrito do livro é traduzido para Libras, exceto a divisão dos capítulos, como pode ser observado na seguinte imagem:

Figura 8. Tela da Divisão dos Capítulos

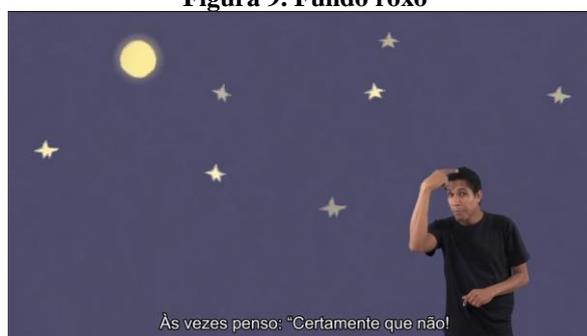


Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Os capítulos estão divididos da mesma forma que na obra. Os profissionais envolvidos com a produção do livro audiovisual optaram por transmitir essa informação através de recursos de vídeo: entre os capítulos, o tradutor desaparece e dá lugar a um grande letreiro com o nome *Capítulo*, seguido da numeração do mesmo, como pode ser observado na figura 8. A audiodescrição segue a leitura do letreiro e as legendas desaparecem.

Em um breve momento do último capítulo, o livro apresenta uma mudança no fundo, como mostrado abaixo:

Figura 9. Fundo roxo



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Na figura 9, pode-se perceber que, ao invés do fundo com uma textura que lembra uma folha de papel que vinha sendo mantida ao longo de todo o livro, aparece um fundo roxo, demonstrando certa sobriedade pela partida do pequeno príncipe de volta a seu planeta.

Todas as ilustrações presentes no livro audiovisual são também baseadas na obra impressa, porém há uma nota do editor na contracapa da obra impressa que afirma que há muitas alterações nas ilustrações da publicação norte-americana em relação à publicação francesa, que foi posterior. Tanto a obra escrita em português quanto o livro audiovisual apresentam as ilustrações baseadas na edição norte-americana.

4.2 Ambientação espacial e temporal

Libras é uma língua espacial por natureza. Ambientar uma narrativa em Libras implica, necessariamente, em saber usar bem o espaço disponível pelo tradutor para construir a narrativa. Observe a imagem a seguir:

Figura 10. Ambientação do deserto do Saara



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Para descrever o Saara, por falta de um sinal específico, o tradutor optou por enumerar algumas características antes de nomear o deserto. Na figura 10, à esquerda, ele traz o sinal de *vazio*, e à direita o sinal de *areia*. Esses dois sinais combinados devem levar o leitor à ideia do deserto. Após colocar essas duas características diante do leitor, ele traz o nome do deserto (Saara) soletrando as letras.

Há alguns elementos na narrativa analisada que dão pistas da ambientação temporal. Os elementos mais concretos estão no capítulo IV, onde o narrador data a descoberta do Asteroide B 612 e da data da demonstração da descoberta. Observe as imagens a seguir:

Figura 11. Ambientação temporal



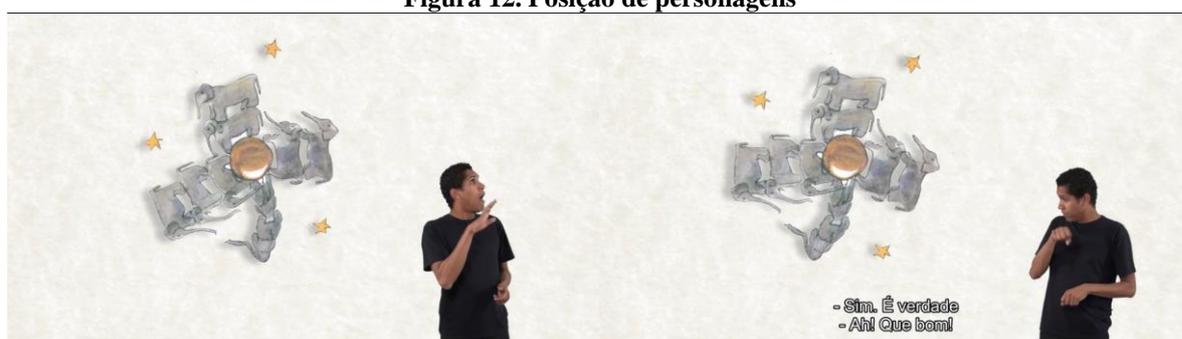
Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Essas informações são ambientadas de forma semelhante no livro audiovisual: ao citar os anos 1909 e 1920, conforme aparece nas imagens superiores da figura 11. O tradutor traz a referência do passado, deixando também imprecisa a data dos acontecimentos que ocorrem na narrativa, sabe-se apenas que aconteceu em algum ano após 1920, em uma época onde os aviões já haviam sido inventados, visto que o narrador é um piloto de avião e personagem da história. Além disso, é possível ainda inferir, no capítulo IV, que o encontro entre o narrador e o pequeno príncipe aconteceram seis anos antes da narração, como demonstrado na imagem inferior da figura 11. Ainda podemos inferir algumas informações temporais a partir do trabalho de acendedor de lampiões, que é um ofício que perdeu seu posto para a eletricidade.

4.3 Traduzindo o narrador

No texto em português, é possível diferenciar as narrações dos diálogos a partir do recurso do travessão: a presença do travessão no início da linha indica uma fala de algum personagem, a ausência dele, a narração. No texto em Libras, a posição do tradutor diferenciará os diálogos das narrações. Através do *role-play*, que detalharemos um pouco mais posteriormente, o tradutor se posiciona de forma a atribuir para um personagem um espaço, distinguindo-os uns dos outros pela posição e pelo uso do espaço. Observe as imagens a seguir:

Figura 12. Posição de personagens



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 12, o tradutor assume a posição de personagens. No lado esquerdo, a posição do pequeno príncipe, olhando para cima e para a direita. No lado direito, a posição do aviador, olhando para baixo e para a esquerda. Essa posição os distingue enquanto personagens. Para a posição de narrador, o tradutor assume uma postura semelhante à da imagem a seguir:

Figura 13. Posição de narrador

Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Na figura 13, o tradutor está olhando para a frente, em contato com o leitor. Esta posição o coloca como narrador. Desta forma, a posição e a direção do olhar diferenciam o narrador dos personagens. Há momentos no livro audiovisual em que o tradutor opta por trocar o discurso direto (sem a participação do narrador) do discurso indireto (inserida no texto do narrador). Observe a imagem abaixo:

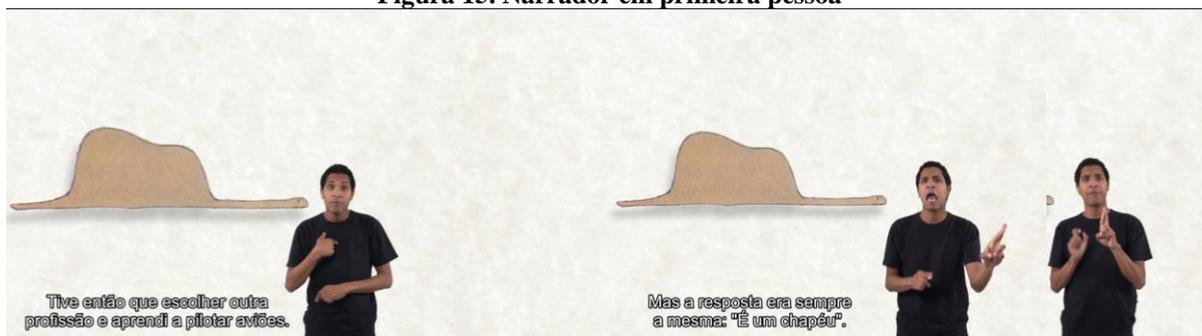
Figura 14. Discurso direto e indireto

Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

O trecho acima é um discurso indireto: “e disse ao pequeno visitante (um pouco mal-humorado) que eu não sabia desenhar”. Porém o tradutor assumiu a posição de personagem, olhando para a esquerda e para baixo. Desta forma, ele inverteu do discurso indireto para o discurso direto. Essa estratégia evita os verbos de enunciação, tornando o texto mais curto e mais direto – aproximando-se do leitor, adaptando-se à cultura surda.

O narrador de *O Pequeno Príncipe* também é personagem de sua história: vários capítulos da obra estão compostos na primeira pessoa, como se pode perceber a seguir:

Figura 15. Narrador em primeira pessoa



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A figura 15 mostra elementos da primeira pessoa na narração: no lado esquerdo, a presença do pronome *eu*, e no lado direito, o verbo direcional²⁴ responder com a primeira pessoa na posição do objeto. A ausência desses elementos de primeira pessoa, na Libras, caracteriza, então, a narração em terceira pessoa. Os capítulos X a XV, que narram a viagem do pequeno príncipe pelos asteroides, são narrados em terceira pessoa – somente no capítulo XVI e XVII, que retrata a chegada do pequeno príncipe à Terra, que voltam a aparecer elementos da primeira pessoa. Mas, em seguida, os capítulos XVIII a XXIII novamente não apresentam elementos de primeira pessoa, que vão reaparecer apenas no capítulo XXIV.

Os capítulos narrados em terceira pessoa, entretanto, mesmo que contenham os pensamentos do pequeno príncipe (como no capítulo XIX, XX e XXIII), não trazem a segurança de um narrador onisciente. Por ser um personagem da história, os fatos que ele expõe são os que lhe foram expostos anteriormente pelo pequeno príncipe. Mesmo que parte de sua narrativa esteja em terceira pessoa, trata-se de um narrador limitado.

Ainda sobre a pessoa do narrador, o capítulo VI é narrado em segunda pessoa. Neste ponto, o narrador coloca o pequeno príncipe na posição de seu leitor (ou coloca o leitor na posição do pequeno príncipe), com verbos como *disseste*, *fizeste* e *riste*, como aparece na imagem a seguir:

²⁴ Verbos direcionais, na Libras, são verbos que determinam o sujeito e o objeto a partir da direção. Para que o verbo seja direcional, ele necessariamente deve ser um verbo transitivo. A maioria dos verbos direcionais apresentam a seguinte estrutura: a localização inicial do movimento do sinal verbal indica o sujeito e a localização final, o objeto. No exemplo da figura 15, a localização inicial do verbo responder está no espaço anteriormente atribuído a *peessoas grandes*, e a localização final na localização da primeira pessoa, representando o significado *as pessoas grandes me respondem*. Há alguns verbos, porém, que apresentam característica contrária: a localização inicial no objeto e a final no sujeito (aparentando uma estrutura de voz passiva), como é o caso dos verbos *convidar*, *pedir* e *copiar*.

Figura 16. Narrador em segunda pessoa

Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

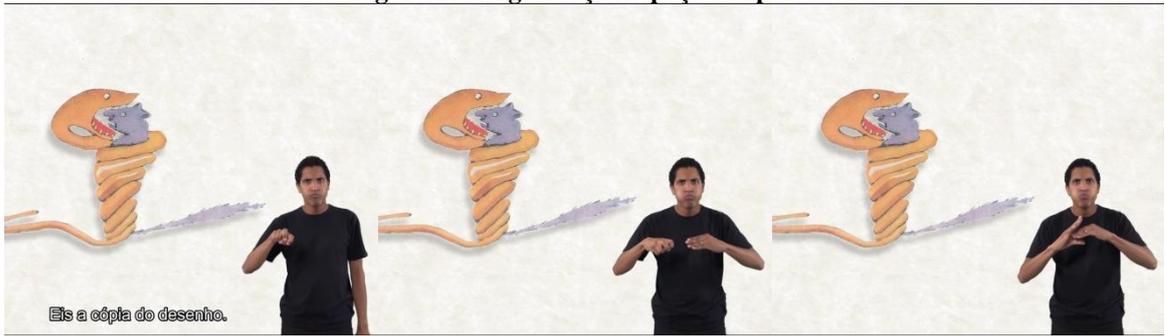
Na Libras, uma possibilidade para a representação do narrador em segunda pessoa seria colocar os sujeitos dos verbos direcionais na posição do leitor, ou apontar para o leitor, colocando-o na posição de sujeito. Esses elementos, no entanto, não aparecem no livro audiovisual, e neste capítulo o tradutor optou por usar a terceira pessoa ao invés da segunda, mudando ligeiramente o efeito de sentido.

4.4 Organização do livro audiovisual espaço-temporalmente

Todo tradutor, no seu ato de traduzir, depara-se com estruturas linguísticas diferentes, em maior ou menor grau. Essas diferenças são bem evidentes quando parte de uma língua oral-escrita para uma língua de sinais. “As línguas de sinais são denominadas línguas de modalidade gestual-visual (ou espaço-visual), pois a informação linguística é recebida pelos olhos e produzida pelas mãos” (QUADROS e KARNOPP, 2004). Dessa forma, toda a organização do discurso é feita através do espaço. Por essa característica, diferentemente das línguas orais, é possível expressar diferentes signos na língua de sinais concomitantemente, pelo uso das duas mãos. A organização temporal do surgimento dos elementos que compõem as orações também é influenciada pela percepção visual do receptor.

Logo no capítulo inicial da obra, por exemplo, deparamo-nos com a frase “Ela representava uma jiboia engolindo um animal”. A frase está na ordem direta em português: sujeito (jiboia), seguido de verbo (engolindo) e de objeto (animal). A representação feita pelo tradutor mostra, com a mão direita, surgindo a cobra (sujeito), depois, com a mão esquerda, surgindo o animal (objeto) para, por fim, executar a ação de engolir (verbo) com os dois elementos (sujeito e objeto) apresentados na tela, observe:

Figura 17. Organização espaço-temporal

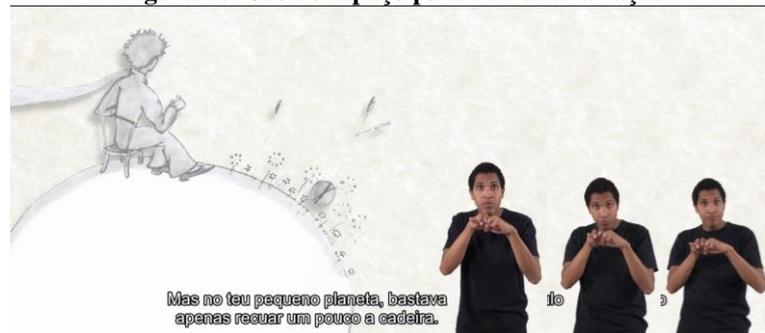


Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

O tipo de organização da oração que pode ser percebido na figura 17 parece mais natural para os usuários de Libras, visto que está organizada visual e espacialmente.

No capítulo VI, o pequeno príncipe conversa com o aviador sobre o pôr-do-sol, como mostrado a seguir:

Figura 18. Uso do espaço para demonstrar ação



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Para descrever a ação do recuo da cadeira do pequeno príncipe para que ele pudesse ver outro pôr-do-sol, conforme demonstrado na figura 18, o tradutor usa o recurso de espaço, sempre recuando o sinal de *cadeira* para mais próximo do próprio corpo, dando a informação visual da ação executada pelo personagem na obra.

No capítulo X, o uso do espaço foi fundamental para demonstrar a ideia de pluralidade dos planetas por onde o pequeno príncipe viaja, conforme demonstrado a seguir:

Figura 19. Organização espaço-temporal





Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A figura 19 mostra, na parte superior, o tradutor colocando cada planeta em um lugar diferente do espaço e, logo em seguida, na parte inferior, fazendo um sinal verbal indicando a visita do pequeno príncipe a cada um dos planetas, apontando para os lugares onde foram colocados anteriormente. Através dessa estratégia, o tradutor se desapega da estrutura sintática do português e assume a estrutura sintática espacial da Libras, aproximando-se da cultura do público-alvo.

4.5 Classificadores: uma estratégia de aproximação da cultura Surda

O tradutor que demonstra a sensibilidade com o texto e com as línguas com as quais ele trabalha e percebe os momentos ideais para transitar entre uma cultura e outra, afina-se com a proposta de Rastier que apontamos no capítulo anterior. Ao usar elementos que não aproximem o texto dos Surdos, ou seja, quando a sinalização do tradutor segue a estrutura sintática do português, aparece um fenômeno conhecido como *português sinalizado*. As próximas seções apontarão para o contrário, para os elementos que o tradutor do livro audiovisual usa para se aproximar da cultura Surda, distanciando-se da cultura ouvinte.

A Libras, por sua natureza espacial, possui também uma sintaxe espacial, como demonstramos anteriormente no exemplo da cobra que engolia um animal. Essa sintaxe favorece o uso dos classificadores.

“Classificadores, em geral, são formas que estabelecem um tipo de concordância que evidenciam uma característica física, atribuindo-lhe uma adjetivação, por meio da qual os elementos sinalizados são representados” (DIAS JÚNIOR e SOUSA, 2011), ou seja, os classificadores possibilitam outra forma da transmissão de informações que não por meio dos

sinais²⁵. Segundo Dias Júnior e Sousa (2011), os classificadores podem representar “objetos, pessoas e animais, descrevendo-os quanto à forma, ao tamanho e incorporando-lhes ações”. Fenômenos da natureza e outras possibilidades verbais podem também ser representados pelos classificadores. Os classificadores, desta forma, apresentam informações específicas, podendo condensar, em uma única representação, o sujeito e o verbo, ou o verbo e o objeto, ou sujeito e adjetivos, ou verbo e advérbio etc.

As gramáticas da língua portuguesa não apontam para ela o uso de classificadores. As informações em Libras que são expressas por meio de classificadores têm uma outra estrutura sintática no português. Sendo assim, sempre que um tradutor emprega um classificador como uma estratégia tradutória, ele evita seguir a estrutura sintática do português, fazendo com que o texto aparente ser mais natural em Libras, aproximando-se da cultura do público-alvo. Os classificadores trazem uma representação icônica²⁶ visual muito forte, entrando em consonância com a cultura Surda, que se vale do visual como principal canal de comunicação.

O trabalho do tradutor Felix Oliveira com os classificadores é presente em todo o texto, em todos os capítulos. Várias ações dos personagens do livro são expressas através de classificadores, como pilotar o avião, levantar-se, dormir, comer, plantar etc., como pode ser observado nos exemplos das imagens a seguir:

Figura 20. Classificador "pilotar avião"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

²⁵ Para mais conceitos e para compreender melhor a diferença entre sinal e classificador, recomendamos a leitura do material de Jurandir Ferreira Dias Júnior e Wilma Pastor de Andrade Sousa, dentro do material de apoio pedagógico do curso de Letras Libras EAD na UFPB.

²⁶ Apesar de não ser o intuito deste trabalho a classificação dos signos, vale apresentar aqui o ícone, visto que os classificadores, todos eles, são representações icônicas, em maior ou menor grau. Segue as considerações de Hall (2008, p. 14) sobre os ícones: “Qualquer ícone carrega um nível de semelhança entre o significado e o significante. O grau de similaridade pode ser alto ou baixo [...]. Existem muitos outros exemplos, como o retrato, que pode parecer muito com uma pessoa real ou, então, se parecer o bastante para haver o reconhecimento”.

Figura 21. Classificador "manobrar trem"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 20, a representação da ideia de pilotar um avião é composta pelos seguintes elementos: o sinal de avião (no lado esquerdo) e a incorporação da ação²⁷ de pilotar (no lado direito). O verbo *pilotar* é expresso através da incorporação da ação para diferenciar o veículo pilotado. Se o personagem estivesse pilotando um navio, por exemplo, essa ação seria diferente, resultando numa representação icônica diferente, e em um classificador diferente. Ocorre algo semelhante com o classificador de *manobrar*, que está exposto na figura 21: o tradutor deve incorporar a ação para representar essa ideia verbal. O classificador, quando incorpora uma ação, acrescenta elementos visuais à narrativa, apontando para novas informações. Observe as imagens a seguir:

Figura 22. Classificador "comer"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 22, o verbo *comer* aparece em dois classificadores diferentes. Na imagem da esquerda, a jiboia come um animal, e na imagem da direita, o carneiro come capim. Os classificadores apontam, visualmente, para o sujeito da ação: no classificador, está presente não apenas a informação da ação *comer*, mas também do sujeito da ação, resultando em classificadores diferentes.

²⁷ A incorporação da ação é uma representação que se aproxima visual e cineticamente da ação representada.

Outras informações também podem ser representadas através de classificadores, como os exemplos a seguir:

Figura 23. Classificador "distância"



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Figura 24. Classificador "espinhos"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 25. Classificador "livro"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 26. Classificador "raposa"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

No exemplo da figura 23, o tradutor opta por incorporar uma ação hipotética do personagem, não descrita no texto em português, para demonstrar a ideia adjetiva da distância do deserto. No exemplo da figura 24, o classificador vai caracterizar o personagem: a mão representa as pétalas, o antebraço o talo da flor, em seguida ele usa um classificador para colocar os quatro espinhos da flor no caule. Na figura 25, o classificador vai evidenciar o tamanho do livro, exagerando nos movimentos e na ocupação do espaço. Por fim, na figura 26, os classificadores trazem a noção verbal e espacial de aproximação: uma mão representa a raposa, a outra o príncipe, o movimento de aproximação entre as duas mãos é a representação da aproximação descrita no texto em português.

A caracterização explicitada nos classificadores deste livro audiovisual, às vezes, se baseia nas imagens contidas na obra, como nas que se seguem:

Figura 27. Classificador "rei" e "homem vaidoso"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

As características explicitadas por classificadores na figura 27 estão expressas no livro na forma de imagens, não somente através do texto em português. Ou seja: a tradução em Libras se valeu, inclusive, dos recursos imagéticos do livro, e não somente do texto escrito em português.

Os classificadores podem ainda representar a noção de pluralidade, como demonstrado nas imagens a seguir:

Figura 28. Classificador plural "elefantes"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 29. Classificador plural "vulcão"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 30. Classificador plural "pôr-do-sol"

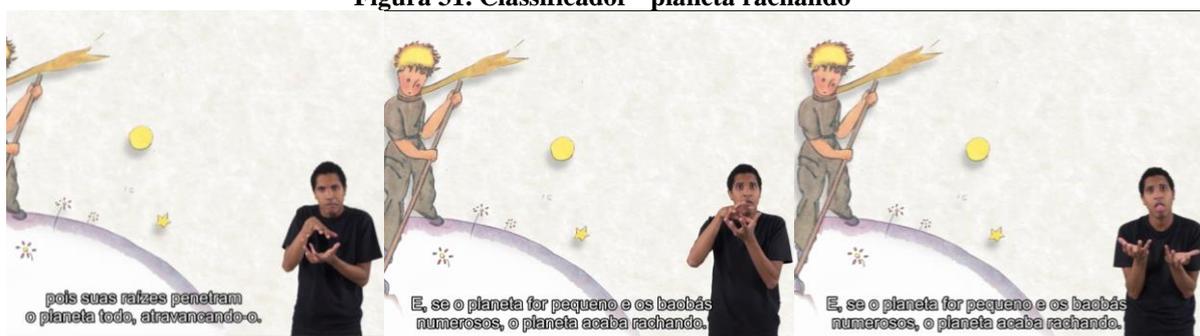


Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Na figura 28, a ideia da pluralidade de elefantes é representada através da repetição da configuração de mão em espaços diferentes. Note-se, ainda, que esse classificador traz consigo a disposição dos elefantes: um sobre o outro. Algo semelhante ocorre na figura 29, com o classificador plural de *vulcão*: o tradutor posiciona os três vulcões em espaços distintos. Por fim, na figura 30, para representar a ideia de pluralidade dos pores do sol, o tradutor repete a ação do sol se pondo algumas vezes, e por fim indica o número 43.

No capítulo V, ao relatar o dilema dos baobás, o pequeno príncipe relata que um dos grandes perigos seria, se eles crescessem demais, rachar o planeta. O livro não diz como o planeta iria rachar, tarefa que coube ao tradutor imaginar como o planeta rachou, visto que é uma informação que deveria ser transmitida, imageticamente, através de um classificador. Observe como aparece no livro audiovisual:

Figura 31. Classificador "planeta rachando"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

O tradutor não tinha nem no texto escrito, nem em ilustrações na obra, a informação do *como* o planeta tinha rachado. Por acrescentarem características e, por vezes, serem mais precisos do que um sinal, o uso dos classificadores pode acrescentar informações que não estão presentes no texto em português, como acontece no exemplo apontado pela figura 31.

O uso de classificadores, no caso deste livro audiovisual, reforça ainda o gênero literário, já que este gênero, em Libras, é marcado pelo uso dos classificadores. Martins e Oliveira (2015) demonstram como o uso dos classificadores é presente no gênero literário, em especial no gênero infantil. O uso de classificadores valoriza a história gramatical e sintaticamente, tornando-a mais envolvente e atrativa, em especial quando combinados com o uso dos espaços e das expressões não-manuais. Em resumo, traduzir de uma língua oral para uma língua de sinais usando recursos de classificadores é aproximar-se da cultura Surda, do público-alvo.

4.6 Expressões não-manuais: mais uma estratégia de aproximação da cultura Surda

As expressões faciais e corporais (que, juntas, compõem as expressões não-manuais da Libras) presentes nas línguas de sinais é um dos elementos que confunde alguns com o mito de que a língua de sinais seria uma mistura de teatro e gesticulação. Mas “as expressões não-manuais (movimento da face, dos olhos, da cabeça ou do tronco) prestam-se a dois papéis na língua de sinais: marcação de construções sintáticas e diferenciação de itens lexicais” (QUADROS e KARNOPP, 2004). Para compreender as marcações de construções sintáticas, observe a imagem a seguir:

Figura 32. Marcação de construção sintática



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A partir das expressões faciais, como as demonstradas na figura 32, temos as noções de frases afirmativas, negativas, interrogativas, imperativas, noções de coordenação e subordinação de orações, tons de ironia, sarcasmo, humor etc., e pela característica de diferenciação de itens lexicais, as expressões não-manuais ganham um espaço significativo nos estudos fonológicos da Libras²⁸.

Alguns itens lexicais da obra escrita ganham uma tradução através de expressões faciais ao invés de um sinal. Por exemplo, ao traduzir “é cansativo, para as crianças, ficar toda hora explicando”, no capítulo inicial, o tradutor optou por omitir o sinal de *cansado*, e expressar essa informação através da expressão facial. Observe na imagem a seguir:

Figura 33. Expressão facial "cansado"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A expressão facial do tradutor apontada na figura 33 traz a conotação do sinal. Na tradução, o sinal *de novo* é repetido algumas vezes, que somado a essa expressão, distancia da conotação *fadiga* e aproxima da conotação *saturado*. A expressão facial capta com bastante sutileza a conotação da palavra *cansado* no contexto em que ela está inserida, aproximando o texto da estrutura da Libras. Outro exemplo pode ser observado nas imagens a seguir:

²⁸ Para aprofundar a compreensão das expressões não-manuais enquanto elemento fonológico da Libras, recomendo a leitura de *Língua Brasileira de Sinais: estudos linguísticos*, de Ronice Quadros e Lodenir Karnopp e de *Aspectos linguísticos da Libras*, de Karin Strobel e Sueli Fernandes.

Figura 34. Expressão facial "com indulgência" e "humildemente"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Um caso semelhante aparece na figura 34. A expressão facial foi a estratégia escolhida para traduzir *com indulgência* e *humildemente*, trazendo a conotação necessária para o contexto em que estão inseridas. Na sequência de imagens a seguir, a expressão facial vai acompanhar o desabrochar e o crescer de um baobá, identificando os momentos quando ele é inofensivo e quando é perigoso para o planeta:

Figura 35. Expressão facial "baobá"

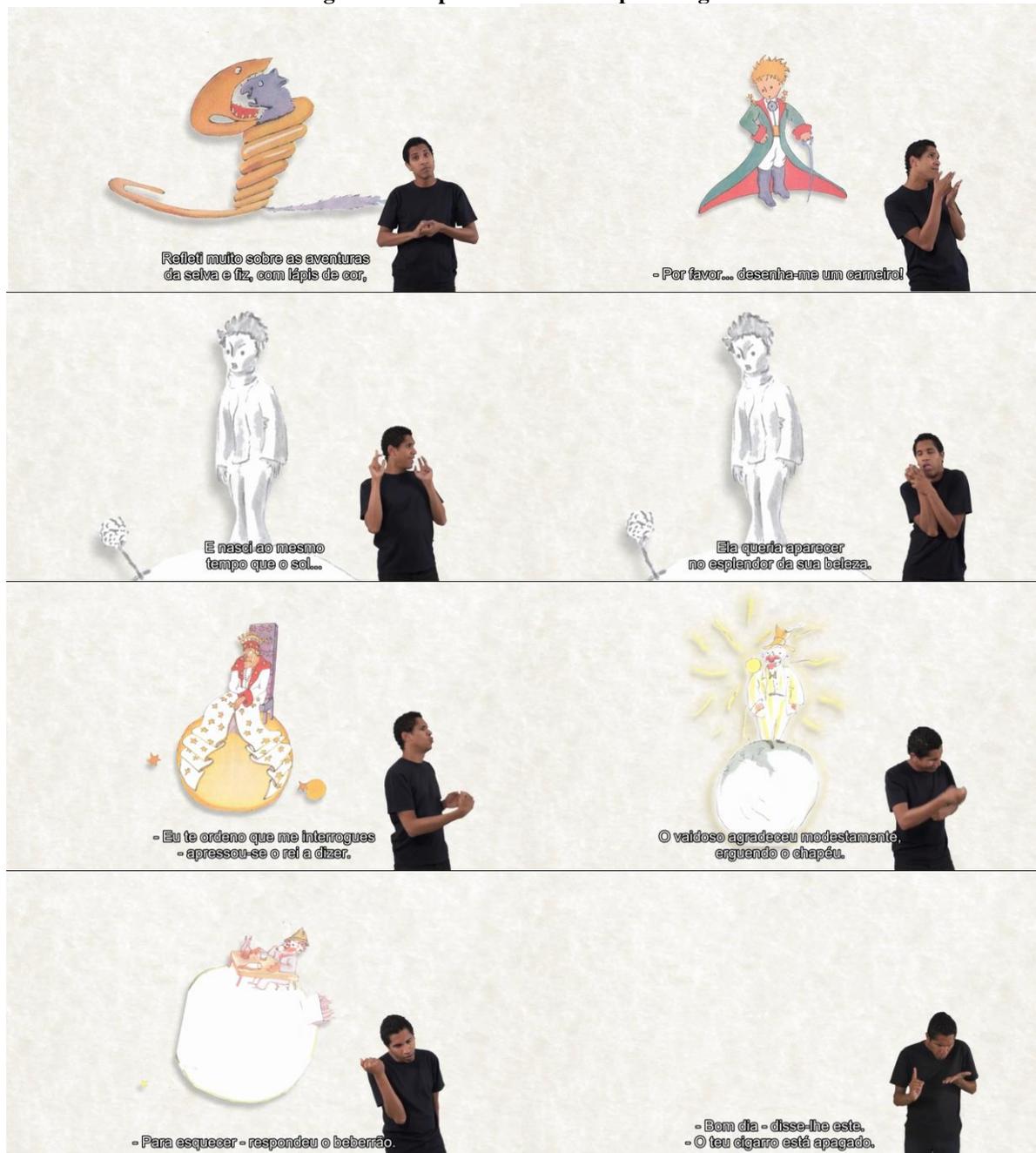


Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 35, é possível perceber a mudança da expressão facial acompanhando o crescimento do baobá. Além da expressão facial, pode-se perceber também a disposição dos ombros, que vão se expandindo, acompanhando a ideia de expansão do baobá. Esse é um dos exemplos que evidenciam as expressões não-manuais da Libras: as informações não são passadas unicamente pelas mãos, mas todo o corpo do tradutor transmite informações.

As expressões faciais, em nível de texto, podem ser o elemento diferenciador de personagens de uma narrativa. Ela identifica os personagens, e o tradutor consegue, através da expressão facial, demonstrar as ações e verbalizações dos diferentes personagens no decorrer da história. Observe nas imagens a seguir:

Figura 36. Expressão facial dos personagens





Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Através da figura 36, observamos que cada um dos personagens ganha uma expressão diferente no trabalho do tradutor Felix Oliveira. De cima para baixo, da esquerda para a direita, estão representados os seguintes personagens: o narrador, o pequeno príncipe, a flor, o cravo, o rei, o homem vaidoso, o bêbado, o empresário, o acendedor de lampiões, o geógrafo, a serpente e a raposa.

4.7 Modificando léxicos para aproximar-se da cultura Surda

O público-alvo da janela de Libras é o Surdo. No decorrer do livro audiovisual, é possível perceber algumas escolhas tradutórias que trazem os elementos da cultura Surda em substituição aos elementos da cultura ouvinte. Observe as imagens a seguir:

Figura 37. Adaptação ao leitor Surdo



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 38. Adaptação ao leitor Surdo



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 37, do lado esquerdo, no sintagma “palavras pronunciadas ao acaso”, a tradução substituiu *palavra* (unidade lexical das línguas orais e da cultura ouvinte) por *senal* (unidade lexical das línguas de sinais e da cultura surda). Do lado direito, a substituição de *palavra* foi feita por *língua de sinais*. Na figura 38, à esquerda, o léxico *escutar* deu lugar ao léxico *senalização*: “não se deve nunca escutar as flores” virou “não se deve nunca ver a sinalização das flores”. À direita, o léxico *palavras* foi descartado novamente, dessa vez pelo verbo *falar*²⁹: “Devia tê-la julgado pelos seus atos, não pelas suas palavras” virou “devia tê-la julgado pelos seus atos, não pelo que ela me disse”.

Além desta adaptação, há uma cena descrita no capítulo XIX que envolve uma noção de cultura ouvinte, o eco, quando o pequeno príncipe grita para as montanhas à procura de alguém. Observe a estratégia usada para a tradução do eco:

Figura 39. Estratégia tradutória "eco"



²⁹ Não confundir *falar* com *oralizar*. Podemos recorrer aqui ao conceito saussureano de *parole* (fala), que “se refere ao uso individual do sistema [linguístico]” (MARTELOTTA, 2016, p. 54). Entendemos, então, que, para o Surdo, falar é fazer seu uso particular de seu sistema linguístico, que é a Libras.



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A figura 39 mostra a estratégia tradutória usada pelo tradutor para representar o eco: ele expande, vagarosamente, as mãos saindo da boca, em movimentos que pulsam e se ampliam simultaneamente, imitando ondas de som. O mesmo movimento pulsante e vagaroso retorna, mas dessa vez se contrai, com o sinal *resposta*, em conformidade com o descrito na obra, o eco responde o pequeno príncipe. Esse movimento pulsante é o equivalente da repetição expressa no texto em português.

Houve ainda, no capítulo II, uma troca lexical, conforme apontado na seguinte imagem:

Figura 40. Aproximação do leitor



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Na tradução da frase “tirei do bolso uma folha de papel e uma caneta”, conforme pode conferido na figura 40, o tradutor optou pelo sinal de *lápiz*, ao invés do sinal de *caneta*. Este tipo de interferência pode fazer a diferença na construção da ambientação da história e do personagem: se por um lado, os lápis são costumeiramente os instrumentos mais comuns para se executar um desenho, por outro um aviador que abandonou a sua carreira de pintor na infância dificilmente carregaria um lápis consigo, a possibilidade de estar com uma caneta no bolso é maior. A tradução evitou o estranhamento da composição de um desenho com uma caneta, porém trouxe outra perspectiva ao personagem do aviador.

4.8 O cuidado com os elementos coesivos

Um dos maiores problemas de compreensão textual que podem surgir dentro de uma tradução é através da quebra dos elementos de coesão do texto. Segundo Koch e Travaglia (1993), a coesão lida com a linearidade do texto, atuando em seus elementos linguísticos. Marcuschi (2008, p. 99) afirma que “os processos de coesão dão conta da estruturação da sequência [superficial] do texto (seja por recursos conectivos ou referenciais); não simplesmente princípios sintáticos. Constituem os padrões formais para transmitir conhecimentos e sentidos”.

Apesar de sua estrutura espacial, é possível inferir nos elementos linguísticos da Libras elementos de coesão. A quebra desses elementos pode comprometer a estrutura do texto, gerar ambiguidade, confundir as informações veiculadas ou até mesmo inferir em erros de tradução. Essa seção tratará de algumas reflexões sobre os elementos coesivos.

No segundo capítulo, o pequeno príncipe se volta para o aviador e pede para que o aviador desenhe um carneiro. Porém, duvidando de suas habilidades com desenho, entrega para o pequeno príncipe o desenho de uma jiboia que havia engolido um elefante - desenho esse que o aviador já havia feito quando criança. Logo em seguida, o pequeno príncipe replica, dizendo que não queria uma jiboia, e sim um carneiro. O aviador fica *estupefato*, surpreso com a resposta do pequeno príncipe, já que, até então, nunca ninguém havia reconhecido a sua jiboia, sempre a enxergavam como um chapéu. Observe a imagem a seguir:

Figura 41. Omissão da surpresa

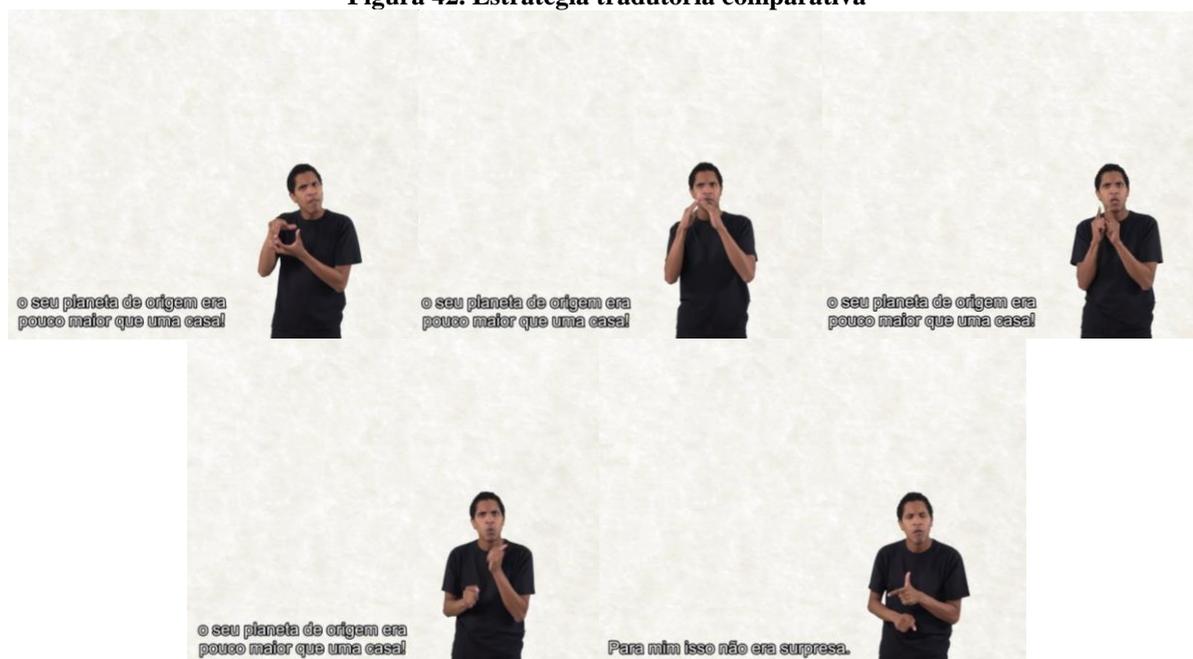


Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Porém essa *surpresa* não está expressa no livro audiovisual, nem em sinais, nem na expressão facial, conforme observado na figura 41. Desta forma, com a omissão desse elemento, o texto em Libras perde a coesão com o primeiro capítulo, onde está descrito o dilema do aviador com seus desenhos quando criança, que está presente no decorrer de toda a obra.

No início do capítulo IV, o narrador demonstra a sua surpresa ao descobrir que “o seu [do pequeno príncipe] planeta era um pouco maior do que uma casa”. Na estrutura sintática comparativa da Libras, faltou o elemento do *um pouco maior*, que poderia ser expresso com o sinal de *pouco* ou de *quase*, ou até mesmo serem representados, imgeticamente, os tamanhos, sendo postos um do lado do outro, para efeito comparativo. Observe nas imagens a seguir a estratégia tradutória usada no livro audiovisual:

Figura 42. Estratégia tradutória comparativa



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 42, são mostrados os sinais usados pelo tradutor para representar a comparação. Na sequência, estão representados os sinais de *planeta*, *casa*, *pequeno*, *primeiro* e *segundo*. Essa estrutura sintática é a natural da Libras. No exemplo acima, o sinal de *planeta* está à esquerda, e o sinal de *casa* à direita – o posicionamento dos sinais em espaços distintos é importante para o efeito comparativo posterior. Em seguida, é inserido o elemento comparativo, que no caso é o sinal de *pequeno*. Por fim, através dos números *primeiro* e *segundo*, faz-se a comparação: o número *primeiro* está à direita, ao passo que o número *segundo* está à esquerda. Este posicionamento traz a ideia de que o elemento *casa* (que está à direita, na mesma posição do número *primeiro*) é menor (mais pequeno) do que o *planeta* (que está à esquerda, na mesma posição do número *segundo*). Desta forma, o elemento que está posicionado no número *primeiro* indica que aquele está mais próximo do elemento comparativo, que, no exemplo acima, é *pequeno* – ou seja, a casa é menor do que o planeta. A informação que o tradutor priorizou é demasiadamente lógica. Em vários outros momentos dos capítulos anteriores e subsequentes, há a menção de que o planeta do pequeno príncipe é

pequeno, porém é nesse trecho que se evidencia o quão pequeno realmente é – e nenhum dos elementos empregados pelo tradutor o evidenciam como tal, deixando para o leitor ir colhendo as pistas sobre o tamanho do planeta no decorrer da narrativa, utilizando uma estratégia narrativa diferente da do autor.

Distribuídos ao longo do livro, o narrador faz menção algumas vezes ao ato de abandono da carreira de pintor, relacionado ao desencorajamento que os adultos lhe causaram quando criança por causa dos desenhos da jiboia aberta e da jiboia fechada. As imagens a seguir fazem referência a alguns desses momentos:

Figura 43. Coesão "jiboia"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

No texto em português, os trechos representados mantêm a coesão com o primeiro capítulo, quando a história trata do momento em que o narrador desenhava jiboias (ação primeira), foi repreendido pelos adultos (reação) e abandonou a carreira de pintor (consequência). Na imagem da esquerda, do capítulo II, o texto em português é “e só aprendera a desenhar jiboias abertas e fechadas”. A estratégia apresentada no livro audiovisual menciona as jiboias desenhadas: o sinal *jiboia* faz a coesão com o primeiro capítulo, ainda que não se mencione nenhuma estratégia que explicita ou diferencie as jiboias abertas das fechadas.

Já na imagem da direita, do capítulo IV, o texto em português é “principalmente quando não se fez outra tentativa além das jiboias fechadas e abertas, aos seis anos”. A estratégia do livro audiovisual não menciona as jiboias, mas sim o fato de ter abandonado a carreira de pintor – ao invés de mencionar a ação primeira (desenhar jiboias), foi mencionada a consequência última da sequência de fatos (abandono da carreira de pintor). O tradutor alterna essas duas estratégias ao longo do livro audiovisual.

No capítulo V, o pequeno príncipe conversa com o aviador sobre o dilema dos baobás: “Às vezes não há inconveniente em deixar um trabalho para mais tarde. Mas, quando se trata de baobá, é sempre uma catástrofe. Conheci um planeta habitado por um preguiçoso. Havia

deixado três arbustos...”. A primeira e segunda frases deste trecho destacado desaparecem completamente na tradução. Observe as imagens:

Figura 44. Coesão "preguiçoso"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Estas frases apontadas nas legendas da figura 44 são importantes para manter a coesão e a coerência entre o dilema dos baobás do pequeno príncipe e a informação de que havia um planeta com um preguiçoso. O adjetivo *preguiçoso*, na obra, está relacionado ao fato de deixar o trabalho para mais tarde. Apesar da informação principal do trecho está presente, há uma quebra muito brusca entre as frases anteriores e a frase que faz menção ao preguiçoso no livro audiovisual.

No Capítulo VI, quando o pequeno príncipe reflete sobre o pôr do sol, aparece a seguinte frase: “Quando a gente está triste demais, gosta de admirar o pôr do sol”. No livro audiovisual, neste trecho, não há nenhum elemento linguístico que aponte para a ação do sol se pondo – o tradutor optou por traduzir simplesmente por *sol*. Observe as imagens a seguir:

Figura 45. Coesão "pôr do sol"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 45, do lado esquerdo, o classificador representando *pôr do sol*, e do lado direito, o sinal representando *sol*. A coesão entre esses elementos, neste trecho, então, não se faz a partir da ação do *pôr do sol*, mas sim com o elemento *sol*, causa uma ligeira diferença no efeito de sentido para o leitor. No final desse mesmo capítulo, a seguinte frase, a última do capítulo, foi omitida:

Figura 46. Omissão de frase

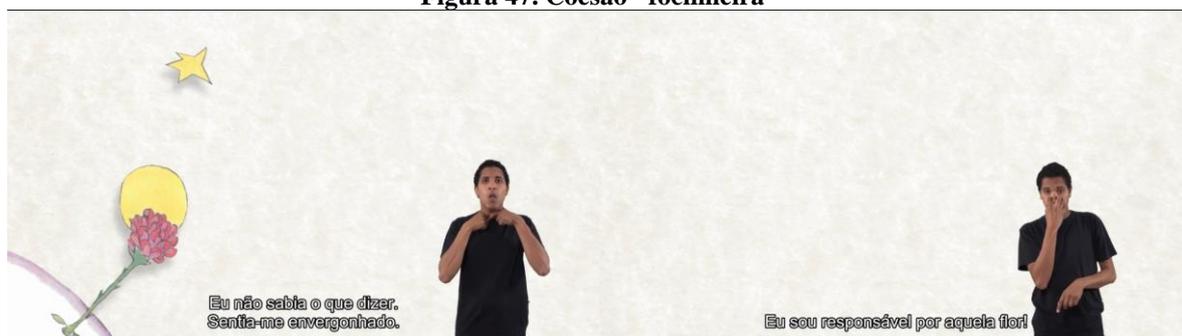


Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A figura 46, no lado esquerdo, mostra o final do capítulo VI, que, em português, apresenta o seguinte diálogo: “- Quando a gente está muito triste, gosta de admirar o pôr do sol.../ - Estavas tão triste assim no dia em que contemplaste os quarenta e três?/ Mas o príncipezinho não respondeu”. As características do personagem vão sendo construídas ao longo da narrativa, e a omissão desta última frase muda um pouco a característica enigmática do pequeno príncipe. No lado esquerdo, na imagem retirada do capítulo XX, outra frase é omitida: depois de descobrir que a sua rosa não era a única rosa do universo, e ao perceber que o que possuía, comparando com o que ele encontrava na terra, não o fazia um grande príncipe, “deitado na relva, ele chorou”. Essa última foi a frase omitida. O choro representa um momento de conflito interno e a omissão dele na obra audiovisual, assim como a omissão do final do capítulo VI, altera, ligeiramente, a construção do personagem.

A depender do contexto, diversas são as possibilidades para as escolhas tradutórias. Porém, para se manter a coesão do texto, é preciso que essas escolhas tradutórias sejam feitas e mantidas nos diversos momentos do texto. No capítulo VII, ao perceber o quanto o pequeno príncipe se preocupava com sua flor, o aviador propõe desenhar uma mordança para o carneiro, a fim de evitar que ele coma a flor. Na tradução, o sinal escolhido pelo tradutor não representa uma mordança, e sim uma coleira, conforme mostrado abaixo:

Figura 47. Coesão "focinheira"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Na figura 47, na imagem da esquerda, observa-se o elemento *coleira*, opção do tradutor no capítulo VII. Essa mudança do objeto, apesar de manter o sentido do objetivo da mordada (evitar que o carneiro coma a flor), modifica significativamente a representação imagética do texto. Posteriormente, no capítulo XXV, o pequeno príncipe cobra do aviador a promessa que ele havia feito, de desenhar a mordada. Desta vez, na tradução, o sinal escolhido pelo tradutor representa uma focinheira, conforme a imagem da direita da figura 47. Essas escolhas tradutórias quebram a coesão do texto, que ligava antes o início da narrativa, quando o príncipe conhece o aviador, com o fim da história, quando ambos estão prestes a se despedir.

No capítulo VII, alguns trechos, como o seguinte, desaparecem:

Figura 48. Omissão de frase

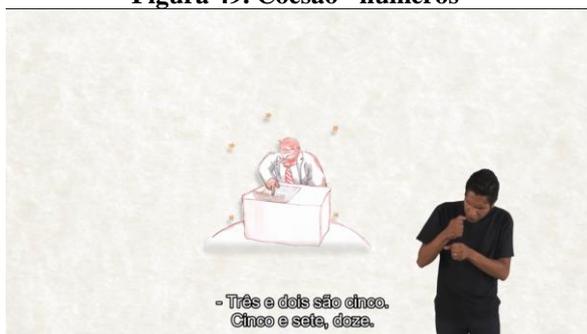


Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

A frase “Espinho não serve para nada, são pura maldade das flores” desaparece na tradução. Na obra, o pequeno príncipe refuta esta afirmação, com a frase “Não acredito! As flores são fracas e ingênuas. Defendem-se como podem. Elas se julgam terríveis com os seus espinhos...”. Sem a fala do aviador, perde-se a coesão do diálogo, que segue, na obra, completamente pautado e motivado pela frase do aviador que foi omitida. Nesse mesmo diálogo, em seguida, a frase “E isso não tem importância!”, demonstrada na figura 48, que o pequeno príncipe fala duas vezes no final de seus argumentos também desaparecem na tradução. Na sequência do diálogo, quando o pequeno príncipe começa a discutir aparentemente sem um motivo preciso e sem essas duas frases, perde-se a sensação de ironia, e ganha-se uma sensação de ingenuidade. A característica do personagem foi modificada com a omissão desses trechos.

No capítulo XIII, quando o pequeno príncipe visita o asteroide do empresário, ele o encontra fazendo algumas contas, conforme apontado abaixo:

Figura 49. Coesão "números"



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

A fala demonstrada na figura 49 é “Três e dois são cinco. Cinco e sete, doze. Doze e três, quinze”. Para a tradução, os elementos numéricos se confundem, não havendo elementos linguísticos claros para separar os números. Quando o tradutor sinaliza *três* e *dois*, aparenta estar sinalizando *trinta e dois*. O mesmo acontece com *cinco* e *sete*, que aparenta ser *cinquenta e sete* e com *doze* e *três*, que aparenta ser *cento e vinte e três*. Uma das estratégias que poderiam solucionar essa tradução seria sinalizar cada uma das parcelas da soma com mãos diferentes (ou ao menos em espaços bem distantes), para depois colocar o sinal *somar*, e, por fim, o resultado da soma. Fazer os dois sinais com as mãos diferentes mantém a velocidade da sinalização, que é pedida pelo personagem, que está ocupado e alvoroçado, sem tempo para conversas, demonstrando pressa.

Outro problema consideravelmente recorrente na tradução é em relação aos diálogos. Uma das formas mais comuns na Libras para a reprodução de diálogos é o uso do espaço, numa estratégia, mencionada anteriormente, chamada de *role-play*:

Quanto ao uso do espaço na Libras, temos ainda o recurso chamado de *Role-Play*. Trata-se de um recurso frequentemente usado na Libras durante o desenvolvimento de uma narrativa. O sinalizador assume a posição dos personagens referidos na narrativa, alternando com cada um deles em situações de diálogo ou ação. Essa mudança de papéis e de posição dos personagens referidos possibilita, ao interactante, melhor definição dos personagens na narrativa, facilitando, com isso, a compreensão dos fatos. (DIAS JÚNIOR e SOUSA, 2011)

Na técnica do *role-play*, cada personagem do diálogo está posicionado em um espaço/direção. No diálogo do aviador com o pequeno príncipe, por exemplo, o tradutor, ao assumir o papel do pequeno príncipe, sinaliza olhando para cima e para a direita. Ao sinalizar o aviador, faz o contrário, olha para baixo e para a esquerda. Observe na imagem a seguir:

Figura 50. Role-play "pequeno príncipe" e "aviador"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

A partir da posição que o tradutor assume como demonstrado na figura 50, é possível fazer com que o leitor compreenda a que personagem estão atribuídas as falas sinalizadas. No decorrer da narrativa, é possível, ainda, redistribuir essas posições. Note-se no exemplo anterior que o pequeno príncipe é mais baixo que o aviador, fazendo-o tomar a posição inferior. Entretanto, no momento do diálogo entre o pequeno príncipe e a flor, a posição se inverte, conforme demonstrado abaixo:

Figura 51. Role-play "flor" e "pequeno príncipe"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Quando na fala do pequeno príncipe, o tradutor sinaliza olhando para baixo e para a esquerda, quando na fala da flor, para cima e para a direita, visto que, agora, conforme mostrado na figura 51, o pequeno príncipe é mais alto que a flor.

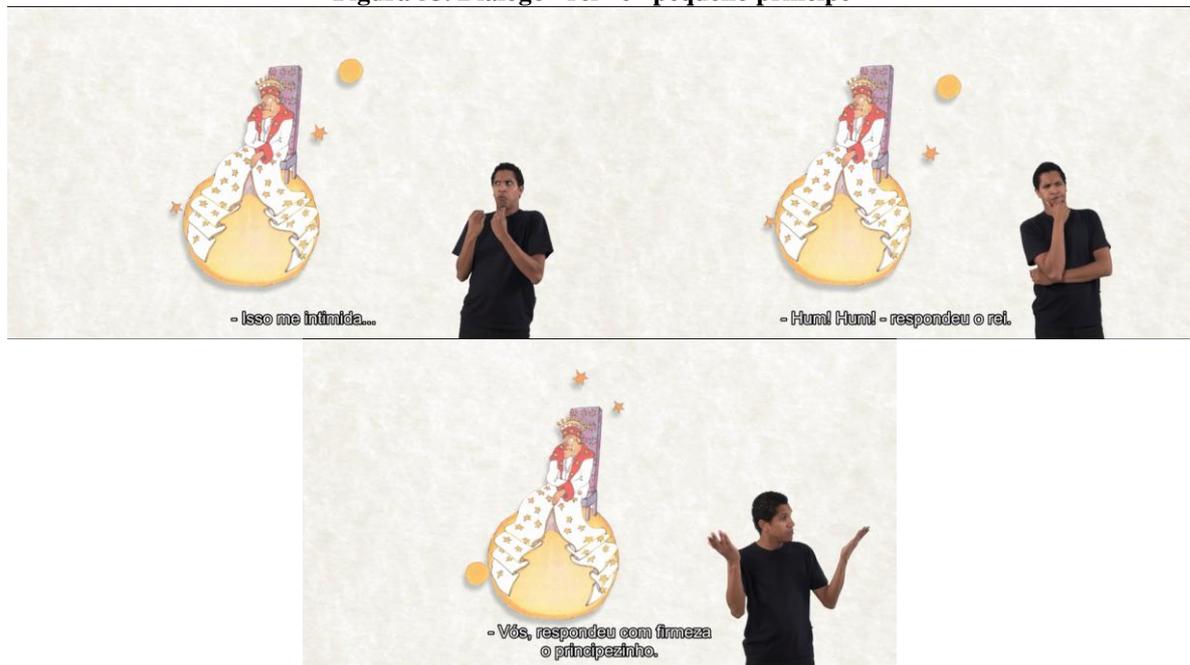
Porém há alguns momentos do livro em que o tradutor sinaliza uma fala numa posição diferente da estabelecida anteriormente para aquele personagem, atribuindo aquela fala a um personagem diferente da obra. Esse é um problema de tradução, pois compromete diretamente na compreensão do texto, e às vezes o leitor pode se perder na história ou atribuir características e ações aos personagens diferentemente do que está presente na obra que deu origem à tradução. Observe os seguintes exemplos:

Figura 52. Diálogo "flor" e "pequeno príncipe"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 53. Diálogo "rei" e "pequeno príncipe"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 54. Diálogo "empresário" e "pequeno príncipe"



Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

Figura 55. Diálogo "raposa" e "pequeno príncipe"



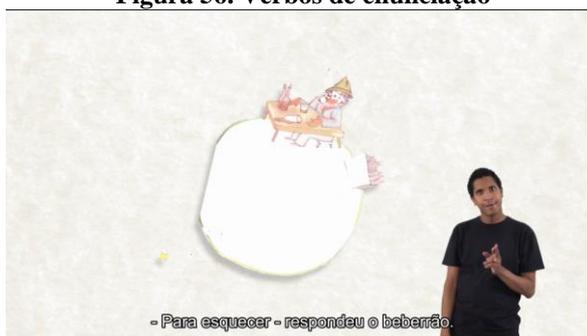
Fonte: Telas do livro audiovisual capturadas pelo autor

As figuras apresentadas acima trazem os exemplos de atribuição de uma fala a outro personagem diferente da obra em português através do espaço. Na figura 52, temos, na parte de cima, a posição do pequeno príncipe à esquerda e a posição da flor na direita. Na parte de baixo, é possível observar uma fala da flor na posição que o tradutor tinha atribuído ao pequeno príncipe. Na figura 53, na parte de cima, a posição do pequeno príncipe à esquerda e

a posição do rei à direita. Na parte de baixo, uma fala do pequeno príncipe na posição do rei. Na figura 54, na parte de cima, a posição do empresário à esquerda e a posição do pequeno príncipe à direita. Na parte de baixo, uma fala do empresário na posição do pequeno príncipe. Na figura 55, na parte de cima, temos a posição da raposa à esquerda e a posição do pequeno príncipe à direita. Na parte de baixo, uma fala da raposa na posição do príncipe à esquerda e uma fala do príncipe na posição da raposa à direita.

Outro problema ainda nos diálogos aparece com a ordem das frases. É comum, e bastante aceitável, no português, estruturas sintáticas como as seguintes: “- Por que é que bebe? perguntou-lhe o príncipezinho” ou “- Para esquecer, disse o beberrão”. Nesse diálogo, a fala do personagem antecede os verbos de enunciação. A organização linear do texto em português, onde cada fala é organizada em uma linha distinta, facilita na leitura. Porém, em Libras, se as frases são traduzidas nesta mesma ordem, pode causar confusão para o leitor, como acontece a seguir:

Figura 56. Verbos de enunciação



Fonte: Tela do livro audiovisual capturada pelo autor

Em Libras, o texto não é linear, como a obra escrita. O ideal é que os verbos de enunciação apareçam sempre antes das falas dos personagens: a ordem sintática natural para diálogos em Libras. Ao inverter a ordem dessas frases, o verbo de enunciação fará referência à frase seguinte, causando confusão no leitor, em especial se o verbo de enunciação, que geralmente são verbos direcionais, não fazem uma referência espacial clara para apontar quem é o sujeito e quem é o objeto, como acontece na figura 56. A estrutura sintática da Libras permite que muitos verbos de enunciação sejam omitidos, visto que uma das funções que eles exercem no texto em português é identificar o personagem que fala. Essa identificação acontece na Libras através da espacialidade, como já demonstramos. Tanto que, no decorrer do livro audiovisual, aparecem pouquíssimos verbos de enunciação, que são bastante recorrentes na obra em português.

5 CONCLUSÃO

A análise da tradução intersemiótica de português para Libras de *O Pequeno Príncipe*, permitiu-nos inferir, ao longo de todo o processo, que a Libras não é uma língua isolada, e que é possível trazer elementos das teorias da tradução, das teorias da literatura, da semiótica para dialogar com os profissionais que com ela trabalham.

Todo este trabalho teve como intuito colaborar com a expansão da literatura visual, especificamente no caso da análise realizada, da tradução de português para Libras. A divisão das seções proposta também veio no intuito de facilitar para que outros estudantes e pesquisadores tivessem acesso com mais facilidade ao trecho que está presente aqui. Entendemos que quanto mais pessoas tiverem acesso às pesquisas, mais reconhecida será a área de Libras, contribuindo, significativamente, para a expansão da cultura Surda entre os ouvintes, pondo em choque uma cultura com a outra, em busca de um ponto em comum entre elas: esse mundo híbrido da tradução. Que se torne possível, após a leitura desse trabalho, enxergar esse encontro com olhos semióticos, contribuindo para o mundo das diferenças, e não do etnocentrismo.

A análise realizada acentua que a equipe profissional envolvida com o projeto Acessibilidade nas Bibliotecas Públicas, em especial o tradutor Felix Oliveira, teve como foco atingir o público-alvo, seguindo na maior parte do texto as estruturas sintáticas da Libras, buscando na ambientação espacial, na organização do livro audiovisual, nos classificadores, nas expressões não-manuais e até mesmo nas escolhas lexicais, as soluções que o livro audiovisual se tornasse o mais acessível possível ao Surdo usuário da Libras. O projeto traz um olhar intersemiótico para a leitura, buscando abranger os diferentes tipos de leitores e proporcionar-lhes uma nova experiência literária. Vale ressaltar, novamente, que a intenção do trabalho foi apontar elementos que contribuam para que outros possam refletir sobre o próprio processo tradutório ao compor traduções literárias entre o mesmo par linguístico, multiplicando essa iniciativa inclusiva.

A trajetória de composição desse texto passou por várias mentes e vários encontros entre culturas. Inferimos que esse texto em si é uma tradução do que foi adquirido neste percurso, e, como toda tradução, está em algum lugar no meio dessas culturas, sem priorizar nenhum dos polos encontrados pelo caminho. Como toda tradução, está sujeito a análises e críticas e a marca dos autores fica nela impressa. É a tradução entre o olhar cultural dos autores, o olhar cultural das pesquisas empregadas como suporte desse texto, o olhar cultural dos textos literários lidos e analisados. Por esse motivo, esperamos, ainda, em momentos

posteriores, dar continuidade a esta análise, detalhando os elementos aqui apresentados. Certamente os nossos próximos passos, enquanto pesquisadores, serão verticalizar o que foi apontado aqui, talvez comparando com outras traduções, talvez analisando outros elementos linguísticos aqui omitidos. Por ser também uma tradução, este trabalho não se finda em si mesmo, mas abre portas para novas possibilidades. Esta, por hora, se encerra, para que seja possível iniciarmos novas traduções.

REFERENCIAL TEÓRICO³⁰

ACESSIBILIDADE em Bibliotecas Públicas. Disponível em <http://acessibilidadeembibliotecas.culturadigital.br/>, com acesso em 26.out.2017.

ALBRES, Neiva de Aquino. Tradução de literatura infanto-juvenil para língua de sinais: dialogia e polifonia em questão. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, vol.14, n.4, Belo Horizonte, 2014. n.p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290**: Acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro, 2005. 10p.

ATWOOD, Margaret. **There was once**. Disponível em <http://ouallinator.com/blog/wp-content/uploads/2017/08/There-Was-Once.pdf>, com acesso em 18 de maio de 2018.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 03.dez.2004.

BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. **Diário Oficial da União**, 22.dez.2005.

BRASIL. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 25.abr.2002.

BRASIL. Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**, 07.jul.2015.

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

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. 76p.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta. **Tradterm**, vol.12, São Paulo, 2006.

DIAS JÚNIOR, Jurandir Ferreira; SOUSA, Wilma Pastor de Andrade. Libras III. In: FARIA, Evangelina Maria Brito de; ASSIS, Maria Cristina de (org.). **Língua portuguesa e LIBRAS: teorias e práticas**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011. Capítulo II.

³⁰ As referências bibliográficas estão de acordo com a norma NBR6023/2002 preconizada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

DIOGO, Lígia. Pequena História do Vídeo Analógico - Um primeiro passo para refletir sobre os vídeos digitais encontrados na internet. **Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão – UFMA**. Ano XIX, nº 9, p. 108-123, julho/dezembro de 2011.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Antoine de Saint-Exupéry**. Última atualização 25.abr.2017. Disponível em https://www.ebiografia.com/antoine_de_saint_exupery/, com acesso em 11.nov.2011.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9ª edição. São Paulo: Ática, 2006. 79p.

GESSER, Audrei. **Libras? Que Língua é essa? Crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GOUVEIA, Arturo (org.). **Teoria da Literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. 2ª ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. 143p.

HALL, Sean. **Isto significa isso. Isso significa aquilo: Guia de semiótica para iniciantes**. Tradução de Andréa Mariz. 1ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2008. 176p.

KOCH, Ingedore G. Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e Coerência**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1993.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. 296p.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. Conceitos de gramática. In: _____ (org.). **Manual de Linguística**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016. p.43-70.

MARTINS, Vanessa Regina de Oliveira Martins; OLIVEIRA, Guilherme Silva de. Literatura surda e ensino fundamental: resgates culturais a partir de um modelo tradutório com especificidades visuais. **Educação & Sociedade**, vol.36, n.133, Campinas, 2015.

MEYER, Michael. **The Compact Bedford Introduction to Literature: Reading, Thinking, Writing**. Bedford/St. Martin's, Boston: 2002.

MONTEIRO, Júlio Cesar Neves. Literatura brasileira e literatura traduzida no Brasil. **Cadernos de Tradução**, v.1, n. 31, Florianópolis, 2013.

‘O PEQUENO PRÍNCIPE’ com recursos de acessibilidade. Brasília: Acessibilidade em Bibliotecas Públicas, 2016. Produção disponibilizada digitalmente. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=foMiwFIVHCc>, com acesso em 26.out.2017.

‘O PEQUENO Príncipe’ faz 70 anos. 11 de abril de 2013. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/04/o-pequeno-principe-faz-70-anos.html>, com acesso em 11.nov.2017.

PEIXOTO, Janaína Aguiar. **O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em língua de sinais no Brasil**. João Pessoa – PB, 2016. 263p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba.

PEREIRA, Maria Cristina da Cunha (org.); CHOI, Daniel; VIEIRA, Maria Inês; GASPAR, Priscilla; NAKASATO, Ricardo. **Libras: conhecimento além dos sinais**. 1ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2011. 127p.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2013. 217p.

QUADROS, Ronice Müller de. **O Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa**. Brasília: Secretaria de Educação Especial; Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos; MEC, 2004. 94p.

QUADROS, Ronice Müller de; KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de Sinais Brasileira: estudos Linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004. 221p.

RASTIER, François. Semiótica das culturas e Cosmopolitismo: uma introdução. Tradução de Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita e RASTIER, François (org.). **Semiótica e Cultura: Dos discursos aos universos construídos**. João Pessoa: Editora Universitária, 2015. p. 15-28.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. 48º ed., 18ª impr. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 96p.

SANCHES, Ana. **Infográfico: conheça os 10 livros mais traduzidos de todos os tempos**. 25 de fevereiro de 2014. Disponível em <http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2014/02/25/1084333/infografico-conheca-os-10-livros-mais-traduzidos-todos-os-tempos.html>, com acesso em 11.nov.2017.

STROBEL, Karen Lilian; FERNANDES, Sueli. **Aspectos Linguísticos da Libras**. Curitiba: SEED/SUED/DEE, 1998. 37p.

SUTTON, Valerie. **Lessons in Sign Writing: Textbook. California: The SignWriting Press**, 1990. 212p. Disponível em <http://www.SignWriting.org/lessons/lessons.html>, com acesso em 20 de julho de 2018.

SUTTON, Valerie. **Lições sobre o Sign Writing**. Tradução de Marianne Rossi Stumpf, s.d. 208p. Disponível em <http://www.SignWriting.org/lessons/lessons.html>, com acesso no dia 20 de julho de 2018.

VENTURA, Felipe. **Um breve histórico de como o YouTube ganhou a internet**. 2015. Disponível em <https://gizmodo.uol.com.br/inicio-historia-youtube/>, com acesso em 20 de julho de 2017.