**REFLEXÕES COMPARATIVAS SOBRE PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS AO PORTUGUÊS DE POEMAS EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS[[1]](#endnote-1)**

Saulo Xavier de Souza[[2]](#endnote-2)

Ao pressupor a existência da Poesia em Língua de Sinais como gênero literário próprio da Literatura oriunda de uma determinada Comunidade Surda, este artigo pretende apresentar reflexões comparativas e descritivas de procedimentos de tradução na direção Língua Brasileira de Sinais (Libras) – Português. Nesse sentido, traz-se uma breve revisão de literatura referente ao tema, bem como, expõem-se dois poemas enunciados originalmente em Libras, a saber: “*Mãos do Mar*” de Henry (2011) e “*Bandeira Brasileira*” de Castro (1999) juntamente com suas respectivas propostas de tradução para a Língua Portuguesa. Em nível de resultados e discussão, descreve-se comparativamente e analisa-se criticamente os procedimentos tradutórios utilizados, sugerindo reflexões acerca do valor social, educacional e vocacional que a Poesia em Língua de Sinais pode emanar de seu conteúdo. Finalmente, conclui-se que o reconhecimento e a identificação do efeito poético criativo-visual contribui fundamental e descritivamente com procedimentos de tradução poética para línguas orais de obras em língua de sinais.

**Palavras-chave:** Procedimentos de tradução, análise comparativa e descritiva, tradução de poesia, traduzibilidade, Poesia em Língua de Sinais, poemas em Libras.

**COMPARATIVE REMARKS ABOUT TRANSLATIONAL PROCEDURES TO BRAZILIAN PORTUGUESE OF POEMS IN BRAZILIAN SIGN LANGUAGE**

Saulo Xavier de Souza

By understanding that Sign Language Poetry is a literary genre proper to the Literature that belongs to a Deaf Community, this paper intends to present some comparative and descriptive remarks about translational procedures in the direction Brazilian Sign Language (Libras) – Brazilian Portuguese. Considering this, it brings a summarized literature review about the subject, as also, it exposes two poems originally in Libras: “*Mãos do Mar*” [or *Sea Hands*] from Henry (2011) and “*Bandeira Brasileira*” [or *Brazilian Flag*] from Pimenta (1999) together with their respective translation proposals to Brazilian Portuguese. In terms of results and discussion, it describes comparatively and analyses critically the translational procedures used, suggesting some remarks about the social, educational and vocational value that the Sign Language Poetry can have in its own content. Finally, it concludes that the visual-creative poetic effect recognition and identification contributes with poetic translation procedures to oral languages of poems originally in sign languages.

**Keywords:** translational procedures, comparative and descriptive analysis, poetry Translation, translatability, Sign Language Poetry, poems in Libras.

**1 – Introdução**

No Brasil, desde quando houve o reconhecimento legal nacional da legitimidade e autonomia linguística e cultural da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como língua materna das pessoas surdas brasileiras, tem-se percebido um verdadeiro desenvolvimento progressivo e crescente de produções literárias diretamente relacionadas à cultura que emana de comunidades de usuários dessa língua. Isso é tanto que, segundo Karnopp (2008), o registro da literatura surda começou a ser possível principalmente a partir do reconhecimento da Libras e do desenvolvimento tecnológico e histórico. Ou seja, segundo essa autora, enquanto a Libras ainda não tinha sido reconhecida formalmente como língua materna dos surdos brasileiros, permanecendo proibida de ser utilizada em escolas, entre outros espaços frequentados por sujeitos surdos, também não existiam publicações ou reconhecimento de uma cultura ou de uma literatura surdas, nem formas visuais de registros dos sinais (KARNOPP, 2008).

Nesse prisma, considerando o caso do gênero textual Poesia em Língua de Sinais, percebe-se a partir de Sutton-Spence (2012), que esse gênero abrange textos orais articulados em sinais cujo conteúdo tem um forte efeito estético, podendo ser utilizado para vários fins, dentre eles, o educacional e o social, por exemplo, pois, são representações práticas, tanto da identidade quanto da cultura surdas, como também, refletem anseios, realidades, fatos, eventos, entre outros aspectos presentes em uma determinada comunidade surda.

Nesse sentido, além de efeitos estéticos, percebe-se que, ao serem traduzidos para línguas orais, eles podem constituir verdadeiras pontes de contato cultural entre o mundo surdo e o mundo ouvinte, valorizando as potencialidades surdas e funcionando como ferramentas de esclarecimento cultural para os que não estão ainda familiarizados com as realidades existentes no mundo surdo. Porém, tais procedimentos de tradução demandam escolhas que, geralmente, procuram ressaltar os efeitos estéticos tipicamente identificados em poemas em língua de sinais, bem como, enfatizam o uso de artifícios da linguagem oral diretamente conectados ao gênero textual Poesia.

Diante desse contexto, neste artigo, objetiva-se apresentar reflexões comparativas e descritivas de procedimentos de tradução na direção Libras – Português, como também, fomentar um entendimento descritivo acerca do conceito de criatividade visual. Para isso, traz-se uma breve revisão de literatura referente ao tema proposto com base em contribuições teóricas de Quadros e Sutton-Spence (2006), Sutton-Spence (2012), Souza (2007, 2008 e 2009), Weininger (2012), Machado (2013), entre outras.

No percurso metodológico, apresenta-se como aconteceu a escolha dos poemas para a análise, o momento histórico dos mesmos, o lugar social desses enquanto obras integrantes da Literatura Surda; como também, expõem-se os dois poemas enunciados originalmente em Libras, a saber: “*Mãos do Mar*” de Henry (2011) e “*Bandeira Brasileira*” de Castro (1999). Apresenta-se, juntamente com suas respectivas propostas de tradução para a Língua Portuguesa, a fim de que fique evidente ao leitor, as relações existentes entre os textos-fonte e seus respectivos textos-alvo traduzidos.

Em nível de resultados e discussão, descreve-se comparativamente e analisa-se criticamente, os procedimentos tradutórios utilizados e sugere-se algumas reflexões acerca do valor social, educacional e vocacional da Poesia em Língua de Sinais.

Por fim, em uma perspectiva de considerações finais, menciona-se que o reconhecimento e a identificação do efeito poético e criativo-visual podem contribuir, fundamental e descritivamente, para o êxito de procedimentos de tradução para línguas orais, de objetos poéticos enunciados em línguas de sinais.

**1.1 – Reflexões teóricas iniciais sobre poesia em língua de sinais**

**1.1.1 – Poesia em Língua de Sinais e suas relações culturais com o Folclore Surdo**

Em seu texto, Sutton-Spence (2012) esclarece que, desde a sua própria definição, a Poesia em Língua de Sinais é complexa. Isso é tanto que, em linhas gerais, a Poesia em Língua de Sinais é entendida como uma representação máxima da sinalização estética, na qual a linguagem utilizada é tão quanto – ou até mais importante que – a mensagem (SUTTON-SPENCE, 2013 – nossa tradução).

Tal referência conceitual de Sutton-Spence se aproxima do que é defendido por Quadros e Sutton-Spence (2006) acerca do *sinal-arte*, pois, segundo essas autoras, a poesia em língua de sinais, assim como a poesia em qualquer língua, usa uma forma intensificada de linguagem para efeito estético. A linguagem nos poemas está em primeiro plano, determinada pela sua projeção, que se origina da sua diferença em relação à linguagem cotidiana. A linguagem pode ser projetada de forma regular, uma vez que o poeta usa recursos e sinais já existentes na língua com excepcional regularidade, ou pode ser projetada de forma irregular, uma vez que as formas originais e criativas do poeta trazem a linguagem para o primeiro plano. A linguagem no primeiro plano pode trazer consigo significado adicional, para criar múltiplas interpretações do poema (Quadros e Sutton-Spence, 2006).

Com base nesse entendimento descritivo geral sobre o que vem a ser a Poesia em Língua de Sinais, comenta-se a partir de Sutton-Spence (2013 – nossa tradução), que o folclore Surdo desempenha um papel importantíssimo na Poesia, porque, para a autora, por exemplo, a Poesia consiste em uma construção cultural em que as ideias dos sujeitos Surdos sobre a forma e a função da Poesia em Língua de Sinais não necessariamente coincidem com as das pessoas ouvintes nos círculos sociais e literários que os cercam. Logo, o que é considerado aceitável ou relevante enquanto Poesia, varia com o tempo e com as diferentes perspectivas de diferentes poetas e audiências.

**1.1.1.1 – Criatividade Visual**

Ciente da complexidade conceitual em torno do gênero Poesia em Língua de Sinais, é chegado o momento de se refletir teoricamente acerca da Criatividade Visual e, na sequência, sobre elementos poéticos presentes em poemas em língua de sinais.

De acordo com a leitura de Sutton-Spence (2012), depreende-se que a criatividade visual é um dos aspectos formais da Poesia em Língua de Sinais que muito pode contribuir com os procedimentos de tradução para línguas de modalidades diferentes, pois, trata-se de algo bastante conectado com a identidade autoral daquela determinada obra poética, além de funcionar como um conjunto que engloba os vários elementos poéticos que constituem os poemas em línguas de sinais.

Nesses termos, Sutton-Spence (2013) entende que os poemas em língua de sinais também empoderam os sujeitos Surdos, auxiliando-os a se perceberem através de sua própria criatividade, já que, muitos poetas sinalizadores mencionam seu uso da Poesia para expressar e liberar sentimentos poderosos que dificilmente conseguiriam expor a partir da língua oral de suas nações. Assim, Sutton-Spence (2013) cita o exemplo da poetisa surda Dorothy Miles (mais conhecida como Dot Miles), a qual escreveu, em 1990, em alguns apontamentos não-publicados, que um dos objetivos da Poesia em Língua de Sinais é o de satisfazer a necessidade de auto-identificação a partir do trabalho criativo (Sutton-Spence, 2013).

Dessa forma, é interessante ressaltar que essa mesma necessidade está presente na produção poética de autores Surdos brasileiros, tais como os que foram escolhidos para essa pesquisa, pois, a criatividade visual também está bem presente na Poesia em Libras. Quem traz contribuições claras sobre esse aspecto é a poetisa surda brasileira Fernanda Machado (Machado, 2013), que, em sua pesquisa de mestrado defendida sobre simetria na poesia em Libras, afirma que, embora sejam poucos os poetas sinalizadores, a quantidade de suas produções é expressiva e dinamicamente emergente. Dentre os poetas surdos brasileiros, Machado (2013) analisa obras de dois desses: Alan Henry e Nelson Pimenta de Castro – de forma que, em termos de criatividade, essa pesquisadora traça um breve perfil dos dois poetas, deixando claro ao seu leitor que a identidade autoral de cada um desses tem suas singularidades, as quais, por sua vez, interferem diretamente no conteúdo e na forma apresentada em suas obras poéticas espaço-visuais.

Assim, para Machado (2013), um de seus autores analisados, Nelson Pimenta, que já é bastante conhecido entre os surdos, possui um rico repertório de poesias de sua autoria, que foi produzido ao longo de sua carreira. O outro autor escolhido para análise foi Alan Henry, que, segundo Machado (2013), é um autor mais recente e que representa a nova geração de poetas brasileiros. Além disso, a pesquisadora afirma que Alan Henry compõe suas poesias em Libras e que é justamente a partir delas que ele se apropria de novos estilos poéticos, inspirando-se em outros poetas mais experientes e aprendendo diversas formas de compor diretamente com eles.

Em acréscimo, Machado (2013) ressalta que Alan Henry apresenta produções poéticas inspiradas em seu próprio olhar sobre acontecimentos da atualidade, observando vários aspectos, elegendo alguns pontos para suas criações e, finalmente, enunciando as mesmas em Libras e as disponibiliza em sítios virtuais diretamente voltados à divulgação de vídeos, como, por exemplo, o “You Tube”[[3]](#footnote-1).

Além dessas informações mais abrangentes, Machado (2013) apresenta outros elementos diretamente conectados com a criatividade visual dos mesmos: a bagagem de experiência e as influências no estilo de produção. De acordo com isso, ela tece uma breve análise comparativa, histórica e descritiva sobre o perfil poético de cada autor, mencionando que Nelson Pimenta, por exemplo, possui uma ampla experiência enquanto poeta, pois, já esteve nos Estados Unidos estudando no National Theater of the Deaf – NTD (ou, Teatro Nacional dos Surdos) com Ella Lentz, Clayton Valli e outros renomados poetas. Segundo ela, Castro estudou os princípios da poesia, aprendeu como compor poeticamente e, desde que retornou ao Brasil, tem produzido intensamente e publicado suas poesias em mídias digitais (DVD’s). Por outro lado, sobre Alan Henry, Machado (2013) menciona que ele faz parte de uma nova geração de poetas e, por conta disso, possui novas estratégias de composição poética. Suas poesias visuais publicadas no Brasil são inspiradas em poetas surdos brasileiros mais experientes como Nelson Pimenta, Fernanda Machado, Rimar Segala entre outros, que possuem suas particularidades e estilos pessoais de composição. Além disso, a pesquisadora reafirma que Alan Henry compõe suas poesias a partir do que apreende do mundo e, por conta dele mesmo, publica suas produções no You Tube e em outros espaços virtuais tecnológicos. Por fim, sobre a criação poética de cada um, Machado categoriza Alan Henry como um autor de construção poética natural do estilo popular brasileiro e Nelson Pimenta como um autor de composição poética clássica (Machado, 2013).

Finalmente, vale ressaltar que a discussão científica sobre a criatividade visual em Poesia em Língua de Sinais ainda é bastante recente no Brasil e tem se configurado como um campo de investigação afim aos Estudos da Tradução e a subáreas suas como a dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais e aos Estudos da Tradução e Interpretação da Libras. Logo, ao se escolher trazer essas reflexões gerais sobre essa abordagem teórica com base nas contribuições de Machado (2013) e Sutton-Spence (2012), não se fez com o intuito de esgotar o assunto; pelo contrário, fez-se com a intenção de trazer para a esfera de debate científico, esse elemento teórico da Poesia em Língua de Sinais que muito contribui para a ratificação do efeito estético dessas obras literárias e folclóricas espaço-visuais e que muito fornecem elementos informacionais a procedimentos intermodais de tradução poética.

**1.1.1.2 – Poesia em língua de sinais e a traduzibilidade**

Em um artigo que se propõe a trazer reflexões comparativas entre procedimentos de tradução de poemas em Libras, não se pode esquecer de mencionar algumas reflexões teóricas fundacionais importantes acerca de elementos diretamente relacionados a esses procedimentos, tais como a traduzibilidade e a tradução poética, por exemplo.

Para isso, menciona-se aqui o conteúdo do verbete *translatability* (ou traduzibilidade) presente no Dicionário de Estudos da Tradução, de Shuttleworth e Cowie (1997) e traduzido por Souza (2009). Segundo esses autores, a traduzibilidade pode ser definida como “um termo usado – assim como o seu antônimo, intraduzibilidade – para tratar da extensão até onde se é possível traduzir, quer sejam palavras isoladas e frases, quer sejam textos inteiros de uma língua para outra”. Em acréscimo a isso, eles mencionam que a discussão desse conceito emergiu de uma tensão entre dois argumentos básicos: de um lado, o indiscutível fato de que línguas diferentes “não se entrecruzam” e está mais voltado à perspectiva normativa prescritiva em termos de língua, vocabulário, gramática, etc.; do outro, o argumento de que, mesmo havendo as particularidades de cada língua que as impede de se “entrecruzarem” com outras, a tradução ainda acontece, geralmente com um grau de sucesso aparentemente alto (Shuttleworth e Cowie, 1997 – traduzido por Souza, 2009).

Mas, segundo Souza (2009), Shuttleworth e Cowie não deixam no vácuo esse debate em torno da traduzibilidade, porque, a partir do instante em que eles revelam a existência desse conflito no campo dos Estudos da Tradução, eles trazem contribuições conceituais em nível lexical, dialogando com ideias de autores como Catford – que é um teórico reconhecido da vertente prescritivista dos Estudos da Tradução – como também, mencionando ideias de autores descritivistas, como Gideon Toury, ao afirmarem que a noção de traduzibilidade precisa ser considerada, em relação a cada instância da tradução, como um ato performático e tem de ser conectada com o tipo de texto em nível de texto-fonte, com o propósito da tradução e com os princípios tradutórios que foram sendo seguidos pelo tradutor (Shuttleworth e Cowie, 1997 – traduzido por Souza, 2009).

Da contribuição desses autores, depreendem-se três elementos profundamente importantes para um determinado procedimento de tradução: o texto-fonte, o propósito da tradução e os princípios tradutórios seguidos pelo tradutor. Nesse sentido, ao considerarmos a realidade da tradução de poesia, podemos entender que, quando se pretende traduzir um texto poético de uma determinada língua para outra, é preciso que o tradutor atente para o texto-fonte, que no caso aqui, trata-se de um poema em Libras, para o propósito da tradução, que, no caso de poemas em língua de sinais escolhidos para serem apresentados neste artigo, tratam-se de propósitos estético-mórficos e estético-lexicais e, por fim, os princípios tradutórios seguidos pelo tradutor, que, no caso desse estudo, tratam-se de princípios descritivos e performáticos que consideram os efeitos de modalidade entre as línguas envolvidas na tradução.

Nesse sentido, é importante trazer aqui uma reflexão sobre traduzibilidade que ressalte o argumento de que, em termos de procedimentos de tradução, essa extensão até onde se é possível traduzir (Shuttleworth e Cowie, 1997) deve ser máxima e irrestrita. Pensemos na figura de uma balança em que os pratos correspondem à língua-fonte com o respectivo texto-fonte e à língua-alvo com o respectivo texto-alvo; e em que o fiel da balança, isto é, o limite tênue a partir do qual se consegue o equilíbrio estável entre os pratos, corresponde ao procedimento tradutório, diretamente conectado à traduzibilidade.

Diante dessa figura, o que se propõe é: considerando a realidade poética em língua de sinais, para cada sinal enunciado em Libras em um determinado poema, que está situado no prato-fonte, deve haver uma palavra correspondente na língua oral que o traduza que estará situada no prato-alvo, de modo que, haverá um equilíbrio cada vez mais efetivo, na medida em que se aplica o entendimento da traduzibilidade irrestrita no procedimento tradutório. Logo, entender que onde houver línguas em contato haverá tradução é muito mais saudável que defender que existem línguas intraduzíveis conforme as perspectivas prescritivas de tradução.

Afinal, por mais que essa discussão de traduzibilidade poética seja bem conhecida, como defende Weininger (2012), é plausível adotar o entendimento trazido por Souza (2009) em relação a poemas em língua de sinais de que é possível traduzir para uma língua oral um determinado poema em língua de sinais, pois, segundo ele, “quem dita isso não é a modalidade das línguas em contato, mas sim, o recorte estratégico e objetivo do tradutor antes do ato tradutório” (Souza, 2009).

**1.2 – Metodologia**

**1.2.1 – Escolha dos poemas para análise**

Para compor o instrumental de análise desse artigo foi necessário escolher poemas em Libras que já dispusessem de pelo menos um exemplo de tradução para a Língua Portuguesa. Nesse sentido, pensou-se nas obras “*Mãos do Mar*” de Alan Henry e “*Bandeira Brasileira*” de Nelson Pimenta.

Primeiramente, descreve-se o procedimento metodológico da obra “*Bandeira Brasileira*” de Nelson Pimenta (Castro, 1999). Essa obra foi alvo de um trabalho de conclusão de uma das disciplinas do curso de mestrado cursadas pelo autor desse artigo. Tratava-se da disciplina de “Tradução de Poesia”. Nesses termos, esse poema de Nelson terminou sendo o objeto principal de uma tradução comentada segundo uma vertente teórico-literária concretista brasileira e diretamente influenciada pela Semiótica da Literatura, de Pignatari (1979). Assim, com uma preocupação bastante estética e mórfica, nasceu o primeiro esboço de tradução comentada, de autoria de Souza (2007), o qual, além de ter sido apresentado por Souza em 2008, no formato de um pôster, durante o I Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Souza, 2008), passou por uma maior reflexão e análise teórico-tradutória e, no ano seguinte, foi publicado no formato de um artigo científico que, além de tratar da tradução comentada em si, também trouxe reflexões teóricas acerca da traduzibilidade poética na interface Libras – Português (Souza, 2009). Logo, além de se tratar de uma primeira iniciativa brasileira gráfico-visual de tradução para a Língua Portuguesa de uma obra poética em Libras, o trabalho de Souza (2007, 2008 e 2009) terminou também ratificando aquilo que Machado (2013) comenta sobre esse poema de Castro (1999), ou seja, que se trata de uma das obras clássicas do cânon poético nacional da Libras.

É com base nesse contexto que surge a escolha da segunda obra poética em análise nesse artigo, que é a de Henry (2011), traduzida por Souza (2012). O interessante do procedimento de tradução dessa obra poética de Henry está justamente em dois fatos: primeiro, o de que fora uma sugestão de exemplo prático dada por uma profissional tradutora, intérprete e guia-intérprete de Libras, durante uma oficina ministrada pelo autor desse artigo para tradutores e intérpretes de Libras, em 2012, em São Paulo – evento esse promovido pela Associação dos Profissionais Intérpretes e Guias-Intérpretes da Língua de Sinais Brasileira do Estado de São Paulo – Apilsbesp. O segundo fato, por sua vez, é o de que essa obra de Henry (2011) se configura, segundo Machado (2013), como um produto prático desse poeta surdo cujo conteúdo está diretamente conectado com a realidade ao seu redor, de forma que, traduzí-la para a Língua Portuguesa, terminou sendo uma excelente oportunidade de conferir ainda mais visibilidade às lutas da Comunidade Surda Brasileira. Assim, com uma preocupação bastante estético-lexical, que terminou ressaltando o aspecto semântico dos sinais e das expressões não-manuais enunciados pelo autor surdo, Souza (2012) orientou ao vivo durante a oficina, um procedimento de tradução coletiva, conduzido na companhia ativa dos estudantes matriculados no curso. Dessa experiência, que resultou num produto traduzido gráfica e visualmente para a Língua Portuguesa, enviou-se para a aferição do autor, o qual, além de demonstrar ter gostado da tradução, terminou incorporando-a à descrição de seu poema, publicando-a abertamente no seu próprio canal on-line no You Tube, deixando-a disponível para acesso livre a partir do seguinte endereço virtual: <http://youtu.be/K399DQf9XRI>.

Dessa forma, escolheu-se esses dois poemas em Libras, justamente pelo fato de se encaixarem efetivamente na demanda metodológica em discussão nesse artigo, que é a exposição de reflexões comparativas de procedimentos de tradução. Não se propõe aqui que seja feita uma análise exaustiva, mas sim, uma explanação panorâmica inicial, com base em comentários tecidos a partir das traduções expostas dessas duas obras em Libras. No entanto, ainda que não seja exaustiva, essa análise seguiu alguns parâmetros estabelecidos para a posterior comparação e descrição, os quais serão desenvolvidas a seguir.

**1.2.2 – Estabelecimento de parâmetros para a análise comparativa e descritiva**

Para efeitos de análise, o autor desse artigo estabeleceu três parâmetros a partir dos quais serão estabelecidas as comparações descritivas entre os procedimentos de tradução desses dois poemas em Libras.

Primeiramente, como se trata de uma obra poética, o autor desse estudo se valeu das contribuições de Sutton-Spence (2012) e Weininger (2012) para chegar ao entendimento de que a identificação singularizada daquilo que confere a identidade textual dos textos em análise se configura como um forte elemento para dar início às reflexões comparativas e descritivas. Ou seja, o parâmetro estético, que é presente e extremamente forte em textos poéticos – os quais, segundo Britto (2002), trabalham com a “linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros” – deve ser apresentado e esclarecido descritivamente a fim de que seja possível desmitificar para o leitor mitos que podem surgir quando se é necessário traduzir um poema de uma língua para outra. Nesse sentido, além de constituir o primeiro parâmetro, pretendeu-se considerar o elemento estético à luz das contribuições de Weininger (2012) acerca do procedimento de tradução de poesia.

Em segundo lugar, utilizou-se o elemento mórfico, presente no gênero Poesia em Língua de Sinais (Sutton-Spence, 2012), para estabelecer uma comparação descritiva entre as obras em questão nesse artigo, a fim de que fique claro ao leitor que, em um procedimento de tradução, vai ser necessário ao tradutor realizar escolhas norteadoras do seu trabalho.

Por fim, utilizou-se o elemento lexical, que, segundo Sutton-Spence (2012), também pode estar presente na Poesia em Língua de Sinais. Mas, esse elemento foi utilizado com uma pretensão orientada ao texto-alvo, isto é, pensando na realidade lexical de construção poética em Língua Portuguesa, pois, como o procedimento fora conduzido coletivamente com estudantes com diferentes níveis de fluência em Libras, foi preciso balizar a tradução segundo entendimentos textuais básicos de construção poética, tais como o uso da rima, por exemplo. Dessa forma, ao aplicar esse parâmetro, pôde-se enriquecer a análise final.

**1.3 – Resultados**

Após os percursos metodológicos, é chegado o momento de, em nível de resultados, apresentar uma breve tradução comentada de cada um dos poemas escolhidos para análise nesse artigo. Para isso, traz-se uma breve descrição geral do poema segundo o padrão descritivo adotado por Sutton-Spence (2012) e, em seguida, expõe-se a tradução feita para a Língua Portuguesa por Souza (2008), de Castro (1999) e Souza (2012), de Henry (2011).

**1.3.1 – Tradução gráfico-visual de “*Bandeira Brasileira*” de Castro (1999)**

Nesse poema, considerado por Machado (2013) um verdadeiro clássico da Literatura Surda Brasileira, Nelson Pimenta estabelece uma entrada introdutória com sinais que mencionam a expressão Bandeira Brasileira, seguida de Língua de Sinais Brasileira – LSB e encerrada pelo sinal da Libras articulado para Brasil.

Ao dar continuidade ao seu poema, Pimenta enuncia sinais descritivos acerca das cores que compõem a bandeira do Brasil e dos significados das mesmas. O autor surdo começa falando do verde das florestas e descreve sinalizando que, na bandeira, essa cor está situada na área que vai preenchendo o quadrado. Na sequência, fala sobre a cor amarela e já conecta o sinal de cor com calor, sol e encerra descrevendo que é a cor do losango que há na bandeira. Logo após, ele fala da cor azul, conectando-a diretamente com a cor das águas do nosso país e descrevendo que ela vai preencher um globo redondo que tem bem ao centro da bandeira. Por fim, ele conclui esse momento descritivo inicial das cores da bandeira sinalizando que o globo é cortado por uma faixa branca no centro com o emblema “Ordem e Progresso”.

Terminado esse momento do poema, Nelson ainda tem a missão de apresentar para o seu leitor visual, qual o significado das estrelas que estão presentes lá no globo azul dentro da nossa bandeira brasileira. Assim, ele enuncia o sinal de luneta e já o conecta com o sinal de mapa, fazendo ao final dessa conexão, um movimento de abertura desse mapa. Daí, ele começa a recolher do seu espaço de sinalização tridimensional, tal como se estivesse recolhendo de cada estado do mapa, o sinal das principais capitais e dos estados do nosso país, e então, na medida em que ele faz esse recolhimento, ele enuncia o sinal de moldagem ou modelagem, seguido de um sinal para colocação na bandeira. Após algumas repetições, ele enuncia o sinal de Distrito Federal, ratificando-o com uma enunciação mórfica e estética do mesmo, moldando a estrela e colocando na Bandeira.

Para encerrar, o poeta faz movimentos não-verbais de hasteamento da bandeira, contemplação dela tremulando e encerra o poema expressão satisfação e patriotismo.

Diante dessas descrições, traz-se abaixo a proposta de tradução de Souza (2008) dessa obra poética surda clássica de Castro (1999):

 **Figura 01** – tradução gráfico-visual de Castro (1999) proposta por Souza (2008).

**1.3.2 – Tradução gráfico-visual de “Mãos do Mar” de Henry (2011)**

Dentro da mesma proposta descritiva utilizada por Sutton-Spence (2012) para a apresentação de poemas em língua de sinais, revela-se aqui que a obra “Mãos do Mar” de Henry (2011) já começa com a descrição espaço-visual de um ambiente à beira do mar, com raios de sol, ondas batendo nos arrecifes, comunicando ao leitor sobre o alvorecer de um novo dia.

Mas, de repente, o ambiente muda e, mediante uma forte surpresa, marcada por expressões faciais e corporais fortes, o autor Surdo começa a enunciar que há uma tensão, um momento de escuridão, de aflição, perseguição e fortíssima opressão. Tudo isso, culminando em muita solidão, tristeza e falta inicial de ânimo para um novo soerguer.

Nesse momento do texto, ele aponta alguns sinais fortes para sua mensagem poética, tais como o de proibição da sinalização, oralização, entre outros. Logo após esse instante de seu poema, o cenário de sinalização muda e o autor Surdo começa a sinalizar sobre resistência, luta, opressão e ilustra esse momento com imagens de ondas em forte movimento intempestivo.

Na sequência, há uma nova quebra de ambiente e, por fim, há um retorno para o mar calmo, cristalino, banhado pelos raios de sol, espelhado pelo céu azul com nuvens brancas; ambiente esse em que o autor Surdo comunica aos seus leitores que surge um novo tempo, com um novo movimento de luta e mobilização em prol da sinalização.

Em outras palavras, pode-se dizer também que esse poema de Henry (2011) apresenta um discurso poético que se inicia mais ameno, tem momentos entrecortados por sinalizações fortes e bastante tensas, interrompe a tensão, retorna a um movimento organizado de sinais, mas, não mais muito tenso e se encerra com uma nova sinalização branda, mas, atenta, transparecendo esperança, mas, ao mesmo tempo, repleta de lucidez e consciência das dificuldades que existem ao redor dos sujeitos Surdos brasileiros.

Abaixo, traz-se a proposta de tradução coletiva orientada por Souza (2012) durante a oficina de Traduzibilidade Poética promovida pela Apilsbesp para vários profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais atuantes em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

**MÃOS DO MAR**

Alan Henry

Vejam, contemplem

A beleza da natureza

Do raiar do sol

Sobre as ondas do mar...

...chuá, chuá

Por trás da beleza,

Escuridão, solidão, repressão,

Mais profundo minha perturbação

Por causa da proibição da sinalização.

Resultado: imposição.

Forçado a oralizar.

Tempos sombrios,

Silenciaram as minhas mãos.

Mudou minha cosmovisão

Forjou meu reagir e um clamor se fez surgir.

É um novo movimento, ondas de um novo tempo...

Aliviando meu tormento, me fazendo emergir...

Uma força que impulsiona a agir com intensidade

Mãos de novo em movimento...

Uma nova identidade,

A luz azul da realidade

Me dá força pra lutar

Este movimento,

São as ondas desse novo tempo

Que aliviam meu tormento

Impulsiona minha alma a ressurgir.

Surpresa!

Acabou a repressão.

Está de volta a beleza,

Azul como turquesa...

Vitória!

Posso falar com as mãos.

**Figura 02** – tradução gráfico-visual de Henry (2011) proposta coletivamente pelos estudantes da oficina de Traduzibilidade Poética sob a orientação de Souza (2012).

**1.4 – DISCUSSÃO**

**1.4.1 – Análise comparativa segundo o objetivo do projeto de tradução poética**

Após a exibição dos produtos traduzidos, convém mencionar o objetivo do procedimento tradutório, tanto da obra de Henry (2011) quanto de Castro (1999). No caso de Castro (1999), a grande preocupação de Souza (2008) foi ressaltar, a partir da tradução gráfico-visual, o aspecto morfológico presente no poema, mediante a utilização aplicada do viés teórico-literário do Concretismo. Assim, percebe-se uma tradução mais icônica e sem uma métrica estritamente conectada a obras brasileiras clássicas de Poesia. Além desse aspecto mórfico, Souza (2008) teve uma preocupação de deixar claro ao leitor ouvinte que há uma identidade e uma cultura surdas por trás de tantos sinais eminentemente descritivos.

Por sua vez, considerando o caso da poesia de Henry (2011), pode-se mencionar que o objetivo de Souza (2012), ao dar início a um procedimento de tradução dessa obra, buscou fazer uma aplicação prática do conteúdo ministrado sobre traduzibilidade poética para os tradutores e intérpretes de língua de sinais. Logo, como foi um evento tradutório que aconteceu ao vivo, coletivamente, orientado e supervisionado por Souza (2012), não houve um objetivo de ressaltar tanto a identidade surda e a cultura surda que emanam de um poema em língua de sinais. Assim, houve uma preocupação mais forte com a correspondência lexical direta entre sinais do poema e palavras em português do poema traduzido.

Somado a isso, há também o fato de que Souza (2012) foi exposto ao contexto histórico dentro do qual surgiu essa obra, isto é, foi informado durante o procedimento de tradução, que, “*Mãos do Mar*” era, de fato, uma resposta poética de Alan Henry para incentivar e encorajar os participantes de São Paulo e de todo o Brasil sobre o movimento social de defesa e luta pela Educação Bilíngue para Surdos Brasileiros. Essa resposta poética é bastante metafórica em suas imagens, pois, trouxe o contexto natural marinho para falar de ondas de surdos lutando pelo seu espaço de sinalização em meio aos tolhimentos coercitivos dos defensores da educação inclusiva, oralista e até ouvintista. É um poema protesto, mais subjetivo e simbólico que a obra de Castro (1999). Diante desse contexto, pode-se dizer que o procedimento de tradução já foi todo pensado dentro dos objetivos propostos no projeto, ainda que tenha sido um projeto desenvolvido mais em longo prazo no caso de Castro (1999) e, em contrapartida, ao vivo, como foi o caso de Henry (2011). Houve perdas, mas, ao final, também houve traduções.

**1.4.2 – Análise comparativa segundo o parâmetro estético**

Segundo um parâmetro estético e, com base nas contribuições de Machado (2013), que o poema de Castro (1999) é mais clássico, objetivo, descritivo e bastante icônico. Isto é, pelo fato do autor surdo não utilizar imagens no plano de fundo, percebe-se que todo o efeito estético de sua sinalização acontece no primeiro plano, ocupado por ele e, claro, por suas mãos. Nesse sentido, esteticamente, Machado (2013) categorizou Bandeira Brasileira como sendo uma obra clássica e, seguindo nessa mesma linha de raciocínio, percebe-se pessoalmente, que se trata de uma obra objetiva, descritiva e icônica.

Nesses termos, é uma obra objetiva por justamente trazer um conteúdo claro e diretamente relacionado ao tema que está sendo exposto. Afinal, desde o seu ponto de entrada, quando o autor surdo sinaliza o título ou tema daquilo que ele vai começar a apresentar em Libras, o leitor já fica ciente de que será introduzido a uma enunciação sobre a bandeira do Brasil.

Além disso, é uma peça poética descritiva porque se trata de uma obra esclarecedora dos porquês que podem girar em torno da bandeira brasileira para aqueles que não a conhecem ou que estão aprendendo sobre ela, como pode ser o caso dos estudantes surdos brasileiros, por exemplo. Assim sendo, é possível imaginar alguns porquês: por que é verde a cor do quadrado? Por que é amarela a cor que preenche o losango? Por que é azul o globo? Por que é que tem uma faixa em branco ao centro do globo azul? Por que a bandeira possui várias estrelas no globo situado bem ao centro? Há ainda outros, que terminam sendo esclarecidos ao longo da enunciação poética pelo autor surdo.

Por fim, percebe-se que se trata de uma peça icônica, porque, em todo o momento da enunciação em sinais, o autor surdo demonstra estar profundamente interessado em fazer com que o seu leitor consiga associar os sinais que está exibindo com as partes da bandeira do Brasil às quais está se referindo.

 No caso do poema de Henry (2011), ele é mais moderno e com mais efeitos de emotividade, pois, utiliza imagens no plano de fundo, gerando, segundo Machado (2013) maior grau de interesse por parte do público-leitor. Nesse sentido, como a emotividade foi mais marcada por itens lexicais intensificados por expressões faciais e marcações não-manuais bastante intensas, o procedimento de tradução foi esteticamente muito mais lexical que iconográfico.

**1.4.3 – Reflexões comparativas e descritivas segundo o parâmetro estético-mórfico**

No caso do parâmetro estético-mórfico, é possível notar que, no caso da tradução de Souza (2008), uma de suas maiores preocupações foi estar diretamente conectado a elementos poéticos identificados no texto-fonte. Nesse caso, tal identificação foi feita por Quadros e Sutton-Spence (2006), as quais, ressaltaram o Morfismo e o Neologismo como elementos marcantes presentes em “*Bandeira Brasileira*” de Castro (1999).

Diante disso, Souza (2009) teve toda uma preocupação de registrar os momentos do poema em que aparecem o morfismo e, em termos de solução tradutória, recorreu ao Concretismo para propor uma tradução gráfico-visual de um conteúdo mórfico enunciado originalmente em uma modalidade espaço-visual. Nesse sentido, a imagem abaixo ilustra como que o parâmetro estético-mórfico esteve presente no procedimento tradutório de Castro (1999):



**Figura 03** – Ilustração gráfico-visual da tradução de Castro (1999) realizada e comentada por Souza (2009). Nessa imagem, ilustra-se o parâmetro estético-mórfico influenciando diretamente o procedimento tradutório da enunciação poética descritiva sobre os elementos constituintes da bandeira do Brasil.

**1.4.4 – Reflexões comparativas segundo o parâmetro estético-lexical**

Como já foi apresentado até aqui, no caso do procedimento de tradução de Castro (1999), é possível depreender a partir de Souza (2009) que não houve uma influência muito forte do parâmetro estético-lexical nas decisões feitas pelo tradutor literário durante o percurso tradutório, tanto em termos de objetivo do projeto quanto em nível de soluções. No entanto, essa influência ficou bem mais evidente na obra de Henry (2011).

No caso da obra “*Mãos do Mar*”, que, conforme mencionado nesse artigo, surgiu como opção de exemplo para ser utilizado como atividade prática da oficina de Traduzibilidade Poética ministrada para tradutores e intérpretes de Libras e oferecida pela Apilsbesp em 2012, o contato do tradutor com o contexto autoral da obra foi muito maior que no caso de Castro (1999) e isso influenciou bastante o procedimento de tradução.

Pessoalmente, é possível mencionar que tal influência se manifestou muito mais na leitura visual em Libras desse poema que nas escolhas tradutórias que compuseram o esboço de tradução, pois, uma vez que o primeiro olhar sobre o poema já estava sendo diretamente orientado pelo contexto autoral, as soluções tradutórias surgiram naquele mesmo instante, ao vivo, como que ferramentas de ratificação da mensagem comunicada e se aproximaram, inclusive de uma interpretação simultânea oral do mesmo. No entanto, não se caracterizaram como interpretação porque contaram com a possibilidade de serem editadas, revistas, colocadas em discussão com todo o grupo de tradutores participantes do procedimento prático de tradução, além de aprovadas pela maioria dos mesmos.

Nesse sentido, percebe-se que o procedimento tradutório de Castro (1999), segundo Souza (2009), foi bem mais solitário, intuitivo e observacional que o de Henry (2011), que foi mais experimental, exploratório, coletivo e descritivo. Isso é tanto que, no caso de Henry (2011), por ter contado também com o fator pressão do tempo em virtude da própria carga horária da oficina na qual aconteceu, o procedimento de tradução teve de ser balizado em um norte e, a partir daí, foi conduzido em equipe, desde o início até o final.

Logo, já que a utilização da rima se configura como um recurso estético experimental e empírico da linguagem oral bastante comum para a redação de textos poéticos, o tradutor de Henry (2011) propôs ao grupo responsável pela tradução coletiva, que fossem utilizadas rimas para se obter um resultado prático mais imediato do procedimento de tradução poética na direção Libras – Português, culminando assim, na ratificação dos conteúdos apresentados na oficina sobre traduzibilidade poética nessa mesma interface.

Então, a figura abaixo ilustra a presença desse parâmetro estético-lexical no procedimento de tradução de Henry (2011) conduzido e orientado por Souza (2012):

Por trás da beleza,

Escuridão, solidão, repressão,

Mais profundo minha perturbação

Por causa da proibição da sinalização.

Resultado: imposição.

Forçado a oralizar.

Tempos sombrios,

Silenciaram as minhas mãos.

Mudou minha cosmovisão

Forjou meu reagir e um clamor se fez surgir.

**Figura 05** – Ilustração do parâmetro estético-lexical na tradução de Henry (2011) por Souza (2012).

**2 – CONCLUSÃO**

**2.1 – O efeito poético da criatividade visual em prol de uma traduzibilidade irrestrita**

A título de encerramento das reflexões comparativas e descritivas sobre os procedimentos de tradução de Castro (1999) e de Henry (2011), pode-se mencionar que tanto em um caso quanto no outro, as escolhas feitas pelo tradutor, seja individual, seja coletivamente, terminaram apresentando um forte impacto no produto final traduzido. Isso é tanto que, se considerarmos as observações estéticas e minuciosas – em termos de elementos poéticos – que estão presentes no trabalho científico de Machado (2013), perceberemos que os procedimentos de tradução de Souza (2009) e Souza (2012) apresentam fortes perdas, tanto por conta da modalidade das línguas em contato no procedimento tradutório quanto por causa das escolhas prévias que terminaram norteando o percurso de tradução. Por isso, não coube aqui nesse artigo avaliar qual procedimento foi mais feliz que o outro em termos de soluções tradutórias, pois, tanto um quanto outro tiveram seus objetivos propostos, os quais, foram cumpridos, ainda que com perdas.

Nesses termos, mesmo reconhecendo as severas perdas durante esses procedimentos, pode-se mencionar que os esforços descritivos de tradução realizados por Souza (2009) e Souza (2012) contribuíram eficaz e eficientemente para dar corpo à discussão teórica em torno da traduzibilidade irrestrita, quanto à tradução de poesia e traduzibilidade poética. Afinal, pelo fato de mencionar acerca da existência de alternativas a partir das quais se pode iniciar um procedimento de tradução de poesia, Souza (2009 e 2011) conseguiu trazer mais visibilidade a esse tipo de tradução, que, segundo Weininger (2012), é considerada a mais difícil entre as traduções. Nesse prisma, Weininger ainda menciona que grande parte das discussões sobre a (in-)traduzibilidade gira em torno da tradução de poesia, versa sobre a (im-)possibilidade de se reproduzir um poema em outra língua, para leitores de uma outra cultura, de uma outra época, com todas as suas facetas.

Nesse sentido, refletir comparativamente sobre procedimentos de tradução envolvendo textos poéticos em língua de sinais contribui para que compreendamos cada vez melhor a complexidade que existe, tanto nesse gênero quanto no próprio procedimento. Afinal, não teríamos como conhecer melhor problemas que giram em torno dos textos originais se esses não estivessem em relação de tradução. Ademais, Weininger (2012) pontua que, em termos mais objetivos, o mesmo princípio de funcionamento da linguagem (inclusive da linguagem poética) que permite dizer algo inclui inexoravelmente a possibilidade de sua interpretação e, por conseguinte, da sua tradução, mesmo que o resultado da interpretação e da tradução, por definição, nunca seja “igual” ao “original” (Weininger, 2012).

Em decorrência disso, o autor argumenta que tudo que pode ser dito, também pode ser dito de outra forma, ou seja, re-textualizado, traduzido. Os procedimentos para essa re-textualização ser bem sucedida são descritos pelo autor: a análise detalhada dos fatores intra- e extratextuais fornece a instrução para a re-textualização. Isso, de acordo com sua análise, deve incluir no caso da poesia os elementos formais da constituição textual.

Dessa forma, é possível concluir que o reconhecimento e a identificação do efeito poético criativo-visual contribui fundamental e descritivamente com procedimentos de tradução poética para línguas orais, como a língua portuguesa, de obras poéticas originalmente enunciadas em língua de sinais, como a Libras, por exemplo. Assim, com esse artigo, não se pretende declarar que estão fechados os debates em torno dessa questão. Pelo contrário, pois, diante dessas conclusões, espera-se que surjam cada vez mais novas investigações que problematizem e proponham novas reflexões sobre o fazer tradutório envolvendo a Poesia em Língua de Sinais, para que, tanto as línguas de sinais quanto as comunidades surdas sejam melhor conhecidas e valorizadas em toda a sua irrestrita riqueza cultural, simbólica e literária.

1. – Artigo científico resultante de atividades desenvolvidas na disciplina de “*Literatura e Folclore em Língua de Sinais*” oferecida pela Profa. Dra. Rachel Sutton-Spence, durante os dias 05 e 09 de Agosto de 2013, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução – PGET, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, cujo conteúdo está direta e teoricamente vinculado ao projeto de tese investigado pelo autor, que trata sobre procedimentos de Tradução comentada e anotada de poesia em Libras ao Português.

 [↑](#endnote-ref-1)
2. – Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (em 2005); Mestre em Estudos da Tradução (PGET/UFSC) em 2010; Doutorando em Tradução pela PGET/UFSC, desde 2013. Endereço: Rua Constantino de Souza, 571, Apto. 81, Bairro: Campo Belo. São Paulo-SP, CEP: 04605-001. Telefone: +55 11 98816-7407. E-mail: saulo.xavier@gmail.com. Instituição: PGET / UFSC.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRITTO, P. H. (2002) << Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia >>. En: Krause, G. B. As margens da tradução. Rio de Janeiro-RJ: FAPERJ/Caetés/UERJ, 54-67.

CASTRO, N. P. << Bandeira Brasileira >> En: PIMENTA, N. Literatura em LSB - Poemas, Fábulas e Histórias Infantis. Yon Lee, 1999.

HENRY, A. Mãos do Mar (2011). Disponível em: http://youtu.be/K399DQf9XRI. Acesso em 11 de Dezembro de 2013.

KARNOPP, L. Literatura Surda (2008). Texto-base da disciplina de Literatura Visual do Curso de Licenciatura em Letras-Libras da Universidade Federal de Santa Catarina na modalidade à distância. Florianópolis-SC. Disponível on-line para acesso livre em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecifica/literaturaVisual/assets/369/Literatura\_Surda\_Texto-Base.pdf. Acesso em 09 de Dezembro de 2013.

MACHADO, F. A. (2013). Simetria na poética visual na Língua de Sinais Brasileira. Dissertação de Mestrado. PGET-UFSC. Florianópolis-SC:PGET/UFSC.

PIGNATARI, D. (1979). Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. 2ª edição. Revista e ampliada. São Paulo: Cortez e Moraes.

QUADROS, R. M. de e SUTTON-SPENCE, R. (2006) << Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda>> En: Quadros, R. M. (org). Estudos Surdos I. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul.

QUADROS, R. M. e VASCONCELLOS, M. L. B. de. (org.) (2008). Questões Teóricas das pesquisas em Língua de Sinais. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul.

SHUTTLEWORTH, M. e COWIE, M (1997). Dictionary of Translation Studies. Manchester – UK: St. Jerome.

SOUZA, S. X. (2007). << Como Traduzir uma Poesia em Língua Brasileira de Sinais para a modalidade escrita da Língua Portuguesa? - um esboço de Bandeira Brasileira de Pimenta (1999) >>. En: I Encontro dos Profissionais Tradutores Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais do Centro Oeste, 2007, Campo Grande-MS. Actas I Epilco e III Epilms. 42-54.

SOUZA, S. X. (2008). << Tradução poética da Língua de Sinais Brasileira para a Língua Portuguesa: um esboço tradutório de Pimenta (1999) >>. Actas I Congresso Nacional de Pesquisa em Estudos da Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais. Florianópolis-SC.

SOUZA, S. X. (2009). << Traduzibilidade poética na interface libras português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em Bandeira Brasileira de Pimenta (1999)>>. En: QUADROS, R. M. e STUMPF, M. R. (Org.). Estudos Surdos IV. 1ed.Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul. 310-352.

SOUZA, S. X. (2012). << Mãos do Mar >>. Procedimento de Tradução Coletiva da obra poética em Libras de Alan Henry feito em conjunto com estudantes matriculados na oficina de Traduzibilidade Poética. Texto Original: 2011. Publicação do texto traduzido: 2012. Disponível em: http://youtu.be/K399DQf9XRI. Acesso em 25 de Fevereiro de 2012.

SUTTON-SPENCE, R. (2012) << Poetry >>. En: Pfau, R.; Steinbach, M.; Woll, B. Sign Language: an international handbook. Handbooks of Linguistics and Communication Science. HSK 37. Berlin-Germany: Walter de Gruyter.

WEININGER, M. J. (2012) << Algumas reflexões inevitáveis sobre tradução de poesia >>. Posfácio. En: Blume, R. F.; Weininger, M. J. (org.). Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XX. Florianópolis-SC: Editora UFSC. [↑](#endnote-ref-2)
3. – Segundo sua própria descrição pública on-line, foi fundado em 2005 e, é onde bilhões de pessoas descobrem e compartilham vídeos originais e os assistem e atua como uma plataforma de distribuição para criadores de conteúdo original e para grandes e pequenos anunciantes. Disponível em: <http://www.youtube.com/yt/about/pt-BR>. Acesso em 11 de Dezembro de 2013. [↑](#footnote-ref-1)