



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

RÔMULO DE LIMA SOUSA

***A HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO
COMENTADA PARA A LIBRAS.***

FORTALEZA

2022

RÔMULO DE LIMA SOUSA

A HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO
COMENTADA PARA A LIBRAS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S698h Sousa, Rômulo de Lima.
A história da donzela Teodora : uma proposta de tradução comentada para a Libras / Rômulo de Lima Sousa. – 2022.
189 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.
1. Estudos da Tradução. 2. Literatura de Cordel. 3. A história da donzela Teodora. 4. Leandro Gomes de Barros. 5. Libras. I. Título.

CDD 418.02

RÔMULO DE LIMA SOUSA

A HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO
COMENTADA PARA A LIBRAS.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas

Aprovada em: 27/04/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas
(Orientadora - UFC)

Prof.^a Dra. Patrícia Araújo Vieira
(Examinadora Interna - UFC)

Prof. Dr. Júlio Cesar Neves Monteiro
(Examinador Externo – UNB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter conduzido os meus caminhos até a conclusão dessa etapa.

Em igual forma agradeço:

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pelas oportunidades e experiências vivenciadas.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Luana Ferreira de Freitas, pelas conversas e considerações que possibilitaram a realização e conclusão dessa pesquisa.

À minha família, que tanto me forneceu apoio durante todo o período do mestrado.

À minha mãe, Antônia Maria, por ter dado tudo de si em minha criação e por sempre ter acreditado em minhas escolhas. Sem você, mãe, nada disso seria possível!

Ao meu companheiro, Iago Ferraz, pela parceria, suporte e amor.

Aos meus amigos, pelo carinho e companheirismo. Em especial à Benedita e Rita Teixeira, por sempre estarem presentes nos momentos de grandes complexidades, oferecendo palavras acolhedoras.

À Benedita, Beatriz, Kamila e Liana, pelo laço de amizade estabelecido e pelos momentos compartilhados.

Aos professores Dr. Júlio Cesar Neves Monteiro e Dra. Patrícia Araújo Vieira, por terem aceitado compor a banca e teceram contribuições valiosas para o aprimoramento dessa pesquisa.

RESUMO

A literatura de cordel no cenário cultural e literário brasileiro, em especial, na cultura nordestina está estabelecida. Contudo, sua presença em língua brasileira de sinais (Libras) ainda é incipiente. Diante desse quadro, esta pesquisa objetivou traduzir o cordel A história da donzela Teodora (1905) de Leandro Gomes de Barros do português brasileiro para a Libras, a fim de contribuir com o polissistema de literaturas em Libras. O folheto em português brasileiro tem 32 páginas com 142 estrofes estruturados em sextilhas. Especificamente, na condução desta pesquisa, objetivou-se: 1 - Compreender o status da literatura de cordel no sistema literário surdo; 2 - Descrever o processo tradutório de A história da donzela Teodora e; 3 - Apontar as estratégias significativas que estabelecem a representação da literatura de cordel em Libras. A origem e as características da literatura de cordel são apresentadas de acordo com os estudos de Abreu (1993), Galvão (2000) e Cavalcanti (2007); e as especificidades da literatura em Libras por meio de Karnopp (2006), Karnopp e Silveira (2013), Strobel (2008), Quadros e Sutton-Spence (2006), Machado (2013) e Klamt (2014). A tradução literária é discutida conforme as teorizações de Even-Zohar (2013), Britto (2012) e Lefevere (2007). Os postulados de Segala (2010) e Quadros e Segala (2015) embasam as reflexões sobre a tradução envolvendo línguas de modalidades distintas, a tradução intermodal. Por fim, descrevo o processo tradutório de A história da donzela Teodora do português brasileiro para a Libras, assim como os comentários acerca das estratégias e recursos linguísticos e literários que se fizeram presentes na tradução realizada. Nas reflexões finais da pesquisa, os resultados apontam que, apesar dos desafios, é possível traduzir literatura de cordel para a Libras, porém é necessário incorporar estratégias e recursos compatíveis com a modalidade visual-espacial da língua, além do uso de elementos extralinguísticos e semióticos que reforçam a estética desse movimento literário.

Palavras-chave: estudos da tradução; literatura de cordel; a história da donzela Teodora; Leandro Gomes de Barros; libras.

ABSTRACT

Cordel literature in the Brazilian cultural and literary scene, especially in the northeastern culture is well established. However, its presence in Brazilian Sign Language (Libras) is still incipient. Given this scenario, this research aimed to translate the cordel *A história da donzela Teodora* (1905) by Leandro Gomes de Barros from Brazilian Portuguese into Libras, in order to contribute to the polysystem of literatures in Libras. The Brazilian Portuguese pamphlet has 32 pages with 142 stanzas structured in sestets. The main objectives of this research were to: 1 – Understand the status of cordel literature in the Deaf literary system; 2 – Describe the translation process of *A história da donzela Teodora*, and 3 – Point out the significant strategies that establish the representation of cordel literature in Libras. Here I present the origin and characteristics of cordel literature according to the studies of Abreu (1993), Galvão (2000) and Cavalcanti (2007); and the specificities of literature in Libras according to Karnopp (2006), Karnopp and Silveira (2013), Strobel (2008), Quadros and Sutton-Spence (2006), Machado (2013) and Klamt (2014). I discuss literary translation according to the theories of Even-Zohar (2013), Britto (2012), and Lefevere (2007). The postulates of Segala (2010) and Quadros and Segala (2015) support the reflections on translation involving languages of different modalities, namely intermodal translation. Finally, I describe the translation process of *A história da donzela Teodora* from Brazilian Portuguese into Libras, as well as the comments about the linguistic and literary strategies and resources that were present in the translation. In the final reflections of the research, the results indicate that, despite the challenges, it is possible to translate cordel literature into Libras, but it is necessary to incorporate strategies and resources compatible with the visual-spatial modality of the language, in addition to the use of extralinguistic and semiotic elements that reinforce the aesthetics of this literary movement.

Keywords: translation studies; cordel literature; *a história da donzela Teodora*; Leandro Gomes de Barros; libras.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Vídeo artigo científico em Libras	69
Quadro 2 - Tradução para a Libras de a Chapeuzinho Vermelho	70
Quadro 3 - Redes Sociais de Bráulio Bessa em Libras.....	80
Quadro 4 - Um matuto em Nova York de Bráulio Bessa em Libras.....	81
Quadro 5 - Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros de Leandro Gomes de Barros em Libras.	82
Quadro 6 - A Chegada de Lampião no Céu em Libras.....	82
Quadro 7 - O romance do pavão misterioso em Libras.....	83
Quadro 8 - A Terrível História da Perna Cabeluda.....	83
Quadro 9 - Meu ser é nordestino em Libras.....	84
Quadro 10 - Cordel Arteiro Pedro da Lua em Libras.....	84
Quadro 11 - Gravação de a história da donzela Teodora - sem edição.....	91
Quadro 12 - Fundo para a tradução do cordel para a Libras.....	93
Quadro 13 - Capa do cordel a história da donzela Teodora em Libras.....	94
Quadro 14 - Teodora na capa do cordel em português.....	95
Quadro 15 - Sinal de Teodora em Libras.....	96
Quadro 16 - Sinal em Libras do primeiro sábio.....	97
Quadro 17 - Sinal em Libras do segundo sábio.....	97
Quadro 18 - Sinal em Libras do terceiro sábio.....	98
Quadro 19 - Início da tradução do cordel.....	99
Quadro 20 - Reordenação de períodos.....	101
Quadro 21 - Reordenação para referenciar o mercador húngaro.....	104
Quadro 22 - Estabelecimento de Teodora no espaço de sinalização.....	108
Quadro 23 - O mercador fixado no espaço de sinalização.....	109

Quadro 24 - Marcação dos sábios no espaço de sinalização.....	110
Quadro 25 - Estabelecimento do personagem do rei no espaço de sinalização.....	110
Quadro 26 - Demarcação da praça no espaço de sinalização.....	111
Quadro 27 - Residência do mercador fixada no espaço.....	111
Quadro 28 - Estabelecimento do castelo do rei no espaço.....	112
Quadro 29 - Incorporação da donzela Teodora.....	114
Quadro 30 - Incorporação dos sábios.....	115
Quadro 31 - Incorporação do público.....	116
Quadro 32 - Classificador 1.....	120
Quadro 33 – Classificador 2.....	122
Quadro 34 - Classificador 3.....	125
Quadro 35 - Exemplo 1.....	129
Quadro 36 - Exemplo sincronia lexical 2.....	131
Quadro 37 - Exemplo sincronia lexical 3.....	132
Quadro 38 - Modificação dos sinais.....	135
Quadro 39 - Boia de apontação.....	136
Quadro 40 - Adaptação 1.....	138
Quadro 41 - Adaptação 2.....	140
Quadro 42 - Adaptação 3.....	142
Quadro 43 - Datilologia reino de Tunis.....	144
Quadro 44 - Datilologia na cidade de Nínive.....	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 LITERATURA DE CORDEL E LITERATURA EM LIBRAS	15
2.1 Literatura de cordel: origem, trajetória e características	15
2.2 Leandro Gomes De Barros	26
2.3 A história da donzela Teodora	31
2.4 Compreensões acerca da literatura em Libras	46
3 QUESTÕES SOBRE TRADUÇÃO: A TEORIA DOS POLISSISTEMAS E A TRADUÇÃO LITERÁRIA	57
3.1 Teoria dos Polissistemas	57
3.2 Tradução literária	67
4 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DE A <i>HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA</i>	78
4.1 Comentários da tradução.....	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
6 REFERÊNCIAS	152
ANEXO 1 - CORDEL A <i>HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA</i> DE LEANDRO GOMES DE BARROS.....	155

1 INTRODUÇÃO

É por meio do uso dos fenômenos linguísticos manifestados pela Língua Brasileira de Sinais (Libras) que o povo surdo brasileiro constitui e fomenta seus costumes, conhecimentos, crenças e hábitos, resultando em um movimento cultural particular. A língua de sinais, juntamente com as experiências visuais, exerce funções essenciais no desenvolvimento da cultura surda, sendo um dos maiores fatores que gera a identificação entre pessoas surdas. Nesse sentido, Strobel (2008, p. 24) afirma que a “cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de se torná-lo acessível e habitável ajustando-o com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das ‘almas’ das comunidades surdas”.

Discutir sobre cultura e pensar em sua delimitação é sempre um exercício complexo, porém ao adotarmos uma perspectiva contemporânea, múltipla e heterogênea que a compreende como a maneira de ser, experienciar e significar o mundo, assim como defende Strobel (2008), é legítimo afirmar que os grupos surdos são grupos culturais que são permeados pela diferença. Diferença essa que é linguística, sensorial e identitária, que se convertem em ferramentas de transformação social e criam espaços de conforto cultural a seus pares. É em tais espaços de conforto e de encontro surdo que surgem e são fomentados os seus artefatos culturais. Strobel (2008, p. 37) afirma que tais artefatos transcendem a materialidade concreta em objetos para existirem, sendo possível sua identificação por meio de ações, valores, comportamentos e tradições surdas. Assim, a autora menciona a existência de oito artefatos culturais surdos, sendo eles: 1 – experiência visual; 2 – linguístico (língua de sinais); 3 – família; 4 – literatura surda; 5 – vida social e esportiva; 6 – artes visuais; 7 – política; e 8 – materiais. São nesses artefatos culturais que podemos visualizar suas marcas identitárias e, de certa forma, atribuí-los à posição de dispositivos de resistência que negociam com a sociedade majoritariamente ouvinte por uma posição de mais reconhecimento e respeito.

Partir do pressuposto de que o povo surdo¹ brasileiro constitui uma cultura específica permeada pelo seu próprio modo de compreender, experienciar e transformar o

¹ É pertinente destacar que Strobel (2008, p. 31), distingue o conceito de comunidade e povo surdo. Portanto, no corpo desta dissertação faz-se necessário atenção à interpretação dos distintos conceitos ao serem empregados. Para a autora, “a comunidade surda de fato não é só de sujeitos surdos, há também sujeitos ouvintes – membros de família, intérpretes, professores, amigos e outros – que participam e compartilham os mesmos interesses em comuns em uma determinada localização... Quando pronunciamos ‘povo surdo’, estamos nos referindo aos sujeitos surdos que não habitam no mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, por um código ético de formação visual, independente do grau de evolução linguística, tais como a língua de sinais, a cultura surda e quaisquer outros laços”.

espaço em que habita não significa que eles vivenciem apenas sua cultura isolada em si. Por também compartilharem espaços, relações e experiências do mundo ouvinte, os surdos tonam-se sujeitos biculturais, pois ao mesmo tempo em que possuem um jeito peculiar de significar o mundo, compartilham dos códigos e manifestações culturais ouvintes nas trocas diárias com estes. Assim, os surdos também compartilham da cultura brasileira não-surda a fim de se integrarem na sociedade, exercendo suas atividades sociais de cidadania, lazer etc.

Ainda que estejam imersos e rodeados das mais diversas produções literárias (em língua portuguesa) e ocupando a posição de sujeitos “biculturais”, durante muito tempo, pessoas surdas foram privadas do acesso à literatura no Brasil. Isso ocorre por não possuírem um produto literário disposto em sua língua natural, a Libras (modalidade oral ou escrita), ou por não possuírem proficiência leitora em língua portuguesa para entrarem em contato com as obras literárias que já circulavam no país em português escrito. Nas últimas décadas, graças à popularização e democratização da tecnologia de videogravação, forma mais recorrente de registro dos produtos literários em Libras, assim como a sistematização e a introdução do SignWriting no Brasil, as manifestações literárias em Libras puderam ganhar mais destaque e circular com mais facilidade entre consumidores surdos de todo o país.

Outro fator que pode ser apontado como um impulsionador para o aumento de produções literárias em Libras foi o advento da Lei 10.436/02 e do decreto 5.626/05, que reconheceram a língua enquanto meio natural de comunicação e expressão das pessoas surdas brasileiras e instaurou uma série de medidas relacionados a sua difusão. Frutos de tais medidas, a partir da institucionalização da Libras e sua divulgação nos mais diversos espaços, começam a surgir com mais frequência produções literárias sinalizadas, inicialmente, a maioria oriundas de traduções de obras literárias originárias de outros polissistemas literários. Atualmente o sistema literário surdo conta com produções literárias provenientes de traduções ou produtos criados originalmente em Libras, dispostos tanto na modalidade oral (sinalizada) e registrados em vídeo ou na modalidade escrita, sendo registrados pelo sistema de escrita SignWriting.

Embora haja uma disposição de obras literárias em Libras, percebe-se que esse número ainda é tímido. Isso fica evidente quando buscamos explorar algum gênero literário específico, como a literatura de cordel, e “percebe-se que não existe o cordel na Literatura Surda” (CAMPOS, 2017, p. 31). Apesar da sua importância como movimento literário e o grande destaque no cenário da cultura nordestina, muitos surdos brasileiros desconhecem ou possuem pouco conhecimento acerca desse gênero literário. Com relação a este aspecto, a pesquisadora surda, Klícia Campos (2017), argumenta que “a literatura de Cordel é conhecida nacionalmente, mas os surdos têm pouco acesso a informações dessa ordem em língua de

sinais” (Campos, 2017, p 103). A autora lamenta, que até o momento atual, sejam escassas as produções ou informações sobre o cordel em Libras. Nesse sentido, Campos (2017, p. 28), relata a sua experiência enquanto pessoa surda nordestina privada do contato literário e cultural com o cordel, a fim de evidenciar os dilemas enfrentados, quando afirma que;

mesmo tendo compreendido a importância das manifestações culturais e vendo a beleza das tradições nordestinas, nunca tive acesso total a elas por meio da Língua de Sinais e, assim como eu, outros surdos também sabem da importância e sentem necessidade de conhecer melhor a Literatura de Cordel e outros aspectos da cultura e dos costumes nordestinos. (Campos, 2017, p. 28)

É fundamental que essa realidade venha a se modificar de forma mais acelerada possível, a fim de evitarmos episódios como estes, em que pessoas surdas são excluídas de experiências literárias e culturais em seu próprio país. Portanto, ao levar em consideração esse quadro preocupante, percebe-se a relevância de apresentar o movimento literário cordelista e todos os seus aspectos culturais e estéticos em Libras, para o público surdo. Diante desse quadro, Campos (2017, p. 29), reitera que “a comunidade surda nordestina precisa conhecer o valor da Literatura de Cordel; isso poderia acontecer nas escolas, museus, mercados públicos de artesanato e entre outros, pois o cordel apresenta um traço cultural e histórico muito forte”. O cordel, portanto, poderá ser introduzido no sistema de literaturas em Libras através de traduções de folhetos ou criação em língua de sinais.

Até o presente momento, percebe-se que o volume de cordéis em Libras vem aumentando. Dos folhetos que já se há registro em Libras, destacam-se o “*Romance do Pavão Misterioso*” de João Melquiades Ferreira da Silva, “*A Terrível História de Perna Cabeluda*” e “*A Chegada de Lampião no Céu*” de Guaipuan Vieira. *Redes Sociais e um matuto em Nova York* de Braulio Bessa. *Antônio Silvino: o rei dos cangaceiros* de Leandro Gomes de Barros. E, “*O meu ser nordestino*” de Klícia Campos.

Os folhetos “*Romance do Pavão Misterioso*”, “*A Terrível História de Perna Cabeluda*” e “*A Chegada de Lampião no Céu*” foram traduzidos para a Libras pelo tradutor Felix Oliveira. Essa iniciativa faz parte do projeto “Acessibilidade em Bibliotecas Públicas” da organização “Mais Diferenças”, em parceria com o poder público. O projeto tem o objetivo de disponibilizar obras literárias *online* em versão audiovisual acessível e inclusiva. O material

é disponibilizado de forma gratuita em seu site² ou no seu canal do Youtube³ e conta com narração oral em língua portuguesa, tradução em Libras e legendas, visando alcançar pessoas com distintas diferenças sensoriais. Além desses folhetos, no YouTube, há também produções independentes, fruto de traduções ou criação em Libras, porém algumas dessas, se não a maioria, apresentam-se de forma rudimentar. Ou seja, são produções sinalizadas que não exploram a poética que o cordel requer em Libras, ou não se utilizam de elementos que reforcem a estética desse movimento literário. Desse modo, o texto fonte, o folheto em português escrito, pertence ao gênero cordel, mas quando traduzido para a Libras, não é possível verificar elementos desse gênero literário na língua sinalizada, como aponta Campos (2017) e Ribeiro (2020). Campos (2017, p. 46 e 47), argumenta que “quando se fala da literatura nordestina em Libras, não se encontra o cordel. O que encontramos foi um vídeo no Youtube, que confunde as pessoas pelo fato de ter imagens nordestinas e o sinalizante usar chapéu de vaqueiro. No entanto, o vídeo é a tradução de música”.

Conseqüentemente, na academia, também nos deparamos com poucas pesquisas voltadas à tradução literária do cordel do português brasileiro para a Libras. Entre as pesquisas já realizadas sobre a tradução de folhetos em Libras, destacam-se as de Arenilson Costa Ribeiro (2020), intitulada “Literatura de cordel contemporânea: uma tradução prazerosa do par linguístico Português – Libras”, na qual é realizada a tradução comentada de dois cordéis, levando em consideração a avaliação de consumidores surdos. Também temos as contribuições da pesquisadora surda Klícia de Araújo Campos (2017), que realizou uma pesquisa sobre a “Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo”, no qual a autora explana a relação do povo surdo brasileiro com a literatura de cordel e os desafios com os quais o tradutor surdo se depara ao realizar a tarefa tradutória nesse contexto. A pesquisadora surda, Klícia de Araújo Campos, também integra o movimento literário “Mãos Arretadas”, que visa a produção de cordel em Libras. No canal⁴ do YouTube do coletivo, nos deparamos com produções de cordéis em Libras.

Diante desse contexto, esta pesquisa justifica-se por possibilitar a tradução de cordel para a Libras, alimentando o sistema literário surdo com esse gênero, ainda pouco traduzido. Acredita-se que, por meio do processo de importação interlingual, os consumidores surdos poderão ter mais contatos com os folhetos, buscando, assim, conhecer mais sobre a

² Disponível em: <https://maisdiferencas.org.br/noticias-projeto/projeto-acessibilidade-em-bibliotecas-publicas-disponibiliza-dez-livros-em-versao-audiovisual-acessivel/>. Acesso em: 28 mai. 2021.

³ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCy0wRtGqSd59J5AV_fYYiRg/videos. Acesso em: 28 mai. 2021.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/c/M%C3%A3osArretadas/videos>. Acesso em: 28 mai. 2021.

literatura de cordel, possibilitando o aumento da criação desses produtos literários originários em Libras ou resultantes de traduções. Dessa forma, a partir de posturas como essas, podemos nos deparar com um número cada vez maior de produções cordelistas em Libras. Ademais, espera-se que com os resultados obtidos na realização desta pesquisa, possam auxiliar os tradutores ou intérpretes de Libras, que se propõem a conduzir a tradução de algum produto literário cordelista.

Para que a condução desta pesquisa fosse viável, foram traçados objetivos e questões que nortearam as discussões apresentadas. Enquanto objetivo geral, estipulou-se traduzir o folheto de cordel *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros do português brasileiro para a Libras. Para tal, foram tecidos os seguintes objetivos específicos: 1 - Compreender o estrato da literatura de cordel no sistema literário surdo; 2 - Descrever o processo tradutório de *A história da donzela Teodora*; 3 - Apontar as estratégias significativas que estabelecem a representação da literatura de cordel em Libras. A fim de serem alcançados tais objetivos, foram delimitadas as seguintes perguntas norteadoras para esta pesquisa: 1 – É possível preservar o gênero literário cordelista na produção sinalizada traduzida para a Libras? 2 – Quais os recursos e estratégias que possibilitam preservar o gênero literário cordelista na obra traduzida para a Libras, uma língua de modalidade visuo-espacial? 3 - A tradução do cordel *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros irá privilegiar a forma ou o conteúdo? 4 – Quais as adaptações realizadas na tradução do folheto? 5 – Quais elementos da tradução intermodal irão integrar o cordel *A história da donzela Teodora* em Libras?

A escolha do cordel *A história da donzela Teodora* (1905), de Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), foi motivada por este se caracterizar como um dos folhetos clássicos do cordel brasileiro, sendo um dos primeiros que circulou em nosso país. E, por fim, por ter sido produzido por um poeta de grande destaque para a literatura dos folhetos, sendo um dos pioneiros na sistematização e produção dos cordéis no Brasil. O cordel em questão caracteriza-se como um romance de 32 páginas composto por 142 estrofes estruturadas em sextilhas. O vídeo do folheto traduzido para a Libras encontra-se disponível na plataforma YouTube no seguinte link: <https://youtu.be/Ynld8kvwjrg>.

Essa dissertação está dividida em cinco capítulos. O capítulo dois é destinado a apresentar a origem e características da literatura de cordel de acordo com Abreu (1993), Galvão (2000) e Cavalcanti (2007), e as especificidades da literatura em Libras em seus aspectos formais, apoiado em autores como Karnopp (2006), Karnopp e Silveira (2013), Strobel (2008), Quadros e Sutton-Spence (2006), Machado (2013) e Klamt (2014). Neste capítulo, também descrevo sobre o *corpus* constituinte da pesquisa, ou seja, alguns pontos da biografia

do cordelista Leandro Gomes de Barros, o universo e o teor de suas produções em folhetos e o seu impacto e relevância para a literatura de cordel através dos achados de Mendes (2009) e Oliveira (2017). Por fim, detalho alguns pontos de *A história da donzela Teodora* que foram significativos para a construção do sentido/significado do universo que a compõe, possibilitando evidenciar a ambientação que o autor projetou em sua produção, para então reconstruir tais elementos em Libras fazendo assim, o uso de escolhas tradutórias mais seguras e conscientes que possibilitaram o estabelecimento desse gênero literário em Libras.

No capítulo três são apresentadas as minhas concepções teóricas acerca do fazer tradutório, relacionando-o especificamente ao contexto da tradução de produtos literários por meio dos estudos de Even-Zohar (2013), Britto (2012) e Lefevere (2007). Ao abordar a teoria dos polissistemas, ancorado em reflexões postuladas por Even-Zohar (2013) e Lefevere (2007), busca-se evidenciar como a cultura de um povo e os sistemas que a compõem interferem na produção dos seus produtos literários e como tais questões devem ser levadas em consideração, visto que influenciam na tomada de decisão (estilo, metodologia e estratégias tradutórias) que permeia a condução de um projeto tradutório. Os estudos de Segala (2010) e Quadros e Segala (2015) nos ampararam quanto ao estabelecimento dos elementos (linguísticos e semióticos) que compõem uma tradução intermodal. Recorro a tais teóricos a fim de justificar as estratégias, os métodos e o perfil do projeto tradutório de *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros do português brasileiro para a Libras, conduzido nesta pesquisa.

No capítulo quatro, empenho-me em descrever o processo tradutório de *A história da donzela Teodora* do português brasileiro para a Libras. Neste capítulo, detalho as estratégias e recursos linguísticos e literários que se fizeram presentes na tradução realizada, evidenciando os resultados desta pesquisa.

No capítulo cinco, retomo os questionamentos e objetivos que nortearam a pesquisa conduzida, a fim de averiguar se foram atendidos e respondidos, dessa forma concluindo esta dissertação.

2 LITERATURA DE CORDEL E LITERATURA EM LIBRAS

Este capítulo destina-se a abordar as características e a trajetória percorrida pela literatura de cordel em solo brasileiro, apresentar o cordelista Leandro Gomes de Barros, o universo literário criado em seus cordéis, o *corpus* da pesquisa, o cordel *A história da donzela Teodora* e as especificidades da literatura em Libras. Tais considerações são relevantes para o estabelecimento de escolhas tradutórias mais seguras e conscientes, na medida em que explicitam o arcabouço cultural e as peculiaridades poéticas e literárias referentes a ambos os sistemas literários envolvidos no processo tradutório.

2.1 LITERATURA DE CORDEL: ORIGEM, TRAJETÓRIA E CARACTERÍSTICAS

Precisar a origem da literatura de cordel brasileira, assim como alguns dados inerentes ao seu universo, é uma atividade complexa que divide a opinião de alguns pesquisadores até os dias atuais. Isso ocorre pela falta de uma documentação histórica precisa referente a alguns marcos que permearam a sua trajetória. No entanto, ancorado em fontes que se mostraram seguras em relação as informações dispostas, esboçarei alguns dados encontrados em pesquisas já conduzidas com essa temática como as de Abreu (1993) Cavalcanti (2007) e Galvão (2000). Os indícios que mais corroboram para o surgimento dessa manifestação literária em solo brasileiro é a junção da estrutura física e forma de comercialização oriunda da literatura de cordel portuguesa com as formas poéticas da poesia oral e das cantorias realizadas no interior do nordeste brasileiro.

A literatura de cordel teve a sua gênese “na Península Ibérica no século XVI” (CAVALCANTI, 2007, p. 16). Recebeu essa nomenclatura devido à forma como seus produtos eram vendidos em Portugal, pendurados em barbantes ou pequenas cordas, sendo expostos nas feiras, praças, romarias e nas ruas. Por esse motivo também eram conhecidos como “Folhas Volantes” em Portugal, ou “Piegos Suelos” na Espanha. Dado o seu baixo custo de produção, eram vendidos em preços mais acessíveis, se compararmos com a literatura erudita, e dessa forma alcançou um público diverso composto por “fidalgos, damas da corte, profissionais liberais, camponeses, marujos, lavadeiras” (ABREU, 1993, p. 250). Vale ressaltar que em Portugal, por um determinado período de tempo, a venda de cordéis era restrita à irmandade do Menino Jesus dos Cegos de Lisboa, cujos vendedores eram cegos. Tal feito possibilitava a aglomeração de pessoas ao redor dos cegos, que contavam suas histórias a fim de vendê-las.

Logo, em Portugal, a literatura de cordel também ficou conhecida como literatura dos cegos. Apesar das divergências em relação às causas, a maioria dos autores que se preocuparam com a literatura de cordel afirmam que ela se extinguiu no século XIX (ABREU, 1993, p. 46).

Como a literatura de cordel em Portugal, antes do seu declínio, já apresentava uma considerável aceitação e circulação em massa devido ao seu caráter de entretenimento alinhado ao seu baixo valor de comercialização, ela foi “trazida para o Brasil pelos colonizadores já nos séculos XVI e XVII” (GALVÃO, 2000, p. 25). Contudo, ela só veio a se consolidar em seus aspectos formais, conforme a conhecemos hoje, em finais do século XIX e início do século XX, popularizando-se na região nordeste do país.

Ao comparar a estrutura literária das produções cordelistas em solo português e em solo brasileiro, a pesquisadora Marcia Abreu (1993) identifica particularidades em ambas as produções que nos levam a compreender que o cordel brasileiro, embora tenha suas raízes nos folhetos portugueses, desenvolveu particularidades específicas. O produto poético cordelista brasileiro está mais ligado às marcas de oralidade do povo nordestino, seguindo fielmente as regras de composição poética estabelecidas ao gênero e constituindo sua arquitetura exclusivamente em versos, assim “os folhetos possuem uma forma fixa e específica, predominantemente sextilhas com versos setissílabos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas com menor frequência, estrofes de sete versos setissílabos com rimas em ABBAACDDC” (ABREU, 1993, p. 3). Contrariamente ao cordel brasileiro, “esta definição formal não existe no cordel português que pode ser escrito em prosa, em verso – com rimas e métrica bastante variáveis – ou sob a forma de peças de teatro” (ABREU, 1993, p. 4).

Ao chegar ao Brasil, “esta literatura circulou também pelo Nordeste onde já havia uma outra tradição popular: as cantorias. Ou seja, os textos portugueses encontraram no Nordeste uma outra literatura, em processo de definição” (ABREU, 1993, p. 128). Ao refletir sobre o teor da poesia oral e das cantorias e sua importância para a constituição do cordel brasileiro, Abreu (1993, p. 128-129) argumenta que

a criação de composições poéticas populares, no Nordeste brasileiro, é uma tradição anterior à publicação de folhetos, pois há registros, na obra dos folcloristas do início do século, de composições deste tipo apresentadas oralmente em sessões de cantoria. O estilo característico dos folhetos parece ter iniciado seu processo de definição neste espaço, muito antes que a impressão fosse possível.

A autora ainda corrobora ao especificar que

as cantorias nordestinas do século XIX e início do XX eram recitativos acompanhados por violas ou rabecas, em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas – glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos, etc. (ABREU, 1993, p. 129).

Desse modo, os aspectos formais do cordel brasileiro possuem uma relação mais direta com a poesia oral e as cantorias realizadas nas pelejas, na mesma proporção que a literatura cordelista portuguesa estava ligada à prosa ou cenas teatrais sendo, posteriormente, lidas como textos dramáticos, então

não se pode considerar o cordel português como produção oral, em primeiro lugar, devido o seu contexto de produção – foram **escritos** para serem **publicados**, ou já vêm de longa tradição escrita tendo sido apenas, adaptados; em segundo lugar, porque sua forma não condiz com a de composições orais. Os textos são construídos através de períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras, ritmos marcados, fórmulas linguísticas. (ABREU, 1993, p. 251).

Assim, a literatura de cordel brasileira utilizou-se apenas da forma de produção, exposição e comercialização do cordel lusitano, alinhando essa materialidade física à forma poética das cantorias realizada no nordeste do Brasil visto que “os primeiros autores de folhetos são herdeiros diretos da tradição oral que informava as cantorias” (ABREU, 1993, p. 188).

Além da distinção entre suas estruturações poéticas e literárias, em ambas as literaturas o perfil do produtor de cordel é diferenciado no tocante à sua condição socioeconômica. No nordeste brasileiro a literatura de cordel, em sua gênese, era produzida exclusivamente por homens do povo, com trajetórias de vida semelhantes, por serem naturais de um ambiente rural e sem tanta instrução formal, tendo como renda a comercialização de suas produções. Isso configurou condições de produção diferenciadas do que ocorreu com a produção dessa literatura em Portugal, pois

dentre os folhetos escritos por autores portugueses, no século XVIII, há grande quantidade de representantes das “altas esferas” sociais, como advogados, médicos, militares, padres, professores. Considerar estas pessoas como representantes das camadas populares é, no mínimo, complicado. Isto fica ainda mais claro quando pensamos nos autores de folhetos nordestinos que, em geral, dedicam-se exclusivamente a cantar, escrever e vender folhetos e que, antes de exercerem estas atividades, eram operários {como Francisco das Chagas Batista}, vendedores de fumo (como Manuel Cabeceira), escravos (como Inácio da Catingueira), pequenos agricultores (como Antônio Manuel da cruz). (ABREU, 1993, p. 250).

Por conseguinte, o enredo dos folhetos, suas lições moralizantes e as disputas travadas em torno da narrativa cordelista se constroem de formas distintas em ambos os polissistemas literários. No enredo do cordel brasileiro é constante a presença de conflitos

travados entre personagens pertencentes a condições socioeconômicas diferenciadas. As pessoas ricas ou que possuem algum poder de ordem social acabam sendo representadas como um dos vilões que compõem o universo dessas narrativas e as camadas mais pobres da população representam os benfeitores, que precisam enfrentar as dificuldades do cotidiano com temas que atravessam as suas realidades, como a seca, o preconceito de classes, o cangaceirismo, os baixos salários e a exploração dos trabalhadores. Tal cenário se estrutura de forma oposta no cordel lusitano, visto que

os personagens são retirados das altas esferas sociais, as histórias desenrolam-se junto à nobreza, sem que haja espaço para a tematização do cotidiano, dos problemas ou dos desejos das classes desfavorecidas. Quando um ou outro pobre ocupa algum papel na narrativa há uma perfeita comunhão de interesses entre ele e o grupo de nobres com o qual convive. Os cordéis lusitanos que chegaram ao Brasil retratam um universo “supra-social”, em que as distinções de classe não são relevantes, os problemas não dizem respeito à sobrevivência e sim à manutenção de comportamentos moralmente adequados. Neste universo não cabe qualquer crítica social, já que há valores claramente delimitados que unem pobres e ricos na busca da justiça e da bondade - que, com certeza, serão atingidas no final. (ABREU, 1993, p. 257).

Dessa forma, salienta-se que as dificuldades sofridas por pessoas oriundas de classes menos providas financeiramente interferem diretamente na composição das narrativas dos enredos dos cordéis brasileiros, e tais preocupações partem do próprio autor por também compartilhar das mesmas condições socioeconômicas do seu público consumidor. O cordelista brasileiro está, desse modo, inserido em seu local de vivências, que por sua vez é compartilhado pelos seus consumidores, possuindo, assim, propriedade para reclamar do que contraria o bem-estar do sertanejo e lhe priva de melhores condições de vida.

Assim evidencia-se que, diante das condições de produção do cordel em solo brasileiro (perfil dos produtores, os dilemas enfrentados pela população em seu cotidiano etc.), ele se faz necessário enquanto um local de crítica social contra a extrema injustiça que tanto assolou o Nordeste e sua população durante muito tempo. Isso não significa afirmar que não tenha havido pobreza em Portugal e que uma parcela da população não tenha passado por dificuldades econômicas ou de extrema pobreza, porém os produtores não evidenciavam essa realidade em seus folhetos e muito menos os utilizavam como um local destinado a denunciar as indignações e injustiças sofridas pelo povo, visto que recriam um cenário harmonioso entre os personagens de classes sociais distintas em suas narrativas, levando a um imaginário de inexistência de um inconformismo por integrantes das classes mais pobres.

Desse modo, pode-se apontar que embora o cordel português possa ter influenciado a criação dessa forma de literatura em solo brasileiro, constata-se que o cordel no Brasil

desenvolveu aspectos específicos atrelados diretamente à sua comunidade produtora e consumidora. Assim, dentre os pontos mais heterogêneos entre ambos os sistemas literários, destacam-se o seu aspecto formal, pois enquanto o cordel brasileiro é arquitetado exclusivamente em versos, os folhetos portugueses podem ser escritos em prosa, versos ou textos dramáticos advindos de uma cultura letrada; a temática dos enredos (princesas, reis, bem/mal – não atrelado a classe econômica, moral cristã vs. disputas políticas, cangaço, penúria, riqueza/mal versus pobreza/bem, luta de classes e o coronelismo) e o perfil do produtor dessa literatura (os poetas nordestinos no início da produção do cordel no Brasil – hoje esses poetas podem apresentar um perfil mais diversificado). Em vista disso, com relação ao cordel brasileiro, compreende-se que

o contexto de produção e circulação desta literatura é claramente circunscrito tanto os produtores quanto os consumidores deste tipo de literatura pertencem às classes subalternas, estão fortemente enraizados numa cultura de tradição oral, compartilham o mesmo universo de preocupações, valores, desejos. Compartilham também os padrões de apreciação estética de obras literárias. Estas características da literatura de folhetos nordestina permitem que ela seja entendida como um fenômeno da cultura popular, enquanto o cordel português poderia ser compreendido como uma manifestação incipiente da cultura de massa, já que ele representa uma linha editorial produzida com a finalidade de atingir grandes públicos de diferentes condições sociais. Os folhetos nordestinos são feitos por "homens do povo" que possuem grande identidade com seu público, pois ambos - autor e público - pertencem ao mesmo universo cultural. No cordel português não há esta identidade, ele é produzido para amplos setores da população, não havendo qualquer uniformidade entre os autores, nem tampouco entre os consumidores. (ABREU, 1993, p. 252).

O cordel brasileiro fixou seus aspectos formais em versos marcados pela oralidade na qual o poeta imprime em suas obras uma linguagem coloquial, empregando vocábulos regionais e expressões populares nordestinas “cuja definição se deu no âmbito das cantorias” (ABREU, 1993, p. 188). A influência oral, ao longo do tempo, permanece e possivelmente se acentua, na medida em que se junta à essa tradição um novo público, cada vez menos escolarizado e demandando uma linguagem, na composição dos poemas, mais próxima da oral (GALVÃO, 2000, p. 160). Desse modo, percebemos que a escrita do cordel e o seu sistema de rimas e ritmos obedece aos parâmetros que auxiliam na possibilidade de sua memorização e facilidade na recitação dos versos. Além dos vocábulos e expressões populares demarcarem a oralidade nos cordéis brasileiros, “a pontuação utilizada parece, muitas vezes, obedecer mais ao ritmo da fala, declamatória ou não, do que às exigências da leitura. Em alguns casos, esses elementos são mais presentes, em outros, menos explícitos” (GALVÃO, 2000, p. 219). Outro recurso que garante uma continuidade do fluxo de oralidade presente nos folhetos é a

utilização do discurso direto, dos diálogos, na construção dos poemas. Constatei que o discurso direto é essencial na elaboração dos folhetos; em quase todos eles, desempenham um papel nuclear na condução da narrativa, o que leva a aproximar, mais uma vez, os folhetos das narrativas orais. (GALVÃO, 2000, p. 224)

Por carregar em suas produções tais marcas de oralidade, aponta-se que esse tenha sido um dos principais pontos que motivou o desenvolvimento e a circulação em massa dessa literatura na região nordeste do país, devido ao fato de grande parte da população ser analfabeta.

No seio do sistema literário cordelista brasileiro, nos deparamos com distintas categorizações temáticas de seus produtos literários, influenciadas pela perspectiva teórica adotada. Não há, assim, uma categorização temática homogênea dos folhetos brasileiros. Para esta pesquisa, adota-se a classificação temática de Galvão (2000, p. 147), na qual são divididos em seis grandes grupos, sendo eles “1) histórias tradicionais; 2) temas satíricos, relatos de acontecimentos, fait-divers; 3) histórias de heróis e anti-heróis; 4) pelejas; 5) poemas que não apresentam as características típicas da literatura de cordel; e 6) outros” (GALVÃO, 2000, p. 147). Os folhetos tidos como tradicionais versam sobre os romances, os acontecimentos fantásticos, histórias de animais e tradições religiosas. A segunda categoria de produtos refere-se à fatos de ordem socioeconômica, temas políticos, sobre a representação do cangaço e sobre o cotidiano no sertão nordestino. O quarto grupo de cordéis é fruto das batalhas (pelejas) das cantorias realizadas no sertão e depois registrada em versos nos folhetos.

Dentre as produções cordelistas, é possível identificar a confluência entre produções de um sistema literário erudito, mais central, e de sistemas mais periféricos, tidos como populares. Márcia Abreu (2004) afirma que tal encontro é evidente pelas versões em folhetos de obras como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco; *Iracema*, *Ubirajara* e *A Viuvinha*, de José de Alencar; *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas; e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, entre outros clássicos da literatura. O que influencia a seleção das obras para a versificação em folhetos pelos produtores cordelistas, a princípio, é a obra que apresenta uma narrativa com estrutura igual ou aproximada à dos romances e a sua grande popularidade entre os leitores. A autora argumenta que

não basta, entretanto, uma história convencional. É preciso apresentá-la segundo as “regras” de composição de folhetos, já que o interesse pelo tema, ou pelo enredo, não é suficiente para que o público habitual dos folhetos aprecie um texto de literatura erudita. A alteração mais fundamental é a transposição da prosa para o verso, adaptando-se a narrativa à forma poética dos folhetos. Mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto-matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissílabos e introduzem-se palavras – ou altera-se sua ordem – para criar rimas. (ABREU, 2004, p. 202).

Em comparação com outros sistemas literários, o produto literário cordelista apresenta uma construção narrativa de discursos sucintos projetados em períodos com estruturação sintática simplificada, privilegiando a ordem direta das orações arquitetadas em versos. Levando tal especificidade em consideração, no processo de transmutação literária do sistema erudito (central – canônico) para o sistema periférico (folhetos), o produtor cordelista restringe o número de personagens, dando foco aos principais que desempenham um papel central no enredo. O cenário é suprimido, constando apenas poucos traços físicos e morais por meio da adjetivação, o que possibilita reconhecer a trajetória dos personagens na trama, uma vez que

o uso expressivo dos adjetivos na construção dos poemas parece querer deixar claro para o leitor de que lado se situam os personagens. Cumprem, pois, o papel de localizador das forças do “bem” e das forças do “mau”, do herói e do inimigo, deixando pouca margem para ambiguidades. O poeta parece pressupor, pois, a existência de um leitor com pouca capacidade de complexificação dos personagens e do enredo. Muitas vezes, os adjetivos utilizados são extremamente fortes e, em alguns casos hiperbólicos. No entanto, há, como se viu, casos de folhetos em que a ação dos personagens ao longo do texto é mais importante do que a sua qualificação prévia. Nos romances, o papel demarcador dos adjetivos ocorre com mais força, talvez por cumprirem, neles, um papel mais importante do que nos outros tipos de história; são, além disso, histórias mais longas, exigindo uma concentração maior do leitor. (GALVÃO, 2000, p. 234)

O cordel influenciou a forma de comportamento social do povo nordestino, ao mesmo tempo em que se utilizava deste como fonte de inspiração para a criação de sua poesia. Nesse sentido, o produto cordelista tinha a função de entreter e, simultaneamente, em alguns casos, o papel de informar sobre os acontecimentos políticos e sociais relevantes. Tal manifestação literária era fator aglutinador de pessoas, quer seja em casa ou nas ruas, em rodas de pelegas ou cantorias, pois encantava seu consumidor com o repertório poético ali recitado, aflorando um sentimento de identificação com os feitos versificados, cultivando hábitos e costumes sociais que refletiam seus aspectos culturais.

Utilizando-se de um repertório poético da cultura nordestina, os folhetos que narravam os acontecimentos históricos e políticos eram tidos como fonte de informações a esses consumidores, substituindo até a função desempenhada pelos jornais. Em muitas situações, tais folhetos eram lidos para um aglomerado de pessoas, em encontros conhecidos como prática de leitura coletiva. Tal costume foi cultivado por muito tempo no seio nordestino devido às condições de pobreza e a alta taxa de analfabetismo que era vivenciada pelo povo sertanejo, o qual não tinha acesso aos meios de comunicação formais, como jornais, rádio e TV. Quando

havia esse acesso, a compreensão poderia ser comprometida devido à dificuldade de leitura, dessa forma, “o caráter oralizante das leituras coletivas e a facilidade de memorização deste tipo de poesia, permitem, aos não alfabetizados, sua reprodução” (ABREU, 1993, p. 163). Em algumas regiões do nordeste, a comunidade local só validava a veracidade dos fatos se esses fossem apresentados em cordéis pelos poetas ou cantados pelos repentistas, e assim funcionava como uma espécie de jornal versificado visto que

um texto jornalístico, em prosa, não teria a mesma penetração e aceitação de um texto em versos, feito de acordo com regras de composição popular. Além disso, os poetas, ao recontarem os fatos apresentados nos jornais, adequam-os ao universo de crenças e valores de seu público, fazendo com que o ponto de vista do texto coincida com o ponto de vista do leitor. Mesmo fatos de natureza política ou econômica geral são apresentados enfatizando-se sua repercussão sobre as camadas populares. (ABREU, 1993, p. 199).

Os produtos cordelistas com teor informativo demonstravam certo interesse passageiro por parte dos consumidores, visto que os acontecimentos tinham uma repercussão momentânea, e poucos se tornavam clássicos, apenas quando os fatos eram de maior impacto, como o que aborda a morte de Getúlio Vargas ou a renúncia de Jânio Quadros, conforme afirma Galvão (2000). A autora destaca que, para a versificação dos ocorridos, os produtores cordelistas precisavam decodificar as notícias veiculadas nos jornais, a fim de adequá-las a sua sensibilidade poética, transpondo-as ao universo dos folhetos por meio de um repertório popular. Ainda é ressaltado que

no folheto, o leitor tem toda a história em um único espaço: o resumo dos fatos em forma de uma narrativa completa, com começo, meio e fim, e, ao mesmo tempo, a opinião/julgamento do autor. O poeta, ao escrever o poema, já sabe objetivamente de todo o caso – que vinha provavelmente acompanhando através dos jornais –, já formulou sua opinião sobre o assunto e sente-se apto, portanto, a compor/contar uma história. O jornal, por outro lado, vai dando as notícias sobre o fato à medida em que ele vai sendo esclarecido, em tempo real. O leitor, para ficar ciente do andamento do crime, tem necessidade de ler/acompanhar a notícia durante vários dias (isso requer inclusive o movimento de procurar, no corpo do jornal e na seção onde eram publicados os fatos, as notícias sobre o assunto) em fragmentos. Uma das últimas publicações sobre o crime é que traz, como se viu, um resumo sobre ele. O conjunto da história já pode ser visualizado pelo leitor do folheto, como se viu, a partir do momento em que lê/ouve seu título e observa a ilustração de sua capa, fatores inexistentes no caso do Jornal. Nenhuma das notícias publicadas foi acompanhada de uma ilustração nem os títulos das matérias – exceto um deles, como analisarei – tinham um apelo tão forte quanto aquele que o autor e/ou o editor escolheram para o poema. (GALVÃO, 2000, p. 264).

Além de entreter e informar, o produto cordelista também se torna instrumento de alfabetização do povo sertanejo. Os cordéis recebiam, mesmo que indiretamente, uma função

alfabetizadora, que poderia ser atribuída ao seu baixo custo de produção e comercialização, ao seu teor oralizante alinhado a estruturas de fácil memorização dos versos, diferentemente dos livros didáticos e das obras literárias eruditas, e dessa maneira os seus consumidores “em muitos casos, mesmo sem saber ler, compravam os folhetos e pediam a outra pessoa que lesse em voz alta. Os analfabetos, assim, acompanhavam os enredos das histórias dos poemas” (GALVÃO, 2000, p. 420). As taxas de analfabetismo eram altas na região nordeste do século XIX e XX, e os folhetos, por tratarem de temáticas cotidianas vivenciadas por esse povo, utilizando-se de um repertório poético marcado pela oralidade, resultava em uma aproximação por meio de uma identificação social, possibilitando a seus consumidores o incentivo às práticas de leitura, assim

a alfabetização das pessoas através do cordel dava-se de maneira autodidata: através da memorização dos poemas, lidos ou recitados por outras pessoas, o alfabetizando, em um processo solitário de reconhecimento das palavras e versos, procedia, ele mesmo, à decodificação. Aos poucos, esse processo se ia estendendo a outros objetos de leitura. (GALVÃO, 2000, p. 498)

Embora tenha representado muito para o povo nordestino, chegando a influenciar novos hábitos e costumes sociais e tendo o seu apogeu “entre as décadas de 30 e 50” (GALVÃO, 2000, p. 30), o sistema literário cordelista passou por momentos de fragilidade, tangenciando a extinção. “Nos anos 60, o cordel passou por uma grande crise” (GALVÃO, 2000, p. 32) devido ao declínio no consumo dos folhetos. Fatores como a popularização do rádio e da televisão na região nordeste, bem como o processo de urbanização sofrido nas cidades estão associados ao baixo consumo dos folhetos nesse período. Surgiam assim, mesmo que timidamente, novas formas de entretenimento para o povo sertanejo. As reuniões que antes eram motivadas pelas cantorias ou recitações dos poemas de cordéis foram sendo substituídas por aglomerações em torno dos aparelhos de rádio ou televisão, dado o seu caráter de entretenimento inovador alinhado às suas programações diversas.

Mesmo passando por um momento de fragilidade por cerca de uma década, os produtos cordelistas começam a ganhar destaque nas mídias de rádio e TV, “tornando-se novamente centro de interesses a partir dos anos 70, desta vez principalmente por parte de turistas, universitários brasileiros e estrangeiros: o cordel tornou-se objeto de estudo e de curiosidade” (GALVÃO, 2000, p. 32). Tais espaços se tornam novos meios de divulgação da literatura de cordel. As universidades passam a pesquisar o cordel, que até então vinha sendo estigmatizado e marginalizado, reconhecendo-o enquanto uma manifestação literária legítima, bastante rica e de grande representatividade para a população nordestina. Inclusive, é a partir desse momento que “a denominação literatura de cordel foi atribuída aos folhetos brasileiros,

pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrado em Portugal” (GALVÃO, 2000, p. 22). Desse modo, “é interessante observar também que a denominação literatura de cordel, utilizada pelos estudiosos, só seria impressa nos folhetos a partir dos anos 70, quando um novo público se configura” (GALVÃO, 2000, p. 150). Até então, “folhetos” ou “livrinhos” eram as denominações mais comuns para essa literatura.

Por integrar a manifestação cultural do povo nordestino, o cordel ganhou espaço no rádio com estações especializadas em transmitir as cantorias do cordel, não apenas no Nordeste, mas também em outras localidades do país que apresentavam um considerável número de possíveis consumidores dessa literatura. Atualmente existem conteúdos de cordel disponíveis nas mais diversas mídias, evidenciando a popularidade desse polissistema literário e a sua possibilidade de adaptação e reinvenção frente às mudanças sociais e tecnológicas.

O sistema literário cordelista brasileiro, nos moldes que o conhecemos hoje, teve como precursores do movimento Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e João Martins de Athayde (1880-1959), que “são considerados os fixadores das normas de criação de folhetos que seriam seguidas posteriormente” (GALVÃO, 2000, p. 30). A Leandro Gomes de Barros tal título é atribuído por ter sido “o responsável pelo início da publicação sistemática de folhetos” (ABREU, 1993, p. 165), em 1893, quando começa a imprimir seus primeiros produtos versificados em larga escala. João Martins de Athayde é outro produtor/poeta cordelista importante para a consolidação dessa manifestação literária, principalmente por ter inovado quanto à forma de impressão dos folhetos, que seguem o mesmo padrão até os dias atuais, visto que

essas transformações introduzidas no tamanho dos folhetos, atribuída principalmente à Athayde, começaram a se vincular ao tipo de poema escrito. O *folheto*, narrando principalmente fatos ocorridos, *fait-divers* e pelejas, tinha de oito a dezesseis páginas e os *romances*, trazendo em geral versões das histórias tradicionais ou criações locais narrando histórias de encantamento, tinham de 24 a 64 páginas. (GALVÃO, 2000, p. 93).

Outro feito importante marcado pelas ações de Athayde foi a introdução da figura do editor de cordéis, pois até então os poetas produziam, editavam e comercializavam suas obras, ou seja, eram unicamente encarregados de realizar todo o processo. Em 1921, após a morte de Leandro Gomes de Barros, Athayde adquire os direitos autorais de suas produções, tornando-se editor de suas obras e de outros diversos produtores cordelistas, estabelecendo uma grande rede de distribuição e comercialização dos cordéis em diversas localidades, incluindo os grandes centros urbanos.

Conforme afirma Abreu (1993, p. 171), na década de 20 consolidam-se as características gráficas da literatura de folhetos, define-se o processo de produção e comercialização e constitui-se o público para essa literatura. A comercialização dos folhetos ocorria por meio das viagens realizada pelos cordelistas no interior do nordeste, percorrendo os vilarejos, fazendas e engenhos. Quando saíam de viagem para vender suas produções durante meses, suas esposas ficavam encarregadas pela venda dos cordéis em suas casas, porém devido ao processo de expansão urbana alinhado às novas formas sistemáticas de produzir, imprimir e comercializar suas produções, “os autores abandonaram o campo e estabeleceram-se nas capitais ou nas grandes cidades, onde compunham, editavam e vendiam suas obras, vivendo exclusivamente de seu trabalho poético” (ABREU, 1993, p. 172).

Das normas de composição do cordel brasileiro em seus aspectos formais, destacam-se o tamanho dos folhetos, o número de páginas, as confecções das capas e a estruturação poética dos versos. De acordo com Galvão (2000, p. 152), os cordéis têm em média 10 a 13,5cm de largura por 15 a 18,5cm de altura, variando entre essas dimensões. São constituídos, em sua maioria, por 8, 16, 32 ou 64 páginas. Os que possuem 32 ou 64 páginas (ou mais – alguns poucos cordéis podem apresentar um maior número de páginas) são conhecidos como romances.

A xilogravura, elemento tão marcante na literatura de cordel, só veio a integrar esse universo anos após a sua chegada e desenvolvimento no Brasil. Segundo Galvão (2000, p. 95), até a década de 1930 as capas dos cordéis eram compostas apenas do nome do autor, título do poema e informações da localidade de venda, ou seja, nenhum recurso imagético a acompanhava. Em alguns folhetos, técnicas como a zincogravura ou o uso de cartões postais também chegaram a ser utilizados em suas confecções, porém foi a xilogravura que se fixou como sinônimo dos folhetos. As xilogravuras vieram a estampar os folhetos e a se popularizar entre os produtores cordelistas por volta dos anos de 1940 a 1950, quando o cordel começou a ser consumido por outros públicos, como turistas e intelectuais, pois

a associação direta entre literatura de folhetos e xilogravura parece ter sido uma construção a posteriori feita sobretudo pelos intelectuais que veem na gravura em madeira uma expressão mais próxima da “alma popular”, do rural e, portanto, do Nordeste. Na verdade, os dados revelam que o processo de composição das capas dos folhetos, pelo menos até os anos 50, está relacionado principalmente à inserção dos poetas e editores em uma cultura urbana, onde o acesso aos recursos gráficos era relativamente fácil, reaproveitados, muitas vezes, de outras tipografias. (GALVÃO, 2000, p. 98).

Assim percebe-se que a literatura de cordel não foi importada para o Brasil e prontamente difundida em massa no seio nordestino. Tal literatura passou por diversas

modificações, incorporando elementos linguísticos, extralinguísticos e culturais do povo nordestino a sua estrutura, assim constituindo-se enquanto um sistema literário que com o passar do tempo foi desenvolvendo os seus aspectos formais, resultando em uma manifestação bastante produtiva e de grande valor representativo e cultural para o polissistema literário brasileiro.

2.2 LEANDRO GOMES DE BARROS

O poeta Leandro Gomes de Barros, considerado o rei da literatura de cordel, nasceu em 19 de novembro de 1865 na fazenda Melancia, situada na cidade de Pombal na Paraíba e morou nessa localidade até os nove anos de idade, quando, em decorrência da morte do seu pai, a família se mudou para a Vila do Teixeira-PB. Leandro juntamente com a família, residiu em Vila do Teixeira nas acomodações de seu tio materno, o padre Vicente Xavier de Faria, até 1890, quando se mudou para Vitória de Santo Antão no Pernambuco. Em sua nova morada, casa-se em 1892 com Venustiniana Eulália Aleixo, com quem teve quatro filhos: Julieta, Rachel, Esaú Eloy e Erodildes. Posteriormente, muda-se para Jaboatão dos Guararapes-PE e, em 1907, muda-se para a capital, Recife. Leandro faleceu em 4 de março de 1918, em Recife.

O período em que residiu com o seu tio Padre, que também era professor de Latim e Humanidades, foi crucial para o desenvolvimento do seu fazer poético, visto que o tio o aproximou do universo da escrita como aponta Mendes (2009, p. 62). Assim, ele seria o responsável pelo processo educacional formal e sistematizado de Barros. Além da imersão no mundo dos livros literários e de fatos históricos, ou seja, no universo do conhecimento proporcionado por seu tio, outro fator que impulsionou suas habilidades com a poesia de cordel foi o contato e a convivência estabelecida com grandes cantadores e violeiros locais, pois a Vila do Teixeira concentrava importantes poetas da poesia oral, como “Ignácio da Catingueira, Romano da Mãe d’Água, Bernardo Nogueira, Hugolino do Sabugi, Nicandro Nunes da Costa” (MENDES, 2009, p. 62). Tal contexto culminou para que ele transitasse em meio a essas produções poéticas de significativa importância para a poesia popular e posteriormente dedicar-se a elas na produção e comercialização de suas obras.

Leandro Gomes de Barros começou a produzir seus primeiros cordéis em 1889, e que “por volta de 1893, o autor dá início ao processo editorial do cordel, consolida-se então, o patrono da Literatura Popular em verso no Brasil, acumulando dessa forma inúmeras funções: escrever, editar e vender” (MENDES, 2009, p. 63). Desse modo, Leandro é considerado como o pioneiro no processo de editoração e sistematização da distribuição e venda dos cordéis nos

moldes que o conhecemos hoje, pois escrevia suas obras, editava-as e se encarregava de encaminhá-las aos seus devidos pontos de venda. Até então tal prática não era realizada pelos poetas cordelistas. Por conta dessa postura inovadora, foi possível que ele vivesse exclusivamente de suas produções, caracterizando-se como um dos poucos poetas cordelistas a conquistar tal feito.

Leandro, além de comercializar os cordéis em sua residência, viajava pelo Nordeste brasileiro divulgando, vendendo, cativando e fidelizando cada vez mais o seu público, prática que foi adotada durante muito tempo por cordelistas. É possível que a sua migração para Recife em 1907 esteve relacionada ao impulso que a localidade promoveria em suas vendas, dado o desenvolvimento econômico e cultural da capital, bem como para fugir dos problemas causados pela seca que assolava o sertão nordestino.

Algumas informações sobre Leandro Gomes Barros podem ser imprecisas devido à falta de um registro documental preciso sobre sua vida e obra, mas estima-se que tenha produzido de 200 a 400 obras de cordéis. Foi possível resgatar todas as suas produções, que estão disponíveis no acervo digital da fundação Casa Rui Barbosa⁵.

Tendo em vista o seu grande impacto na literatura popular e o vasto catálogo de publicações, o cordelista ganha destaque e reconhecimento entre poetas renomados da poesia erudita, sendo “considerado o rei da poesia no sertão por Carlos Drummond de Andrade [...]. Se Bilac havia sido considerado o príncipe da poesia por Carlos Drummond de Andrade, Leandro Gomes de Barros o superava e poderia ser considerado o rei da poesia do sertão [...]” (OLIVEIRA, 2017, p. 73). Mais um feito que evidencia a qualidade nas produções de Leandro, bem como sua importância no âmbito literário dado o seu estilo de escrita e a criatividade para conduzir suas narrativas, é o fato de que:

Ariano Suassuna, que tomou como base dois de seus folhetos, *O dinheiro e A história do cavalo que defecava dinheiro*, para compor a sua obra *Auto da Compadecida*. Assim como os poetas de cordel, Suassuna toma esses folhetos como base, mas faz alterações para incorporá-los ao contexto de sua criação teatral. (OLIVEIRA, 2017, p. 79).

Nas obras de Leandro Gomes de Barros, identifica-se a presença de narrativas poéticas permeadas de temáticas corriqueiras a sua vida cotidiana, destacando-se os aspectos relacionados à política, religiosidade, natureza, família, e principalmente à figura feminina. Em suas obras, versos arquitetados em sextilhas, septilhas, martelos, decassílabos em redondilha maior e menor, manifestados em sua escrita satírica e irônica, destacam-se como ponto crucial

⁵ <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/> acesso em: 20 de julho de 2021.

em suas produções. A sátira e a ironia fazem parte de seus cordéis com a finalidade de criticar os comportamentos e condutas que julgava inadequados na sociedade ou expressar a sua visão problemática sobre as mudanças socioculturais e políticas que vinham ocorrendo naquela época. Desse modo, Leandro

era aclamado, pois dava voz à sua comunidade, sendo o porta-voz desse pensamento coletivo, retratando os valores sociais e o imaginário cultural popular de seus conterrâneos. O autor relacionava diretamente sua obra com o contexto histórico-social da cultura popular. (OLIVEIRA, 2017, p. 74).

Leandro Gomes de Barros vivenciou dois grandes momentos históricos, a abolição da escravidão e a instauração da república no Brasil. Assim, o poeta imprime em suas obras uma postura crítica em relação às transformações sofridas no país motivadas pelo novo regime governamental e, conseqüentemente, ao processo de urbanização que a região nordeste, assim como o resto do país, estava passando. Em seus cordéis, ele sai em defesa do povo, denunciando os descasos e a ineficiência do governo no tocante à adoção de medidas que auxiliassem os sertanejos no combate às dificuldades vivenciadas por eles, como o aumento desenfreado dos impostos, a falta de água, de emprego, a baixa renda e, conseqüentemente, a fome, fazendo “de sua poesia um palanque político, pois acreditava na justiça social e no ser humano” (MENDES, 2009, p. 65).

Portanto, trata-se de um poeta que advoga em favor do povo, recriando em seus cordéis o cenário nordestino e os conflitos políticos protagonizados pelos mais pobres e excluídos contra o governo e a todos que ocupavam posições de poder e que se valiam disso para oprimir a população sertaneja, ou seja, demonstra uma grande preocupação com o destino de seus pares, a região nordeste e o país. Diante disso, Leandro retrata o regime monárquico com um certo saudosismo, representando em seus versos as tradições e os costumes da época, e os contrastando com as novas posturas que vinham a ser adotadas pela sociedade. O poeta compreendia que

o novo regime político acabava por reforçar as desigualdades sociais que o precediam. Em seus folhetos, Leandro buscava então debater questões coletivas partindo do seu ponto de vista particular, tentando por meio de sua escrita, concretizada na voz de algum leitor, revelar para os membros de sua comunidade o que para eles era incompreensível. (OLIVEIRA, 2017, p. 74).

O desconforto com as mudanças sociais manifestado pelo poeta pode se justificar pela ideologia conservadora compartilhada por ele, bem como pela maior parte da sociedade nordestina daquela época. Esse desconforto não era apenas com relação ao novo regime político

adotado no país, mas principalmente com relação à mudança do comportamento feminino, já que as mulheres passavam um momento de emancipação através da possibilidade de trabalho, o que conseqüentemente tensionava, mais cedo ou mais tarde, para um rompimento com os paradigmas conservadores. Por já estarem fartas de viverem sob influência do patriarcado e do machismo, exprimem uma mudança de comportamento mais acelerada. Desse modo,

em total consonância com a mentalidade da época, o poeta satiriza o comportamento das mulheres que começavam a aderir à moda e aos novos modelos de sociabilidade importados da França. Reduto do poeta, as ruas da capital pernambucana ofereciam-se como uma passarela a céu aberto onde mulheres, tanto da elite quanto das camadas médias, podiam desfilarem seus vestidos e conversar livremente, contrariando as regras patriarcais que conservavam filhas e esposas na clausura doméstica. Incomodado com as mudanças de comportamento e com a inversão de papéis sexuais, já que muitos maridos ficavam em casa enquanto suas esposas saíam para trabalhar nas primeiras fábricas instaladas na cidade, Leandro escreve uma série de folhetos satirizando a conduta feminina da época. (OLIVEIRA, 2017, p. 78).

A figura feminina ocupa uma posição central nas obras de Leandro Gomes de Barros, sendo representadas por distintos perfis e imagens em suas vastas produções. Ora surgem como donzelas, heroínas, princesas e mulheres cheias de virtudes e beleza, dignas de terem comportamento socialmente legitimado e reproduzido, ora como prostitutas, perigosas, ameaçadoras, e mulheres cheias de mazelas e vícios que são renegadas socialmente pelo simples fato de não se encaixarem nos padrões comportamentais estipulados por uma sociedade conservadora (arraigada na religiosidade), patriarcal e machista. Então, a mulher nos folhetos do poeta acabava

sendo retratada de maneira maniqueísta, como santa ou pecadora, cabe então à mulher um papel de inferioridade perante o homem. Leandro foi um dos primeiros poetas populares que retrataram satiricamente a figura feminina no início do século XX. Em seus folhetos de circunstância, o poeta reforça um discurso sobre a mulher que vinha sendo sustentado no âmbito da sociedade patriarcal nordestina desde a Colônia. (OLIVEIRA, 2017, p. 78).

O poeta compartilhava por meio de seus versos reflexões acerca das ações femininas, demonstrando através deles os avanços e conquistas alcançados por elas. No entanto, ele constrói esse pensamento de forma irônica e satírica, evidenciando o desejo de preservar os valores morais tradicionais que vigoravam na época e na região nordeste. Por muito tempo, o objetivo da mulher era ser educada para servir ao lar e ao marido, estando sempre em uma posição de inferioridade ao homem. Logicamente, uma sociedade conservadora e machista, que observa a mulher no processo mudança de comportamento manifestar uma nova forma de agir e de pensar, irá julgá-la enquanto ela contrariar o pensamento social dominante. Como a

sociedade nordestina era patriarcal e machista, a literatura de cordel reflete tais questões em suas obras.

Outra figura bastante presente e igualmente criticada nos cordéis do poeta é a sogra. A sogra representa o estereótipo do universo feminino em que Leandro mais se debruça em satirizar e a atribuir adjetivações negativas. Assim,

sendo um homem de seu tempo, membro de uma comunidade fortemente patriarcal e conservadora e aliado à sua própria experiência pessoal, era quase inevitável que Leandro reproduzisse em seus versos uma visão patriarcal, criando um retrato misógino e autoritário, por acreditar que a mulher ocupa uma posição de inferioridade em relação ao homem. No contexto em que Leandro viveu a antipatia e o desprezo pela figura da sogra eram intrínsecos não somente ao poeta, mas à toda a sociedade nordestina, levando em conta que um poeta não falava apenas por si, mas também por seu público, a quem precisava agradar e fazer com que reconhecessem seus próprios valores dentro das histórias contadas nos folhetos. (OLIVEIRA, 2017, p. 141).

Desse modo, a figura da sogra nos cordéis do poeta se projeta sendo associada ao diabo ou as demais pragas e mazelas vigentes na Terra, apontando-a como a responsável por desestabilizar o lar, por agir de forma autoritária ao desafiar o gênero e o poder (machista) que ele exerce sobre sua esposa. Tal postura não era bem aceita pela ideologia patriarcal dominante. Assim,

quando a mulher é vista como sogra, todas as outras figurações femininas deixam de existir, ela não é mais vista como filha, esposa ou mãe. A ótica sob a qual passa a ser enxergada será sempre negativa, pois o próprio estado da velhice também é algo estigmatizado na cultura popular, principalmente quando atrelado à imagem feminina. (OLIVEIRA, 2017, p. 142).

Nos cordéis de Leandro, vemos a figura da mulher ser retratadas em duas posições opostas, nas quais

as protagonistas exemplares são aquelas construídas como modelos a serem seguidos, à imagem da Virgem Maria, representando os valores e princípios aliados ao pensamento da Igreja e ao regime patriarcal, restando-lhes apenas desempenhar os papéis de esposa e mãe. Nestes folhetos pudemos também verificar a persistência de uma temática: a acusação de adultério que acaba por desencadear a fé como tábua de salvação para a mulher caluniada. Estão sempre em oposição o egoísmo daqueles que buscam avantajá-los e o altruísmo das protagonistas, que aceitam passivamente o que o destino lhes impõe. Tais protagonistas são nominadas e possuem, no enredo de suas histórias, diversas características e particularidades positivas. Porém, nestes cordéis, quase que em sua maioria, a presença feminina é objetificada, e nestes casos as mulheres acabam perdendo a própria individualidade e passam a ser tratadas como objeto de posse, de modo que suas qualidades acabam sempre ficando em segundo plano, ou completamente ofuscadas. (OLIVEIRA, 2017, p. 179-180).

E em oposição temos

as que consideramos protagonistas figurantes são aquelas descritas com base em estereótipos femininos negativos. Tais personagens são construídas totalmente à margem da dogmática patriarcal e católica. Além disso, representam espécies de esboços femininos, em que o foco não é quase nunca a personagem, mas sua conduta reprovável, como se fossem usadas apenas como pretexto para as costumeiras lições moralizantes. Não são dotadas de voz, nem nominadas, diferentemente das mulheres exemplares. Ao contrário destas, que aceitam passivamente o destino que lhes é imposto, as mulheres estigmatizadas no cordel são aquelas que fazem valer as suas próprias vontades e individualidades. Apesar de agirem de maneira considerada ousada para a época e para a comunidade, sobressaindo-se efetivamente como protagonistas de suas próprias histórias, utilizamos o termo figurantes como forma de firmar que elas eram tratadas dessa forma pelos poetas de cordel por não se encaixarem nos modelos moralmente aceitos, e qualquer indivíduo que destoasse do que era considerado correto seria prontamente marginalizada. (OLIVEIRA, 2017, p. 180).

Dessa forma, o poeta constrói em suas narrativas de cordel os arquétipos de distintas mulheres tensionando entre qualidades e defeitos, tais como a beleza x feiura, decência x indecência, virtude x vícios, castidade x prostituição, lealdade x infidelidade etc., orbitando em torno de tais dicotomias a fim de projetar a imagem da mulher ideal e aceita pela sociedade. Assim é reduzido o universo feminino na poesia cordelista de Leandro Gomes de Barros, poeta popular de grande destaque e pioneiro em colocar essa literatura nos moldes que a conhecemos hoje.

2.3 A HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA

A história da donzela Teodora, de Leandro Gomes de Barros, configura-se como uma das obras de cordéis mais antigas e que ocupa uma posição de grande destaque em suas produções. O poeta a recriou nos moldes poéticos da literatura de cordel, inspirado em um romance europeu em formato de prosa, e faz questão de destacar tal peculiaridade em seu folheto. Aponta-se que essa narrativa europeia seja

de origem árabe, tendo sido traduzida para o castelhano em fins do século XIII ou começo do XIV. Em algumas versões das Mil e Uma Noites há a história de Teodora, mas não foi esta a via pela qual os europeus chegaram a conhecê-la, pois a primeira tradução europeia do texto é a de Galland, feita entre 1704 e 1717, época muito posterior à da primeira tradução castelhana da história, feita a partir de um original árabe perdido. (ABREU, 1993, p. 85).

Assim, a pesquisadora Marcia Abreu (1993, p. 85) reitera que

a mais antiga edição portuguesa de que se tem notícia é de 1712, traduzida por Carlos Ferreira - em prosa. A história foi seguidamente reimpressa: 1741, 1745, 1749, 1758, 1814, 1827, 1852, 1859, 1885, 1930, 1945. [...] Há edições espanholas - que

circulavam também em Portugal - datadas de 1520, 1524, 1533, 1535, 1537, 1540, 1543, 1545, 1607, 1624, 1676. (ABREU, 1993, p. 85).

Construído em sextilhas, o cordel *A história da donzela Teodora* versificado por Leandro Gomes de Barros obedece a uma metrificacão de sete sílabas poéticas, ou uma redondilha maior, composto de 142 estrofes e datado de 1905. A obra versificada em cordel apresenta a narrativa de Teodora por meio de uma linguagem direta e não abstrata. Existe a voz do narrador, que por meio dos versos rimados vai tecendo detalhes da história e, em momentos necessários da narrativa, o poeta atribui fala aos personagens para concretizar as ações por eles desempenhadas ao longo do cordel.

A obra trata da narrativa de Teodora, donzela, escrava, bela e sábia, em que um certo dia um grande mercador húngaro a avista sendo comercializada em praça pública e, devido aos atributos da moça, acaba negociando a sua compra. Passando-se pouco tempo, percebendo as habilidades de Teodora, o mercador contrata professores para instruir a donzela, ensinando-a os mais diversos conteúdos existentes. O húngaro perde toda a sua fortuna em um acidente marítimo e recorre aos conhecimentos de Teodora para uma possível solução. A fim de conseguir reaver a fortuna do mercador, Teodora então entra em uma disputa com os três maiores sábios do reino, vence-os e prova ser a donzela mais sábia e astuta da região, conseguindo assim, alcança o seu objetivo, de recuperar a fortuna do húngaro. O terceiro sábio do reino (Abraão de Trabador) por descumprir um acordo estabelecido entre ele e a Donzela, necessita dar-lhe uma certa quantia em ouro, então, dessa forma, Teodora faz uso de sua fortuna para gozar de sua liberdade recém conquistada.

No desenrolar do cordel *A história da donzela Teodora*, nos deparamos com os principais aspectos de destaque nas produções de Leandro Gomes de Barros. Temos a representação da mulher pura, casta, cristã, sábia e cheia de virtudes, figurados na personagem principal, a donzela Teodora. Deparamo-nos com a representação do sistema monárquico, bem como os aspectos do contexto religioso e, por fim, a presença de elementos da natureza demarcados pela fauna e flora, entre outros fenômenos naturais descritos pelo poeta em sua produção. O cordel, que tem os desafios travados entre Teodora e os sábios como elemento constante da narrativa, orbita direta ou indiretamente suas discussões em torno de dicotomias como a sabedoria x ignorância, pobreza x riqueza, justiça x injustiça, honra x desonra.

Já no início do folheto, Leandro destaca que a narrativa versejada em formato de cordel não é de sua autoria, mas sim por ele recriada nos termos que a literatura de cordel requer. No final do folheto, o poeta reitera tal afirmação. Vejamos:

1⁶

Eis a real descrição
 Da história da donzela
 Dos sábios que ela venceu
 E a aposta ganha por ela
 Tirado tudo direito
 Da história grande dela
 [...]

142

Caro leitor, escrevi
 Tudo que no livro achei
 Só fiz rimar a história
 Nada aqui acrescentei
 Na história grande dela
 Muitas coisas consultei

O enredo do cordel é composto por oito personagens com papéis atuantes em sua narrativa poética (a donzela Teodora, o mercador e sua esposa, o mouro, o rei e seus três sábios), no entanto apenas três recebem nomeações; Teodora, o rei Almançor, e o terceiro sábio, Abraão de Trabador. Pode-se inferir que o fato de apenas Teodora, o rei Almançor e Abraão de Trabador receberem um nome no decorrer da obra tenha como objetivo destacar que estes são os três personagens centrais que possuem maior notoriedade dado o nível de conhecimento elevado de Teodora e Abraão de Trabador, bem como a autoridade investida ao rei em comandar as situações. Embora os demais personagens tenham uma participação significativa na trama, são denominados apenas pelos papéis sociais por eles desempenhados.

O poeta, ao construir a imagem de Teodora em sua obra, preocupa-se em descrevê-la como uma mulher bela, cristã, virtuosa e detentora de um grande conhecimento, assim atribuindo a ela um modelo ideal de conduta a ser seguido pelas mulheres que integram a sociedade nordestina daquela época. Tal construção reforça a ideologia machista e patriarcal que predominava naquele tempo. Vejamos:

3

Uma donzela cristã
 Ali para se vender [...]

4

Tinha feição de fidalga,
 Era uma espanhola bela [...]

5

O húngaro conheceu nela
 Formato de fidalguia [...]

7

Ela que já era um ente
 Nascida por excelência
 Como quem tivesse vindo
 Das entranhas da ciência

⁶ Número da estrofe no cordel.

Tinha por pai o saber
E por mãe a inteligência.

A Donzela Teodora reforça o perfil da mulher idealizada pelo poeta em seus atributos físicos e comportamentais, porém se destaca por possuir uma postura que burla as regras sociais que eram impostas às mulheres, ao ocupar uma posição de igualdade com o homem, principalmente por serem homens de destaque e de grande poder, desconstruindo a velha visão que a mulher seria incapaz de alcançar tal posição. Podemos apontar que tal figuração possa ter uma tímida relação com o processo de emancipação da mulher nordestina que vinha ocorrendo naquela época, rompendo com pensamento patriarcal e machista dominante. Ao nos atermos a tal detalhe, percebemos uma abertura na produção do poeta ao introduzir tal discussão, no entanto, ele ainda cultua alguns valores tradicionais, como a exaltação a um perfil de mulher ideal, a mulher que precisa ser bela, para ser pura, virtuosa e inteligente. Teodora, com suas habilidades intelectuais, deixa todos do reino admirados, uma relação que simboliza como a sociedade reagia diante de uma mulher que apresentasse tal posição de destaque. Observemos:

11
Admirou todo mundo
O saber dessa donzela
Tudo que era em ciência
Podia se encontrar nela
O professor que ensinou-a
Depois aprendeu com ela
[...]
138
Ficaram todos os sábios
Daquilo impressionados
Pois uma donzela escrava
Vencer três homens letrados
Professores de ciências
Doutores habilitados

O mercador é representado como a figura do homem estrangeiro, natural da Hungria, rico e de bom caráter. Seus atributos se alinham com suas ações no decorrer da narrativa. Ele compra Teodora ao admirar-se com sua beleza física coadunada a sua índole cristã, bem como as suas habilidades com o conhecimento, ou seja, por simbolizar o estereótipo da mulher ideal. No cordel, mesmo desempenhando um papel de destaque na narrativa, o personagem é sempre denominado por sua nacionalidade ou pela profissão que exerce, não sendo apresentado o seu nome próprio.

2

Houve no reino de Túnis
 Um grande **negociante**
 Era natural da Hungria
 E negociava ambulante
 A quem podia chamar-se
 Alma pura e constante
 [...]

5

O **húngaro** conheceu nela
 Formato de fidalguia [...]

23

O **mercador** seguiu tudo
 Quando a donzela ditava [...].

(grifos nossos).

O húngaro possui uma esposa que é mencionada apenas em um verso do cordel, ou seja, não possui destaque na narrativa. Abreu (1993) aponta que tal personagem não existia na narrativa europeia e sua inserção no cordel de Leandro Gomes de Barros é justificada para alinhar a sua produção aos valores ideológicos da região nordeste, assim “o mercador ganha uma esposa, já que não deveria parecer bem um homem vivendo sozinho com uma donzela” (ABREU, 1993, p. 271).

14

Só via em torno de si
 O vil manto da marzela
 Em casa só lhe restavam
 A mulher e a donzela
 Então chamou Teodora
 Pediu um parecer dela

Quando perde a sua fortuna em um acidente marítimo, o mercador recorre à donzela para ajudá-lo, tendo que negociá-la com o rei para reaver seus bens. Diante de tal contexto, pode-se apreender a posição da mulher análoga à representação de coisa, sendo comprada e comercializada em momentos oportunos, assim Barros reafirma o pensamento reducionista sobre a figura mulher em sua obra. No entanto, por meio do seu conhecimento e de suas habilidades, ela passa de objeto a sujeito e protagonista da própria história. Analisemos:

3

Andando um dia na rua
 Numa praça pôde ver
 Uma donzela cristã
 Ali para se vender
 O mercador vendo aquilo

Não pôde mais se conter

4

Tinha feição de fidalga
Era uma espanhola bela
Ele perguntou ao mouro
Quanto queria por ela
Entraram então em negócio
Negociaram a donzela

[...]

19

- Se o mouro vender-lhe tudo
Com que possa me compor
Vossa mercê vá daqui
Vender-me ao rei Almançor
É este o único meio
Que salvará o senhor

[...]

26

Então subiu um vassalo
Deu parte ao rei Almoçor
O rei chegou à escada
Perguntou ao mercador:
- Amigo qual o negócio
Que tem comigo o senhor?

27

Então disse o mercador
Com uma grande humildade:
- Senhor, venho a vossa alteza
Com grande necessidade
Ver se vendo esta donzela
A vossa real majestade

O papel do rei projeta a figura do personagem de maior autoridade, detentor de poder e riqueza, que seria capaz de solucionar o problema financeiro enfrentado pelo mercador. Tal figura representa o sistema monárquico, muito presente nas produções de Leandro, no qual poderíamos inferir a preferência do poeta por esse tipo de sistema governamental, como apontado anteriormente. A imagem do rei representa as ideologias de uma sociedade patriarcal, que coloca o homem como o centro do poder, da justiça e da razão. O rei apresenta-se como um homem que não se deixa guiar pelas emoções, pois mesmo extasiado com a beleza física de Teodora, não vê esse como o único motivo para que ela tenha um valor tão alto, assim desafiando-a na busca de compreender o real valor da Donzela.

28

O rei olhou a donzela
E disse dentro de si:
Foi a mulher mais formosa
Que neste mundo já vi
Trinta ou quarenta segundos
A presenciou ali

[...]

30

Disse o rei ao mercador:
 - Senhor, estou surpreso
 10 mil dobras de bom ouro
 É preço desconhecido
 Ou tu não queres vendê-la
 Ou estás fora do sentido

31

Disse o mercador: El rei
 Não é caro esta donzela
 Dobrada a essa quantia
 Gastei para ensinar ela
 Excede a todos os sábios
 A sabedoria dela

32

O rei mandou logo chamar
 Um grande sábio que havia [...].

No cordel, não são atribuídas características físicas ao rei, mas destaca-se a forma como ele é projetado pelo poeta, como um rei que usa de sua autoridade para ser honesto e justo, cumprindo com sua palavra, ou seja, com o acordo estabelecido entre ele e Teodora. A ele é atribuída a autoridade que comanda a dinâmica dos acontecimentos entre Teodora e os demais sábios.

124

O rei ali ordenou
 Que o sábio se despojasse
 De todas as vestes que tinha
 E à donzela as entregasse
 O jeito que tinha ali
 Era ele envergonhar-se

[...]

129

E não quis dar a ceroula
 O rei mandou que ele desse
 Ou pagaria à donzela
 O tanto que ela quisesse
 Tanto que indenizasse-a
 Embora que não pudesse

[...]

131

O rei ali conhecendo
 O direito da donzela
 Vendo que toda razão
 Só podia caber nela
 Disse ao sábio: Mande ver
 O dinheiro e pague a ela

[...]

135

O rei julgou que a donzela
 Pedisse para ficar

Tanto que se arrependeu
 De tudo lhe franquear
 Mas a palavra de rei
 Não pode se revogar
 136

Mandou dar-lhe o dinheiro
 Discuti também com ela
 Mas ciente de tudo
 Quanto podia haver nela
 E disse: vinte mil dobras
 Não pagam esta donzela

Os três sábios são retratados como possuidores de um grande conhecimento. Por serem figuras exclusivamente masculinas detentores do maior nível de conhecimento do reino, pode-se estabelecer um cenário que reforce o patriarcalismo, que figura o homem como o único que seria passível de obter tal nível de inteligência e sagacidade para manusear o conhecimento científico visto que os atributos da mulher serviriam apenas para os afazeres domésticos. Consideremos:

33

Esse veio e perguntou-lhe:
 - Donzela estás preparada
 Para responder-me tudo
 Sem titubear em nada?
 Se não estiver seja franca
 Se não sai envergonhada
 [...]

55

Chegou o segundo sábio
 Que inda estava orelhudo
 E disse à Donzela: eu tenho
 Dezoito anos de estudo
 Não sou o que tu venceste
 Conheço um pouco de tudo
 [...]

77

Abraão de Trabador
 Veio argumentar com ela
 E disse logo ao entrar:
 Previne-te bem, donzela;
 Dizendo dentro si:
 Hoje eu hei de zombar dela
 [...]

139

Abraão de Trabador
 Com todos não discutia
 Já tinha vencido muitos
 Em música e filosofia
 Em história natural
 Matemática e astronomia
 [...]

141

Tanto quando ele entrou
 Que fitou bem a donzela
 Calculou dentro de si
 A força que havia nela
 Confiando em sua força
 Por isso apostou com ela

O primeiro sábio é caracterizado como o instrutor da cidade nas áreas de física, astronomia, matemática, retórica, história e filosofia. Ele pergunta a Teodora sobre a criação dos astros, relacionando-os com os signos do zodíaco e como as características de cada um dos doze signos influencia na personalidade do homem.

32

O rei mandou logo chamar
 Um grande sábio que havia
 O instrutor na cidade
 Em física e astronomia
 Em matemática e retórica
 História e filosofia

Leandro descreve o segundo sábio como um dos maiores do mundo, atuando em áreas como a matemática e a medicina. Suas perguntas a Teodora orbitam em torno da relação entre os signos e a medicina, sobre o perfil das mulheres em distintas idades, bem como sobre o padrão da beleza feminina. O sábio aumenta cada vez mais o nível de complexidade de suas perguntas, no intuito de derrotar Teodora, porém ele se dá por vencido e não alcança o seu objetivo.

54

O rei ali ordenou
 Que fosse o sábio segundo
 Veio um matemático e clínico
 Um gênio grande e fecundo
 E conhecido por um
 Dos sábios maior do mundo

55

Chegou o segundo sábio
 Que inda estava orelhudo
 E disse à Donzela: eu tenho
 Dezoito anos de estudo
 Não sou o que tu venceste
 Conheço um pouco de tudo

Nas perguntas do segundo sábio, assim como nas respostas de Teodora, no momento do cordel em que debatem sobre os distintos perfis de mulheres, é evidenciada a

manifestação de algumas ideias preconceituosas que vigoravam na época, ao fazer juízo de valor sobre o corpo e a moral feminina. O poeta aproveita-se desse momento e imprime na donzela Teodora a sua concepção sobre os perfis de mulheres, no qual as mais jovens precisam de um conjunto de atributos para ser bela tendo a imagem da virgem Maria como referência. E em oposição, a figura da mulher velha, que quanto mais a idade avança, menos serventia possui para a sociedade, reforçando estereótipos que ligava a imagem da mulher ao descartável, ao defeituoso e ao negativo. Vejamos:

64

O sábio disse: Donzela
 Eu quero, se tu puderes
 Isto é, sei que podes
 Não dirás se não quiseres
 O peso, idade e conduta
 Que têm todas as mulheres
 [...]

66

- Que me dizes das donzelas
 De vinte anos de idade?
 Respondeu: Sendo formosa
 Parece uma divindade
 Principalmente ao homem
 Que lhe tiver amizade

67

As de trinta e quarenta
 Que dizes tu que elas são?
 Disse ela: Uma dessas
 É de consideração
 — Das de 50 o que dizer?
 — Só prestam para oração

68

— Que dizes das de 70?
 — Deviam estar num castelo
 Rezando por quem morreu
 Lamentando o tempo belo
 O que dizes das de 80?
 — Só prestam para o cutelo
 [...]

70

[...] Diga que sinais precisam
 Para a mulher ser formosa?

71

Então a donzela disse:
 Para a mulher ser formosa
 Terá dezoito sinais
 Não tendo é defeituosa
 A obra por seu defeito
 Deixa de ser melindrosa

72

- Há de ter 3 partes negras
 De cores bem reluzentes
 Sobrancelhas, olhos, cabelos

De negras cores e ardentes
 Branco o lacrimal dos olhos
 Ter branca a face e os dentes

73

- Será comprida em três partes
 A que tiver formosura
 Compridos os dedos das mãos
 O pescoço e a cintura
 Rosada cútis e gengivas
 Lábios cor de rosa pura

74

- Terá três partes pequenas
 O nariz, boca e pé
 Largas as cadeiras e ombros
 Ninguém dirá que não é:
 Cujos sinais teve-se todos
 Uma virgem em Nazaré

Por fim, o terceiro sábio é apresentado como aquele possuidor do maior nível de conhecimento, sendo atribuído a ele uma nacionalidade estrangeira. Este é o único sábio que conhecemos pelo seu nome próprio, Abraão de Trabador, o qual pode ter uma relação direta com o personagem bíblico Abraão que é conhecido como um homem de grande sabedoria e este configura como o sábio que mais versa sobre conhecimento religioso. Ao destacar em seu cordel, a nacionalidade e atribuir um nome específico ao terceiro sábio podemos inferir que o poeta compartilha de um pensamento que vigorava, que para se conseguir um conhecimento mais aprofundado uma pessoa deveria ser oriunda de outro país, ou de certa forma fazer um intercâmbio, prática comum naquele tempo entre membros de famílias ricas, para exportar ou se apropriar do conhecimento científico. Ou seja, o Brasil não teria potencial para instruir alguém tão bem, como se ele tivesse em um país estrangeiro ou fosse natural dele. Observemos:

76

El-rei mandou que outro sábio
 Entrasse em discussão
 Então escolheram um
 Dos de maior instrução
 A quem chamavam na Grécia
 Professor da criação

77

Abraão de Trabador
 Veio argumentar com ela
 E disse logo ao entrar:
 Previne-te bem, donzela;
 Dizendo dentro si:
 Hoje eu hei de zombar dela

Esse é o sábio que mais possui conhecimento, porém o que mais perdeu no desafio com Teodora, pois se vê obrigado a tirar toda a sua vestimenta perante o público por ter perdido a aposta, passando por um grande constrangimento.

79

- Minha aposta é a seguinte:
De nós, o que for vencido
Ficará aqui na corte
Publicamente despido
Da forma que veio ao mundo
Na hora que foi nascido

80

O sábio disse que sim
Mandaram o termo lavrar
E a donzela pediu
Ao rei para assinar
Para a parte que perdesse
Depois não se recusar

[...]

124

O rei ali ordenou
Que o sábio se despojasse
De todas as vestes que tinha
E à donzela as entregasse
O jeito que tinha ali
Era ele envergonhar-se

125

O sábio pôs-se a despir-se
Como quem estava doente
Fraque, colete e camisa
Ficando ali indecente
E pediu para ficar
Com a ceroula somente

126

Depois sufocado em pranto
Prostrado disse à donzela:
Resta-me apenas a ceroula
Não posso me despir dela
A donzela perguntou-lhe:
O senhor nasceu com ela?

Ele é o sábio que mais demonstra um sentimento de soberba em relação a sua adversária, chegando a subestimar a sua sabedoria por ser mulher, escrava, não representando um perigo para a sua autoridade.

139

Abraão de Trabador
Com todos não discutia
Já tinha vencido muitos
Em música e filosofia

Em história natural
 Matemática e astronomia
 140
 Ele descrevia a fundo
 Os reinos da natureza
 Era engenheiro perito
 De tudo tinha a certeza
 Descrevia o oceano
 Da flor d'água a profundidade.
 141
 Tanto quando ele entrou
 Que fitou bem a donzela
 Calculou dentro de si
 A força que havia nela
 Confiando em sua força
 Por isso apostou com ela

É interessante destacar que o desafio travado entre a donzela Teodora e os três sábios nos remete aos desafios de peleja que os poetas cantadores faziam para divulgar o seu trabalho. Enquanto os poetas cantadores adversários estabelecem suas rimas em torno do público, Teodora e os sábios expõem seus conhecimentos diante da multidão (corte), onde no final apenas um sai vitorioso, ficando os perdedores envergonhados pela derrota.

A presença dos aspectos da vida religiosa é evidenciada desde o primeiro momento, quando o poeta idealiza a donzela atribuindo a ela características cristãs. O religioso também se manifesta ao decorrer do cordel, principalmente quando Teodora está debatendo com os sábios no desafio proposto. Em meio ao desafio, os sábios fazem uma série de perguntas ancorados no conhecimento religioso, citando personagens e acontecimentos contidos nos livros bíblicos. Vejamos:

88
 Perguntou o sábio a ela:
 — Que homem foi que viveu
 Porém nunca foi menino
 Existiu mas não nasceu
 A mãe dele ficou virgem
 Até que o neto morreu
 89
 — Este homem foi Adão
 Que da terra se gerou
 Foi feito já homem grande
 Não nasceu, Deus o formou
 A terra foi a mãe dele
 E nela se sepultou
 [...]
 99
 - Donzela, qual foi o homem
 Que por dois ventres passou?
 Disse a donzela: Foi Jonas

Que uma baleia o tragou
 Conservou-o dentro três dias
 E depois o vomitou

[...]

105

- Donzela, falaste bem
 Do maior conquistador
 Diga, dos homens qual foi
 O maior sentenciador?
 — Pilatos, que deu sentença
 a Cristo Nosso Senhor

106

- De todos os patriarcas
 qual seria o mais valente?
 — O patriarca Jacó
 Que lutou heroicamente
 Com os anjos mensageiros
 Do monarca onipotente

107

— Qual foi a primeira nau
 Que foi para o estaleiro
 — Foi a Arca de Noé
 A que no mar foi primeiro
 Onde escapou um casal
 De tudo no mundo inteiro

A manifestação dos aspectos ligados à natureza se faz presente principalmente nos jogos de perguntas e respostas travado entre o primeiro e o terceiro sábio e a donzela. Com o primeiro sábio é mais evidente a temática da natureza por meio da introdução da criação dos astros citados e o seu comportamento. Abraão de Trabador explora em suas perguntas a fauna, a flora e os fenômenos naturais químicos, físicos e biológicos, intercalando o conhecimento empírico científico com o religioso. Notemos:

36

- Diz-me, donzela, o que Deus
 Sob o céu primeiro fez?
 Respondeu: o sol e a lua
 E a lua por sua vez
 É por uma obrigação
 Cheia e nova todo mês

[...]

84

O sábio disse: Donzela
 Conheces os animais?
 Quero agora que descrevas
 Alguns irracionais
 Me diga qual é o bicho
 Que possui oito sinais?

85

Mestre, isto é gafanhoto

Vive embaixo dos outeiros
 Tem pescoço como touro
 Esporas de cavaleiros
 Tem olhos como marel
 Um pássaro dos estrangeiros

86

- Focinho como de vaca
 Tem pés como de cegonha
 Tem cauda como de víbora
 Uma serpente medonha
 E é infeliz o vivente
 Que à boca dela se oponha

[...]

110

O sábio disse: Donzela
 Tens falado muito além
 Me diga que condições
 O homem no mundo tem?
 Disse a donzela: tem todas
 Para o mal e para o bem

111

- É manso como a ovelha
 E feroz como o leão
 Seboso como o suíno
 É limpo como o pavão
 É falso como a serpente
 É tão leal como o cão

112

- É fraco como o coelho
 Arrogante como o galo
 Airoso como o furão
 Forçoso como o cavalo
 E mais te digo que o homem
 Ninguém pode decifrá-lo

[...]

114

Então inventou um meio
 Para ver se a pegaria
 Perguntou: O sol de noite
 Terá luz quente ou fria?
 A donzela respondeu
 Que à noite sol não havia

115

Com a presença do sol
 É que se conhece o dia
 Se de noite houvesse sol
 A noite não existia
 E sem o sereno dela
 Todo vivente morreria

116

- Sem água, sem ar, sem calor
 A terra não tinha nada
 Não tinha os seres que tem
 Seria desabitada
 A própria vegetação
 Não podia ser criada

117

- Os reinos da natureza
 Cada um possui um gênio
 É necessário o azoto
 Precisa o oxigênio
 Para a infusão disso tudo
 O carbono e o hidrogênio

Então percebemos que no cordel *A história da donzela Teodora*, o poeta preserva a ambientação costumeira do romance europeu, contido na narrativa original, evidenciado por aspectos como: a representação do sistema monárquico; a presença de elementos religiosos no cordel; a relação estabelecida entre os aspectos da natureza que surgem ao longo dos desafios; e principalmente a projeção do arquétipo da mulher bela e virtuosa, que vence os seus adversários por meio de suas habilidades, representada por Teodora. Tais elementos já faziam parte do universo da literatura de cordel, e isso é evidenciado pelas diversas produções que versam poeticamente sobre narrativas com inspirações em romances europeus. Barros poderia ter modificado alguns desses aspectos em sua reescritura, adaptando-os de acordo com aspectos da vida e da cultura nordestina local, no entanto, ele os conserva, atuando como um reprodutor da narrativa europeia a fim de alinhar mais literalmente a sua versão em cordel com a versão publicada em solo europeu.

2.4 COMPREENSÕES ACERCA DA LITERATURA EM LIBRAS

Esta seção tem o objetivo de apresentar o cenário e os aspectos formais da literatura em Língua Brasileira de Sinais enquanto repertório constituinte de um sistema literário que integra as manifestações culturais surdas.

Os produtos literários criados pela e para a comunidade surda, configura o que Karin Strobel (2008) identifica como um dentre os demais sete artefatos culturais do povo surdo. Os artefatos culturais são normas, valores ou produtos inerentes à cultura do povo surdo, permeados por suas experiências visuais, que se manifestam de forma diferenciada dos aspectos culturais e comportamentais projetados pelas pessoas ouvintes. Neste sentido, os produtos literários surdos conversam com gêneros como a poesia, contos, romances, prosas, piadas, narrativas que carregam as marcas identitárias de seu povo e são materializadas pela Língua Brasileira de Sinais.

Estudos como o de Silveira e Karnopp (2013) apontam que a manifestação literária surda “já era produzida antes de existirem registros em vídeo, pois, antes disso, sempre

ocorriam encontros de surdos nas associações, eventos, etc., em que eles contavam histórias e anedotas, entre outras produções” (SILVEIRA; KARNOPP, 2013, p. 3). Desse modo, evidencia-se que tais produções literárias fizeram-se presentes no seio das comunidades surdas brasileiras desde que essas começaram a se formar, assim, com o passar do tempo foram constituindo os aspectos formais que regem as suas produções literárias calcados na oralidade, visto que “as línguas de sinais e suas literaturas são de tradição oral, no sentido de que são repassadas por gerações, dentro das comunidades surdas e, apenas recentemente, a produção linguística e cultural destas comunidades começou a ser registrada em vídeo” (KLAMT, 2014, p. 24).

As produções literárias surdas, por possuírem um caráter oral (entende-se por oral, aqui, o texto baseado em uma comunicação face-a-face, em que as línguas de sinais das comunidades surdas estão incluídas (KLAMT, 2014, p. 23)), acabavam não circulando entre consumidores externos à tal comunidade basicamente por dois motivos. O primeiro deles seria influenciado por acontecimentos sócio-históricos que sempre negaram a possibilidade intelectual de pessoas surdas e uso da língua de sinais por elas, como o Congresso de Milão de 1880⁷, acarretando o estigma das línguas de sinais e a não aceitação das produções literárias surdas enquanto legítimas pela sociedade majoritariamente ouvinte. E o segundo, como explicitado, seria a falta de registro dos produtos literários, ocasionada pela ausência de tecnologia de videogravação ou de um sistema de escrita que contemplasse a dinâmica visual das línguas de sinais. Tais barreiras implicaram para que essas manifestações literárias fossem por muito tempo circunscritas apenas ao contexto das comunidades surdas, passadas de geração em geração e estando sujeitas a serem acometidas por apagamentos pelo tempo.

Graças às revoluções tecnológicas e cada vez mais à sua democratização, como a popularização de gravações de vídeo por meio de *smartphones*, câmeras e outras mídias, o surgimento da internet, a criação de sites e plataformas de suporte para compartilhamento de vídeos, hoje nos deparamos com um volume maior de produtos literários em língua de sinais, diferente do que ocorreu até o final do século passado. Nesse sentido, Silveira e Karnopp (2013, p. 4-5) refletem que

se pensarmos no caso do Brasil, lembramos que, nas décadas de 1980 e 1990, os surdos (alguns poucos) recorriam ao registro de poemas escritos. Lentamente a situação foi mudando: alguns surdos começaram a apresentar poemas em Libras, através de traduções de poemas escritos. Posteriormente começaram a produzir

⁷ Quadros (1997) explica que o Congresso de Milão foi uma conferência internacional de educadores de surdos, em 1880. Depois de deliberações entre 6 e 11 de setembro de 1880, o congresso declarou que a educação oralista era superior à de língua de sinais e aprovou uma resolução que proibia o uso da língua de sinais nas escolas.

poesias em Libras, o que era inédito para nós, surdos brasileiros. Atualmente, na comunidade surda, os poemas em Libras fazem mais sucesso e têm mais receptividade, mas há alguns surdos que continuam usando poesia escrita (em Língua Portuguesa) e poesia traduzida (da Língua Portuguesa para a LIBRAS).

Com o crescente processo de democratização desse tipo de tecnologia para registrar as formas linguísticas e produções culturais e literárias em Libras, Klamt (2014, p. 34) afirma que

no Brasil, a primeira obra foi “Literatura em LSB”, de Nelson Pimenta, em 1999, pela Dawn Sign, em parceria com a LSB Vídeo, com quatro poemas de sua autoria: “Bandeira Brasileira”, “Natureza”, “Língua Sinalizada e Língua Falada” e “O Pintor de A a Z”, além de uma fábula e duas histórias infantis.

Tal feito marca o início de uma sistematização na forma de produção, registro, divulgação e consumo da literatura em Libras.

Outra forma de registrar produtos literários em língua de sinais é por meio do sistema de escrita SignWriting, que começou a se desenvolver no Brasil nos anos finais da década de 1990⁸. Atualmente é possível nos depararmos com obras literárias em SignWriting como poemas, contos, narrativas etc., porém elas ainda ocupam pouco espaço no polissistema literário surdo, visto que esse sistema de escrita ainda não é consolidado na comunidade usuária da Libras. Assim, as produções registradas em forma de vídeo possuem maior destaque, contudo, ambas são fundamentais para manter o leque de possibilidades de manifestações de estilos literários servindo de acervo cultural para o povo surdo atual e futuro como evidência da trajetória de seus autores, suas marcas identitárias e sua história literária, uma vez que

antes do registro em vídeo, quem desejasse reproduzir uma história, poema, piada, ou qualquer produção em língua de sinais, contava apenas com sua memória, bem como a questão da autoria era discutível, uma vez que não havia possibilidade de assistir outras vezes a uma versão considerada “original”, sinalizada pelo próprio autor. (KLAMT, 2014, p. 33-34).

Diante de tais possibilidades de registro, atualmente, os produtos literários em Libras tornaram-se de mais fácil acesso e circulação entre os consumidores surdos.

Acredita-se que outro fator que possivelmente impulsionou o aumento no volume de produtos literários em Libras é a Lei 10.436, de 2002, e o decreto 5.626, de 2005. Com o reconhecimento legal da Libras e a necessidade de inclui-la em espaços ocupados por surdos, criou-se um movimento de possibilitar que as pessoas surdas tivessem acesso aos mais diversos

⁸ Ver a obra *Lições sobre o SignWriting*, de Mariane Rossi Stumpf.

produtos, incluindo os literários, em sua língua natural. Desse modo, percebe-se que tal movimento refletiu em um crescente número de traduções de obras literárias e também a sistematização de literatura em língua de sinais, dado o status linguístico que a Libras vem assumindo graças às lutas da comunidade surda. Logo, a literatura surda começa a ganhar mais espaço e visibilidade entre nós, manifestando através de sua arte o anseio de reconhecimento e respeito, visto que esse é um passo fundamental encabeçado por minorias linguísticas que objetivam resgatar suas histórias reprimidas e afirmar suas tradições culturais nativas.

Como descrito, a literatura surda é permeada pelas marcas culturais e identitárias de seu povo, narrando em suas formas visuais as trajetórias e conquistas ao longo da história na busca por meios de autorrepresentação. É por meio da língua de sinais que tais produções são narradas, tendo como alicerce seus modos de existência, de experienciar o mundo, de significá-lo e ressignificá-lo. Desse modo, Karnopp (2006) compreende a literatura surda nos seguintes moldes:

[...] utilizamos a expressão “literatura surda” para histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes na narrativa. Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, possibilitando outras representações de surdos, considerando-os como um grupo linguístico e cultural diferente. (KARNOPP, 2006, p. 102).

Silveira e Karnopp, em um outro momento, complementam que

a literatura surda é a literatura que os surdos produzem não registrada através de língua escrita, mas se expressa através da língua de sinais – não se trata de uma tradução da Literatura Brasileira ou de qualquer outra literatura nacional produzida pelos ouvintes, mesmo que incorpore alguns temas (assuntos) também partilhados por estes. (SILVEIRA; KARNOPP, 2013, p. 3).

Ainda com relação ao conceito de literatura surda, Klamt (2014) salienta que

a literatura surda é a literatura produzida por pessoas surdas ou ouvintes, em língua de sinais, linguagem escrita das línguas orais ou *sign writing* (escrita de sinais), trazendo como tema principal a experiência das pessoas surdas. Ela inclui a literatura escrita sobre surdos, a literatura escrita por surdos e a literatura em língua de sinais. A literatura em língua de sinais ainda se subdivide em: traduções literárias feitas a partir de textos escritos para a língua de sinais de um país; tradução de textos sinalizados da língua de sinais de um país para a língua de sinais de outro país; e produções literárias originalmente criadas em língua de sinais. (KLAMT, 2014, p. 31 e 32)

Assim, percebemos que, Karnopp (2006), Silveira e Karnopp (2013) afirmam que a literatura surda é aquela produzida apenas por pessoas surdas e exclui a possibilidade das traduções de literaturas pertencentes a outros polissistemas literários a constituírem o

polissistema literário surdo. No entanto, a pesquisadora Klamt (2014) apresenta uma postura mais flexível, possibilitando que pessoas não surdas possam ser produtoras dessa literatura, ao tempo que aceita obras traduzidas enquanto constituintes do polissistema literário surdo. Entende-se, dessa forma, que no seio do polissistema literário surdo há uma divisão entre a literatura surda (nos termos de Karnopp) e a literatura em Libras (nos moldes de Klamt). Porém, ambas as manifestações literárias possuem algo em comum, exploram em igual forma aspectos da experiência visual. Campos (2017, p. 68) também compartilha desse pensamento, pois afirma que;

a Literatura Surda consiste em criações originalmente feitas por surdos, na qual eles podem se expressar naturalmente e que podem ser registradas em escrita de sinais (SignWriting), em língua de sinais ou em português, carregando características sintáticas da língua de sinais ou não, e por línguas de sinais. A literatura sinalizada pode se apresentar em traduções e adaptações, ou podem ser criações feitas em língua de sinais; seu interesse se concentra na língua de sinais em si. Encontra-se, então, uma interface entre essas duas: as criações originais dos surdos e a língua de sinais, onde temos aspectos da cultura e identidade surda. (Campos 2017, p. 68)

É importante pontuar que, mesmo que teóricos como Karnopp (2006), Silveira e Karnopp (2013) entre outros, identifiquem que a literatura surda é a literatura produzida exclusivamente por surdos, carregando assim as suas marcas identitárias sendo materializadas por meio da língua de sinais, vale destacar que, consoante à teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2013), adotada para esta pesquisa, compreende-se que a literatura traduzida ocupa um estrato no polissistema literário da cultura alvo. Desse modo, as produções literárias traduzidas para a Libras, passam a ser literaturas visuais que adquirem um estrato no polissistema literário surdo que, possivelmente, possam ocupar uma posição mais próxima do centro que a própria literatura originária em língua de sinais, dado o aspecto recente da constituição do referido polissistema. Logo a literatura traduzida é uma literatura sinalizada de modalidade visuo-espacial que constitui, configura, movimenta e mantém vivo o polissistema literário surdo.

Os aspectos formais que regem a literatura em Libras arquitetam-se de forma diferenciada dos aspectos formais da literatura em língua portuguesa, visto que a modalidade de produção e percepção de ambas as línguas é diferenciada. Os produtos literários em língua portuguesa são materializados por seu sistema gráfico de escrita, que por sua vez carregam as marcas da oralidade do seu povo, como, por exemplo, a literatura de cordel. A literatura de cordel é estruturada com base na língua falada de caráter linear, que por meio da sua cadeia sonora esquematiza as rimas, o ritmo, a métrica, dentre as demais características literárias compositórias das quais o poema é permeado e, conseqüente, são transpostos para o sistema de escrita da língua. Já a Libras, que se caracteriza como uma língua não linear de modalidade

visuo-espacial, em que na realização de seu signo linguístico os parâmetros⁹ empregados na composição do sinal atuam ao mesmo tempo, as regras de composição poética se alteram, como a rima, o ritmo etc. Assim, construir a poética em língua de sinais se distingue totalmente das formas poéticas demarcadas nas línguas orais, visto que “o uso da língua e suas regras influencia diretamente o trabalho dos poetas, contistas, romancistas, contadores de história, repentistas, cantores” (KLAMT, 2014, p. 21). Desse modo, Machado (2013) salienta que

a modalidade oral destina-se ao público que ouve, isto é, um público ouvinte o qual se vê tocado e emociona-se com a cadeia de sons e a composição sonora das palavras. As palavras podem despertar diferentes tipos de sensações de acordo com o tom da voz, composição de fonemas, e a sequência utilizada, que pode ser rimada ou não. Na língua de sinais, a forma como a sinalização é apresentada também pode ter variação que provoca sentimentos no receptor. Uma sinalização mais intensa ou mais suave une aspectos prosódicos com os visuais que são internalizados e causam diferentes emoções ao receptor da mensagem.

A língua molda a forma de compreender e significar o mundo, conseqüentemente, ela influencia no modo de conceber os produtos literários constituintes de uma cultura. A língua portuguesa está ligada à audição, logo suas produções poéticas se materializam por meio da reprodução dos sons lineares e consecutivos. Em contrapartida, a Libras expressa suas manifestações poéticas por meio dos sinais, das expressões faciais e corporais que se constroem no espaço de forma simultânea. Assim, a literatura em língua de sinais é definida como uma arte da *performance* (KLAMT, 2014, p. 26), pois ela faz o uso “do corpo e seus recursos expressivos, característicos da *performance*” (KLAMT, 2014, p. 26). Dessa maneira, compreende-se que o texto literário em Libras se manifesta performativamente através do corpo do produtor literário no qual estabelece a construção da significação do seu produto literário por meio de elementos verbais e não verbais, cujos

elementos não verbais são aqueles por trás do texto, ou seja, paralinguísticos. Conforme o plano de fundo do sinalizante, a composição das cores, o uso de imagens ilustrativas, os enquadramentos, todos os aspectos visuais fazem parte dos elementos não verbais. Esses aspectos, portanto, dialogam com a língua sinalizada no poema, porém a existência ou não de imagens varia de acordo com o contexto da tradução. (MACHADO, 2013, p. 44-45).

A autora ainda complementa que

⁹ De acordo com Quadro e Karnopp (2004) os parâmetros da Libras são unidades mínimas de formação dos sinais, tais como os fonemas/morfemas nas línguas orais. Os parâmetros da Libras são: 1 – configuração de mão; 2 – ponto de articulação; 3 – movimento; 4 – orientação da palma da mão e; 5 – expressão facial e corporal.

a possibilidade de as cores utilizadas no plano de fundo causar algum efeito estético de emoção ou provocar algum sentimento para quem assiste, depende do contexto do poema. A língua de sinais tem significado verbal em cada sinal, na sinalização em si. O despertar de sentimentos como a alegria podem estar aliados à imagem apresentada, à imagem ilustrativa ou mesmo com a cor escolhida para o fundo. A relação estabelecida pelos elementos não verbais apresentados provocam algum tipo de emoção peculiar ao sujeito surdo, que é um sujeito ligado à visualidade. A subjetividade inserida no contexto aflora emoções particulares provocadas por uma sinalização clara e todas estas questões estão vinculadas aos estudos como intersemiótica, pois representa uma adaptação do poema em língua de sinais. Sem uma cor de fundo pensada para o poema, é possível que o mesmo seja apresentado somente com os elementos verbais, que fazem parte dos estudos linguísticos onde o poema em língua de sinais pode ser também analisado. (MACHADO, 2013, p. 50).

Assim, o poema em sinais utiliza-se da ação física exercida pelo corpo do sinalizante significando seu discurso e estabelecendo seus efeitos estéticos construídos pelas marcas não manuais que agregam a cada movimento que constitui as representações literárias em sinais. É através do corpo do poeta que são empregados os elementos que arquitetam o poema em Libras, que por meio de sua performance explora os aspectos visuais que contemplam o universo surdo, no intuito de provocar emoções aos seus consumidores. Portanto, depreende-se que enquanto as produções poéticas das línguas orais são compreendidas pelo valor sonoro que suas combinações carregam, as línguas de sinais demonstram seu valor visual expresso pelas combinações gestuais manifestadas pelo corpo, e tais distinções evidenciam que cada modalidade conserva um estilo próprio de significar sua forma poética.

Ao discutir o efeito estético e a estrutura dos produtos poéticos em Libras, Klamt (2014, p. 32) elenca os elementos que o constituem, sendo eles a “simetria (equilíbrio entre as mãos), morfismo (fluidez do movimento entre os sinais), repetição, ritmo, rima (que podem ser alcançados a partir da manipulação dos parâmetros dos sinais ou da padronização, ou seja, fazem parte da estrutura externa ou da superestrutura)”. Diferentemente das produções poéticas em língua portuguesa, na produção literária em Libras “ainda não há uma tradição de métrica do verso sinalizado” (KLAMT, 2014, p. 40), dada a configuração de constituição das sentenças e dos sinais não possuir um caráter linear, e em razão disso “percebe-se que o conceito de linha deve ser aprimorado” (KLAMT, 2014, p. 55). Os padrões de estabelecimento da métrica nos poemas em língua portuguesa subordinam-se à ordenação das palavras em cadeias de sons sequenciais, o que não ocorre com os sinais da Libras, assim não se evidenciando, até o momento, a produtividade de tal conceito nas produções poéticas sinalizadas em Libras.

Com base nos postulados teóricos de Sutton-Spence (2005), Quadros e Sutton-Spence (2006), Machado (2013) e Klamt (2014), percebe-se que o estabelecimento da rima nos poemas em Libras é desencadeado pelos fenômenos linguísticos e estéticos de repetição, neologismo, morfismo, simetria e ritmo. Depreende-se que tais elementos surjam e comportem-

se de forma independente, mas que se inter-relacionam a fim de instituir a composição de uma rima visual nos poemas sinalizados. Nesse sentido, Klamt (2014, p. 59), ao explicitar o funcionamento da rima alinhado ao ritmo do poema sinalizado em Libras, argumenta que “a rima está aliada ao ritmo, uma vez que o ritmo remete à regularidade, ou seja, a repetições dentro da estrutura do poema sujeitas a uma ordem. Ao repetir determinados elementos, a rima permite relacionar palavras/sinais, versos e estrofes”. Logo é o compartilhamento de parâmetros entre os sinais que gera a rima (KLAMT, 2014, p. 63). Considerando que a rima na poética sinalizada se dá pelo compartilhamento de parâmetros¹⁰ iguais ou semelhantes na realização de dois ou mais sinais na sequência do dizer poético, ocasionando um fenômeno estético visual do poema, Quadros e Sutton-Spence (2006, p. 132) ainda apontam que

frequentemente na poesia em sinais, somente um parâmetro é compartilhado por dois ou mais sinais, porém, quanto mais parâmetros compartilhados por dois sinais, a rima produzida é “mais tênue” e mais visível. As rimas mais tênues ocorrem quando dois sinais compartilham os mesmos parâmetros inteiramente e somente o contexto os distingue.

As produções poéticas em Libras legitimam o uso de neologismo com a finalidade de apresentar novas formas de manifestar o uso criativo da linguagem. O uso criativo da língua de sinais para produzir novos sinais tem sido chamado também de “sutileza poética” e é relacionado à maneira com que os sinalizantes podem produzir imagem visual forte pelo tratamento criativo da forma visual dos sinais (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 147). Dessa forma, de acordo com as autoras, tal fenômeno é tecido pelo uso de morfismos ou de sinais classificadores, cujo produtor do poema sinalizado emprega a fim de representar de forma criativa as ações realizadas, características e comportamentos dos agentes e cenários do poema, refletindo na construção de imagens visuais estéticas que provoquem as mais variadas emoções em seus consumidores surdos. Assim, o repertório vai sendo estruturado atravessado pela interferência da criatividade poética no qual os parâmetros vão sendo modificados sutilmente possibilitando a significação visual do poema. Ainda sobre o neologismo nas produções literárias em Libras, Quadros e Sutton-Spence (2006, p. 151) refletem que

um resultado do neologismo criativo é o morfismo ou a mistura de dois sinais. Quando dois sinais são mórficos ou misturados, a configuração de mão final, a locação e o movimento do sinal precedente são os mesmos que os parâmetros iniciais dos sinais subsequentes. Às vezes, a mistura é meramente um recurso estético de minimizar as transições entre sinais, criando um efeito poético suave e elegante. Outras vezes,

¹⁰ O compartilhamento de parâmetros ocorre quando dois ou mais sinais (em sequência) apresentam um parâmetro igual ou semelhante em sua realização de tal modo que é quase imperceptível a transição de um para outro. Desse modo, o sinalizador finaliza o sinal com um determinado parâmetro e o emprega para iniciar o sinal seguinte.

entretanto, o morfismo é usado de modo que as formas e o significado dos dois sinais se tornem fortemente relacionados.

O morfismo é um recurso incitado pelo neologismo, que se manifesta pela junção ou influência do sinal anterior sobre um, dois ou mais sinais subsequentes. Ou seja, é uma espécie de junção dos sinais através de um ou mais parâmetros que os compõem no exercício de padronizá-los, a fim de suavizar as transições entre os sinais, objetivando a chegada a uma desejada forma poética.

A simetria na poética sinalizada, de acordo com os postulados de Quadros e Sutton-Spence (2006) e Machado (2013), caracteriza-se como uma espécie de espelhamento das mãos na realização do sinal a fim de construir efeito estético estruturado e equilibrado ao tempo que significa um discurso na poesia. Tal conceito opõe-se ao de assimetria, que projeta o efeito desarmônico na sequência de sinais utilizados, porém que significa em igual forma. A simetria, quando presente nas línguas de sinais, é construída no espaço de sinalização de forma tridimensional, sendo possível articular facilmente os sinais ao mesmo tempo e combiná-los em diferentes proporções e dimensões (MACHADO, 2013, p. 69). Tais recursos podem surgir por meio de neologismos fruto do uso de classificadores, ou por meio dos sinais já cristalizados na Libras, nos quais as mãos são dispostas uma ao lado da outra, concebendo uma espécie de reflexo por meio do uso da mesma configuração de mão, ponto de articulação, movimento etc., assumindo assim uma posição de correspondência estrutural que objetiva harmonizar poeticamente o produto.

O fenômeno da repetição nos poemas sinalizados apresenta-se através do “sincronismo rítmico dos sinais, parâmetros sublexicais dos sinais, os próprios sinais, a sintaxe das linhas, ou no nível estrutural maior do poema como em estrofes” (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 131), ou seja, a repetição ocorre a partir da recorrência do uso de um ou de todos os parâmetros que constituem o sinal, harmonizando-o de acordo com a arquitetura na qual ele foi composto. O fenômeno da repetição dispõe de uma relação de proximidade com a manifestação do ritmo sinalizado. A aplicação da repetição de sinais implica na instituição de um dos padrões estéticos do poema em Libras.

O ritmo nos poemas sinalizados é formado por meio de alguns elementos até aqui já descritos, como a repetição e a simetria. Klamt (2014) considera que o ritmo se manifesta na poesia em língua de sinais por meio dos padrões de repetição do sinal, levando em consideração a duração de seus movimentos ou suspensões e pausas entre estes. Assim, o ritmo é passível de ser percebido por meio de uma sucessão de eventos sinalizados que se repetem com certa regularidade, criando um padrão de intervalos de tempo através dos movimentos dos sinais que

podem ser lentos, suaves, rápidos, bruscos etc. Desse modo, a autora elenca os eventos que influenciam a criação do ritmo no poema sinalizado:

- a. repetição de sinais, ou seja, uso recorrente de sinais durante toda o poema;
- b. rima, isto é, repetição de determinados parâmetros linguísticos entre os sinais;
- c. morfismo, ou seja, um mecanismo capaz de mesclar sinais para que tenham a ideia de continuidade e de forte relação entre eles;
- d. pausas e suspensões, como boias – que suspendem um sinal enquanto outro está sendo produzido com a outra mão – e pausas longas, sutis e paradas bruscas, que dão ritmo e demarcam passagens durante o poema;
- e. tamanho, ênfase e duração do movimento que conferem ao poema um *status* diferenciado da sinalização cotidiana, pois os sinais podem ser encurtados, alargados, acelerados, desacelerados, modificados quanto ao seu tamanho e tipo de movimento;
- f. sonoridade visual, que está presente nos articuladores utilizados e que, de acordo com a forma de realização, os sinais podem se tornam mais salientes e mais visuais para a plateia; e
- g. simetria, que pode constar de: espelhamento bilateral, que consiste em que as duas mãos assumam a mesma forma e movimento de maneira espelhada; simetria temporal-espacial, que relaciona o início e o fim do poema por meio de repetições dos sinais na mesma ordem ou em ordem inversa; simetria fonológica e morfológica que contrastam sequências internas reversas; e simetria na velocidade que lança paralelos entre movimentos de diferentes durações. (KLAMT, 2014, p. 127).

É válido destacar que os conceitos apresentados neste tópico (rima, neologismo, morfismo, simetria, repetição e ritmo) foram explorados resumidamente, pois o intuito é apenas mencionar sua existência na constituição da estrutura dos poemas em línguas de sinais. A ausência de casos exemplares aplicados a cada conceito para fins de melhor compreensão justifica-se por estes serem apontados na seção de análise das escolhas tradutórias tomadas pelo tradutor/produtor da obra abordada nesta dissertação. Acredita-se oportuno ressaltar o pensamento de Sutton-Spence (2005) e Klamt (2014) ao refletirem sobre a necessidade de mais pesquisas que investiguem a natureza desses conceitos para fins de melhor entendimento da poesia em Libras, pois ainda não há total clareza sobre de que outros recursos os poemas sinalizados podem usufruir e quais os seus efeitos nestas produções dado o caráter recente do polissistema literário surdo.

Por fim, ressalta-se que as considerações tecidas nesse capítulo, são fundamentais para a compreensão da composição das formas poéticas por meio de seus repertórios estruturais e estéticos, que configuram parte dos produtos literários da cultura fonte e alvo, para uma melhor realização da tarefa tradutória. Cabe ao tradutor investigar e refletir acerca dos polissistemas culturais e literários ao qual irá trabalhar. Nesse sentido, compreender a essência dos sistemas literários surdo e cordelista, constituintes do polissistemas literário brasileiro, nos possibilitou entender que se trata de dois movimentos literários que relatam o cotidiano de

povos marginais à sociedade. Ambos os polissistemas refletem as lutas, trajetórias e cotidiano de seu povo. Do mesmo modo que a literatura de cordel narra os aspectos da vida sertaneja, a literatura surda expõe a de seu povo, evidenciando que a literatura é atravessa pelas jornadas de cada comunidade.

3 QUESTÕES SOBRE TRADUÇÃO: A TEORIA DOS POLISSISTEMAS E A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Esse capítulo destina-se à discussão da tradução de literatura envolvendo línguas de modalidades distintas. A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (2013) nos auxilia a compreender a relação estabelecida entre a literatura de cordel e a literatura surda no processo tradutório de “*A história da Donzela Teodora*” de Leandro Gomes de Barros. Ambas literaturas são sistemas literários dinâmicos, complexos e organizados em hierarquias que integram o polissistema cultural brasileiro.

3.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Even-Zohar (2013) postulou sua teoria, a princípio, com o objetivo de compreender a trajetória e os atravessamentos sofridos pela literatura israelense, ao observar que as traduções de obras literárias importadas de outras nacionalidades fomentavam o repertório literário israelense que ainda se encontrava em processo de consolidação, considerado, portanto, um sistema literário jovem. Hoje sua teoria é utilizada por diversos pesquisadores com o intuito de explicar a posição de seu objeto de estudo no seio de uma determinada cultura, principalmente no campo dos Estudos da Tradução, visto que é uma área que lida com a transposição de um produto linguístico/literário de uma cultura fonte para uma cultura alvo.

Nessa perspectiva teórica, uma determinada cultura é compreendida enquanto um grande sistema composto por sistemas internos. Esses sistemas são os mais diversos constitutivos da referida cultura, tais como, o linguístico, o literário, o político, o religioso, o midiático entre outros. Dessa forma, a cultura de um povo é compreendida como “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3). Ao argumentar sobre a sistematicidade cultural e literária em sua teoria, Even-Zohar (2013, p. 3) corrobora ao explicitar que “o termo polissistema é mais que uma convenção terminológica. Seu propósito é tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo, oposta ao enfoque sincronístico”.

Tomemos como exemplo, o polissistema cultural brasileiro, em que temos a representação de distintos sistemas culturais internos em constante interação. Embora os surdos brasileiros compartilhem geograficamente dos mesmos espaços que os ouvintes brasileiros e façam uso do mesmo sistema político, religioso etc., alguns aspectos desse polissistema cultural

brasileiro são experienciados de forma diferenciada por pessoas surdas, assim moldando sistemas específicos.

Os sistemas que não são compartilhados em igual forma entre surdos e ouvintes são os mais relacionados a como experienciar e significar o mundo, pois enquanto surdos são sujeitos linguisticamente visuais, pessoas não-surdas baseiam suas experiências linguísticas na sonoridade. Dentre tais sistemas, observemos o linguístico e o literário. O linguístico é materializado pela Libras, língua que surgiu naturalmente dada a necessidade de comunicação entre/com os surdos (com a chegada da língua de sinais francesa ao Brasil, a língua de sinais usada aqui anteriormente foi se sistematizando). O sistema literário sofre uma forte interferência do repertório que integra o sistema linguístico, que conseqüentemente molda a literatura e a poética surda. Esses sistemas, assim como os aspectos contidos em outros sistemas que compõem a cultura brasileira, são atravessados por especificidades de acordo com as visões de mundo, trajetórias e identidades do povo surdo, de tal forma que esse aglomerado de sistemas particulares constitui um polissistema cultural surdo.

Nesse sentido, conforme Strobel (2008), os surdos compartilham uma cultura permeada pelas suas experiências visuais. É através das experiências visuais e da língua de sinais que os surdos partilham entre si um conjunto de interesses e conhecimentos que são transmitidos, interpretados e consumidos por seus pares. Fruto desse conhecimento produzido é a literatura surda, que por sua vez também é alicerçada nas experiências de interações visuo-espaciais com o mundo. Cabe destacar que o processo de independência do povo surdo sob a égide ouvintista ¹¹é recente. O resultado desse movimento de emancipação impulsionou os povos surdos a galgarem rumo aos ideais culturais e identitários que possibilitaram a criação e o cultivo de uma cultura particular. Desse modo, o polissistema cultural surdo, assim como suas produções literárias, pode ser, de acordo com a teorização de Even-Zohar (2013), considerado um polissistema cultural jovem.

Os (poli)sistemas que integram o polissistema cultural são dinâmicos, heterogêneos e hierarquizados em estratos cujas fronteiras estão sempre em redefinição, estando em constante negociação, na busca de novas posições em seu interior. As relações de poder entre sistemas literários são estabelecidas por meio do conceito de “centro” e “periferia”, onde a posição de centro é ocupada por produtos que possuem maior dominância no sistema e a periferia ocupada

¹¹ Modelo educacional hegemônico defendido por educadores de surdos que desconsideram a língua de sinais enquanto língua natural de pessoas surdas. Os profissionais oralistas defendem o uso da língua oral em pessoas surdas. No entanto, os estudos apontam que esse não é o método mais eficiente para educar pessoas surdas.

por elementos de menor poder. É a disputa entre os produtos literários, em busca de novos estratos, que mantem a dinâmica, a heterogeneidade e a funcionalidade de cada sistema literário.

A variedade de produtos literários disponíveis em cada sistema literário, também corrobora para que essas literaturas possam ocupar um estrato central no sistema de literaturas produzidas em um país, porém esse não é o único fator, as inovações também são fundamentais para o bom funcionamento do sistema literário. Desse modo, os consumidores de literatura em língua portuguesa possuem um leque maior de produtos e novos modelos a serem consumidos, contribuindo com a heterogeneidade e a sobrevivência do sistema de literaturas em língua portuguesa no Brasil. Assim, percebe-se que as literaturas em Língua portuguesa, acabam ocupando posições mais centrais no polissistema literário brasileiro. Em contrapartida, as literaturas em Libras não gozam do mesmo status.

No seio do polissistema literário brasileiro, percebe-se que as literaturas em Libras que integram o sistema cultural surdo localizam-se na periferia. Um dos fatores que possa ter contribuído para o baixo volume das produções literaturas em Libras e a sua invisibilidade, é o fato de que pessoas surdas constituem uma minoria linguística e cultural, que durante muito tempo foram (e ainda são hoje, por uma parcela da sociedade) consideradas incapazes sob uma ideologia ouvintista imperada pelos sujeitos não-surdos, que silenciaram lutas, movimentos e identidades surdas que estavam a se constituir.

Ao longo dos séculos, até por volta da década de 1980, pessoas surdas não possuíam o direito de usar a sua língua natural, a língua de sinais, em seu cotidiano. Pessoas surdas foram impostas e se submeterem ao processo de oralização, para conseguirem vocalizar as palavras e adquirirem a língua portuguesa na modalidade oral. Os profissionais ouvintes não aceitavam o uso da língua de sinais. Esses eventos influenciaram o atraso no desenvolvimento educacional, linguístico, cultural, literário e identitário do povo surdo. Resultado de tais atrasos, hoje nos deparamos com o polissistema literário surdo ainda recente, com um número ainda tímido de produções literárias em Libras. Mas e se a trajetória do povo surdo fosse diferente? Se a língua de sinais não tivesse sido estigmatizada por tantas décadas, teríamos mais produções literárias e modelos distintos em Libras? Essas são respostas que nunca obteremos com a absoluta certeza, nos restando apenas a possibilidade de hipotetizar e projetar para o futuro o objetivo de fazer com que o polissistema literário surdo possa cada vez mais estar consolidado.

Atualmente, ao observarmos o polissistema de literaturas em Libras, percebe-se o aumento no volume de produtos literários, que carregam consigo modelos estéticos distintos, mas que privilegiam em igual forma a experiência visual. A experiência visual é um dos pontos fortes a se destacar na literatura em Libras, tanto nos aspectos linguísticos manifestados pelos

sinais como pelos elementos extralinguísticos e semióticos presentes no texto em Libras. Desse modo, compreende-se que o polissistema literário surdo vem passando por um processo de mudanças e consolidação em nosso país. Esse se mostra um processo importante para o povo surdo brasileiro.

É importante destacar que, quando um sistema literário ocupa uma posição periférica, não implica dizer que ele seja um sistema incipiente e que apresente falhas. Ele embora seja periférico, possui um valor cultural para seus consumidores. Tais posições, de centro e periferia, apenas evidenciam o que é mais prestigiado e consumido e o que recebe pouca visibilidade e consumo em um determinado polissistema cultural. Desse modo, em nossa realidade (a língua portuguesa e seus produtos em relação à Libras e suas produções) observa-se que é vigente o pensamento que

a ideologia de uma cultura oficial como a única aceitável em uma dada sociedade tem como consequência uma massiva compulsão cultural que afeta a nações inteiras mediante um sistema educativo centralizado e que torna impossível, inclusive a estudiosos da cultura, observar e valorar o papel das tensões dinâmicas que operam no seio da cultura para sua efetiva manutenção. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8).

Portanto, reitero a necessidade de fazermos um exercício de reflexão acerca das heterogeneidades de produtos literários disponíveis em nosso país, e voltarmos nossos esforços para produzi-los em Libras e disseminar a cultura surda brasileira. Dessa forma, ela assumirá posições que resultem em mais reconhecimento e valorização no polissistema cultural brasileiro.

Os sistemas literários, por serem de natureza dinâmica, estão em constante tensão, o que provoca mudanças no cânone e na periferia e “neste movimento opostamente centrífugo e centrípeto, os fenômenos são arrastados do centro à periferia, enquanto, no sentido contrário, certos fenômenos podem abrir passo para o centro e ocupá-lo” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 6), assim evitando a fossilização do sistema literário. As produções literárias canônicas ocupam o centro do polissistema literário, já que são moldadas por um coletivo que possui maior influência no sistema e que ditam normas a serem seguidas por quem pretender ocupar tal estrato. O deslocamento dos sistemas literários periféricos resulta na sobrevivência do polissistema literário, pois promove maior grau de heterogeneidade no polissistema, fator fundamental para a sua sobrevivência, visto que um (polis)istema fossilizado caminha em direção à extinção. Os produtos literários concorrentes e periféricos têm sua importância estabelecida no polissistema, pois

os repertórios canonizados de um sistema qualquer se tornariam estanques muito provavelmente passado certo tempo, se não fosse pela competência dos rivais não-canonizados que ameaçam frequentemente substituí-los. Pela pressão que sofrem, os repertórios canonizados não podem permanecer inalterados. Isso garante a evolução do sistema, que é o único modo de conservá-lo. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8).

Assim, olhar para a literatura de forma sistêmica exige que olhemos o todo, centro e periferias, o que nos leva a compreender os sistemas periféricos em seus interesses, impactos, valores, características, estratégias e sua evolução como tão fundamentais para o funcionamento vivo do polissistema literário quanto os produtos canônicos. Tal mobilidade interessa a essa pesquisa, uma vez que a literatura de cordel e a literatura surda, objetos desse estudo, ocupam posições periféricas, o que possibilita a discussão dos papéis que desempenham no polissistema cultural brasileiro.

Estabelecer relações comparativas entre sistemas literários distintos, em nosso caso, o sistema de literaturas em língua portuguesa e o sistema de literaturas em Libras, é um processo delicado e que requer uma atenção diferenciada. Na realização de tal processo, em especial, com a finalidade de conduzir uma tradução, faz-se presente o conceito de influência, sobretudo a influência que um sistema literário exerce sobre o outro. Porém, na concepção de Even-Zohar (2013), a empregabilidade de tal conceito ativa dispositivos que designam a ideia colonizadora, de um produto passivo (produto alvo) em subserviência a um produto literário ativo (produto fonte). Assim, a concepção de influência nesta perspectiva teórica assume um papel reducionista e simplificador ao deixar de levar em consideração que estamos nos referindo a sistemas literários autônomos que possuem suas peculiaridades e que desempenham funções sociais e literárias diferenciadas.

Ao desconsiderar o conceito de influência, a Teoria dos Polissistemas adota o conceito de interferência como dispositivo de análise das relações estabelecidas entre (polis)sistemas literários e culturais distintos. A interferência literária é o reflexo resultante do contato ocorrido entre diferentes polissistemas. Assim, o sistema alvo seleciona o repertório que será transposto do sistema fonte, moldando-o às suas diretrizes. Em nosso caso tradutório, o repertório poético arquitetado no polissistema literário cordelista será transposto para o sistema literário surdo, que o receberá por meio de seus dispositivos poéticos disponíveis, resultando em um novo produto literário no sistema alvo, fruto do intercâmbio realizado entre os referidos sistemas.

Diante disso, compreende-se que a atividade tradutória é um dos meios que mais acomete o fenômeno da interferência e transferência de modelos literários entre sistemas, dada

a sua dinâmica de estabelecer similaridades de repertório (conteúdo literário) respeitando suas características (composição, estética, sonoridade, rimas etc.). Portanto,

através das obras estrangeiras, novas características (tanto princípios como elementos), até então inexistentes, são introduzidas na literatura alvo. Essas características possivelmente incluem não apenas novos modelos de realidades para substituir uma realidade anterior e estabelecida que já não é efetiva, mas também toda uma gama de outras características, como novas linguagens (poéticas), ou técnicas e padrões composicionais. (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4).

Tal cenário configura a trajetória da literatura de cordel no Brasil, por exemplo. Além das diversas escolas/estilos literários do (polis)istema literário português que foram importadas para o (polis)istema literário brasileiro, a literatura de cordel é um exemplo de repertório literário que foi importado e que se consagrou no Brasil, possuindo uma expressiva manifestação até os dias atuais. A literatura de cordel, que surgiu na Península Ibérica por volta do século XVI, chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses. Arquitetada em prosa, atualmente sua produção é quase inexistente em solo europeu. Tal manifestação literária em solo brasileiro ganhou uma nova estética, um novo repertório e uma nova poética e se cristalizou enquanto uma das manifestações literárias mais significativas para o povo brasileiro, em especial ao povo nordestino dado o fato de que “uma vez estabelecido um sistema literário, ele tenta alcançar e manter um ‘estado estável’, como todos os sistemas o fazem, um estado em que todos os elementos estejam em equilíbrio uns com os outros e com o ambiente” (LEFEVERE, 2007, p. 67).

Even-Zohar (2013) propõe o reconhecimento de todos os produtos literários fruto de transferências interlinguais enquanto integrantes de um polissistema literário, passíveis de serem tomados como objetos de análise dado o seu impacto e relevância, visto que “as reescrituras tendem a desempenhar um papel tão importante no estabelecimento de um sistema literário quanto ao das escrituras originais” (LEFEVERE, 2007, p. 54).

Tomando a literatura traduzida como objeto de análise, é possível apurar a partir de que circunstâncias ou contexto um dado sistema literário A e um sistema literário B estiveram sob processo de interferência e qual o grau resultante deste contato estabelecido, dado que “a literatura traduzida é, em geral, uma parte integral das forças inovadoras e está, portanto, propensa a ser identificada com eventos importantes na história literária no momento em que eles estão acontecendo” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4). Desse modo, a teoria dos polissistemas poderá nos fornecer instrumentos para examinarmos a literatura traduzida para a Libras por um prisma que possibilite a identificação de quais princípios governam a escolha dos textos a serem traduzidos e de que maneira as traduções empregam o repertório literário do sistema alvo.

Assim, o aglomerado desses produtos literários configura um sistema específico de literatura traduzida dentro do polissistema literário surdo pois a literatura traduzida é concebida “não apenas como um sistema integral dentro de um polissistema, mas como um sistema bastante ativo dentro dele” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 4).

A atividade exercida no sistema de literatura traduzida o movimentará para a periferia ou para o centro do polissistema literário. De acordo com Even-Zohar (2013), a literatura traduzida pode ocupar um estrato periférico, geralmente, quando o polissistema literário está consolidado e os seus aspectos literários destoam dos padrões canônicos vigentes na literatura alvo. Dessa forma, ela desempenhará a função de manutenção dos modelos canonizados, estando submissa e em oposição a tais repertórios. Porém Even-Zohar (2013, p. 3) também aponta que a literatura traduzida pode ocupar o centro do polissistema literário, mas isso vai depender de situações em que:

(a) quando um polissistema ainda não se cristalizou, ou seja, quando uma literatura ainda é “jovem”, em processo de se estabelecer; (b) quando uma literatura é “periférica” (dentro de um grupo maior de literaturas correlatas), “fraca” ou as duas coisas; e (c) quando ocorrem pontos de virada, crises ou vácuos literários em uma dada literatura. (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 5)

Assim, nesses termos em que a literatura traduzida assume uma posição central no polissistema alvo, ela exerce um papel inovador visto que importa repertórios e modelos de outras culturas auxiliando na transformação e manutenção da literatura da cultura alvo, visto que “a literatura traduzida é não só um canal principal através do qual um repertório bem aceito é importado, mas também uma fonte de remodelagem e suprimento de alternativas.” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 6).

Portanto, o (polis)istema cultural surdo, assim como o seu sistema literário enquadra-se nos termos descritos por Even-Zohar (2013) enquanto um polissistema recente. E por se tratar de um polissistema cultural jovem, os primeiros produtos literários, são resultados de importações interlinguais de obras literárias brasileiras ou de literatura tida como universal, pois como “uma literatura jovem não pode, de imediato, produzir textos de todos os tipos conhecidos por seus produtores, ela beneficia-se da experiência de outras literaturas, e a literatura traduzida torna-se, dessa forma, um de seus sistemas mais importantes.” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 5).

Em contrapartida, mesmo com as produções literárias traduzidas assumindo um estrato central (ou quase central) no sistema literário surdo, observa-se a necessidade de mais produções literárias visto que uma grande parcela da comunidade surda brasileira desconhece

diversas obras, autores e gêneros literários por não estarem disponíveis em sua língua de sinais, pois “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca pareceu tão óbvio como hoje” (LEFEVERE, 2007, p. 18). Desse modo, grande parte das obras literárias que circulam em português escrito não são consumidas pela comunidade surda até serem traduzidas para a Libras, dada a falta de proficiência leitora em língua portuguesa enfrentada por grande parte dos consumidores surdos dessa comunidade.

De acordo com Campos (2017, p. 31), “os desafios que os surdos têm na leitura e entendimento do cordel”, ocorrem pois a maioria das pessoas surdas “[...] desconhecem alguns aspectos da cultura nordestina mesmo quando eles nascem no sertão ou capitais da região”. Portanto, este trabalho visa estimular o gênero literário cordel no sistema literário surdo, injetando formas literárias, impulsionando, direta ou indiretamente, produtores surdos e não-surdos à produção de literatura de cordel originária em língua de sinais. Com isso, a tradução para a língua de sinais enquanto prática cultural assume um papel relevante, pois é através dessa atividade que o polissistema cultural surdo é alimentado de obras que servirão de modelo que suprirão eventuais carências desse sistema, pois como aponta Even-Zohar (2012, p. 4) “em situações em que emergem novos modelos literários, a tradução é propensa a se tornar um dos meios de elaboração do novo repertório”.

Quando analisamos as traduções de obras literárias ou fragmentos delas para a Libras, observa-se que há uma expressiva quantidade de traduções de produtos literários que transitam no interior do estrato central do polissistema literário brasileiro. Evidencia-se assim, que poucas são as traduções de obras pertencentes a literaturas tidas como periféricas, e isso é devido ao fato de que

a canonização (potencial) influencia grandemente a disponibilidade de uma obra literária. Candidatos à canonização, para não mencionar os próprios autores canonizados, serão muito mais facilmente publicados por editoras influentes (ou por editoras “licenciadas” em sistemas de mecenato indiferenciado), enquanto obras literárias que diferem de forma mais ou menos aguda da ideologia e/ou da poética dominante da época terão de se contentar com publicações clandestinas de uma forma ou outra, ou com a publicação em outro sistema literário. (LEFEVERE, 2007, p. 43).

Por serem polissistemas literários que compartilham do mesmo território geográfico e estarem em constate atividade, a interferência entre eles é inevitável, porém

nessa relação, a literatura surda recebe mais influência de repertórios da literatura ouvinte do que o contrário. Primeiro porque a ouvinte assume uma posição central no polissistema sociocultural do Brasil, depois porque os tradutores de Libras

constantemente estão traduzindo poemas de poetas ouvintes para a literatura surda, não de poetas surdos para a literatura ouvinte. (SANTOS, 2018, p. 107-108).

Desse modo, o sistema literário surdo realiza atividades de importação literária em maior número do que a exportação de seus repertórios literários que já estão cristalizados de acordo com a poeticidade que a modalidade de língua possibilita.

Resultado mais recente de um processo de interferência entre o polissistema literário não-surdo e o polissistema literário surdo, é a importação de um estilo literário conhecido como *Slam Poetry*. Há até pouco tempo não havia produções desse tipo em Libras, porém

atualmente, a literatura surda brasileira vem presenciando o surgimento do slam poetry, ou poesia slam, em seu polissistema literário. O termo slam tem o significado aproximado de “grande ruído”, “grande barulho” ou mesmo “forte batida”, e no contexto em que o termo “poesia slam” é usado, podemos compreendê-lo como “forte barulho de poesias” ou “batalha de poesias agitadas”. De todo modo, o que antes pertencia somente à literatura ouvinte, agora passa a fazer parte da literatura surda. E o mais curioso é que, nas batalhas, a tradução está situada entre Libras e língua portuguesa, ela ganha lugar de destaque, dado que a declamação dos poemas é realizada por uma dupla composta por um surdo e por um ouvinte, que usam a Libras e a língua portuguesa. Esse novo gênero na literatura surda introduz novos repertórios de sinalização, tais como expressões faciais muito mais intensificadas, performance corporal agitada, combinação de língua oral-auditiva com língua de sinais, mistura de mímicas e gestos com o léxico das línguas de sinais, liberdade formal e ritmo muito mais acelerado. Em um contraste, na tradução de *Cântico* o ritmo é coordenado, lento e repetitivo, mas na poesia slam em língua de sinais, o mais comum é que o ritmo seja muito mais intenso, forte e variável. (SANTOS, 2018, p. 109)

Ao argumentar sobre as produções literárias em Libras que constituem o sistema literário surdo, Sutton-Spencer (2005), afirma que ele é formado por produtos traduzidos, adaptados ou criados. É interessante observar que a criação de literatura em língua de sinais, por produtores surdos, visa justamente romper com a ideologia ouvinte em sobreposição à surda, posto que em alguns contextos a tradução de um produto literário oriundo de uma cultura que possui um maior status de reconhecimento linguístico e cultural, como no caso da língua portuguesa e da cultura brasileira não-surda, para uma cultura e língua que não gozam do mesmo status, como o caso da Libras e da comunidade surda brasileira, poderá ativar memórias de relações de caráter colonialista. Isso pode ocorrer pelo fato de o polissistema literário brasileiro de obras em língua portuguesa já encontrar-se um nível de estabilidade com uma diversidade de produções literárias que são abrigadas no centro do polissistema alvo que está em processo de desenvolvimento e consolidação, como é o caso do sistema literário surdo.

A criação de produtos literários por produtores surdos em Libras é resultado de um movimento de resistência cultural e literária, que ocorre quando os sujeitos agentes do polissistema

anseiam pela afirmação de sua identidade cultural. Tal resistência configura-se como as ações realizadas pelo povo surdo, visto que buscam fomentar seu polissistema literário com manifestações que atravessem suas realidades, vivências e seus propósitos. As produções surdas abordam, em sua maioria, temáticas que orbitam o universo surdo, como o reconhecimento e livre uso da língua de sinais, o abuso das relações de poder dos ouvintes sobre os surdos, o abandono ao modelo comportamental hegemônico ouvinte com suas práticas de normalização, a aceitação das diferenças permeadas pela surdez e o anseio pela aceitabilidade e equidade social. Esses temas atravessam diariamente a vida do sujeito surdo na sociedade e são ressignificados em manifestações artísticas e literárias que estão cada vez mais ganhando visibilidade no seio da cultura surda, alcançando novos estratos no polissistema literário surdo, assim mantendo-o vivo e diversificado.

O movimento de resistência literária que vem acontecendo no sistema literário surdo é semelhante ao que já ocorreu em outros sistemas literários, a exemplo da literatura brasileira com as manifestações modernistas. A princípio foram adotados os modelos das vanguardas europeias, mas que, posteriormente, foram adaptados à realidade brasileira com temáticas locais que retratam a vivência e as características do povo brasileiro. Desse modo, destaca-se que é natural o anseio por produtos literários que se adaptem ao perfil traçado em cada polissistema cultural, como vem ocorrendo com o povo surdo, pois se trata de um processo de afirmação identitária e tal postura não significa o abandono de obras literárias importadas de outras culturas. O processo de interferência literária e cultural é inevitável, principalmente quando ambas culturas compartilham o mesmo território.

Os postulados de Even-Zohar, de caráter descritivista, nos auxiliou a compreender que um produto literário seja criado, adaptado ou traduzido tem a sua relevância para a manutenção e fomento de um determinado sistema literário. Desse modo é fundamental entender que o sistema literário surdo, por não dispor de uma produção sistemática de obras em cordel e de outros gêneros literários, acaba dependendo dos mecanismos de importação a fim de suprir esse vácuo literário via literatura traduzida, uma vez que a literatura de cordel é produzida em uma enorme escala em língua portuguesa no Brasil e a sua tradução para a Libras possibilitará que consumidores surdos tenham mais contato com tais produções. Assim, temos por objetivo a compreensão das redes de relações fincadas pelos produtos literários, principalmente os traduzidos, atentando para a os seus posicionamentos e a movimentação de seus estratos, as interferências intersistêmicas e intrassistêmicas, os vários repertórios e normas utilizados e o papel da tradução nos polissistemas da qual ela faz parte, contribuindo para a compreensão do que é tradução, ou de como as traduções funcionam numa determinada cultura, estando diretamente ligada a seu contexto cultural.

3.2 REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Seria utópico pensar que todas as questões relacionadas à tradução estariam hoje resolvidas, principalmente quando temos consciência de que o seu objeto de trabalho não possui uma natureza estável; sendo assim, conforme afirma Arrojo (2007, p. 23) sobre o processo tradutório, “o que acontece não é uma transferência total do significado, porque o próprio significado do ‘original’ não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre”. Línguas, culturas, ideologias, normas sociais e tudo que sofre influência direta ou indireta do homem está em constante mudança, logo tais movimentos sempre afetarão, em menor ou maior grau, o fazer tradutório. Além das mudanças sofridas ao longo dos séculos em sistemas linguísticos e culturas já existentes nos conduzirem a novas perspectivas, a emergência de línguas, as novas variações e a consolidação dos aspectos culturais do povo que faz uso de tal sistema linguístico, também proporciona novas questões a serem discutidas em relação à tradução.

Por mencionar o contexto tradutório envolvendo culturas/línguas mais jovens, temos o caso da cultura do povo surdo brasileiro e da Libras que, como citado anteriormente, possui um menor tempo enquanto um movimento cultural estabelecido, bem como um menor tempo de formação e uso da língua por parte de seus falantes, se compararmos com a língua portuguesa, por exemplo. Embora as línguas de sinais tenham sido reconhecidas enquanto sistemas linguísticos naturais na década de 1960, com William Stokoe nos EUA, percebe-se que no Brasil, a língua de sinais veio a ganhar visibilidade (acadêmica e social) e reconhecimento, nos últimos anos da década de 1990. Nos anos 2000, a Libras ganha mais destaque graças aos documentos legais¹² que a reconhecem enquanto meio de expressão e comunicação natural das pessoas surdas brasileiras e instituem uma série de medidas a serem adotadas na difusão da língua no país.

Dito isso, o que proponho demonstrar com esse pensamento não é levantar questões comparativas de juízo de valor entre o par linguístico em questão (português brasileiro e Libras), mas apontar que, embora a Libras exista em nosso país há muito mais tempo do que se há registro, sendo utilizada no seio das comunidades surdas brasileiras, em sua maioria de forma “clandestina”, dado o contexto histórico, somente nas últimas três décadas conseguimos nos deparar com correntes teóricas que discutem na academia sobre seus aspectos linguísticos, culturais, literários, tradutórios etc. Ou seja, configura-se como um sistema linguístico e cultural

¹² Lei 10.098, de 19/12/2000. Lei 10.436, de 24/04/2002. Decreto 5.626, de 22/12/2005. Lei 12.319, de 01/09/2010.

em que as suas teorizações começaram a surgir cerca de trinta anos atrás, e isso diz muito sobre as estratégias e recursos linguísticos, literários e tradutórios que estão à disposição (ou não) do tradutor que se propõe a trabalhar com essa língua. Portanto, nós, tradutores de Libras-português, precisamos estar atentos e atualizados quanto às discussões que possam contribuir com nosso campo de atuação e com a nossa prática enquanto tradutores intermodais. Dessa forma, Arrojo salienta que:

além de aprender a “ler” e a “escrever”, o tradutor deve manter-se informado a respeito das teorias e dos estudos sobre tradução, para que possa compreender melhor e refletir criticamente sobre a natureza de seu trabalho e para que tenha instrumentos que o auxiliem a resolver suas questões práticas. (ARROJO, 2007, p. 78).

Ao longo da história, uma série de fatores sociais, ideológicos, religiosos e filosóficos influenciaram a exclusão do povo surdo; seja por possuírem uma forma diferenciada de experienciar o mundo ou por utilizarem uma língua modalidade visual-espacial. O silenciamento do povo surdo, gerou, dessa forma, grandes prejuízos de cunho cultural, linguístico e educacional. Embora o meu objetivo não seja detalhar tais fatores, pois existe uma vasta bibliografia que aborda a questão, é importante ressaltar que eles atravessam a tradução ou a teorização da tradução para a Libras atualmente. Nesse sentido, Venuti advoga que

Quanto mais detalhados os estudos de caso, quanto mais especificados em termos históricos e geográficos, mais profundamente questionam e moldam os conceitos teóricos deles derivados. Esse toma-lá-dá-cá crítico parece essencial para o estudo das muitas dimensões da troca intercultural. Pois a tradução sobressai-se entre as práticas culturais que ao mesmo tempo nos unem e nos separam (VENUTI, 2019, p. 20).

Assim, o todo que constitui o polissistema cultural surdo, desde a sua trajetória histórica marcada por lutas permeadas de posições ideológicas distintas, a consolidação do seu sistema linguístico, os padrões literários e culturais estabelecidos e afins, influenciam diretamente na atividade tradutória e devem ser levados em consideração quando tomamos a Libras como a língua alvo de uma tradução.

No campo dos Estudos da Tradução, nos deparamos com distintas discussões e teorizações sobre os mais diversos contextos tradutórios. De fato, seria impossível eleger uma forma ou uma perspectiva tradutória que se aplicasse a todos os contextos em que a tradução se faz necessária. Cada contexto tradutório requer uma série de estratégias e recursos do tradutor a fim de que seja estabelecido um sentido aproximado do que o texto-fonte representa em sua língua/cultura. O tradutor de português-Libras, ao lidar com textos técnicos apresentará uma

posição tradutória que se distingue da do projeto tradutório para textos literários e assim sucessivamente, a depender do contexto em que ele estará inserido.

Por exemplo, vamos imaginar duas situações tradutórias distintas. Em um dado contexto tradutório, teria que se traduzir para a Libras um artigo acadêmico e em outro, traduzir uma obra de literatura infanto-juvenil. Na tradução do artigo acadêmico (quadro 1), o tradutor de Libras-português irá adotar as normas da ABNT para o texto sinalizado dispostas pela Revista Brasileira de Vídeo-Registros em Libras – UFSC¹³. De acordo com as normas estipuladas, o tradutor deve utilizar uma cor de camisa para cada seção do artigo. Desse modo, ele usa camisa (neutra) de cor azul para indicar o título do trabalho e as informações do autor; camisa de cor vermelha para as citações diretas e; camisa de cor preta para o corpo do texto. O plano de fundo empregado é na cor sólida (azul, verde, branco...), durante todo o texto sinalizado. A linguagem empregada é técnica e direta de acordo com os parâmetros de um texto científico. Vejamos:

Quadro 01 – Vídeo artigo científico em Libras.



Fonte: SILVA, 2020.

Já na tradução da obra de literatura infanto-juvenil (quadro 2), o tradutor de Libras-português terá uma liberdade maior quanto à criatividade e a estética da produção. Ele poderá

¹³ Disponível em: <https://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/>. Acesso em: 2 abr. 2021.

fazer o uso de indumentárias, podendo se caracterizar como os personagens que compõem o enredo por meio de fantasias, maquiagens e adereços. No corpo do texto em Libras, ele poderá empregar ilustrações imagéticas que representem determinados acontecimentos da narrativa, incluir efeitos de transições no vídeo e diferentes cores de plano de fundo, além de utilizar uma linguagem menos técnica, adequada ao seu público infantil surdo. Observemos:

Quadro 02: Tradução para a Libras de a Chapeuzinho Vermelho.



Fonte: RODRIGÃO, 2010.

Portanto, é fundamental que o tradutor de Libras-português se atente a qual contexto tradutório está inserido e quais as especificidades que ele requer para a sua atuação. Dessa forma, discutiremos daqui em diante a tradução no contexto literário. Para isso, embasamo-nos em postulados que foram teorizados, a princípio, para a tradução de literatura em línguas de modalidade oral auditiva. Busca-se estabelecer uma relação com tais preceitos tradutórios aplicando-os à Língua Brasileira de Sinais, que, embora seja de modalidade (visuo-espacial) distinta, compartilha dos mesmos universais linguísticos dispostos em todas as línguas naturais. Afinal, como pontua Lefevre:

Línguas são diferentes e é provável que nenhum treinamento de tradutor poderá jamais reduzir essa diferença. O treinamento do tradutor poderá, no entanto, alertar

tradutores tanto para a relatividade da poética da tradução quanto para as estratégias que podem ser usadas, não para "superar" as diferenças entre as línguas, que é um dado inegável, mas para projetar a imagem que "eles" têm do original, que poderá ser influenciada por considerações diversas, não somente sobre ideologia e/ou poética, mas também sobre o público-alvo da tradução (LEFEVERE, 2007, p. 162).

Logo, compreender as distintas particularidades culturais, ideológicas, literárias e principalmente linguísticas, no tocante à modalidade como o português brasileiro e a Libras se materializam à luz de tais postulados teóricos, são fundamentais para guiar o projeto tradutório aqui proposto. Não que se apropriar de tais aspectos contidos no par linguístico em questão irá prescrever fórmulas prontas ou infalíveis que resultarão em uma boa tradução, mas viabiliza aos tradutores traçar limites e possibilidades de estratégias tradutórias necessárias que cada gênero literário requer, demonstrando, por meio do processo de tomada de decisão enfrentado pelo tradutor, que traduzir é uma atividade complexa que não se reduz ao fato de conhecer uma outra língua.

Ao iniciarmos qualquer discussão sobre o teor da tradução literária, especificamente sobre a tradução de poesia, somos remetidos às dicotomias “traduzibilidade x intraduzibilidade” e “tradução da forma x tradução do sentido”. Assim, “a grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos, a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível” (ARROJO, 2007, p. 25-26). Nesse sentido, Britto (2012, p. 119) também argumenta que “num extremo, temos aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia; no extremo oposto, temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer outro texto”. Vale ressaltar que as discussões teóricas referidas foram pautadas, em sua maioria, em uma perspectiva normativa e prescritiva da tradução, ao qual são estabelecidas regras que ditam como um projeto tradutório deveria ser guiado, forçando compulsoriamente o tradutor a adotar um posicionamento teórico-prático A ou B quanto à realização de sua tarefa tradutória.

Graças ao estabelecimento da disciplina autônoma dos estudos da tradução a partir da década 1970, é possível perceber uma mudança nos paradigmas quando pensamos a tradução, principalmente no tocante à tradução literária. Devido a esse movimento de consolidação enquanto campo autônomo do conhecimento, os pesquisadores mergulham em novos ideais teóricos, principalmente motivados pelo que conhecemos como a “virada cultural nos estudos da tradução”, no qual “os tradutólogos passaram a enfatizar que um texto só pode ser compreendido, e, portanto, traduzido, quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspectos linguísticos.” (BRITTO, 2012, p. 20). Tais fenômenos abriram caminho para a adoção de uma postura descritiva da tradução,

na qual os velhos preconceitos sobre o fazer tradutório e a imposição de posturas normativas a serem adotadas pelo tradutor, vão sendo abandonadas visto que

sem dúvida, o trabalho científico básico deve ser de natureza descritiva e não prescritiva; e está claro que o tipo tradicional de abordagem prescritiva condenada pelos teóricos – a ideia de que existe uma única tradução correta (a que é proposta pelo avaliador) e todas as outras são “erradas” – já vai tarde (BRITTO, 2012, p. 41).

Calcado na perspectiva descrita do fazer tradutório, compreendo a tradução de poesia e dos demais textos literários nos termos de Britto (2012), que argumenta:

a meu ver, um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto – o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que, portanto, devem necessariamente ser recriados na tradução e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois como já vimos, todo ato de tradução implica perdas (BRITTO, 2012, p. 119-120).

Assim, defendo que é possível traduzir poesia de cordel para a Libras, mas o tradutor precisa ficar atento às estratégias que irá utilizar ou preservar para que tal texto literário alcance seu objetivo na cultura do povo surdo. Para isso, deve-se levar em consideração, dentre outros fatores, mas principalmente, a modalidade disposta entre as línguas e como a poética de cada uma delas é construída. Desse modo, concordo com o Britto ao defender que

traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fieis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis (BRITTO, 2012, p 18-19).

Textos literários ativam diversas funções de linguagem que manipulam os possíveis sentidos contidos em si. Diante disso, “na sua leitura do poema, o tradutor precisa estar atento para eventuais duplos sentidos, as conotações, os trocadilhos, as mil e uma sutilezas que podem estar presentes num poema” (BRITTO, 2012, p. 15). Isso ocorre pelo fato de que “o significado não é uma propriedade estável do texto, uma essência que possa ser destacada do texto e isolada de maneira definitiva” (BRITTO, 2012, p. 28). Assim, como ele mesmo declara:

o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. (BRITTO, 2012, p. 28).

Portanto reitero que, ao tomar o português brasileiro como língua fonte e a Libras como língua alvo, não é necessário que o tradutor seja apenas bilíngue e conheça bem as culturas envolvidas, mas que consiga administrar bem aspectos literários no texto em português brasileiro e empreendê-los a seu favor na compreensão dos possíveis (muitos) significados que o texto carrega em si. Assim, na realização de sua tarefa, estabelecendo uma ponte entre ambos os polissistemas literários em questão, ele utilizará, na tentativa de estabelecer padrões literários que manipulam a produção do significado em Libras tal qual o significado compreendido em português, recursos como classificadores, morfismos, incorporação de referentes, antropomorfismos, expressões faciais e corporais que combinados e utilizados criarão a poeticidade do seu texto em Libras. Afinal, antes de tradutores, também somos leitores e como tal, imprimimos ao objeto da nossa pesquisa experiências de leitura e subjetividades interpretativas para enfim iniciarmos o processo de (re)construção na língua alvo.

Apesar de Britto (2012) defender a traduzibilidade poética/literária, ele aponta que ela deve ser “[...] recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada;” (BRITTO, 2012, p. 119). Tal postura justifica-se pelas diferenças linguísticas e culturais compartilhadas entre o par de línguas envolvido. Vejamos, a Libras é uma língua de modalidade visuo-espacial e o português brasileiro de modalidade oral auditiva, logo as arquiteturas poéticas/literárias que privilegiam, por questões estéticas ou por imposição do gênero, elementos sonoros no texto em português deverão ser recriados de forma visual em Libras. Por exemplo, em um poema em português brasileiro no qual as rimas sonoras entre as palavras empregadas pelo autor são ponto chave, o tradutor para a Libras recriará as rimas visuais por meio recursos poéticos em sinais e por meio de sua performance, para que o público surdo possa experimentar a poeticidade de tal obra em sua língua. Por isso, o autor reitera que a tradução literária “[...] visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literalidade seja, na medida do possível, preservada.” (BRITTO, 2012, p. 47).

A métrica é um elemento constitutivo da poesia, que, por sua vez, é inexistente em Libras, dado o seu caráter não linear. Quando produzimos uma cadeia sonora em língua portuguesa, os sons são emitidos linearmente, um fonema após o outro, diferentemente da constituição do signo linguístico em Libras, no qual os sinais são produzidos com todos os seus fonemas de forma simultânea, não linear, daí uma complexidade para se explorar o conceito de

métrica em Libras tal qual a temos em português brasileiro, por exemplo. Diante disso, adoto a visão de Britto (2012), ao dizer que:

Na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados. Claro está que essa avaliação, como de resto todo o processo de tradução, é subjetiva, e, portanto, há de variar de um tradutor para outro (BRITTO, 2012, p. 37).

Como já mencionado anteriormente, a tradução é permeada pelo processo de tomada de decisão a ser feito pelo tradutor e caberá a ele mais uma vez se debruçar sobre tal processo no momento de hierarquizar quais recursos deverão ser preservados no seu texto literário/poético em Libras. A complexidade dessa tarefa requer que o tradutor seja criativo no tocante às suas escolhas, o que deve hierarquizar, o que deve preservar na reconstrução do texto em Libras, afinal “o tradutor responsável é aquele que, com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original.” (BRITTO, 2012, p. 37).

Ao tomarmos a Libras, uma língua de modalidade visuo-espacial, como língua alvo de uma tradução, faz-se necessário refletirmos sobre o processo de tradução intermodal, dada as especificidades que constituem tal sistema linguístico. As reflexões propostas sobre a tradução intermodal caracterizam-se de natureza relativamente recente no campo dos Estudos da Tradução envolvendo a língua de sinais, visto que o conceito foi preconizado no Brasil apenas em 2010 pelo pesquisador e tradutor surdo Rimar Ramalho Segala. Diante das condições de produção desta pesquisa e das forças que movimentam o projeto tradutório em questão, faz-se fundamental abordarmos tal conceito a fim de que fiquem claras as justificativas dos procedimentos teóricos e práticos imbricados no meu processo tradutório diante dos efeitos de modalidades da língua.

Segala (2010) ancora-se nos três tipos de traduções propostos por Jakobson (1959), tradução interlingual, intersemiótica e intralingual. A junção das peculiaridades de tais conceitos, como os aspectos verbais contidos na tradução interlingual e intralingual, bem como os aspectos semióticos/não verbais da tradução intersemiótica, quando combinados em um projeto tradutório resultam em um quarto tipo de tradução, a intermodal, sendo ela aplicada às traduções que envolvem a Libras como língua fonte ou alvo.

Mas, afinal, o que integra de fato uma tradução intermodal quando tomamos a Libras como língua de trabalho?

Os autores elencam, por exemplo, as seguintes estratégias: uso de explicitação, uso da soletração de palavras seguidos da introdução do termo em libras, uso de textos com glosas, gráficos e desenhos como intermediários entre o texto em português escrito e o texto final em Libras. (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 359, grifo nosso).

Quadros e Segala (2015) ainda complementam quais os demais paradigmas que agem na tradução intermodal:

As questões implicadas na tradução intermodal envolvem os seguintes aspectos:

a. O fato da Libras estar na versão “oral”, como apontado por Quadros e Souza (2008), ou seja, na versão em sinais que resulta na filmagem do texto em Libras, que vai determinar uma sobreposição de elementos da tradução e da interpretação, ou seja, os tradutores dispõem de tempo para realizar a tarefa da tradução do Português para a Libras, característica da atividade da tradução; mas no momento em que efetivamente realizam a filmagem da tradução, há características inerentes à atividade de interpretação, pois a Libras está na versão oral. A filmagem da versão em Libras apresenta-se com o corpo presente do tradutor que se expressa na Libras visualmente. A edição do texto em Libras acontece sobre a versão oral, exigindo a realização de novas filmagens (novas tomadas), porque é mais difícil editar um vídeo com um texto sendo produzido oralmente a editar um texto digitado por escrito. Essas são algumas características que se sobrepõem.

b. A questão da visibilidade do tradutor, uma vez que o tradutor produz o texto em Libras filmado, ou seja, o tradutor é visualizado e sua identidade é explícita (diferente de traduções envolvendo textos escritos, em que o tradutor pode torna-se, muitas vezes, invisível). No caso de textos em que a língua alvo é a Libras, os tradutores são necessariamente visíveis, atribuindo a eles a autoria da tradução. [...]. Assim, as pessoas que assistiam ao texto em Libras, não tinham dúvida quanto a quem estava produzindo o texto, pois o corpo do tradutor estava presente e era visualizado diretamente pelos seus “leitores”. Assim, a visibilidade desses tradutores estava garantida. Essa visibilidade também decorre da sobreposição das características inerentes à tradução e à interpretação. [...]

c. A necessidade do tradutor em “atuar” na produção em sinais (no sentido abordado por QUADROS; SOUZA, 2008), uma vez que o tradutor expõe o seu corpo diante da câmera e produz um texto em sinais que exigirá uma espécie de “performance” em sinais. Essa performance em sinais é organizada discursivamente usando recursos linguísticos (o texto em si na Libras) e paralinguísticos típicos de textos na modalidade visual-espacial (por exemplo, uso de descrições imagéticas, antropomorfismo, incorporação e uso do espaço de sinalização). A atuação a que nos referimos envolve a presença física do tradutor no momento da produção do texto em Libras. Essa presença diante das câmeras torna o ato em si uma performance, pois o tradutor produz o texto em Libras e assume diferentes papéis, entre o narrador que está apresentando o texto técnico-científico e, ao mesmo tempo, os papéis dos diferentes temas propostos por diferentes autores, por exemplo, que exigem o uso de recursos específicos das línguas visuais-espaciais que não necessariamente estejam presentes no texto original. A forma de apresentação de um texto em Libras inclui essas atividades performáticas (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 360-363).

Ou seja, além dos elementos linguísticos, culturais e literários inerentes a todo processo tradutório, o tradutor intermodal precisará também se ater às estratégias semióticas que irão compor o seu produto traduzido. Assim, tomando a Libras como língua alvo e sua tradução registrada por videogravação, o tradutor precisará de uma atuação performática diante

da câmera exigindo que ele explore com propriedade as expressões faciais e corporais dispostas para a construção de seu texto em sinais. Nesse sentido,

o tradutor de línguas de sinais precisa se apropriar dessas descrições imagéticas que apresentam representações icônicas do que está sendo dito e que parecem exigir também habilidades intrínsecas de um ator no ato da tradução produzida em vídeo para a Libras. (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 365).

O tradutor intermodal, ao se deparar com seu texto traduzido para a Libras e registrado por meio de videogravação, poderá contar com o auxílio de um profissional editor de vídeo quando não se sentir preparado para a realização dessa tarefa, afinal, a mesma requer a manipulação de *softwares* específicos que podem apresentar uma dificuldade inicial a quem não tem familiaridade em trabalhar com edição. Sobre essa questão, Quadros e Segala (2015) advertem que:

Revisar o texto em Libras, editar e refazer a filmagem são características que não se aplicam a uma tradução envolvendo textos escritos. Assim, desenvolver estratégias de produção destas filmagens torna-se relevante. Os tradutores e os editores das filmagens devem trabalhar em parceria para a produção do material que inclui o texto em Libras (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 363).

Porém nem sempre esse é um caminho percorrido pelo tradutor intermodal, pois em muitos casos, em busca de autonomia e otimização do seu tempo de trabalho, ele busca aprender a manipular programas de edição de vídeo por conta própria, visto que é uma demanda da sua tarefa tradutória. É uma postura adotada por mim, dada a frequência contínua de traduções realizadas desde que comecei a atuar como tradutor e intérprete de Libras, tendo sentido a necessidade de poder manipular da melhor forma o meu objeto de trabalho, sem interferência de terceiros que poderiam estar por fora de todo o conceito envolvido no projeto tradutório em questão. É uma postura desafiadora, porém libertadora.

Ao deparar-se com texto sinalizado em vídeo editável, o tradutor/editor irá realizar o acabamento da obra traduzida, adicionando as informações semióticas que julgar necessário de acordo com suas metas tradutórias. Assim,

Por envolver uma filmagem, torna-se fundamental o uso da tradução intersemiótica, pois o vídeo apresenta a possibilidade de combinar o tradutor apresentando o texto em Libras e recursos semióticos com o objetivo de tornar o vídeo mais interessante, mais claro, mais eficiente [...]. (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 367).

Diferentes linguagens semióticas durante o processo de edição favorecem a legibilidade e fornecem estratégias para evitar que o texto fique cansativo, tornando-o mais prazeroso para o público surdo. Dessa forma, o tradutor/editor poderá inserir no texto sinalizado ferramentas de manipulação do vídeo (*play*, pausa etc.), imagens (de um autor, localidade, personagem, etc.), setas, ícones e gráficos, legendas, diferentes cores de fundo ou transições ambientando uma identidade visual que caracterize a produção do projeto tradutório como um todo.

A tradução envolvendo Libras exige do tradutor e/ou do intérprete administrar os efeitos de modalidade que influenciam tal tarefa, bem como (não obrigatoriamente) compreender a manipulação dos equipamentos de suporte técnico, tanto para o registro do texto sinalizado quanto para a edição do mesmo. Nesse sentido, ele “deve utilizar os sinais mais comuns aos surdos usuários de Libras, não seguindo a estrutura da Língua Portuguesa, evitando traduzir literalmente palavras por sinais, traduzindo sentidos, tendo em mente o leitor do texto em Libras” (QUADROS; SEGALA, 2015, p. 372). O desconhecimento ou a má condução de um desses procedimentos tradutórios poderá resultar no comprometimento da tradução levando a uma possível recepção insatisfatória e não tão positiva por parte do público surdo.

Por fim, ressalta-se que a visão sistêmica, sobre as culturas envolvidas nesta dissertação, nos possibilitou hipotetizar que existem pouquíssimos produtos literários cordelistas traduzidos para a Libras, pelo fato de tal literatura não constituir o cânone, ou seja, por ocupar uma posição periférica no polissistema literário ouvinte. Desse modo, atentando à proposta de se traduzir uma obra cordelista para o polissistema cultural surdo, pensa-se quais os efeitos de interferência a literatura fonte poderia gerar no polissistema literário alvo. Esses efeitos de interferência podem ocasionar a inserção de mais produções cordelistas no jovem polissistema literário surdo, influenciando o cultivo de novas formas poéticas sinalizadas que contemple tal estilo, fortalecendo o seu repertório cultural.

4 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DE A *HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA*

Esse capítulo divide-se em duas seções: a primeira destina-se a detalhar o processo de tradução do cordel da *história da Donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros do português brasileiro para a Libras, numa espécie de diário de tradução em sua forma resumida com as decisões e reflexões mais relevantes para o ato tradutório. Na segunda seção dedico-me a apresentar as estratégias e recursos tradutórios empregados no texto em Libras. Os comentários são apresentados em Libras, através da decupagem do vídeo da tradução do cordel, no qual exponho as imagens referentes às escolhas tradutórias comentadas e; em língua portuguesa, por meio do sistema de notação e transcrição de Tanya Felipe (2007)¹⁴. O uso do sistema de transcrição possibilita que pessoas que desconhecem a Libras, possa compreender os exemplos expostos. Portanto, utilizo ambos os recursos para uma compreensão mais apurada da sequência das formas lexicais empregadas. Na seção, adoto para orientar os comentários tecidos, as categorias identificadas por Campos (2017) e Ribeiro (2020), na tradução de literatura de cordel para a Libras. Os autores argumentam que o uso de classificadores, incorporação de personagens, demarcação do espaço de sinalização, modificação dos sinais (neologismos e morfismos) e os signos semióticos, são recursos que compõem uma obra cordelista em língua brasileira de sinais.

É importante ressaltar que os exemplos referentes às estratégias e recursos linguísticos, extralinguísticos e tradutórios apresentados nesse capítulo não são os únicos na tradução do cordel da donzela Teodora. Dada a extensão do cordel em língua portuguesa assim como a sua extensão em Libras, seria inviável comentar todas as estratégias empregadas na tradução do folheto. Dessa forma, apresentei as estratégias mais significativas aplicadas à tradução dada a delimitação de espaço desta pesquisa. A partir das estratégias apresentadas, os leitores que tiverem interesse em visualizar a utilização desses recursos em outras construções tradutórias, poderão assistir por completo o vídeo da tradução em que verão outras formas

¹⁴ De forma extremamente sucinta, a transcrição em glosa convencionada que os marcadores manuais em Libras sejam registrados toda com letras maiúsculas e as palavras na língua portuguesa registradas no infinitivo ou sem concordância. No caso do uso do alfabeto manual – datilografia, a representação ocorre em língua portuguesa letra a letra (J-O-Ã-O). Quando um sinal em Libras equivale a duas ou mais palavras na língua portuguesa utiliza-se o símbolo “-“ (CORTAR-COM-FACA). No movimento contrário, quando dois ou mais sinais equivalem a uma palavra na língua portuguesa, o símbolo usado é “^” (CAVALO^LISTRA para a palavra “zebra”). A ausência de marcador desinencial para gênero e plural é simbolizada por @ (AMIG@ = amigo(a)(s)). O sistema de transcrição por glosas possui ainda vários outros símbolos que indicam os marcadores não manuais como a direção de olhar, o uso de plural ou moduladores de intensidade, por exemplo, que são registrados por códigos sobrescritos. Na lista de abreviaturas, estão elencados os códigos usados nas glosas no decorrer deste trabalho. (BARROS, 2015, p. 43)

utilizadas. O vídeo do folheto traduzido para a Libras encontra-se disponível na plataforma YouTube no seguinte link: <https://youtu.be/Ynld8kvwjrg>.

Divido o processo tradutório do cordel em quatro etapas. Primeiramente, na etapa pré-tradutória, foram realizadas diversas pesquisas sobre as culturas/línguas envolvidas, bem como identificar as características que compõem o universo literário criado por Leandro Gomes de Barros em seus folhetos e, principalmente, compreender as condições de produção da obra traduzida e o seu teor, pois “o tradutor consciencioso, antes de empreender uma tarefa tradutória, deve se informar a respeito do autor e da obra com que vai se ocupar” (BRITTO, 2012, p. 70). Na segunda etapa, faço a tradução para a Libras e a revisão. Na terceira etapa, realizo a gravação do texto em Libras. Na quarta etapa é concluída a edição da obra, para então chegarmos ao produto.

Em cada uma dessas etapas, pude refletir sobre os desafios e as possibilidades de traduzir uma obra literária com um par linguístico de modalidades distintas pertencentes a culturas que compreendem e significam o mundo de forma diferente. As descrições dessas etapas são fundamentais, pois permitem evidenciar a complexa tarefa de traduzir com todos os elementos que a compõem, além de indicar caminhos aos futuros tradutores que se proponham a traduzir literatura de cordel do português brasileiro para a Libras.

Etapa 1: O processo pré-tradutório

A tradução de textos literários é sempre atravessada por desafios e como tal, desde o primeiro momento a que me propus traduzir literatura de cordel, me desencadeou indagações sobre como materializá-la em Libras, visto que ela é marcada pela oralidade da língua portuguesa na sua própria concepção.

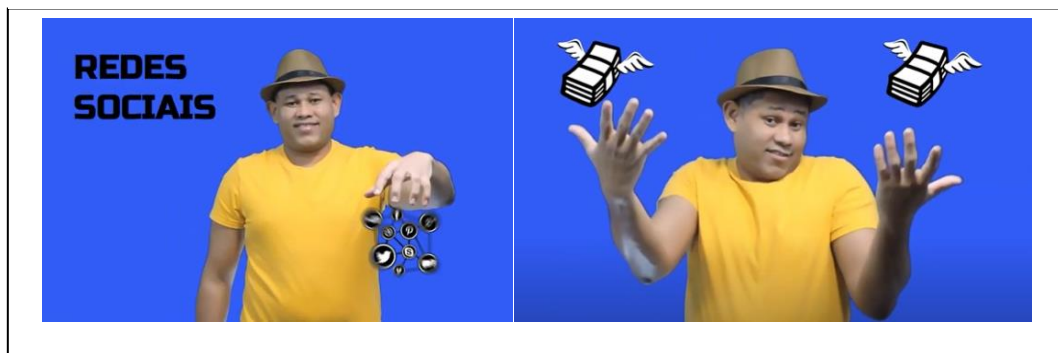
Ao me deparar com o gênero literário do qual iria traduzir, o cordel, tive que aprofundar meus conhecimentos sobre esse sistema literário e todos os elementos culturais, sociais e históricos que possibilitaram sua gênese e manutenção, bem como o status ocupado por ele na literatura produzida em português brasileiro e em Libras. Dessa forma, busquei me familiarizar com a estrutura poética-literária da *A história da donzela Teodora*, que me guiou em como transpor os valores culturais e marcas poéticas de uma obra em língua oral para uma língua visual-espacial. Este processo norteou a próxima etapa da pesquisa: como construir uma obra cordelista em Libras.

O cordel em Libras, seja por criação ou por traduções, ainda é pouco explorado. Encontrei disponível na plataforma de vídeos YouTube poucos cordéis em Libras, que

pudessem servir de ponto de partida ou como uma inspiração de projeto tradutório. A seguir apresento algumas produções de cordel em Libras ao qual me deparei:

O primeiro (quadro 3) e o segundo produto (quadro 4) são frutos da pesquisa de mestrado do tradutor e pesquisador Arenilson Ribeiro (2020). No quadro 3¹⁵, consta a tradução do cordel “*redes sociais*” do poeta cordelista Bráulio Bessa. O tradutor faz o uso do fundo em cor azul sólida com ícones imagéticos que se assemelham às xilogravuras do cordel em língua portuguesa. Ele também utiliza um chapéu que remete à estética cordelista. No quadro 4¹⁶, tem-se a tradução do cordel “um matuto em Nova York” também de autoria de Bessa. Nessa tradução, Ribeiro (2020) emprega um plano de fundo no qual, do lado esquerdo do vídeo é apresentado a imagem do sertão nordestino brasileiro e, no lado direito do vídeo, é mostrado a cidade de Nova York. O tradutor faz o uso de tal estratégia para comparar as experiências vivenciadas pelo poeta em ambas as localidades. Ribeiro (2020) também emprega imagens na tradução, em substituição à alguns sinais da Libras, fazendo relação à que tipos de comida, costumes e formas de viver pertence as localidades demarcadas na tradução.

Quadro 03: Redes Sociais de Bráulio Bessa em Libras.



Fonte: RIBEIRO, 2020.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Olw1JM7Bzfw>

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1ruUjclf1E>

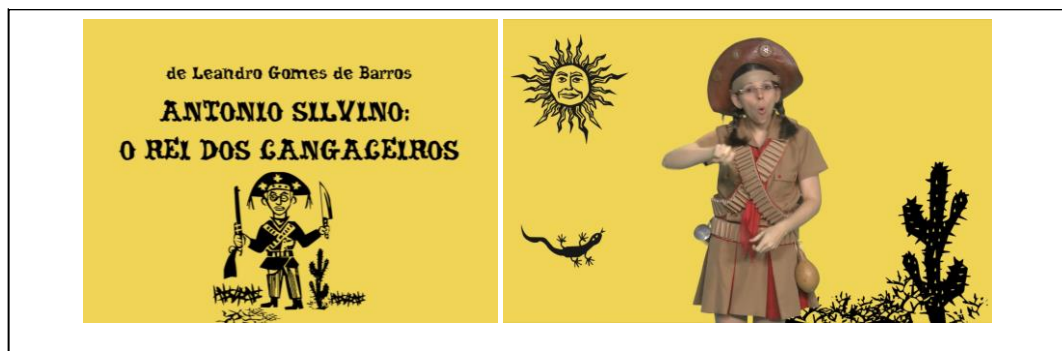
Quadro 04: Um matuto em Nova York de Bráulio Bessa em Libras.



Fonte: RIBEIRO, 2020.

No quadro 5¹⁷, vemos a tradução do cordel “Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros” de Leandro Gomes de Barros. O produto fez parte do projeto de extensão realizado pelo CCHLA da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob direção e coordenação do professor e pesquisador surdo Valdo Nobrega. A tradução foi realizada por duas bolsistas surdas, Flávia Zaira e Isadora Correia. Na produção são empregadas ilustrações no estilo das xilogravuras e um plano de fundo na cor amarela. As tradutoras surdas também fazem uso de indumentária característica dos cangaceiros, tema central do folheto.

Quadro 05: Antônio Silvino: O rei dos cangaceiros” de Leandro Gomes de Barros em Libras.05

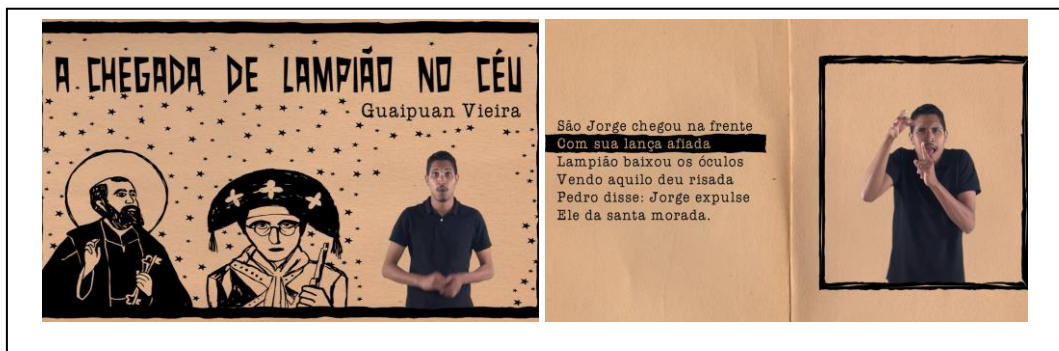


Fonte: NÓBREGA, 2016.

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h_8VLegBpXU&t=0s

Nos quadros 6, 7 e 8, tem-se cordéis traduzidos para a Libras encabeçados pelo projeto acessibilidade em bibliotecas públicas, realizadas pelo tradutor Felix Oliveira. No quadro 6¹⁸ tem-se a tradução do cordel “a chegada de lampião no céu” do cordelista Guaipuan Vieira. O quadro 7¹⁹ contém a tradução do cordel “o romance do pavão misterioso” escrito por João Melquiades Ferreira da Silva. E por fim, no quadro 8²⁰, a tradução do cordel “a terrível história da perna cabeluda” também do cordelista Guaipuan Vieira. Na tradução desses folhetos, o tradutor não fez uso de adereços em sua vestimenta que remeta à estética da literatura de cordel, no entanto, os elementos de edição empregados ambientam a temática dos folhetos por meio da palheta de cores adotada, as ilustrações em xilogravura e o por preservar o layout dos folhetos na produção sinalizada.

Quadro 06: A Chegada de Lampião no Céu em Libras.



Fonte: ACESSIBILIDADE EM BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KQChyvNe2Ac&t=253s>

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0AmOEO6Ntdo&t=244s>

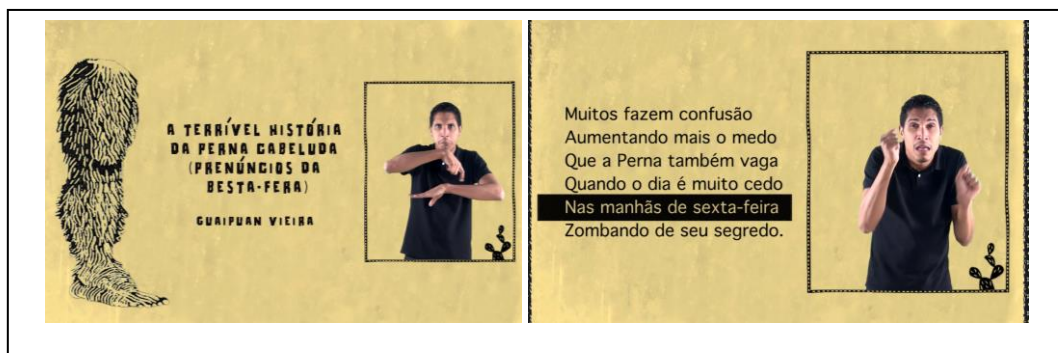
²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ct5iZl4WFVI>

Quadro 07: O romance do pavão misterioso em Libras.



Fonte: ACESSIBILIDADE EM BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 2020.

Quadro 08: A Terrível História da Perna Cabeluda



Fonte: ACESSIBILIDADE EM BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 2020.

Nos quadros 9 e 10, temos as produções de cordel em Libras disponível no canal do Youtube do coletivo “mãos arretadas”, coordenado pela professora e pesquisadora surda Klícia Campos. No quadro 9²¹, temos o cordel em Libras “meu ser é nordestino” sinalizado por Klícia Campos. No quadro 10²², tem-se a tradução do cordel “Arteiro Pedro da Lua”. Ambas as produções possuem o plano de fundo na cor preta, no entanto, a produção de Klícia não consta com ilustrações do cordel em xilogravura, mas ela faz o uso do chapéu de couro, que

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t4SLooMDTiw>

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y9udepSPPak>

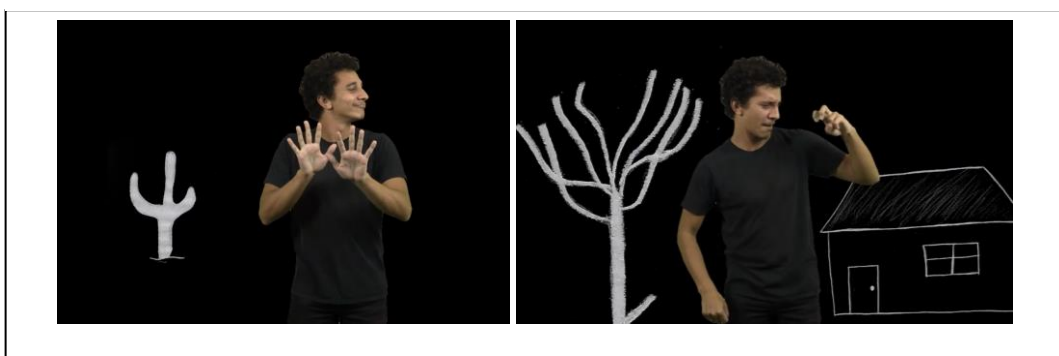
remete ao movimento literário e cultural cordelista. Já no cordel em Libras do “Arteiro Pedro da Lua”, ocorre o inverso, o sinalizante não utiliza adereços que reforce a estética dos folhetos, porém emprega em seu plano de fundo ilustrações que se assemelham às xilogravuras para ambientar o enredo do cordel.

Quadro 09: Meu ser é nordestino em Libras.



Fonte: MÃOS ARRETADAS, 2016.

Quadro 10: Cordel Arteiro Pedro da Lua em Libras.



Fonte: MÃOS ARRETADAS, 2020.

Ao analisar essas produções, percebi que os elementos extralinguísticos e semióticos, seja por meio de adereços e indumentarias, ou através de recursos de edição do texto sinalizado, são fundamentais para a representação desse gênero literário em Libras.

Assim, por meio de tais estratégias, alinhadas à performance poética do tradutor, espera-se que o público surdo, alvo da tradução do cordel sinalizado, possa experiênciá-lo da mesma forma que o público não-surdo o experiênciá na língua fonte.

Além de analisar as produções de cordel em Libras disponíveis, busquei aprofundar acerca das teorias que abordam a construção da poética literária sinalizada, com apontamentos mais concretos e que servissem de parâmetro para viabilizar a tradução do folheto, nos termos que atenda às especificidades culturais e literárias do povo surdo e que se coadune com a modalidade visual-espacial da língua de sinais.

A compreensão da essência poética e sua estrutura organizacional em sinais, evidentes na materialização das obras/textos literários em Libras, viabilizou o estabelecimento de novas perspectivas e estratégias tradutórias. As leituras realizadas conduziram-me a dados e informações culturais e literárias que permitiram estabelecer um panorama sobre a constituição e manutenção do polissistema literário surdo, bem como visualizar o status das literaturas traduzidas para a Libras.

Após a conclusão dessas etapas de pesquisa, me senti preparado para o desafio de traduzir o cordel *A história da donzela Teodora*, visto que tive acesso às ferramentas que me situaram em relação ao universo que estaria começando a ter contato e que apontaram possíveis caminhos a seguir durante o processo de transposição das formas cordelistas do polissistema literário fonte para o polissistema literário alvo.

Outro passo importante foi ter que delimitar as discussões de teóricos dos Estudos da Tradução que pudessem coadunar com a perspectiva tradutória assumida em meu projeto de tradução de “donzela Teodora”. A partir dessa etapa, pude realizar os recortes teóricos que constituíram meus comentários de acordo com as minhas escolhas tradutórias. Tive que entender primeiro a materialização da obra na língua fonte e todos os elementos linguísticos, literários e culturais que a compõem para, a partir daí, então, saber o que buscar de correspondência na língua de sinais, como esse processo deveria ocorrer e quais negociações seriam necessárias para o estabelecimento do sentido na obra traduzida.

Etapa 2: O processo de tradução

Ao iniciar a atividade tradutória converti a obra que se encontrava em formato PDF para documento em formato Word, a fim de uma melhor manipulação do texto e para fazer as observações necessárias. Foram realizadas diversas leituras do cordel *A história da donzela*

Teodora, com o intuito de compreender a obra em sua completude e não deixar passar algum detalhe significativo para o processo tradutório. Durante as seções de leitura da obra, fui demarcando os vocábulos exóticos, nos quais senti dificuldade em atribuir um significado em língua portuguesa por desconhecê-lo, pois o poeta preserva algumas poucas expressões contidas na obra europeia (10 mil dobras de ouro, marel). Nessa etapa também realizei o mapeamento dos vocábulos significativos no cordel para os quais desconhecia o sinal em Libras.

Após solucionar as dificuldades com relação aos significados e sentidos de vocábulos e expressões contidas no cordel, começo de fato a realizar o processo de tradução para a Libras, fazendo o registro inicial das minhas escolhas tradutórias. Para tal, fiz uso de glosas em língua portuguesa por meio do sistema de transcrição e notação da pesquisadora Tanya Felipe (2007), pois foi a estratégia que me possibilitou maior agilidade de registro durante o processo. Porém, sinais não cristalizados como formas classificadoras, ou alguns sinais que recebiam uma modificação (morfismo) dada a necessidade em estabelecê-los em termos estéticos e poéticos do cordel, eram registrados por meio de vídeos curtos, gravados na própria câmera do celular, a fim de que a execução de tal forma seja lembrada quando retomada no momento da gravação do texto sinalizado.

Ao finalizar a tradução do cordel, inicia-se o processo de revisão do texto em Libras, a fim de ajustar e formatar alguns trechos para enfim chegar ao produto final. A cada dia que me dediquei a minha tarefa tradutória, traduzia, em média, 20 estrofes, para evitar a fadiga mental. No período de revisão, analisava detalhadamente cerca de 40 estrofes por dia.

Etapa 3: Gravação de *A história da donzela Teodora* em Libras

Ao concluir a tradução do cordel para a Libras, passo para a terceira etapa, o registro do texto sinalizado por meio de videogravação. Para tal, como todo o processo foi realizado sem a ajuda de terceiros, primeiramente gravei em áudio todo o texto traduzido na estrutura da Libras, para ouvi-lo enquanto realizava a sua sinalização diante da câmera. No entanto, no primeiro dia de filmagem, no momento da sinalização, comecei a enfrentar algumas dificuldades na realização da tarefa, dada a lentidão dos áudios, o que me atrapalhava no momento da performance tradutória. Dessa forma, foi feito novo registro mais acelerado do áudio, diminuindo o tempo de pausa e dando maior continuidade ao texto.

Após desenvolver uma melhor estratégia para o registro em áudio do texto traduzido, reinicio as gravações do cordel. Antes de começar a fornecer a informação textual em áudio, sempre contava cinco segundos, que seria o tempo de reproduzi-lo no computador,

me posicionar diante da câmera e começar a sua sinalização, visto que estaria sozinho realizando tal tarefa. Essa estratégia me ajudou bastante e possibilitou que gravação do cordel em Libras fosse realizada com a ausência de problemas ou dificuldades.

Para o registro do texto sinalizado foi necessário um fundo verde para auxiliar na edição, uma câmera filmadora, dois *ring lights* para realçar a iluminação, um computador para reproduzir os áudios gravados e uma caixa de som pequena que auxiliou na amplificação dos áudios reproduzidos. A gravação da tradução completa levou cerca de seis horas ininterruptas.

Com a finalização das filmagens e com os materiais em mãos, iniciou-se o processo de edição do texto sinalizado. Na edição do vídeo, fui identificando alguns trechos problemáticos que me levaram a considerar a uma regravação da obra como um todo. Os problemas identificados foram basicamente com relação ao enquadramento e desfoque da câmera durante a gravação. Mesmo estipulando um enquadramento na câmera que proporcionasse um conforto na sinalização, podendo explorar bem o espaço, alguns sinais e sentenças, principalmente aqueles realizados na parte superior à cabeça, foram cortados pela metade ou por completo, ou seja, não apareceram no vídeo. Além disso, também percebi que em alguns momentos do vídeo a câmera desestabiliza o foco, então a imagem se apresenta borrada, com pouca nitidez. Esse problema se fazia mais frequente em momentos de transição, quando um áudio acabava e eu precisava operar sozinho alguns equipamentos e posteriormente voltar para a posição fixada para a gravação.

Diante de tais problemas técnicos, me dediquei a regravar a obra completa, atentando para essas questões. Uma vez que iria regravar todo o cordel, fiz modificações em algumas escolhas tradutórias que tinha tomado. Alguns pontos que julguei apresentarem poucos recursos visuais foram substituídos por informações linguísticas que privilegiassem a visualidade em sua construção em sinais. Por fim, consigo chegar ao texto traduzido finalizado passível de ser editado.

Etapa 4: Edição de *A história da donzela Teodora*

Para a edição do cordel foi utilizado o programa SonyVegas (programa de edição de vídeo para computador) para recortar o que iria compor o texto do folheto e a inserção de plano de fundo, imagens e os demais elementos extralinguísticos que seriam necessários.

O cordel *A história da donzela Teodora* traduzido para a Libras ficou com duração de uma hora e vinte minutos. O tempo de duração do vídeo do cordel em Libras foi algo que me preocupou, pois, a tradução do folheto ficou longa, o que poderia deixar o público surdo

cansativo. Com relação a esse ponto, a pesquisadora Klícia Campos (2017, p. 163), adverte que uma tradução longa e “mais fiel aos conteúdos de português, pode ser cansativa aos visualetores surdos e ouvintes”. Desse modo, “a apresentação da tradução de cordel precisa ser feita usando a personagem, elementos de narrativa, ritmo, poesia, teatro e incorporação e com o tempo máximo de 15 minutos, pois é o tempo que atrai a atenção do espectador” (CAMPOS, 2017, p. 162). No entanto, a mesma salienta que

a questão do tempo é significativa e pode ser levada em conta pelo tradutor. Por exemplo, se a tradução para a língua de sinais for um vídeo de trinta minutos, ela pode prender muito a atenção e manter o interesse do público-alvo pelo uso de movimento corporal, expressões não manuais e incorporação: estratégias essas de uma tradução cultural. Outra opção é tornar a tradução um vídeo mais breve pelo uso de menos sinais, mas, ainda assim, transmitindo o mesmo significado. (CAMPOS, 2017, p. 167).

Embora a pesquisadora diga que vídeos longos em Libras podem não ser atraentes para o público surdo, resolvi não fazer nenhuma alteração no enredo do cordel, suprimindo informações que eu julgasse desnecessária ao meu leitor, a fim de deixar a duração da tradução mais curta. Essa seria a única forma de apresentar o vídeo da tradução de *donzela Teodora* em menos tempo. Então, decidi traduzir o cordel por completo a fim de possibilitar ao meu leitor surdo o acesso ao folheto como um todo, assim como se o estivesse lendo em português brasileiro. Empreguei no cordel sinalizado recursos como o uso de movimento corporal, expressões não manuais e incorporação dos personagens, classificadores etc., que causam a poeticidade em Libras e deixa a tradução menos cansativa para os leitores.

Ainda sobre essa questão da extensão do vídeo da tradução, penso que não há como padronizar todas as obras literárias em Libras para que tenham a mesma duração (até 30 minutos – como apontado por Campos, 2017, p.179), visto que algumas dessas obras são mais robustas que outras e apresentam consigo detalhes e informações significativas que não devem ser suprimidas. Assim como existem obras literárias em outras línguas em diversos volumes, tamanhos, extensões e formatos, as obras em Libras materializadas em vídeo, também podem se apresentar com essa variedade. Desse modo, na impossibilidade de realizar uma leitura completa da obra naquele momento, caberá ao leitor surdo, realizar pausas na leitura da obra (vídeo), demarcando o ponto a ser retomada em uma leitura posterior, assim como qualquer outro leitor. Embora a autora advogue a favor de obras literárias em Libras com menos tempo de duração (até 15 minutos), para textos literários extensos em Libras que não possuem a opção de se apresentarem em menos tempo, ela compreende que isso vai ocorrer e indica a seguinte estratégia a ser utilizada, ao argumentar que,

se tiver o vídeo de 30 minutos, a tradução pode ajudar para que os visualeiros sejam atraídos por vídeos mais animados, com mais incorporação e classificadores, pode ser para assistir tudo ou dar uma pausa para outro dia continuar, temos como exemplo um livro mais grosso, quando não é possível ler tudo de uma única vez. (CAMPOS, 2017, p. 163)

Mesmo realizando uma tradução extensa, tive que optar em abrir mãos de alguns outros recursos poéticos que poderiam deixar o cordel mais extenso ainda. Não utilizei rimas de repetição, pausas ou suspenções, pois acredito que ao fazer uso exacerbado desse recurso, por serem sinais realizados com movimentos mais desacelerados, poderia deixar a tradução ainda mais longa. Em virtude disso, decidi não fazer uso desse recurso poético.

4.1 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Nas produções cordelistas brasileiras, encontra-se como ponto de destaque a narração de eventos reais ou fictícios, por meio da linguagem popular sertaneja rimada em versos arquitetados em estrofes, podendo eles apresentarem-se em uma estrutura de sextilhas, setilhas, décima, martelos etc. Por esse ser um dos pontos centrais que caracteriza a riqueza poética dos folhetos, foi uma das primeiras inquietações ao mergulhar na tradução de *A história da Donzela Teodora*: Como reproduzir tais rimas, evitando a deformação da letra e da forma poética em Libras? Seria possível reproduzir as mesmas rimas do cordel em português no folheto traduzido em Libras?

Esse foi o primeiro ponto que a diferença de modalidade disposta entre as línguas me fez chegar à conclusão de que essa tarefa não seria possível. A Libras por ser de modalidade visual espacial, os seus conceitos e as estruturações dos versos, estrofes e rimas e outros recursos poéticos, são materializados de forma completamente distinta de como os são em língua portuguesa, conforme já descrito anteriormente. Nesse sentido, constata-se que

as rimas apresentam dificuldade na tradução para a Libras. Geralmente, ao traduzir poesia, o primeiro ímpeto pode ser o de tentar reproduzir o padrão de rimas do poema original, mesmo que para isso seja necessário substituir algumas palavras. Mas, no caso da Libras, é preciso entender o que pode ser utilizado para compensar esse recurso poético e manter a beleza da obra na tradução. Para evidenciar esse esforço, recorreu-se à reconstrução de períodos e, em alguns casos, até à redução de um verso inteiro a um único sinal. (RIBEIRO, 2020, p. 164)

Diante disso, como já mencionado, me apropriei de outros recursos poéticos e literários, tais como: classificadores, incorporação de personagens, sincronia lexical, morfismos, neologismos, uso de recursos semióticos e extratextuais etc., utilizados nas produções cordelistas em Libras. Emprego tais recursos a fim de apresentar uma tradução que carregue consigo elementos desse gênero literário, mesmo que, durante o processo tradutório para a língua de sinais, as rimas do folheto original não se apliquem ao texto sinalizado. Desse modo, evidencia-se que “as rimas na literatura de cordel escrita são de fácil percepção, são vistas nos finais dos versos. Em Libras, as rimas não são fáceis de produzir e de assimilar, ainda mais porque alguns versos completos são traduzidos com apenas um sinal juntamente com expressões não-manuais” (RIBEIRO, 2020 p. 138).

A fim de resolver essa primeira problemática na tradução do folheto, recorri a Campos (2017) e Ribeiro (2020), que abordam a tradução de literatura de cordel para a Libras, no intuito de embasar as estratégias tradutórias que guiariam as minhas escolhas. Nesta proposta tradutória, foi priorizado o enredo do cordel da história da donzela Teodora, buscando realçá-lo com recursos que causassem a poeticidade sinalizada por meio de classificadores, incorporação dos personagens, demarcação do espaço de sinalização, neologismos, elementos semióticos etc., como já apontados e utilizados pelos referidos pesquisadores na tradução de folhetos para a Libras.

Uma das decisões envolvida no processo tradutório era definir quais elementos extralinguísticos ou recursos imagéticos poderiam ser utilizados para caracterizar o gênero cordel em Libras, visto que

na tradução do texto cordelístico do português impresso para a Libras em vídeo, procura-se fazer escolhas que, além de passar o conteúdo, possam ajudar na performance e veicular também o teor prazeroso. Assim, já se tem registros de poetas e tradutores que, em suas produções poéticas registradas em vídeos, fazem uso de imagens. Estas se fundem ao texto e somam para uma melhor apreciação por parte do público fonte. (RIBEIRO, 2020, p. 58).

Recorro a tais estratégias logo no início da tradução do folheto, pois temia que se a tradução de *Donzela Teodora* se apresentasse de forma neutra (blusa preta, fundo verde, sem qualquer adereço que remeta à estética cordelista), apenas por meio do uso dos sinais em Libras, talvez não ficasse evidente ao público surdo a qual gênero literário o produto traduzido pertença. Por isso, o uso de recursos imagéticos que reforcem aspectos da cultura e da estética cordelista, me pareceram ser fundamentais para compor uma tradução de cordel para a Libras

destinada aos leitores surdos, como demonstrado nos folhetos traduzidos para a Libras, apresentados na seção anterior.

Vejamos o quadro com imagens (quadro 11) da tradução de *A história da donzela Teodora* sem os elementos semióticos de edição que remetam à estética da literatura de cordel, apenas com o uso do chapéu de couro sobre o fundo verde.

Quadro 11: Gravação de a história da donzela Teodora - sem edição.



Fonte: Elaborado pelo autor.

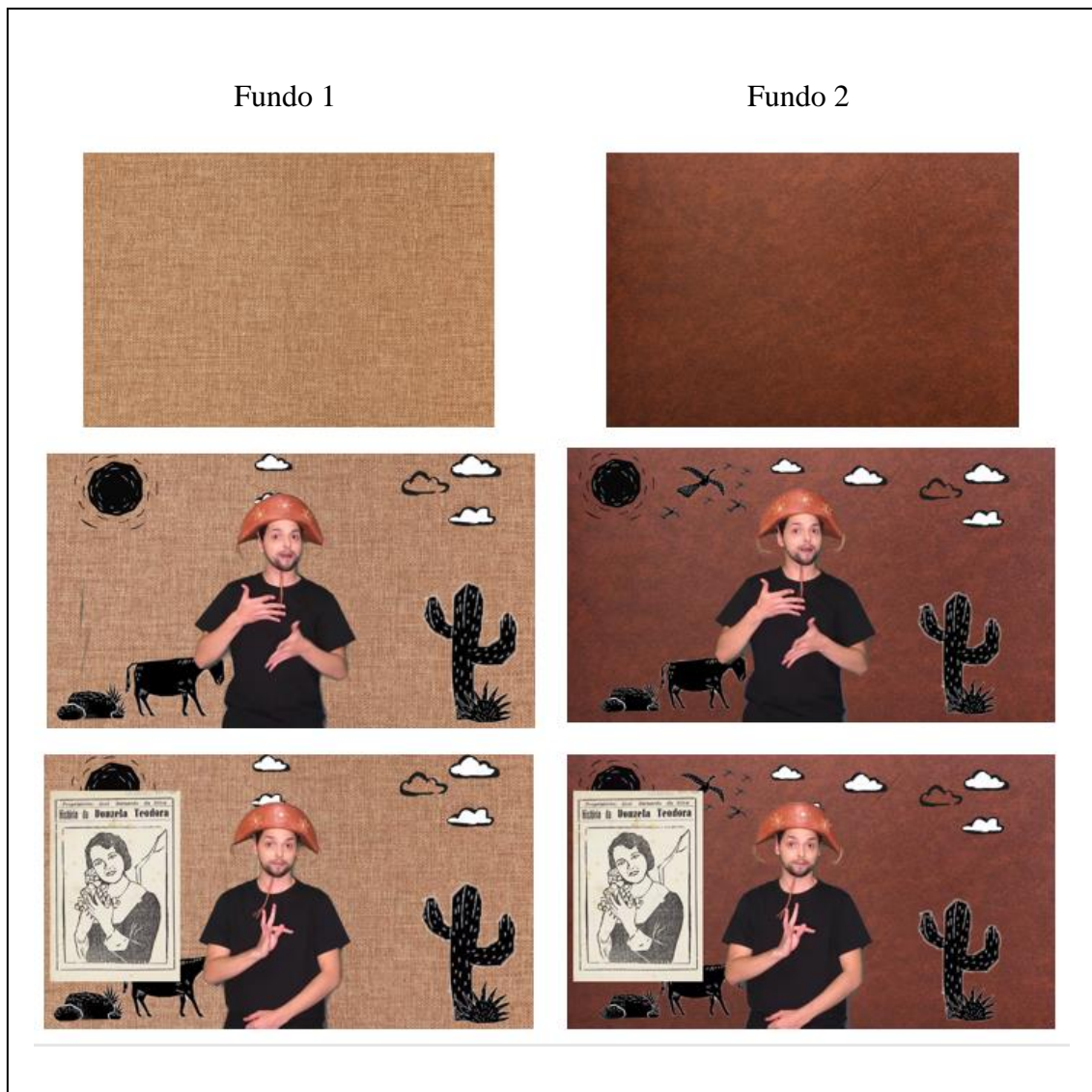
Antes de iniciar a gravação da tradução, tive que refletir acerca de quais equipamentos e procedimentos seriam necessários para a obtenção do produto final e roteirizar acerca de quais recursos semióticos poderiam ser utilizados para representar a estética cordelista no vídeo da tradução de *a Donzela Teodora*, haja vista que “a tradução registrada em vídeo pode utilizar elementos derivados do cinema, tais como roteiro, figurino, iluminação, câmera, edição.” (Ribeiro, 2020, p. 58). Optei pelo uso do chapéu de couro que alude à cultura sertaneja, muito usado pelos cangaceiros, vaqueiros etc. O adereço foi utilizado durante toda a gravação da tradução, no entanto, o mesmo ofereceu algumas limitações em relação a alguns movimentos. O chapéu também interferiu na realização de alguns sinais que são realizados na parte superior da cabeça, e por esse motivo tive que regravar toda a tradução do cordel, como descrito anteriormente. Desse modo, havendo a necessidade deixar um espaço bem maior no enquadramento da câmera para capturar a realização desses sinais durante a regravação da tradução do folheto. Os demais elementos semióticos que havia pensado para compor a tradução, remetendo à estética do cordel, foram empregados na edição do vídeo. A tradução do folheto foi gravada em fundo verde para auxiliar na edição do cordel em Libras.

A cor marrom (e suas variações) se faz bastante presente no seio da cultura sertaneja e na literatura de cordel, seja pela cor do couro que estampa adereços e vestimentas, ou pelas páginas, que muitas vezes, dão cor aos folhetos. Diante disso, selecionei dois tons da cor marrom (quadro 12), para servirem de fundo para empregar na tradução, dessa forma, possibilitando remeter a cor de fundo do folheto em Libras com as páginas dos cordéis escritos em língua portuguesa. A fim de verificar qual cor de fundo melhor se adequaria à tradução realizada, selecionei um tom claro (fundo 1) e outro escuro (fundo 2). A cor escolhida foi o marrom escuro (fundo 2), pois possibilitava um bom contraste com o tom de pele do tradutor, promovendo uma melhor visualização dos sinais por parte do público consumidor.

Para evitar que o plano de fundo ficasse apenas a cor marrom neutra, estipulei o uso de algumas representações imagéticas em xilogravura para compor o vídeo da tradução, uma vez que “ao recriar a literatura de cordel para a Libras, algumas adaptações são feitas, o que pode exigir a realização de algumas alterações. Com o uso das imagens, é possível manter o elemento xilogravura na tradução, simultaneamente com os sinais ou para substituí-los e deixar o texto traduzido mais aprazível para o surdo” (RIBEIRO, 2020, p. 59). Desse modo, os elementos em xilogravura empregados constroem um possível cenário que reproduz as características do sertão por meio do uso do sol, das nuvens, animais e plantas típicas da região. O tom da cor marrom escolhida para compor o fundo da tradução, também contrastou com os elementos em xilogravura, que estão na cor preta. Esse recurso proporciona maior dinamicidade no folheto traduzido para a Libras. Dessa forma, o cenário construído remete à cultura nordestina e reforça a estética do gênero cordel, uma vez que “um texto cordelístico impresso adaptado e/ou recriado para a língua de sinais apresentará aspectos extralinguísticos que reforçarão o sentido do texto” (RIBEIRO, 2020, p. 57).

Vejamos (quadro 12):

Quadro 12: Fundo para a tradução do cordel para a Libras.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a capa do vídeo da tradução do cordel em Libras, utilizei o plano de fundo criado com o nome da obra, do autor e do tradutor (quadro 13). Preservei a imagem da donzela Teodora que consta na capa do folheto em português. Vejamos:

Quadro 13: Capa do cordel a história da donzela Teodora em Libras.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Criação de Sinal-Nome

Embora a história da Donzela Teodora de Leandro Gomes de Barros seja um cordel extenso, me deparei com situações pontuais em que foi necessária a criação de sinais em Libras. Os sinais criados foram referentes a quatro personagens do folheto: o sinal-nome de Teodora e dos 3 sábios que a desafiam, uma vez que

o sinal-nome não é apenas mais uma forma de apresentar os personagens na literatura e sim que o sinal-nome faz parte da construção identitária da pessoa surda, e pode ser utilizado não apenas como um apelido, mas também em contextos formais, visto que o sinal-nome é reconhecido em um estatuto oficial da comunidade surda. (SANTOS, ESTRUC E KAMIYA, 2020, p. 141).

Ainda que a narrativa do cordel apresente cerca de 8 personagens, alguns deles não possuem destaque no folheto, como é o caso da esposa do mercador que só é mencionada no verso 4 da estrofe de número 14, assim sendo, não há a necessidade de criar um sinal-nome em Libras para ela. Os demais personagens não são nomeados no cordel, sendo designados apenas pela sua profissão, sua nacionalidade ou posição social que ocupam: o mouro, o mercador e o rei. Diante disso, decidi não criar um sinal-nome para eles e manter a estratégia que Barros usou no folheto. Dessa forma, uso o sinal de CHEFE + VENDER (VENDEDOR) para referenciar o mercador húngaro, dono de Teodora. Decidi empregar tal construção a fim de deixar claro que

Teodora ainda é escrava, pertencente a ele, como é descrito em toda o folheto até ela conseguir comprar a sua liberdade. Para referenciar o personagem do rei foi mantido o sinal de REI em Libras.

O sinal-nome criado para designar a personagem Teodora, teve como motivação a ilustração que representa a Donzela estampada na capa do folheto. Faço referência ao penteado no seu cabelo curto, e a posição do buquê de flores que ela segura próximo ao rosto. Cabe lembrar que,

o sinal-nome traz esses traços de identidade dos personagens, trazendo os mesmos traços culturais da língua alvo, servindo dessa forma de um tenro aprendizado das questões culturais que envolvem a língua de sinais. Desta forma, deixar de traduzir o nome de algum personagem é deixar de trazer à tona conceitos e significados que darão melhor compreensão da história em seu contexto geral. (SANTOS, ESTRUC E KAMIYA, 2020, p. 141).

Vejamos:

Quadro 14: Teodora na capa do cordel em português.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 15: Sinal de Teodora em Libras.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a criação do sinal-nome dos três sábios busquei fazer referência ao tamanho da barba, à idade e à sua sabedoria. Faço uso da minha subjetividade, ao projetar imageticamente, a personificação dos sábios, de tal forma que, a extensão e volume de sua barba estaria ligado ao seu grau de sabedoria. Para o sinal do primeiro sábio (quadro 16), emprego uma configuração de mão que faz uso do dedo indicador e do polegar para realizá-lo. No sinal do segundo (quadro 17), utilizo a configuração de mão semelhante, porém acrescento o dedo médio na realização do sinal. Para o terceiro (quadro 18), uso uma configuração de mão que aciona quatro dedos, o polegar, indicador, médio e o anelar. Além de fazer referência à ordem que eles são introduzidos no cordel, também faço referência ao seu nível de conhecimento, assim, quanto mais extenso o movimento do sinal da barba e expressões faciais mais carregadas, maior seria o seu grau de instrução e inteligência.

Observemos:

Sábio 01

Quadro 16: Sinal em Libras do primeiro sábio.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sábio 02

Quadro 17: Sinal em Libras do segundo sábio.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sábio 03

Quadro 1810: Sinal em Libras do terceiro sábio.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para o início do vídeo da tradução, utilizei uma construção que simula como se um leitor estivesse em uma feira com cordéis pendurados nos barbantes, pegando o folheto de Teodora e começa a sinalizar a narrativa do folheto em Libras. Essa construção (quadro 19) remete aos versos 1,2,5 e 6 da primeira estrofe e ao último estrofe (142) escrito por Leandro Gomes de Barros, no qual ele menciona que apenas consultou essa história em um outro livro e fez a sua narrativa de acordo com a poética do Cordel.

1

Eis a real descrição (1)
Da história da donzela (2)
Tirado tudo direito (5)
Da história grande dela (6)

142

Caro leitor, escrevi (1)
Tudo que no livro achei (2)
Só fiz rimar a história (3)
Nada aqui acrescentei (4)
Na história grande dela (5)
Muitas coisas consultei (6)

Em Libras, tem-se:

CL – PESSOA-CAMINHAR-OLHAR-PARA-CIMA²³ + CORDÉIS + CL – PEGAR-UM-CORDEL + CL-LER-CORDEL + CL-CORDEL-INVADIR-CORPO + OLHAR MÃOS + SINALIZAR + NARRAR.

Quadro 19: Início da tradução do cordel.



Fonte: Elaborado pelo autor.

²³ As glosas apresentadas ajudaram no processo de tradução e auxiliarão na descrição dos comentários tecidos. Elas fazem parte do sistema de notação e transcrição de Tanya Felipe (2007). Para aprofundar mais sobre a temática ler a publicação: Libras em Contexto: Curso Básico. 7º ed. MEC/SEESP. Brasília 2007.

Durante a tradução do cordel, do português para a Libras, tive que optar por uma adaptação sintática de acordo com a estrutura gramatical da Libras em todo o folheto traduzido. Também reordeno algumas informações presentes. Foi necessária a reordenação dos versos e estrofes, para a construção de uma narrativa imagética do cordel em Libras que fosse inteligível ao público surdo, e que não gerasse uma certa confusão com a mistura de diferentes informações em cada estrofe, como as vezes, Leandro Gomes de Barros o faz. Referente a esse ponto, Ribeiro (2020, p. 129) argumenta que

haja vista que o par linguístico envolve línguas de modalidades distintas, não poderia ignorar o aspecto cultural presentes na LA e LF. Assim sendo, com a adaptação sintática no interior do verso, passou-se a ter melhores possibilidades para traduzir o texto de forma aprazível para o público-alvo. Para uma boa **adaptação sintática**, é preciso entender previamente alguns fatores do texto, tais como a coesão (regras de combinação das palavras na frase, que dão sentido ao texto), a intencionalidade (a intenção, o efeito que o autor quer causar) e a aceitabilidade (a reação, a recepção do público). (RIBEIRO, 2020, p. 129).

Para uma melhor construção da sequência das cenas narrativas em Libras, objetivando produzir efeitos sequenciais de início, meio e fim, evitando confusão no público pelo emaranhado de detalhes em algumas estrofes/versos, tive que reordenar algumas informações no decorrer da tradução do cordel.

Nas primeiras quatro estrofes do cordel o poeta detalha as informações e atributos de Teodora, no entanto são apresentadas outras informações sobre o mercador e a jornada da personagem ao vencer os sábios. Para evitar confusão na construção dos fatos em Libras, decidi reordenar algumas informações e primeiramente apresentar a personagem central do folheto juntamente com todas as características citadas pelo autor (a sua nacionalidade, traços de sua personalidade etc.). Então pego os versos 1 a 4 da primeira estrofe, o verso 3 da terceira estrofe e os versos 1 e 2 da estrofe 4 e os sinalizo para introduzir a personagem Teodora (quadro 20).

1

Eis a real descrição (1)
Da história da donzela (2)
Dos sábios que ela venceu (3)
E a aposta ganha por ela (4)

3

Uma donzela cristã (3)

4

Tinha feição de fidalga (1)
Era uma espanhola bela (2)

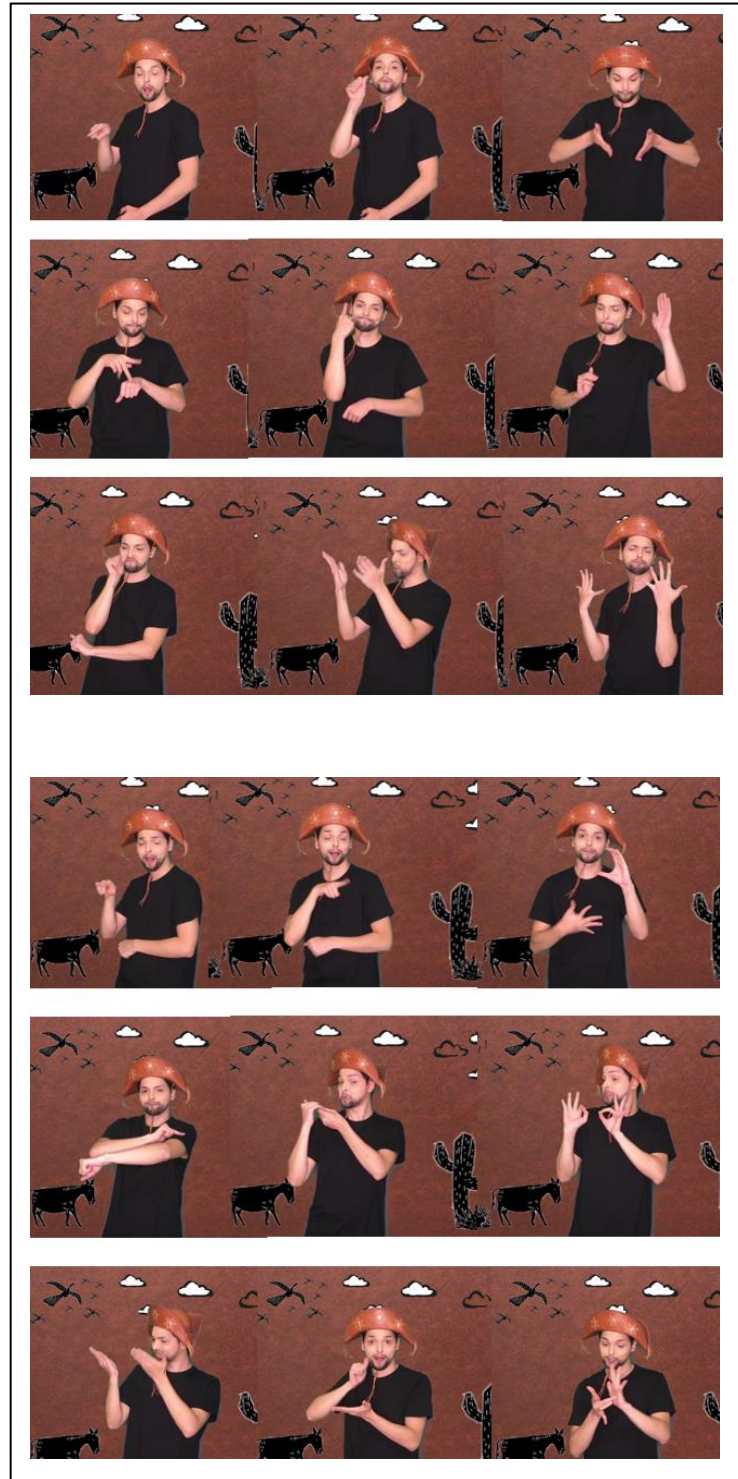
Em Libras estruturou-se a seguinte construção:

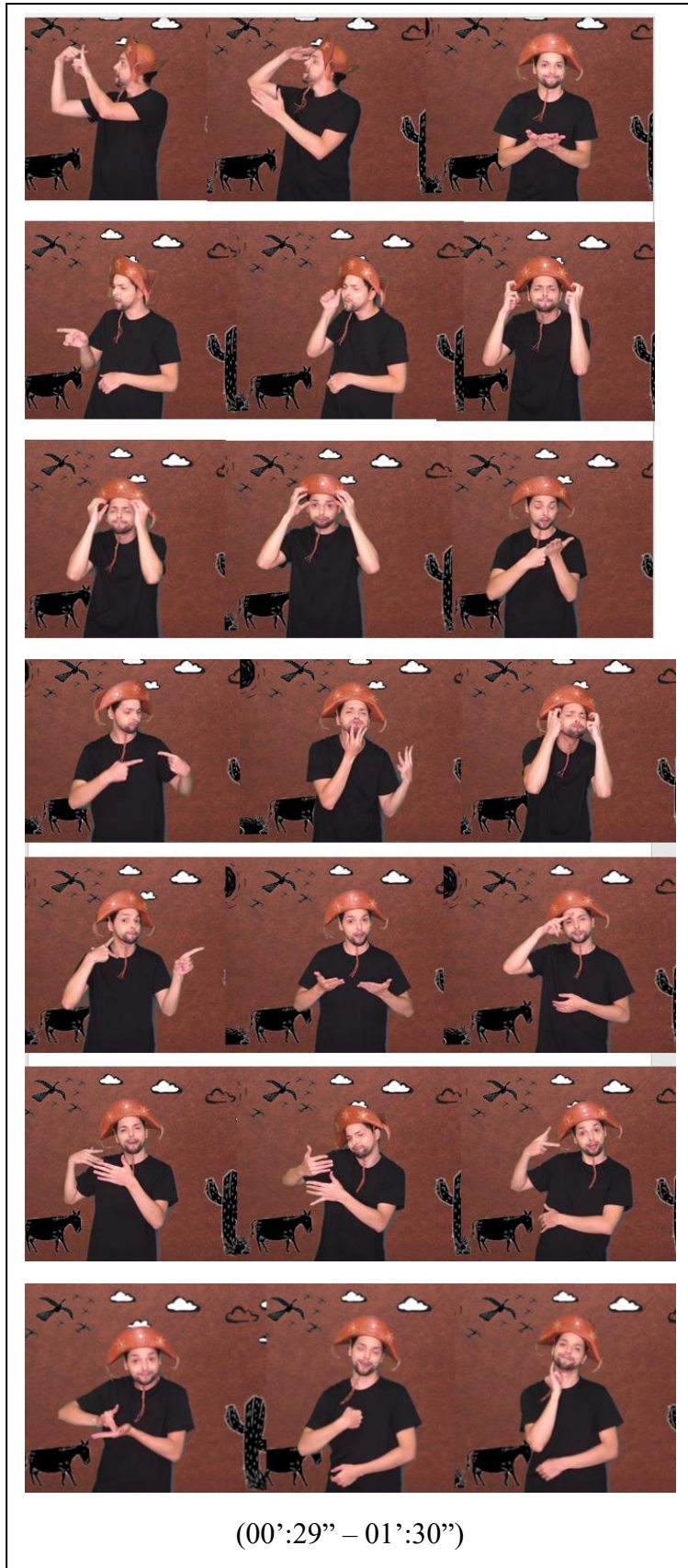
AGORA + NARRAR + HISTÓRIA + LONGA + SOBRE + MULHER + NOME
 + T-E-O-D-O-R-A + SINAL-EM-LIBRAS. EL@ + NASCER + PAÍS + ESPANHA +
 MULHER + BONIT@. EL@ + TER + CARACTERÍSTICA + MULHER + EDUCAD@ +
 CHIQUE. EL@ + MULHER + JESUS + CRUZ + ACREDITAR. MULHER + INTELIGENTE
 + COMBINAR + DESAFIO + 3 SÁBI@S + VENCER + EL@S. AGORA + HISTÓRIA +
 LONGA + DEL@ + REAL + EU + CONTAR.

Reordenação em Teodora

Quadro 20: Reordenação de períodos.







Fonte: Elaborado pelo autor.

Em igual modo realizo a mesma estratégia para introduzir o personagem do mercador húngaro. O apresento fixando-o no lado oposto ao de Teodora e detalho as suas qualidades descritas no folheto. Na tradução para a Libras, faço o uso de construções classificadoras (CL), que incorporam as ações realizadas pelo mercador ao exercer o seu trabalho (quadro 21).

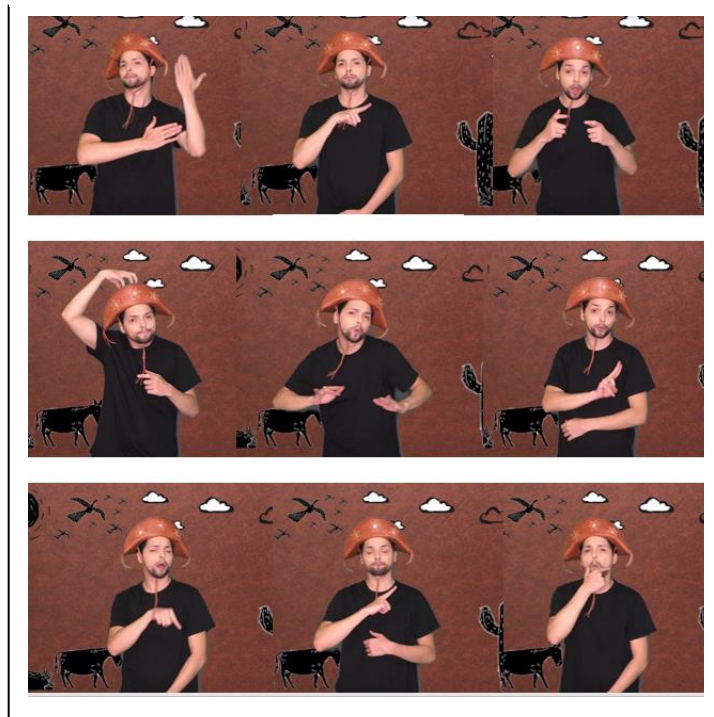
2

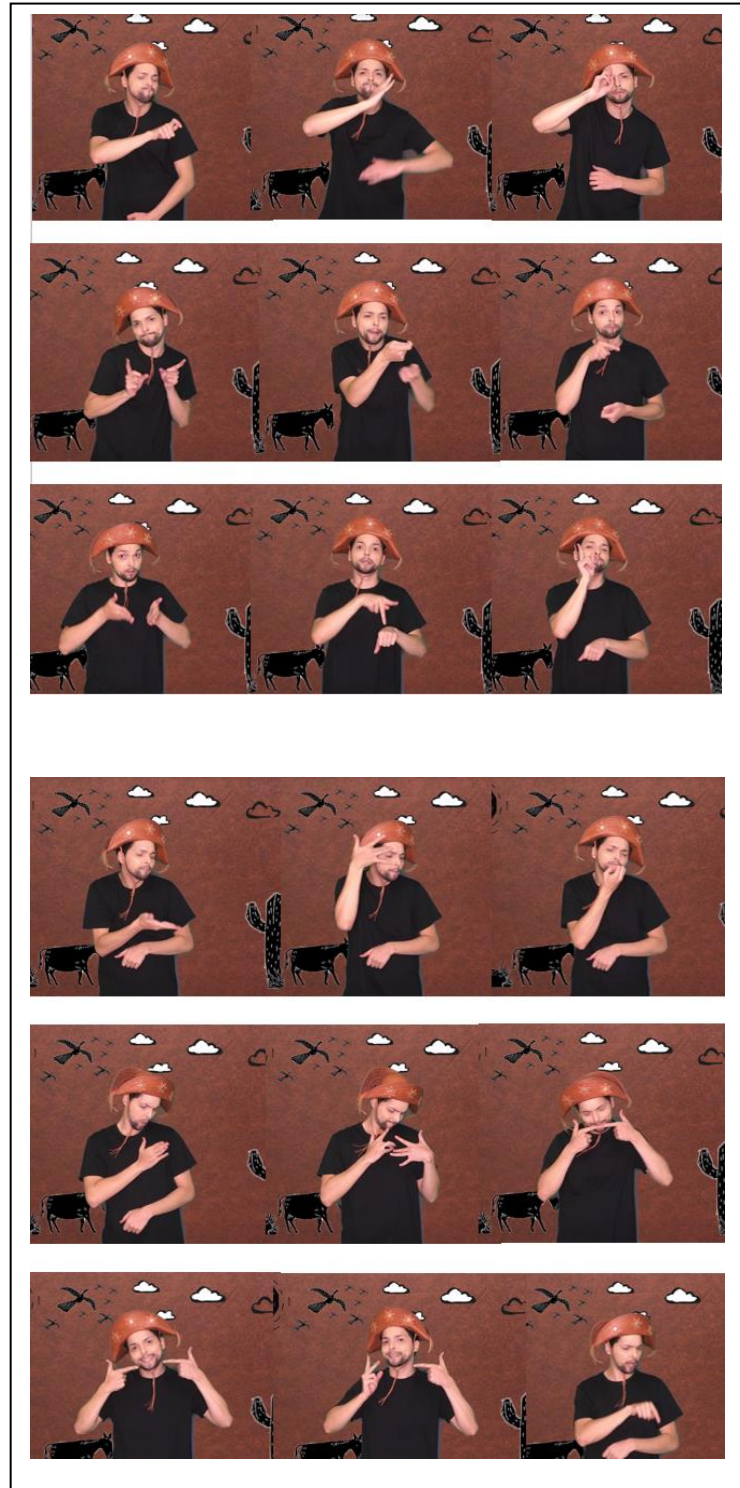
Houve no reino de Túnis (1)
 Um grande negociante (2)
 Era natural da Hungria (3)
 E negociava ambulante (4)
 A quem podia chamar-se (5)
 Uma alma pura e constante (6)

Para a Libras, traduziu-se:

PASSADO + TER + LUGAR + REI (REINO) + NOME + T-U-N-I-S. LÁ + TER + HOMEM + PROFISSIONAL + CHEFE + VENDER. EL@ + NASCER + PAÍS + HUNGRIA. EL@ + PESSOA + BOA + CORAÇÃO + SOLIDÁRIO + SIMPÁTICO + SEMPRE. EL@ + TRABALHAR + CL – PEGAR-SACO + CL – COLOCAR-SACO-NAS-COSTAS + CL – PESSOA ANDAR + TODO DIA + TRABALHAR + CL – PESSOA-ANDAR + CL VENDER.

Quadro 21: Reordenação para referenciar o mercador húngaro.







(01':31" – 02':39")

Fonte: Elaborado pelo autor.

O uso do espaço de sinalização

O cordel *da história da donzela Teodora* possui uma narrativa extensa, com um número significativo de personagens, havendo momentos constantes de interações entre eles. Uma das decisões que tive que tomar na condução da tradução do cordel, foi estabelecer em que pontos do espaço cada personagem seria fixado, para uma melhor compreensão das falas e ações de cada um, uma vez que

o uso adequado do espaço contribui na composição da descrição de uma cena ou na identificação dos interlocutores de um diálogo. Os personagens, objetos e lugares precisam ser claramente estabelecidos em seus lugares no espaço de sinalização. A partir disso, serão estabelecidos os componentes dêiticos que serão retomados e produzirão um texto coerente e coeso. Esse aspecto deve receber atenção do TILS. As formas mais usuais de estabelecer um referente dêitico nas línguas de sinais é sinalizar um referente em um dado ponto de articulação ou locação e marcá-lo com uma apontação ou marcação manual. Uma vez estabelecido o *locus*, ele será retomado no decorrer do discurso com nova apontação ou com o movimento de verbos direcionais tornando o referente um elemento implícito. (BARROS, 2015, p. 34)

Evitar amontoar o estabelecimento dos personagens em um mesmo ponto do espaço é essencial para uma clareza na produção contada em Libras. Desse modo, “os tradutores de língua de sinais devem compreender bem esse aspecto do uso do espaço, para que não cometam equívocos e/ou confusão no público em questão. Assim, precisam estar atentos quanto ao uso do espaço no decorrer do processo de tradução.” (RIBEIRO, 2020, p. 77).

É importante mencionar que, ao demarcar os personagens no espaço de sinalização, o tradutor também precisará direcionar o seu olhar aos pontos previamente fixados. Esse é um recurso importante para preservar as significações iniciadas em pontos já estabelecidos e para manter a dinâmica do texto em Libras. A utilização desse recurso além de auxiliar na clareza da produção, ele também é responsável por criar a poeticidade objetivada pelo tradutor, uma vez que

o olhar acrescenta um estilo poético no texto e envolve o público durante a sinalização. Por exemplo, olhar para um determinado ponto no espaço pode servir para marcar o espaço de cada personagem, assim, é possível referenciá-los sempre que desejar, sem precisar sinalizar, repetir o nome ou o sinal do referente. Esta é uma estratégia não manual que, ao ser utilizada simultaneamente com o discurso, economiza tempo, deixando o texto mais curto e mais rico de informações, isso, por sua vez, agrada e prende a atenção do público surdo. (RIBEIRO, 2020p. 43)

Portanto, percebam que, nos exemplos a seguir, ao movimentar o corpo na direção do referente estabelecido no espaço, o olhar sempre o acompanha para assim manter-se a concordância necessária do cordel em Libras.

Fixei Teodora no lado esquerdo da tela (quadro 22). Como ela sempre está em diálogo com um outro personagem, a cada nova cena narrativa, ele é fixado no lado oposto ao da donzela. Assim que a personagem é introduzida na produção sinalizada, apresento a capa do cordel em português, no lado esquerdo do vídeo para que o meu público compreenda bem a sua demarcação. Por vezes há o deslocamento de Teodora ou de algum outro personagem, de um lado para o outro do espaço delimitado, mas sempre que ocorre essa alteração no espaço fixado dos personagens, ela é bem demarcada e as ações realizadas por cada um ficam em evidência, pois usa-se a retomada dos referentes por meio da apontação ou uso do seu sinal-nome em Libras.

A Donzela Teodora

Quadro 22: Estabelecimento de Teodora no espaço de sinalização.



Fonte: Elaborado pelo autor.

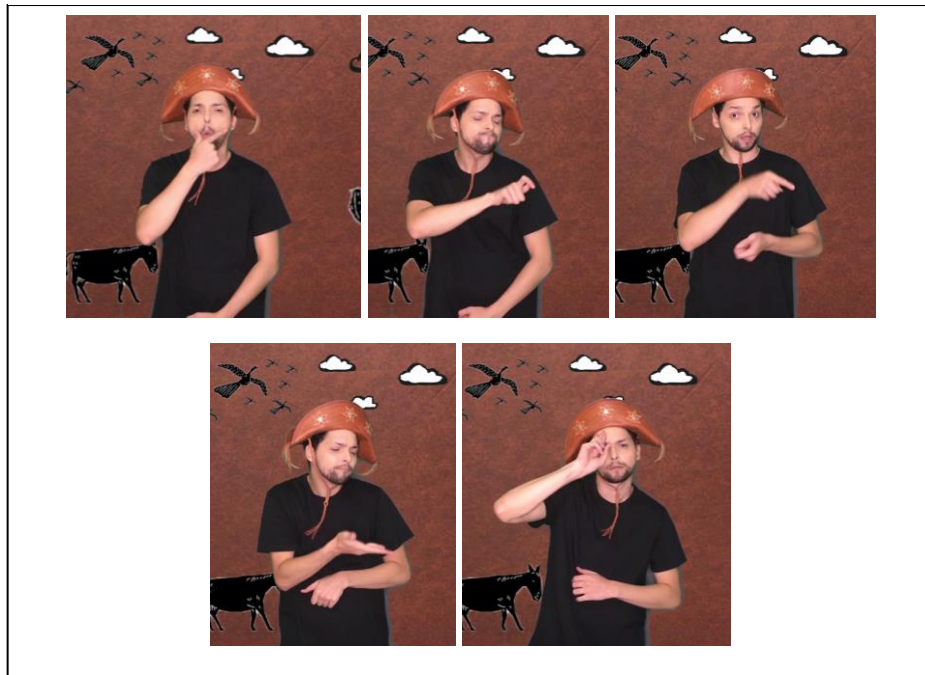
Os personagens do mercador, os 3 sábios e o rei são fixados no lado direito da tela, em oposição à demarcação de Teodora, como mencionado. O mercador (quadro 23) é apresentado do lado direito da tela. Para fazer referência a ele utilizo o recurso dêitico da apontação em direção ao ponto estabelecido ou uso o sinal que o designa no texto sinalizado: chefe/senhor, vendedor ou húngaro.

Os três sábios da corte que enfrentam Teodora, em sua aposta, são fixados no lado direito (quadro 24). Sempre que algum deles vai realizar alguma ação ou emitir alguma fala os referencio por meio do seu sinal e desloco o corpo do lado direito com frente para o esquerdo, assim, o leitor consegue distingui-los com clareza.

O personagem do rei também é fixado do lado direito (quadro 25), porém diferentemente dos demais, quando alguma fala ou ação é esboçada por ele, é como se ele estivesse olhando de cima para baixo ao se dirigir a algum personagem. Utilizo tal construção por levar em consideração a posição por ele assumida, de maior autoridade do reino, e fazendo alusão ao trono ocupado por ele, que, por sua vez, estaria mais elevado da superfície ocupada pelos demais, dessa forma, necessitando de tal postura para representá-lo.

Vejamos:

Quadro 23: O mercador fixado no espaço de sinalização.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 24: marcação dos sábios no espaço de sinalização.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 25: estabelecimento do personagem do rei no espaço de sinalização.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Além da demarcação dos personagens no espaço de sinalização, também tive que estabelecer a locação de alguns lugares/cenários físicos que são apresentados na narrativa do cordel. Então há a demarcação da praça onde Teodora é comercializada, a casa do mercador, o castelo onde ocorrem os desafios, enfim, os cenários que compõem a narrativa de Teodora.

Fixei a praça do lado esquerdo do espaço e realizo a incorporação da Donzela ao ser escravizada e posta à venda, com o corpo mais direcionado a esse ponto (quadro 26).

A casa do mercador fica localizada à direita do vídeo (quadro 27). Estabeleci desse lado, visto que já havia designado esse espaço para demarcar o personagem do húngaro, e por ser oposto à praça, local em que a donzela foi comercializada. Logo após a sua compra, vão à residência do seu novo dono, assim ficando bem evidente que Teodora o acompanha da praça à sua nova morada.

O castelo do rei foi fixado no espaço central (quadro 28). Como já havia demarcado o lado direito e esquerdo para me referir a outros cenários, resolvi construí-lo nesse espaço mais centralizado para demarcar bem ao meu leitor as locações mais significativas do cordel e evitar confusão dos referentes a cada cena.

Observemos:

Quadro 26: Demarcação da praça no espaço de sinalização.

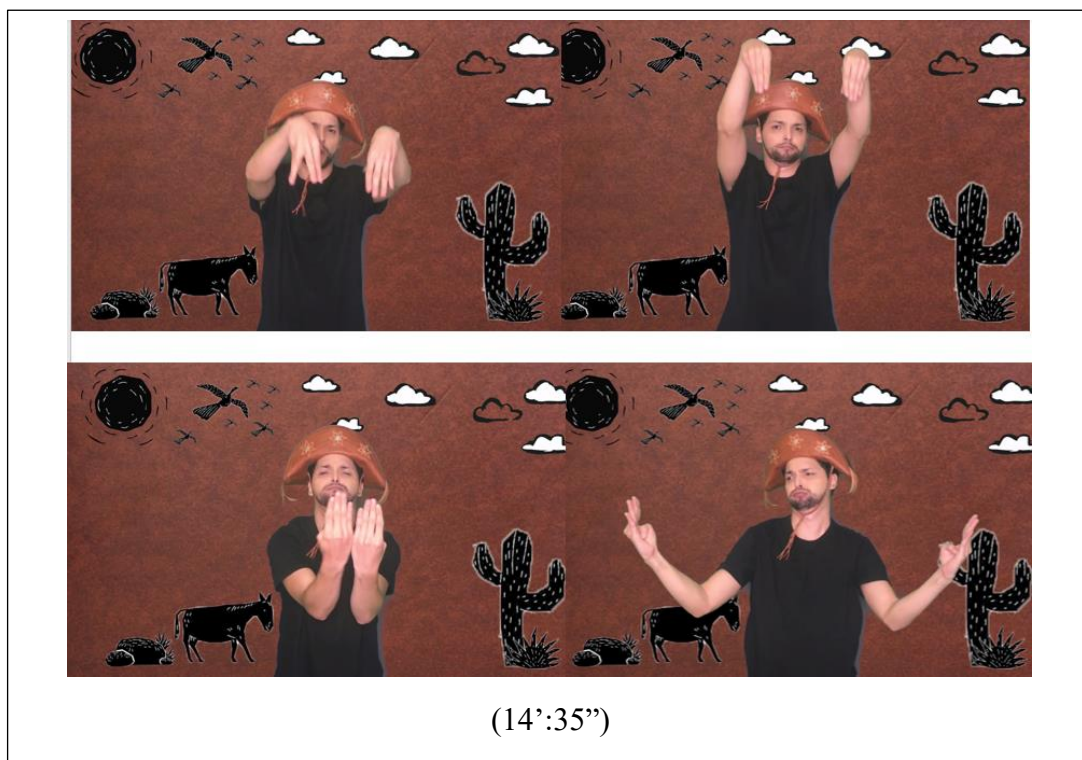


Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 27: Residência do mercador fixada no espaço.



Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 28: Estabelecimento do castelo do rei no espaço.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na tradução do folheto realizada, a utilização adequada da demarcação dos referentes no espaço, alinhada ao uso assertivo da direção do olhar, possibilita que a tradução do cordel para a Libras se apresente de forma mais atraente e inteligível ao público surdo. Desse modo, por meio desse recurso, o público consumidor terá uma compreensão mais apurada acerca o desenvolvimento das ações dos personagens do folheto, por auxiliar na performance tradutória, ao descrevê-las ao longo do cordel traduzido. A empregabilidade harmônica desse recurso, na fixação de locações ou personagem, propicia a coerência e a coesão do texto em Libras, pois explora a interação entre eles de forma clara, através da demarcação visual do espaço disponível para a produção em Libras.

Incorporação dos personagens

Na tradução do cordel da donzela Teodora para a Libras, outro recurso importante empregado é a incorporação dos personagens do folheto. Essa estratégia carrega consigo a performatividade das ações exercidas por eles no decorrer do enredo. Como muitos cordéis são poemas narrativos, a incorporação é um recurso interessante para a sua tradução (RIBEIRO, 2020, p. 93). Dessa forma, o tradutor se torna também ator nos termos de Segala (2010), tendo que realizar uma performance em sinais diante da câmera para exprimir o comportamento, sentimento e o estado dos personagens, devendo, assim, o tradutor

se atentar para o biótipo dos personagens do discurso, os aspectos corpóreos os quais podem ser, por exemplo, pessoa (alta, magra, baixinha, gorda, séria ou alegre) objeto (redondo, quadrado, mole, fino, grosso, grande ou pequeno) e/ou animal (grande, gordo, pesado, leve, peludo, feroz ou passivo). Conhecer essas características auxilia na sua performance poética e criativa. (RIBEIRO, 2020, p. 75).

A incorporação por meio do uso de classificadores e expressões faciais e corporais são importantes para a transmissão das reais emoções vividas pelos personagens em cada momento da narrativa cordelista. O tradutor deverá, no entanto, realizar primariamente um exercício de reflexão a partir do contato com o personagem e suas características, a fim de projetar formas de interpretá-los. Se apropriar desses detalhes possibilitará dar vida aos personagens de forma mais fiel ao texto fonte, além de viabilizar uma performance criativa e poética no cordel em Libras. Em *A história da donzela Teodora*, tive que realizar a incorporação de todos os personagens com o devido cuidado de ser o mais fiel às suas características físicas, traços de sua personalidade e ao seu comportamento, tal qual Leandro Gomes de Barros as imprime no folheto escrito em português. Desse modo,

a caracterização dos personagens pode trazer ou modificar a significação do poema. Quando usada em textos cordelísticos, em que há personagens que interagem entre si, esta é uma estratégia que diminui a quantidade de sinais articulados e deixa o texto mais atraente para os surdos. Para conseguir tal performance, é possível que o ator destaque alguma característica do personagem e consiga causar o impacto desejado no público surdo. (RIBEIRO, 2020, p. 42)

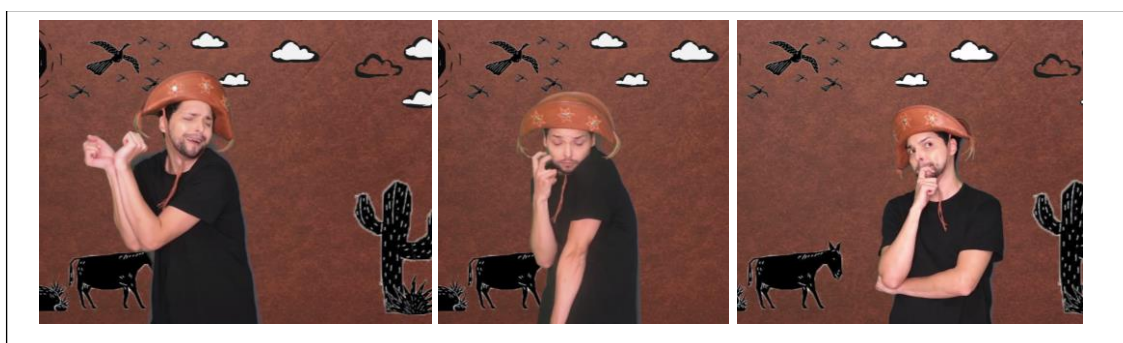
Na tradução aqui conduzida, o que auxiliou na demarcação da incorporação de cada personagem foi tê-los fixado em pontos específicos do espaço. No entanto, é necessário que se tenha bastante cuidado para não confundir as suas posições no momento de interpretá-los para que o texto em Libras seja devidamente compreendido. Dessa forma, ao realizar o deslocamento do tronco para a direita ou para a esquerda, o meu leitor surdo estará ciente de que aquela incorporação exprime performativamente a ação do personagem referenciado. O estabelecimento da direção do olhar potencializa a incorporação dos personagens e auxilia na

sua identificação. Quando necessário há a retomada do referente por meio do uso do seu sinal em Libras. Nesse sentido, Ribeiro (2020, p. 95) afirma que

isso exige do tradutor uma atenção redobrada para não causar confusão no seu espectador. Como são muitos os personagens, é necessário recorrer vez por outra à sinalização dos sinais nome de cada um, para que não ocorra uma indefinição do personagem incorporado, o que causaria obscuridade à narrativa. Além disso, a expressão corporal e facial de cada personagem é diferenciada pelo tradutor, facilitando a traduções de narrações com muitos papéis. (RIBEIRO, 2020, p. 95)

A incorporação da donzela (quadro 29) requer uma interpretação de diversos sentimentos e sensações que atravessam a trajetória da personagem no cordel. Ao ser introduzida no folheto, ela ainda está na condição de escrava, logo requer uma incorporação mais dramática a fim de aludir o sofrimento e o incômodo sentido por ela. Então durante toda a narrativa do folheto nos deparamos com a personagem se mostrando fragilizada, envergonhada (diante da presença do rei), confiante (diante das vitórias aos sábios), reflexiva (diante das perguntas dos sábios), triste (quando o mercador perde a sua fortuna), feliz ao conseguir a sua liberdade e o seu prêmio. Portanto é fundamental que o tradutor consiga incorporar com acuidade esses sentimentos que a personagem carrega consigo, a fim passar essa informação o mais fiel possível ao seu leitor.

Quadro 29: Incorporação da donzela Teodora.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A incorporação dos três sábios (quadro 30) não requer uma performatividade diversificada como na de Teodora. Geralmente os sentimentos e ações que os constituem são de uma confiança absurda em relação à donzela, assim necessitando de expressões mais fechadas e sérias com um ar de superioridade e soberba. E por fim, ao final de cada desafio, no

qual eram derrotados, exigia-se uma performance mais dramática e emotiva para evidenciar o sentimento de perda, vergonha e tristeza ao serem derrotados por uma mulher escrava.

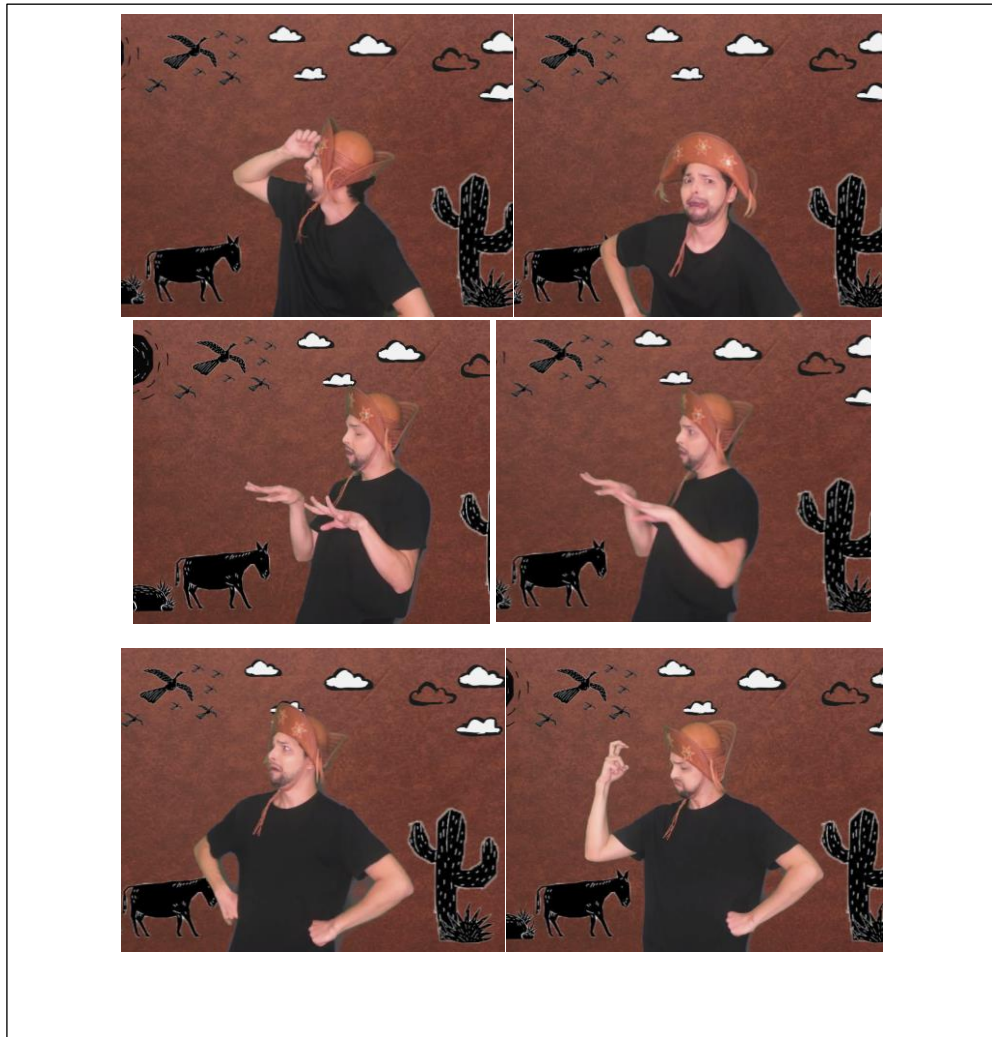
Quadro 30: Incorporação dos sábios.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A incorporação das pessoas que olham para Teodora, admiradas com o seu conhecimento, requer uma performatividade de espanto/susto. Quando elas são referenciadas, do lado direito do vídeo, é como se olhassem de baixo para cima, sentindo-se inferiores pelo nível de conhecimento atingido pela donzela. A utilização dessa construção nos remete é que estão espantados com o nível de conhecimento da donzela.

Quadro 31: Incorporação do público.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A empregabilidade do recurso de incorporação dos personagens, se fez bastante presente na tradução do folheto. Seu uso frequente é motivado pela interação constante e diálogos travados entre Teodora e os demais que cruzam o seu caminho. Durante a aplicação desse recurso no texto em Libras, por vezes, constatou-se que “o uso da incorporação favorece a utilização da estratégia de tradução na qual um único sinal sintetiza todo um verso do cordel. O local do personagem é ali marcado com uma inclinação acentuada do corpo para a direita da tela, esse será o local retomado nas falas seguintes” (RIBEIRO, 2020, p. 94). Dessa forma, a incorporação dos personagens contribui para ambientar a poeticidade no cordel em Libras por dar vida aos personagens deixando o texto mais dinâmico e por diminuir o uso dos sinais, assim, o sentido do folheto vai sendo construído pela performatividade do tradutor. Essa estratégia

prende a atenção dos interlocutores e causa um contentamento prazeroso (RIBEIRO, 2020, p. 75).

É válido ressaltar que, a performatividade exigida na tradução do cordel, possibilita a visibilidade do tradutor, uma vez que precisa se apropriar de estratégias inerentes ao ato de interpretar (dar vida aos personagens), por meio do seu corpo a fim de significar na língua alvo, cuja sua presença é destacada, pela encenação exigida para a tradução de literatura.

Classificadores

Os classificadores (CL) estão constantemente presentes nas produções literárias em Libras. Eles foram bastante empregados na tradução do cordel da *história da donzela Teodora*. Na tradução da literatura de cordel, partindo da escrita para a sinalização, os classificadores podem ser usados para construir uma imagem visual para o público surdo (RIBEIRO, 2020, p. 76). Tais elementos foram utilizados na tradução do folheto, a fim de detalhar visualmente de forma clara e coesa os acontecimentos da narrativa e as ações exercidas pelos personagens. Desse modo, ao utilizar os classificadores para interpretar os personagens, o tradutor de cordel também fará o uso da estratégia de incorporação. Os classificadores são empregados em igual forma para descrever situações ou cenários, formas e tamanhos dos referentes contidos no cordel. Campos (2017, p. 70), ao refletir sobre o uso dos classificadores e a sua relação com a incorporação de personagens nas produções cordelistas em Libras, afirma que

os dois recursos linguísticos podem ser usados ao mesmo tempo, permitindo um entendimento preciso, já que eles são recursos da Literatura Surda. O uso de ambos é acrescido de ritmo e de rimas, bem como do uso do espaço. Os classificadores usam o corpo para representar a forma, tamanho e volume de um objeto, enquanto a incorporação faz uso do corpo para mostrar a maneira de interagir com objetos. Por exemplo, um classificador pode usar apenas as mãos para representar um cangaceiro caindo do cavalo; a incorporação usa o corpo do sinalizante para mostrar a maneira com que o homem caiu. Esses dois recursos usados conjuntamente são comuns na Literatura Surda e apresentam personagens e objetos de modo que sejam facilmente compreendidos. (CAMPOS, 2017, p. 70)

Assim, o tradutor de cordel, ao fazer uso dos classificadores, ao longo do texto em Libras, detalhará imageticamente os aspectos dos cenários que o compõe, assim como as características e formas de agir dos personagens. Para tal, ele necessita primeiramente se familiarizar com as formas, movimentos, características destes, a fim de materializá-los em Libras. Por conta disso, o uso criativo de classificadores com fins estéticos estabelece desafios. Por explorar naturalmente aspectos da experiência visual, é necessário estabelecer critérios que viabilizem a descrição imagética de forma inteligível ao público surdo. Desse modo o tradutor deverá detalhar cuidadosamente com riqueza de detalhes os cenários que constituem o enredo; os objetos; o comportamento e posição dos personagens; os adjetivos; a flexão verbal etc., para que a leitura do folheto em Libras se torne mais dinâmica e atrativa. Portanto, o tradutor necessita realizar um movimento de reflexão semelhante ao de incorporação dos personagens, a fim de projetar as formas que serão sinalizadas para descrever e dar vida à cena narrada. Ribeiro (2020, p. 76) ressalta que “essa performance propicia um deleite em quem a assiste”.

Vejamos exemplos de classificadores empregados na tradução do cordel:

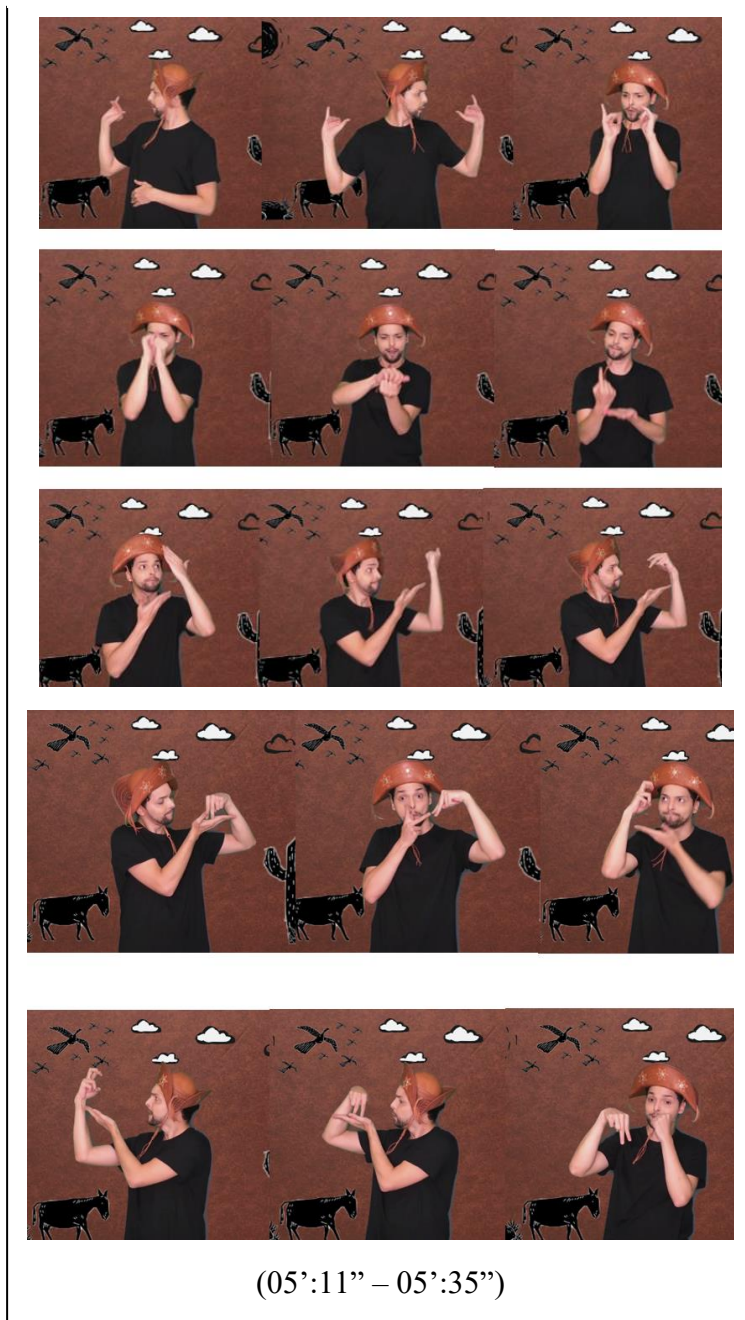
Exemplo 1

O uso desse classificador (quadro 32), refere-se à estrofe de número 7, quando o poeta menciona que, pelo nível de conhecimento da donzela, a única explicação possível era ser filha da ciência e do saber.

7

Ela que já era um ente
 Nascida por excelência
 Como quem tivesse vindo
 Das entranhas da ciência
 Tinha por pai o saber
 E por mãe a inteligência

Objetivando construir visualmente a estrofe, começo sinalizando o sinal de ciência com a mão esquerda do lado esquerdo do espaço e direciono o olhar para esse sinal. No lado oposto, realizo novamente o sinal de ciência com a mão direita e em igual modo direciono o olhar para a mão direita realizando o sinal. Começo a aproximá-los no espaço central de sinalização e fazer como se a junção dos sinais de ciência fizesse surgir Teodora. Logo após, no lado direito do espaço, com a mão direita próxima a cabeça, faço o sinal de saber, direcionado o olhar e o transformo em classificador de corpo para uma pessoa em pé, possibilitando a transmutação do saber em pessoa e por fim realizo o sinal de pai. Assim fica evidente que o saber seria o pai da Donzela. No lado esquerdo, realizo o sinal de inteligência e da mesma forma o transmuta para o classificador de pessoa e realizo o sinal de mãe de Teodora. Na construção desse classificador polarizo os pais da Donzela em lados opostos, a fim de demarcar visualmente a relação de cada um.

Quadro 32: Classificador 1.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 2

Essa construção classificadora (quadro 33), refere-se às estrofes 36 e 37, quando Teodora e o primeiro sábio entram na disputa do conhecimento. Essa é a primeira pergunta que o sábio dirige à donzela.

36

- Diz-me, donzela, o que Deus
Sob o céu primeiro fez?
Respondeu: o sol e a lua
E a lua por sua vez
É por uma obrigação
Cheia e nova todo mês

37

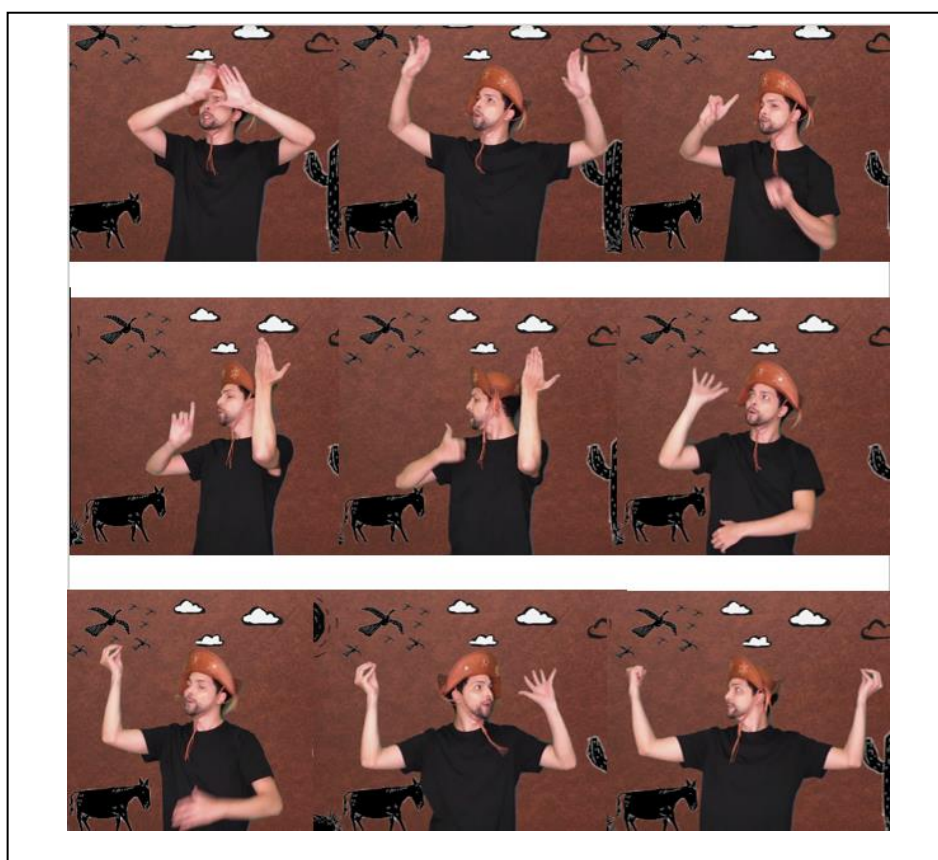
- Além do sol e da lua
Doze signos foram feitos
Formando a constelação
Sendo ao sol todos sujeitos
Desiguais na natureza
Com diversos preconceitos

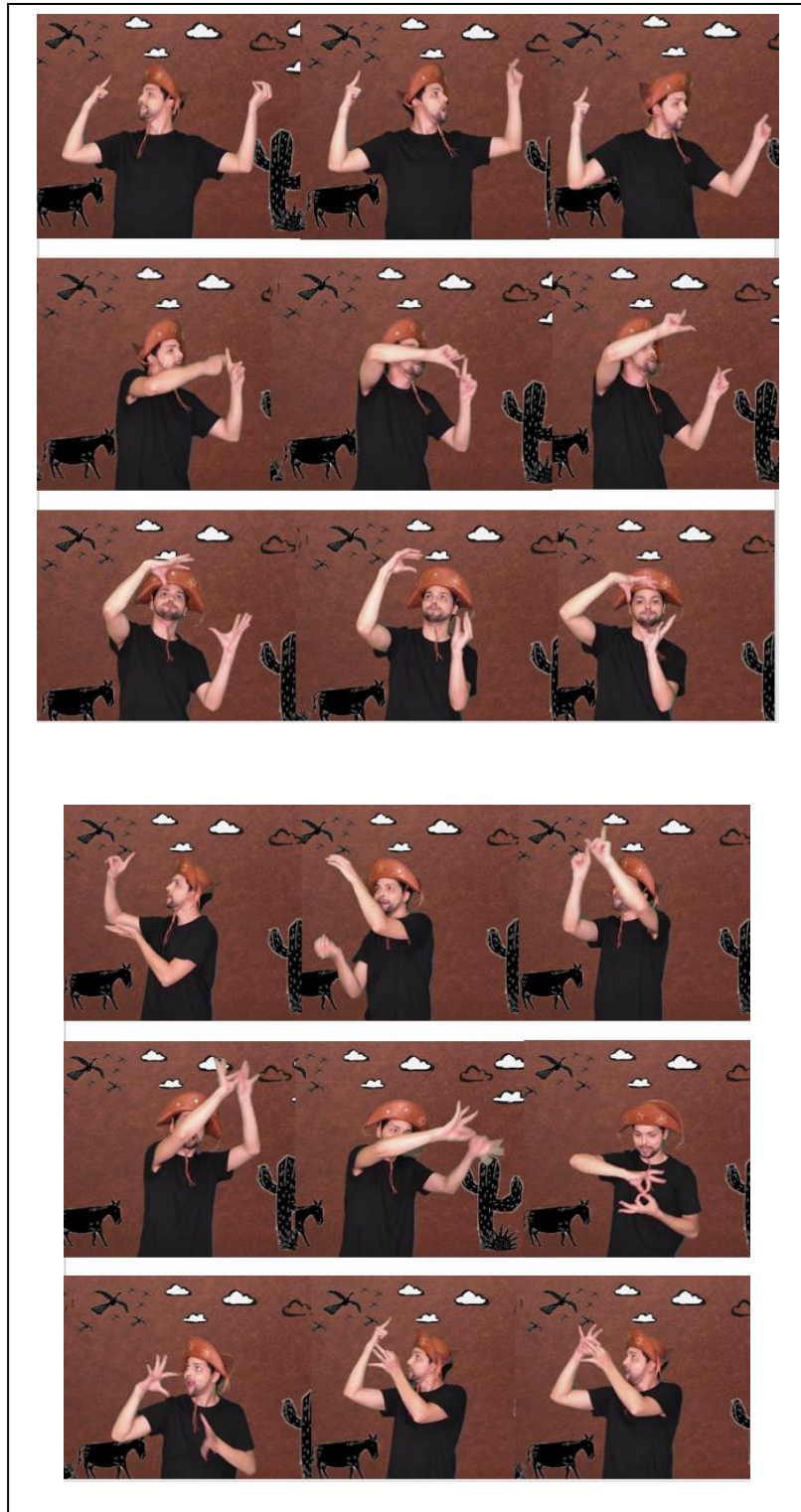
Na tradução em Libras realiza-se primeiramente o sinal de céu com as duas mãos no espaço superior à cabeça, em seguida o sinal de Deus com a mão esquerda e mantenho-a suspensa. Por conseguinte, realizo com a mão direita o sinal de criar deixando-a suspensa no espaço superior próxima ao sinal de céu e com a mão esquerda realizo o sinal de primeiro. No lado esquerdo do espaço com a mão esquerda executo a construção do sol se formando e do lado direito com a mão direita realizo a formação da lua. Logo em seguida sinalizo o sinal de lua e próximo a ele o sinal de meses do ano distribuindo-os da direita para a esquerda. Retomo a construção para o sinal de lua e vou modificando o formato do astro de acordo com as suas fases, nova à cheia, deslocando ambas as mãos do lado direito para o esquerdo do espaço delimitado.

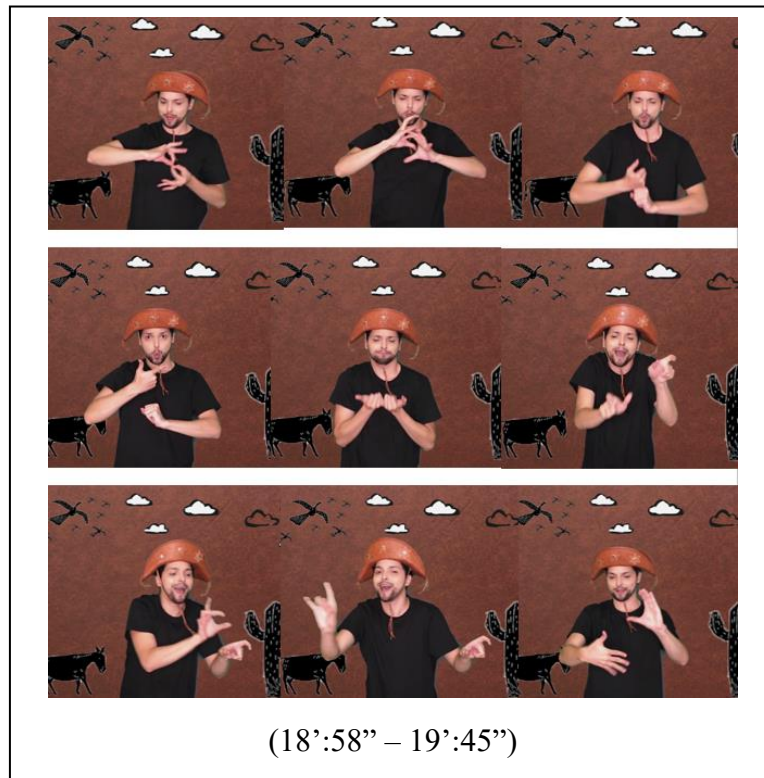
Logo em seguida retomo novamente o sinal de Deus (do lado esquerdo com a mão esquerda) + CRIAR + ESTRELAS. Distribuo no espaço superior a cabe o sinal de estrelas do lado esquerdo para o direito, remetendo as constelações e vou utilizando um morfismo transformando o sinal de estrelas (constelações) no sinal de signos do zodíaco mais próximo ao tronco no espaço central inferior. Recupero o referente estabelecido anteriormente ao sol, no

lado superior esquerdo e faço o sinal dos signos do zodíaco relacionados ao astro. Trago novamente o sinal de signo para a posição mais central e próxima ao corpo e sinalizo que são 12 signos no total. Por fim distribuo os 12 signos do zodíaco no espaço frente ao corpo, atribuindo cada um a uma pessoa e finalizo apontando que eles carregam consigo características específicas.

Quadro 33: Classificador 2.







Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 3

O terceiro exemplo (quadro 34), refere-se à estrofe de número 94, quando Teodora e o terceiro sábio continuam o desafio. O sábio pergunta para ela sobre o que seria a vida e a donzela o responde.

94

Donzela, o que é a vida?
 Disse ela: Um mar de torpeza
 O que pode assemelhar-se
 À vela que está acesa
 Às vezes está tão formosa
 E se apaga de surpresa

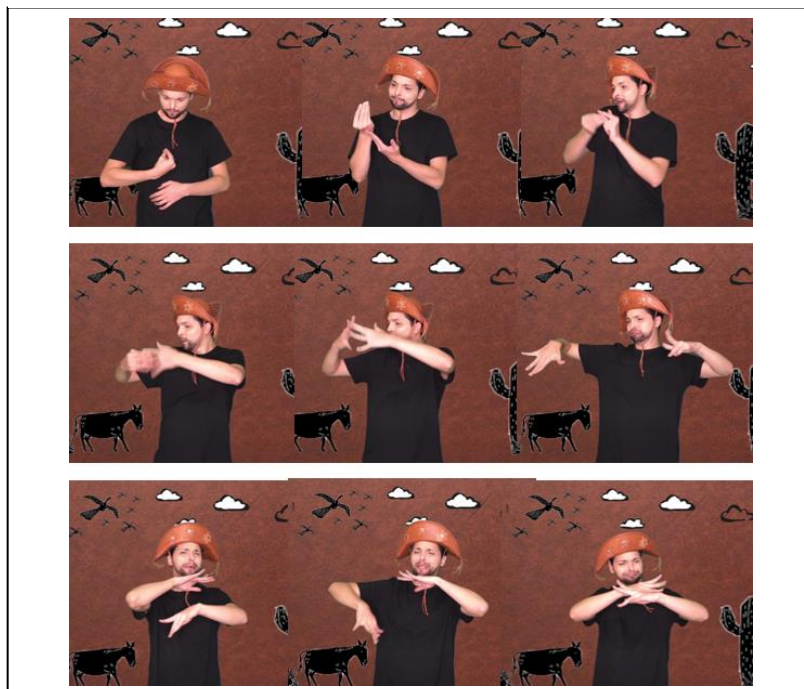
Na tradução em Libras, inicio com a mão esquerda realizando o sinal de vida e o desloco para o espaço neutro do lado esquerdo ao corpo. Aos poucos vou transformando o sinal de vida no sinal de mar, e com a expressão facial mais fechada vou realizando o sinal de mar,

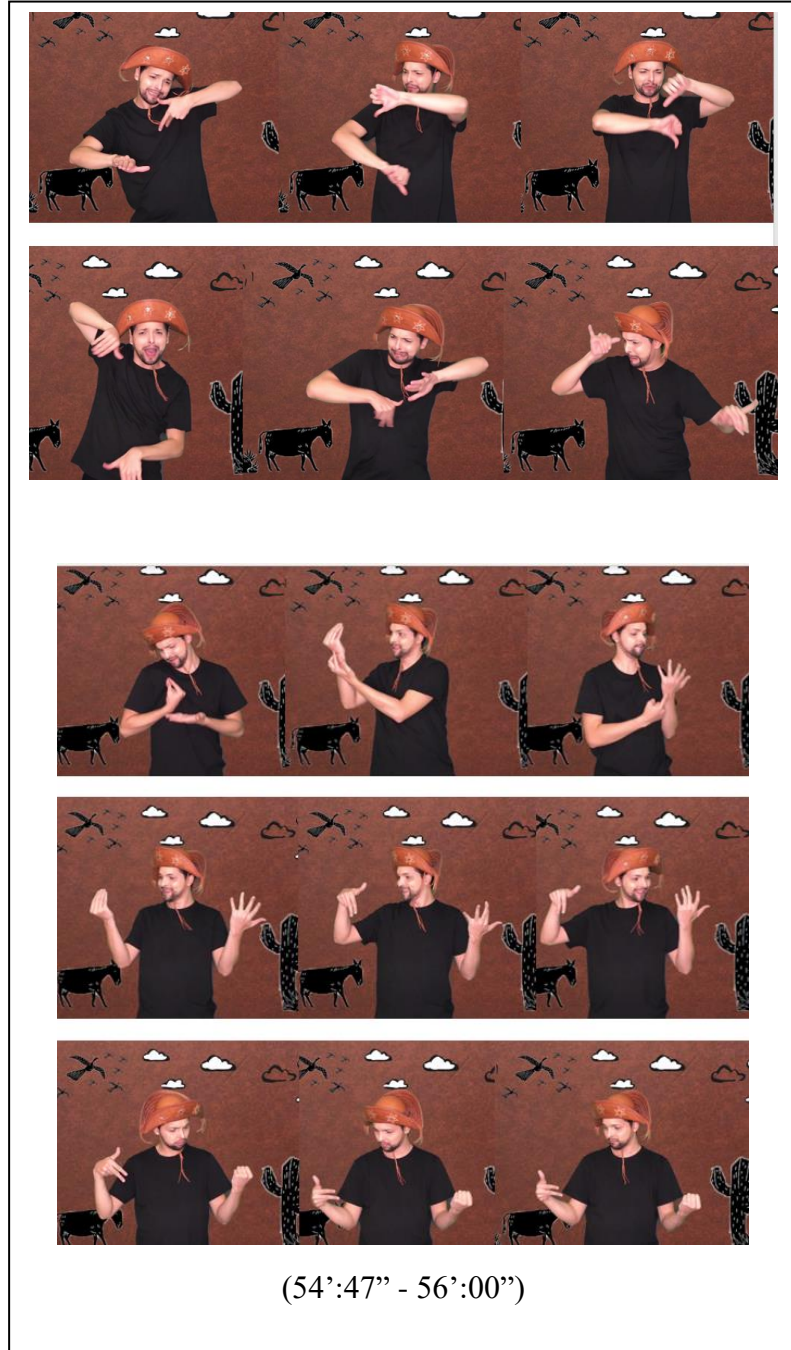
ondas e com um morfismo vou começando a sinalizar o sinal de ruim, significando que a vida é o mar de torpeza. Utilizo uma construção classificadora de uma pessoa nadando desesperadamente nesse mar de torpeza almejando abandoná-lo.

Posteriormente retomo o sinal de vida com a mão esquerda e o desloco até o espaço neutro do lado esquerdo. No lado direito no espaço neutro com a mão direita efetuo o sinal de vela acesa. Mantenho ambas as mãos executando os sinais no espaço neutro com um movimento circular (vertical de trás para frente) e direciono o olhar ora para o sinal de vida, ora para o sinal de vela ao tempo que utilizo a expressão facial de contentamento. O sinal de vida do lado esquerdo o transmuta para o classificador de uma pessoa em pé andando, ao tempo que com a mão direita vou mantendo o sinal da vela acesa. Faço o sinal de bonito direcionando o olhar para cada um dos sinais suspensos. Por fim, rapidamente, fecho a mão direita significando que a vela se apagou de repente e com a mão esquerda faço o classificador de pessoa caindo e morrendo. Nesse momento mudo a expressão facial de contente para uma expressão mais triste/fechada e por fim olho para a câmera com um olhar dramático, de acordo com a performatividade que a estrofe requer.

Observemos:

Quadro 34: Classificador 3.





Fonte: Elaborado pelo autor.:

Os classificadores empregados na tradução de a história da donzela Teodora, possibilitaram a descrição das cenas narrativas ao longo do folheto. O uso deste recurso também auxiliou a estabelecer a poeticidade em Libras, por meio de formas harmônicas, sutis e visuais que constroem a significação do folheto. Percebi que o uso dos classificadores propiciou algum grau de economia linguística em Libras, ou seja, por meio do uso desta estratégia, alguns versos ou estrofes eram reduzidos a poucos itens lexicais na língua alvo. No entanto, é válido ressaltar que a economia linguística resultante não interferiu negativamente ou prejudicou o sentido do cordel em Libras. Desse modo, corrobora-se com Campos (2017), ao argumentar que,

os classificadores apresentam na sinalização claramente detalhes da forma das pessoas, animais e objetos através dos movimentos e uso do espaço. Os classificadores são uma imitação de uma imagem. Por exemplo, se for feito um classificador para chapéu de cangaço, ele mostrará a forma do chapéu em meia lua, mostrará as estrelas que esse tipo de chapéu tem e onde elas se posicionam nele, dentre outros detalhes. (CAMPOS, 2017, p. 70)

Sincronia lexical/modificação dos sinais

Na tradução do cordel, a modificação na estrutura morfológica de alguns sinais foi necessária, seja para criar o efeito estético ou para formar um novo significado por meio de processos morfológicos aglutinadores. Ribeiro (2020), Sutton-Spence e Quadros (2006) nomearam esse fenômeno de sincronia lexical. A sincronia lexical é a articulação de dois sinais simultaneamente (RIBEIRO, 2020, p. 134). Dessa forma, “enquanto a mão direita realiza um sinal, a mão esquerda sinaliza outro sinal concomitantemente” (RIBEIRO, 2020, p. 135). Esse recurso é bastante utilizado em produções literárias em Libras a fim de transmitir informações distintas com o uso das duas mãos, em que cada uma realiza um item lexical específico. Assim, Ribeiro (2020) reitera que “essa estratégia possibilita transmitir a intenção do texto, sem precisar usar muitos sinais e prejudicar a harmonia poética que se desenvolve durante todo o texto” (RIBEIRO, 2020, p. 137).

A empregabilidade da estratégia requer a manipulação dos parâmetros fonológicos e morfológicos que constituem o sinal. Na tradução aqui proposta, percebeu-se que o parâmetro configuração de mão e o ponto de articulação são fundamentais para estabelecer a relação entre dois ou mais sinais que estão em sincronia lexical. Isso ocorre, pois, ao realizar um sinal, que esteja, por exemplo, sendo executado do lado direito, há a necessidade de preservar com uma das mãos, a sua configuração em um ponto fixo do espaço, e com a outra mão “livre” realizar

os demais sinais em sincronia, direcionando-os ao ponto anteriormente estabelecido. Diante disso, também se percebe que, ao fazer uso da estratégia, a relação entre os sinais em sincronia, é estabelecida inicialmente, em pontos opostos do espaço, para posteriormente, fundirem-se em uma só construção em Libras.

Esse recurso contribui fortemente com a poeticidade do folheto em Libras, uma vez que possibilita a modificação interna dos sinais, assim, produzindo formas visuais que se harmonizam e evidenciam a criatividade para significar o cordel na língua alvo.

Vejamos alguns exemplos de sincronia lexical no cordel da história da donzela Teodora.

Exemplo 1

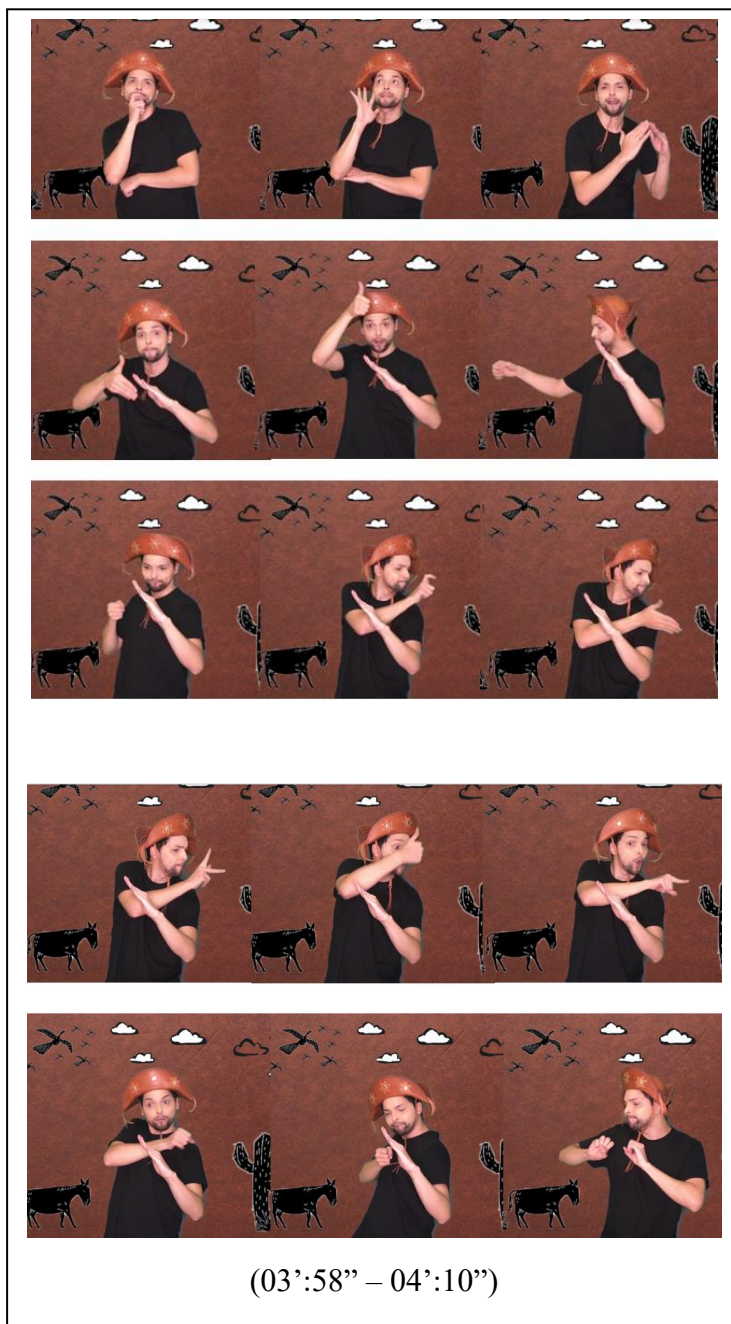
O exemplo a seguir (quadro 35) refere-se à estrofe de número 5, mais especificamente dos versos 3 ao 6, quando o mercador escolhe a melhor morada e professor para educar Teodora.

5

O húngaro conheceu nela (1)
 Formato de fidalguia (2)
 Mandou educá-la bem (3)
 Na melhor casa que havia (4)
 Em pouco tempo ela soube (5)
 O que ninguém mais sabia (6)

Na tradução para a Libras, a sincronia lexical se fez a partir do sinal de casa. Início a sentença fazendo o sinal de casa, repetindo-o e o deslocando do lado direito para o esquerdo. Quando chego no espaço central, deixo a mão direita fazendo referência ao item lexical casa e com a mão esquerda sinalizo o sinal de melhor. Logo após, ainda com a mão direita suspensa preservando um morfema que integra o sinal de casa, direciono o meu corpo e o olhar para o lado esquerdo, pego Teodora (fixada nesse ponto do espaço) e a coloco dentro da residência. Mantenho a mão direita ainda fazendo referência à melhor casa para ensinar Donzela e, no lado direito do espaço, realizo uma construção selecionando o melhor professor para ensiná-la. Ao ser selecionado, pego professor do lado direito e o coloco na residência juntamente com a donzela a fim de educá-la.

Quadro 35: Exemplo 1.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 2

O segundo exemplo de sincronia lexical (quadro 36) apresentado ocorre nos versos 3 a 6, da 13 estrofe e em toda a estrofe de número 14.

13

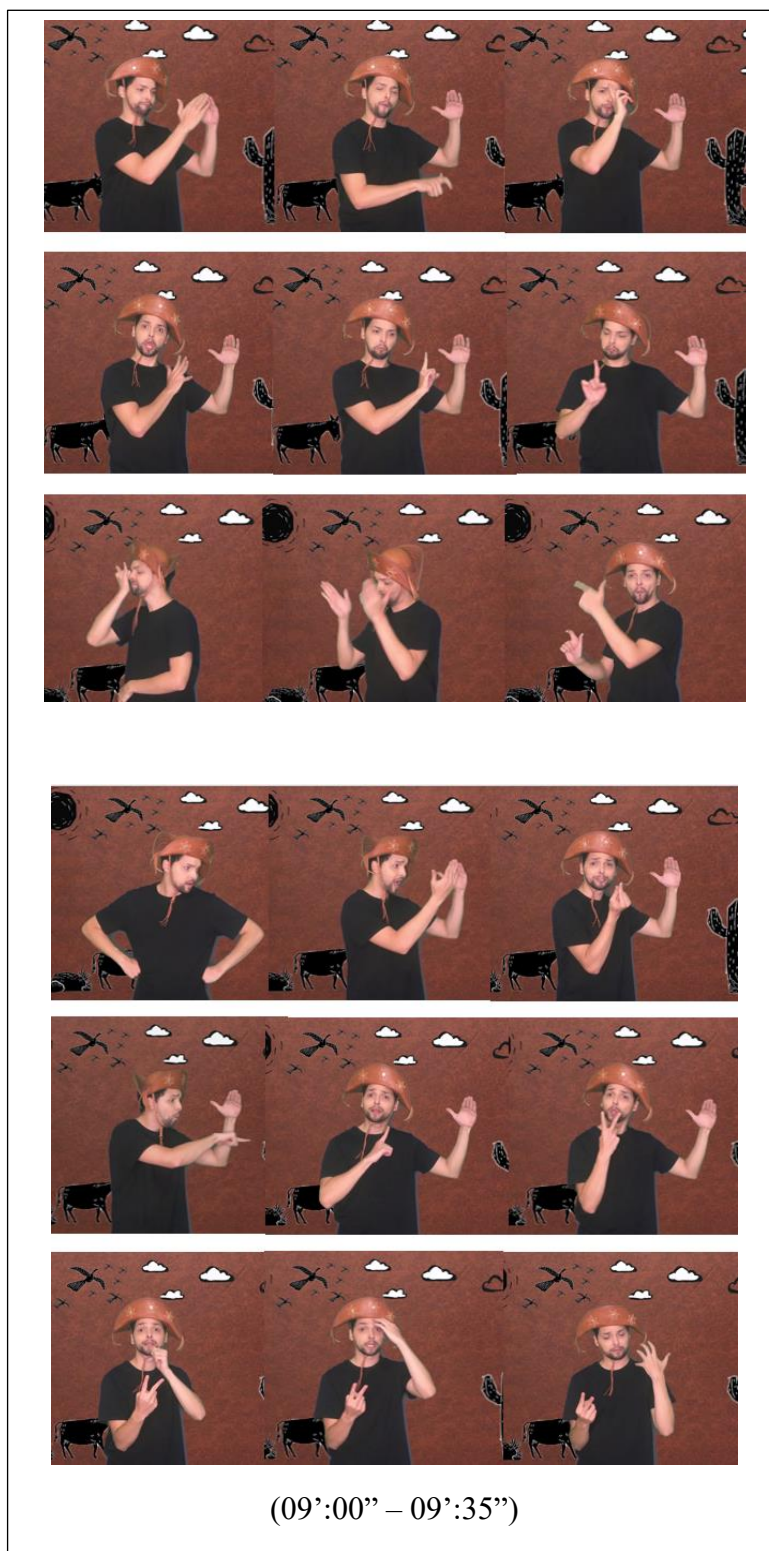
Quando ele saiu de casa (3)
 Levava grande riqueza (4)
 Voltou trazendo somente (5)
 Uma extremosa pobreza (6)

14

Só via em torno de si (1)
 O vil manto da mazela (2)
 Em casa só lhe restavam (3)
 A mulher e a donzela (4)
 Então chamou Teodora (5)
 Pediu um parecer dela (6)

Nessa construção a sincronia lexical também ocorre no sinal de casa. Referencio a casa do mercador do lado direito, com a mão direita sustentando parte desse sinal e com a mão esquerda realizo uma marcação classificadora para pessoa e sinalizo o sinal de CHEFE + RICO. Ainda com a mão direita erguida para significar casa, sinalizo com a mão esquerda o classificador para representar o húngaro indo viajar a trabalhar. Após sinalizar sobre o acidente que havia ocorrido, realizo outra sincronia lexical, dessa vez no sinal de marcação de pessoa executado com a mão esquerda e com a mão direita faço o sinal de liso/nenhum (no sentido de não ter nenhum bem material). Finalizo a sentença empregando mais uma sincronia lexical, novamente no sinal da casa do mercador, deixo a mão direita suspensa no espaço, só que agora a referenciando com o sinal de vazia (o mesmo para designar liso), por ter perdido toda a sua fortuna, restando apenas a esposa e donzela na residência.

Quadro 36: Exemplo sincronia lexical 2.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 3

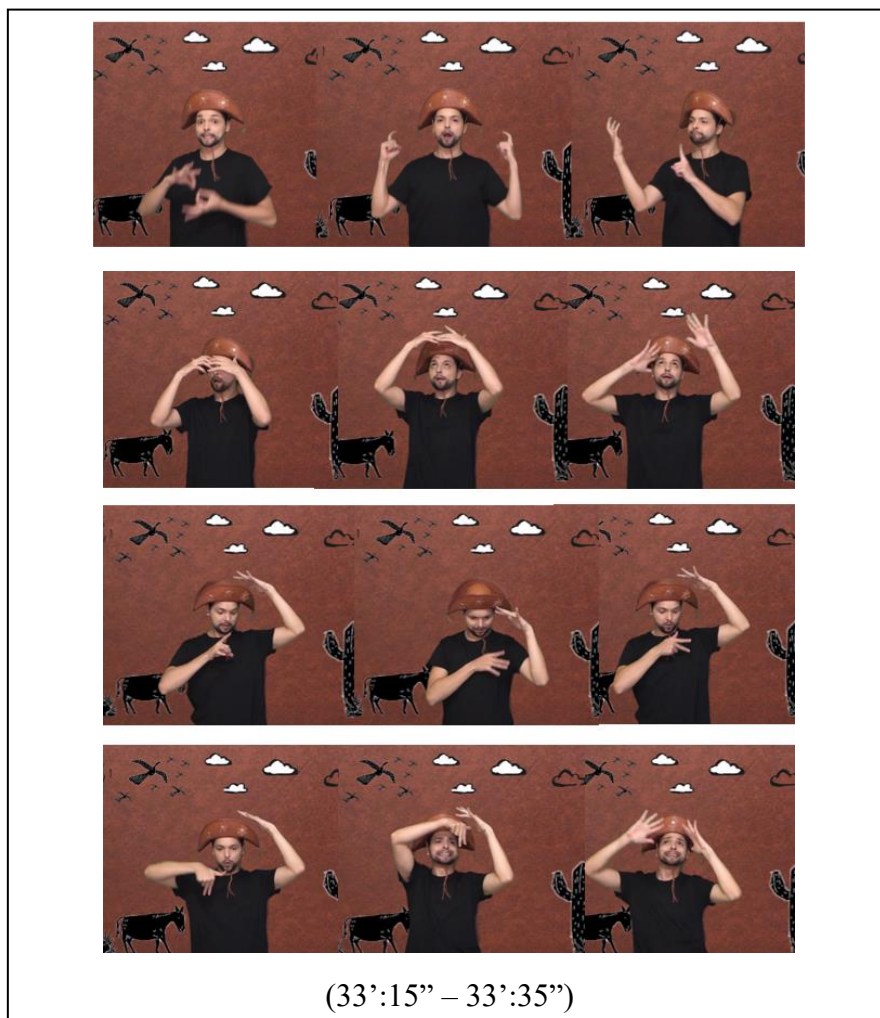
O exemplo de sincronia lexical a seguir (quadro 37), refere-se à estrofe de número 59 nos versos 1 e 2.

59

- Áries domina a cabeça (1)
- Uma parte melindrosa (2)

Em Libras tem-se os sinais de SIGNO + ARIES + INFLUÊNCIA. Após a realização desses sinais, emprego a sincronia lexical no sinal no sinal de CABEÇA + IMAGINAR (com as duas mãos). Mantenho a mão direita suspensa em cima da cabeça fazendo o sinal de imaginar e com a mão esquerda realizo o sinal de medo e os transformo em uma construção classificadora de pessoa andando na cabeça e esboçando sentimento de medo por meio das expressões faciais empregadas.

Quadro 37: Exemplo sincronia lexical 3.



Fonte: Elaborado pelo autor.

O uso da sincronia lexical na tradução de *donzela Teodora*, possibilitou a significação do folheto em Libras por meio de formas visuais que se complementam no momento se fundem. Através de sua empregabilidade, observa-se que a poeticidade é construída no cordel em Libras, uma vez que manipulo os parâmetros internos dos sinais, a fim de criar as combinações harmônicas entre eles. Por meio da utilização deste recurso, percebe-se também uma redução do número de sinais empregados na tradução do folheto. Isso é motivado pelo processo natural que a estratégia causa, ao modificar a estrutura dos sinais para combiná-los e ambientar uma significação em Libras mais clara e coesa.

Modificação na estrutura da morfologia do sinal.

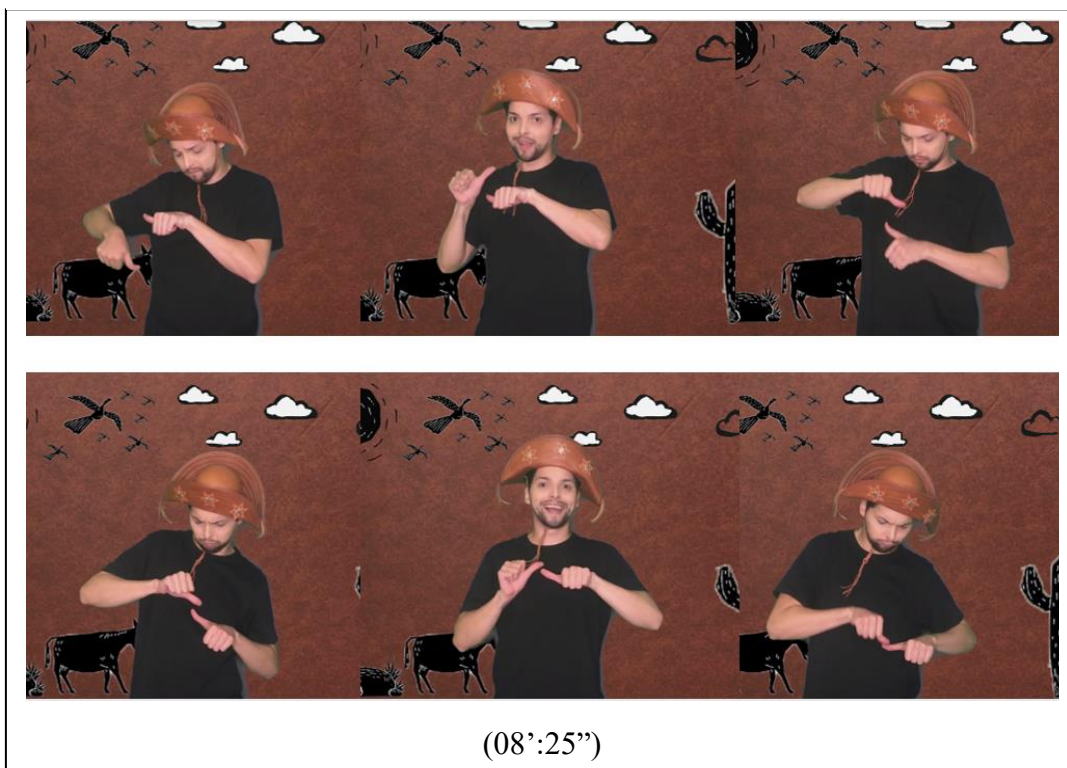
Na tradução aqui conduzida, faço um uso da alteração na estrutura morfológica de alguns sinais para incrementá-los com algum grau de poeticidade. A alteração na estrutura do sinal, distingue-se da anterior, uma vez que agora todos os parâmetros podem ser modificados em igual forma para criar formas poéticas visuais, não apenas a configuração de mão e a locação. Haja vista que a Libras é uma língua de modalidade visuoespacial, é comum o tradutor fazer esse tipo de manipulação (RIBEIRO, 2020, p. 130). Ribeiro (2020, p. 46) ainda salienta que

na tradução da literatura de cordel, que é um texto poético com suas especificidades, o tradutor deve gozar da liberdade de realizar adaptações linguísticas na forma de neologismos. O público reconhece e aceita esses novos sinais, pois se sente atraído ao efeito poético-estético gerado. Quando aceitos, esses novos sinais podem seguir para um processo de padronização e reutilização em outras produções artísticas. Durante a transição de um sinal para o outro, pode haver uma mesclagem de parâmetros, ou seja, o segundo sinal pode reproduzir a mesma configuração, ponto de articulação ou movimento do sinal anterior. Esse recurso mostra a continuidade de uma ideia ou apresenta outra, também pode mostrar o término e o início de um sinal e/ou uma sentença. (RIBEIRO, 2020, p.46).

Ao fazer uso dessa estratégia o tradutor utilizará toda a sua liberdade criativa, pois é por dela que ele irá usufruir das mais complexas e variadas formas poética, visto que manipula os sinais sem limitações em termos linguísticos. É por meio dessa manipulação que surgem os neologismos e os morfismos no cordel traduzido. O público compreende bem as significações construídas, pois apesar de modificar a morfologia dos sinais, o tradutor preserva estruturas que se harmonizam visualmente.

Nesse sentido, apresento o sinal de “mudanças” (quadro 38) em que faço um movimento que o desloca da esquerda para a direita imitando os movimentos das ondas do mar. Quando realizado o movimento para cima, emprego uma expressão facial de contentamento e, ao direcioná-lo para baixo, a expressão usada é de tristeza. O sinal ao ser realizado para cima significa mudanças positivas na vida do personagem e para baixo as mudanças negativas que ocorreram na vida do mercador.

Vejamos:

Quadro 38: Modificação dos sinais.

Fonte: Elaborado pelo autor.

As modificações dos sinais na tradução de *a história da donzela Teodora* ocorreram de forma significativa, em menor e maior grau, a fim de criar poeticidade e deixar a leitura do folheto em Libras menos cansativa para o público surdo. O recurso, por vezes, surge no texto sinalizado, e cria uma ambientação confortável ao leitor, quebrando o teor puramente narrativo do cordel. A sua empregabilidade desperta desafios, uma vez que é necessário critério, atenção e acuidade para identificar os momentos que as modificações serão realizadas e quais as formas almejadas a se construir.

Boia de apontação

A boia foi um recurso bastante utilizado em momentos de enumeração de características de personagens, ou para organizar algumas informações que são listadas pelo poeta. O uso de boia é bastante frequente em textos poéticos sinalizados (RIBEIRO, 2020, p. 123). Para exemplificar, a estratégia foi empregada no desafio de Teodora com o primeiro sábio do reino, ao debaterem sobre os signos do zodíaco e as características de cada um. Assim, as atribuições e traços de personalidade de cada signo, foram enumerados.

Quadro 39: Boia de apontação.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Adaptação cultural

Durante a tradução do cordel do português brasileiro para a Libras, além das adaptações morfosintáticas, mencionadas acima, recorri a adaptações culturais. As adaptações realizadas levam em consideração os aspectos da experiência visual, indo de encontro com as especificidades da cultura do meu público-alvo. Desse modo, faço alterações em trechos que aludem a relação aos sons, audição e língua oral, substituindo-os por construções que privilegiassem a experiência visual e a produção/fala sinalizada.

Observemos alguns casos de adaptações culturais no folheto:

Exemplo 1

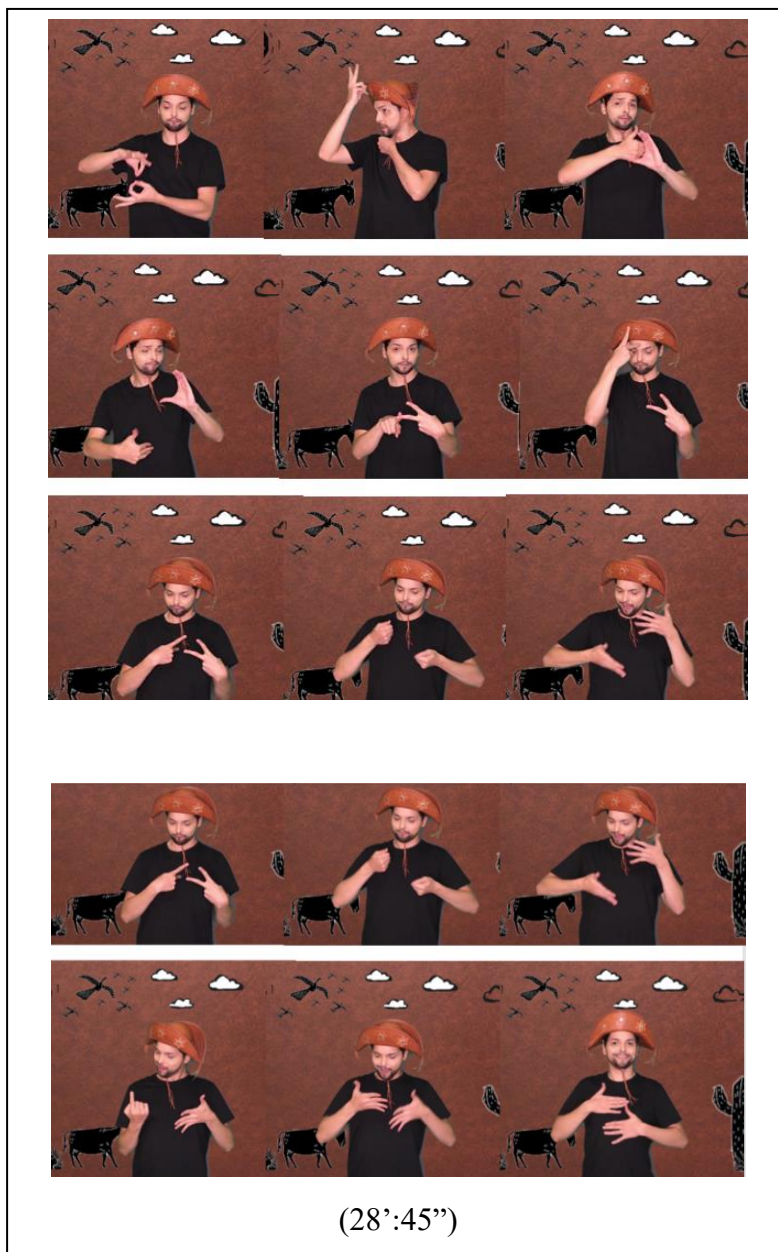
Essa adaptação (quadro 40) faz referência ao verso de número 5 da estrofe de 52, quando Teodora responde o primeiro sábio ao dizer as características do signo de capricórnio.

52

- Em dezembro é Capricórnio (1)
- Tem a natureza de terra (2)
- O homem que nascer nele (3)
- Será inclinado à guerra (4)
- Gosta de falar sozinho (5)
- E por qualquer coisa emperra (6)

Na tradução para a Libras optei por não utilizar o sinal de falar (sinal próximo à boca), para evitar remeter à fala oral (vocalizada) e, em substituição, emprego o sinal de sinalizar sozinho. Em libras estruturou-se a seguinte sentença:

SIGNO + CAPRICÓRNIO + CARACTERÍSTICA + SEGUNDA + SI PRÓPRIO + SINALIZAR + SOZINHO + GOSTAR.

Quadro 40: Adaptação 1.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 2

Esse exemplo de adaptação (quadro 41) faz menção à estrofe de número 82, quando Teodora duela com o terceiro sábio.

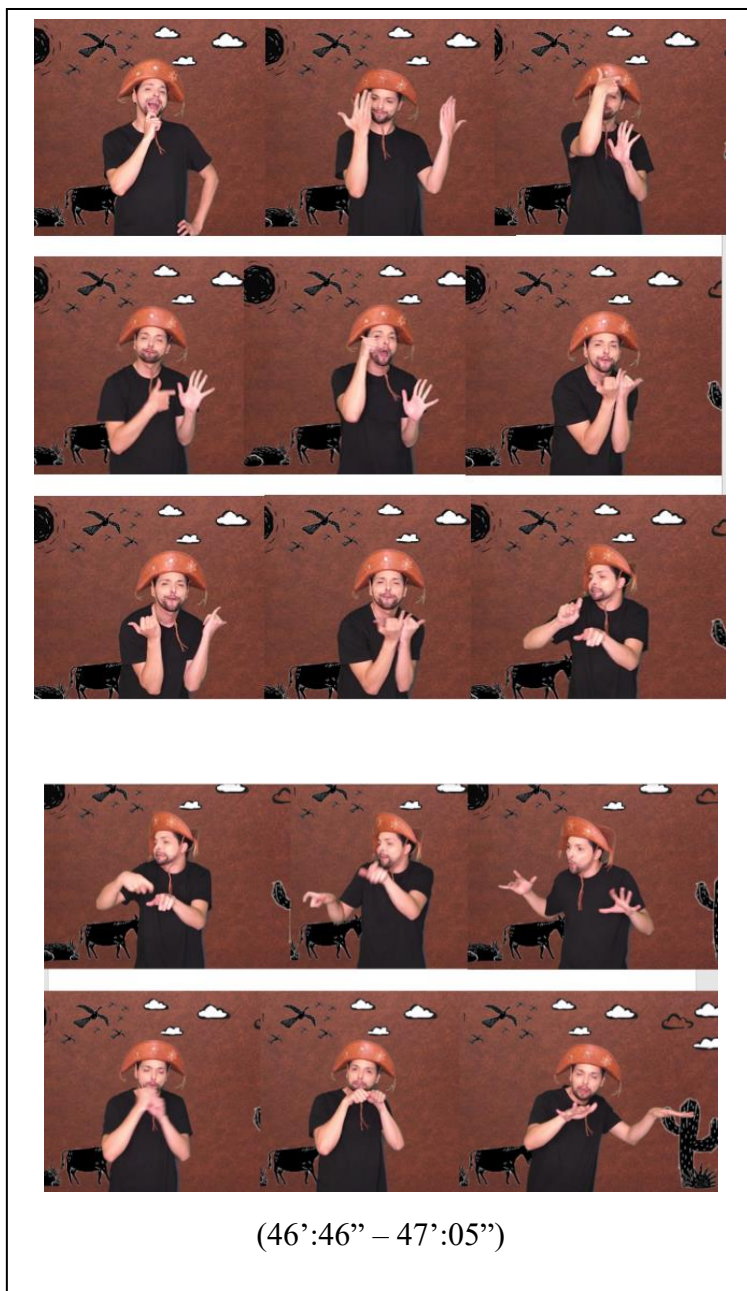
82

O sábio aí perguntou: (1)
 Qual é a coisa mais aguda? (2)
 Disse ela: é a língua (3)
 Duma mulher linguaruda (4)
 Que corta todos os nomes (5)
 E o corte nunca muda (6)

A adaptação cultural ocorre especificamente entre os versos 3 a 5. Em substituição à palavra língua e linguaruda utilizo o sinal de mãos de fofocadeira, pois quem se comunica em Libras é por meio das mãos e dos sinais que as fofocas são espalhadas. E ao invés de empregar o sinal de nomes (verso 5), utilizo o sinal de sinais (o sinal de batismo/sinal pessoal), pois é dessa forma que as pessoas são mais conhecidas e referenciadas na comunidade surda. Por vezes, há casos de uma pessoa surda conhecer apenas o sinal em Libras de outra pessoa e desconhecer o seu nome em língua portuguesa. Por conta disso, resolvi optar pelo uso dessa domesticação.

Na tradução tem-se:

AH (EXPRESSÃO FACIAL) + É + MÃOS (OLHAR PARA AS MÃOS) + CL - PESSOA + MULHER + FOFOCA + SINAIS (DISTRIBUÍDOS NO ESPAÇO DA DIREITA PARA A ESQUERDA) + CL - PESSOAS + JUNTAR + ESPALHAR FOFOCA.

Quadro 41: Adaptação 2.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 3

A adaptação cultural foi estratégia usada também na estrofe de número 101, quando Teodora ainda em duelo com o terceiro sábio, fala sobre o pensamento do homem ser a única coisa que não se há de saber.

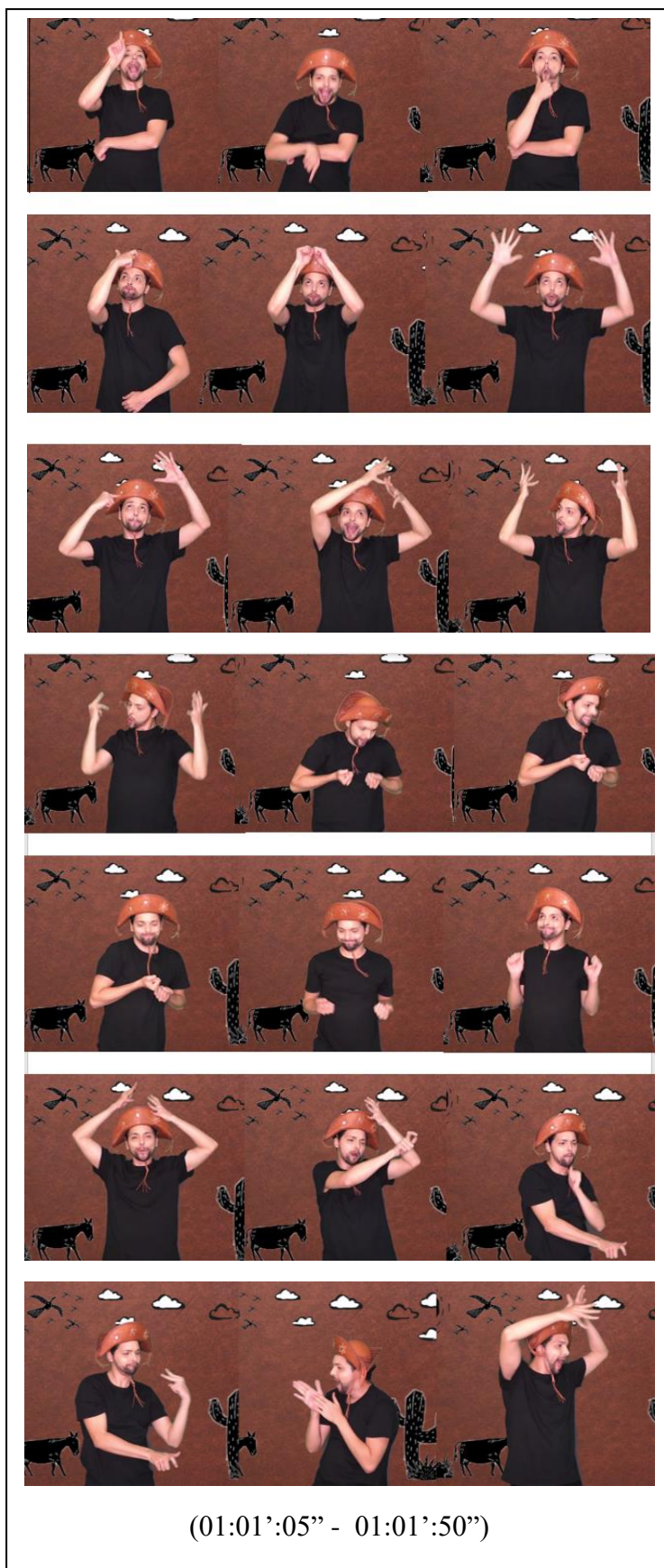
101
 — Donzela, qual é a cousa
 Que não se pode saber?
 - O pensamento do homem
 Se ele não quer dizer
 Por mais que a mulher procure
 Não poderá obter

Nessa adaptação, realizo uma construção em que o pensamento do homem é estruturado em língua de sinais e quando ele quase vai desabafar para a mulher sobre isso, ele segura as mãos, fazendo uma referência ao ato de que quando oralmente alguém vai dizer algo, mas muda de ideia, acaba fechando a boca.

Na tradução tem-se:

É + HOMEM + CL-PESSOA + PENSAMENTO EM LÍNGUA DE SINAIS (NA PARTE SUPERIOR DA CABEÇA) + OLHAR PARA AS MÃOS DESCENDO + SEGURAR MÃOS + VOLTAR MÃOS PARA A PARTE SUPERIOR DA CABEÇA + PENSAR EM LÍNGUA DE SINAIS + CL PESSOA (LADO DIREITO) + MULHER + OLHAR + MULHER TENTANDO SABER + PENSAMENTO EM LÍNGUA DE SINAIS.

Quadro 42: Adaptação 3.



Fonte: Elaborado pelo autor.

As adaptações culturais adotadas para essa tradução, objetivou aproximar o público consumidor com o folheto em Libras, por atribuir características compartilhadas especificamente por pessoas surdas, sem comprometer a narrativa do cordel ou alterar o fluxo do enredo. Essa estratégia privilegiou aspectos específicos do polissistema cultural surdo, e isso evidencia a necessidade do tradutor literários se ater a ambas as culturas a qual irá traduzir, a fim de negociar as trocar culturais significativas para compor um cordel/o texto na língua alvo/Libras.

Na tradução do cordel da *história da donzela Teodora*, foram transpostos para a cultura alvo, elementos oriundos do texto/cultura fonte. Percebo que os recurso extralinguísticos e semióticos empregados na tradução em Libras que reforçam a estética da literatura de cordel são recursos estranhos à cultura surda, ou seja, são elementos que não pertencem naturalmente ao polissistema de literaturas em Libras. A literatura de cordel não é uma manifestação literária que surgiu originalmente no seio da literatura surda. Ela surgiu antes mesmo de compreendermos e utilizarmos a Libras para produzir literatura sinalizada como temos nos deparado nas últimas três décadas. Elementos, pois, que pertencem naturalmente a estética desse gênero literário, são inovadores na literatura surda, e é por meio desses recursos que atravessam a tradução linguística (o texto em sinais contido nos folhetos), que o público surdo conhecerá a estética, cultura e características da literatura de cordel. Dessa forma o chapéu de couro utilizado, a paleta de cores empregada no vídeo da tradução, os elementos em xilogravura são os recursos responsáveis por caracterizar a representação do cordel em Libras na tradução de a *história da donzela Teodora*.

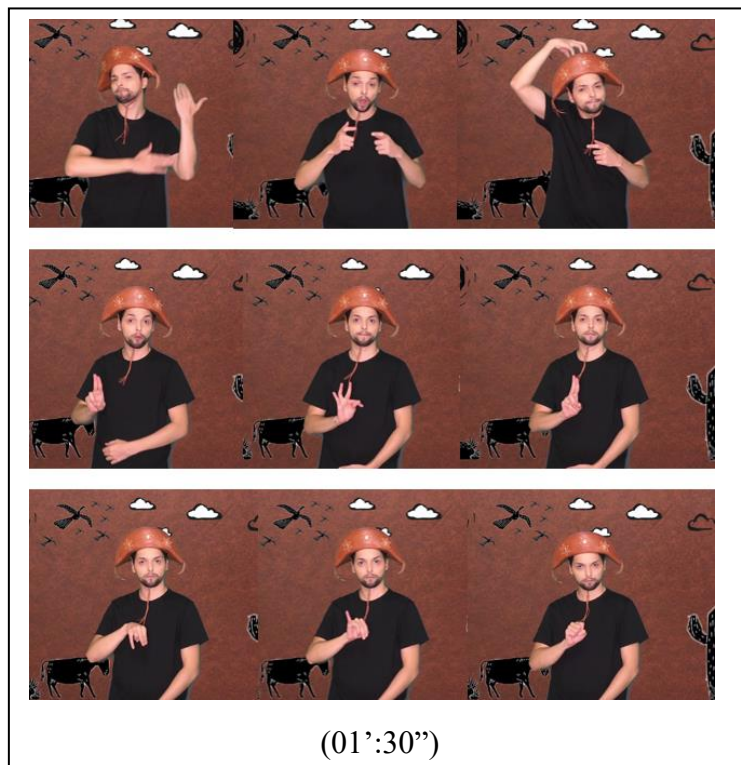
Ao fazer uso do recurso da datilologia na tradução do folheto, para designar o nome de lugares e personagens citados no folheto, também faço uso de elementos inerente do polissistema cultural não-surdo brasileiro. O alfabeto manual em Libras representa as letras do alfabeto da língua portuguesa de forma visual, dessa forma, não se constitui como um elemento naturalmente pertencente à língua de sinais e à cultura surda. Sobre esse ponto, Campos (2017, p. 79) realça que “soletrar a palavra não é interessante, pois não é um termo conhecido na comunidade surda, assim sendo, podemos criar um sinal (neologismo), pensando na visualidade, para que os sujeitos surdos entendam a imagem.” No cordel é citada a localidade onde se passa a narrativa de Teodora; o Reino de Tunis. Embora a autora afirme que o uso de datilologia não é interessante em uma tradução para o público surdo, optei por empregá-la a fim de apresentar o nome da localidade português, possibilitando que o leitor o acesse, assim como está posto no folheto.

Vejamos:

2

Houve no reino de Túnis
Um grande negociante

Quadro 43: Datilologia reino de Tunis.



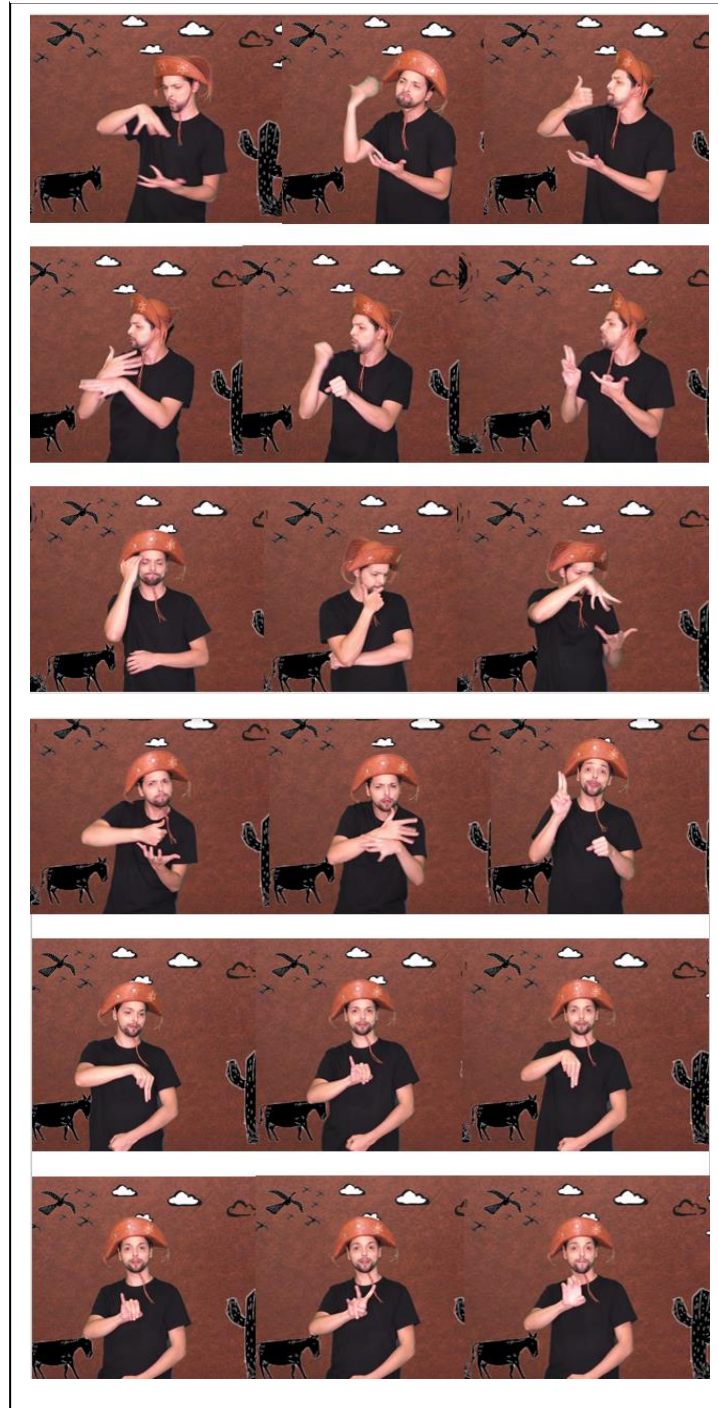
Fonte: Elaborado pelo autor.

Aplico igualmente a mesma estratégia para designar a cidade de Nínive, citada por Teodora ao responder uma das perguntas do terceiro sábio. Por serem mencionadas (Reino de Túnis e Cidade de Nínive) apenas uma vez no folheto, julguei que não haveria necessidade de serem criados sinais para referenciá-las.

103

— Onde a primeira cidade
no mundo foi construída?
— A cidade de Nínive
A primeira conhecida
Que depois de certo tempo
Foi pela Grécia abatida

Quadro 44: Datilologia na cidade de Nínive.





Fonte: Elaborado pelo autor.

Na tradução do cordel, empreguei estratégias e recursos que contemplem aspectos de visualidade e descrições imagéticas específicos do polissistema cultural surdo. Esses recursos são manifestados por meio do corpo para a performance em sinais. Levar em consideração esses aspectos, possibilita que a tradução se adeque aos termos do público que irá consumi-la.

Como mencionado e justificado acima, durante o processo tradutório do folheto, fui fiel ao teor narrativo do enredo. No entanto, faço o uso de estratégias que criam a poeticidade no decorrer do texto em Libras em momentos que julguei oportuno, assim diminuindo o teor puramente narrativo do cordel. Por não reproduzir em Libras, as mesmas rimas do cordel em português, empreguei os recursos disponíveis na língua alvo para criar formas visuais rimadas que harmonizam a poeticidade no folheto traduzido. Percebeu-se que o uso de classificadores e a manipulação dos sinais (morfismos e neologismo), destacam-se ao contribuírem de maneira significativa para a construção de formas criativas e poéticas no cordel traduzido.

Na tradução de donzela Teodora registrada em vídeo, evidencia-se a relevância da associação entre o texto verbal e o não verbal na tradução intermodal para a Libras. A

performance em sinais sobreposta em signos semióticos, que ambientam a estética do movimento literário, conversam entre si para estabelecer o gênero cordel no polissistema de literaturas em Libras. O uso desse recurso também propicia dinamicidade no texto em Libras, deixando-o mais atraente aos consumidores. Portanto, cabe ao tradutor, diante do seu produto a ser traduzido, refletir e decidir, acerca de quais recursos extralinguísticos, adereços ou signos semióticos irão integrá-lo.

Embora esse não seja um dos objetivos da pesquisa, penso ser pertinente apontar a funcionalidade do cordel traduzido para a Libras no processo educacional de pessoas surdas. A pesquisadora surda, Klícia Campos (2017), levanta essa discussão em sua pesquisa e defende os benefícios do cordel na educação desses alunos. A autora salienta a necessidade da literatura dos folhetos no processo educacional dos surdos, ao afirmar que

o Cordel é apresentado nas escolas de ouvintes, na inclusão, mas de forma muito resumida para os surdos e com referência na língua portuguesa. Não há nenhum registro de produções apresentadas diretamente em Língua de Sinais. Desse modo, pode-se dizer que os ouvintes têm a percepção de elementos que são retratados e identificam as informações, sejam culturais ou sociais, passadas por determinado texto. O que não acontece com o surdo, que acaba por ter uma percepção restrita, por não ter acesso suficiente à língua portuguesa. (CAMPOS, 2017, p. 35 e 36)

Desse modo, compartilho da mesma reflexão realizada por Campos (2017, p. 31), ao argumentar que,

há diversas funções para a Literatura de Cordel traduzida, tais como educar, promover a cultura e história, manter costumes e conhecimento para comunidade surda nas escolas públicas e particulares, associação dos surdos, museus e outros lugares. Por isso, essas traduções seriam de grande valor para todo o Brasil, não apenas à região Nordeste. (CAMPOS, 2017, p. 31)

Portanto, acredito que a tradução para a Libras do folheto *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros, realizada nesta pesquisa, possa servir como material a ser utilizado em sala de aula com alunos surdos. Reitero a preocupação de Campos (2017) dado ao quadro de termos, até o momento, poucas produções de cordel em Libras e como resultado disso, percebe-se que um número considerável de pessoas surdas desconhece esse gênero literário. Assim, o folheto traduzido pode ser utilizado em aulas que abordem sobre o movimento cultural e literário cordelista. O docente poderá, dessa forma, apresentá-lo em língua portuguesa e a sua tradução para a Libras, contribuindo para que os alunos surdos reconheçam a estrutura dos folhetos em ambas as línguas/culturas. Para se aprofundar na temática, ler a pesquisa de Macedo (2017).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a condução desta pesquisa tracei como objetivo geral traduzir o cordel *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros do português brasileiro para a Libras. Especificamente, objetivei: 1 - Compreender o status da literatura de cordel no sistema literário surdo; 2 - Descrever o processo tradutório de *A história da donzela Teodora* e; 3 - Apontar as estratégias significativas que estabelecem a representação da literatura de cordel em Libras. A proposta de tradução do folheto do português para a Libras foi realizada. O processo tradutório foi descrito no capítulo anterior e as estratégias significativas que favorecem a representação do cordel em Libras foram devidamente apontadas.

Por meio das teorizações sobre os polissistemas literários de Even-Zohar, consigo compreender o status da literatura de cordel no sistema literários surdo. Assim, pude perceber que a literatura de cordel ocupa um estrato periférico no sistema de produtos literários em Libras. Isso torna-se evidente pelos poucos cordéis que circulam em Libras, sejam fruto de tradução ou criação, e, conseqüentemente, o baixo consumo por parte dos leitores surdos. Um dos fatores que talvez possa influenciar no baixo volume de traduções de cordel para a Libras, é o fato desse movimento literário também ocupar um status periférico no sistema de literaturas brasileiras. Por ele não constituir ao cânone, possivelmente circulará de forma tímida entre as obras que são mais consumidas e prestigiadas, assim ficando em segundo plano quando pensada para tradução. No entanto é necessário investigar mais a fundo esse aspecto.

Com os desdobramentos da pesquisa e a conclusão do processo tradutório, obtive as respostas para as questões levantadas no início desse estudo: 1 – É possível preservar o gênero literário cordelista na produção sinalizada traduzida para a Libras? 2 – Quais os recursos e estratégias que possibilitam preservar o gênero literário cordelista na obra traduzida para a Libras, uma língua de modalidade visuo-espacial? 3 - A tradução do cordel *A história da donzela Teodora* de Leandro Gomes de Barros irá privilegiar a forma ou o conteúdo? 4 – Quais as adaptações realizadas na tradução do folheto? 5 – Quais elementos da tradução intermodal irão integrar o cordel *A história da donzela Teodora* em Libras? Apresento a seguir as respostas encontradas.

Com a tradução do cordel para Libras finalizada, registrada por meio da videogravação, constato que é possível representar a literatura de cordel em Libras, o teor do folheto e a estética desse movimento literário. Esse processo foi possível graças ao uso de recursos específicos da língua de sinais como o uso de classificadores (descrições imagéticas), incorporação de personagens, morfismos, neologismos e a utilização de recursos

extralinguísticos e semióticos que compuseram o folheto traduzido e ambientam a estética do movimento literário.

Devido a Libras e a língua portuguesa disporem de modalidades distintas para o seu funcionamento linguístico e literário, a tradução de *a história da donzela Teodora*, conduzida neste estudo, priorizou o conteúdo do folheto. A Libras por configurar-se como uma língua não linear, assim como a língua portuguesa, não foi possível de ser preservada a forma do cordel na tradução, visto que a língua sinais brasileira não faz uso da estrutura de versos em sextilha e o conceito de métrica ainda ser incipiente. Embora tenha sido privilegiado o teor narrativo do folheto, por vezes, em trechos do texto sinalizado, são empregadas formas linguísticas que criam a poeticidade no folheto. A poeticidade empregada, é construída por recurso específicos que podem se manifestar por meio de modificações morfológicas dos sinais para gerar rimas (extensão do movimento, pausas, suspenções, movimentos acelerados etc.), de neologismos, classificadores (descrições imagéticas das formas).

As adaptações na tradução de donzela Teodora ocorreram a nível sintático e a nível cultural. No processo de tradução, foram necessárias reordenações de períodos e informações a fim de construir em língua de sinais uma tradução inteligível ao público surdo, evitando assim, estruturas que se assemelhassem ao “português sinalizado” (utilizar os sinais da Libras de acordo com a estrutura sintática da língua portuguesa). A adaptação cultural se fez presente em alguns trechos do cordel, que quando traduzidos para a Libras, tornavam-se compatíveis com os sentidos e as experiências visuais compartilhadas por pessoas surdas. Ou seja, em versos/estrofes em que no folheto em português faz referência ao som, audição ou fala oral (vocalizada), foram substituídos por construções que evidenciam a gesto-visualidade, a experiência visual e a sinalização em Libras.

A tradução de *a história da donzela Teodora* do português brasileiro para a Libras é uma tradução intermodal nos termos de Segala (2010) e Segala e Quadros (2015), por ser um produto que mescla o linguístico e o não linguístico na produção sinalizada destinada ao público surdo. No projeto tradutório aqui conduzido, os elementos extralinguísticos e semióticos tiveram uma importância fundamental pois estabelecem a estética do movimento literário cordelista na produção em Libras. Esse aspecto também é percebido em outras produções de cordel em Libras, como as que foram apresentadas aqui. Por esses elementos pertencerem naturalmente à estética do cordel, sem o seu uso (plano de fundo, os adereços, as imagens em xilogravura), a tradução poderia gerar confusão no público leitor, podendo, ela, ser atribuída a

um outro gênero narrativo que não seja especificamente o cordel. Portanto, o uso dos recursos imagéticos é importante para caracterizar o cordel em Libras.

Com base na tradução realizada e nas produções de cordéis em Libras analisadas, observei que folhetos “extensos”, categorizados enquanto romance de cordel, quando traduzidos para a Libras, se sobressaem os seus aspectos narrativos em relação aos aspectos poéticos. Diferentemente do que se percebe com a tradução de cordéis mais sucintos. Observa-se que o tradutor de cordéis menos extensos explora com maior liberdade criativa formas visuais que se harmonizam poeticamente, reduzindo, assim, o teor puramente narrativo, por não ficar preso às formas lexicais cristalizadas cruciais para o desenvolvimento do enredo. Porém, isso não quer dizer que na tradução de romance de cordel, o tradutor não empregue recursos que causem poeticidade. O que ocorre é que ele faz o uso desse recurso em menor grau, por ser necessário a utilização de estratégias inerentes à textos narrativos, para dar sequencialidade aos fatos do enredo.

Isso é constatado na tradução aqui conduzida. *A história da donzela Teodora* é um romance de 32 páginas, estruturado em 142 estrofes, e por meio da tradução desse folheto, percebe-se que, como ele é um produto longo, foi priorizado o teor narrativo a fim de preservar a sequencialidade dos acontecimentos. No entanto, há trechos do folheto em Libras que são empregadas construções que quebram com a carga puramente narrativa e ambientam formas poéticas no cordel sinalizado. Porém ao observarmos o cordel como um todo, percebe-se que as características do texto narrativo se destacam.

Conclui-se, portanto, que traduzir literatura de cordel para a Libras é um grande desafio, em especial pela dificuldade em exportar as inúmeras rimas empregadas no texto fonte tensionando na impossibilidade de reproduzir os mesmos padrões de rimas contidos no folheto em língua portuguesa. Em detrimento disso, o tradutor faz uso de outros recursos poéticos disponíveis na língua de sinais para criar a poeticidade em Libras que o gênero literário em questão requer.

Por fim, espera-se que esta pesquisa possa contribuir com as discussões sobre a tradução de literatura de cordel para a Libras e até mesmo a sua criação originária em sinais, tensionando no aumento de volume de produções cordelistas em Libras para que assim, ela consiga ocupar um estrato mais central no polissistema de literaturas em língua de sinais. Desse modo, estima-se que o sistema literário surdo, possa abrigar, futuramente, mais produtos

cordelistas em Libras, a fim estabelecer trocas culturais entre sistemas literários distintos, propiciando na divulgação e difusão do cordel para o povo surdo.

Nesta dissertação foram apresentadas as escolhas tradutórias de uma proposta de tradução para a Libras do cordel *da história da donzela Teodora*, realizada pelo autor desse estudo. É válido ressaltar que futuramente possam surgir outras propostas tradutórias do folheto em questão, que privilegiem outros aspectos do cordel no momento da tradução, que, conseqüentemente, apresentem um perfil tradutório diferenciado do mostrado nesta pesquisa. Estudos como esses serão importantes para a área dos estudos da tradução em Libras, pois possibilitam um leque maior de discussões acerca da tradução de literatura de cordel para a língua de sinais, ou sobre o processo de retradução e seus aspectos a serem observados. É oportuno, que essa dissertação também possa ser utilizada como material que fomente discussões e reflexões na formação de tradutores e intérpretes de Libras no contexto poético e literário, campo ainda pouco desbravado na formação desses profissionais. Ou ainda utilizado em escolas para surdos, para propiciar o contato da criança surda com esse produto literário, como apontado na sucinta discussão levantada no final do capítulo anterior.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo**. 1993. 2v. 360 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1993.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- ABREU, Marcia. “Então se forma a história bonita” – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004.
- ACESSIBILIDADE em bibliotecas públicas. “A Chegada de Lampião no Céu” em audiovisual acessível. Youtube. 2016. 1 vídeo (09m34s). Disponível em: <https://youtu.be/KQChyvNe2Ac>. Acesso: 23 mar. 2022.
- ACESSIBILIDADE em bibliotecas públicas. “A terrível história da Perna Cabeluda” em audiovisual acessível. Youtube. 2016. 1 vídeo (07m38s). Disponível em: <https://youtu.be/Ct5iZl4WFVI>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de tradução poética de português/libras: três poemas de Drummond**. 2015. 172 f. Dissertação (Mestrado em estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Klícia de Araújo. **Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo**. 2017. 266 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. **A atualidade da literatura de cordel**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução por Leandro de Ávila Braga. **Revista Translatio (UFRGS)**, Porto Alegre, n. 3, 2012. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/34674>. Acesso em: 2 abr. 2020.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução por Luís Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio (UFRGS)**, Porto Alegre, n. 5, 2013. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900>. Acesso em: 2 abr. 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução por Luís Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio (UFRGS)**, Porto Alegre, n. 5, 2013. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 2 abr. 2020.

FELIPE, Tanya A. **Libras em contexto: Curso Básico: Livro do Estudante**. 8. ed. Rio de Janeiro: WalPrint Gráfica e Editora, 2007.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)**. 2000. 537 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura surda. **Revista ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, jun. 2006.

KLAMT, Marilyn Mafra. **O ritmo na poesia em língua de sinais**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescritura e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: Edusc, 2007.

MACEDO, Jeanie Liza Marques Ferraz. **Literatura surda e letramento visual: a criação de uma história infantil e de material didático bilíngue para surdos**. 2017. 100 p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Diversidade e Inclusão. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2017.

MACHADO, Fernanda de Araújo. **Simetria na poética visual na língua de sinais brasileira**. 2013. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MENDES, Sandileuza Pereira da Silva. **A mulher na poesia de cordel de Leandro Gomes de Barros**. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

NÓBREGA, V. Antônio Silvino – O Rei dos Cangaceiros. Youtube. 2016. 1 vídeo (30m52s). Disponível em: https://youtu.be/h_8VLegBpXU. Acesso em: 23 de março de 2022.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. **De mártir a meretriz: figurações da mulher na literatura de cordel (1900-1930)**. 2017. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

QUADROS, Ronice Müller de; SEGALA; Rimar Ramalho. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em português para a libras oral. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. esp. 2, p. 354-386, jul./dez. 2015.

QUADROS, Ronice Müller de; SUTTON-SPENCE, Rimar Ramalho. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, Ronice Müller de (org.). **Estudos Surdos I**. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2006.

RIBEIRO, Arenilson Costa. **Literatura de cordel contemporânea: Uma tradução prazerosa do par linguístico Português – Libras.** 2020. 187 f. Dissertação (mestrado em estudos da tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

RODRIGÃO, Rodrigo Barbosa Nogueira. Chapeuzinho Vermelho em Libras. Vídeo produzido pelo INES - Instituto Nacional de Educação de Surdos. Professoras Louise Ferreira e Romilda Monteiro. Youtube. 2010. 1 vídeo (07m37s). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=JuCVU9rGUa8&t=35s>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SANTOS, Emerson Cristian Pereira dos. **No princípio era a palavra, mas a palavra foi traduzida para os sinais.** In: Cad. Trad., Florianópolis, v. 38, n° 3, p. 93-124, set-dez, 2018.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Sobre os diferentes métodos de tradução.** Versão corrigida; publicação original da tradução na Revista Princípios, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, pp. 233-265.

SEGALA, Rimar Ramalho. **Tradução intermodal e intersemiótica/interlingual: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SILVA, Rodrigo Custódio da. Modelo de Artigo Científico em Libras. Youtube. 2020. (16m08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cU7Dn6JddJw&t=38s>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura surda: análise introdutória de poemas em Libras. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 2, n. 21, p. 1-15 out. 2013.

STROBEL, K. L. **As Imagens do outro sobre a Cultura Surda.** Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, Rachel. Imagens da identidade e cultura surdas na poesia em línguas de sinais. In: QUADROS, Ronice Müller de; VASCONCELLOS, Maria Lúcia (Org.). **Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais.** Florianópolis: UFSC, 2006.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença.** Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Unesp, 2019.

Anexo 1 – Cordel a história da donzela Teodora em português.



Leandro Gomes de Barros
 Prop. José Bernardo da Silva

HISTÓRIA DA Donzela Teodora

ÉIS a real descrição
 da história da donzela
 dos sábios qu'ela venceu
 e a aposta ganha por ela
 tirado tudo direito
 da história grande dela

Houve no reino de Túnis
 um grande negociante
 era natural da Hungria
 e negociava ambulante
 a quem podia chamar-se
 uma alma pura e constante

Andando um dia na rua
 numa praça pôde ver
 uma donzela cristã
 all para se vender
 o mercador vendo aquelle
 não pôde mais se conter

MUSEU DO AQUAR
 Biblioteca
 F2114/05.02-1975

-2-

Tinha as feições de fidalga
era uma espanhola bela
Ele perguntou ao mouro
quanto queria por ela
entraram então em negócio
negociaram a donzela

O húngaro conheceu nela
formato de fidalguia
mandou educá-la bem
na melhor escola que havia
em pouco tempo ela soube
o que ninguém mais sabia

Mandou ensinar primeiro
música e flauteta
ela sem mestre aprendeu
física e astrologia
descrever com distinção
história e anatomia

Ela que já era um ente
nascida per excelência
como quem tivesse vindo
das entraças da ciência
tinha por pai o saber
e por mãe, a inteligência

Em pouco tempo ela tinha
tão grande conhecimento
que só Salomão teria

-8-

de igual conhecimento
cantava e tocava música
em qualquer um instrumento

Estudou e conhecia
as sete artes liberais
conhecia a natureza
de todos os vegetais
descrevia muito bem
a essência dos animais

Descrevia os 12 signos
de que é composto o ano
da cabeça até os pés
conhecia o corpo humano
e dava definição
de tudo do oceano

Admirou todo mundo
o saber dessa donzela
tudo que era em ciência
podia se encontrar nela
o professor que ensinou-a
depois aprendeu com ela

Mas como tudo no mundo
é mutável e inconstante
esse rico mercader
negociava ambulante
e toda sua fortuna
perdeu no mar num instante

- 4 -

Atrás do bem vem o mal
atrás da honra a torpeza
quando ele saiu de casa
levava grande riqueza
voltou trazendo somente
uma extremosa pobreza

Só via em tórno de si
o vil manto da marzela
em casa só lhe restavam
a mulher e a donzela
então chamou Teodora
pediu um parecer dela

Disse ela, minha filha
bem vêa minha natureza
e sabes que o oceano
sepultou minha riqueza
espero que teus conselhos
me tirem desta pobreza

Ela quando ouviu aquilo
sentiu no peito uma dor
e lhe disse: tenha fé
em Deus, nosso salvador
vou estudar o remédio
que salvará o senhor

E disse: meu senhor saia
procure um amigo seu
é bom ir logo na casa

-5-

do mouro que me vendeu
chegue lá converse com êle
conte o que lhe succedeu

--O que êle oferecer-lhe
de muito gôsto aceite
e veja se êle lhe vende
vestidos que me endireite
compre a êle todas jóias
que uma moça se enfeite

--Se o mouro vender-lhe tudo
com que possa me compor
vossa mercê vá daqui
vender-me ao rei Almançor;
é êste o único meio
que salvará o senhor

--El-rei lhe perguntará
por quanto vai me vender
por 10 mil dobras de ouro
meu seahor há de dizer
quando êle admirar-se
veja o que vai responder

-- Dizendo: alto senhor
não fiqueis admirado
eu vado com precisão
não peço preço alterado
dobrado a essa quantia
tenho com ela gastado

-6-

--É este o único meio
para sua salvação
se o mouro vender-lhe tudo
descanse seu coração
daqui para o fim da vida
não terá mais precisão

O mercador seguiu tudo
como a donzela ditava
chegou ao mouro e contou
e desespero em que estava
então o mouro vendeu-lhe
tudo quanto precisava

Roupas, objetos e jóias
para enfeitar a donzela
as roupas vinham que só
sendo cortadas pra ela
ela quando vestiu tudo
pareceu ficar mais bela

O mercador prontou-se
e seguiu com brevidade
falou ao guarda da corte
com muita amabilidade
para deixá-lo falar
com a real majestade

Então subiu um vassalo
deu parte ao rei Almançor
o rei desceu à escada

perguntou ao mercador:
amigo, qual o negócio
que tem consigo, o senhor?

Então disse o mercador
com uma grande humildade:
senhor, venho a vossa alteza
com grande necessidade
ver se vendo esta donzela
a vossa real majestade

O rei olhou a donzela
e disse dentro de si:
foi a mulher mais formosa
que neste mundo já vi;
trinta ou quarenta segundas
a presequei ali

perguntou ao mercador:
por quanto vende a donzela?
—Por dez mil dobras de ouro
é quanto peço por ela
e não estou pedindo caro
visto a habilitação dela

Disse o rei ao mercador:
senhor, estou surpreendido
10 mil dobras de bom ouro
é preço desconhecido
ou tu não queres vendê-la
ou estás fora de sentido

-8-

Disse o mercado: el-rei
não é caro esta donzela
dobrada a essa quantia
gastei para ensinar ela
excede a todos os sábios
a sabedoria dela

O rei mandou logo chamar
um grande sábio que havia
o instrutor na cidade
em física e astronomia
em matemática e retórica
história e filosofia

Esse veio e perguntou-lhe:
donzela, estás preparada
para responder-me tudo
sem titubiar em nada?
se não estiver seja franca
se não sai envergonhada

Então ela respondeu-lhe:
mestre, pode perguntar
eu lhe responderei tudo
sem cousa alguma faltar
farei debaixo da lei
tudo que o senhor mandar

O sábio ali preparou-se
para entrar em discussão
ela com muita vergonha

-9-

mas não tendo alteração
pediu licença a el-rei
e ficou de prontidão

--Diz-me, donzela, o que Deus
sob o céu primeiro fez?
respondeu: o sol e a lua
e a lua por sua vez
é por uma obrigação
cheia e nova todo mês

--Além do sol e da lua
doze signos foram feitos
formando a constelação
sendo ao sol todos sujeitos
desiguais na natureza
com diversos preconceitos

--Como se chamam os signos?
perguntou o emissário,
a donzela respondeu:
são Capricórnio e Aquário
Touro, Câncer, Libra, Virgo
Pisces, Escópio e Sagitário

--Existem outros três signos
Áries, Léo e Geminis
no signo Léo quem nascer
será um homem feliz
inclinado a viajar
por fora de seu país

(10)

O sábio disse: a senzela
 é necessário dizer
 que condições tem o homem
 que em cada signo nascer
 por influência do signo
 de que forma pode ser

Disse ela: o signo Aquário
 reina no mês de janeiro
 o homem que nascer nêle
 tem o crescimento vasqueiro
 será amante as mulheres
 venturoso e lisongeiro

--Pisces reina em fevereiro
 quem nesse signo nascer
 é muito gentil em corpo
 muito guloso em comer
 risocho, gosta de viagem
 não faz o que prometer

--Em março, governa Aries
 nesse signo nascerão
 homens nem ricos nem pobres
 por nada se zangarão
 nêles se nota um defeito
 falando sós andarão

--Em abril governa Tauro
 um signo bem conhecido
 o homem que nascer nêle

-11-

será muito presumido
ativo de coração
será rico e atrevido

---Geminis governa em maio
sua qualidade é quente
o homem que nascer nêlo
será fraco e diligente
para os palácios e côrtes
se inclina constantemente

---Eu junho governa Câncer
sua qualidade é fria
o homem que nascer nêlo
é forte e tem energia
é gentil, tem muita fôrça
e sempre tem alegria

---Em julho governa Léo
por um leão figurado
o homem que nascer nêlo
é lutador e honrado
ativo de coração
inteligente e letrado

---Em agosto reina Virgo
tem de terra a natureza
o homem que nascer nêlo
aos princípios tem riqueza
depois se descuidará
por isso cai em pobreza

-12-

--Em setembro reina Libra
a Vênus assinalado
o homem que nascer nêle
será um pouco inclinado
a viajar pelo mar
é lutador e hoarado

--O que nascer em outubro
será homem falador
inclinado aos seus costumes
teimoso e namorado
pouco licito nos negócios
falso, grave, enganador

-- Então no mês de novembro
Sagitário é o reinante
o homem que nascer nêle
será cínico inconstante
desobediente aos pais
intratável, assim por diante

--Em dezembro é Capricórnio
tem a natureza de terra
o homem que nascer nêle
será inclinado à guerra
gosta de falar sozinho
e por qualquer coisa imperra

O sábio ai levantou-se
disse ao rei: esta donzela
não há sábio aqui no mundo

-13-

que tenha a ciência dela
e confesso à vossa alteza
que estou vencido por ela

O rei ali ordenou
que fôsse o sábio segundo
veja um matemático clínico
um gênio grande e fecundo
e conhecido por um
des sábios maior do mundo

Chegou o segundo sábio
que inda estava orelhudo
e disse à donzela: eu tenho
dezoito anos de estudo
não sou o que tu venceste
conheço um pouco de tudo

A donzela respondeu:
com licença de el-rei
tudo que me perguntares
aqui te responderei
com brevidade e acerto
tudo te explicarei

Perguntou o sábio a ela:
em nosso corpo domina
qualquer um dos 12 signos
que a donzela discrimina?
terá alguma influência
os signos com a medicina?

MONTE CARLO 1912

-14-

Então a donzela disse:
 Descrito, mestre direi
 sabe que os signos são doze
 como eu já expliquei
 compactam com a química;
 quer saber? explicarei

--Áries domina a cabeça
 uma parte melindrosa
 para quem nascer em março
 a sangria é perigosa
 a pessoa que sangrar-se
 deve ficar receosa

---Libra domina as espáduas
 Câncer domina os peitos
 para os que são desses signos
 purgantes tem maus efeitos
 e as sangrias também
 não serão de bons proveitos

---Tauro domina o pescoço
 Léo domina o coração
 Capricórnio influi nos olhos
 Escórpio a organização
 Gêmeis domina os braços
 e influi na musculação

--Virgo domina o ventre
 e Aquário nas canelas
 para os que são destes signos

(15)

purga e sangria são belas
então Sagitário e Pisces
ambos têm iguais tabelas

O sábio dentro de si
disse muito admirado:
onde esta discutir
ninguém pode ser letrado
esta só vindo a propósito
do planeta adiantado!

O sábio disse: donzela
eu quero, se tu puderes
isto é, sei que tu podes
não dirás se não quiseres
o pêso, idade e conduta
que têm tôdas as mulheres

Disse a donzela: a mulher
é sempre a arca do bem
porém só quem a criou
sabe o pêso que ela tem
isso é uma coisa ignota
disso não sabe ninguém

--Que me dizes das donzelas
de vinte anos de idade?
respondeu: sendo formosa
parece uma divindade
principalmente ao homem
que lhe tiver amizade

(16)

—As de trinta e quarenta
que dizes tu que elas são?
disse ela: uma dessas
é de consideração;

--Das de 50 o que dizes?
--Só prestam para oração

—Que dizes das de 70?
---Deviam estar num castelo
rezando por quem morreu
lamentando o tempo belo;
---Que dizes das de 80?
---Só prestam para o cutelo

—Então classifica as velhas
tudo de mal a pior?
e nos defeitos de tantas
não se encontra um menor?
disse ela: Deus te livre
de ser vizinho da melhor

---Donzela; lhe disse o sábio
sei que tu és caprichosa
entre tôdas as pessoas
és a mais estudiosa
diga que sinais precisam
para a mulher ser formosa?

Então a donzela disse:
para a mulher ser formosa
terá dezoito sinais

-- 17 --

não tendo, é defeituosa
a obra por seu defeito
deixa de ser melindrosa

-- Há de ter 3 partes negras
de côres bem reluzentes
sobrancelhas, olhos, cabelos
de negras côres ardentes
branco o lacrimal dos olhos
ter branca a face e os dentes

-- Será comprida em 3 partes
a que tiver formosura
comprido os dedos das mãos
o pescoço e a cintura
rosadas cútis e gengivas
lábios côr de rosa pura

-- Terá 3 partes pequenas
o nariz, a boca e o pé
largas as cadeiras e ombros
ninguém dirá que não é;
cujos sinais teve-os todos
uma Virgem em Nazaré

O sábio quando ouviu isso
ficou mui surpreendido
e disse: el-rei Almançor
confesso que estou vencido
quem argumentar com ela
se considere perdido

-10-

El-rei mandou que outro sábio
 entrasse em discussão
 então escolheram um
 dos de maior instrução
 a quem chamavam na Grécia
 professor da oração

Abrahão de Trabador
 veio argumentar com ela
 e disse logo ao entrar:
 previne-te bem, donzela;
 dizendo dentro de si:
 hoje eu hei de zombar dela.

Então a donzela disse:
 mestre, estarei disposta
 de tôdas suas perguntas
 o senhor terá resposta
 se tem confiança em si
 vamos fazer uma aposta

--Minha aposta é o seguinte:
 de nós, o que lôr vencido
 ficará aqui na côrte
 públicamente despido
 da forma que veio ao mundo
 na hora que foi nascido

O sábio disse que sim,
 mandaram o termo lavrar
 e a donzela pediu

-19-

ao rei para assinar
para a parte que perdesse
depois não se recusar

Lavraram o termo e foi
às mãos do rei Almançor
pra fazer válido o trato
e ficar por fiador
obrigando a quem perdesse
dar a roupa ao vencedor

O sábio aí perguntou:
qual é a coisa mais aguda?
disse ela: é a língua
duma mulher liaguaruda
que corta todos os nomes
e o corte nunca muda

---Donzela, qual é a coisa
mais doce do que o mel?
---O amor dum pai a um filho
ou dum esposa fiel
a ingratidão de um dêsse
amarga mais do que fel

O sábio disse donzela
conheces os animais?
quero agora que descrevas
alguns irracionais
me diga, qual é o bicho
que possui oito sinais?

-20-

---Mestre, isso é gafanhoto
vive em baixo dos outeiros
tem pescoço como touro
esporas de cavaleiros
tem olhos como marel
um pássaro dos estrangeiros

---Focinho como de vaca
tem pés como de cegonha
tem cauda como de vibora
uma serpente medonha
e é infeliz o vivente
que à boca dela se ponha

---Tem peito como cavalo
e não ofende a ninguém
tem asas como de águia
a que voa muito além;
são estes os oitos sinais
que o gafanhoto tem

Perguntou o sábio a ela:
que homem foi que viveu
porém nunca foi menino
existiu mas não nasceu
a mãe d'êlo ficou virgem
até que o neto morreu?

---Esse homem foi Adão
que da terra se gerou
foi feito já homem grande

(21)

não nasceu, Deus o formou
a terra foi a mãe d'ele
e nela se sepultou

--Foi feita mas não nascida
essa nobre criatura
a terra foi a mãe d'ele
serviu-lhe de sepultura
para Abel, o neto dela
fêz-se a primeira abertura

--Donzela, qual é a coisa
que pode ser mais ligeira?
respondeu: o pensamento
que voa de tal maneira
que vai ao cabo do mundo
num' segundo que se queira

O sábio fitou-a e disse:
donzela, diga-me agora
qual o prazer de um dia
qual o prazer duma hora
dum negócio que se ganha
dum passeio que dá-se fora?

A donzela respondeu
com a maior rapidez
disse: um homem viajando
e se bom negócio fêz
é um dos grandes prazeres
que terá por sua vez

-82-

---Donzela, o que é a vida?
diz ela: um mar de torpeza
o que pode assemelhar-se
à vela que está acesa
às vèzes está tão formosa
e se apaga de surprêsa

--Donzela, por quantas formas
mente a pessoa afinal?
respondeu: mente por duas
tendo como essencial
exaltar a quem quer bem
e pôr taxa em quem quer mal

---Donzela, o que é a velhice?
respondeu com brevidade:
a vestidura de dores
é a mãe da mocidade;
---O que mais aborrecemos?
respondeu: é a idade

---Donzela, qual é a coisa
que quem tem nada mais quer?
disse ela: é o dinheiro
que o homem e a mulher
não se faltam de ganhá-lo
tenham a soma que tiver

---Qual é a coisa que o homem
possui e não pode ver?
disse ela: o coração

(23)

que aberto tem que morrer
 ver a raiz dos seus olhos
 não há quem possa obter

--Donzela, qual foi o homem
 que por 2 ventres passou?
 disse a donzela: foi Jonas
 que uma baleia o tragou
 conservou-o dentro 3 dias
 e depois o vomitou

O sábio disse: donzela
 qual o homem mais de bem?
 disse ela: é aquele
 que menos defeito tem;
 - Quem terá menos defeito?
 --Isto não sabe ninguém

--Donzela, qual é a coisa
 que não se pode saber?
 --O pensamento do homem
 se ele não quer dizer
 por mais que a mulher procura
 não poderá obter

--Donzela, o que é a noite
 cheia de tantos horrores?
 disse ela: é o descanso
 dos homens trabalhadores
 é capa dos assassinos
 que encobre os malfetores

--24--

-- Onde a primeira cidade
no mundo foi construída?
--A cidade de Ninive
a primeira conhecida
que depois de certo tempo
foi pela Grécia abatida.

Perguntou: qual o guerreiro
que teve a antiguidade?
respondeu: foi Alexandre
assombro da humanidade
guerreeu 22 anos
e morreu na flôr da idade

-- Donzela, falaste bem
de maior conquistador
diga, dos homens qual foi
o maior sentenciador?
--Pilatos, que deu sentença
a Cristo Nosso Senhor

--De todos os patriarcas
qual seria o mais valente?
--O patriarca Jacob
que lutou heróicamente
com os anjos mensageiros
do Monarca Onipotente

--Qual foi a primeira nau
que foi para o estaleiro?
--Foi a barca de Noé.

--25--

a que no mar foi primeiro
onde escapou um casal
de tudo no mundo inteiro

---O que é que corta mais
que a navalha afiada?
---É a lingua da pessoa
depois de estar irada
corta com mais rapidez
que qualquer lâmina amolada

---Qual é o maior prazer
com que se ocupa a história?
respondeu: quando um guerreiro
no campo ganha vitória
sabeis que não pode haver
tanto prazer, tanta glória

O sábio disse: donzela
tens falado muito além
me digas que condições
o homem no mundo tem?
disse a donzela: tem tôdas
para o mal e para o bem

---É manso como a ovelha
é feroz como o leão
seboso como o suíno
é limpo como o pavão
é falso como a serpente
é tão leal como o cão

(26)

—E' fraco como o coelho
 arrogante como o galo
 airoso como o furão
 forçoso como o cavalo
 o mais te digo que o homem
 ninguém pode decifrá-lo

—E' calado como o peixe
 fala como o papagaio
 é lerdo como a preguiça
 é veloz igual o ráio...
 o sábio quando ouviu isso
 quase que dá-lhe um desmaio

Então inventou um meio
 para ver se a pegaria
 perguntou: o sol de noite
 terá luz quente ou fria?
 a donzela respondeu
 que à noite sol não havia

--Com a presença do sol
 é que se conhece o dia
 se a noite houvesse sol
 a noite não existia
 e sem o sereno dela
 todo vivente morria

--Sem água, sem ar, sem calor
 a terra não tinha nada
 não tinha os seres que tem

-27-

seria desabitada
a própria vegetação
não podia ser criada

--Os reinos da natureza
cada um possui um gênio
é necessário o azoto
precisa o oxigênio
para a infusão disso tudo
o carbônio e o hidrogênio

--O dia Deus fez bem claro
a noite fez bem escura
se de noite houvesse sol
estava o homem à altura
de notar esse defeito
e sensurar a Natureza

O sábio baixou a vista
e ouviu tudo calado
nada teve a dizer
pois já estava esgotado
e tinha plena certeza
que ficava injuriado

Disse ao público: senhores
a donzela me venceu
não sei com qual professor
esta mulher aprendeu!...
ai a donzela disse:
então o mestre perdeu?

(28)

Ele vendo que estava
 esgotado e sem recursos
 ficou trêmulo e muito pálido
 faltando-lhe até os pulsos
 prostrou-se aos pés de el-rei
 se sufocando em soluços

E disse: senhor, confesso
 a vossa real majestade
 que vejo nesta donzela
 a maior capacidade
 ela merece ter prêmio
 pois tem grande habilidade

A donzela levantou-se
 foi ao soberano rei
 então beijou-lhe mão
 disse: vos supplicarei
 mande o sábio entregar-me
 tudo que d'ele ganhei

O rei ali ordenou
 que o sábio se despojasse
 de tôdas as vestes que tinha
 e à donzela entregasse
 o jelho que tinha ali
 era ôle envergonhar-se

O sábio pôs-se a despir-se
 como quem estava doente
 fraque, colête e camisa

—29.—

ficando ali indecente
e pediu para ficar
com a ceroula sòmente

Depois sufocado em pranto
prostrado disse à donzela:
resta-me apenas a ceroula
não posso me despir dela!
a donzela perguntou:
o senhor nasceu com ela?

---O trato foi o seguinte:
de nós quem fôsse nascido
perante a todos da còrte
havia de ficar despido
como quando veio ao mundo
na hora que foi nascido

---El-rei foi o fiador
nosso ajuste foi exato
o senhor tem que despir-se
e dar-me fato por fato
ficado com a ceroula
não teve efeito o contrato

E não quis dar a ceroula
o rei mandou que êle desse
ou pagaria a donzela
o tanto que ella quisesse
tanto que indenizasse a
embora que não pudesse.



(30)

—Donzela, quanto quereis?
perguntou o sábio enfim
a donzela all ficou-o
e lhe respondeu assim
a metade do diaheiro
que meu senhor quer por mim

O rei all conhecendo
o direito da donzela
vendo que tãda razão
só podia caber nela
disse ao sábio: mande ver
o dinheiro e pague a ela

Cinco mil dobras de ouro
a donzela recebeu
o sábio também all
nem mais satisfação deu
aquillo foi um exemplo
que a donzela lhe vendeu

O rei então disse a ela:
donzela, pedes pedir
dou-te a palavra de honra
farei-te o que exigir
de tudo que pertencer-me
poderás tu te servir

Ela beijou-lhe a mão
lhe disse: quero que dê-me
a quantia do diaheiro

— 31 —

que nem scabes quer vender-me
deixando eu voltar com êle
para assim satisfazer-me

O rei julgou que a donzela
pedisse para ficar
tanto que se arrependeu
de tudo lhe franquear
mas a palavra de rei
não pode se revogar

Mandou dar-lhe o dinheiro
discutiu também com ela
ficou ciente de tudo
quanto podia haver nela
e disse: vinte mil dobras
não pagam esta donzela

Voltou ela e o senhor
à sua antiga morada
por uma guarda de honra
voltou ela acompanhada
o senhor dela trazendo
uma soma avultada

Ficaram todos os sábios
daquilo impressionados
pois uma donzela escrava
vencer três homens letrados
professôres de ciência
deutôres habilitados

-32-

Abrahão de Trabador
com todos não discutia
já tinha vencido muitos
em música e filosofia
em história natural
matemática e astronomia

Ele descrevia a fundo
os reinos da natureza
era engenheiro perito
de tudo tinha certeza
descrevia o oceano
da flôr d'água à profundez

Tanto quando êle entrou
que fitou bem a donzela
calculou dentro de si
a fôrça que havia nela
confiando em sua fôrça
por isso apostou com ela

Caro leitor, escrevi
tudo que no livro achei
só fiz rimar a história
nada aqui acrescentei
na história grande dela
muitas coisas consultei

-- F I M --

Tip. São Francisco

de José Bernardo da Silva

Variado sortimento de romances, folhetos e
orações. Grande desconto aos revendedores.
Rua Sta. Luzia 263 - Juazeiro do Norte-Ceará

Agente: Benedito Vinício de Matos
Café São Miguel, dentro do Mercado Central
Fortaleza - Ceará

Agente: Exclusivo em Natal
ANTONIO EMÍDIO
Rua Cel. Estêvam, 135 - Natal-R.G.N.

Agente exclusivo para todo o Pará:

RAIMUNDO OLIVEIRA
Mercado de Ferro Aparador, 26
Belém - Pará

AGENTE - João Oliveira
Bazar Pe. Cleero - Bacabal - Ma.

Agente: MANOEL RODRIGUES LIMA
Passeio da Allândega --- Praça Cairu
S a l v a d o r - B a h i a

Agente: PIO JOSÉ DE ALMEIDA
Mercadinho Modelo, Box N. 6
Pôrto Velho-Territ. Fed. de Rondônia