



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LÍNGUA  
BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS) / LÍNGUA PORTUGUESA**

Maria Eduarda Moscon

**MÚSICA POR SURDOS: UMA ANÁLISE DA RECEPÇÃO DE MÚSICA POR  
TRADUTORES INTÉRPRETES SURDOS DA ESFERA ARTÍSTICA (TISEAs)**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

São Carlos  
2025

Maria Eduarda Moscon

**MÚSICA POR SURDOS: UMA ANÁLISE DA RECEPÇÃO DE MÚSICA POR  
TRADUTORES INTÉRPRETES SURDOS DA ESFERA ARTÍSTICA (TISEAs)**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação,  
apresentado ao curso de Bacharelado em  
Tradução e Interpretação em Língua Brasileira  
de Sinais (Libras) / Língua Portuguesa da  
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar,  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de Bacharel sob a orientação do Profa.  
Ma. Stephanie Caroline Alves Vasconcelos.

São Carlos  
2025

## FICHA CATALOGRÁFICA

Moscon., Maria Eduarda

Música por surdos: uma análise da recepção de música por Tradutores Intérpretes Surdos da Esfera Artística (TISEAs). / Maria Eduarda Moscon. -- 2025.  
37f.

TCC (Graduação) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Stephanie Caroline Alves Vasconcelos

Banca Examinadora: Natália Schleder Rigo, Guilherme Nichols

Bibliografia

1. Música por surdos. 2. Tradutores e Intérpretes surdos.
3. Tradução e Interpretação PT/Libras na esfera artística. I. Moscon., Maria Eduarda. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

Dedico a todos que fizeram parte da elaboração deste trabalho, seja apoiando na jornada ou participando diretamente dele.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, que me apoiaram durante toda a minha vida, que buscaram as melhores oportunidades para mim e que sempre me incentivaram a ir atrás dos meus sonhos, que me apoiaram nesta jornada desde o começo e que sempre estiveram ao meu lado, me motivando e me ajudando a alcançar meus objetivos.

À minha orientadora, que me aceitou logo de cara e esteve ao meu lado durante todas as etapas de elaboração do texto, me auxiliando pelos altos e baixos e por todas as modificações feitas, sempre tendo em vista o melhor para mim.

À Prof. Dra. Natalia Schleder Rigo e ao Prof. Dr. Guilherme Nichols, que se dispuseram na leitura do trabalho e participação da banca de defesa e, ao fazê-lo, demonstraram grande carinho por esse estudo, pela temática e por mim, contribuindo para que o trabalho ficasse ainda melhor.

Aos meus amigos, que me incentivaram não só durante a realização deste estudo, mas durante a vida e o curso como um todo.

Agradeço, por fim, todos aqueles que possam, de alguma forma, ter auxiliado na construção desta pesquisa, direta ou indiretamente. Vocês foram essenciais.

A palavra morre no momento em que é proferida - dizem alguns. Eu digo que ela começa a viver naquele momento.

*(Emily Dickinson)*

## RESUMO

MOSCON, Maria Eduarda. Música por surdos: uma análise da recepção de música por Tradutores Intérpretes Surdos da Esfera Artística (TISEAs). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais (Libras) / Língua Portuguesa. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2025.

A música faz parte do cotidiano de múltiplas comunidades e das mais diversas formas. Visando o direito de acesso à cultura e ao entretenimento, a legislação brasileira prevê ações para a sua garantia para pessoas surdas sinalizantes, como a atividade profissional de tradutores e intérpretes, nos mais variados contextos. A presença desses profissionais tem recebido atenção de surdos e ouvintes em todo o país desde as famosas lives musicais nos anos desesperançosos de pandemia. Inclusive, profissionais surdos dessas equipes passaram a ocupar cada vez mais os palcos de shows quando retomaram as atividades culturais públicas. Pesquisas recentes que tratam da tradução musical evidenciam esse movimento de intérpretes surdos se apropriarem desses espaços e experimentarem a musicalidade à sua maneira. No intuito de ampliar a discussão sobre como essas comunidades experienciam essa forma melódica de arte, este estudo qualitativo exploratório buscou refletir sobre os repertórios musicais construídos a partir das experiências pessoais e profissionais de tradutores/intérpretes surdos artistas. Para isso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com três participantes e dialogadas com os conceitos advindos dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais e da perspectiva histórico-cultural. Os resultados apontam para um entendimento da experiência musical como uma forma complexa de intermediação poética dos sentidos construída coletivamente, ultrapassando a compreensão simplista da interação humana pelo viés da normalidade e da deficiência.

Palavras-chave: músicas em Libras; recepção; intérpretes surdos.

## ABSTRACT

Music is a part of the daily lives of multiple communities in many forms. Aiming to uphold the right to access culture and entertainment, Brazilian legislation provides for actions to ensure this right for deaf signers, such as the professional activity of translators and interpreters in a variety of contexts. The presence of these professionals has drawn attention from both deaf and hearing individuals across the country since the widely viewed musical livestreams during the disheartening pandemic years. As a matter of fact, deaf professionals on these teams have increasingly taken the stage at concerts following the return of public cultural events. Recent research on music translation highlights this growing movement of deaf interpreters claiming these spaces and experiencing musicality in their own ways. Seeking to broaden the discussion on how these communities experience this melodic form of art, this exploratory qualitative study aimed to reflect on the personal and professional musical experiences of deaf artistic translators/interpreters. To this end, semi-structured interviews were conducted with three participants and analyzed in dialogue with concepts from Sign Language Translation and Interpretation Studies and the historical-cultural perspective. The results suggest an understanding of musical experience as a complex form of poetic mediation of meaning, constructed collectively and transcending simplistic interpretations of human interaction through the normality and disability bias.

Keywords: music in Brazilian Sign Language; reception; deaf interpreters.

## RESUMO EM LIBRAS

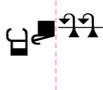
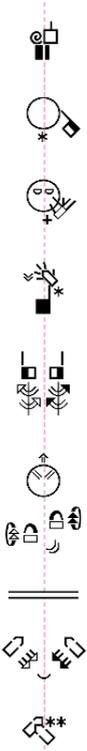
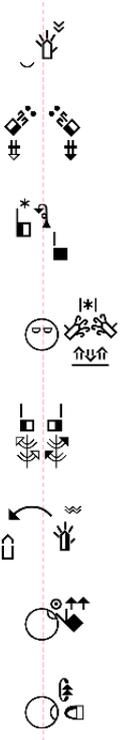
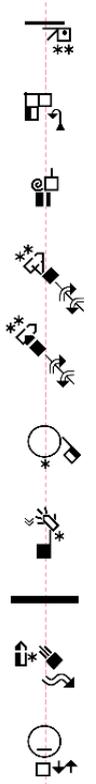
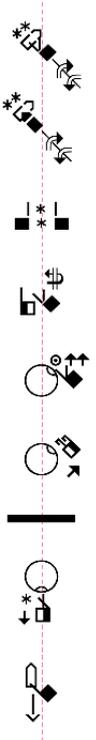
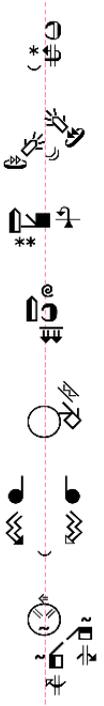
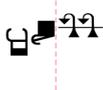
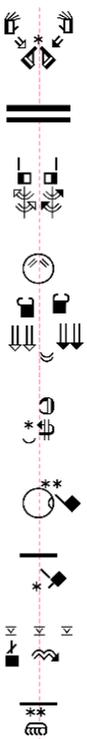
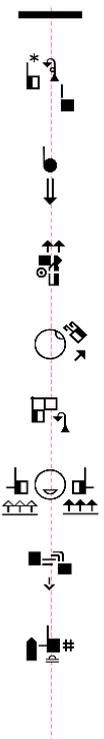
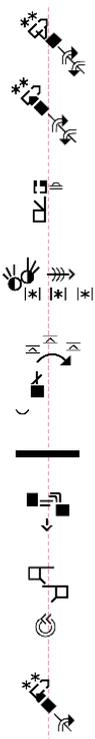
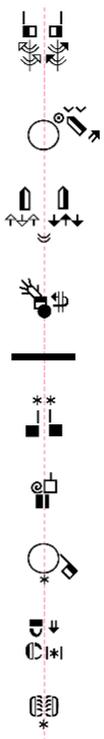
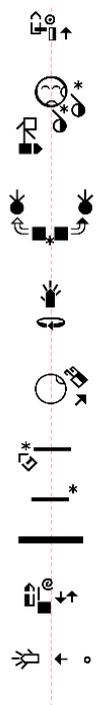
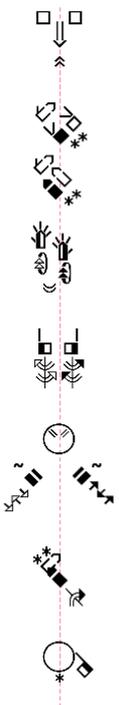
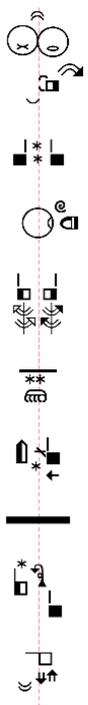


MUSICALIDADE SURDA: ASPECTOS HISTÓRICO-CULTURAIS DA TRADUÇÃO/INTERPRETAÇÃO MUSICAL POR PROFISSIONAIS SURDOS



Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua de Sinais/PT. 2025.

<<https://youtu.be/-GwUAaMTAo0?feature=shared>>



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>16</b>
<b>3 METODOLOGIA.....</b>	<b>21</b>
<b>4 ANÁLISE DE DADOS.....</b>	<b>23</b>
<b>4.1 Relação com a Música.....</b>	<b>23</b>
<b>4.2 Consumo de Traduções Musicais.....</b>	<b>27</b>
<b>4.2 Tradutores e Intérpretes Surdos de Música.....</b>	<b>28</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>34</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>36</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>39</b>
<b>APÊNDICE – A.....</b>	<b>40</b>
<b>ANEXO - A.....</b>	<b>41</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>42</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A consciência da linguagem e a experiência social se desenvolvem simultaneamente. Assim, a pessoa surda aprende a ter consciência de si mesmo e da sua língua na medida em que aprende a ter consciência dos outros, segundo Vygotski (1991). Para o teórico, o desenvolvimento linguístico e cultural não está relacionado a uma condição de um órgão em específico (Vygotski, 2011), mas a deficiência é uma consequência da ideia errônea de que todas as pessoas se desenvolvem naturalmente da mesma forma pelas suas características físicas e sensoriais “normais” e devem aprender pelos mesmos caminhos.

Pereira (2008) relata que os intérpretes de línguas de sinais, antes de serem criados os cursos de formação superior e de ser encarada como profissão, eram majoritariamente familiares ou professores de surdos, ou membros de instituições religiosas que “nobrememente” ajudavam as pessoas surdas no cotidiano. A pesquisadora explica que esse cenário constituía um modelo nomeado por ela de “caritativo”, sem considerar preceitos éticos e profissionais, bem como reforçando a ideia de normalidade de deficiência na perspectiva vygotskiana.

A presença da Libras nas universidades e nas mídias sociais proporcionou que a sociedade conhecesse a profissão e língua por outro viés, como foi o caso da autora que teve os primeiros contatos com a língua por redes sociais e, mais tarde, pelo curso de bacharelado em Tradução e Interpretação em Libras e português da UFSCar. Assim, a estudante se interessou pelos atributos da Libras para depois ir conhecendo a comunidade surda. Dessa forma, ver intérpretes na televisão, em lives e shows não causava estranhamento, mas curiosidade. É importante ressaltar que, mesmo após ter ingressado no curso, a autora continuou com a curiosidade quanto à atuação de intérpretes em shows e lives musicais, já que esse tipo de atividades e práticas artísticas não estão previstas na ementa dos cursos de Tradução e Interpretação em Libras pelo Brasil, como aponta Rodrigues (2018).

Essas noções generalistas que estabelecem o que é normal ou natural acabam sendo reproduzidas as avessas por grupos historicamente marginalizados, como um modelo único e natural de ser surdo, que acaba reproduzindo violências como o bullying entre pessoas da própria comunidade, conforme relata o psicólogo e professor surdo Ernsen (2016). Assim, pensando nesse conflito entre o que é entendido como natural em oposição ao que é cultural, “música por surdos” é uma temática que divide opiniões, segundo Rigo (2019a).

É importante ressaltar que o uso do termo “música POR surdos” se deu a partir dos estudos da autora surda Prometi (2020), em que ela ressalta a importância do protagonismo surdo. A autora propõe o afastamento da ideia de “música PARA surdos” que pressupõe que a

música é uma manifestação artística exclusiva dos ouvintes e benevolente cedida como um presente à comunidade surda, como se não fosse dela por direito. A pesquisadora discute o direito de acesso à cultura e da relação intercultural que pessoas surdas podem desenvolver com a música se assim quiserem “ressignificá-la para além do som ou da dimensão do audível” (Rigo, 2019a, p. 301).

Isso posto, dentre as diversas atividades para a promoção das linguagens artísticas, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) promoveu edições do evento Libras & Artes em Ciclo com palestras e oficinas de pessoas surdas e ouvintes sinalizantes (Rigo & Sell, 2020). Em 2019, o professor e bailarino surdo Diogo Assis Pereira palestrou sobre sua trajetória como pessoa surda que gosta de música e sobre como adquiriu esse gosto desde a infância (Pereira, 2019). Diogo conta que a música estava sempre presente nas festas da família, comentando que ele observava as pessoas dançando, mas que não entendia muito bem o que estava acontecendo.

Até que um dia, sentado num banco de madeira durante uma dessas festas, ele começou a perceber que o ritmo e a intensidade que vibravam a madeira e o seu corpo eram os mesmos que vibravam os corpos dançantes dos seus familiares. Percebeu que todo o entorno da festa também dançava: como a copa das árvores balançando ao vento, as folhas se soltando dos galhos e pairando até o chão. Diogo desejou que seu corpo partilhasse desse cenário melodioso visual, tocando instrumentos e também dançando. Mesmo quando alguns familiares e professores não compreendiam o desenvolvimento histórico-cultural daquela relação com a música, outros estimulavam o seu interesse.

Aos sete anos, começou a tocar instrumentos musicais com base nas memórias que tinha do avô tocando violão, dos movimentos do seu corpo, dos braços e dos dedos e de como ele mesmo visualizava e sentia as músicas (Pereira, 2019). Diogo finaliza seu relato explicando que música é arte e arte é feita para as pessoas e não para os ouvidos. Com relação a essa questão do que é “próprio” para surdos ou ouvintes, Rigo (2019) afirma que a comunidade surda se expandiu e a sua cultura também, bem como os espaços ocupados pelas pessoas surdas.

Em 2020, quando o mundo foi acometido pela disseminação do vírus da Covid-19, no contexto de isolamento social, as interpretações de lives musicais se popularizaram, sendo marcadas pela presença de intérpretes surdos (Sousa, 2020; Fraga, 2023). Apesar disso, o autor surdo Ferreira, juntamente com Rodrigues (2020) discorrem que embora se observe um crescimento na atuação de intérpretes surdos, desde os primeiros registros em 1993, esses profissionais são pouco citados nas pesquisas sobre tradução e interpretação. Além disso, os

autores relatam que esses tradutores, intérpretes e guias-intérpretes se profissionalizam empiricamente sem formação prévia.

Godinho e Rigo (2020) enfatizam que a tradução/interpretação musical para Libras deve respeitar e considerar a perspectiva de tradutores e intérpretes surdos, tanto por serem especialistas na área quanto por compartilharem a experiência visual e as referências culturais do público-alvo. Assim, as autoras afirmam que estudos que investiguem mais profundamente essas trajetórias e vivências são fundamentais para qualificar esse campo de atuação.

Dessa forma, considerando a relevância de pesquisas que valorizem a perspectiva e o repertório desses profissionais, este trabalho tencionou refletir sobre as vivências musicais pessoais e profissionais de tradutores/intérpretes surdos artistas experientes na esfera artística/musical. Esta reflexão apoiou-se nos estudos dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais e na perspectiva histórico-cultural, descritos na seção seguinte. Assim, espera-se contribuir para as pesquisas sobre intérpretes surdos atuando na direcionalidade direta, bem como para a formação teórica de futuros tradutores e intérpretes surdos e seus colegas de equipe ouvintes.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

As experiências acumuladas ao longo da vida constituem cada ser humano, integrantes de seus grupos sociais e culturais, de maneira que “traçam o caminho do [nosso] comportamento musical, do desenvolvimento da [nossa] musicalidade” (Paula & Pederiva, 2022, p. 12). Isso porque, conforme explica Sekeff (2002), a música, composta de ritmo, melodia, harmonia e timbre, bem como parâmetros de duração, altura, intensidade, densidade e textura, exerce uma ação que estimula movimentos motores, afetivos e intelectuais. Por meio de seus elementos estruturais e relacionais, tem o poder de co-mover o público, provocando respostas emocionais, cognitivas e físicas, atuando como uma forma de comunicação que envolve o receptor de maneira global (Sekeff, 2002).

Com relação a essas respostas, o bailarino surdo Pereira (2019) afirma que “a música é, na verdade, um traço da história individual de cada um” (24:52–25:02) e relata que se reconhece como pessoa surda, bem como a Libras como sua língua de conforto. No entanto, sua família não conhecia a língua e se comunicavam por gestos, de maneira que o dançarino reconhece que a primeira forma de comunicação, participação e de estabelecer laços afetivos no seio familiar se deu nas interações mediadas pela música e pela dança, por meio da apreensão visual dos ritmos produzidos ao seu redor. Sekeff (2002) explica que o ritmo depende da articulação entre a duração e a intensidade, assim “penetra em nossa vida fisiológica; pela intensidade, em nossa vida psicológica” (p. 44).

De acordo com Vygotsky (2011), a sociedade se acostumou com a ideia de que o homem lê com os olhos e fala com a boca. Da mesma maneira, é possível afirmar que a sociedade também concluiu que o homem sente a música apenas pela audição, não levando em consideração todas as outras formas de existir, sentir e consumir esse e outros tipos de arte. No caso dos surdos, Sekeff (2002) diz que a música pode ser percebida “pela pele, pelos músculos, ossos, sistema nervoso autônomo, sistema de percepção interna, sistema tátil e visual” (p. 89). Em concordância com esse argumento, Pereira (2019) explica sua percepção sobre diferença entre as “batidas” e as “vibrações” de uma música para ele, sinalizando “você pode não escutar o vento, mas sente o vento na sua pele, nem escutar o balanço das árvores, mas pode vê-lo. Mesmo quando não sinto as batidas conscientemente, o meu corpo percebe as vibrações e eu sinto vontade de dançar” (36:13–37:57, tradução nossa).

Compondo esses ritmos, Rigo (2013) descreve que as músicas se utilizam de textos ricos em elementos poéticos, figuras de linguagem, subtextos, temporais e referências extratextuais por vezes desviando da gramática normativa da língua oral em que são

produzidas. Por isso, seus sentidos são únicos e, ao traduzi-las, é preciso se desprender da literalidade. A autora reforça que a tradução/interpretação de músicas não envolve exclusivamente questões linguísticas, como também as questões culturais e políticas para que as especificidades de seus sentidos sejam mantidas, ampliando os desafios tradutórios.

Em vista disso, Bassnett (2003) afirma que não existem traduções exatas e perfeitas nem mesmo para os termos mais simples. Isso se dá pelo fato de que, apesar de terem como objetivo expressar uma mesma ideia, palavras não têm equivalências perfeitas, pois são conceitos específicos de cada língua. Mesmo quando tem o mesmo significado-base, as traduções desse termo se diferenciam em seus contextos histórico-socioculturais.

Vale ressaltar que este trabalho se debruça na articulação teórica entre os Estudos da Tradução e da Interpretação (ETILS) visando a atuação de profissionais Tradutores e Intérpretes de Libras e Língua Portuguesa (TILSP). Ainda que a tradução e a interpretação sejam atividades profissionais distintas, as suas conceituações teóricas dialogam não só pela centralidade na translação de uma língua para outra, mas pelo hibridismo dos gêneros textuais produzidos nas línguas envolvendo tanto processos tradutórios quanto interpretativos, e tornando a “sua coexistência [...] inevitável” (Rodrigues & Beer, 2015, p.19).

Lacerda (2009) afirma que o intérprete tem essa tarefa de versar os sentidos pretendidos na língua alvo em um “curto espaço de tempo entre o ato de enunciar e o ato de dar acesso ao outro àquilo que foi enunciado” (p. 252). Mesmo na tradução, o tempo e o ritmo da música ditam a velocidade de produção do texto em Libras. Rigo (2019b), destaca que neste tipo de texto encontram-se a letra da música com seus sentidos e outros elementos semióticos como o ritmo, a melodia, harmonia, o timbre da voz do cantor, entre outros pontos importantes quando se trata de canção.

Por esse motivo, a atuação nesse âmbito pode ser vista como uma das mais desafiadoras, já que a canção como o código do processo da tradução contempla em sua constituição comunicativa signos verbais e não verbais. Rigo (2013), se enquadra na tradução intersemiótica interlingual proposta por Jakobson (1959) e ressalta os efeitos de modalidade na translação intermodal de uma língua vocal-auditiva para uma visual-espacial (Rodrigues, 2018).

Tendo em vista que esse contexto de atuação requer reflexões constantes sobre as implicações que diferenciam o processo de tradução de músicas, Rigo (2019b) propõe uma tabela organizando em categorias os aspectos a serem considerados nas traduções/interpretações musicais:

Imagem 1 – Tabela de Aspectos de uma tradução musical

CATEGORIAS	RECURSOS
Aspectos Linguísticos	Ação construída; classificadores; descrição de instrumentos musicais; direcionamento de cabeça; direcionamento de tronco; espaço de sinalização; expressões faciais; morfismo; movimento rítmico; repetições simétricas; soletração manual e soletração de vocalizações.
Aspectos Extralinguísticos	Agachamento; balanço; batidas de pé; deslocamento; giros; movimento de cabeça; movimento do tronco; palmas e saltos/pulos.
Aspectos Tradutórios	Acréscimo; adaptação; contextualização; erros; explicação; explicitação; indicação instrumental; omissão; repetição de refrão; retomada; simultaneidade; tradução livre/literal; variação equivalente e variação de tema.
Aspectos Audiovisuais	Cortes; créditos; efeitos; imagens; legenda; planos; vídeos e vídeos cliques.
Aspectos Cênicos	Adereços; cenário; figurino; iluminação; maquiagem e plano de fundo.

Fonte: Rigo (2019b, p. 26)

Rigo (2019b) considera cinco aspectos nas categorias supralistadas: linguísticos, extralinguísticos, tradutórios, audiovisuais e cênicos. Ainda que a pesquisadora enfoca-se na tradução, diversos recursos podem ser reaproveitados em trabalhos de interpretação, inclusive poderiam ser pensados até recursos audiovisuais, com a popularização das janelas de Libras em shows ao vivo. Essa listagem ilustra o trabalho minucioso a ser desenvolvido pelos profissionais TILSP.

Por conta dessa complexidade, retomam-se dois conceitos primordiais, o primeiro é a manutenção dos sentidos na tradução/interpretação e o segundo, o entendimento de que a experiência musical é tanto individual e singular, como dito anteriormente, como também coletiva, na medida em que as pessoas surdas e ouvintes fazem parte de culturas e comunidades. Sobre isso, a autora surda Perlin (2013) destaca o aspecto visual na construção das identidades surdas, mas esclarece que “[e]ssa diferença precisa ser entendida não como uma construção isolada, mas como uma construção multicultural” (p. 58).

Dessa maneira, compreende-se que as histórias e as culturas das pessoas falantes de Libras das comunidades surdas devem ser consideradas nos processos de tradução/interpretação, enquanto público alvo desses trabalhos, bem como as suas expectativas (Bassnett, 2013). Sobre a recepção do público alvo, Carvalhal (2006) trata da “teoria da recepção”, conhecida também como “estética da recepção”, que traz como conceito o deslocamento do foco de interesse da crítica moderna para a figura do leitor/público alvo.

Assim, Carvalho (2006) diz que a tradução tem o poder de transmitir influências literárias, que é o que frequentemente acontece e faz as pessoas se apegarem mais às traduções e dublagens do que aos conteúdos em suas formas originais. Uma referência deve fazer sentido para o público alvo, ao mesmo tempo que o significado da referência original ainda esteja sendo transmitido. Assim, o tradutor deve adequar expressões regionais para expressar o mesmo sentimento e para que seu público consiga se conectar com essa expressão no mesmo nível que o público alvo do texto original consegue se conectar, definindo uma boa tradução.

Rigo (2019b) aponta que para alcançar esses sentidos e atender a esse público, o TILSP deve procurar entender diretamente com o público surdo quais são essas expectativas e necessidades em relação à tradução, inclusive recorrendo tanto ao conhecimento de tradutores surdos que também atuam nessa área, quanto às orientações de assistentes surdos, enriquecendo a prática profissional (Rigo, 2019b).

De acordo com o autor surdo Ferreira (2019), o tradutor intérprete surdo surgiu no Brasil por volta do século XIX entre 1871 a 1878. Nesse período, Flausino José da Gama atuava como “repetidor”, a atividade consistia no repasse de conteúdo nas salas de aula do Imperial Instituto de Surdos Mudos, atualmente conhecido como Instituto Nacional de Educação dos Surdos (INES). Além de Flausino, os surdos começaram a realizar suas atividades interpretativas em outros contextos, mas só anos depois o uso dessa profissão foi reconhecida na modalidade interlingual (entre variantes da mesma língua) e, posteriormente, intramodal (entre línguas de mesma modalidade).

O reconhecimento dessa nova profissão aconteceu nos Estados Unidos, por meio da primeira certificação profissional de intérpretes surdos que ocorreu em 1998, a chamada Certified Deaf Interpreter (CDI, em português: Certificação de Intérprete Surdo). Ferreira (2019) explica que o intérprete surdo é um profissional especializado na interpretação, tradução e transliteração de línguas de sinais e outras formas de comunicação visual ou tátil utilizadas por pessoas surdas, com deficiência auditiva ou surdocegas.

Além disso, Ferreira (2019) argumenta que o TILSP surdo possui experiências linguísticas e culturais únicas que ampliam sua capacidade de compreender e interagir com diversos modos de comunicação. Com essa bagagem e formação profissional (ainda inexistente no Brasil), pode atuar em diferentes contextos, inclusive em situações complexas ou de alto risco. Além da formação linguística e experiências adequadas, é crucial que este profissional tenha um mosaico de informações sociais, culturais, econômicas e religiosas.

Ferreira (2019) explica que é comum que intérpretes internacionais atuem majoritariamente na direção direta, ou seja, da língua adicional para a língua de conforto. No Brasil, as interpretações são feitas na ordem inversa em sua maioria, dado ao contexto histórico e político do país (Carneiro, 2017). Nesse caso, tratam-se de TILSP ouvintes falantes de Libras como língua adicional quando atuam do português como língua fonte para Libras como língua alvo, na ordem inversa (Ferreira, 2019).

Rodrigues (2018) traz um ponto importante sobre a direcionalidade quando afirma que os intérpretes de línguas de sinais geralmente precisam fazer ainda mais esforço cognitivo que os intérpretes de línguas orais, pois os TILSP estão frequentemente trabalhando de sua materna para sua língua adicional, o que exige mais esforço por conta da sobrecarga que é ter que manter uma “performance corporal-visual capaz de explorar os elementos característicos das línguas de modalidade gestual-visual na construção de seu texto alvo” (p. 123).

Sobre as modalidades de atuação de intérpretes surdos em eventos musicais, o autor surdo Sousa (2020) explica sobre uma das possibilidades, que seria quando intérprete ouvinte atua como feeder:

o TILS ouvinte vai me passando os sinais em Libras para que eu possa acompanhar o tempo certo da música já estudada antecipadamente. Esse tipo de procedimento se difere do espelhamento, que é quando um TILS apenas copia a sinalização do outro. Com o feeder, o profissional surdo acompanha o ouvinte e faz as adaptações para sua própria língua (p. 253-254).

Através das lutas das comunidades surdas, têm se ampliado o acesso e a profissionalização das pessoas surdas, bem como o reconhecimento nas pesquisas da necessidade de equipes de interpretação que sejam mistas, compostas por profissionais surdos e ouvintes (Ferreira, 2019; Fraga, 2023; Sousa, 2020). Conseqüentemente, os intérpretes surdos vêm ocupando mais contextos de atuação, explorando novos caminhos e superando novos desafios na profissão, um desses contextos sendo a esfera artística. Sousa (2020) declara que “o protagonismo surdo em trabalhos de tradução e interpretação é indispensável, porque abre portas e dá o devido reconhecimento para outros surdos que atuam na área” (p. 244). Dito isso, apresenta-se o percurso teórico-metodológico percorrido por esta investigação.

### 3 METODOLOGIA

Este trabalho propôs uma investigação qualitativa (Gil, 2002), tendo em vista a análise de dados reflexivos e subjetivos produzidos pelos participantes a partir de seus contextos e trajetórias profissionais em articulação com os estudos da área. Além disso, constituiu um estudo exploratório, por buscar maior familiaridade com o assunto e discutir um tema que pode ser explorado mais profundamente em estudos futuros, contribuindo para formulação de conceitos a respeito deste objeto (Lakatos & Marconi, 2003).

Para esta pesquisa, foi utilizado como instrumento de coleta a entrevista (Gil, 2002). Assim, foi organizado um roteiro semiestruturado para ser usado como ferramenta norteadora no decorrer das entrevistas. Durante o processo, as notas de campo contribuíram como segundo instrumento de geração de dados, ou seja, as anotações registradas durante a entrevista abarcaram as observações e reflexões das pesquisadoras no diálogo. Seguindo os procedimentos éticos de pesquisa, Tradutores e Intérpretes Surdos da Esfera Artística (TISEAs) receberam um convite para participar deste estudo via rede social e três pessoas se voluntariaram a participar.

Em seguida, foram realizados contatos prévios com os três TISEAs, os quais foram informados sobre o objeto da pesquisa por meio de vídeos em Libras e por uma videochamada apresentando o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Após esclarecimentos e autorização dos participantes, a entrevista foi realizada e gravada para, em seguida, ser transcrita possibilitando realizar a discussão proposta na análise desta pesquisa. As perguntas formuladas consideram as seguintes temáticas:

- (a) Dados pessoais do entrevistado: Nome, Gênero, Região onde mora;
- (b) Dados profissionais do participante: formação e atuação profissional;
- (c) Relação com a música durante a vida pessoal e profissional;
- (d) Recepção de Tradução/Interpretação musical.

Considerou-se a preservação da identidade dessas pessoas e reconhecendo que esses TISEAs têm maior visibilidade nas comunidades surdas brasileiras por estarem envolvidos no meio artístico, e que portanto podem ser reconhecidos a depender do nível de detalhamento das respostas às temáticas A e B. Por esses motivos, os entrevistados foram identificados por letras (TISEA-A, TISEA-B e TISEA-C) e apresenta-se brevemente o perfil de tais participantes: TISEA-A e TISEA-B são mulheres cisgênero, a primeira de pele branca da região centro-oeste e a segunda de pele preta do sudeste e TISEA-C é um homem cisgênero de pele preta também da região sudeste.

Ademais, os três (03) participantes nasceram surdos, aprenderam Libras como primeira língua, cresceram em contato com comunidade surda (escola de surdos, associação de surdos) e estavam na faixa etária entre 30 e 50 anos de idade no período da coleta. Ainda, TISEA-A havia concluído o doutorado e TISEA-B e TISEA-C estavam finalizando a formação superior. Tradução e pedagogia são as áreas de formação acadêmica inicial dos participantes e os três têm formação em espaços artísticos como museus, oficinas e workshops, bem como experiência na área de apresentação e interpretação artística envolvendo poesia, visual vernacular, slam, teatro e música.

Após essa etapa de geração e coleta com base nos temas apresentados acima, os dados foram transcritos e traduzidos da Libras oral para o português escrito para estabelecer um diálogo com a teoria, agrupados segundo as seguintes categorias de análise: “relação com a música”, “consumo de traduções musicais” e “tradutores e intérpretes surdos de música”. Para a análise de dados, utilizou-se para organização e redução de dados o método de análise conhecido como Análise de Conteúdo (Flick, 1995). Assim, os tópicos que emergiram tanto dos dados empíricos quanto das discussões teóricas deram origem às categorias de análise. Por meio da articulação das discussões da entrevista, da observação crítica e reflexiva das autoras e do aporte teórico, seguem as reflexões desenvolvidas neste estudo.

## 4 ANÁLISE DE DADOS

Após introduzir este trabalho, debruçou-se sobre os conceitos teóricos relacionados ao objetivo deste estudo, a saber: a musicalidade no contexto da comunidade surda, a tradução e a interpretação musical, a atuação de intérpretes surdos e a recepção de traduções/interpretações pelo público surdo. Em seguida, discorreu-se sobre as etapas metodológicas e, a seguir, apresentam-se os dados coletados nas entrevistas com três tradutores-intérpretes surdos que atuam, principalmente, na esfera artística. A preferência por intérpretes surdos se deu para que também fosse possível explorar as reflexões que esses TISEAs podem trazer com base em suas experiências nesse âmbito de trabalho. Tais dados foram organizados nas categorias “relação com a música”, “consumo de traduções musicais” e “tradutores e intérpretes surdos de música”, exploradas mais a fundo neste momento da pesquisa.

### 4.1 RELAÇÃO COM A MÚSICA

Nessa primeira categoria, foram apresentadas as respostas dos participantes sobre a temática “(c) Relação com a música durante a vida pessoal e profissional”, principalmente, sobre as vivências que tiveram com a música ao longo da vida em seus grupos sociais e qual o significado de música para cada um deles. Vale ressaltar que, no momento da coleta, os três participantes se identificavam como pessoas surdas sinalizantes, tendo a Libras como língua materna desde a infância, em contato com pares surdos na escola e na comunidade a vida toda e, no momento da pesquisa, eram membros ativos e políticos em suas respectivas comunidades surdas.

A começar pela infância, na relação com a família e com os amigos, os participantes descrevem as suas primeiras recordações relacionadas à música. A participante nomeada TISEA-A relata que achava uma forma de expressão muito bonita e que queria ter uma explicação para entender o que seria a música. Assemelhando-se os questionamentos e as vivências de Pereira (2019) como pessoa surda inserida em contextos musicais, TISEA-A relata que observava seu pai e sua mãe dançando, e que sempre era diferente, que o jeito de dançar mudava, e que então ela perguntava por que eles dançavam diferente, pois queria entender por que motivo antes era de um jeito e então mudou.

Então, seu pai colocou a sua mão em uma caixa de som “daquelas pretas mais antigas”, e nesse momento ela sentiu as vibrações e escutou um pouco os ruídos. Mas, quando

mudou a vibração e mudou a música, ela sentiu essa vibração dentro de si, relatando também que “sentiu a música”. Não ouvia, mas sentia. Seu pai explicou que dançavam de jeitos diferentes porque o que sentiam (ritmo, estilo, velocidade) era diferente em cada música. Foi relatado que ela começou a perceber as pessoas e as vibrações mudando o ritmo de todos os presentes, e que a partir desse encontro com a música, essa forma de expressão artística começou fazer parte da sua vida.

TISEA-A também relata que sua mãe e seu pai a explicaram sobre música de um jeito diferente e que, a partir desse momento, ela começou a vislumbrar o que seria música. Ela fala sobre as batidas, o ritmo, a velocidade, as ondas sonoras e as vibrações. Ela conta que seus pais explicaram que às vezes o ritmo da música era mais intenso e às vezes era mais calmo e devagar, que havia tipos diferentes de sons, assim como relata Sekeff (2002) sobre a percepção material da música pelas pessoas surdas. TISEA-A diz que alguns de seus primeiros encontros com a música foram no sítio, onde tinha-se o costume de tocar viola, de cantar e de dançar. Por meio dessas interações artísticas, passou a nutrir uma identificação profunda com essa forma de expressão, assim como Pereira (2019). Atualmente, considera que a música sempre fez parte de sua vida e que representa uma dimensão de pertencimento e afeto muito intensos.

A outra participante, TISEA-B, comenta que sempre via os primos dançando e copiava o jeito que eles dançavam. Quando queria saber do que a música falava, os familiares resumiam, mas ela não entendia muito bem o que música significava e não tinha interpretação de música na época. Depois que ela se mudou para uma cidade maior e começou a ter contato com interpretação de músicas, começou a entender. Os amigos surdos a chamaram para um sarau de poesias, mas ela não se interessou:

TISEA-B: achei muito chato, parecia coisa de ouvinte que a gente vê em livro de poesia, mas um surdo artista começou a me ensinar e mudou completamente a minha visão. Agora acho que é coisa de ouvinte e de surdo também, mas levou um tempo. No começo, quando eu via interpretações de música, eu não sentia nada, não vibrava, não me emocionava. Eu só entendi o que significava música quando comecei a atuar como intérprete, estudar com meus colegas e produzir com o meu corpo. Foi um momento de quebra de paradigmas e eu senti que eu queria fazer isso o resto da minha vida.

Na segunda parte do excerto, relata sobre as primeiras experiências com as interpretações de música, que sentia um estranhamento ao ver a energia intensa na expressão facial e corporal do cantor, mas que o intérprete tinha uma postura física rígida, estável e silenciosa. Já o terceiro participante, o TISEA-C, conta que teve seus primeiros encontros

com a música na família, nas rodas de samba e pagode. Teve grande influência musical desde sempre, pois seu pai era mestre de bateria no carnaval.

Nos excertos dos três participantes, observa-se a construção do conceito de música por meio da mediação de interlocutores mais experientes (Vygotski, 1991) por meio interação social culturalmente situada, bem como a presença de elementos extralinguísticos e cênicos (Rigo, 2019b), pelos movimentos corporais das pessoas dançando e pela composição dos “cenários” festivos familiares e das festas comunitárias (rodas de samba, danceterias, carnavais).

TISEA-C também compartilha sobre a influência que o Forró e as baladas tiveram em sua jornada, pois ele tinha a vida com os amigos da rua ouvintes e os da escola surdos. Ele conta que um amigo do grupo “da rua” que era um líder morreu e por conta disso, ele se afastou desse grupo. Então, ele começou a se dedicar mais à escola e fazer cursos no museu onde a escola tinha parceria, aos 13 anos.

A partir daí, começou a estudar as artes de modo geral e aprender de uma maneira mais formal sobre os gêneros artísticos (poesia, música, postura, estrutura, contação de histórias, tradução), dentre eles as músicas de matriz africana. Começou a ter contato com o rap, a rima, os ritmos e se encontrou como pessoa preta e de periferia. Só aí ele começou a se interessar pelas letras das músicas que foram essenciais para compreender sua ancestralidade, sua história de vida e também para a construção da sua identidade e do seu orgulho. Além disso, achava a batida mais intensa e prazerosa de ser sentida.

TISEA-C: os caras da minha rua me chamavam para festa ou eu ia para ficar no bar ajudando. Eu tinha 13 anos, mas ninguém pedia meu RG e era de graça, então não era de vez em quando, eu ia direto, madrugava de quarta a domingo e eu me divertia demais. Eu ficava observando a galera no pagode dançando, olhando os rostos das pessoas cantando e dançando, via os instrumentos e sentia o ritmo de tudo, foi assim que fui absorvendo o que era aquilo tudo. Nunca olhava para as letras, só ficava olhando, mas eu entendia o ritmo, as batidas e fui aprendendo a entender sobre o que era.

A música provoca os corpos a movimentar no ritmo daquilo que estão sentindo, mesmo quando não se entregam por completo à dança, de maneira que o movimento sempre está presente, estimulando os sentimentos, fazendo com que seja possível perceber a música pelas mais diversas formas e estabelecendo interações e afetos. As experiências sociais dos três participantes mostram a música como um meio de comunicação e pertencimento nas interações com os ouvintes, mas também de autorreconhecimento e autorreflexão (Vygotski, 1991).

No momento em que TISEA-C começa a acessar as letras dos RAP, a música alcança outra camada de significação pela exploração dos elementos linguísticos (Rigo, 2019b). Essa construção dos elementos vai se consolidando no decorrer das experiências sociais e culturais dos indivíduos. TISEA-A relembra da experiência como espectadora de um programa de televisão e pode-se identificar a presença de elementos audiovisuais, cênicos e extralinguísticos.

TISEA-A: a primeira vez que me emocionei com música foi assistindo o The Voice, eu torcia pelos competidores, ficava triste e nervosa na hora das decisões. Eu ficava emocionada vendo as pessoas se apresentando, cantando, dançando, as luzes, me impactaram. Eu até chorei na final em duplas. A primeira vez que vi música em Libras foi na igreja no final do culto. Eu fiquei boquiaberta, me emocionei e comecei a copiar/cantar o hino que estava sendo interpretado. No final, eu pedi para trocar com o intérprete, daí ele fazia o papel de feeder e eu ajustava para Libras. Todos ficaram emocionados, até o intérprete ouvinte estava chorando.

A participante relata que embora tivesse essas memórias afetivas com a música, foram tanto as experiências na formação acadêmica, durante a pesquisa, quanto na atuação como intérprete de música mudaram a sua percepção sobre a música. Assim, a atuação como intérprete a colocou em uma posição analítica em relação ao entendimento da música e também a sua recriação na modalidade gesto-visual da Libras (Rodrigues, 2018) usando o seu corpo, comovendo-a (Sekeff, 2002).

TISEA-A: eu achava antes que música era coisa de ouvinte, que não combinava, que não tinha motivo para ter contato com esse tipo de arte já que eu não sentia nada, eu odiava, gostava só de poesias conforme fui crescendo. Ainda que na minha família a música sempre esteve presente, eu só realmente entendi o apelo desse tipo de arte quando tive a sorte de receber o desafio de interpretar na live da pandemia juntamente com um intérprete ouvinte.

A partir dessas vivências, ressignificou o seu entendimento a partir do corpo “eu percebo a música com o corpo todo: o que eu vejo com os olhos, a vibração que sinto pela pele” (Sekeff, 2002). Ela enfatizou que, embora a poesia tivesse um lugar importante em sua trajetória, sentia uma conexão ainda mais intensa com a música, que descreveu como uma forma de arte particularmente significativa e presente em sua vida. Segundo seu relato, a música sempre ocupou a primeira posição em suas preferências, seguida pela poesia, cujo apreço se intensificou após a conclusão de sua formação acadêmica.

A esse respeito desses novos laços com a música, Rigo (2019a) explica que, atualmente, as pessoas surdas se envolvem com a música de diversas maneiras — elas a apreciam, utilizam, consomem e também a produzem. Sua expressão artística vai além da

literatura, do teatro, da dança, das artes visuais e das performances; incluindo a linguagem musical.

Nos estudos que apoiaram esta investigação, autores surdos e ouvintes falam sobre como a presença e experiência das pessoas surdas tem se expandido nos espaços culturais nos últimos anos e como isso impactou também a relação com a música. No tópico seguinte, aprofunda-se na recepção dos TISEAS de músicas traduzidas/interpretadas para Libras.

#### 4.2 CONSUMO DE TRADUÇÕES MUSICAIS

Na segunda categoria, foram discutidos os trechos da entrevista com as impressões dos participantes sobre traduções de música na perspectiva da recepção, conforme as perguntas da temática “(d) Recepção de Tradução/Interpretação musical”. TISEA-A relata que, embora ame as músicas traduzidas/interpretadas para Libras, sente alguns desconfortos na atuação dos TILSP:

TISEA-A: duas coisas me incomodam quando vejo interpretação de música, a primeira é quando o intérprete não usa mouthing, não mexe a boca e, a segunda é a cabeça e os olhos também fixados para frente, descolados da sinalização, me dá um nervoso. Fica sem sentido, sem emoção. Os olhos, a cabeça, os ombros, o corpo todo precisa seguir a mesma lógica para produzir coesão e coerência. Não faz sentido fazer o sinal “olhar” com a mão para o céu e ficar com os olhos estatelados para frente. Todas as partes do corpo precisam estar harmônicas, se movimentar em sintonia para fazer sentido e emocionar.

A partir desse relato, compreende-se que a ausência de interação harmônica entre os elementos linguísticos e extralinguísticos descritos por Rigo (2019b) causa estranhamento e desconforto na recepção do público surdo pela falta de coesão na construção dos sentidos nessa modalidade de língua. Sobre esses desconfortos, os outros participantes também discutem que se não forem refletidos e selecionados intencionalmente, podem modificar completamente o sentido.

TISEA-B apresenta um exemplo da tradução de uma música que gostou, que ela entendeu tudo, que estava boa, que seguiu um ritmo até o fim, mas que a interpretação era mais triste e emotiva do que a letra e as batidas. Ela disse que ao seu entendimento, a música era tranquila, como se fosse uma música suave, devagar, e que ela não percebeu todo esse sentimento que deveria ter na música. O problema é que falta expressividade corporal e talvez facial em alguns intérpretes para demonstrar a animação, a energia da música (Rigo, 2019b). Uma resposta semelhante foi dada por TISEA-C quando diz que alguns intérpretes não pegam a “vibe”, a vibração, a energia de estar conectado com a música:

TISEA-C: tem uns que até fazem umas dancinhas, mas daí mostram ‘OOOO’ ou ‘LALALA’ e não é isso, não tem sentimento, fica faltando alguma coisa. Não é o som ‘OOOO’ que importa, é a vibe que a melodia cria. Para arte nascer em Libras, cada um tem que fazer um trabalho de descoberta para recriar isso e são poucos que fazem o trabalho de descoberta. Não é só ser poético e criar um negócio bonito, tem que pertencer, estar naquela letra de corpo e alma, e para isso precisa ter uma experiência real e íntima com o que a letra fala, conhecer aquela história, a linguagem da comunidade, tem que sentir na pele. Quem canta Rap, por exemplo, vem da periferia, conhece as gírias, a história, a cultura, o jeito do corpo, viveu ali. O intérprete pode até aprender as gírias, mas se não amar, não adianta. Precisa amar! E conhecer o jeito, a vibe dos surdos, não sinalizar duro e frio. Tá bem que no acadêmico tem as regras ABNT e tal, mas arte não é só formalidade, é muito mais que isso e tem lugares que não são para ABNT entrar.

Sobre isso, ao comparar as formas de interpretação dos intérpretes surdos e as dos intérpretes ouvintes, Rigo (2019b) percebeu como a diferença na forma que a música é sentida por cada um desses grupos têm influência em como eles realizam sua atividade como intérpretes. A autora descreve um certo apego entre os intérpretes ouvintes com o som e com as palavras presentes em uma música, fato que gera diversas traduções literais demais, muito simultâneas com a sonoridade original da música e, conseqüentemente, enraizadas demais na Língua Portuguesa para condizer com a percepção não-sonora do surdo.

Os participantes destacam traduções/interpretações de boa qualidade a seu ver em concordância com os aspectos listados por Rigo (2019b) e ressaltam a importância do trabalho realizado na parceria entre TILSP surdos e ouvintes, melhor descrito na seção seguinte.

#### **4.3 TRADUTORES E INTÉRPRETES SURDOS DE MÚSICA**

Na terceira categoria desta pesquisa, apresentam-se os momentos da entrevista consoante com a temática “(c) Relação com a música durante a vida pessoal e profissional”, enfocando nas falas dos TISEAs que tratam das suas trajetórias de formação e atuação profissional como TILSP em contextos musicais. Como o enfoque deste estudo são as traduções e interpretações de música para Libras, tratam-se de trabalhos na direcionalidade direta, ou seja, do português como língua adicional para a Libras como língua materna (Ferreira, 2019; Rodrigues, 2018).

Quando perguntada sobre o seu contato com as artes, a participante TISEA-A relatou que seu primeiro contato com a poesia ocorreu na escola para surdos, por meio de textos escritos em português. Ao longo da vida escolar, aprofundou seu interesse por essa forma artística, embora não tivesse acesso à poesia em Libras naquele período. Posteriormente, ao se aproximar de comunidades surdas, passou a produzir também poesia em Libras, descrevendo

esse processo como inicialmente separado da prática em português. Iniciou estudos de teatro aos oito anos, ainda na escola de surdos. Após concluir o ensino médio, integrou um grupo de quatro surdos contratados por uma escola de artes, sendo a única que permaneceu atuando no centro artístico até aquele momento.

Embora tenha iniciado o curso de Letras Libras, optou por seguir na área das artes, que considera sua principal vocação. Durante sua formação, consolidou seu percurso acadêmico e artístico, ampliando a pesquisa sobre poesia e explorando diferentes perspectivas sobre a música e a expressão poética em contextos surdos e ouvintes. Ao realizar uma pesquisa, com apoio de uma nova orientadora, desenvolveu atividades como saraus, produções em poesia escrita e em Libras, visual vernacular e interpretações musicais. Destacou que essas práticas incluíam uso intensivo do corpo, expressões faciais e classificadores, buscando formas de expressão adequadas à língua de sinais.

TISEA-A ficou ansiosa e receosa quando foi convidada a atuar em uma live de show pela primeira vez, com um colega ouvinte atuando como feeder, interpretando em português sinalizado enquanto ela ajustava para Libras para o corpo e usando classificadores, pois a sua maior preocupação era o público surdo compreender o que ela estava sentindo e expressando na interpretação naquele momento (Lacerda, 2009; Carvalhal, 2006).

Após estabelecer uma relação mais próxima com a música, o TISEA-C passou a participar de slams, onde teve contato com diferentes elementos que compõem essa prática: as letras das rimas traduzidas para Libras, a dimensão estética da poesia performática, as expressões faciais e corporais utilizadas pelos artistas e os textos originais (Rigo, 2019b). Todo esse universo despertava nele grande fascínio.

Durante essas experiências, os intérpretes ouvintes frequentemente solicitavam sua colaboração nos processos de tradução. Eles compartilhavam com ele as letras das músicas e das poesias, discutiam os sentidos de cada trecho e refletiam sobre as melhores formas de expressar artisticamente essas ideias em Libras. Esses diálogos aconteciam de maneira informal, muitas vezes em encontros em bares, onde liam juntos os textos e conversavam sobre possíveis escolhas tradutórias. Essas interações colaborativas contribuíram significativamente para que ele compreendesse, de maneira mais ampla e profunda, o que poderia ser considerado “música” no contexto da cultura surda e das práticas de tradução.

TISEA-C: na comunidade surda que eu participava, ninguém produzia arte. Eu fui o primeiro surdo a entrar nesses eventos de batalha de rima porque eu sempre fui muito cara de pau. Daí eu chegava num evento e tinha lá um cartaz ‘arte para todos’, eu falava: ‘viu, precisa corrigir ali e colocar arte é para ouvintes’. A organização do evento respondia: ‘nããao, é arte para todos’. Aí eu cutucava: ‘mas vocês não tão

fazendo para todos, se não tem Libras, então não é para TODOS'. Eles ficavam sem graças, sem palavras. Daí começaram a chamar intérpretes, abrir para os surdos participarem também, porque se a gente não diz nada parece que as pessoas não pensam o que realmente significa 'TODOS'. A gente vê os artistas cantando e rimando sobre opressão, violência, segregação, marginalização, autonomia e na prática? Então, eu provoço a galera a pensar. Se eu vou num show e não tem intérprete, eu chego no artista e falo: 'você canta muito bem, mas você só canta para ouvinte, né?!'. A pessoa me responde sem graça: 'não, eu canto para todos'. Eu respondo: 'mas eu sou surdo e não tinha intérprete e aí?'. Daí eu deixo a pessoa pensando na responsabilidade que ela tem com o público, com o que significa todos. A arte que me ensinou isso, me ensinou a viver, me expressar e ser resistência aonde eu for.

A crítica do participante surdo é recorrente na comunidade, especialmente em eventos culturais (peças de teatro, apresentações musicais, exposições artísticas, etc) que se promovem como acessíveis, muitas vezes por cumprimento de lei, mas que não contam com a atuação de intérpretes ou, quando tem interpretação, tem exibição em diversos horários, mas colocam um único horário acessível em Libras excluindo a possibilidade do público surdo ir em outro horário que seja compatível com as suas rotinas.

Perlin (2004), autora surda, explica que essas identidades também se moldam individualmente conforme o seu envolvimento político, suas formas de se representar e se ressignificar na interação com os demais. O trecho acima também ilustra o poder de "co-mover" da arte, descrita por Sekeff (2002). TISEA-C também fala sobre suas experiências tanto traduzindo músicas em parceria com tradutores ouvintes, quanto sobre a criação de músicas e performances em Libras, que ganharam mais destaque conforme ele se impunha e exigia que esses espaços artísticos fossem realmente para todos.

No entanto, TISEA-C vê como ponto negativo que alguns intérpretes que têm bom domínio do português querem controlar ou criticar a sua sinalização, avaliando o que está certo e o que está errado ou comparando as línguas. Por isso, às vezes prefere trabalhar com artistas ouvintes que não são fluentes em Libras porque um ajuda o outro, mas se veem numa relação de igualdade, sem se impor.

TISEA-C defende que cada um tem que ser respeitado no seu domínio porque cada língua é do seu jeito e a arte é uma colcha de retalhos da vida e da história do artista. Isso demonstra que, embora a atuação de intérpretes surdos não seja tão recente (Ferreira, 2019), é necessário compreender que equipes diversas contribuem para o trabalho justamente pelas diferenças e experiências dos intérpretes surdos e ouvintes com as línguas (Ferreira, 2019; Ferreira; Rodrigues, 2020).

TISEA-C também diz que as raízes do preconceito são profundas e por isso, mesmo os intérpretes ouvintes que estão na comunidade surda há bastante tempo e até surdos, não

percebem quando estão enviesados e falam coisas do tipo “ah, não adianta, surdo é assim” ou “esse jeito que você faz arte não é acadêmico, não é literatura surda”.

TISEA-C: já teve vezes que discuti com colegas intérpretes ouvintes. Depois a pessoa voltava para pedir desculpas porque achava que estava sendo teimoso, mas que eu tinha razão quando ela parou para pensar. Eu assumo um papel de resistência nessas horas para o incômodo fazer a pessoa pensar. Alguns intérpretes têm dificuldade de se desprender do português e entender que quando alguém canta ‘meninoooo’ em Libras pode ser um movimento de cabeça, de ombro, mais devagar, que não precisa ser igual no português. Daí quando um intérprete apoia explicando o ritmo, o sentido disso, quando tem um refrão, a gente coloca em movimento na Libras e essa troca é muito bacana. [...] Para dar certo a parceria, a equipe tem que deixar o ego de lado porque a construção é coletiva com a opinião de todos. Eu acredito que a arte bilíngue tem que sensibilizar em português e em Libras e eu me preocupo com isso porque arte é direitos humanos, se não tiver uma preocupação com o direito da pessoa, se não for política, não é arte.

Sobre o preconceito enraizado a respeito dos surdos, TISEA-A relata o estranhamento da orientadora quando começou a pesquisa: “mas como você vai traduzir poesias para Libras? Você entende as palavras?”. Esses relatos de interações com pessoas que duvidaram dos seus trabalhos e das suas capacidades aparecem nas falas dos três entrevistados, como em “músicas para surdos? pra quê?” mostram preconceitos e violências simbólicas reproduzidas na própria comunidade (Ernsen, 2016). TISEA-A conta com satisfação da sua atuação nas lives musicais “Eu mostrei para o Brasil inteiro e para a comunidade que surdo é capaz, assim como os ouvintes, nem mais, nem menos e eu me senti muito bem com o meu trabalho”.

TISEA-B conta que sentia vergonha de interpretar no começo, mas que teve apoio de outros intérpretes surdos e, gradualmente, foi perdendo a timidez e se encontrou no âmbito artístico. Uma intérprete ouvinte a convidou para um trabalho e ela foi resistente em aceitar pela falta de formação, mas a intérprete explicou que ela ia contribuir com o conhecimento que tinha de expressões faciais, corporais, com a experiência de vida e entendimento da língua. A partir desse momento, começou atuar em diversos espaços, mas não atua em espaços educacionais, saúde, jurídica, política porque sente que exige um aprofundamento mais específico e também se identifica mais com a área artística, com música, poesia, contação de histórias, teatro, porque não tem tantas regras e se sente mais livre, que consegue se expressar melhor.

TISEA-B: me convidaram para atuar num contexto de saúde e eu rejeitei, insistiram e defendi que tem intérpretes surdos que têm até doutorado qualificados para isso. Não adianta pensar só no dinheiro, ser ganancioso e pensar em aparecer. A gente tem que respeitar a categoria profissional e quem está mais preparado para atuar naquela área. Já me fizeram uma proposta que era bom dinheiro, dava até pra dar entrada numa casa, mas não é assim. Era no educacional, sobre Paulo Freire, um trabalho super importante. Não dá, tem que ter consciência.

O excerto acima demonstra a responsabilidade, a ética e o compromisso profissional da intérprete com o público (Carvalho, 2006) e com a categoria TILSP. Nesse momento, foi perguntado aos participantes as suas impressões sobre o trabalho colaborativo nas equipes de interpretação. Com relação às dificuldades, TISEA-B relata sobre a dificuldade de concluir a formação por conta da questão financeira. Ela explica que a demanda de trabalho oscila muito porque as equipes de intérpretes só têm ouvintes, porque os contratantes não estão acostumados com intérpretes surdos e também os colegas ouvintes não convidam profissionais surdos para atuarem nas suas equipes.

TISEA-B discorre que alguns intérpretes ouvintes não convidam os intérpretes surdos para as equipes porque não querem dividir o dinheiro, porque acham que vão trabalhar em dobro fazendo “espelho”, como intérprete feeder (Ferreira, 2019). A mesma dificuldade aparece na fala da outra participante:

TISEA-A: trabalhei como consultora surda em equipes com intérpretes ouvintes, discutíamos na preparação sobre as escolhas mais adequadas em Libras. Eu sempre pensava no público surdo, o que não seria grosseiro, o que passaria os sentidos, se estava adequado a idade do público alvo. Às vezes por conta do mercado de trabalho, para ganhar mais dinheiro, as equipes não chamam consultores surdos, porque em dupla ganham mais dividindo o cachê, mas isso prejudica a qualidade da entrega, a sinalização fica mais enviesada para o português e o resultado é que não emociona o público alvo. A pessoa surda que está assistindo perde o contexto, não entende direito, não sente nada e vai fazer outra coisa porque falta qualidade. Mas quando intérpretes surdos e ouvintes fazem a preparação juntos, estudam, cada um compartilha o conhecimento que tem na sua língua de conforto, aí o trabalho tem mais qualidade e é a oportunidade de um aprender com o outro também.

Embora os relatos acima demonstrem alguns descontentamentos em relação aos colegas ouvintes que não as consideram para compor suas equipes, TISEA-B reconhece que alguns colegas ouvintes deixam de chamar TILSPs surdos porque já tiveram experiências ruins com colegas surdos que não agiam profissionalmente, criticando excessivamente o trabalho do colega ouvinte ou fazendo fofocas e desmoralizando o colega ouvinte depois do trabalho.

Apesar dos conflitos que podem surgir no trabalho das equipes mistas compostas por TILS surdos e ouvintes, os participantes destacam que o trabalho em equipes compostas por profissionais surdos e ouvintes é fundamental. TISEA-A observou que a percepção da música difere entre pessoas surdas e ouvintes. Na sua pesquisa, investigou essas distinções e questionou a ideia de que a música seria exclusiva do público ouvinte destacando que pessoas surdas também podem participar da interpretação musical, mobilizando repertórios específicos, como classificadores, metáforas, expressões emocionais e sensações físicas.

TISEA-A relatou que, durante o processo de interpretação, sempre havia uma colaboração mútua entre surdos e ouvintes na construção dos sentidos, bem como ressaltou que a presença de uma pessoa surda na mediação da música contribui significativamente para o público surdo compreender melhor o conteúdo, pois determinadas escolhas interpretativas feitas por ouvintes não correspondiam à experiência visual e sensorial compartilhada pela comunidade surda. Mas reforça que essa separação não deve acontecer na prática: “o mais importante é a parceria, um não é melhor que o outro, mas quando não tem a perspectiva e as estratégias dos dois, fica português-sinalizado e o público surdo não sente emoção”, demonstrando constante preocupação com a recepção do público (Carvalho, 2006), “a gente tem que estar trabalhando junto para conseguir criar um bom produto”.

TISEA-B relata que TILSP surdos e ouvintes têm limitações, por exemplo, mesmo quando os intérpretes surdos usam um transcritor de voz, a presença do intérprete ouvinte contribui com as informações da prosódia, da velocidade, de tempo para a interpretação acontecer simultaneamente. Já os intérpretes ouvintes também tem limitações, quando a pessoa a ser interpretada fala em alta velocidade, apresenta dicção prejudicada, usa termos desconhecidos ou outras características que comprometem a clareza da fala. Nessas situações, ainda que o intérprete tenha o português como língua materna, pode haver dificuldades em captar a mensagem com precisão e traduzi-la para Libras em tempo real.

Outra limitação, relatada por TISEA-B, refere-se ao excesso de estímulos auditivos presentes no ambiente de trabalho. Por exemplo, além do interlocutor principal – seja um palestrante, músico ou outro emissor – frequentemente há ruídos de fundo provocados por pessoas conversando ou por outros sons concorrentes. Esse cenário pode comprometer a compreensão da mensagem e demandar o uso intensivo da soletração, em razão da dificuldade de distinguir e organizar os conteúdos a serem interpretados.

Embora as limitações sejam de natureza distinta, a parceria contribui para a melhor atuação, já que ambos têm vantagens e desvantagens, ainda que seja complexa qualquer tentativa de comparação direta entre os dois perfis profissionais. Além disso, TISEA-B reforça que intérpretes surdos podem ocupar o papel de intérprete do turno, enquanto os intérpretes ouvintes atuam no apoio e vice-versa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstram os dados acima, a entrevista buscou compreender a origem dos participantes, o processo de formação acadêmico e profissional, a presença da música ao longo da vida e as suas reflexões sobre a recepção do trabalho de tradução/interpretação de músicas em Libras. Assim, buscou-se compreender como a relação com essa forma de arte foi se resignificando com o passar dos anos e como constituíram esses artistas surdos atuantes. Esse panorama compreendia o objetivo desta pesquisa de compreender os repertórios e as percepções musicais construídas a partir das experiências pessoais e profissionais de tradutores/intérpretes surdos artistas experientes.

Dentre os pontos em comum observados nos relatos dos TISEAs, foi possível perceber que existe uma grande relação entre o afeto com a música, a história de vida e as percepções fisiológicas, psicológicas e emocionais produzidas no corpo. Os participantes relatam que só conseguiram criar laços afetivos com esse tipo de arte depois que a entenderam melhor e perceberam que a música não é apenas o que se pode escutar com os ouvidos, mas que existem diversas características extralinguísticas que compõem essa forma de expressão artística. O som, como onda mecânica, “co-move” tanto pelas vibrações quanto pela manifestação cultural e social da dança, das festas, das interações do público ouvinte. Para todos os participantes, a família teve grande participação nos contatos iniciais com a música. A dança também foi muito importante para eles, já que foi por causa dela que começaram a perceber que existem ritmos, velocidades e batidas diferentes em cada música, mas principalmente estabelecer vínculos com seus familiares.

A partir dos relatos dos participantes percebe-se que, na comunidade surda, as traduções e interpretações musicais nem sempre são bem recebidas. Ouvintes e surdos muitas vezes compartilham percepções pré-estabelecidas de que a música é uma forma de arte exclusiva dos ouvintes, e que os surdos não deveriam se inserir em contextos musicais. Essas ideias prejudicam a inserção de TILSPs surdos no mercado de trabalho, limitam o direito de acesso das pessoas surdas nos eventos culturais e limitam a liberdade e a aprendizagem artística de intérpretes ouvintes e surdos. Porém, os entrevistados comentam que ao realizar atividades nessa área, provam que surdos podem, e devem, estar inseridos nesse contexto artístico com foco na musicalidade. Trabalhos realizados em conjunto, com tradutores ouvintes e surdos se apoiando, geram resultados muito melhores pela diversidade dos repertórios dos profissionais da equipe.

Outro ponto importante trazido pelos entrevistados foi a problematização do apego às letras das músicas e ao português. As traduções musicais devem, acima de tudo, manter o sentido original do texto. Devem ser feitas adequações quando necessário, como, por exemplo, em situações em que as referências culturais específicas fazem sentido para o público alvo da música, mas não para o público alvo da tradução. Nesse caso, deve-se substituir tal referência por uma que faça parte do repertório do público alvo, para que, assim, o sentido seja mantido. Quando existe um certo receio por parte dos tradutores ao fazer adaptações desse tipo, muitas vezes o produto final não causa a mesma sensação que a música em sua forma original, e o sentimento se perde.

Portanto, este estudo não pretendeu discutir as escolhas tradutórias específicas, mas buscar entendimentos norteadores que pudessem contribuir com a reflexão sobre a tradução/interpretação de músicas na perspectiva das pessoas surdas sinalizantes. A partir da reflexão dos TISEAs, espera-se visibilizar a experiência do público surdo como pessoas que consomem traduções de músicas, respeitando a especificidade linguística e cultural da Libras e da comunidade, bem como trazer enfoque para a pertinência das equipes mistas e seu impacto na qualidade e diversidade do trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASSNETT, S. **Tradução**: Estudos da tradução. Tradução de: Vivina Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CAMPELLO, A. R. e S. Intérprete surdo de língua de sinais brasileira: o novo campo de tradução / interpretação cultural e seu desafio. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 1, n. 33, p. 143–167, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v1n33p143>. Acesso em: 2024.

CARNEIRO, T. D. Intérpretes de línguas orais e intérpretes de Libras: semelhanças e diferenças na formação, atuação e status social. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 23, 2017. Disponível em: <https://conecta.parque.ufjf.br/artigo/10.17771/PUCRio.TradRev.32233>. Acesso em: 2024

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

ERNSEN, B. P. **Bullying e surdez no contexto escolar**. 2016. 112 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/44961/R%20-%20D%20-%20BRUNO%20PIERIN%20ERNSEN.pdf>. Acesso em: 2024.

FERREIRA, J. G. D. **Os Intérpretes Surdos e o Processo Interpretativo Interlíngua Intramodal Gestual-visual da ASL para Libras**. 2019. 136 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/214607/PGET0428-D.pdf>. Acesso em: 2024.

FERREIRA, J. G. D.; RODRIGUES, C. H. Tradutores e intérpretes surdos: Certificação, formação e singularidades. *In*: RODRIGUES, C. H.; QUADROS, R. M. de. **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**. Florianópolis: Editora Insular, 2020, p. 349–370.

FLICK, U. **Tradução**: Introdução à pesquisa qualitativa. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRAGA, G. L. G. **Relações dialógicas entre um tradutor e intérprete surdo e a sua atuação: um estudo de caso sobre o trabalho em equipe na tradução e interpretação de músicas populares para a Libras**. 2023. 138 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/254472/PGET0593-D.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2024.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GODINHO, A. G. V.; RIGO, N. S. Tradução musical para Língua Brasileira de Sinais: Considerações sobre a percepção dos surdos. *In*: N. S. RIGO. **Textos e contextos artísticos e**

**literários: Tradução e interpretação em Libras: Volume III.** Petrópolis: Arara Azul, 2020, p. 258-286

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. *In:* R. A. Brower, **On translation.** Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 258-239.

LACERDA, C. B. de F. **Intérprete de LIBRAS: em atuação na educação infantil e no ensino fundamental.** Porto Alegre: Mediação, 2009.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: Atlas, 2003.

PAULA, T. R. M. de; PEDERIVA, P. L. M. A musicalidade das pessoas surdas: Um olhar a partir da teoria histórico-cultural. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada.** São Paulo, v. 38, n. 1, 22p., 2022. DOI: 10.1590/1678-460x202257176. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/57176>. Acesso em: 2024.

PEREIRA, D. A. **Relação do Surdo com a Música: compartilhando experiências.** *In:* Libras & Artes em Ciclo. Facebook, 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/100064320776476/videos/629856627539609>. Acesso em: 2024.

PEREIRA, M. C. P. Interpretação interlíngua: as especificidades da interpretação de língua de sinais. **Cadernos de Tradução.** Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 135–156, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p135>. Acesso em: 2024.

PERLIN, G. T. T. O lugar da cultura surda. *In:* THOMA, A. S.; LOPES, M. C. **A invenção da surdez: cultura, alteridade, identidade e diferença no campo da educação.** Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004, p. 73-82

PERLIN, G. T. T. Identidades surdas. *In:* SKLIAR, C. **A surdez: Um olhar sobre as diferenças.** Porto Alegre: Mediação, 2013, p. 51-72.

PROMETI, D. Glossário bilíngue musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de surdos. *In:* RIGO, N. S. **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras –Volume II.** Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2020b, p. 68-93.

RIGO, N. **Traduções de canções de LP para LSB: Identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes.** 2013. 195p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122839>. Acesso em: 2024.

RIGO, N. S. Tradução poética de músicas para língua brasileira de sinais (Libras). **Tradução em Revista.** Rio de Janeiro, 19p. 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45942/45942.PDF>. Acesso em: 2024.

RIGO, N. S. Recursos tradutórios empregados em traduções de música para Língua Brasileira de Sinais - Libras. *In*: RIGO, N. S. **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras –Volume I**. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2019b, p. 16-49.

RIGO, N. S.; SELL, F. S. F. Libras e artes na extensão universitária: Ações promovidas na Universidade do Estado de Santa Catarina. **Revista Espaço**. Florianópolis, 55-77. 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1626>. Acesso em: 2024.

RODRIGUES, C. H.; BEER, H. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: Novo campo disciplinar emergente?. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, 17-45. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp2p17>. Acesso em: 2024.

RODRIGUES, C. H. Formação de intérpretes e tradutores de língua de sinais nas universidades federais brasileiras: Constatações, desafios e propostas para o desenho curricular. **Translatio**. Porto Alegre, 197-222. 2018a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/79144>. Acesso em: 2025.

RODRIGUES, C. H. Interpretação simultânea intermodal: Sobreposição, performance corporal-visual e direcionalidade inversa. **Revista da ANPOLL**. Brasília, 111-129. 2018b. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i44.1146>. Acesso em: 2024.

ROSA, E. F.; PERES, B. R. Para além do acústico: O Teatro Mágico sinalizado. *In*: RIGO, N. S. **Textos e contextos artísticos e literários: Tradução e interpretação em Libras: Volume III**. Petrópolis: Arara Azul, 2020, p. 210-237

SEKEFF, M. de L. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SOUSA, G. I. L. de. Um surdo se aventurando na música. *In*: RIGO, N. S. **Textos e contextos artísticos e literários: Tradução e interpretação em Libras: Volume III**. Petrópolis: Arara Azul, 2020, p. 238-257

VYGOTSKI, L. S. **Traducción**: La conciencia como problema de la psicología del comportamiento. Traducción de A. Álvarez, P. del Río. *In*: YAROSHEVSKI, M. G. **Obras escogidas I: Problemas teóricos y metodológicos de la psicología**. Paraguai: Centro de Publicaciones del M.E.C. y Visor Distribuciones, 1991, p. 85-112

VYGOTSKI, L. S. A defectologia e o estudo do desenvolvimento e da educação da criança anormal. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, 863-869. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022011000400012>. Acesso em: 2024.