

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Andréa Peliccioni Sobreiro

***PERFORMANCE* MUSICAL CANTADA PARA SURDOS:  
interpretando a canção de câmara brasileira**

Belo Horizonte  
2023

Andréa Peliccioni Sobreiro

***PERFORMANCE MUSICAL CANTADA PARA SURDOS:  
interpretando a canção de câmara brasileira***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecília Nazaré de Lima

Belo Horizonte  
2023

C667p Sobreiro, Andréa Peliccioni.

Performance musical cantada para surdos [manuscrito] : interpretando a canção de câmara brasileira / Andréa Peliccioni Sobreiro. - 2023.  
201 f. : il.

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.  
Coorientadora: Cecília Nazaré de Lima.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance Musical. 3. Deficientes auditivos. 4. Surdos. 5. Prática interpretativa (Música). I. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. II. Lima, Cecília Nazaré de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 784



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Andréa Peliccioni Sobreiro** em 22 de setembro de 2023 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(coorientadora)

---

Profa. Dra. Patrícia Chaves Cardoso Pereira  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Prof. Dr. Diego de Almeida Pereira  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Michelle Andréa Murta  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos  
Universidade Federal de Minas Gerais

---



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 25/09/2023, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 25/09/2023, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Michelle Andrea Murta, Professora do Magistério Superior**, em 25/09/2023, às 13:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diego de Almeida Pereira, Usuário Externo**, em 25/09/2023, às 15:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cecília Nazare de Lima, Professora do Magistério Superior**, em 25/09/2023, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Cardoso Chaves Pereira, Usuário Externo**, em 28/09/2023, às 05:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2656590** e o código CRC **C2CA5454**.

Aos meus amados pais,  
José e Maria do Carmo,  
Com amor eterno.

## AGRADECIMENTOS

Nos últimos anos, minha intensa dedicação aos estudos afastou-me de diversos amigos e membros da família. Assim sendo, sinto a necessidade de expressar minhas sinceras desculpas e profunda gratidão às seguintes pessoas: aos meus pais José e Maria do Carmo; ao meu irmão Alex e família; à minha irmã Alice; aos tios e primos;

Ao meu irmão Heverton (*in memoriam*), queria que estivesse aqui;

A você, meu estimado Jonatha (Dion), agradeço sinceramente por todo o incentivo, amor, carinho e companheirismo durante esta jornada doutoral. Obrigada por ser uma fonte de inspiração e por estar sempre presente;

Aos professores que, gentilmente, participaram das bancas de avaliação: Dr.<sup>a</sup> Patrícia Cardoso, Dr.<sup>a</sup> Bárbara Penido, Dr.<sup>a</sup> Michelle Murta, Dr. Diego D'Almeida, Dr. Mauro Chantal, Dr.<sup>a</sup> Mônica Pedrosa e Dr. Loque Arcaño, obrigada por participarem deste importante momento acadêmico. A presença e expertise de vocês foi de imensurável valor para o sucesso desta etapa em minha jornada acadêmica. Suas contribuições e avaliações como membros das bancas foram essenciais para enriquecer o debate e assegurar a qualidade desta pesquisa;

Aos meus queridos alunos e amigos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, representados aqui por Solange Terezinha e Michelle Cássia, obrigada por se aventurarem nos meus projetos e por nunca me deixarem desistir;

À pianista Renata Cicarini, a minha mais sincera gratidão por proporcionar momentos musicais tão belos. Obrigada por tocar o meu repertório com tanta elegância;

Aos tantos amigos representados aqui pelas queridas amigas Cristina Gusmão e Anelise Claussen, obrigada por cada palavra de conselho;

Ao meu psicólogo, Gabriel Melchior, obrigada por me escutar;

A todos os funcionários da secretaria da pós-graduação, representados aqui pela Geralda que sempre me ajudou com agilidade e carinho em cada passo do curso;

A todos os professores da Escola de Música da UFMG, representados aqui pelos professores Edite Rocha, Patrícia Valadão, Wagner Sander, Ana Cláudia, Fausto Borém e Eduardo Campolina;

À minha orientadora, professora Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro, por ter sido como uma mãe ao longo deste percurso;

À minha coorientadora, professora Dr.<sup>a</sup> Cecília Nazaré de Lima, por me apresentar o caminho das mídias;

Ao compositor Edmundo Villani-Côrtes e sua esposa Efigênia Côrtes, obrigada por me proporcionarem momentos tão especiais ao lado de vocês. Villani-Côrtes, estimado Villani, obrigada por ser tão generoso e por compor obras tão belas. Foi e será sempre um prazer imenso interpretá-las;

À *Comunidade Surda*, obrigada por me acolher tão bem;

Aos sujeitos Surdos participantes desta pesquisa, obrigada por cada momento compartilhado;

Aos professores do Curso Técnico em Tradução e Interpretação e Libras/Português, representados aqui pelas professoras Débora Goulart, Charlene Theodoro, Crislaine Barbosa, Marcela Moreira e Bruno Amaral, muito obrigada por todos os ensinamentos sobre a Libras e os sujeitos Surdos;

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, obrigada por mais esta oportunidade;

Ao Núcleo de Acessibilidade e Inclusão (NAI), representados pelos Intérpretes de Libras, Luciene de Macedo Gomes Viana, Bruno Gonçalves de Oliveira Santos, Marcelo Wagner de Lima e Fabiana Fernandes, muito obrigada por participarem deste momento tão importante para mim;

Agradeço a cada um que de alguma maneira compartilhou meu caminho nessa incrível jornada de doutorado.

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a criação de uma *performance* musical cantada e sinalizada em Libras, voltada para um público heterogêneo, formado por Surdos e ouvintes, com especial atenção à fruição pelo público Surdo, frequentemente distante dos espaços de apreciação da música. Buscamos encontrar meios que pudessem contribuir e oferecer a este público-alvo uma experiência artística, estética e sensorial, percebida de maneira mais ampla e efetiva. Consideramos, nesta proposta de *performance* musical, a realização pela figura do denominado “Cantorsinalizante”, acreditando que este poderia proporcionar maior aproximação entre o performer, o público e a obra, ampliando as possibilidades semânticas e sensoriais dos elementos musicais e textuais da canção. Como *corpus* desta pesquisa foram selecionadas, para *performance*, quatro (4) canções do compositor mineiro Edmundo Villani-Côrtes, sendo elas: *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999), *Pai Nosso* (2001) e *Rosa Amarela* (2022). A partir das narrativas do compositor, as canções foram traduzidas, recriadas e reinterpretadas na *performance* musical, levando à criação das denominadas “Canções de ver”. O desenvolvimento desta proposta teve como fundamentação teórica os princípios da semiologia, com ênfase na teoria tripartite de Jan Molino desenvolvida por Jean Jacques Nattiez, avançando até as teorias da Intermidialidade, fundamentadas em estudos de Irina Rajewsky, Thierry Groensteen, Lars Elleström e Linda Hutcheon. Também os conceitos de narratividade e narrativa musical, abordadas por Tarasti e John Rink, contribuíram para a criação das *performances*. Para seleção do grupo focal desta pesquisa, utilizamos, inicialmente, um formulário do *Google* e em seguida um vídeo convite. Por estes meios, foi possível estabelecer a quantidade de 30 participantes Surdos, que avaliaram a proposta de *performance*. Os dados obtidos apontaram para a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a utilização da Língua de sinais no contexto da música de concerto, em especial, da *performance* musical cantada. Destes resultados, pôde-se verificar também que a *performance* musical cantada que utiliza a Língua de sinais ainda é pouco difundida no Brasil, o que por sua vez, gera certo estranhamento em parte do público-alvo desta pesquisa. No contexto desta tese, o desafio de se realizar uma pesquisa que inclua a Língua de sinais na *performance* musical cantada, sobretudo, na pesquisa em música, foi acolhido de forma bastante satisfatória: por um lado, pela possibilidade de se tornar a primeira pesquisa sobre a temática realizada no Brasil; e por outro lado, porque a utilização da Língua de sinais no contexto da música de concerto pode contribuir para uma nova perspectiva de percepção e recepção do gênero canção. Pretendeu-se com esta proposta contribuir para uma *performance* musical cantada diferenciada e nova, amplamente acessível, interdisciplinar e multimidiática. Pode-se afirmar que este tipo de *performance* proposta é inédita no Brasil, em especial, no universo da música de concerto.

Palavras-chave: *Performance* musical cantada. Música para Surdos. Canto e Língua de sinais. “Cantorsinalizante”. “Canções de Ver”.

## ABSTRACT

This research addresses the creation of a sung and sign language musical performance in Brazilian Sign Language (Libras), intended for a heterogeneous audience composed of Deaf and hearing individuals, with special attention to the enjoyment of the Deaf audience, often distant from music appreciation spaces. We sought to find means that could contribute to and offer this target audience a broader and more effective artistic, aesthetic, and sensory experience. In this proposal for a musical performance, we considered the realization by the figure known as the “Cantorsinalizante”, believing that this could foster closer connections between the performer, the audience, and the work, expanding the semantic and sensory possibilities of the musical and textual elements of the songs. As the corpus of this research, four art songs by the Brazilian composer Edmundo Villani-Côrtes were selected for performance: *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999), *Pai Nosso* (2001), and *Rosa Amarela* (2022). Based on the composer's narratives, the songs were translated, recreated, and reinterpreted in the musical performance, leading to the creation of the so-called “Canções de Ver”. The theoretical foundation for the development of this proposal included principles of semiology, with an emphasis on Jan Molino's tripartite theory developed by Jean Jacques Nattiez, advancing to Intermediality theories based on studies by Irina Rajewsky, Thierry Groensteen, Lars Elleström, and Linda Hutcheon. Additionally, concepts of narrativity and musical narrative, as discussed by Tarasti and John Rink, contributed to the creation of the performances. To select the focus group for this research, we initially used a Google form and then a video invitation. Through these means, we were able to establish a group of 30 Deaf participants who evaluated the performance proposal. The data obtained pointed to the need for further in-depth studies on the use of sign language in the context of concert music, especially in sung musical performances. From these results, it was also evident that sung musical performances using sign language are still not widely known in Brazil, which in turn generates some discomfort among part of the target audience of this research. In the context of this thesis, the challenge of conducting research that includes sign language in sung musical performance, particularly in music research, was received quite satisfactorily. On one hand, it presents the possibility of becoming the first research on the topic conducted in Brazil, and on the other hand, the use of sign language in the context of concert music can contribute to a new perspective on the perception and reception of the song genre. With this proposal, we aimed to contribute to a differentiated and innovative sung musical performance that is widely accessible, interdisciplinary, and multimedia. It can be affirmed that this type of proposed performance is unprecedented in Brazil, especially in the realm of concert music.

Keywords: Sung musical performance. Music for the Deaf. Singing and sign language. “Cantorsinalizante”. “Canções de Ver”.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Relato da Artista surda Christine Sun Kim [1] e demonstração da musicalidade .	31
<b>Figura 2</b> – Evelyn Glennie apontando para as orelhas para se referir à fala de seu professor. (GLENNIE, 2008) .....	32
<b>Figura 3</b> – Mandy Harvey: Deaf Singer Moves Crowds With Original Song - America's Got Talent 2017 .....	40
<b>Figura 4</b> – Sean Forbes <i>I'm Deaf</i> .....	40
<b>Figura 5</b> – Sandi Patty c anta <i>We Shall Behold Him</i> - 1983 e 2015 .....	41
<b>Figura 6</b> – Louane Emera, no filme <i>La Famille Bélier</i> .....	41
<b>Figura 7</b> – Emilia Jones, no filme CODA .....	41
<b>Figura 8</b> – Parte do elenco de Spring Awakening da Broadway .....	42
<b>Figura 9</b> – Ain't No Grave Can Hold My Body Down, interpretada pelo coral MSU Singers	42
<b>Figura 10</b> – Esquema baseado na proposta de Nattiez (1990; 2001). Fonte: elaborado pela autora desta tese.....	50
<b>Figura 11</b> – Seis situações analíticas propostas por Nattiez. Fonte: Nattiez (2021, p.20).....	52
<b>Figura 12</b> – Efigênia Côrtes e Edmundo Villani-Côrtes .....	66
<b>Figura 13</b> – Trecho da canção <i>Para sempre</i> , de Vilani-Côrtes, c.1–4, parte do canto. Relação texto-melodia com utilização da interjeição “Ah!” e ritmo de semibreve no início da parte do canto de <i>Para sempre</i> (1998), de E. Villani-Côrtes, c.3-4. ....	68
<b>Figura 14</b> – Trecho da canção <i>Para sempre</i> , de Vilani-Côrtes, c.1–4, partes do canto e piano. Acompanhamento arpejado da parte do piano das <i>Cinco Miniaturas Brasileiras</i> , de E. Villani-Côrtes.....	68
<b>Figura 15</b> – Trecho da canção <i>Para sempre</i> , de Villani-Côrtes, c.3 –5, partes do canto e piano. Acompanhamento com blocos de notas da parte do piano do manuscrito da canção <i>Para sempre</i> , de E. Villani-Côrtes.....	69
<b>Figura 16</b> – Sinalização da expressão: para sempre presente no último verso da canção <i>Para sempre</i> , de E. Villani-Côrtes.. O arco em vermelho demonstra o movimento da mão durante a sinalização. c.53-58. 02'05” - 02'16”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	73
<b>Figura 17</b> – Excerto da canção <i>Para sempre</i> (1998) de E. Villani-Côrtes, com marcação da parte textual. ....	74
<b>Figura 18</b> – Tradução em Libras das expressões faciais e corporais que demonstram a utilização da intensidade durante a sinalização do texto. Minutagem: 00'56” - 01'09”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	75
<b>Figura 19</b> – Edmundo Villani-Côrtes. ....	79
<b>Figura 20</b> – Fotograma do recital audiovisual – Memória. ....	86
<b>Figura 21</b> – Aplicação da ferramenta Chroma-key na edição da canção <i>Pai Nosso</i> (2001) escrita por E. Villani-Côrtes. 02'18”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	90
<b>Figura 22</b> – Abertura do recital <i>Memória</i> . 00'31” - 01'20”. Fonte: imagem elaborada pela	

autora desta tese.....	92
<b>Figura 23</b> – Céu estrelado. Imagem utilizada como plano de fundo da canção <i>Pai Nosso</i> (2001), escrita por E. Villani-Côrtes. ....	93
<b>Figura 24</b> – Os fotogramas [1 e 2] mostram a movimentação da imagem de fundo. <i>Pai Nosso</i> (2001), escrita por E. Villani-Côrtes. 01’33” – 05’47”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	93
<b>Figura 25</b> – A jovem em um momento de proximidade com Deus. <i>Pai Nosso</i> (2001), escrita por E. Villani-Côrtes. Fotograma 1 – 01’40; fotograma 2 – 01’57”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	94
<b>Figura 26</b> – Os fotogramas [1, 2, 3 e 4] mostram um recorte de parte da sinalização da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Nos fotogramas podemos observar o sinal de pião [1], crianças brincando [2 e 3] e cantando [4]. 06’22” – 09’13”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	95
<b>Figura 27</b> – Pião de madeira utilizado como plano de fundo da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. ....	95
<b>Figura 28</b> – Imagem utilizada como plano de fundo da canção <i>Fonte Eterna</i> (1974), escrita por E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta <i>Chroma-key</i> . 09’30” – 13’05”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	96
<b>Figura 29</b> – Imagem da janela utilizada como plano de fundo da canção <i>Para sempre</i> (1998), escrita por E. Villani-Côrtes. ....	97
<b>Figura 30</b> – Recorte de parte da sinalização apresentada pela Cantorasinalizante e sobreposição de imagens utilizadas na canção <i>Para sempre</i> (1998), escrita por E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	97
<b>Figura 31</b> – Imagem de um entardecer utilizada como plano de fundo da canção <i>Ave Maria</i> (1996), escrita por E. Villani-Côrtes. ....	98
<b>Figura 32</b> – Imagem do vitral de uma igreja católica utilizado como plano de fundo canção <i>Ave Maria</i> (1996), escrita por E. Villani-Côrtes. ....	98
<b>Figura 33</b> – Fragmentos [1 ao 6] da sinalização da canção <i>Ave Maria</i> (1996), escrita por E. Villani-Côrtes, apresentada pela “Cantorasinalizante”. 16’03” - 17’03”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	99
<b>Figura 34</b> – Fragmentos [7 ao 14] de parte da sinalização da canção <i>Ave Maria</i> (1996), escrita por E. Villani-Côrtes, apresentada pela “Cantorasinalizante”. 16’03” - 17’03”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	100
<b>Figura 35</b> – Imagem utilizada como plano de fundo da canção <i>Modinha da moça de antes</i> (1994), escrita por E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta <i>Chroma-key</i> . 20’35” – 24’02”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	101
<b>Figura 36</b> – Fotograma 1- vídeo do bordado; fotograma 2 - foto do bordado; fotograma 3 - sobreposição de imagem (bordado e imagem da cena 8). 23’48” - 24’11”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	102
<b>Figura 37</b> – Imagem utilizada como plano de fundo da canção <i>Alma Minha</i> (2009) de E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta <i>Chroma-key</i> . Fonte: imagem elaborada pela autora	

desta tese.....	103
<b>Figura 38</b> – Maquete e imagem utilizadas para a gravação do teatro de sombras. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	104
<b>Figura 39</b> – Maquete e imagem utilizadas para a gravação do teatro de sombras. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	105
<b>Figura 40</b> – A Intérprete se coloca no lugar da personagem, através da <i>performance</i> , revive o sonho dela. 27’38 – 31’00”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	106
<b>Figura 41</b> – Introdução da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), de E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.1-6. Representação visual da camada - "Cantorsinalizante", 40’36” - 40’46”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	115
<b>Figura 42</b> – Introdução da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Representação visual da camada - "Cantorsinalizante", 40’36” - 40’46. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	116
<b>Figura 43</b> – A Início da linha do canto na canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.7-14. Fonte: elaborado pela autora desta pesquisa. 41’02” - 41’18”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	117
<b>Figura 44</b> – Parte instrumental (piano) da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.59. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese..	118
<b>Figura 45</b> – Parte instrumental (piano) da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.60-61. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	119
<b>Figura 46</b> – Parte instrumental (piano) da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.62-63. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	119
<b>Figura 47</b> – “Cantorasinalizante” incorporando o personagem. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	120
<b>Figura 48</b> – “Cantorasinalizante” incorporando o personagem. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.....	120
<b>Figura 49</b> – Primeira página da partitura do manuscrito da canção <i>Papagaio azul</i> , para canto e piano (1999) de E. Villani-Côrtes.....	121
<b>Figura 50</b> – Retrato de Regina Paletta Hargreaves, capa e folha de rosto do livro <i>Diário do Sol</i> . Fontes: Jornal da semana, Binômio (1961, p.7) e acervo da primeira autora deste trabalho.	122
<b>Figura 51</b> – A escritora Regina Paletta Hargreaves aparece como destaque no Jornal da semana, Binômio - ANO IV, n.128, Juiz de Fora – MG (p.1 e 7).....	123
<b>Figura 52</b> – Entardecer - Imagem utilizada para compor o cenário do vídeo da adaptação..	125
<b>Figura 53</b> – Crianças brincando com papagaios – Ilustração do artista J. Guimarães Vieira (Guima) feita em 1960, exclusivamente, para o livro <i>Diário do Sol</i> , de Regina Paletta Hargreaves (1961, p.25). Fonte: acervo da primeira autora deste capítulo. ....	125
<b>Figura 54</b> – Fotograma do vídeo que fizemos a partir de um teatro de sombras [1]. Maquete utilizada para a gravação do teatro de sombras [2]. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	126

<b>Figura 55</b> – Intérprete se coloca no lugar da personagem Regina e, através da <i>performance</i> , revive o sonho dela. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	128
<b>Figura 56</b> – Excerto do manuscrito da canção Papagaio azul (1999) de Villani-Côrtes. ....	130
<b>Figura 57</b> – Interlúdio da canção Papagaio Azul (1999) de Villani-Côrtes. ....	131
<b>Figura 58</b> – Tradução para Libras da narrativa presente na introdução da canção. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	132
<b>Figura 59</b> – Adaptação do meio impresso [1] para o performativo [2]. Primeira página [1] do manuscrito da canção Pai Nosso (2001), escrita por E. Villani-Côrtes e fotograma [2] da <i>performance</i> da canção. 54’15”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	134
<b>Figura 60</b> – Sinalização da expressão Pai Nosso. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	136
<b>Figura 61</b> – Compositor E. Villani-Côrtes e Andréa Peliccioni estudando a canção Rosa amarela (2023), escrita por E. Villani-Côrtes. Fonte: acervo particular da autora desta tese. ....	138
<b>Figura 62</b> – Estreia da canção Rosa amarela (2022), de Villani-Côrtes, no recital Canção de Ver, realizado no auditório da Escola de Música da UEMG. Fonte: arquivo pessoal da autora desta pesquisa. ....	139
<b>Figura 63</b> – Apresentação da canção Rosa amarela (2022), de Villani-Côrtes, no recital Canção de Ver, em uma participação junto ao projeto Viva Música, realizado no auditório da Escola de Música da UFMG. Fonte: arquivo pessoal da autora desta pesquisa. ....	140
<b>Figura 64</b> – Elementos musicais incorporados ao plano de fundo. c.1-7. Manuscrito da canção Rosa amarela (2022), de E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	141
<b>Figura 65</b> – Exemplo de tradução de acordes a partir da sobreposição de vídeos. c.3-4. Manuscrito da canção Rosa amarela (2022), de E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese. ....	142
<b>Figura 66</b> – Andréa Peliccioni realizando a <i>performance</i> da canção <i>Pai Nosso</i> , de Villani-Côrtes. ....	187
<b>Figura 67</b> – Andréa Peliccioni realizando a <i>performance</i> da canção <i>Pai Nosso</i> , de Villani-Côrtes. ....	196

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Quadro contendo texto original da canção <i>Para sempre</i> e construção de uma narrativa para Libras. ....	71
<b>Quadro 2</b> – Repertório completo do Recital – <i>Memória</i> .....	83
<b>Quadro 3</b> - Repertório e a relação de palavras e frases que remetem às canções .....	87
<b>Quadro 4</b> – Texto <i>Memória</i> .....	88
<b>Quadro 5</b> - Texto da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979), de E. Villani-Côrtes. ....	113

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> – Idades dos participantes.....	144
<b>Gráfico 2</b> – Significado de música para os entrevistados. Fonte: elaborado pela autora desta tese.....	146
<b>Gráfico 3</b> – Locais onde há música e que são frequentados pelos entrevistados. ....	147
<b>Gráfico 4</b> – Respostas sobre a recepção da proposta.....	149
<b>Gráfico 5</b> – Participantes da pesquisa.....	161
<b>Gráfico 6</b> – Idade dos participantes. ....	161
<b>Gráfico 7</b> – Perfil dos participantes. ....	162
<b>Gráfico 8</b> – Perfil familiar.....	162
<b>Gráfico 9</b> – Perda auditiva. ....	162
<b>Gráfico 10</b> – Grau de surdez - ouvido direito.....	163
<b>Gráfico 11</b> – Grau de surdez - ouvido esquerdo.....	163
<b>Gráfico 12</b> – Usuários de AASI.....	164
<b>Gráfico 13</b> – Usuários de Implante Coclear. ....	164
<b>Gráfico 14</b> – Primeira Língua.....	164
<b>Gráfico 15</b> – Significado de Música. ....	165
<b>Gráfico 16</b> – Ambientes musicais frequentados.....	165
<b>Gráfico 17</b> – Música no dia a dia do sujeito Surdo.....	165
<b>Gráfico 18</b> – Acessibilidade no contexto musical. ....	166
<b>Gráfico 19</b> – Apreciação de <i>Performance</i> musical cantada.....	166
<b>Gráfico 20</b> – Direcionamento do olhar durante a <i>performance</i> musical cantada. ....	166
<b>Gráfico 21</b> – Conhece proposta similar. ....	167
<b>Gráfico 22</b> – Elementos musicais percebidos após apreciação da <i>performance</i> . ....	167
<b>Gráfico 23</b> – Percepção após apreciar a <i>performance</i> proposta. ....	167
<b>Gráfico 24</b> – Porcentagem de publicações a partir da natureza de pesquisa. Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel. ....	177
<b>Gráfico 25</b> – Produção científica ao longo dos anos (2008 a 2022). Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel.....	178
<b>Gráfico 26</b> – Produção científica ao longo dos anos (1830 a 2022). Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel.....	179
<b>Gráfico 27</b> – Número de pessoas que responderam o formulário proposto. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ).....	189
<b>Gráfico 28</b> – Quantidade de pessoas que responderam o formulário. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).....	190
<b>Gráfico 29</b> – Idade e primeira língua dos participantes do grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). ....	191

<b>Gráfico 30</b> – Parentesco. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	191
<b>Gráfico 31</b> – Grau de surdez. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	191
<b>Gráfico 32</b> – Uso de aparelho auditivo. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo). .....	192
<b>Gráfico 33</b> – O que é música para você? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo). .....	192
<b>Gráfico 34</b> – Frequentam locais onde há música no ambiente? (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	193
<b>Gráfico 35</b> – Você considera o contexto musical acessível ao público Surdo? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo). .....	194
<b>Gráfico 36</b> – Você já assistiu alguma <i>performance</i> de canto lírico (canto erudito)? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo). .....	194
<b>Gráfico 37</b> – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	195
<b>Gráfico 38</b> – Grupo 2. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo). .....	195
<b>Gráfico 39</b> – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	196
<b>Gráfico 40</b> – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	197
<b>Gráfico 41</b> – Elementos musicais percebidos após apreciação da canção <i>Pai Nosso</i> , de Villani Côrtes. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	198
<b>Gráfico 42</b> – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	199
<b>Gráfico 43</b> – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	199
<b>Gráfico 44</b> – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	199
<b>Gráfico 45</b> – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo <i>Google Forms</i> ). .....	200

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AASI	Aparelho de Amplificação Sonora Individual
ASL	Língua de Sinais Americana
CAAE	Certificado de Apresentação para Apreciação Ética
CODA	Child of Deaf Adults
DA	Deficiente auditivo
IC	Implante Coclear
L1	Primeira língua
L2	Segunda língua
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LT	Língua da tradução
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TLO	Texto na língua original
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>20</b>
<b>1 MÚSICA PARA SURDOS.....</b>	<b>29</b>
<b>1.1 Surdez em contexto.....</b>	<b>29</b>
<b>1.2 Música para Surdos: um percurso de muitas descobertas .....</b>	<b>31</b>
<b>1.3 A música na vida do sujeito Surdo.....</b>	<b>34</b>
<b>1.4 A presença do som no silêncio .....</b>	<b>36</b>
<b>1.5 Do inaudível ao indizível: vendo a música com ouvidos Surdos .....</b>	<b>37</b>
<b>1.6 <i>Performance</i> musical cantada para Surdos: caminhos possíveis.....</b>	<b>39</b>
<b>1.7 Revisitando um conceito e propondo possíveis desdobramentos:     “Cantorsinalizante” .....</b>	<b>42</b>
<b>1.8 A canção sinalizada .....</b>	<b>43</b>
<b>2 A “CANÇÃO DE VER”: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO, DO AUDÍVEL PARA O VISÍVEL.....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 A teoria tripartite e a intermedialidade em favor do pensamento tradutório.....</b>	<b>47</b>
<b>2.2 Intermedialidade – adaptação, combinação e outras reflexões.....</b>	<b>54</b>
<b>2.3 Da teoria à prática: falando de adaptação e narratividade .....</b>	<b>59</b>
2.3.1 Adaptação .....	59
2.3.2 A narratividade e narrativa musical.....	61
<b>2.4 O contexto criativo da canção <i>Para sempre</i> (1998) de Villani-Côrtes.....</b>	<b>63</b>
<b>2.5 Por que escolhemos a canção <i>Para sempre</i>? .....</b>	<b>65</b>
2.5.1 A origem da letra da canção <i>Para sempre</i> .....	65
<b>2.6 A tradução da canção <i>Para sempre</i> para a Libras .....</b>	<b>69</b>
2.6.1 As etapas do processo tradutório .....	70
2.6.2 O processo tradutório da canção <i>Para sempre</i> para a Libras: um exemplo .....	72
2.6.3 A tradução de elementos musicais da canção <i>Para sempre</i> para a Libras .....	72
<b>2.8 Integrando a narrativa à <i>performance</i> musical da <i>Canção de ver</i>.....</b>	<b>75</b>
<b>3 MEMÓRIA: UM RECITAL AUDIOVISUAL.....</b>	<b>77</b>
<b>3.1 Breve biografia de Villani-Côrtes .....</b>	<b>78</b>
<b>3.2 Contato do intérprete com o compositor e sua obra .....</b>	<b>81</b>
<b>3.3 Construção do recital <i>Memória</i> .....</b>	<b>82</b>
3.3.1 Seleção das canções.....	83
3.3.2 Estudo do repertório .....	84
3.3.3 Tradução das canções .....	85
3.3.4 Elaboração do roteiro e organização das canções no programa de recital .....	86
3.3.5 Narrativa do recital <i>Memória</i> .....	87
3.3.6 Gravação e edição.....	90
3.3.7 Roteiro de construção do recital <i>Memória</i> .....	91
<b>3.4 Considerações sobre o projeto piloto .....</b>	<b>106</b>

<b>4 “CANÇÃO DE VER”</b> .....	<b>108</b>
<b>4.1 - A canção <i>Valsinha de roda</i> (1979)</b> .....	<b>112</b>
4.1.1 A narrativa da canção <i>Valsinha de roda</i> .....	113
<b>4.2 - A canção <i>Papagaio azul</i> (1999)</b> .....	<b>121</b>
4.2.1 Uma história retratada em canção... ..	121
4.2.2 Adaptação da canção <i>Papagaio azul</i> .....	124
4.2.3 Criação do espaço visual da performance .....	125
4.2.4 Criação de uma narrativa.....	126
4.2.5 Transposição dos elementos textuais e musicais para a Libras.....	130
<b>4.3 - A canção <i>Pai Nosso</i> (2001)</b> .....	<b>133</b>
<b>4.4 - A canção <i>Rosa amarela</i> (2022)</b> .....	<b>137</b>
4.4.1 Adaptando a canção <i>Rosa Amarela</i> (2022) .....	139
<b>4.5 Considerações sobre a proposta “Canção de Ver”</b> .....	<b>142</b>
<b>4.6 A recepção da proposta “Canção de Ver”</b> .....	<b>143</b>
4.6.1 Público-alvo e coleta dos dados .....	143
4.6.2 Material apreciado pelo público-alvo .....	145
4.6.3 Alguns resultados das entrevistas .....	146
4.6.4 Considerações acerca da apreciação da “Canção de Ver” pelos Surdos .....	151
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>153</b>
<b>ANEXO 1 – PERGUNTAS E RESPOSTAS DAS ENTREVISTAS COM OS SUJEITOS SURDOS</b> .....	<b>161</b>
<b>ANEXO 2 – PROGRAMA DO RECITAL DE DOUTORADO</b> .....	<b>168</b>
<b>APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b> .....	<b>169</b>
<b>APÊNDICE 2 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b> .....	<b>173</b>
<b>APÊNDICE 3 – LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO</b> .....	<b>177</b>
<b>APÊNDICE 4 – PROGRAMA DO RECITAL <i>MEMÓRIA</i></b> .....	<b>180</b>
<b>APÊNDICE 5 – PROGRAMA DO RECITAL <i>CANÇÃO DE VER</i></b> .....	<b>181</b>
<b>APÊNDICE 6 – PÚBLICO-ALVO</b> .....	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

Meu interesse pela temática da música relacionada ao sujeito e à comunidade surda<sup>1</sup> surgiu no ano de 2012 quando recebi alunos Surdos<sup>2</sup> em minha classe de canto, no Núcleo Vida, da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG). Naquele momento, me vi inserida inesperadamente em um contexto novo, diverso daquele que estava habituada até então como *performer* e professora de canto. Nesta ocasião, decidi iniciar estudos da Língua Brasileira de Sinais (Libras), considerando-a necessária para minha melhor comunicação com toda a classe, assim como, possivelmente, no auxílio à inclusão dos alunos Surdos no contexto da percepção e da realização musical.

Dois anos mais tarde, mais bem preparada nesta língua e me sentindo mais próxima da comunidade surda, iniciei uma pesquisa de mestrado que culminou na dissertação intitulada *Compreensão musical de adolescentes Surdos: um estudo exploratório* (SOBREIRO, 2016).<sup>3</sup> Busquei com essa pesquisa uma melhor compreensão do contexto “música e surdez” e, sobretudo, das relações do sujeito Surdo com a música. Após concluir o mestrado, realizei um curso técnico de *Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais* (2018 – 2019) e deparei-me com a possibilidade de utilizar a Libras em minha prática como cantora. A princípio, não sabia ao certo como realizar de modo eficiente esse intuito, mas ao longo do curso tive a oportunidade de traduzir algumas canções que já faziam parte do meu repertório de concerto.

Deste modo, selecionei quatro (4) canções do compositor mineiro Edmundo Villani-Côrtes (1930) e as traduzi para a Libras. Ao longo do ano de 2019,<sup>4</sup> portanto, durante o referido curso técnico, iniciei o processo tradutório das canções *Papagaio Azul* (1999), *Valsinha de Roda*

---

<sup>1</sup> Entende-se por comunidade surda, um espaço de trocas simbólicas em que as línguas de sinais, a experiência visual e os artefatos culturais surdos são partilhados entre sujeitos Surdos (e ouvintes) que congregam interesses comuns e projetos coletivos. Um espaço que acena para outras possibilidades de existir e vivenciar a diferença, para além das práticas e discursos ouvintistas. Comunidades Surdas. Disponível em: <https://culturasurda.net/comunidades-surdas/>.

<sup>2</sup> Destaco o termo Surdo “com S maiúsculo” em pontos estratégicos do texto com o intuito de enfatizar sua importância e valorizar sua identidade, respeitando e reconhecendo a experiência dos sujeitos Surdos, bem como seus valores linguísticos e sociais, além de considerar todo o contexto histórico e cultural que os envolve. Essa abordagem é adotada por diversos autores, como é o caso de: Lane (2008. p. 284), Castro Júnior (2011, p.12), Ribeiro (2013, p.16), Sobreiro (2016, p.16).

<sup>3</sup> *Compreensão musical de adolescentes Surdos: um estudo exploratório*, defendida no ano de 2016, na Escola de Música da UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-AJSGW8>. Acesso: 19 jun. 2023.

<sup>4</sup> Mesmo anos em que iniciei o curso de Doutorado, na Escola de Música da UFMG.

(1979), *Ave Maria* (1996) e *Para Sempre* (1998), do próprio Villani-Côrtes,<sup>5</sup> compositor que muito aprecio e de quem já havia me aproximado anteriormente em razão de pesquisas relacionadas a análises de suas canções e sua história de vida. Dentre as obras citadas, as traduções das canções *Ave Maria* (1996)<sup>6</sup> e *Para Sempre* (1998)<sup>7</sup> me possibilitaram, de modo especial, uma aproximação ainda mais efetiva da Língua de sinais, principalmente no que diz respeito ao emprego dos importantes elementos extralinguísticos, como as expressões faciais e corporais.

Após realizar as traduções destas quatro canções citadas, lembrei-me dos muitos Surdos que eu conhecia. Muitos deles provavelmente não tiveram a oportunidade de prestigiar e fruir de uma *performance* musical cantada, ou qualquer outro concerto musical semelhante. Assim, avaliei a possibilidade de incluir as traduções para Libras em minhas *performances*, o que poderia conduzir-me não apenas a uma expressividade interpretativa pessoal diferenciada, mas à promoção de uma aproximação entre os sujeitos Surdos e o contexto da música de concerto. Considerarei ainda que essa inclusão da Língua de sinais poderia ocorrer da forma não convencional, ou seja, diferentemente do que é em geral realizado, quando um Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS)<sup>8</sup> se posiciona na lateral do palco e traduz o texto simultaneamente à sua apresentação. Minha expectativa era a de que a Língua de sinais fizesse parte de minha própria *performance*, sendo a canção sinalizada por mim, a cantora, simultaneamente à minha emissão vocal. Eu seria, portanto, aquilo que passei a denominar “Cantorsinalizante”.<sup>9</sup>

Ao propor uma *performance* musical cantada para Surdos, na qual a Libras faria parte da *performance* por mim sinalizada como “Cantorasinalizante”, eu seguramente evitaria que o sujeito Surdo direcionasse parte de sua atenção para a figura do TILS, posicionado geralmente “extra palco”, acarretando perdas significativas para a percepção global do evento e para uma experiência artística, estética e sensorial com a música de maneira mais ampla e efetiva. Mas

---

<sup>5</sup> No Capítulo 3 será apresentada uma breve biografia do compositor.

<sup>6</sup> Registro da canção *Ave Maria* (1996) de E. Villani-Côrtes. Piano e Libras. [https://www.youtube.com/watch?v=p\\_Na\\_mxQIno](https://www.youtube.com/watch?v=p_Na_mxQIno). Acesso: 19 jun. 2023.

<sup>7</sup> Registro da canção *Para sempre* (1998) de E. Villani-Côrtes. Piano e Libras. <https://www.youtube.com/watch?v=VIN-RigEyrM>. Acesso: 19 jun. 2023.

<sup>8</sup> Nesta tese utilizaremos a sigla TILS para nos referirmos à figura dos Tradutores e Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais. Deste modo, quando utilizarmos o termo “Intérprete”, de forma isolada, estaremos nos referindo ao cantor/*performer* que nesta pesquisa é o “Cantorsinalizante”.

<sup>9</sup> Estamos destacando este termo (“entre aspas”) como um conceito específico deste trabalho, e, por esse motivo, ele irá permanecer ao longo da tese com essa indicação.

isso não seria suficiente, a meu ver. Como cantora, sinalizaria a letra da canção, traduzindo-a em Libras. Mas como eu traduziria a música? De que maneira seria possível aos sujeitos Surdos terem acesso a essa forma artística e como a experiência de apreciar uma *performance* musical cantada poderia se tornar relevante para eles? Afinal, como seria a recepção deste tipo de *performance* por esse público? Responder a tais questões passou, então, a ser a força motora da pesquisa desenvolvida neste doutorado, que tem como diretrizes práticas a realização de *performances* de canções de câmara brasileira voltadas para um público Surdo, acompanhadas da avaliação desta prática. Além disso, acredito que a utilização da Língua de sinais no contexto da música de concerto pode contribuir para uma nova perspectiva de percepção e recepção da canção de câmara brasileira, principalmente, pelos ouvintes: a de ver a música.

Novamente, a questão do conceito de “música” para o Surdo se fez presente em minhas pesquisas. Como se manifestaria, numa *performance* para Surdos, o potencial artístico, estético e significativo da música? Seria o conceito de música, para os Surdos, de alguma forma próximo daquilo que a música representa para o ouvinte? Lembremo-nos de que as percepções de música para um ouvinte estão basicamente enraizadas nas questões acústicas, sendo o som suposta e exclusivamente percebido e decodificado por conexões cerebrais via sistema auditivo, que capta sons resultantes de vibrações de diferentes frequências, amplitudes e harmônicos, configurando alturas, intensidades e timbres sonoros. Se os estudos realizados em meu mestrado me revelaram perspectivas bem diferentes destas tradicionais, novos estudos relacionados à semiologia e à intermedialidade confirmaram o pressuposto de que a música ultrapassa o sentido da audição, e sua expressão e sua recepção vão além das dimensões sonoras, mesmo para o ouvinte. Neste sentido, a conceituação e a representação da música neste trabalho se dá de modo a contemplar elementos perceptíveis ou intuídos tanto para Surdos como para ouvintes, apresentando especial interesse naqueles elementos acolhidos pela *Cultura Surda*, posta no centro da pesquisa.

Para melhor elucidar o foco desta pesquisa, são descritos a seguir o objetivo geral e objetivos específicos. A pesquisa visa, prioritariamente, contribuir para a inclusão de sujeitos Surdos na apreciação artística de uma *performance* musical cantada. Para isso, propõe o desenvolvimento de um conjunto de estratégias de construção de *performance* de obras, a que optamos por chamar “Canção de Ver”.<sup>10</sup> Nesse conjunto de estratégias, ou métodos, a *performance* musical

---

<sup>10</sup> Estamos destacando este termo (“entre aspas”) como específico desta pesquisa, e por esse motivo ele irá permanecer ao longo da tese com essa indicação.

é cantada e sinalizada em Libras, como estímulo à percepção de elementos musicais<sup>11</sup> em sujeitos Surdos, ou seja, não é uma sinalização tradicional, mas sim agregada de uma expressão visual de elementos musicais particulares de cada peça, tais como contornos melódicos e rítmicos, variações de intensidades, timbres, entre outros, visando estimular a percepção ou a fruição desses elementos por parte dos sujeitos Surdos. A esta adaptação, são agregados outros comportamentos pré-elaborados, que visa o enriquecimento semântico e artístico no discurso, com a inclusão de parâmetros extra sonoros, simultâneos à ação canora/sonora da intérprete/pesquisadora, “Cantorasinalizante”. Os objetivos específicos do trabalho são: elaboração de *performances* de canções de Villani-Côrtes escolhidas, segundo diferentes e possíveis tipos de estratégias tradutórias, visando a realização dessas obras, isoladamente ou inseridas em um espetáculo para fruição do público Surdo; elaboração e descrição de uma metodologia para realização deste tipo de performance, visando a realizações posteriores de eventos similares, com outras canções; avaliação da proposta metodológica e dos resultados do processo, por meio de entrevista a sujeitos da comunidade surda; montagem de um espetáculo multimidiático com as canções trabalhadas.

Para atingir os objetivos propostos, as seguintes atividades foram desenvolvidas ao longo do processo:

1 - Delimitação do *corpus* de estudo: seleção de quatro (4) canções de Edmundo Villani-Côrtes, a saber: *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999), *Pai Nosso* (2001) e *Rosa Amarela* (2022).

2 - Estudo das obras selecionadas, com realização de leitura musical, tradução das letras para a Libras, estudos analíticos e interpretativos, visando sua *performance* sinalizada, além da avaliação do emprego de outras mídias, como imagens e filmes, na construção global do espetáculo, considerando uma fundamentação teórica com base em aspectos dos estudos intermediáticos.

3 - Análise texto-musical das obras e realização de entrevista com o compositor Villani-Côrtes, visando coletar informações sobre o contexto criativo da obra, elementos que podem influenciar

---

<sup>11</sup> Ritmo; melodia; intensidade; dinâmica; repetição. Os elementos musicais mencionados serão apresentados no capítulo 1.

em sua interpretação, com base nas perspectivas analíticas propostas na teoria tripartite, de caráter *imane*nte, *estésico* e *poiético*.<sup>12</sup>

4 - Realização de pesquisa bibliográfica, com vistas à fundamentação do estudo proposto, e em direção à verificação da hipótese de realização de *performance* musical de canções de câmara, estética e artisticamente exitosas para uma plateia de Surdos.

5 - Elaboração de roteiros de *performance* de canções escolhidas de Villani-Côrtés, com tradução dos textos em Libras, seleção de elementos musicais e das possibilidades de sua tradução visual, para que sejam incorporadas na sinalização das canções e inclusão de elementos extramusicais e multimidiáticos nas *performances*, como elaboração de narrativas associadas a um subtexto criado ou recolhido, uso de movimento cênico, projeções visuais estáticas ou em movimento, uso de cores, iluminação, cenário e vestuário pré-escolhido para apresentação em cena das “Canções de ver”.

6 - Estabelecimento de contato com sujeitos Surdos, visando sua anuência para participação na pesquisa, para emissão de opinião acerca de suas impressões sobre a *performance* das “Canções de ver”.

7 - Elaboração de questionário/formulário (Apêndice 6) para seleção de grupo focal por meio de convite, com identificação da disponibilidade e interesse dos sujeitos pelo estudo proposto.

8 - Elaboração de um vídeo (convite) para seleção de grupo focal por meio de convite nas redes sociais, como *Instagram*<sup>13</sup> e *WhatsApp*.

9 - Seleção do grupo focal, com 30 participantes, considerando-se os seguintes critérios: sujeitos Surdos com memória musical, ou seja, Surdos que nasceram ouvintes e tiveram contato com música, mas que por alguma razão, se tornaram Surdos.

---

<sup>12</sup> Conforme propõe NATTIEZ (2002, p.15), há três principais dimensões sob as quais se pode perceber, descrever e compreender um fato artístico: 1) a poiética, definida como a resultante do “processo criador” que vem acompanhada de “significações” pertencentes “ao universo do emissor”; 2) a estésica, relacionada ao “processo ativo de percepção” construído pelos “receptores” no momento em que observam um objeto musical; 3) a *imane*nte ou neutra, que se refere à obra como “um vestígio acessível à observação”, ou seja, como “objeto”.

<sup>13</sup> Vídeo (convite) disponível:

<https://www.instagram.com/reel/CqytzuVsWXk56oSYg4VqfjOfJZpbJLFYHKf4Yo0/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>.

10 - Realização de no mínimo dois recitais com obras cantadas e sinalizadas, sendo um deles na versão audiovisual<sup>14</sup> e outro ao vivo, visando coletar informações sobre a “recepção” da proposta pelos sujeitos Surdos convidados.

11 - Gravação dos recitais para apreciação dos sujeitos Surdos que não puderam assistir ao recital ao vivo, mas que aceitaram participar da entrevista.

12 - Seleção de três (3) canções, com abordagens visuais diferentes, para apreciação dos sujeitos Surdos que aceitaram participar da entrevista.

13 - Realização das entrevistas com o grupo focal para coletar informações sobre a apreciação da *performance*.

14 - Análise dos dados e avaliação de hipótese.

15 - Elaboração do trabalho escrito.

16 - Conclusão da tese.

Quanto à fundamentação teórica empregada, as atividades previstas têm se amparado em alguns pressupostos teóricos relevantes. Antes de dar início efetivo às ações concretas relacionadas à *performance* musical, o trabalho revisitou aspectos cruciais das discussões sobre *música para Surdos*, conduzido por diálogos com pesquisadores de áreas diversas, como a educação musical, a musicoterapia, a fonoaudiologia, a linguística, dentre outras, necessários à imersão nessa temática e universo tão particular da percepção e recepção sonora por parte dos Surdos. Nessa direção, a pesquisa se fundamenta primordialmente nos autores Bang (1991), Brétéché (2019), Finck (2009), Gesser (2009), Haguiara-Cervellini (2003), Kuntze e Finck (2013), Sá (2008), Santana (2007), Sobreiro (2016), dentre outros.

Para o reconhecimento analítico de elementos, nas obras musicais, que podem compor uma tradução e uma *performance* especial, para além da própria partitura com sua dimensão *imanente*, a pesquisa toma por base a teoria tripartite, elaborada por Jan Molino (1989) e desenvolvida por Jean Jacques Nattiez (2002) que aponta também para as dimensões *poiética*

---

<sup>14</sup> Considerando o contexto de isolamento social durante o primeiro semestre letivo de 2021, devido à pandemia da COVID-19, e a suspensão das atividades presenciais, optamos por gravar remotamente, no formato audiovisual, o recital de conclusão da disciplina Prática Instrumental Avançada II.

e *estésica*, que levam em consideração a obra musical segundo seu processo criativo (*poiésis*) e sua recepção/percepção pelo público e pelos próprios intérpretes (*estésis*). Essas dimensões, que embutem questões históricas e sociais, parecem-nos bem adequadas aos propósitos da pesquisa. Além dos autores citados, Barbosa (2020) orienta sobre procedimentos técnicos da tradução.

De um conceito bastante próximo da tradução, mas com fundamentação em estudos mais recentes vinculados à intermedialidade, Hutcheon (2013) fornece ao trabalho bases para a criação da chamada “Adaptação”, conceito antigo, mas revisitado nas teorias da intermedialidade e presente em algumas de nossas propostas performáticas. Rink (2018), por sua vez, fornece bases para uma ideia de narratividade no contexto musical, também presente na elaboração de *performances* da “Canção de ver”.

Importante ainda esclarecer de modo mais sintético nesta introdução algumas razões para que esta pesquisa fosse desenvolvida. Sua realização justifica-se frente: 1) a escassez de material no Brasil que aborde a utilização de proposta performática semelhante à apresentada; 2) aos resultados positivos obtidos durante a realização da pesquisa de mestrado e que agora puderam ser expandidos, incorporando a interação entre canto e Libras na ação performática; 3) a expressividade presente na música e na Língua de sinais com relação à utilização do corpo como um todo, sendo esse o veículo de comunicação; 4) a visibilidade que esta pesquisa pode trazer à *performance* musical cantada; 5) a contribuição para a aproximação do público Surdo ao repertório brasileiro de canções de câmara; 6) a proposta amplia e enriquece a concepção tradicional de *performance* vocal, promovendo a inclusão e acessibilidade para sujeitos Surdos; 7) a proposta convida o público ouvinte a apreciar a música por meio do sentido da visão; 8) a proposta se revela inédita no Brasil.

Ressalto que esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob o Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE): 53336721.0.0000.5149. Os participantes Surdos e o compositor Villani-Côrtes, que cedeu entrevista e disponibilizou sua obra para a pesquisa, assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice 1 e 2).

Frente às múltiplas variáveis que o tema suscita, ao longo de seus quatro capítulos, este estudo aborda diferentes campos do conhecimento, desde aspectos biológicos, sociais e culturais dos Surdos, e desses em sua relação com a música, até aspectos semióticos e intermediáticos

relacionados à “arte das musas”, no tocante às possibilidades conceituais e semânticas e a algumas de suas dimensões possíveis, sonoras e extra sonoras.

Finalizando esta introdução, informa-se ao leitor o conteúdo abordado nos quatro capítulos. O capítulo 1, intitulado *Música para Surdos*, apresenta a temática a partir de uma revisão de literatura que visa aproximar o leitor desse universo, em geral, pouco acessado no meio musical. O capítulo 2 aborda, a partir da canção *Para sempre*, de Villani-Côrtes, uma transposição semiótica, com ênfase na tradução de elementos de diferentes dimensões da obra, segundo a teoria tripartite proposta por Jan Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez. Este capítulo aponta para a importância do processo criativo na análise e interpretação da obra, assim como uma descrição sintética da própria teoria tripartite, apontando para a sua relevância no processo de tradução. Neste capítulo apontamos as reflexões sobre intermedialidade, processos de produção e recepção de fenômenos culturais inter estéticos e conceitos como materialidade de mídias, combinação, e principalmente, adaptação foram trazidas para a discussão, sobretudo as desenvolvidas pelos pesquisadores Irina Rajewsky, Thierry Groensteen, Lars Elleström e especialmente Linda Hutcheon, com seu importante enfoque na adaptação. Ainda que o termo intermedialidade careça de definição mais precisa, as pesquisas nesta área procuram analisar e compreender as qualidades materiais, as relações e configurações múltiplas dessas formas estéticas (antigas e atuais), abrangendo aquelas que se aproveitam das artes convencionais, como a música, a literatura e as artes, até as mais contemporâneas, como a poesia digital e a arte performática. Além disso, apresentamos alguns conceitos relativos à narratividade e narrativa musical, sobretudo abordadas por Tarasti e Rink, elementos que, em conjunção, configuraram os princípios teóricos básicos para a construção da proposta “Canção de Ver”. Isto é, toda essa construção teórica-metodológica está amparada na teoria tripartite e em estudos intermediários.

No capítulo 3, descreveremos como se deu a construção do recital intitulado *Memória* – projeto piloto – e como seus resultados prévios configuram uma experimentação de evento performático com características de uma adaptação. Este capítulo inclui uma breve biografia do compositor Villani-Côrtes. No capítulo 4, são apresentadas propostas de adaptações para as canções: *Valsinha de roda* (1979), *Pai Nosso* (2001), *Papagaio azul* (1999) e, *Rosa amarela* (2022). Também neste capítulo, discorreremos sobre o processo de avaliação das *performances* realizadas, descrevendo desde o processo de seleção do grupo focal da pesquisa até os resultados da avaliação da recepção pelo público, com base em entrevistas. Por fim, são

apresentadas as considerações finais e uma avaliação dos resultados obtidos, tendo em vista a hipótese de êxito performático.

# 1 MÚSICA PARA SURDOS

Este capítulo tem como objetivo aproximar o leitor do tema crucial desta pesquisa, que parece despertar cada vez mais interesse em pesquisadores e na sociedade em geral – a música para Surdos. Acredita-se que o recorte apresentado poderá auxiliar na compreensão de algumas das características desta cultura específica, a *Cultura Surda*, assim como na compreensão dos demais capítulos que compõem esta tese e que levam em conta estas características.

## 1.1 Surdez em contexto

Com base na ciência biológica,<sup>15</sup> quando se afirma que uma pessoa é Surda, significa que ela pode apresentar algum tipo de surdez – congênita ou adquirida – e possuir diferentes graus de perda auditiva – normal, leve, moderado, severo ou profundo (SANTANA, 2007). O sujeito também pode apresentar surdez unilateral, ou seja, em apenas um dos ouvidos ou, dependendo do tipo e grau, apresentar resíduo auditivo, sendo geralmente recomendada a utilização de tecnologias como o Aparelho de Amplificação Sonora Individual (AASI), ou outra possibilidade mais invasiva, mas também eficiente, como o Implante Coclear (IC), possível através de procedimento cirúrgico (Santana, 2007). Com base nas ciências humanas, os sujeitos Surdos são vistos como diferentes. Segundo Santana (2007, p.22), as ciências humanas “defendem a língua de sinais como sendo a língua de Surdo e a ideia de uma *Cultura Surda*, direcionando o debate para uma questão de ordem ideológica”.

Faz parte também do quadro de surdez a questão da modalidade de comunicação, isto é, a maneira como o sujeito Surdo se comunica, podendo ser por meio da Língua de sinais ou por meio da língua oral. Essa última, por exemplo, faz parte, sobretudo, da vida dos Surdos pós-linguísticos, ou seja, daqueles que nasceram ouvintes e perderam a audição após a aquisição de linguagem (SANTANA, 2007). Observa-se que, para algumas pessoas que nascem completamente surdas, uma das opções é que seja feito um acompanhamento fonoaudiológico a fim de que ela possa comunicar-se por meio da língua oral e, portanto, utilizando leitura labial, apesar da controvérsia que tal procedimento pode suscitar.

---

<sup>15</sup> De acordo com Santana (2007, p.22), as ciências biológicas “veem o surdo como deficiente e, portanto, buscam a “normalidade” e a fala, dispondo de avanços tecnológicos (próteses auditivas, implantes cocleares) para oferecer ao Surdo a possibilidade de ouvir e falar”.

Vale salientar que, no Brasil existe a Língua Portuguesa, na modalidade vocal-auditiva e a Língua Brasileira de Sinais – Libras,<sup>16</sup> na modalidade gestual-visual. Para o Surdo que se comunica por meio da Libras, essa é sua língua materna (L1). Portanto, a Língua Portuguesa é a sua segunda língua (L2) (RODRIGUES, 2018). Ao considerarmos que o Surdo tem acesso à informação por meio da língua de modalidade gestual-visual, estamos nos referindo ao seu veículo de comunicação, ou seja, aos seus olhos e às suas mãos. Podemos dizer, então, que o Surdo ouve com os olhos e fala com as mãos, enquanto o ouvinte ouve através dos ouvidos e se comunica por meio da voz. Não podemos deixar de mencionar que, as expressões não verbais, ou seja, faciais e corporais, fazem parte da comunicação de ambos. A partir desta reflexão, de forma geral, é possível dizer “que a linguagem, enquanto capacidade humana, manifesta-se por meio da língua em duas modalidades distintas: a modalidade vocal-auditiva e a modalidade gestual-visual”. Como corrobora Rodrigues<sup>17</sup>:

[...] os sons não são elementos cruciais para o desenvolvimento da linguagem ou para a língua. Dito de outro modo, a linguagem humana não está restrita à modalidade vocal-auditiva como acreditavam importantes linguistas, tais como Charles Hockett (1960). [...] existem pelo menos duas modalidades de língua, a modalidade vocal-auditiva das línguas orais e a modalidade gestual-visual das línguas de sinais. (MEIER, 2004, p. 1, *apud* RODRIGUES, 2018, p. 5).

Se considerarmos que a modalidade gestual-visual é largamente utilizada pelos Surdos no Brasil e no mundo, cabe uma ampla discussão sobre as possibilidades de uma aproximação do público Surdo das mais diversas práticas musicais, promovendo maior interação entre o que comumente chamamos mundo ouvinte e o mundo Surdo. Salienta-se, contudo, que este mundo Surdo é conhecido na literatura especializada como *Cultura Surda*<sup>18</sup>, pois se refere aos sujeitos que vivenciam o mundo a partir de perspectivas e experiências próprias, mas que não deixam de revelar suas identidades e costumes (STROBEL, 2008).

---

<sup>16</sup> A Língua Brasileira de Sinais – Libras, é a segunda língua oficial do país, utilizada pela comunidade surda brasileira, reconhecida pela Lei Nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Fonte:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm). Acessado em: 27 jun. 2022.

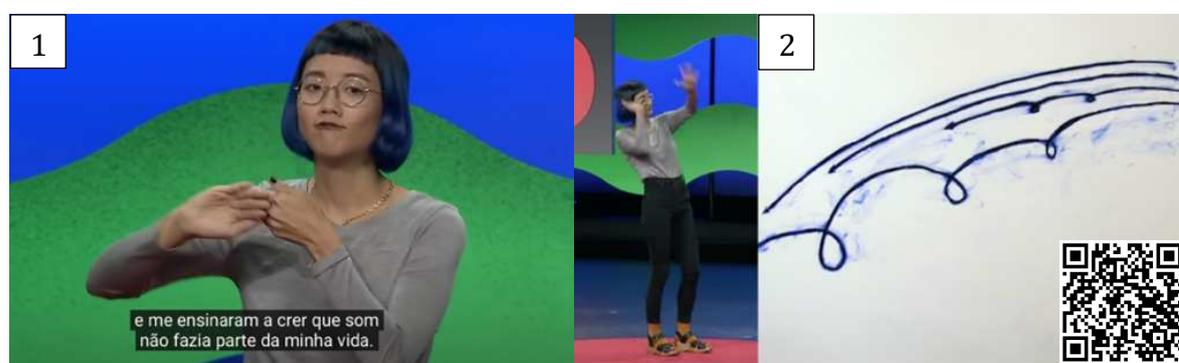
<sup>17</sup> (Stokoe, 1960; Klima, Bellugi, 1979; Brito, 1995; Meier, Comier, Quinto-Pozos, 2004; Quadros, Karnopp, 2004 *apud* Rodrigues, 2018, p. 5).

<sup>18</sup> Segundo Strobel (2008, p.24, grifo nosso), “**cultura surda** é o jeito do sujeito Surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de 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. Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos de povo Surdo.”

## 1.2 Música para Surdos: um percurso de muitas descobertas

A música, na maioria das sociedades, está presente na vida do ser humano desde o seu nascimento. Na infância, ela está presente nas brincadeiras e nos jogos que estimulam a movimentação do corpo, a atenção, a socialização, mas ela é também utilizada com o intuito de acalmar o corpo e a alma. A música também tem o poder de nos transportar ao passado e nos fazer recordar momentos vividos. No entanto, quando pensamos a “música para Surdos”, verificamos, na literatura, que muitos Surdos nunca passaram por uma experiência musical, seja por influência do meio em que vivem ou devido a um diagnóstico que constatou a surdez<sup>19</sup> e, categoricamente, o distanciou de qualquer experiência musical. Observa-se, de fato, que muito Surdos foram conduzidos à ideia de que não poderiam, ou não seriam capazes de usufruir de experiências sonoras. Um exemplo disso aconteceu com a artista sonora americana, radicada em Berlim, Christine Sun Kim (1980), que nasceu surda e

foi ensinada a acreditar que o som não fazia parte de sua vida, que era coisa de uma pessoa que ouvia. Através de sua arte, ela descobriu semelhanças entre a Língua de sinais Americana [ASL] e a música, e percebeu que o som não precisa ser conhecido apenas através dos ouvidos - ele pode ser sentido, visto e experimentado como uma ideia (Figura 1). (TED, 2017)<sup>20</sup>



**Figura 1** – Relato da Artista surda Christine Sun Kim [1] e demonstração da musicalidade presente na ASL [2].<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Surdez é o nome dado à impossibilidade ou dificuldade de ouvir. A audição é constituída por um sistema de canais que conduz o som até o ouvido interno, onde essas ondas são transformadas em estímulos elétricos que são enviados ao cérebro, órgão responsável pelo reconhecimento e identificação daquilo que ouvimos. Biblioteca Virtual em Saúde. Fonte: <https://bvsmms.saude.gov.br/surdez-3/>. Acessado em: 30 abr. 2022.

<sup>20</sup> TED. Artista surda Christine Sun Kim. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2Euof4PnjDk>. Acessado em: 30 abr. 2022.

<sup>21</sup> Idem.

Outro fato curioso que retrata essa visão preconceituosa aconteceu com a percussionista escocesa, com surdez severa,<sup>22</sup> Dame Evelyn Glennie (1965)<sup>23</sup> (Figura 2), como se pode ler em seu relato:

**Glennie:** [...] eu me lembro de quando tinha 12 anos, e comecei a tocar tímpano e percussão, e meu professor disse:

**Prof.:** Como vamos levar isso adiante? Você sabe que música depende de ouvir.

**Glennie:** Sim, concordo com isso. E daí, qual é o problema?

**Prof.:** Como você vai ouvir isso? Como você vai ouvir aquilo?

**Glennie:** Como é que você ouve?

**Prof.:** Bem, acho que ouço por aqui.

**Glennie:** Acho que eu também, mas também ouço através das minhas mãos, através dos meus braços, minhas maçãs do rosto, minha barriga, meu tórax, minhas pernas, e assim por diante. (GLENNIE, 2008)<sup>24</sup>



**Figura 2** – Evelyn Glennie apontando para as orelhas para se referir à fala de seu professor. (GLENNIE, 2008)<sup>25</sup>

Como se pode observar, Evelyn Glennie demonstra que o maior desafio enfrentado por ela e por outros Surdos esteve relacionado à crença de que o som só poderia ser percebido por meio do sistema auditivo. Sobre isso, Hagiara-Cervellini (2003, p.14) argumenta que esse pensamento ocorre porque “quando um indivíduo é [...] chamado de Surdo, várias condições de existência lhe são atribuídas”. Segundo a autora, “a sociedade determina o que ele será ou não capaz de fazer”. Apesar de concordarmos com a fala de Hagiara-Cervellini, acreditamos que tanto os ouvintes quanto os Surdos estão cada vez mais informados sobre a temática *música para Surdos* e, por esse motivo, temos observado, a cada dia, menos estranheza por parte da sociedade com relação a este tema.

<sup>22</sup> Perda auditiva profunda. Ver mais sobre Glennie em: <https://www.evelyn.co.uk/about/services/#concert> e <https://www.eauriz.com.br/evelyn-glennie/>

<sup>23</sup> Sobre Dame Evelyn Glennie: Fonte: <https://www.evelyn.co.uk/about/#who>. Acessado em: 30 abr. 2022.

<sup>24</sup> Evelyn Glennie mostra como ouvir. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g&t=27s>. Acessado em: 30 abr. 2022.

<sup>25</sup> TED: Evelyn Glennie mostra como ouvir. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g>. Acessado em: 30 abr. 2022.

Acreditar que a música é privilégio daqueles que percebem o som por meio do sistema auditivo, portanto, não parece fazer mais sentido, e quando nos propusemos a discutir a temática *música para Surdos* no ambiente acadêmico musical, a ideia foi imediatamente aceita, tanto pelos Surdos, quanto pelos ouvintes envolvidos. Ao invés de acreditar que o requisito mínimo para ouvir música seja a audição, acreditamos que seja importante refletirmos se todos os ouvintes escutam da mesma forma, se ouvem e percebem a música de maneira semelhante, e se a compreendem de forma padronizada. Um exemplo disso, aconteceu com a supracitada Evelyn Glennie.

**Glennie:** quando fiquei mais velha, fiz uma audição para a Royal Academy of Music, em Londres, e eles disseram,

**Royal Academy:** bem, não vamos aceitar você, porque não temos nenhuma ideia, você sabe, do futuro de um assim-chamado ‘músico Surdo’.

**Glennie:** e eu simplesmente não conseguia aceitar aquilo de modo algum. E portanto, disse a eles. Vejam bem, se vocês se recusam a me aceitar por essas razões, ao invés da capacidade de tocar, entender e amar a arte de criar sons, então temos que pensar de maneira muito, mas muito séria sobre as pessoas que vocês efetivamente aceitam. (GLENNIE, 2008)<sup>26</sup>

Estas indagações e reflexões são apresentadas com a intenção de demonstrar que as particularidades de cada sujeito não se encontram apenas entre os ouvintes, e muito menos entre os Surdos, e suas experiências sociais e culturais com a música. Diante disso, propomos nesta pesquisa uma experiência musical a partir de uma outra perspectiva – a visual –, acreditando que a música é uma arte possível de ser experimentada e apreciada por um público mais amplo. Sobre isso, destacamos a necessidade de conscientização, por parte dos ouvintes, de que o sujeito Surdo não, necessariamente, vive distante da música, e por parte dos Surdos, de que a fruição e a prática musical são experiências possíveis em suas vidas. Essa possibilidade se comprovou na já referida pesquisa de mestrado que deu origem à dissertação intitulada *Compreensão musical de adolescentes Surdos: um estudo exploratório*, trabalho por meio do qual se pode perceber o quanto os sujeitos Surdos desejam e são capazes de compreender a música e experimentá-la a partir da prática musical (SOBREIRO, 2016).

No caso da pesquisa ora realizada, consideramos que a apresentação de uma experiência musical criada e desenvolvida na cultura ouvinte – como é o caso da interpretação de canções – possa ser compartilhada de alguma forma com a *Cultura Surda*, dada a riqueza que representa este verdadeiro intercâmbio cultural, e sobretudo, frente a evidente proximidade física entre os

---

<sup>26</sup> Evelyn Glennie mostra como ouvir. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g&t=27s>.

sujeitos dessas duas culturas. Todavia, ao propomos uma experiência musical para Surdos, naturalmente nos questionamos se eles irão estar de acordo ou mesmo se terão interesse e prazer com a experiência. Diante disso, entendemos que do mesmo modo que o sujeito ouvinte pode gostar ou não de música, igualmente isso pode ocorrer com o sujeito Surdo, fator que está intimamente relacionado à sua natureza e às vivências, assim como ao contexto social em que está inserido, seja na família, entre amigos, no trabalho, nas comunidades ou na sociedade de modo geral. Logo, caberia a nós, músicos *performers*, professores e pesquisadores, oferecermos, aos Surdos e ouvintes, as possibilidades e a escolha.

### 1.3 A música na vida do sujeito Surdo

Quando o assunto é *música para Surdos*, esbarraremos em questões relacionadas à percepção do som, como vimos anteriormente. No entanto, se considerarmos que o som tem origem na vibração, podemos inferir que ele pode ser percebido por todo o corpo e não apenas pelo ouvido. Bang (1991, pp. 24-25) aponta que “essa percepção não pode ser comparada com o que ouvimos, mas capacita a pessoa [com] surdez a ter contato com o mundo circundante dos sons”. Desta forma, o Surdo que tiver contato com o som musical, seja desde a infância ou em experiências posteriores em sua vida, fará suas escolhas relacionadas à música. Ou seja, irá definir se ela, a música, fará parte ou não de sua vida no futuro.

De acordo com Hagiara-Cervellini (2003, p. 81) o fato de a música ter sido utilizada como uma ferramenta para “beneficiar a inteligibilidade da fala, no que diz respeito ao ritmo e melodia”, só demonstra como essa atitude era norteada por uma “visão tecnicista, normatizante e dominadora”, que impunha ao sujeito Surdo ser um ‘ouvinte falante’ como os demais considerados ‘normais’. Para Hagiara-Cervellini (2003, p. 203), o sujeito Surdo ao ser flexível aos desejos dos outros, perdeu suas próprias possibilidades de ser-no-mundo e também não teve a possibilidade de construir sua própria identidade. A autora afirma que “quando a música foi imposta como instrumento de treinamento, visando à percepção auditiva e ao aprimoramento da voz, a resposta foi de rejeição”, ou seja, quando a utilização da música era voltada apenas para o desenvolvimento da vocalidade do Surdo, mas muito raramente à possibilidade de fruição e expressão da música com seus vários parâmetros e sua qualidade artística, alguns sujeitos Surdos “não têm uma representação de si como musicais” (HAGUIARA-CERVellini, 2003, p.203). Essa fala de Hagiara-Cervellini se interliga com o que dizem Kuntze e Finck (2013, p. 154), quando afirmam que “durante muitos anos a música passou a

ser vista como algo impossível aos sujeitos Surdos do mesmo modo que as artes plásticas aos cegos”. É por isso que algumas literaturas abordam a relação do sujeito Surdo com a música como um paradoxo, na mesma medida que outras a discutem como algo possível a esses sujeitos.<sup>27</sup>

A indefinição dessa questão traz grande problema na formação de profissionais da área musical, pois a maioria das disciplinas dos currículos dos cursos de graduação em música (licenciatura e bacharelado) visam alunos ‘ouvintes’ que futuramente irão (ou acreditam!) ministrar aulas ou realizar *performances* somente para ouvintes. Porém, deve-se ter em mente o que afirma Ferreira (2011, p. 29), de “que a música não é uma arte feita exclusivamente para pessoas ‘ouvintes’ e sim para todos aqueles que possuem a capacidade de sentir *vibrações*, pois antes de tudo, a música é um fator natural, inerente do ser humano e da natureza como um todo”.

Não é à toa que muitos profissionais da área da música assumem que nunca pensaram na possibilidade do ensino e da *performance* musical para Surdos: “como o sujeito Surdo pode aprender ou apreciar música se ele não ouve”? (SÁ, 2008, p.4). É exatamente disto que fala Sá (2008, p.4, grifo nosso):

[...] há Surdos que jamais passarão por uma experiência de sentir prazer na presença de alguma peça musical. Tudo isto porque existem diferentes graus de surdez e diferentes experiências sociais com a música: isto faz uma enorme diferença quanto aos objetivos educacionais e **performáticos**.

Considerando o que foi citado acima, assim como acontece com os ouvintes, há Surdos que não se interessam por música, fator este que está intimamente relacionado com sua própria vivência, ao lugar em que está inserido. Deve-se ter em mente, portanto, que há sujeitos Surdos que percebem e outros que não querem perceber música (SÁ, 2008). E é nessa perspectiva que se inserem os conceitos sobre “ouvir” e “escutar” apresentados pelo teórico e compositor Pierre Schaeffer. Segundo esse autor, há uma diferença importante no que diz respeito a ouvir (*ouïr*) e escutar (*entendre*).

Schaeffer (1966<sup>28</sup> *apud* REYNER, 2011, p. 96) afirma que o **ouvir** estaria ligado à escuta passiva e constante, relativa à recepção do som percebido pelo sistema auditivo, ou seja, à

---

<sup>27</sup> Alguns autores que compartilham desta informação: HAGUIARA-CERVELLINI (2003); SÁ (2008); FINCK (2009); SOBREIRO (2016); BRÉTÉCHÉ (2019).

<sup>28</sup> SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil, 1966, 104.

função sensorial do órgão auditivo; o **escutar**, em contraposição ao ouvir, iria além do som, é um processo ativo que se refere ao interesse específico pelo que está sendo ouvido, que nos leva ao compreender/entender. Reyner (2011, p. 99) argumenta que o **escutar** se refere à “função da escuta que tende para o reconhecimento do significado do som, de seu sentido, como uma espécie de refinamento da escuta”. Logo, compreender e escutar são complementares e se retroalimentam.

#### 1.4 A presença do som no silêncio

Para Wisnik (1989, p. 17 e 18) o som é presença e ausência, e está permeado também de silêncio: “há tantos ou mais silêncios quanto sons no som”, ou seja, “há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo”. Na concepção de Bang (1991, p.24), “o desenvolvimento do ser humano é acompanhado de som, que está tão integrado ao ambiente que quase não o percebemos no nível consciente”. Segundo o autor, “o que chamamos de silêncio é apenas uma concepção relativa”, já que é consciente ou inconscientemente que tomamos conhecimento do som que está a nossa volta desde o nascimento.<sup>29</sup>

Por muito tempo, discutir *música para Surdos* era considerado algo impossível, tanto para os Ouvintes quanto para os Surdos. Além disso, existia um pensamento de que os Surdos viviam em silêncio absoluto. De acordo com Gesser (2009), não existe um silêncio absoluto, pois mesmo quando estamos em repouso, sentimos e vemos os movimentos, ou seja, a sonoridade do nosso corpo e dos outros corpos que nos rodeiam. No nosso corpo, por exemplo, somos capazes de perceber a sonoridade da respiração e o palpitar do coração. Ao nosso redor, conseguimos perceber a sonoridade das pessoas caminhando, dos pássaros voando, das folhas caindo de uma árvore, das luzes de um semáforo mudando de cor, isso também é movimento. Desse modo, acreditar que o Surdo vive em um silêncio absoluto é um erro, pois “a vida dos Surdos está longe de ser silenciosa, mas muito cheia de cliques, zunidos, estalos e grunhidos” (PADDEN e HUMPHRIES,<sup>30</sup> 1988, p.109, *apud* GESSER, 2009, p.48).

---

<sup>29</sup> Aqui mostramos a visão de um sujeito ouvinte. No caso de um sujeito Surdo que nasce com essa ausência de som, não possui essa capacidade, consciente ou inconscientemente. Aproveitamos para lembrar que o público-alvo desta pesquisa são sujeitos Surdos com memória musical, ou seja, Surdos que nasceram ouvintes e tiveram contato com música, mas que por alguma razão, se tornaram Surdos.

<sup>30</sup> PADDEN, C., e HUMPHRIES, T. **Deaf in America: Voices from a Culture**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1988.

Mas, afinal, como o Surdo diferencia som de silêncio? Questões como essa nos fazem refletir sobre o próprio significado de som. Se considerarmos que para os Surdos som é movimento (visual), então, o silêncio seria a ausência dele. Deste modo, para a *Cultura Surda* que compreende o mundo por meio de experiências visuais (STROBEL, 2008), som e silêncio ganham outros significados. Por exemplo, quando os Surdos estão em meio à comunidade surda e todos estão sinalizando, naturalmente, o movimento da sinalização (fala) representará a existência de *som* (GESSER, 2009), e a ausência dele será o silêncio. O mesmo ocorre quando os Surdos estão em meio aos ouvintes. Se os ouvintes estão oralizando (pela fala), o movimento dos lábios representará a presença de som. A ausência dos movimentos labiais indicará o silêncio. A partir disso, podemos considerar que quando não há o sentido da audição, a visão fica mais alerta e evidente, e através desse sentido, o Surdo consegue perceber o *movimento* como elemento sonoro e, a ausência dele, como silêncio.

Nas palavras de Ferreira (2011, p. 30), “a formação física do som, muito mais que a formação emocional, nos permite trabalhar de diversas formas, percebendo que o som pode ser sentido de diferentes modos, sentidos pelo corpo e não apenas pelo *ouvido*”. De acordo com Brétéché (2019), os sujeitos Surdos são capazes de *perceber* música por meio da visão, do tato e do corpo como um todo. Além disso, os Surdos *compreendem e se relacionam* com a música através de experiências musicais, seja como participantes ou enquanto público (SOBREIRO, 2016).

De acordo com Kuntze (2014), devemos, sobretudo, refletir sobre o quanto a educação musical e a *performance* musical podem contribuir para a inserção da música no contexto do sujeito Surdo, apresentando oportunidades para que este possa relacionar-se com ela, seja no meio familiar e em espaços como as escolas de música, nos quais o sujeito Surdo poderá ter contato direto com aulas de música e *performances* musicais diversas. Kuntze (2014, p. 125), salienta que “a relação do sujeito Surdo com a música é construída essencialmente a partir das oportunidades que lhes foram dadas de conviver positivamente com ela”.

### **1.5 Do inaudível ao indizível: vendo a música com ouvidos Surdos**

De acordo com Bang (1991, p. 28), “antigamente, as pessoas Surdas eram geralmente designadas como ‘pessoas visuais’, porque, diante de suas ‘dificuldades’ auditivas, confiavam intensamente nos seus recursos visuais”. Bang (1991, p. 29) afirma ainda que “é pela experiência que a pessoa Surda, como um ser total, recebe através da música um impacto multissensorial em todos os sentidos”. O autor afirma também que “para a pessoa Surda, a

música se constitui basicamente em uma série de vibrações que são percebidas e transportadas ao cérebro por outras vias que não o órgão auditivo” (1991, p. 25).

A vibração do som que é passível de se sentir por todo o corpo, pele e ossos, tanto de ouvintes como pelos Surdos, é também apontada como crucial por Haguiara-Cervellini (2003) como podemos observar abaixo:

A pele é o órgão dos sentidos mais vital. Pode-se viver sem audição, visão, olfato, paladar, mas é impossível viver sem a pele. A pele estabelece os limites do corpo, propiciando sua relação com o mundo exterior. É, portanto, um meio de comunicação fundamental com o outro. Ela funciona como um canal de transmissão geral. Daqui se depreende que os sons possam afetar o sujeito também por essa via. E, beneficiando-se dela, o sujeito Surdo pode, então, usufruir desse mundo sonoro e reagir a ele. Ouvir com todo o corpo, entrar em sintonia com as vibrações sonoras mediante toda extensão pericorporal é possível ao Surdo, bem como ao ouvinte. O conjunto perceptivo multissensorial permite-lhe a vivência musical e, assim, cria canais para a manifestação de sua própria musicalidade (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p. 79).

Embora a música seja considerada por muitos Surdos como algo exclusivo da cultura ouvinte, observa-se que alguns Surdos já se beneficiaram dela de alguma forma, mesmo que inconscientemente.<sup>31</sup> Observa-se, portanto, a importância de apresentar ou reapresentar a música ao Surdo de uma maneira diferente do que se possa convencionalmente pensar, a fim de proporcionar a ele formas diversificadas de interação e interferência da música em sua vivência. De grande valia também é não tentar fazer com que a experiência musical de um sujeito Surdo seja igual à de um ouvinte, com uma busca de “normatização” de seu comportamento ou mesmo com o empregando a música como simples ferramenta de treinamento da fala, como mencionado por Haguiara-Cervellini (2003); pode-se enfatizar a experiência do ritmo, por exemplo, como uma das possibilidades musicais a serem percebidas pelo Surdo.

Portanto, como argumenta Haguiara-Cervellini (2003, p. 204), “pensar o Surdo como musical pressupõe transformações das representações já estabelecidas. Ser musical não é privilégio de seres especiais e bem-dotados, mas possibilidade do homem como ser”. Dessa forma, oferecer uma vivência musical ao Surdo pode proporcionar prazer e autorrealização a este sujeito, além

---

<sup>31</sup> Como por exemplo, em um *Parabéns* cantado em seu aniversário.

dos demais benefícios que o desfrute musical é capaz de prover, como favorecer seu desenvolvimento enquanto ser social e aperfeiçoar sua autoimagem.

### **1.6 *Performance* musical cantada para Surdos: caminhos possíveis**

O contato com o universo da *música para Surdos* nos revelou o quanto a temática tem sido explorada e amplamente discutida no meio acadêmico, em diversas áreas do conhecimento e em diferentes regiões do mundo. No entanto, após uma consulta relativamente breve no portal do Google acadêmico (ver dados no Apêndice 3), constatou-se que as pesquisas sobre *música para Surdos* ainda são raras e recentes no Brasil. Além disso, verificou-se que nenhuma das pesquisas publicadas contempla o objetivo desta tese - o de propor uma *performance* musical cantada para Surdos na qual a Libras faz parte da *performance* e é sinalizada pelo próprio cantor, ou seja, pelo “Cantorsinalizante”. Embora tal proposta seja, aparentemente inédita, a ideia de traduzir música para a Língua de sinais já tem sido alvo de algumas iniciativas artísticas no Brasil e no mundo, como veremos em exemplos que se seguem. E com o aumento de pesquisas na área do conhecimento *tradução de música para Língua de sinais*, o contexto da interpretação artística se fortaleceu, valorizando, sobretudo os Surdos e as Línguas de sinais.

Antes de apresentarmos o conceito de “Cantorsinalizante”, figura central da *performance* sugerida neste estudo, julgamos ser importante esclarecer que, ao defendermos a hipótese de atuação eficaz do “Cantorsinalizante”, não temos a intenção de desqualificar a tarefa do TILS. Ao contrário, acreditamos que o TILS foi quem despertou o interesse de muitos Surdos pela *performance* musical cantada. Acreditamos, contudo, que o “Cantorsinalizante” poderá também oferecer uma nova perspectiva de percepção e recepção da *performance* musical cantada, tanto aos Surdos quanto aos ouvintes.

Apesar de não encontrarmos nenhum registro escrito sobre a *performance* musical cantada, na qual o “Cantorsinalizante” é a figura central, observamos que o “Cantorsinalizante” já está presente em diversos contextos, como filmes, musicais, shows, videoclipes, dentre outros, sobretudo norte-americanos. Para exemplificar, relacionamos alguns nomes que têm ganhado espaço na mídia nos últimos anos, dentre eles: 1) a cantora, Surda, norte-americana, *Mandy Harvey*<sup>32</sup> (Figura 3); 2) o cantor, Surdo, norte-americano, *Sean Forbes* (Figura 4); 3) a cantora

---

<sup>32</sup> Página oficial da cantora: <https://mandyharveymusic.com>. Acesso em: 08 fev. 2022.

norte-americana *Sandi Patty* (Figura 5); 4) a cantora e atriz francesa *Louane Emera*, no filme *La Famille Bélier*<sup>33</sup> (Figura 6); 5) a cantora, compositora e atriz inglesa *Emilia Jones*, no filme *CODA*<sup>34</sup> (Figura 7), traduzido para o português como *No ritmo do coração*<sup>35</sup>; 6) do elenco *Spring Awakening da Broadway* (Figura 8) e; 7) do Coral *MSU*<sup>36</sup> *Singers* (Figura 9).



**Figura 3** – Mandy Harvey: Deaf Singer Moves Crowds With Original Song - America's Got Talent 2017<sup>37</sup>



**Figura 4** – Sean Forbes *I'm Deaf*<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Página do Youtube com o filme A Família Bélier. <https://www.youtube.com/watch?v=-jYt4h7t1gI>. Acesso em: 08 fev. 2022.

<sup>34</sup> CODA é uma sigla para Child of Deaf Adults, expressão em inglês que significa na tradução Filhos de Adultos Surdos. Como o próprio nome sugere, trata-se de pessoas ouvintes que são filhos de pais surdos. Fonte: <https://ensino.digital/blog/o-que-e-coda-saiba-qual-o-significado-da-expressao-que-ficou-famosa-em-todo-o-mundo-com-o-filme-que-ganhou-o-oscar>. Acesso em: 29 abr. 2022.

<sup>35</sup> Página do Youtube com o filme CODA – No ritmo do coração <https://www.youtube.com/watch?v=Q4VJTXiL9b0>. Acesso em: 29 abr. 2022.

<sup>36</sup> MSU é a sigla para Michigan State University.

<sup>37</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=31WoctulNiY>. Fonte: <https://www.music.msu.edu/performance/student-ensembles/choral>. Acesso em: 21 ago. 2023.

<sup>38</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=E5l-2Jo14cQ>.



**Figura 5** – Sandi Patty c anta *We Shall Behold Him* - 1983<sup>39</sup> e 2015<sup>40</sup>



**Figura 6** – Louane Emera, no filme *La Famille Bélier*<sup>41</sup>



**Figura 7** – Emilia Jones, no filme CODA<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1gPJMDkzs0I>.

<sup>40</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KZ3H3lg9NZM>.

<sup>41</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-jYt4h7t1gI>.

<sup>42</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4VJTXiL9b0>.



**Figura 8** – Parte do elenco de Spring Awakening da Broadway<sup>43</sup>



**Figura 9** – Ain't No Grave Can Hold My Body Down, interpretada pelo coral MSU Singers<sup>44</sup>

Em todos estes exemplos apresentados é possível perceber que tanto o público Surdo quanto o público ouvinte têm acesso à *performance* musical realizada por um “Cantorsinalizante”. Desse modo, esta pesquisa pode contribuir, sobretudo, para fundamentar metodologicamente uma proposta de *performance* musical que já vem se firmando no ambiente artístico mundial.

### **1.7 Revisitando um conceito e propondo possíveis desdobramentos: “Cantorsinalizante”**

O termo “Cantorsinalizante” surgiu em nossa pesquisa no ano de 2019, quando sentimos a necessidade de nomearmos a *performance* musical diferenciada que propúnhamos e que já vínhamos nos dedicando há alguns meses. No início do estudo, utilizamos o termo *cantorsinalizante*, com hífen, para nos referirmos ao cantor que, além de cantar, também utiliza a

<sup>43</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=56TRT4dhQLM>.

<sup>44</sup> Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=hhr\\_DcbCOzI](https://www.youtube.com/watch?v=hhr_DcbCOzI).

Língua de sinais em sua *performance*, de forma simultânea ao canto. Todavia, no início do ano de 2022, após realizarmos uma pesquisa no portal do Google acadêmico, verificamos que o termo havia sido citado no TCC intitulado *A Tradução de música e seus aspectos tradutórios: do português para a Libras por Surdos e ouvintes*, de autoria da pesquisadora Emily Roque Araújo, publicado em 2020. O termo mencionado por Emily, foi proposto por Peixoto e Possebon (2018), na pesquisa intitulada *O 9º artefato cultural: religioso*, no livro *Artefatos culturais do povo Surdo: discussões e reflexões*, publicado no ano de 2018. Logo, ao dirigirmos ao texto fonte, constatamos que os autores Peixoto e Possebon (2018, p.194) utilizaram o termo *cantor-sinalizante*, da mesma forma que Araújo (2020), para denominar os Surdos que “expressam cânticos através das mãos, e de expressões corporais”, como no *chansigne*, conceito que será retomado adiante (BRÉTÉCHÉ, 2019).

Deste modo, após analisarmos a aplicação do termo *cantor-sinalizante*, com hífen, percebermos que ele se adapta bem à proposta apresentada pelas autoras Peixoto e Possebon (2018), pois o ato de cantar recebe, nesse contexto, um significado novo, ou seja, a prática oral-auditiva, comumente utilizada por ouvintes, passa a ser gestual-visual quando utilizada pelos Surdos, principalmente se for aplicado ao contexto da *Cultura Surda*. De acordo com Peixoto e Possebon (2018, p.194), isso ocorre porque os Surdos “também compõem músicas próprias em Libras, originadas de sua cultura baseada em vivências visuais”. Conforme mostram as autoras, músicas de autores Surdos, compostas em Libras, são sinalizadas (cantadas) sem o acompanhamento de som, ou acompanhadas de gravações de músicas instrumentais com batidas marcantes, ou ainda, acompanhadas pelo instrumento de percussão ironicamente denominado Surdo.

Tendo em vista que a nossa proposta difere da apresentada por Peixoto e Possebon (2018), optamos por manter a expressão “Cantorsinalizante”, porém sem a presença do hífen, pois, desse modo, o termo adquire o sentido pretendido, isto é, o cantor que é ouvinte e que de maneira simultânea executa as duas funções em sua *performance*, cantando e sinalizando em Língua de sinais.

## **1.8 A canção sinalizada**

Muitas vezes, quando nos referimos à canção sinalizada, nos recordamos da figura do profissional TILS sinalizando a letra de uma canção, pois esta passou a ser uma prática bastante comum por causa da acessibilidade, em contextos religiosos e artísticos como shows e musicais,

dentre outros. Porém, não podemos nos esquecer de que essa não é uma prática apenas de sujeitos ouvintes. De acordo com Brétéché (2019), existe a prática de canção sinalizada chamada *chansigne* que teve origem na *Cultura surda* e que “propõe expressar, sem som, um texto em forma de canção sinalizada”. Por meio dela, “o corpo [do sinalizante] carrega os valores melódicos e rítmicos através do uso da Língua de sinais”. “A experiência musical [no *chansigne*] está em sintonia com as especificidades dos Surdos” e, desse modo, “a melodia toma conta do corpo como um espaço para a produção da musicalidade, enquanto a ritmicidade do sinalização explora o espaço visual como um lugar para a concretização da música”. O *chansigne* é mais do que uma simples tradução de canções para a Língua de sinais, pois “está profundamente envolvido por dimensões musicais que transformam a prática atual das línguas gestuais” (BRÉTÉCHÉ, 2019, p.202).

Tendo em vista que a prática do *chansigne* foi desenvolvida “a partir de características da identidade linguística e gestualidade” da Língua de sinais, a experiência musical estará “em sintonia com as especificidades dos Surdos” (BRÉTÉCHÉ, 2019, p.202). Como nos mostra Brétéché (2019, p.202), “as qualidades musicais do *chansigne* estão próximas dos parâmetros musicais comuns, embora as explorem de formas específicas de acordo com as características das línguas gestuais”. Veremos a seguir, quais são as qualidades musicais do *chansigne* apresentadas por Brétéché que podem ser utilizadas também pelo “Cantorsinalizante” (2019, p.202-203, tradução nossa):

- 1) explora, em primeiro lugar, a **ritmicidade** da língua, e apresenta uma transformação rítmica da produção de sinais, juntamente com uma organização dinâmica e ordenada da sintaxe, o que anima a produção gestual do texto.
- 2) A **melodicidade** é alcançada através do desenvolvimento de gestos no espaço e uma ampliação da estrutura espacial para a produção de sinais em altura, largura e profundidade. A amplitude da produção distingue, assim, a produção linguística atual de sua expressão musical, permitindo que o discurso assumira sua forma melódica. Na *chansigne*, a melodia é derivada de um movimento visual em vez de um movimento sonoro. A dinâmica da sequência de sinais produz uma expressão melódica silenciosa, baseada em uma espacialização da língua em uma perspectiva estética.
- 3) A *chansigne* também contém nuances, que neste caso não são de intensidade sonora, mas de **intensidade dinâmica**. A **ritmicidade** e a **melodicidade** dos gestos que podem ser associadas a uma redução ou ampliação dos sinais, que intensificam o discurso ou definem um valor particular. O corpo se expande ou se fecha em expressão musical. A canção intensifica as dimensões expressivas incorporadas na linguagem dos sinais, a fim de matizar os elementos do discurso musical.
- 4) A **repetição** é também fortemente explorada pela *chansigne*, num efeito expressivo, para dinamizar o discurso ou acentuar sua rítmica numa

- perspectiva estética puramente visual.
- 5) Finalmente, há um desvio de sinais comuns, que às vezes podem ser modificados em sua produção, ou totalmente transformados, para expressar de forma visual (perto de mímica) o conteúdo do discurso textual.<sup>45</sup>

Acreditamos que os elementos musicais apresentados por Brétéché (2019) e que têm origem na *Cultura Surda*, podem justificar a transposição dos elementos musicais utilizados na *performance* musical cantada proposta nesta tese. Acrescentamos também que, além dos elementos musicais presentes no *chansigne*, “o timbre, qualidade sonora de um instrumento ou de uma voz” também pode ser observado na sinalização de uma canção. Ele “será representado pelo modo como o “Cantorsinalizante” irá sinalizar” (SOBREIRO e DUTRA, 2020, p.6). Assim, pode-se também conjecturar que este “modo de sinalizar” representaria algo análogo àquilo que é mais próprio do intérprete, como o seu timbre, sua “marca”, ou aquilo que realizamos na música e que nos diferencia dos outros artistas.

Os parâmetros ritmo e duração, que estão estritamente ligados à Língua de sinais, são também aproveitados na expressividade do “Cantorsinalizante”, podendo ser representados tanto pelo movimento quanto pela duração de um determinado sinal e no andamento necessário. A dinâmica também é visível durante a sinalização, ela pode ser observada a partir das expressões faciais e corporais do “Cantorsinalizante” e tem relação direta com a parte textual e musical (SOBREIRO e DUTRA, 2020, p.7).

Tendo em vista que o público-alvo deste estudo é composto por participantes que, de alguma forma ou em algum período de suas vidas tiveram algum contato com a música e, portanto, têm

---

<sup>45</sup> 1) *il exploite en premier lieu la rythmicité du langage, et l'on retrouve dans le chansigne une transformation rythmique de la production des signes et une organisation dynamique et ordonnée de la syntaxe, qui animent la production gestuelle du texte.* 2) *La mélodicité passe par un épanouissement des gestes dans l'espace, et un élargissement du cadre spatial de production des signes en hauteur, en largeur et en profondeur. L'amplitude de production distingue ainsi la production langagière courante de son expression musicale, permettant d'apporter au discours sa forme mélodique. Dans le chansigne, la mélodie découle d'un mouvement non pas sonore, mais visuel. La dynamique de l'enchaînement des signes produit une expression mélodique silencieuse, reposant sur une mise en espace de la langue dans une perspective esthétique.* 3) *Le chansigne comporte également des nuances, qui ne sont pas ici d'intensité sonore, mais d'intensité dynamique. La rythmicité et la mélodicité des gestes peuvent en effet être associées à une réduction ou à un agrandissement des signes, qui intensifient le discours ou définissent une valeur particulière. Le corps s'étend ou se referme dans l'expression musicale. Le chansigne intensifie en effet les dimensions expressives incorporées en langue des signes, afin de nuancer les éléments du discours musical.* 4) *La répétition est également fortement exploitée par le chansigne, dans un effet expressif, afin de dynamiser le discours ou d'en accentuer la rythmicité dans une perspective esthétique purement visuelle.* 5) *Enfin, on retrouve un détournement des signes courants, qui peuvent parfois être modifiés dans leur production, ou totalement transformés, pour exprimer d'une manière visuelle (proche du mime) le contenu du discours textuel.*

registrado em suas memórias alguns elementos musicais, e que por sua vez podem ser traduzidos em elementos visuais, demonstraremos, no próximo capítulo, como tais elementos podem ser adaptados/ transpostos/ interpretados/ traduzidos e assim percebidos pelo sujeito Surdo durante a *performance* musical cantada e sinalizada que é proposta nesta pesquisa.

## 2 A “CANÇÃO DE VER”: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO, DO AUDÍVEL PARA O VISÍVEL

Neste capítulo apresentamos os nossos principais referenciais teóricos, as reflexões acerca da tradução de elementos textuais e musicais das canções para a Libras, e sobretudo, os critérios e as argumentações para decisões e escolhas tomadas. Um dos aportes fundamentais refere-se ao Modelo ou Teoria Tripartite,<sup>46</sup> de Jan Molino e Jean-Jacques Nattiez que, de fato, irá fundamentar os demais aportes teóricos. A seguir, veremos um exemplo de construção de *performance* a partir da canção *Para Sempre* (1998), de Villani-Côrtes, evidenciando alguns dos importantes pressupostos que sustentam o processo tradutório do que virá a tornar-se uma “Canção de ver”.

### 2.1 A teoria tripartite e a intermedialidade em favor do pensamento tradutório

As pesquisas sobre traduções de canções para a Língua Brasileira de Sinais (Libras), em sua maioria, são elaboradas por pesquisadores ouvintes, o que torna o tema complexo e por vezes conflituoso, considerando-se as particularidades contextuais da chamada *Cultura Surda*. Primeiramente, tal complexidade advém do fato de se tratar, em princípio, da tradução exclusiva da letra da canção e, ainda, porque quando nos referimos à *Cultura Surda*, essa envolve sujeitos que compreendem e interagem com o mundo principalmente por meio de experiências visuais (STROBEL, 2008). Ou seja, sujeitos Surdos fazem uso prioritariamente da Língua de sinais como veículo de comunicação de toda e qualquer informação. Deste modo, uma tradução de algo de caráter preponderantemente linguístico e poético, que envolve uma gramática e uma sintaxe específicas, para sinais visuais, torna-se tão ou mais complexo que a tradução interlinguística de poesia.

Em canções traduzidas<sup>47</sup> para a Libras, nota-se demasiada preocupação com as questões gramaticais da Língua de sinais. Isso ocorre porque essas traduções se dão entre modalidades de línguas diferentes, ou seja, de uma língua vocal-auditivo (Português) para uma língua visual-

---

<sup>46</sup> A teoria tripartite, conhecida também como a teoria da tripartição, é uma importante proposta metodológica estruturada no ramo da semiologia musical por MOLINO (1989), posteriormente desenvolvida por NATTIEZ (2002).

<sup>47</sup> Aqui nos referimos à tradução realizada pelos Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais/Português – TILSP.

gestual (Libras).<sup>48</sup> Sobre esse processo tradutório realizado entre línguas de modalidades diferentes, Klamt (2014) afirma que os elementos da língua oral que não possuem correspondentes em línguas de sinais precisam ser adaptados, a fim de provocarem menor esforço cognitivo por parte dos falantes da língua para a qual é feita a tradução. No entanto, quando nos referimos a uma tradução em música, mais especificamente à tradução de uma canção em seu sentido amplo – de gênero, cuja integração texto-música origina um produto novo e intersemiótico, variando semanticamente a cada *performance*, a cada *performer*, a cada percepção –, julgamos relevante considerar não exclusivamente a tradução da parte textual, mas também de elementos da música. Nosso intuito é que o sujeito Surdo não se atenha exclusivamente à letra, mas à compreensão desse conjunto intersemiótico, por sua associação à música e à *performance*, sendo esse processo capaz de remeter o Surdo à uma noção mais ampla e expressiva de música, em sua pluralidade semântica e poder de envolvimento, extrapolando em muito a questão dos significados textuais.

A proposta de tradução de uma canção – que é música – com o objetivo de oferecê-la à compreensão e à fruição de um sujeito Surdo, poderia parecer, a princípio, paradoxal (BRÉTÉCHÉ, 2019). Lembremo-nos, contudo, que a música, em sua referida amplitude semântica, pode ser percebida segundo outras dimensões, para além daquela exclusivamente sonora ou textual. As propostas do semiólogo Jan Molino (1989), desenvolvidas por Jean Jacques Nattiez (2002), tratam especificamente de três dimensões, simultâneas e complementares entre si, da música como fato artístico, descritas na já consagrada Teoria Tripartite. Para esses autores, a música, assim como outros eventos ou fatos artísticos, pode ser descrita, analisada e percebida segundo três dimensões ou perspectivas de diferentes ordens

---

<sup>48</sup> “As línguas orais e de sinais se diferem quanto à forma como a combinação das unidades são construídas. Enquanto as línguas de sinais, de maneira geral (mas não exclusiva!), incorporam as unidades *simultaneamente*; as línguas orais tendem a organizá-las *sequencialmente/linearmente*. A explicação para essa diferença primária se dá devido ao canal de comunicação em que cada língua se estrutura (visual-gestual x vocal-auditivo), pois essas características ficam mais salientes em uma língua do que em outra” (FERREIRA BRITO, 1995\*; WILCOX & WILCOX, 1997\* *apud* GESSER, 2009, p.19). “A língua de sinais tem todas as características linguísticas de qualquer língua humana natural. É necessário que nós, indivíduos de uma cultura de língua oral, entendamos que o canal comunicativo diferente (visual-gestual) que o Surdo usa para se comunicar não anula a existência de uma língua tão natural, complexa e genuína como é a língua de sinais” (GESSER, 2009, p.21 e 22).

\*FERREIRA BRITO, L. *Por uma gramática de línguas de sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1995.

\*WILCOX, S., & WILCOX, P. P. *Learning to See: Teaching American Sign Language as a Second Language*. Washington, DC: Gallaudet University Press.

que, por sua vez, podem auxiliar em sua compreensão, e assim, na realização de uma proposta tradutória intersemiótica.

Jan Molino apresentou o seu importante modelo semiológico de 1975 no artigo *Fait Social et Sémiologie de la Musique*. No texto, Molino (1975, p. 38) *apud* Barcellos (2012, p.sn)<sup>49</sup> abordou a questão do sentido a partir do conceito de *fato social*, cunhado por Marcel Mauss, como fato “que mobiliza, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições”. Considerando, assim, a música como um *fato social*, Molino afirmou que

o fenômeno musical, tal como o fenômeno linguístico ou o fenômeno religioso, não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta seu triplo modo de existência: como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido (MOLINO, 1975, p. 38 *apud* BARCELLOS 2012, p.sn).<sup>50</sup>

Com base em Molino, Nattiez (2002, p.15 e 16) descreveu as três principais dimensões de uma obra ou fato artístico, os quais podem ser percebidos, descritos, analisados e compreendidos segundo estas três dimensões já apontadas por Molino: 1) a dimensão *poiética*, definida como uma “forma simbólica”<sup>51</sup> resultante do “processo criador”,<sup>52</sup> acompanhada de “significações” pertencentes “ao universo do emissor”; 2) a dimensão *estésica*, relacionada ao “processo ativo de percepção” construído pelos “receptores”<sup>53</sup> no momento em que observam um objeto

---

<sup>49</sup> Artigo digital. BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. Music, Meaning, and Music Therapy under the Light of the Molino/Nattiez Tripartite Model. *Voices*. Vol. 12 Nº. 3 (2012). Fonte:

<https://voices.no/index.php/voices/article/view/1990/1732>. Acesso em: 06 ago. 2023.

<sup>50</sup> “Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l’on tienne compte de son triple mode d’existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu. Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique” (MOLINO, 2009, 73-74 *apud* MIFURE, 2020, p.215). Fonte: <https://hal.science/tel-02555899/document>. Acesso em: 05 ago. 2023.

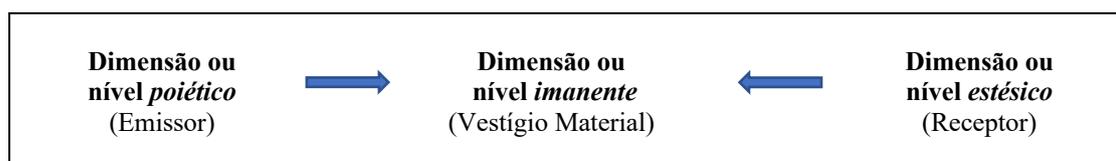
<sup>51</sup> “Uma forma simbólica é feita de signos: o signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra coisa para alguém. *Aliquid stat pro aliquo*” (Nattiez, 2002, p.12).

<sup>52</sup> “1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo *poiétique*; 2) esse processo *poiétique* deixa um traço: onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a obra seja reproduzida, no caso da música ocidental; 3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de *estésica*) por parte dos ouvintes. Note-se o sentido da seta da direita, no esquema (ver Figura 10, no texto). Na perspectiva semiológica de Molino, não há transmissão para um ‘receptor’ das ‘intenções’ do compositor por intermediação de uma obra de sua execução; a percepção, aqui, é um processo ativo de reconstrução da mensagem” (Nattiez, 1990, p.54).

<sup>53</sup> “Confrontados com uma forma simbólica, os ‘receptores’ atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma simbólica. [...] Os ‘receptores’ não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a constroem num processo ativo de percepção” (NATTIEZ, 2002, p.15).

musical; 3) a dimensão *imane* ou *neutra*,<sup>54</sup> que se refere à obra como “um vestígio acessível à observação”,<sup>55</sup> ou seja, como “objeto”.

Desta forma, o fato artístico, mais especialmente o fato ou fenômeno musical, em analogia ao fato social, seria constituído pelos processos de produção (dimensão *poiética*), recepção (dimensão *estésica*) e pelo vestígio (dimensão *imane*), apresentando-se, segundo a Tripartição de Molino, nesta relação esquemática (Figura 10):



**Figura 10** – Esquema baseado na proposta de Nattiez (1990; 2001). Fonte: elaborado pela autora desta tese.

Segundo Jean Jacques Nattiez (2002, p. 12), “as produções e ações humanas deixam vestígios materiais. [...] Esses vestígios constituem formas simbólicas porque são portadores de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem”. Sendo assim, os referidos vestígios são pistas por meio das quais se torna possível construir uma narrativa, que pode materializar-se em um enunciado linguístico, em uma obra de arte, ou em uma ação social. E tais vestígios apresentam uma realidade material, uma forma simbólica. Para Nattiez (2002, p.12) “os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma ideia abstrata, um sentimento, uma outra forma simbólica”.

Se uma forma simbólica se apresenta segundo três modos de existência, como propõe Molino, Nattiez avança ao considerar que existe a possibilidade de estabelecimento de relações entre estes três modos, níveis ou dimensões. Neste sentido, Nattiez enunciou seis situações que nos auxiliam na classificação de diferentes tipos de análises: “análise de nível neutro, análise poiética indutiva, análise poiética externa, análise estésica indutiva, análise estésica externa e análise de comunicação” (NATTIEZ, 2021, p.19). Estas situações são listadas e brevemente

<sup>54</sup> “Este nível é *neutro* porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002, p.16).

<sup>55</sup> “Trata-se realmente de um vestígio, porque o processo *poiético* não é imediatamente inteligível nele: às vezes é preciso ‘sair’ da forma simbólica para obter acesso a este processo” (NATTIEZ, 2002, p.16).

descritas a seguir, a fim de que possamos reconhecer, dentre elas, aquelas que poderão auxiliar e fundamentar a tradução intersemiótica proposta nesta pesquisa.

A análise *imanente* (de nível neutro), discute as estruturas da obra sem considerar sua relevância poiética ou estésica.

A análise poiética indutiva, interpreta as estruturas descobertas na análise *imanente*, atribuindo-lhes pertinência poiética.

A análise poiética externa, traz informações externas à própria obra, como esboços, correspondência escrita ou detalhes sobre a vida do compositor, a fim de demonstrar como os caminhos *poiéticos* influenciaram as estruturas *imanentes* da obra.

A análise estésica indutiva, interpreta os resultados da análise *imanente* do ponto de vista dos caminhos *estésicos* da obra.

A análise estésica externa, projeta os resultados de um teste *estésico* externo, geralmente as descobertas de um experimento psicológico que explica como a obra é percebida, nas estruturas *imanentes* da obra.

A análise de comunicação, ocorre quando o analista demonstra que os caminhos *poiéticos* e *estésicos* de uma obra estão alinhados entre si. Mais raro do que se imagina, essa situação é o que chamamos de comunicação musical.<sup>56</sup> (NATTIEZ, 2021, p.19 e 20, tradução nossa)

A análise no nível *imanente* ou *neutro* “descreve a forma simbólica, independentemente das estratégias de produção e das estratégias de percepção do objeto estudado que lhe são agregadas” (NATTIEZ, 2002, p.16). Nela é abordada exclusivamente as configurações *imanentes* da obra, ou seja, aquelas inseridas no material, no produto concreto, no caso, grafado na partitura.

A *poiésis* é o termo relacionado ao fazer, à criação. Mas o ponto de partida para conclusões acerca da dimensão *poiética* na obra é o próprio plano *imanente*. Para o modelo de análise tripartite, Nattiez (1989, p. 38) propõe o termo *Poiética Indutiva*, adequado a uma situação frequente na análise musical, na qual são avaliadas as práticas composicionais a partir do texto musical, com possibilidades comparativas, análise de influências e estudo de situações históricas e musicológicas intercorrentes no processo criativo da obra. Nattiez (2021, p. 292)

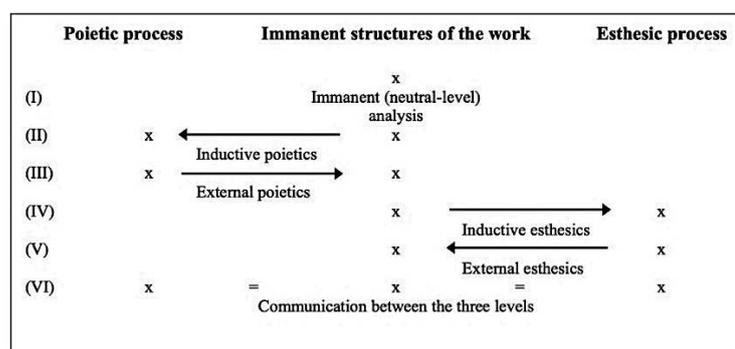
---

<sup>56</sup> Texto original. “The first case, immanent (neutral-level) analysis, discusses the structures of the work without considering their poietic or esthetic relevance at all. The second, inductive poietic analysis, interprets the structures discovered in the immanent analysis, assigning poietic pertinence to them. The third, external poietic analysis, brings to bear information that is external to the work itself, such as sketches, written correspondence, or details about the composer’s life, in order to demonstrate how poietic pathways influenced the work’s immanent structures. The fourth category, inductive esthetic analysis, interprets the results of the immanent analysis from the point of view of the work’s esthetic pathways. The fifth situation, external esthetic analysis, projects the results of an external esthetic test, typically the findings of a psychological experiment that explains how the work is perceived, onto the work’s immanent structures. The sixth category, communication analysis, occurs when the analyst has demonstrated that a work’s poietic and esthetic pathways align with each other. Rarer than we might think, this situation is what we refer to as musical communication” (NATTIEZ, 2021, p.19 e 20).

exemplifica ainda para esse caso, a importância da avaliação de estudos dos esboços e de variações da obra analisada, que diferem da versão final publicada, ou qualquer outro elemento, “seja qual for sua natureza”, que traga à luz as “circunstâncias de sua produção”. Quando se parte, na análise, de documentos como cartas, comentários, dados biográficos e mesmo de entrevistas, como aponta Nattiez, ou seja, de elementos externos à imanência do texto musical, a proposta analítica é denominada *Poiética Externa*. Essa perspectiva analítica parece-nos especialmente relevante na elaboração da *performance* proposta, como veremos nos capítulos 3 e 4.

Para uma análise do nível *estésico*, que diz respeito à recepção da obra, Nattiez aponta diferentes abordagens metodológicas. A denominada *Estésica Indutiva* se refere a como um ouvinte percebe uma determinada obra com base no estudo de sua partitura. Nattiez define ainda a *Estésica Externa*, que considera as percepções do ouvinte, mas em uma análise realizada com base em informações dele obtidas e externas à obra, incluindo relatos, bem como experimentos, considerando segmentações, referências semânticas e interpretações. Este último caso nos parece definitivamente importante para as propostas deste trabalho, como apontaremos no capítulo 4.

Nattiez acrescentou ainda à sua lista um sexto e combinado nível analítico: aquele em que a análise da obra ocorre tanto *poiética* quanto *estésicamente*, e de modo igualmente relevante (Figura 11). A combinação de níveis analíticos, portanto, parece estar na fundamentação da proposta de Nattiez para o reconhecimento amplo de uma obra. A seguir apresentamos um diagrama elaborado por Nattiez (2021, p.20):



**Figura 11** – Seis situações analíticas propostas por Nattiez. Fonte: Nattiez (2021, p.20).

Assim, a observação de informações com base nas propostas analíticas de Nattiez, sobretudo a partir da análise *imanente*, da *poiética externa* e da *estésica externa*, no caso de nosso estudo, podem esclarecer elementos da obra musical e do processo criativo de Villani-Côrtes. Tais

elementos se enquadram em um conjunto de significações que Nattiez (2004) denominaria remissões extrínsecas, ou seja:

[...] significações afetivas, emotivas, imagéticas, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, [...]. [...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do “fato musical total” e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de “semântica musical” seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão “remissões extrínsecas” que acabo de empregar. (NATTIEZ, 2004, p.07)

Seguindo estes princípios norteadores, a tradução/interpretação de uma canção para Libras poderia, segundo perspectivas da teoria tripartite, traduzir elementos associados às três dimensões, visando oferecer ao receptor Surdo um maior número de pistas necessárias à compreensão da obra musical como um todo. Deste modo, se o tradutor/intérprete, representado nesta pesquisa pelo “Cantorsinalizante”, tiver acesso às informações relacionadas ao contexto histórico e criativo da obra, que configuram a dimensão *poiética externa* –, tais informações poderão auxiliá-lo na construção de sua tradução. Mas como conjugar uma informação histórica, contextual e poética (relacionada à criação da obra) em uma tradução/interpretação? A narratividade, que é construída pelo artista e configura uma intervenção pela perspectiva *poiética*, poderia instrumentalizar o intérprete nesta tarefa tradutória, como avalia Rink (2018), facilitando e criando ferramentas para a transposição semiótica objetivada, ou seja, para uma tradução que vai além dos signos textuais e linguísticos. Segundo Rink (2018, p.95), “pode-se dizer que existem dois tipos de narrativa em relação à *performance* musical: uma que é construída pelo intérprete e é *poética* em função, enquanto a outra é construída pelo ouvinte e é de natureza *estética*.” De acordo com Rink (2018, 101) não se “pode definir adequadamente o caráter narrativo da música ou, de fato, entender a música em geral e seus efeitos sobre nós, a menos que as ações do artista sejam totalmente levadas em consideração.”

Até esse ponto do capítulo, poderíamos considerar que a ideia de traduzir partes de uma canção e associá-la a uma narrativa relacionada à criação dessa mesma canção traria mais elementos em auxílio à compreensão da obra por um público Surdo. Manter-se-ia, contudo, uma questão conceitual: este novo produto de *performance* seria efetivamente uma canção? Haveria nele a clara presença, para os Surdos, de música, ou daquilo que consideram como tal? Frente a tais questionamentos, novas perspectivas teóricas, mas também de base semiótica, nos auxiliam no

desenvolvimento desta proposta de *performance*, sobretudo as relacionadas ao campo da intermedialidade.

## 2.2 Intermidialidade – adaptação, combinação e outras reflexões

O termo intermedialidade, que tem sua origem nos estudos da intertextualidade e interartes, ampliando sua abordagem ao considerar as evoluções tecnológicas, as transformações e surgimentos de novas mídias e suas variadas formas de relacionamento nos modos de comunicação, construção do fazer artístico e expressão de sentidos, estuda as relações entre mídias no processo de elaboração e na recepção de um produto midiático em suas diferentes manifestações. As reflexões oriundas desse vasto campo de estudo, que tem suas origens no final dos anos de 1980, fizeram parte da elaboração de “Canção de Ver”, que inter-relaciona elementos oriundos de diferentes mídias, tais como a música, representada pela voz cantada e o som do piano que a acompanha, o teatro, na sinalização e na movimentação do cantor explorando o espaço cênico e, em especial, a sinalização em Libras simultaneamente ao texto cantado, além do uso de projeção de imagens, adereços, cenário, figurinos na construção de um espetáculo. Assim, ao dar protagonismo ao aspecto visual na *performance* de uma canção, cujo foco está fortemente amparado no sonoro, uma nova experiência será gerada e os modos de sua recepção serão também alterados. Nesse sentido, questões relacionadas ao conceito de adaptação, que basicamente trata da transferência de conteúdo de uma mídia para outra mídia, foram fundamentais para as reflexões sobre o processo tradutório envolvido na proposta da “Canção de Ver”.

Thierry Groensteen abre o seu artigo com uma definição abrangente de adaptação que se adéqua ao processo de tradução inerente à proposta de “Canção de Ver”: “Chamamos de ‘adaptação’ o processo de tradução que cria uma obra O2 a partir de uma obra O1 preexistente, ainda que O2 não utilize, ou **não utilize somente, os mesmos materiais de expressão que O1**”<sup>57</sup> (GROENSTEEN, 1998 *apud* FIGUEIREDO, OLIVEIRA e DINIZ, 2020, p.113). Em “Canção de Ver” (O2), à tradicional *performance* de uma canção (O1) são acrescidos materiais e elementos expressivos de um novo contexto, uma nova linguagem, que pressupõe, portanto, uma nova recepção. O autor aponta para os deslocamentos que o discurso adaptado sofre, seja 1. pelo que ele chama de “transmediatização ou trans-semiotização”, 2. pela mudança de autor

---

<sup>57</sup> Grifo da autora

(colocando aqui a “Cantorasinalizante” como autora da nova proposta de *performance* das canções) e 3. ao fato de que

cada mídia induz, segundo acreditamos, uma organização diferente do discurso, que não pode deixar seu conteúdo intacto. De fato, os topoi os símbolos ao redor dos quais o discurso se organiza não poderiam ser rigorosamente idênticos em duas mídias diferentes, mas apenas apresentar equivalências aproximativas. É preciso, por fim, considerar as diferenças entre as condições de recepção da obra. Assim como as situações concretas de recepção variam segundo as mídias, também as expectativas do público se diversificam. Essas diferenças induzem, no receptor, uma percepção e, conseqüentemente, uma reformulação, que são diferentes do discurso em questão. (GROENSTEEN 1998, *apud* FIGUEIREDO, OLIVEIRA E DINIZ, 2020, p. 115 e 116)

Da ampla abordagem que Linda Hutcheon (2013) oferece sobre o conceito de adaptação, destacamos aqui três modos de engajamento que exercem especial importância na teoria da autora: os modos “contar”, “mostrar” e “interativo”. Segundo ela, o processo de adaptação de um gênero a outro (cinema, literatura, teatro, ópera) envolve representação e transferência de expressão de um modo para o outro. No processo de adaptação ora proposta, da tradicional *performance* de canção para a “Canção de Ver”, é evidente a transferência de expressão do modo de “contar”, como ocorre em uma *performance* convencional, para o modo “mostrar”. A história, que no gênero da canção é contada por meio de música, dos timbres, da instrumentação, do texto poético colocado em música, será mostrada por meio da tradução da letra para a Libras. Nesta transferência de expressão entre modos diferentes de apresentação e percepção de um produto, dois aspectos que os conectam e que são fundamentais de serem considerados são a expansão e a manutenção das características do material que dão origem ao processo de adaptação que irá gerar um novo produto. Em “Canção de Ver”, o que se pretende resguardar e ao mesmo tempo expandir é, essencialmente, o conteúdo semântico das canções de Villani-Côrtés e a narratividade proposta na escolha e organização dessas canções na construção do espetáculo, como veremos nos capítulos 3 e 4. Como o conteúdo semântico não se restringe ao texto poético, mas também à forma como o compositor o coloca em música, na sinalização da Língua de sinais aspectos musicais serão incorporados, de acordo com os signos próprios dessa língua. O produto original será mantido, isto é, a canção poderá também ser ouvida tal como no original, e expandido, com a incorporação simultânea da nova língua e, conseqüentemente, do público Surdo na fruição da obra. Questões mais práticas sobre esse tema serão detalhadas adiante, nos esclarecimentos sobre as escolhas e o processo de tradução da canção.

Para a construção de uma narrativa que conecte as peças de Villani-Côrtes em um produto único e coeso, além da escolha e ordenação das canções e da pesquisa do contexto da composição dessas peças, novos aparatos, cênico, plástico, audiovisual, entre outros, estarão associados durante a *performance* da obra, como veremos nos capítulos 3 e 4. A fusão desses elementos na elaboração da proposta e na apresentação do novo produto se encaixa no conceito de “combinação”, uma das três subcategorias da intermedialidade na perspectiva de Irina Rayewsky, a saber: transposição intermediática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Segundo a autora, na transposição, que inclui as adaptações, a qualidade do intermediático se relaciona “ao processo de produção, portanto ao processo de transformação de um ‘texto’ fonte ou de um substrato ‘textual’ ancorado em uma mídia específica dentro de uma outra mídia”, enquanto o processo de combinação pressupõe

a ‘copresença’ de diferentes mídias (ou, mais precisamente, de diferentes formas midiáticas) que fazem emergir, por sua concomitância, uma constelação intermediática (emblema, HQ, arte sonora, ou ainda, em uma perspectiva histórica, igualmente teatro, ópera e cinema). (RAJEWSKY, 2015 *apud* FIGUEIREDO, OLIVEIRA E DINIZ, 2020, p. 75)

O gênero da canção é um produto plurimidiático por sua natureza, já que poesia e música estão “copresentes” e se associam na construção de seu sentido. Na *performance* ora proposta, tal qualidade estará ampliada, já que recursos audiovisuais e cênicos, que não fazem parte em uma interpretação mais convencional para esse gênero, serão aproveitados.

Elleström (2021), a partir da ideia de intermedialidade, do “inter” significando “entre”, estabelece a transmedialidade como uma capacidade específica das mídias – *affordance* – de se relacionar umas com as outras, e acrescenta:

A narratividade, por exemplo, é uma espécie de transmedialidade, pois diferentes mídias são capazes de mediar narrativas. Dessa forma, se um poema apresenta elementos narrativos, ele mais facilmente pode ser mediado por mídias narrativas, a exemplo de um filme ou um romance”. (ELLESTRÖM, 2021, p. 8)

Na proposta “Canção de ver”, a narratividade construída por meio da organização das canções e a partir das informações sobre o contexto da composição das peças será transmediada para o público Surdo através da adaptação do texto poético para a Libras, das imagens projetadas em audiovisual, da atuação do “Cantorsinalizante” e dos materiais colocados em cena e que participam da *performance* das canções.

No desenvolvimento de sua proposta metodológica, Elleström explica que todas as mídias possuem traços que lhes são inerentes e que podem ser analisadas e comparadas a partir de quatro modalidades: as modalidades materiais, espaços-temporais, sensoriais e semióticas. Ele acrescenta que “as diferenças entre as mídias se dão em vista dos diferentes modos como elas midiam valores cognitivos em cada uma dessas modalidades” (ELLESTRÖM, 2021, p. 8-9). Tal perspectiva analítica, que permite o diálogo entre diferentes campos de investigação, nos pareceu bastante proveitosa para as reflexões e identificação de fronteiras e aspectos a serem considerados no processo comunicativo de nossa proposta, de sua elaboração à recepção. Assim, buscamos estabelecer um paralelo de como se operam cada uma dessas modalidades nos dois fenômenos que ocorrem simultaneamente em “Canção de ver”: a *performance* convencional de canção e a versão adaptada para a Libras.

De acordo com Elleström (2021, p. 78 e 79), a modalidade material diz respeito à materialidade da mídia, sua qualidade física, que permite o seu acesso à mente do perceptor. A materialidade básica da canção são as ondas sonoras emitidas pelos instrumentos e pelo cantor. Em “Canção de ver” essa materialidade não entra em ação no processo comunicativo, mas é substituída ou adaptada à sinalização da Libras, através do qual algumas propriedades (intensidade, timbre, rítmica) dessa materialidade “ausente” possam ser “interpretadas” ou “percebidas” em conjunto com os demais traços. A modalidade espaço-temporal é coincidente, já que na *performance* a canção será, no mesmo espaço e ao mesmo tempo, soada e sinalizada na tradução para a Libras. Segundo Elleström, “todos os produtos de mídia possuem propriedades sensoriais, no sentido de que sua materialidade, de alguma forma existente no tempo e espaço, deve ser percebida por um ou mais dos nossos sentidos para alcançar a mente e provocar semiose” (Idem, p.81). Se o traço sensorial da convencional *performance* da canção é o auditivo, na versão em Libras o visual é determinante na criação de sentido. A ênfase nos materiais que possam ser apreendidos pelo sentido da visão é essencial na nossa proposta, pois é por meio deles que se pretende provocar no Surdo uma diferenciada fruição de propriedades da materialidade “ausente” (ondas sonoras). E, finalmente, por exercerem uma função comunicativa,

todos os objetos e fenômenos que atuam como produtos de mídia possuem traços semióticos. [...] Ainda que os traços semióticos de produtos de mídia sejam menos palpáveis que os pré-semióticos e sejam, de fato, amplamente derivados deles – porque tipos diferentes de mediação possuem diferentes tipos de potencial semiótico –, eles são igualmente essenciais para realizar a comunicação. As configurações sensoriais midiadas de um produto de mídia não transferem nenhum valor cognitivo até que a mente do perceptor as compreenda como signos. Em outras palavras, as sensações não possuem

significado até serem entendidas como representantes de algo, por meio de uma interpretação consciente ou inconsciente. (ELLESTRÖM, 2021, p. 82)

A nossa intencionalidade de promover a uma *performance* musical cantada para Surdos na qual a Libras faz parte da *performance* e é sinalizada pelo próprio cantor prevê que as diferenças das modalidades pré-semióticas envolvidas nos dois fenômenos analisados (canção cantada e traduzida para Libras), em especial a material e a sensorial, irão provocar recepções distintas, não apenas daquelas que poderíamos esperar de um público de ouvintes, mas especialmente entre os membros do grupo de Surdos selecionado para a presente pesquisa. E esse é um importante aspecto considerado na pesquisa e será tratado no capítulo 4 desta tese.

Também nossas reflexões sobre a função social e contextual de “Canção de ver”, buscando identificar propostas diferenciadas de *performances* de canções traduzidas para Libras ou outras Línguas de sinais emergentes e estudar convenções e símbolos envolvidos no processo de tradução e na recepção do novo produto de mídia pelo público da *Cultura Surda*, encontram ecos nas reflexões de Elleström, em especial as relacionadas ao “aspecto qualificador contextual” de mídias (básicas e qualificadas) e produtos de mídias.

Esse pode ser chamado de aspecto qualificador contextual e envolve a formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas. Nossa tendência é pensar sobre um tipo de mídia como um conjunto de produtos de mídia que começa a ser utilizado de uma certa maneira, ou que adquire certas qualidades em um dado momento em um dado contexto cultural e social. (ELLESTRÖM, 2021, p. 98)

Assim, como o “cinema”, exemplo explorado por Elleström (idem, p. 99), não foi entendido como “cinema” quando a técnica foi inventada no final do século XIX, ao contrário, precisou-se que variados produtos de mídias fossem criados por meio das técnicas cinematográficas e, aos poucos, adquirissem características similares, esperamos que as práticas similares à “Canção de ver” se multipliquem e, quiçá, passem a se impor como um novo produto de mídia de eficaz e duradouro impacto para a *Cultura Surda*.

Nesse sentido se desenvolve este trabalho, e especialmente se configura este capítulo, que exemplifica um processo tradutório/adaptativo de uma canção de câmara escolhida, visando sua compreensão por Surdos, a partir do 1) emprego da Libras, e fundamentado nas ideias de 2) configuração tridimensional da obra artística, com ênfase nas dimensões *imanente* e *poiética* externa por vias da análise do *performer*, 3) emprego de propostas de narratividade, sugeridas em Rink (2018), com inserção de elementos *poiéticos* externos na *performance*, e ainda, 4) uso

dos conceitos de Adaptação e Intermidialidade, com interação das mídias voz cantada, voz instrumental/piano, Libras, imagens de vídeo, cenário, figurino, narrativas em Libras.

Pretende-se com a *performance* proposta oferecer também ao público ouvinte, não excluído das *performances* para Surdos, a possibilidade tradutória de elementos musicais a partir de uma experiência visual, contribuindo para uma *performance* musical cantada diferenciada e nova, para fruição de um novo produto performático, adaptado e intermediático, e sobretudo, para aproximação deste público da *Cultura Surda*.

### **2.3 Da teoria à prática: falando de adaptação e narratividade**

Para fins de elucidação dos caminhos tradutórios percorridos para a criação de um produto novo, de uma canção passível de ser compreendida pelos Surdos, apresentamos a seguir, de maneira sintética, a teoria da Adaptação proposta por Linda Hutcheon e, em seguida, de alguns conceitos relativos à narratividade, que, em conjunção com os demais conceitos tratados neste capítulo, configuraram os princípios teóricos básicos para a construção da proposta “Canção de Ver”.

#### *2.3.1 Adaptação*

Segundo propõe Linda Hutcheon, a adaptação, da mesma forma que a tradução, pode ser entendida como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, ou seja, podem ocorrer “entre mídias, gêneros, idiomas, culturas diferentes, ou até mesmo dentro de um único gênero e de uma mesma mídia” (HUTCHEON, 2013, p.9). Segundo a autora, “a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas”. Para Hutcheon, mesmo antes do surgimento dos meios de comunicação como o rádio, a televisão e a internet, todas as culturas, em algum momento “estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais” (HUTCHEON, 2013, p.10). Naturalmente, isso acontece(u) porque quando nos propomos contar ou recontar uma história estamos ajustando e adaptando um texto para que um determinado público-alvo consiga compreendê-lo. Exemplos disso são as histórias contadas a nós, crianças, por nossos avós e pais, e que futuramente recontaremos aos nossos filhos e netos. No caso dos sujeitos Surdos, isso nem sempre acontece, pois muitos Surdos são filhos de pais ouvintes que não sabem a língua de sinais.

A partir disso, pode-se considerar que a adaptação é uma prática comum a toda a humanidade e está presente em todos os espaços, seja “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos” (HUTCHEON, 2013, p.22). De acordo com Hutcheon, se já experimentamos uma Adaptação em algum momento de nossa vida, temos nossa própria teoria, “uma teoria da adaptação, consistente ou não”. (HUTCHEON, 2013, p.10).

No entanto, apesar da adaptação estar presente na vida das pessoas, quando falamos em adaptar um texto, seja ele qual for, muitas vezes ouvimos que o produto adaptado será menos importante do que o original. Sobre isso, Hutcheon (2013, p.10) nos lembra que a popularização do termo adaptação entre as culturas fez com que a expressão se tornasse sinônimo de algo secundário e derivativo, “tanto por parte da mídia popular quanto pelo discurso acadêmico”. Porém, se entendermos o verbo adaptar como sinônimo de "ajustar, apropriar"<sup>58</sup> e "tornar", talvez essa comparação entre o original e o adaptado seja mais sutil e eleve o produto adaptado a outro patamar (HUTCHEON, 2013, p.29).

Mas então por que adaptar uma *performance* musical se sabemos que o produto adaptado poderá ser recebido como algo "inferior", "secundário" e "vertical"? Nas palavras de Hutcheon (2013, p.13) “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário”. Sobre isso, Hutcheon (2013) nos instiga a perceber a adaptação como algo lateral ao texto fonte, ao invés de vertical e inferior, como apontam algumas teorias já existentes. Acredita-se que deste modo a adaptação poderá ser vista como uma teoria e não somente como um produto modificado.

De acordo com Hutcheon (2013, p.29), o termo adaptação faz “referência tanto ao produto quanto ao processo”, e pode ser definida a partir de “três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas”: “**produto formal**”; “**processo de criação**”; “**processo de recepção**”. Como **produto formal**,

a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia ou gênero, ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recordar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar

---

<sup>58</sup> Adaptar, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on-line]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/adaptar>. Consultado em: 21 fev. 2022.

uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Como **processo de criação**, “a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p.29). Já no **processo de recepção**, “a adaptação é uma forma de intertextualidade”. Segundo Hutcheon (2013, p.30) “nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos<sup>59</sup> por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Em resumo:

a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis (Produto);
- um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação (Criação);
- um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (Recepção). A adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, 2013, p.30).

### 2.3.2 A narratividade e narrativa musical

No texto *A música como arte narrativa*, o musicólogo Tarasti (2019, p.49) aponta que existe uma “condição mínima necessária para que se possa falar de narração”. Segundo o autor, precisa haver uma “transformação de um objeto ou de um estado em outro, produzida num certo espaço de tempo. Paralelamente, a narratividade pode igualmente emergir de um texto não linear e conseqüentemente não temporal, como uma pintura,” por exemplo. Segundo Tarasti (2019, p.49),

nesse caso não somos conduzidos de forma horizontal através do fluxo do texto, mas verticalmente, em direção ao que se encontra sob o texto: uma imagem é narrativa se está ligada iconograficamente a eventos mitológicos ou se representa um ponto crucial de uma narração, onde alguma coisa muda.

Segundo Tarasti (2019), é por esse motivo que “deveríamos sustentar que a música constitui uma arte narrativa em sua totalidade”, por se desvendar no tempo e por nos passar “constantemente a impressão de que tem alguma coisa acontecendo, mesmo se formos totalmente incapazes de verbalizar essa experiência.” Tarasti (2019, p.64-65) ainda nos recorda que as obras musicais “devem ser utilizadas da mesma forma que a obra literária sobre a qual

---

<sup>59</sup> Palimpsesto: manuscrito em papiro diversas vezes recoberto por estratos ou camadas de escrituras (DUTRA, 2009, p.30).

se baseia o programa narrativo”, oferecendo-nos “diferentes possibilidades.” Ainda de acordo com Tarasti (1994, p.23)<sup>60</sup> citado por Rink (2008, p.94) “algumas músicas são narrativas, mesmo que não tenham conexão explícita com uma linguagem verbal, gestual ou pictórica que possa fornecer um enredo”.

Partindo do conceito disponível em E-Dicionário de Termos Literários, “o termo narratividade está relacionado com as qualidades específicas da narrativa” (ALVES, 2009, p.sn<sup>61</sup>).<sup>62</sup> Na perspectiva de Alves (2009, p.sn),<sup>63</sup> “a narrativa é um lugar codificado onde uma história é redimensionada temporal e espacialmente e onde os eventos e as ações são submetidas à alquimia da linguagem a fim de se tornarem em objetos estéticos.” Para o autor, “a narratividade exerce uma força modalizante na narrativa que a conduz a uma integração histórico-social.” O mesmo autor nos recorda que a “narratividade é um fenômeno da aprendizagem”, podendo ser observada nos mais diversos contextos e “em todas as outras formas de expressão artística aos quais o conceito de narrativa pode ser aplicado.” Deste modo, Alves (2009, p.sn) conclui que “uma vez que a narrativa representa uma reconstrução do universo que todos os dias se faz de forma diferente, a narratividade deve ser entendida como uma qualidade do discurso reconstrutor desse universo e ser atualizada pelo processo da leitura.”

Por esse motivo, pode-se dizer que imagens, textos, músicas, foram e serão interpretados em diversos contextos e “pelas diferentes classes sociais” e culturais em que se inserem, podendo dizer-se que a narratividade de cada imagem, texto e música “determinará a sua recepção pelo variado público”, como aponta Alves (2009, p.sn). O autor aponta ainda que a narratividade está diretamente relacionada com o receptor, “pois é nele que se irá realizar o fenômeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói ativamente a história a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo”.

---

<sup>60</sup> Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. 1994.

<sup>61</sup> Sem número, pois o conteúdo está disponível em um dicionário on-line. Fonte: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratividade>. Acessado em: 15 nov. 2021.

<sup>62</sup> Narratividade. Fonte: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratividade>. Acessado em: 15 nov. 2021.

<sup>63</sup> Idem.

Ao dissertar sobre narrativa musical, Rink (1999, p.218),<sup>64</sup> citado por RINK (2018, p.95, tradução nossa) definiu-a como “um desdobramento dependente do tempo de eventos musicais sucessivos, palpavelmente ligados para produzir uma declaração coerente, incorporada apenas no som”. Além disso, Rink (1994, p.112)<sup>65</sup> citado por RINK (2018, p.95, tradução nossa) comenta que se uma “voz narradora oculta” for encontrada na música, certamente “pertence em grande parte ao intérprete, que, como contador de histórias, determina a narrativa essencial da música seguindo as indicações da pontuação quanto à trama e, como na promulgação de qualquer arquétipo de trama, moldando a história que se desenrola no calor do momento. Segundo Rink (2018) outros pesquisadores discutem sobre a *performance* em termos narrativos. Um exemplo seria William Rothstein<sup>66</sup> (1995, 237, tradução nossa),

que afirmou que o objetivo do artista é “descobrir”, ou criar, uma narrativa musical, “sintetizada” de tudo o que ele ou ela sabe e sente sobre a obra; os ouvintes, por sua vez, construirão suas próprias narrativas, guiados pelo intérprete. A narrativa de um intérprete pode diferir radicalmente a de outro para a mesma obra, e nem todos estarão de acordo igualmente com as intenções do compositor[...] mas deve haver uma narrativa, mesmo que ela... não possa ser traduzida em palavras.

#### 2.4 O contexto criativo da canção *Para sempre* (1998) de Villani-Côrtes

Para ilustrar esta proposta tradutória, ou ainda, esta adaptação da canção *Para sempre*, que leva em consideração aspectos da dimensão poética da obra, apresentaremos uma análise dessa canção escrita por Edmundo Villani-Côrtes (1930) em 1998, avaliando de modo especial a referida perspectiva poética, segundo as proposições analíticas da teoria tripartite de Molino (1989) e Nattiez (2002). Com esta análise, pretende-se reconhecer e fornecer elementos interpretativos ao “Cantorsinalizante” para a construção de uma narrativa capaz de auxiliar na sua Adaptação, considerando-se elementos próprios à obra, relacionados à sua origem criativa, à sua gênese, que coexistem com os elementos do nível *imanente*/neutro, presentes de modo mais evidente no texto musical da obra, mas não tão compreensíveis a sujeitos Surdos.

Como foi dito anteriormente, esta pesquisa emprega uma metodologia que envolve a tradução de um texto musical para a Libras, e isso ocorrerá por meio da sinalização de uma narrativa

---

<sup>64</sup> RINK, John. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. *In Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, 217–38. Oxford: Oxford University Press. 1999.

<sup>65</sup> RINK, John. Chopin’s Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective. *Music Analysis*. 13 (1): 99–115. 1994.

<sup>66</sup> Rothstein, William. Analysis and the Act of Performance. *In Rink 1995*, 217–40. 1995.

proposta, visando construir uma transposição<sup>67</sup> da canção para uma plateia de Surdos e ouvintes. Entretanto, neste capítulo, abordaremos exclusivamente a proposta tradutória, a adaptação, propriamente dita, sem avançar em direção às avaliações de sua recepção (o nível *estésico* de Nattiez) por um grupo focal, aspecto a ser tratado no final do capítulo 4 desta tese.

Para a realização desta análise da obra musical, as seguintes etapas são fundamentais:

- 1) entrevista com o compositor e transcrição de informações obtidas acerca das situações históricas e contingenciais que envolveram a criação de *Para Sempre*, sendo, segundo acreditamos, importantes para a compreensão, no caso de uma tradução; trata-se aqui de um auxílio da poiésis externa, na perspectiva tripartite de Nattiez;
- 2) criação de uma narrativa, com base nos relatos do compositor e incorporação do texto na cena performática da canção;
- 3) elaboração da tradução para Libras desta narrativa e do texto da canção, com observação de elementos textuais (letra) e musicais, segundo uma perspectiva *imane*nte, que incluem variações de agógica, dinâmica e ritmo.
- 4) criação final de uma Adaptação, com preparação de roteiro para *performance* da então denominada “Canção de ver”;
- 5) desenvolvimento da *performance*, incluindo demarcações de espaço, cenário e figurino, ensaios de movimentação cênica e escolhas de iluminação, relacionadas à narrativa assim como às decisões que corroboraram na definição extramusical de andamentos, marcações rítmicas, contornos melódicos e dinâmicas, considerando que o posicionamento na cena e a sinalização do “Cantorsinalizante” fazem referência a esses elementos da dimensão *imane*nte da obra;
- 6) realização da narrativa “prévia” em movimento e do referido em “texto em português e em Libras”, seguida da *performance* sonora (cantada) e em Libras (sinalizada).
- 7) seleção e preparação do material audiovisual que irá se combinar aos demais elementos que irão constituir a diferenciada proposta de *performance* da canção.

---

<sup>67</sup> De acordo com GHIRARDI; RAJEWSKY e DINIZ (2020, p.18), “transposição é a transformação de um *texto fonte* ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia”.

## 2.5 Por que escolhemos a canção *Para sempre*?

Dentre as justificativas da escolha de *Para sempre* (1998) para este estudo e adaptação listamos quatro pontos positivos: 1) boas possibilidades, pelo conteúdo textual, de se criar um subtexto ou narrativa prévia à obra associada a elementos históricos relacionados ao compositor, e portanto, à dimensão *poiética* da obra; 2) familiaridade com o compositor, permitindo o acesso a informações importantes sobre o processo de criação, tradução e interpretação da obra; 3) boa tradutibilidade da letra da canção, do português para a Libras, o que nem sempre ocorre com poemas colocados em música; 4) familiaridade prévia com a obra, já tendo sido estudada e interpretada, de modo convencional, anteriormente pela cantora. Note-se que, a partitura utilizada para estudos e excertos aqui apresentados foi um manuscrito autógrafo do compositor doado à pesquisadora.

### 2.5.1 A origem da letra da canção *Para sempre*

Segundo Villani-Côrtés (2021), quando escreveu a letra da canção, se referia “ao momento” de um casamento “em que os noivos declaravam publicamente o seu mútuo afeto”. Nas palavras do compositor, seria “como se fosse um noivo falando para sua noiva, que eles se amassem para sempre”, o que pode ser percebido no título e no interior da letra (VILLANI- CÔRTEES, 2017 *apud* BARROS, 2017, p.60). Vejamos o poema completo a seguir:

#### *Para sempre* (1998)

Ah! Quanto amor trago dentro do meu coração  
 E passou a ser maior a razão de toda minha vida  
 Nem mesmo a tristeza, a dor, o sofrimento,  
 Irão mudar meu pensamento.  
 Prometo só te amar, sempre contigo estar  
 Até que a morte nos separe.  
 E a Deus entreguemos nossos corações!  
 Vem, sou teu destino e o meu também de ti será.  
 Pra todo sempre eu vou te amar.  
 Pra sempre...

Em conversa com o compositor,<sup>68</sup> tivemos acesso a uma informação importante sobre a canção *Para sempre*. Ao nos relatar fatos sobre sua inspiração para compor a obra, Villani-Côrtés

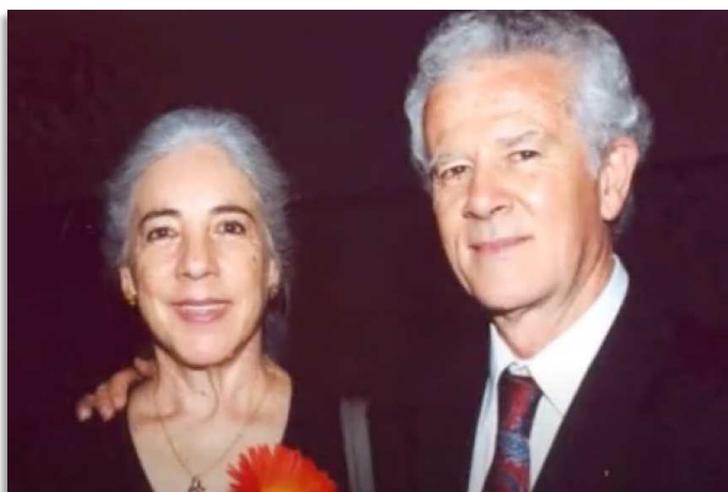
---

<sup>68</sup> VILLANI-CÔRTEES, Edmundo. Conversa com o compositor. Mensagem recebida por <peliccioniana@ gmail.com> em 12 jan. 2021.

revelou o significado do nome da canção. Segundo Villani-Côrtes (2021), ele sempre teve em sua vida “uma tendência para a procura das coisas relacionadas ao bom, ao duradouro, ao bem querer, ao carinho e à compreensão”. Para ele, “tudo aquilo que, por ser digno e verdadeiro, é merecedor da eternidade: é PARA SEMPRE [...]”.<sup>69</sup> Nesses dizeres, reconhece-se alguém que admira aquilo que é duradouro, que visa a eternidade, e isso pode ser percebido igualmente na letra da canção, escrita pelo próprio compositor. Villani-Côrtes afirma pensar “em uma postura ideal a ser adotada para todos os intérpretes e pessoas que venham a tomar conhecimento desta canção,<sup>70</sup>” uma postura de entrega, de valorização de um sentimento positivo e permanente.

Percebe-se, portanto, um texto carregado de emotividade. Como dito anteriormente, por exemplo, a exacerbação deste sentimento é o uso alongado da interjeição “Ah!” no primeiro verso. E não se trata, seguramente, de um amor passageiro, mas da certeza de um amor para toda vida, como diz a letra da canção: “até que a morte nos separe”.

Esta certeza, difícil de se obter, só pode ser encontrada em uma vida vivida como a de Villani-Côrtes, cujo casamento com Efigênia perdura há 64 anos (Figura 12). A convivência com o casal, testemunhada pela pesquisadora, revela a proximidade e cumplicidade entre ambos, aspecto biográfico do autor que configura um importante dado *poiético*.



**Figura 12** – Efigênia Côrtes e Edmundo Villani-Côrtes<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Imagem concedida por Efigênia Côrtes à autora desta tese. A imagem foi enviada, via WhatsApp, no dia 06 de julho de 2023.

Conhecer aspectos da história pessoal do compositor e do contexto da criação da canção *Para sempre* possibilitou ao tradutor/intérprete o acesso a informações que a partitura, como objeto, não apresenta. A observação a partir da dimensão *imane*nte nos permite encontrar “vestígios” do que o compositor pretendia com a obra (NATTIEZ, 2002, p.15). No entanto, uma aproximação maior para com o universo de criação da canção (nível *poiético*) pode fornecer novas possibilidades criativas aos intérpretes, além de abrir um leque de opções à escolha interpretativa e livre para sua *performance* musical.

A canção teve origem na linha melódica do *Prelúdio das Cinco Miniaturas Brasileiras*,<sup>72</sup> escrito por Edmundo Villani-Côrtes em 1978. A canção foi uma das que mais recebeu versões, sendo uma delas para canto e piano, justamente intitulada *Para sempre* de que tratamos. De acordo com Barros (2017), essa canção também foi transcrita para outras formações, dentre elas as versões para voz e violoncelo e para voz e orquestra de sopros. Segundo relatos do compositor, a primeira versão foi dedicada ao casal de amigos Rose de Souza, soprano, e Raïff Dantas Barreto, violoncelista<sup>73</sup> (VILLANI-CÔRTEZ, 2021). Como se pode observar, a obra é, já em sua origem, aberta a adaptações contextuais, ainda que no mesmo meio – o musical.

A seguir, veremos algumas observações analíticas obtidas a partir do manuscrito original para canto e piano, utilizado neste trabalho. Lembramos que essas observações serão importantes para nos aproximarmos de uma interpretação sugerida pelo compositor. No entanto, sabemos que o material impresso, a partitura, é um “vestígio”, não sendo suficiente para traduzir o universo do criador nem da própria obra em si, o que ocorrerá na *performance*. Estas observações analíticas contribuem com a construção da narrativa e assim da criação da *performance* musical cantada para uma plateia de Surdos, como veremos mais adiante.

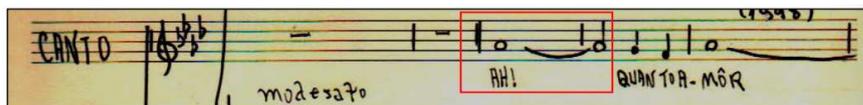
A primeira observação se refere às relações entre texto e melodia presentes na canção com letra e música de Villani-Cortês. Para exemplificar, mostraremos alguns trechos, a seguir. Quando o compositor enfatiza o texto empregando notas de longa duração, como a semibreve ligada à mínima associada à interjeição “Ah!” no início da linha do canto (Figura 13), parece deixar indícios de que o uso dessa interjeição não foi por acaso. Podemos inferir, a partir da escrita

---

<sup>72</sup> *Cinco Miniaturas Brasileiras* é uma obra em cinco movimentos: I - Prelúdio; II - Toada; III - Chorinho; IV - Cantiga de Ninar; e V – Baião, escrita originalmente para flauta doce e piano, na tonalidade de Lá menor.

<sup>73</sup> Rose de Souza, soprano, e Raïff Dantas Barreto, violoncelista, interpretando a canção *Para sempre* de Villani-Côrtes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HL3sZX4ZivU>. Acessado em: 06 jul. 2023.

musical e da natureza semântica do texto, que algo foi avivado na memória do compositor durante o processo criativo, o que nos remete a um suspiro quase que em êxtase.



**Figura 13** – Trecho da canção *Para sempre*, de Vilani-Côrtes, c.1-4, parte do canto. Relação texto-melodia com utilização da interjeição “Ah!” e ritmo de semibreve no início da parte do canto de *Para sempre* (1998), de E. Villani-Côrtes, c.3-4.

Observamos uma diferença entre o acompanhamento pianístico da canção *Para sempre* e do *Prelúdio* que lhe deu origem, apesar de ambas apresentarem a mesma melodia solista em tonalidades distintas, respectivamente Lá menor e Fá menor. Na partitura do *Prelúdio*, verifica-se um acompanhamento em acordes arpejados, na parte do piano (Figura 14), enquanto na versão para canto e piano (Figura 15), o compositor escreve os acordes em blocos de notas, fazendo uma base harmônica para a linha do canto. Se pensarmos que a utilização dos arpejos no *Prelúdio* sugere um ritmo metronomicamente mais exato entre os instrumentistas, veremos que a versão para canto e piano permite que o cantor altere o andamento de determinado trecho, dando mais ênfase rítmica e agógica ao texto durante sua *performance* musical cantada e sinalizada.

**Figura 14** – Trecho da canção *Para sempre*, de Vilani-Côrtes, c.1-4, partes do canto e piano. Acompanhamento arpejado da parte do piano das *Cinco Miniaturas Brasileiras*, de E. Villani-Côrtes.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Fonte: <https://musicabrazilis.org.br/partituras/edmundovillanicortes-cinco-miniaturas-brasileiras-0>. Acesso em: 22 fev. 2021.

**Figura 15** – Trecho da canção *Para sempre*, de Villani-Côrtes, c.3 –5, partes do canto e piano. Acompanhamento com blocos de notas da parte do piano do manuscrito da canção *Para sempre*, de E. Villani-Côrtes.<sup>75</sup>

Outro ponto relevante da relação texto-música na canção é a indicação de dinâmicas inseridas na partitura. Após estudar outras canções de Villani-Côrtes, nota-se que a não indicação de andamento e/ou dinâmicas é uma característica frequente na escrita do compositor. Ao ser indagado sobre a ausência de dinâmicas nesta peça, Villani-Côrtes (2021) afirma ser uma liberdade interpretativa concedida ao intérprete de sua obra. Este aspecto está possivelmente ligado à tradição profissional de Villani-Côrtes, que por décadas trabalhou com arranjos e harmonizações no ambiente da música popular, onde a liberdade de escolha de elementos como estes é uma característica recorrente e marcante. Acreditamos que essa “liberdade” possa contribuir para uma *performance* musical cantada menos rígida, permitindo escolhas que auxiliem o “Cantorsinalizante” em seu processo de tradução, tanto para Libras, quanto na sinalização que acompanha alguns destes parâmetros escolhidos (dinâmica, agógica, andamento) e materializados em movimentos.

## 2.6 A tradução da canção *Para sempre* para a Libras

A tradução da canção *Para sempre* teve início antes da elaboração deste capítulo e de conhecermos o contexto de criação da obra apresentado anteriormente neste trabalho. Mesmo desconhecendo a origem da obra, naquele momento, foi-nos possível criar um subttexto<sup>76</sup> a

<sup>75</sup> Excerto extraído da partitura em manuscrito, concedido pelo compositor Edmundo Villani-Côrtes à autora desta tese.

<sup>76</sup> Subttexto: “conteúdo ou conjunto de conteúdos implícito num texto, num filme, numa obra de arte, etc.” In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on-line]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/subttexto>. Acessado em: 20 jul. 2022.

partir da letra da canção, e, com isso, elaborar a tradução para a Libras. Além disso, atentamos, principalmente, para os elementos musicais – duração, ritmo, andamento e intensidade ou dinâmica – que poderiam ser incluídos nessa tradução e interpretação, a fim de que o público Surdo pudesse fruir destes elementos da canção como obra musical. Desta forma, percebeu-se que a tradução desses elementos proporcionou uma apreciação diferenciada pelo público de Surdos. Além disso, verificou-se que essa tradução e interpretação na *performance* musical cantada poderia beneficiar também o público de ouvintes, pois a este é ofertado uma nova forma de ver/ouvir a música.

Após conhecer o contexto criativo da obra e confirmar a nossa hipótese de que o texto poderia ter sido inspirado em um momento do casamento, realizamos alguns ajustes na tradução prevista anteriormente. Conhecer o contexto permitiu ao tradutor inserir na tradução para Libras e interpretação cênica elementos que aproximam o público do contexto do emissor, possibilitando ainda que “o texto de chegada possa ser não somente um poema na língua/cultura de acolhimento, mas um poema homogêneo ao poema original no que constitui a sua identidade poética” (LARANJEIRA, 2012, p.35).

#### *2.6.1 As etapas do processo tradutório*

Apresentamos de forma sintética as etapas cumpridas ao longo do processo tradutório da canção *Para sempre*:

- 1) separamos a letra da canção da parte musical;
- 2) realizamos uma tradução narrativa (de sentido), buscando adaptar o texto da língua oral para a Língua de sinais, mantendo a mensagem do texto original (Quadro 1);
- 3) realizamos as escolhas tradutórias, a fim de tornar a tradução visual, ou seja, os elementos textuais/musicais (duração e intensidade) foram traduzidos para signos visuais;
- 4) incluímos os elementos musicais na tradução textual, criando assim, uma tradução da música por meio da sinalização em Libras.

**Quadro 1** – Quadro contendo texto original da canção *Para sempre* e construção de uma narrativa para Libras.

<b>Para sempre (texto original)</b>	<b>Para sempre (narrativa para a Libras)</b>
Ah! Quanto amor trago dentro do meu coração  E passou a ser maior a razão de toda minha vida	Um amor imenso trago dentro do meu coração,  e por causa desse amor, minha vida passou a ser melhor (mais feliz)
Nem mesmo a tristeza, a dor, o sofrimento irão mudar meu pensamento	Meu pensamento continuará o mesmo, independente se houver tristeza, dor e sofrimento
Prometo só te amar, sempre contigo estar até que a morte nos separe  E a Deus entreguemos nossos corações!	Prometo amar só você  E que nos tornemos um só coração que após a nossa morte, entregaremos nossos corações a Deus
Vem, sou teu destino e o meu também de ti será	Vem, eu sou o seu destino, assim como você será o meu
Pra todo sempre eu vou te amar	Eu amarei você infinitamente
Pra sempre...	Te amarei para sempre

Com o quadro, pareceu-nos que a tradução/narrativa passou a ser quase que uma explicação do texto original, mais direta, discursiva, prosaica. Dá-nos a imediata impressão de empobrecimento do cunho poético. Mas para onde foi a poesia?

Apesar de uma tradução desta natureza parecer à percepção do ouvinte do próprio “Cantorsinalizante” algo que retira a “poesia” da obra, transformando-a em prosa e retirando o elemento formal, mas significante que a linguagem metafórica, a métrica e a rítmica da poesia (com suas figuras de linguagem, rimas, assonâncias, aliterações etc), não podemos nos esquecer da natureza mais objetiva e pragmática da Libras. A poesia, que ganharia nesta tradução uma perspectiva artística e, portanto, musical, é assumida por meio da expressão facial da performer, das repetições cuidadas e propositais, dos alongamentos na sinalização, das ênfases corporais e alterações espaciais empregados na realização dos movimentos (posicionamento mais baixo, mais alto, mais ao céu, mais à terra), atuando esses movimentos como rimas e aliterações dinâmicas musicais.

### 2.6.2 O processo tradutório da canção *Para sempre para a Libras: um exemplo*

Durante a elaboração da tradução da canção *Para sempre* utilizamos, naturalmente, como ponto de partida o poema da obra. No entanto, apesar do público-alvo desta tradução ser uma plateia de Surdos, não iremos nos ater apenas ao texto, como ocorre com o tradutor/intérprete TILS. Então, se pensarmos que a língua-alvo do público Surdo é a Língua de sinais, faz-se necessário e possível transpor tanto os elementos textuais quanto alguns elementos musicais para essa língua. Acredita-se que, assim a canção poderá ser compreendida pelos sujeitos Surdos como uma tradução musical, intersemiótica e intermediática, e não apenas como um poema recitado. Consideramos que se toda tradução de música para a Língua de sinais privilegiar também alguns elementos musicais, o Surdo poderá desfrutar, à sua maneira, de uma *performance* musical.

Tendo em vista que a tradução sugerida nesta pesquisa contemplará uma plateia de Surdos, apresentaremos brevemente alguns cuidados que tivemos durante a realização da tradução da canção. Algumas escolhas tradutórias foram embasadas no contexto narrativo da obra, possibilitando que o público de Surdos, assim como de ouvintes, se aproximasse não apenas da obra como objeto, mas também do contexto do compositor.

### 2.6.3 A tradução de elementos musicais da canção *Para sempre para a Libras*

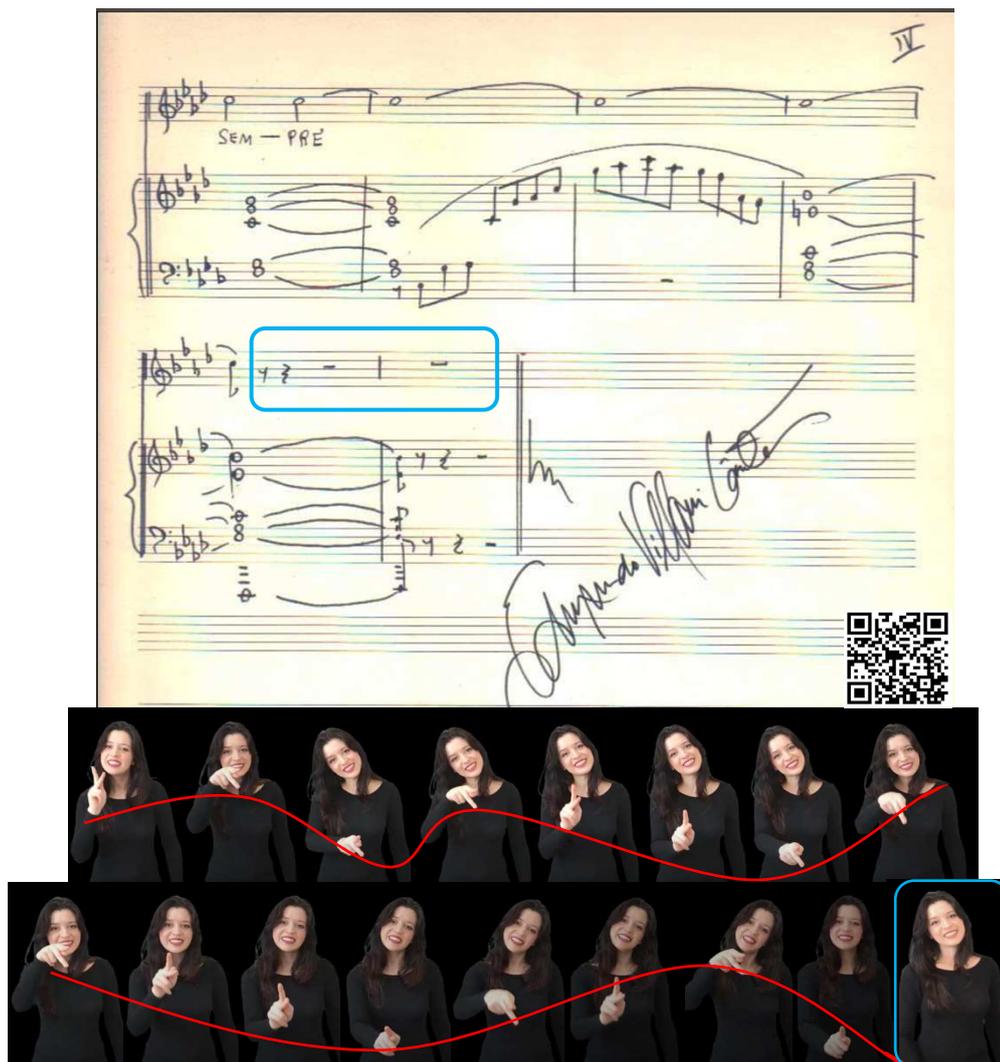
O contato com a Libras durante os últimos anos<sup>77</sup> revelou-nos o quanto essa língua é carregada de elementos musicais em sua estrutura, possivelmente para compensar a ausência de componentes sonoros. Nesta seção, mostraremos mais detalhadamente alguns dos elementos musicais que julgamos importantes serem traduzidos. Dentre eles, chamamos a atenção para os elementos duração e intensidade. Vejamos como esses elementos podem ser compreendidos pelos Surdos a partir da sinalização de uma canção.

Com relação à duração, podemos dizer que está diretamente ligada à estrutura de qualquer Língua de sinais, ou seja, podem ser observadas a partir dos movimentos e ritmos que originam determinados sinais, como também no andamento/velocidade da sinalização. Para exemplificar, pensemos em uma música escrita para ser executada em um andamento mais lento; se formos

---

<sup>77</sup> A autora desta tese possui formação técnica em Tradução e Interpretação de Libras/Português (2018-2019). Além disso, desenvolve pesquisas sobre a temática música e surdez desde 2014, ano em que iniciou sua pesquisa de mestrado em música na UFMG.

sinalizar essa obra a sinalização também será lenta. Caso a obra tenha sido composta em um andamento mais rápido, a sinalização acontecerá no mesmo andamento sugerido. Vale salientar que esse andamento não se refere apenas ao indicado metronomicamente para a obra, mas ao tempo que será necessário para realizar determinados sinais, como é o caso do sinal da expressão *sempre* (Figura 16) (em vermelho). Durante a sinalização dessa expressão, escolheu-se manter a expressão facial – de contentamento – até o final da canção. As pausas impressas na linha do canto foram representadas pelos braços em posição de repouso (em azul).



**Figura 16** – Sinalização da expressão: para sempre presente no último verso da canção *Para sempre*, de E. Villani-Côrtes.<sup>78</sup> O arco em vermelho demonstra o movimento da mão durante a sinalização. c.53-58. 02'05" - 02'16".<sup>79</sup> Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

<sup>78</sup> A Figura 16 ilustra a tradução em Libras do último verso da canção *Para sempre*. Este é um exemplo do momento em que está concluindo a *performance* musical cantada, ou seja, está em que a tradutora/intérprete apenas ouve o acompanhamento da canção e sinaliza a letra.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rO2yQWMNF38>. Acessado em: 07 jul. 2023.

A intensidade pode ser observada a partir das expressões faciais e corporais utilizadas pelo intérprete durante a sinalização. Ela está diretamente relacionada com a parte textual e musical de uma canção, podendo ser exemplificada da seguinte forma: quando nos referimos a um texto dramático e sonoro, utiliza-se movimentos corporais intensos e amplos, caso contrário, emprega-se movimentos e expressões mais suaves e sutis. A expressão facial também é utilizada para demonstrar alterações de intensidade em determinados trechos do texto. O recorte apresentado a seguir ilustra minha escolha pessoal, como *performer*, sobre o emprego da intensidade durante a sinalização da canção. Vejamos alguns exemplos (Figura 17 e 18):

Handwritten musical score for the song "Para sempre" (1998) by E. Villani-Côrtes. The score is divided into two systems, I and II. System I contains the first two staves of music, and System II contains the next two staves. The lyrics are written below the vocal line. Red brackets highlight specific sections of the lyrics: "Vi — DA NEM MES MO A TRIS — TE — ZA A" in the first system, and "— MEN — TO PRO — ME — TO SÓ TEA — MAR SEM —" in the second system. The musical notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various dynamics like "p" and "f".

**Figura 17** – Excerto da canção Para sempre (1998) de E. Villani-Côrtes, com marcação da parte textual.



**Figura 18** – Tradução em Libras das expressões faciais e corporais que demonstram a utilização da intensidade durante a sinalização do texto. Minutagem: 00’56” - 01’09”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Consideramos que a inexistência de uma tradução destes elementos musicais, que extrapolam as palavras de uma canção, pode comprometer a compreensão da canção como uma obra musical e intersemiótica e, assim, prejudicar a percepção do público Surdo na fruição de uma obra artística e na percepção do que seja uma *performance* musical cantada.

## 2.8 Integrando a narrativa à *performance* musical da *Canção de ver*

Como já foi referido anteriormente no capítulo 1, ao abordarmos a *performance* musical cantada para uma plateia de Surdos, que também recebe ouvintes, logo somos remetidos à questão do som, e nos questionamos se o sujeito Surdo conseguirá apreciar uma *performance* como essa. Entendemos que esta seja uma reação quase que instantânea, calcada no pré-julgamento ressaltado por Gesser (2009, p. 47-48), já citada anteriormente no capítulo 1, de que “muitos ouvintes têm a crença de que estar em um contexto de Surdos é estar em um contexto silencioso”. Segundo a autora, este pensamento ocorre porque “a concepção de língua está, do ponto de vista dos ouvintes, culturalmente conjugada ao som [...]”. No entanto, nos esquecemos de que o som e o silêncio podem adquirir outras funções para a *Cultura Surda*, como nos elementos musicais abordados anteriormente.

Desta forma, a integração da narratividade à *performance* musical cantada envolve não apenas a música como som, mas reconfigura integralmente o próprio ato performático (RINK, 2018), revestindo-o de novos e perceptíveis significados. Ao propormos uma *performance* na qual o “Cantorsinalizante” realiza uma tradução a partir de informações provenientes da dimensão poética, propomos ao público de Surdos, e aos ouvintes presentes, uma *performance* que os aproxima do contexto do criador.

Tais processos demandam do tradutor/intérprete a inclusão em suas traduções textuais de elementos musicais, associados especialmente ao movimento, para além da gramática da Libras, e de traduções dos elementos narrativos, proveniente da dimensão poética, igualmente traduzidos em movimentos e para Libras. Considerando-se que o sujeito Surdo compreende o mundo a partir de experiências visuais, acreditamos que a integração da narratividade à *performance* cantada poderá proporcionar maior aproximação entre o cantor, a obra e o público, levando à configuração esperada de uma *performance* verdadeiramente musical.

Desta forma, conhecer a história da canção *Para sempre* oferece ao intérprete algo que não pôde ser transcrito e impresso na partitura. A análise da partitura a partir da dimensão *imane*nte nos permitiu encontrar alguns vestígios do que o compositor pretendia com a obra. Por outro lado, a análise poética da canção abriu amplas possibilidades criativas ao tradutor/intérprete representado pelo “Cantorsinalizante”, além de fornecer e estimular a liberdade de escolhas tradutórias e interpretativas para uma *performance* musical cantada. O contato com o contexto criativo da canção *Para sempre* foi importante para a construção da tradução e interpretação desta obra. A narrativa criada com base nos relatos do autor nos permitiu construir uma tradução que é passível de ser compreendida não só pelo público de ouvintes, mas pelo de Surdos.

Consideramos que tais processos venham a transformar o palco em um espaço mais dialógico, intersemiótico e intermediático, onde realizamos, transmitimos e nos comunicamos com um público por meio da música, configurada numa canção diferenciada, cujas interfaces com a cena e a narrativa geraram um produto novo, uma adaptação capaz de promover maiores conexões entre o músico cantor, a obra musical e uma plateia diversificada.

### 3 MEMÓRIA: UM RECITAL AUDIOVISUAL

Neste capítulo, descreveremos como se deu a construção do recital intitulado *Memória*<sup>80</sup> – projeto piloto – elaborado no ano de 2021, para a conclusão da disciplina Prática Instrumental Avançada II.<sup>81</sup> Sua elaboração e seus resultados prévios configuraram uma experimentação de evento performático com características de uma adaptação, segundo o conceito de Hutcheon (2013).

Ao considerar o contexto da pandemia da COVID-19<sup>82</sup>, que impediu a realização de atividades presenciais, e frente à necessidade de iniciar o processo de construção da proposta “Canção de Ver”, para dar continuidade a esta pesquisa, decidimos adaptar o recital ao formato audiovisual. Essa escolha permitiu que a pesquisa continuasse a avançar, mesmo com as limitações impostas pelo distanciamento social. Mas se a solução da adaptação foi, a princípio, circunstancial, revelou-se pela multiplicidade de mídias conjugadas, uma solução comunicativa eficaz para a “Canção de ver”, como veremos ao longo deste capítulo.

Ressaltamos que, apesar de nos referirmos ao produto como um recital, os resultados alcançados podem ter extrapolado aquilo que seria um recital tradicional. Ao nosso ver, o processo de adaptação nos permitiu (re)criar o conceito de recital e irmos além, construindo uma *performance* audiovisual, um dos muitos caminhos que a adaptação nos permite percorrer (HUTCHEON, 2013).

Ao optarmos por um recital audiovisual, abriram-se possibilidades de emprego de elementos visuais, como imagens, vídeos e cenários, para complementar e enriquecer a *performance*

---

<sup>80</sup> Vídeo do recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=138s>. Acesso: 17 jul. 2023.

<sup>81</sup> Esse recital foi elaborado durante a realização da disciplina Prática Instrumental Avançada II, durante o 1º semestre letivo do ano de 2021, sob a orientação da professora Luciana Monteiro de Castro. A disciplina Prática Instrumental Avançada II é uma disciplina obrigatória a todos os alunos da linha de pesquisa *Performance Musical*, do curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da UFMG.

<sup>82</sup> “A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos. Os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo o homem, camelos, gado, gatos e morcegos. Raramente os coronavírus de animais podem infectar pessoas e depois se espalhar entre seres humanos como já ocorreu com o MERS-CoV e o SARS-CoV-2. Até o momento, não foi definido o reservatório silvestre do SARS-CoV-2.” Fonte: MINISTÉRIO DA SAÚDE. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus>. Acesso em: 25 abr. 2022.

musical. Essa abordagem nos possibilitou mostrar como a adaptação pode se tornar uma ferramenta fundamental na construção de uma *performance* musical cantada para Surdos. Além disso, o produto audiovisual pôde ser utilizado como uma experiência imersiva em uma *performance* musical cantada para o público Surdo, mesmo que à distância.

Ao longo deste capítulo, descreveremos detalhadamente como ocorreu o processo de criação do recital audiovisual *Memória*, desde a seleção do repertório, a gravação das *performances* musicais, a produção dos elementos visuais e a montagem final do recital. Essa iniciativa permitiu que a música fosse compartilhada de uma forma segura, do ponto de vista da saúde, e, ao mesmo tempo acessível, durante o período da pandemia da COVID 19.

Na descrição dos passos metodológicos necessários à realização do recital *Memória*, utilizaremos a conjugação do tempo verbal na terceira pessoa do singular, quando se tratar de descrever ações realizadas por esta pesquisadora, referida também como “esta autora”, evitando o uso da primeira pessoa do singular, facilitando a descrição do processo. A pesquisadora/autora desempenha também a função de “Cantorasinalizante”, sendo assim também referida no capítulo.

Para compor o recital, foram inicialmente selecionadas oito (8) obras do compositor mineiro Edmundo Villani-Côrtes. No entanto, para este projeto piloto, em seu assumido modo não presencial, apenas cinco (5) dessas obras foram traduzidas para Libras, enquanto as demais foram deixadas para interpretação e tradução no recital final de defesa de tese, planejado para o segundo semestre de 2023.

Considerando a relevância que alguns dados biográficos do compositor podem assumir no processo criativo e, portanto, na dimensão poética de sua obra, apresentamos também neste capítulo uma síntese da biografia de Villani-Côrtes, incidindo em certos aspectos de sua vida familiar e profissional, e em como ocorreu o contato entre esta pesquisadora e sua obra. Em seguida, são descritas as etapas envolvidas na construção do recital *Memória* e tecidas considerações sobre este projeto piloto.

### **3.1 Breve biografia de Villani-Côrtes**

Edmundo Villani-Côrtes, compositor, pianista, arranjador, regente, professor e letrista (Figura 19), nasceu em 8 de novembro de 1930, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Cresceu em um ambiente musical, filho do flautista Augusto Castro Côrtes (1900-1984) e da pianista

Cornélia Villani-Côrtes (1909-1984) (SOBREIRO, 2016). Desde tenra idade, Villani-Côrtes mostrou interesse pelo piano e, aos 17 anos, começou a dedicar-se ao estudo desse instrumento.

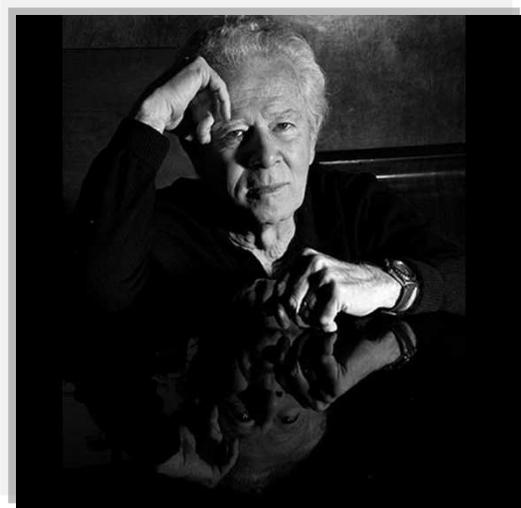


Figura 19 – Edmundo Villani-Côrtes.<sup>83</sup>

Em 1952, Villani-Côrtes decidiu estabelecer-se no Rio de Janeiro, onde se matriculou no Conservatório Brasileiro de Música para aprofundar seus estudos de piano. Concluiu ali sua formação em 1954 e, durante esse período, teve a oportunidade de dar início à sua carreira profissional, atuando como pianista na renomada *Orquestra Tamoio*. No entanto, neste mesmo ano de 1954, retornou a Juiz de Fora com o intuito de cursar Direito. E assim obteve seu diploma em 1959. Apesar de ter se graduado na área jurídica, Villani-Côrtes nunca exerceu a profissão para seguir sua paixão pela música (SOBREIRO, 2016).

Aos 25 anos, Villani-Côrtes realizou a estreia de seu *Concerto nº 1 para Piano e Orquestra em três movimentos*. Além de compor a obra, atuou como intérprete solista na sua apresentação, que ocorreu no Cine-Teatro Central, em Juiz de Fora. A obra foi executada pela Orquestra Sinfônica de Juiz de Fora, sob a regência do maestro Max Gefter (SOBREIRO, 2016, p.14).

No ano de 1959, mesmo ano de sua formatura em Direito, Villani-Côrtes casou-se com a soprano Efigênia Guimarães Côrtes (1936), que não apenas se tornou a inspiração para muitas das composições do compositor, mas também como a principal intérprete de suas obras para canto e piano.

---

<sup>83</sup> Edmundo Villani-Côrtes. Disponível em: <https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewCompositores/762B00F29FE1890983257DD60068E6DC?OpenDocument>. Acesso em: 26 jun.2023.

No ano de 1960, Villani-Côrtes decidiu mudar-se para São Paulo, onde foi aluno do pianista José Kliass (1895-1970) e o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993). Ao longo dessa década, ganhou gradativamente o reconhecimento como pianista, compositor e arranjador, destacando-se especialmente por suas *performances* ao piano junto a músicos da MPB, como Maysa Matarazzo (1936-1977) e Altemar Dutra (1940-1983) (SOBREIRO, 2016).

Nos anos da década de 1970, Villani-Côrtes atuou como “pianista e arranjador na TV Tupi de São Paulo, onde elaborou diversos arranjos destinados à música popular” (SOBREIRO, 2016, p.16). Nessa mesma década atuou como professor na Academia Paulista de Música, lecionando disciplinas como harmonia funcional, arranjo e improvisação. Além disso, durante esse período, estudou composição com Hans Joachim Koellreutter (1915-2005).

Villani-Côrtes ingressou no mestrado em Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1985 - UFRJ, sob a orientação do maestro Henrique Morelenbaum, período em que também atuou como professor de música no Instituto de Artes da UNESP, Universidade do Estado de São Paulo.

Durante as décadas de 1980 e 1990, Villani-Côrtes recebeu diversos prêmios por seu trabalho e alcançou reconhecimento, tanto no Brasil como no exterior, por suas obras musicais. Dentre as peças premiadas estão *Choro Pretensioso* para violão, *Ritmata n° 1* para piano solo, *Ciclo Cecília Meireles* para canto e piano, *Rua Aurora* para canto e piano, *Postais paulistanos* como obra sinfônica coral, *Chorando* para contrabaixo e piano, e *Concerto para Vibrafone e Orquestra*. Quando indagado acerca de seu processo composicional, Villani-Côrtes prefere descrever sua abordagem como “intuitiva” (SANT'ANNA, 2006, p. 33) e destaca que sua música busca uma linguagem tonal, acessível e em constante diálogo com a música popular (SOBREIRO, 2016, p.41).

Em 1998, Villani-Côrtes concluiu seu Doutorado em Música no Instituto de Artes da UNESP, apresentando a tese intitulada *A utilidade da prática da improvisação e sua presença no trabalho composicional do 'Concertante Breve para quinteto e Banda Sinfônica', de Edmundo Villani-Côrtes*. Em 1999, portanto aos 69 anos, ele se aposentou da UNESP, voltando a dedicar-se às atividades de compositor, pianista, regente e arranjador.

Em 2020, então aos 90 anos, Villani-Côrtes, possuía em seu acervo autoral aproximadamente 600 obras, abrangendo música instrumental e vocal, música de câmara, obras para Banda

Sinfônica e Orquestra Sinfônica, um *Te Deum*, uma ópera intitulada *Poranduba* e música eletroacústica (SOBREIRO, 2016). Cerca de 60 dessas composições foram escritas para canto e piano. É importante ressaltar que, grande parte da obra de Villani-Côrtes possui versões para diferentes formações, a exemplo de canções cujas melodias inspiram obras instrumentais.

### 3.2 Contato do intérprete com o compositor e sua obra

O contato desta pesquisadora com o compositor Villani-Côrtes se deu a partir de trabalhos realizados anteriormente por ela, especialmente a elaboração do artigo *Edição Crítica da Canção Renascença de Edmundo Villani-Côrtes* (2010),<sup>84</sup> e o desenvolvimento da pesquisa, na área da educação musical, *Edmundo Villani-Côrtes: o mestre-educador* (2013), que se tornou um livro.<sup>85</sup>

O crescente envolvimento artístico e interpretativo com as obras do compositor revelou à pesquisadora que a riqueza daquela composição para canto e piano não se mostrava somente nas suas melodias e harmonias, mas nas relações entre a obra e o seu contexto criativo; suas canções carregavam elementos musicais e textuais em diálogo com a história de vida do compositor. Tal fato muito nos estimulou no estudo interpretativo desta obra.

Na atual pesquisa, em que elementos extramusicais podem ser significativos para uma maior fruição musical por uma plateia de Surdos, o contato com o compositor ajudou no esclarecimento de dúvidas que surgiram ao longo do percurso tradutório e interpretativo das obras, tanto com relação às questões musicais e textuais quanto na obtenção de informações sobre o contexto composicional.

A escolha do compositor se deu também por tratar-se de um compositor ainda vivo, em plena atividade nos seus 92 anos, interessado em contribuir com esta pesquisa. Além disso, a disponibilidade, generosidade e interesse dispensados por ele em relação às nossas pesquisas motivaram cada vez mais a interpretação e a investigação de suas obras.

---

<sup>84</sup> Cf. *Revisão e Edição Crítica da Canção Renascença de Edmundo Villani-Côrtes*. Texto publicado em 2012. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/659/407>. Acesso: 25 jun. 2023.

<sup>85</sup> Cf. livro *Edmundo Villani-Côrtes: o mestre-educador*. Livro publicado em 2016. Disponível em: <https://www.aacademica.org/repositorio.digital.uemg.frutal/57.pdf>. Acesso: 25 jun. 2023.

### 3.3 Construção do recital *Memória*

Segundo a perspectiva de Hutcheon (2013, p. 118 e 119), a adaptação pode ser vista como “um processo coletivo”, ou seja, se há “vários artistas envolvidos” no processo, todos “deveria[m] ser chamado(s) de adaptador(es)”. Deste modo, no processo de construção do recital *Memória*, tanto a autora desta tese quanto a orientadora, o pianista e o próprio compositor poderiam ser considerados adaptadores. Segundo Hutcheon (2013, p.118),

[...] as complexidades das novas mídias mostram que a adaptação, nesse caso, também é um processo coletivo. Obviamente, a mudança para os modos performativo ou interativo ocasiona a passagem de um modelo individual de criação para uma atividade coletiva.

Entretanto, considerando o contexto de pandemia, associado ao necessário controle de ações criativas e conjugadas na elaboração e desenvolvimento de etapas de construção do recital *Memória*, aproximadamente 90% das atividades foram realizadas pela própria pesquisadora.

Entre tais atividades, a pesquisadora desempenhou as seguintes:

- criação da proposta,
- elaboração da narrativa,
- elaboração do roteiro,
- definição de personagem e narrador,
- construção das cenas,
- tradução e interpretação de cinco (5) canções para a Libras,
- narração de texto elaborado,
- seleção de vídeos e imagens para cada canção,
- gravações de áudios e vídeos,
- direção artística,
- direção de fotografia,
- elaboração do roteiro de edição,
- criação da arte,
- construção do produto audiovisual,

- legendagem<sup>86</sup> e edição.

Pode-se considerar, portanto, que todo o processo de elaboração do espetáculo e da *performance* da pesquisadora foi extremamente rico e criativo, e permitiu grande aprendizado. Apresentaremos, em mais detalhes, as etapas do recital *Memória* que contribuíram para esta construção desta *performance* como uma adaptação. Descreveremos os seguintes passos: 1) seleção das canções; 2) estudo do repertório, 3) elaboração do roteiro e organização das canções no programa de recital; 4) narrativa do recital *Memória*; 5) gravação e edição e; 6) roteiro de construção do recital *Memória*.

### 3.3.1 Seleção das canções

A fim de proporcionar também o resgate<sup>87</sup> da canção de câmara brasileira, selecionamos oito (8) canções de Villani-Côrtes contento textos de diversos autores, como veremos no Quadro 2. A escolha deste *corpus* seguiu os seguintes critérios: 1) maior proximidade da intérprete com o repertório selecionado; 2) por serem canções que não apresentam excessivas dificuldades técnicas e; 3) importância das canções para o próprio compositor, como mencionado por ele (VILLANI-CÔRTE, 2019).<sup>88</sup>

**Quadro 2** – Repertório completo do Recital – *Memória*

<i>Pai nosso</i> (2001) - Texto religioso pertencente à liturgia Católica (1930)	cantada e sinalizada
<i>Valsinha de roda</i> (1979) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes (1930)	cantada e sinalizada
<i>Fonte eterna</i> (1974) - Texto de Laerte Freire (dados desconhecidos) <sup>89</sup>	cantada
<i>Para sempre</i> (1998) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes (1930)	cantada e sinalizada
<i>Ave Maria</i> (1996) - Texto religioso pertencente à liturgia Católica (1930)	cantada e sinalizada
<i>Modinha da moça de antes</i> (1994) - Texto de Luciano Garcez (1972)	cantada
<i>Alma minha</i> (2009) - Texto de Luís Vaz de Camões (1524-1580)	cantada

<sup>86</sup> A legenda encontra-se disponível na ferramenta legenda/legendas ocultas, disponível no vídeo do Youtube.

<sup>87</sup> O termo resgate enfatiza a importância de preservar acervos particulares com raridades da música erudita brasileira. No caso das obras de Edmundo Villani-Côrtes, muitas de suas obras encontram-se na versão manuscrita, em seu acervo pessoal, na cidade de São Paulo – SP.

<sup>88</sup> Conversa informal com o compositor, antes do ingresso no Doutorado.

<sup>89</sup> O compositor também não soube nos informar a data de nascimento do letrista.

<i>Papagaio azul</i> (1999) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes (1930)	cantada e sinalizada
--	----------------------

Como mencionado anteriormente, das oito (8) obras mencionadas, cinco (5) foram cantadas e sinalizadas, duas delas com textos religiosos pertencentes à liturgia Católica – *Ave Maria* (1996), *Pai Nosso* (2001) – e, as outras três – *Papagaio Azul* (1999), *Para Sempre* (1998) e *Valsinha de roda* (1979) –, com textos do próprio compositor.

Do repertório mencionado, três (3) obras foram somente cantadas, e não sinalizadas, sendo elas: *Alma minha* (2009), *Fonte eterna* (1974) e *Modinha da moça de antes* (1994) –, neste caso, optamos por legendar as canções e acrescentar algumas imagens como plano de fundo, fazendo referência ao texto da canção e à narrativa proposta.

Tendo em vista que as obras selecionadas seriam interpretadas pela “Cantorasinalizante”, considerou-se importante selecionar um repertório já memorizado, pois assim a “Cantorasinalizante” teria mais liberdade para sinalizar as canções durante a *performance* musical proposta. Além disso, optamos por selecionar canções que não apresentassem excessivas dificuldades técnicas, pois os movimentos corporais e cênicos utilizados durante a sinalização poderiam interferir em questões básicas do canto, como a respiração, por exemplo. Sobre isso, Araújo (2016, p.123) afirma “que a execução vocal tecnicamente mais simples poderia favorecer a movimentação cênica, no sentido de que a produção da voz não exigiria uma atenção demasiada por parte do cantor”. Este, também, foi um dos motivos pelo qual optamos por sinalizar apenas cinco canções, das oito contempladas no recital audiovisual

Após a seleção das canções, iniciou-se o estudo das obras, a tradução das canções, a elaboração de um roteiro e, conseqüentemente, a organização das canções em uma ordem de apresentação, como mostraremos a seguir.

### 3.3.2 Estudo do repertório

Após recebermos do compositor os manuscritos das canções, iniciamos a leitura das obras desconhecidas. Paralelamente, realizamos um estudo das canções que já faziam parte do repertório da intérprete. Nesta etapa, em colaboração com a professora Luciana Monteiro de Castro, dedicamo-nos ao trabalho técnico e interpretativo das obras. No entanto, devido ao isolamento social e à impossibilidade de encontros presenciais, contamos com o apoio dos

*playbacks* da parte de piano das canções preparados e gravados pelo pianista Wagner Sander.<sup>90</sup> Esses *playbacks* também foram utilizados na gravação do produto audiovisual.

### 3.3.3 Tradução das canções

Conforme abordado no capítulo 2, o processo de tradução apresenta desafios significativos, especialmente porque quando lidamos com línguas, estamos trabalhando com algo vivo. Neste caso em particular, realizamos traduções de línguas de modalidade vocal-auditiva para uma língua de modalidade gestual-visual, ou seja, destinada a um público que compreende o mundo por meio das experiências auditivas, para outro que o compreende através das experiências visuais.

Deste modo, as letras das canções foram utilizadas como ponto de partida para as escolhas tradutórias de cada obra. Essas escolhas também foram inspiradas nas narrativas apresentadas pelo próprio compositor, corroborando com as ideias de Nattiez (2002). No entanto, por mais que as canções selecionadas possam carregar uma carga simbólica de um contexto específico ou de interpretações anteriores, conforme é colocado por Hutcheon (2013), nossa intenção foi apresentar uma proposta de tradução/interpretação musical diferente das já existentes, na qual se traduzem apenas os elementos textuais. Nosso foco foi incluir na sinalização elementos como ritmo, melodia, intensidade, dinâmica e estruturas formais, tais como repetição à ação canora/sonora da intérprete/pesquisadora, “Cantorsinalizante”.

Durante o processo tradutório, nos deparamos com a possibilidade de utilizar alguns procedimentos técnicos da tradução apresentados por Barbosa (2020). A parte mais desafiadora foi propor adaptações, pois segundo Barbosa (2020, p.84), quando nos propomos adaptar algum texto, estamos indo ao “limite extremo da tradução”. De acordo com a autora, a adaptação somente é aplicada em casos em que “a situação toda a que se refere o TLO [texto na língua original] não existe na realidade extralinguística dos falantes da LT [língua da tradução]”, ou seja, uma “situação pode ser recriada por uma equivalente na realidade extralinguística da LT” (Barbosa, 2020, 84). No caso desta pesquisa, vimos que a adaptação pode ser uma ferramenta

---

<sup>90</sup> Wagner Sander iniciou os estudos de Piano em 1983, no Conservatório Brasileiro de Música. Em 1989, mudou-se para Belo Horizonte e ingressou na Faculdade de Música da UFMG. Concluiu a graduação em 1994 e o mestrado em Performance Musical em 2013. Wagner também já tocou em diversas orquestras. Entre elas, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Ouro Preto e Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=OB4oDe220Y>. Atualmente Wagner Sander atua como pianista acompanhador na Escola de Música da UFMG.

importante, principalmente, por se tratar de uma *performance* musical cantada e sinalizada que envolve línguas de culturas diferentes.

### 3.3.4 *Elaboração do roteiro e organização das canções no programa de recital*

Ao propor a elaboração de um roteiro, é natural escolher um tema que servirá como fio condutor de todo o processo. No entanto, quando a proposta envolve a apresentação de um recital de canções, podem-se considerar diversos elementos como ponto de partida para a elaboração do roteiro. Por exemplo, é possível analisar o conteúdo das letras, as relações, por similaridades e contrastes, de andamentos, tonalidades principais e caráter das peças. No entanto, quando surge a possibilidade de criar algo a partir do que conhecemos, recorreremos às nossas memórias. Assim, optamos por utilizar a memória trazida por cada uma das canções em diálogo com as memórias afetivas que aproximam autor, intérprete e obra, unindo religiosidade, infância, amor, despedida e saudade, em um recital intitulado *Memória* (Figura 20). Para acessar o vídeo do recital, basta clicar na imagem abaixo ou no link indicado na nota de rodapé.<sup>91</sup> O programa encontra-se no Apêndice 4.



**Figura 20** – Fotograma do recital audiovisual – *Memória*.

Após apreciação dos textos das canções e realização de entrevistas com o compositor Villani-Côrtes, foi elaborado um quadro (Quadro 3) organizada da seguinte maneira: à esquerda, estão os nomes das canções; no centro, as palavras e frases que poderiam representar cada uma das canções ou, especificamente, a história da canção; à direita, algumas palavras e frases referentes à percepção da intérprete. O intuito dessa organização foi obter uma linha de raciocínio que pudesse nortear a construção da narrativa do recital *Memória*.

---

<sup>91</sup> Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=923s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

**Quadro 3** - Repertório e a relação de palavras e frases que remetem às canções

Canções	Referência às canções/histórias	Percepção da intérprete
Pai nosso (2001)	Oração	Religiosidade do compositor e da intérprete
Valsinha de roda (1979)	Infância/janela	Memória do compositor sobre suas brincadeiras de infância
Fonte eterna (1974)	Amor/melodia	Canto
Para sempre (1998)	Amor	Amor e união
Ave Maria (1996)	Amor/bondade/esperança	Religiosidade do compositor e da intérprete
Modinha da moça de antes (1994)	Lembrança/menina	Recordação
Alma minha (2009)	Morte	Partida de uma pessoa querida
Papagaio azul (1999)	Saudade/compaixão	Saudade

A narrativa retratada a seguir se refere a uma história ficcional com traços de realidade do compositor e da autora deste trabalho. Vejamos:

### 3.3.5 Narrativa do recital *Memória*

No recital *Memória*, objetivou-se transportar o espectador para o cerne de uma história elaborada, singela e comovente, contada por uma personagem, uma jovem que vive numa cidade no interior de Minas Gerais.

A jovem passava muitas horas em seus aposentos, bordando ao bastidor temas sugeridos por suas memórias. Ao reviver lembranças guardadas no coração, cantava, expressando seus sentimentos de fé, amor e compaixão, por meio de sua voz. Da janela de seu quarto, avistava a varanda de uma bonita casa. Nessa varanda, observava uma menina em uma cadeira de rodas, sempre acompanhada por uma senhora. A menina tinha sempre em mãos um diário onde anotava uma coisa ou outra, enquanto observava, com ar melancólico, as crianças que brincavam na rua soltando seus papagaios azuis e brancos.

No fim de um daqueles dias, a jovem notou um clima de grande tristeza na casinha amarela. Havia pessoas chorando lá dentro. A jovem se aproximou da varanda buscando compreender o que se passava e descobriu, com grande surpresa, que a menina havia morrido. No chão da varanda, encontrou aquele pequeno diário caído, onde se lia na capa *Diário do Sol*. Com o

livrinho nas mãos, a jovem pensou no possível sonho irrealizado da menina, o sonho de “brincar com o papagaio azul daquelas crianças em um dia ensolarado”.

A narrativa acima foi construída a partir de memórias evocadas por cada uma das canções de Villani-Côrtes selecionadas, combinadas como para elaboração de um ciclo de canções, narrativo e com certa conexão e coesão sintáticas, postas em diálogo com as lembranças do próprio compositor, assim como também da intérprete.

E note-se que pesquisadora e compositor têm em comum o fato de terem nascido e sido criados em cidades do interior mineiro, compartilhando possivelmente visões de crianças alegres, aos grupos, soltando papagaio na rua, vistas de casinhas com varanda, assim como conhecido a perspectiva de crianças solitárias ou menos afortunadas, histórias de alegrias e melancolias, ao gosto dos “casos” mineiros.

E com base nesta narrativa, foi criado outro texto, com uma abordagem mais coesa e poética, a ser declamado e sinalizado ao longo do recital *Memória*. O texto, que recebeu o mesmo nome do recital, foi elaborado pela pesquisadora, com a finalidade de conectar uma canção pré-existente a outra, criando sentido. A narração/sinalização do texto mencionado foi realizada por partes (como disposto na Quadro 4), antecipando a interpretação de canção, como mostramos a seguir:

**Quadro 4 – Texto Memória**

<p>Memória (texto)</p> <p><b>Narração 1</b></p> <p>Ao amanhecer, vendo o sol raiar, sentei-me no cantinho mais sereno da minha casa... por horas... pinteí minha memória com linha e agulhas. O dia passou depressa e ali permaneci, mergulhada em minhas memórias. Num instante de aflição, que sempre nos traz alguma lembrança, elevei meus pensamentos ao céu em oração.</p> <p>1- Apresentação da canção <i>Pai nosso</i> (2001)</p>
<p><b>Narração 2</b></p> <p>Naquela noite, não consegui dormir, nem calar meus pensamentos... me vi debruçada à janela, recordando minhas brincadeiras de infância...</p> <p>2 - Apresentação da canção <i>Valsinha de roda</i> (1979)</p>
<p><b>Narração 3</b></p> <p>Naquele instante, senti o amor mais sincero guardado em meu coração... não sabia ao certo como expressar aquele sentimento, mas uma certeza eu tinha: ele seria traduzido em uma melodia.</p>

3 - Apresentação da canção <i>Fonte eterna</i> (1974)
<b>Narração 4</b>  Adormeci e a manhã me acordou com a recordação de um sonho. Senti o peito pulsar... caminhei até a varanda..., mas por que meu coração bate tão forte?
4 - Apresentação da canção <i>Para sempre</i> (1998)
<b>Narração 5</b>  Olhei para o céu, senti um misto de bondade, o amor e a esperança.
5 - Apresentação da canção <i>Ave Maria</i> (1996)
<b>Narração 6</b>  Foi então que me lembrei de uma linda menina, doce e cheia de sonhos... que morava naquela casinha... e todos os dias, de manhã, lá estava ela, com um diário nas mãos, confidenciando às suas páginas, os momentos do seu dia a dia.
6 - Apresentação da canção <i>Modinha da moça de antes</i> (1994)
<b>Narração 7</b>  No fim daquele dia, a linda menina deste mundo partiu... seus olhos deixaram de brilhar, mas seu desejo de voar ficou registrado em palavras, no seu pequeno diário:
7 - Apresentação da canção <i>Alma minha</i> (2009)
<b>Narração 8</b>  Queria eu poder um dia te encontrar, sentir seu cheiro pelo ar... e te ver de novo em algum lugar... isso é tudo que eu queria...
8 - Apresentação da canção <i>Papagaio azul</i> (1999)

Além da narrativa criada e do texto apresentado, foram utilizadas imagens estáticas e vídeos na construção da proposta do recital *Memória*. Parte das imagens utilizadas foram selecionadas em dois sites com licença gratuita: *Adobe Stock*<sup>92</sup> e *Pixabay*<sup>93</sup> e, foram utilizadas para compor o cenário do recital audiovisual proposto. Veremos, ainda, uma ilustração de crianças brincando com papagaios [pipas], retirada do livro *Diário do Sol* (1961), da escritora Regina Paletta Hargreaves,<sup>94</sup> que inspirou Villani-Côrtes a compor a obra *Papagaio azul* (1999). Utilizamos também algumas imagens de bordados e vídeos da intérprete bordando, todos elaborados pela própria autora desta tese, a fim de retratar a narrativa deste recital.

<sup>92</sup> Fonte: ADOBE STOCK. Disponível em: <https://stock.adobe.com/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

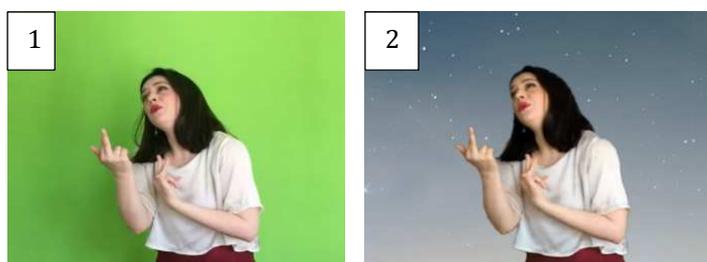
<sup>93</sup> Fonte: PIXABAY. Disponível em: <https://pixabay.com/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

<sup>94</sup> A data de nascimento da autora não foi encontrado em nenhum arquivo. No entanto acredita-se que ela tenha nascido por volta dos anos 1930. “Regina Paletta Hargreaves nasceu em Juiz de Fora há pouco mais de 20 anos”. Informação encontrada na orelha do livro *Diário do Sol*, escrito por ela e publicado no ano de 1961.

### 3.3.6 Gravação e edição

Considerando que o recital foi gravado remotamente, foi necessário adaptar o ambiente para as gravações. Para a gravação, utilizamos um tripé e um aparelho celular para capturar os vídeos. Para a captação do áudio, foi necessário o uso de um microfone, uma interface de áudio, um fone de ouvido *Bluetooth* e um *notebook*. Como o áudio e o vídeo foram capturados separadamente, contamos também com alguns programas de edição para sincronizar o material coletado. Entre eles, utilizamos os programas *Movavi*<sup>95</sup> e *Reaper*<sup>96</sup>.

Utilizamos um quarto com uma parede verde e as demais paredes brancas, além de luz ambiente e iluminação artificial. A parede verde foi essencial para aplicarmos posteriormente o efeito *Chroma-key* na edição dos vídeos. Essa ferramenta permitiu remover o fundo do vídeo e inserir imagens e vídeos como plano de fundo na construção *da performance*, como exemplificado abaixo (Figura 21). Além das imagens e vídeos, durante o processo de edição, utilizamos efeitos como sobreposições e filtros, como o retrô, para tornar o produto audiovisual mais envolvente e compreensível para o público-alvo.



**Figura 21** – Aplicação da ferramenta Chroma-key na edição da canção *Pai Nosso* (2001) escrita por E. Villani-Côrtes. 02'18".<sup>97</sup> Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Após a elaboração do produto audiovisual, utilizamos as mídias sociais<sup>98</sup> como meio de divulgação do recital, pois por meio delas seria possível alcançar um público mais amplo, incluindo pessoas de diversas regiões do Brasil e do exterior. Em seguida, o vídeo foi compartilhado no canal do *Youtube* de Andréa Peliccioni, em 9 de setembro de 2021.

<sup>95</sup> MOVAVI. Disponível em: [https://www.movavi.com/pt/video-editor-plus-mac/?gclid=CjwKCAjwopWSBhB6EiwAjxmqDfN-WRccmoevNxZZHGd7Jb\\_wXfZPOsE10uM-GD865FqYC8n\\_kbQwChoCG8kQAvD\\_BwE](https://www.movavi.com/pt/video-editor-plus-mac/?gclid=CjwKCAjwopWSBhB6EiwAjxmqDfN-WRccmoevNxZZHGd7Jb_wXfZPOsE10uM-GD865FqYC8n_kbQwChoCG8kQAvD_BwE). Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>96</sup> REAPER. Disponível em: <https://www.reaper.fm>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>97</sup> Canção *Pai Nosso* (2001), de E. Villani-Côrtes. Disponível em: Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=923s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

<sup>98</sup> As mídias sociais consistem em plataformas digitais, tais como websites e aplicativos, cujo objetivo principal é facilitar a comunicação e a conexão entre indivíduos em âmbito internacional.

### 3.3.7 Roteiro de construção do recital *Memória*

Tendo em vista que na proposta do recital *Memória* somente cinco canções foram cantadas e sinalizadas, descreveremos, a seguir, algumas cenas do recital a fim de apresentar a disposição do texto narrado e destas canções dentro da narrativa criada. Ao longo do roteiro que mostraremos a seguir, veremos as imagens que foram selecionadas para cada momento. Destacamos, mais uma vez, que as três canções – *Fonte Eterna* (1974), *Modinha da moça de antes* (1994) e *Alma minha* (2009) – que não foram sinalizadas no recital *Memória* não serão detalhadas neste texto.

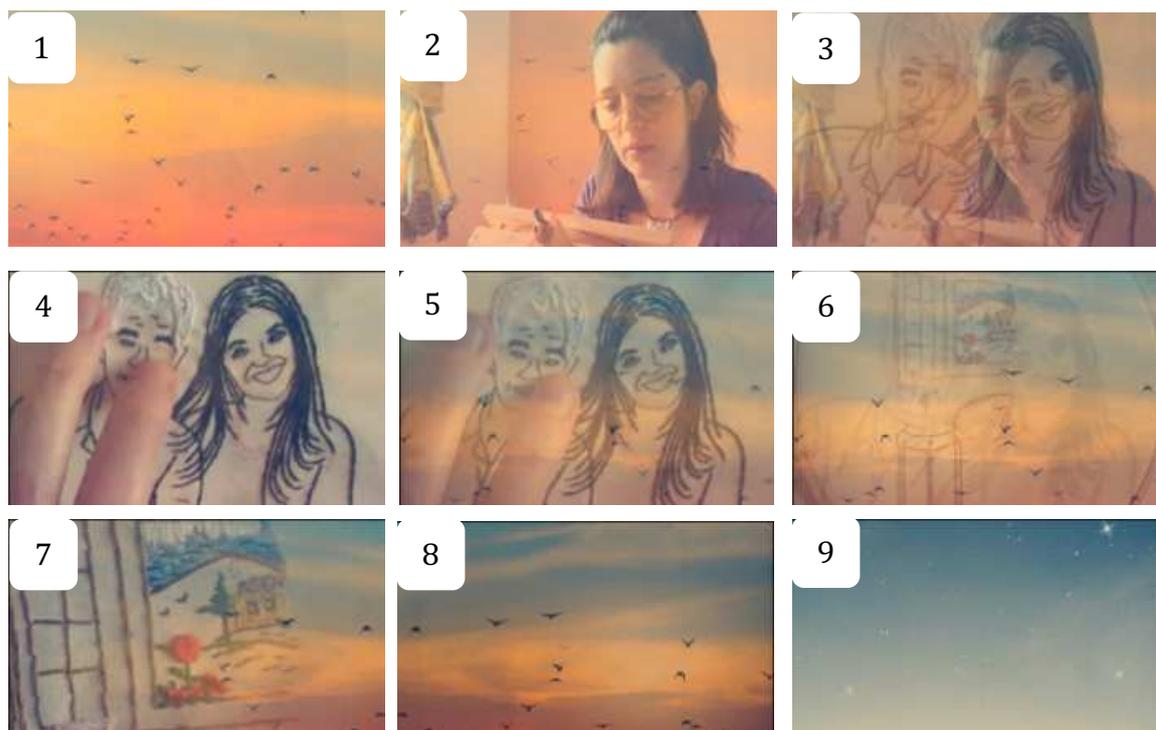
#### Descrição da Cena 1<sup>99</sup> - Abertura (Figura 22)

O dia amanhece com o céu alaranjado e cheio de pássaros voando [1]<sup>100</sup>. De repente, aparece uma jovem sentada em seus aposentos bordando um lindo retrato [2]. Em seguida, a imagem de um retrato sendo estampado em um tecido de algodão cru sobrepõe a imagem da jovem [3]. O retrato mostra a imagem da jovem (intérprete) sentada ao lado de um senhor de cabelos brancos (compositor), sendo estampada, por linhas e agulhas, em um tecido de algodão cru [4]. Em seguida, a imagem do retrato começa a desaparecer [5 e 6] e surge novamente o céu alaranjado, que é sobreposto por um bordado de uma janela aberta [7] com vista para uma linda paisagem e uma casinha amarela [8]. O dia [9] anoitece e as estrelas [10] surgem no céu, iluminando a noite.

---

<sup>99</sup> Obs.: não há música nesta cena.

<sup>100</sup> A imagem escolhida para a cena 1 é a mesma que escolhemos para ser utilizada na cena 6 - *Ave Maria* (1996) e na cena 9 – *Papagaio azul* (1999), que apresentaremos mais adiante. Na realidade, a imagem representa um entardecer, porém, na cena 1 ela representou o amanhecer, enquanto nas cenas 6 e 9, o entardecer.



**Figura 22** – Abertura do recital Memória. 00’31” - 01’20”.<sup>101</sup> Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Narradora - fala 1:<sup>102</sup>

Ao amanhecer, vendo o sol raiar, sentei-me no cantinho mais sereno da minha casa... por horas... pintei a minha memória com linhas e agulhas. O dia passou depressa e ali permaneci, mergulhada em minhas memórias.

Narradora - fala 2:

Num instante de aflição, que sempre nos traz alguma lembrança, elevei meus pensamentos ao céu em oração.

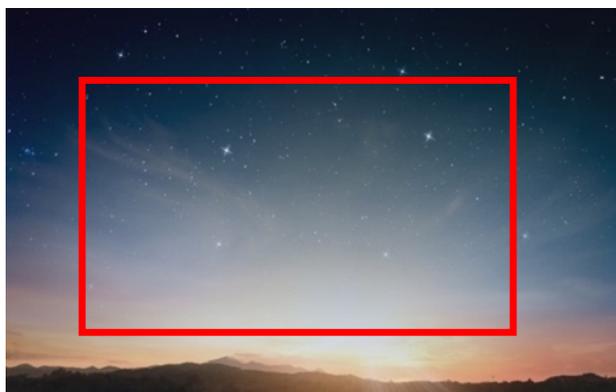
Cena 2 - Apresentação da canção *Pai nosso* (2001)

Na cena 2, veremos a apresentação da canção *Pai Nosso* (2001) escrita por Villani-Côrtes. A canção possui um texto religioso pertencente à liturgia Católica. Durante a apresentação da

<sup>101</sup> Cena 1 do Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=928s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

<sup>102</sup> Observação: a fala 1 da narradora inicia somente quando o fotograma quatro [4] aparece.

canção *Pai Nosso*, foi utilizado como plano de fundo um fragmento (em vermelho) de imagem de um céu estrelado (Figura 23).



**Figura 23** – Céu estrelado.<sup>103</sup> Imagem utilizada como plano de fundo da canção *Pai Nosso* (2001), escrita por E. Villani-Côrtes.

Esta imagem aparecerá durante toda a canção. Porém, será possível perceber (Figura 24) uma discreta movimentação na imagem, isto é, no início veremos que as estrelas aparecem bem próximas da “Cantorasinalizante” [1] (em destaque vermelho) e ao longo da canção teremos a sensação de que a “Cantorasinalizante” ficará cada vez mais distante do céu [2] (em destaque azul).



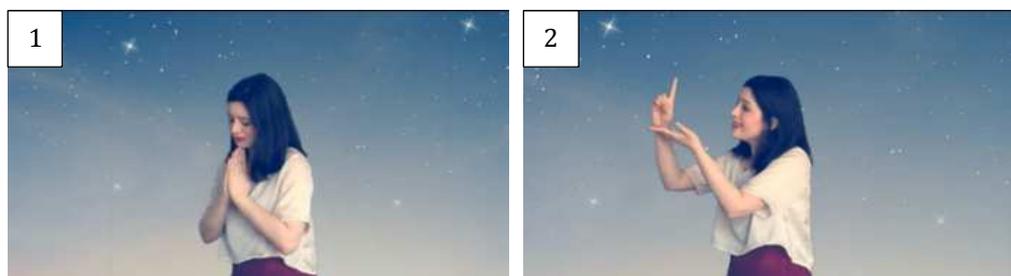
**Figura 24** – Os fotogramas [1 e 2] mostram a movimentação da imagem de fundo. *Pai Nosso* (2001), escrita por E. Villani-Côrtes. 01’33” – 05’47”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.<sup>104</sup>

Nesta canção, a “Cantorasinalizante” incorpora a personagem de uma jovem que estabelece uma relação de respeito e proximidade com Deus (Figura 25). Durante toda a canção, pode-se observar que a relação é estabelecida através do olhar da personagem, direcionado para cima

<sup>103</sup> A imagem utilizada com plano de fundo, foi encontrada no banco de imagens do Stock Adobe. O retângulo vermelho, em destaque na imagem, corresponde ao recorte utilizado no vídeo. Fonte: CÉU ESTRELADO. Fonte: [https://stock.adobe.com/br/Library/urn:aaid:sc:VA7:04142e50-48b8-4b9d-a7f8-b157cd124c28?asset\\_id=381320626](https://stock.adobe.com/br/Library/urn:aaid:sc:VA7:04142e50-48b8-4b9d-a7f8-b157cd124c28?asset_id=381320626).

<sup>104</sup> Canção *Pai Nosso* (2001), de E. Villani-Côrtes. Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=928s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

em vários momentos da canção. Veremos ainda, durante a sinalização, que a personagem marca a figura de Deus em um plano superior ao seu, posicionado, nesta canção, do lado direito do seu corpo. Essa marcação indica que Deus é/está superior a ela.



**Figura 25** – A jovem em um momento de proximidade com Deus. *Pai Nosso* (2001), escrita por E. Villani-Côrtes. Fotograma 1 – 01’40; fotograma 2 – 01’57”.<sup>105</sup> Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Narradora - fala 3:

Naquela noite, não consegui dormir, nem calar meus pensamentos... me vi debruçada à janela, recordando minhas brincadeiras de infância...

Cena 3 - Apresentação da canção *Valsinha de roda* (1979)

Na cena 3, veremos a apresentação da canção *Valsinha de roda* (1979), com música e letra de Villani-Côrtes. De acordo com Villani-Côrtes (2017) citado por Barros (2017, p.60)

*Valsinha de Roda* foi uma canção feita também pela lembrança daqueles tempos de criança que a gente brincava de várias coisas, e também, de rodar pião. Então, fiz essa canção, *Valsinha de roda*, lembrando as valsas seresteiras, lembrando o tempo de quando eu tocava violão e tocava em serenatas. Assim, essa música é uma espécie de uma valsa feita para as crianças ficarem fazendo brinquedo de roda e cantando. A letra é bem romântica e própria para lembrar esse clima romântico que existia nessa época.

Durante a *performance* da canção (Figura 26), veremos a narrativa apresentada pelo compositor sendo traduzida para a Libras [1 e 2] e algumas sobreposições de imagens e bordados. Como imagem de fundo utilizamos um pião (Figura 27), brinquedo mencionado por Villani-Côrtes. Além da imagem do pião, utilizamos também um pequeno vídeo de dois piões sendo bordados pela personagem [3 e 4] sobreposto à figura da personagem. Tendo em vista que o texto da

---

<sup>105</sup> Canção *Pai Nosso* (2001), de E. Villani-Côrtes. Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=928s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

canção retrata o momento narrado por Villani-Côrtes, propomos dar vida ao pião, recordando as brincadeiras de infância vivida pela personagem do recital *Memória*.



**Figura 26** – Os fotogramas [1, 2, 3 e 4] mostram um recorte de parte da sinalização da canção Valsinha de roda (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Nos fotogramas podemos observar o sinal de pião [1], crianças brincando [2 e 3] e cantando [4]. 06'22" – 09'13".<sup>106</sup> Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.



**Figura 27** – Pião de madeira utilizado como plano de fundo da canção Valsinha de roda (1979), escrita por E. Villani-Côrtes.<sup>107</sup>

Narradora - fala 4:

Naquele instante, senti o amor mais sincero guardado em meu coração... não sabia ao certo como expressar aquele sentimento, mas uma certeza eu tinha: ele seria traduzido em uma melodia.

Cena 4 - Apresentação da canção *Fonte eterna* (1974)

A canção *Fonte Eterna* (1974) de Villani-Côrtes possui texto de Laerte Freire (datas de nascimento e morte desconhecidas). Como mencionado anteriormente, no recital *Memória* esta

<sup>106</sup> Canção *Valsinha de roda* (1979), de E. Villani-Côrtes. Recital *Memória*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=928s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

<sup>107</sup> Fonte: <https://pixabay.com/photos/wooden-spinning-top-top-mexican-3868460/>

canção foi apenas cantada. Porém, para ilustrar o vídeo da canção, escolhemos uma imagem que tivesse relação com a letra da obra. Logo, escolhemos a imagem de um pássaro voando (Figura 28).<sup>108</sup> Vale dizer que, a sinalização desta canção foi incluída no recital de defesa, realizado no segundo semestre de 2023.



**Figura 28** – Imagem utilizada como plano de fundo da canção Fonte Eterna (1974), escrita por E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta Chroma-key. 09'30" – 13'05". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Narradora - fala 5:

Adormeci e a manhã me acordou com a recordação de um sonho.

Senti o peito pulsar... caminhei até a varanda...,

mas por que meu coração bate tão forte?

Cena 5 - Apresentação da canção *Para sempre* (1998)

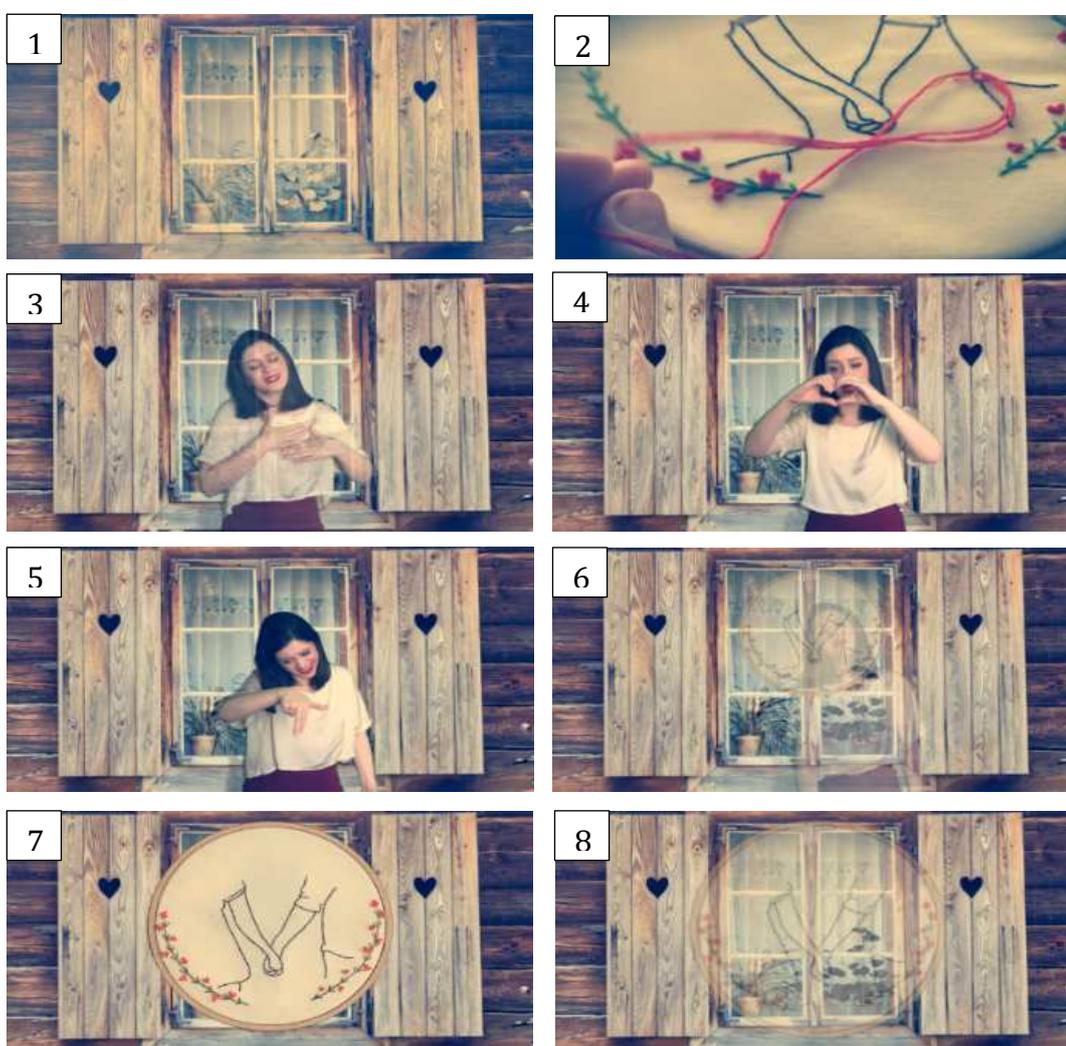
Na cena 5, veremos a apresentação da canção *Para sempre* (1998), com música e letra de Villani-Côrtes. Tendo em vista que esta canção foi utilizada como exemplo no capítulo 2 desta tese, nesta seção descreveremos apenas alguns elementos utilizados para tornar a adaptação proposta mais visual. Utilizamos como plano do fundo do vídeo, um fragmento (**em vermelho**) da imagem de uma janela (Figura 29). Além da imagem mencionada, utilizamos também um vídeo [2] de um bordado de um casal de mãos dadas sendo confeccionado e, ao final do vídeo, a imagem deste bordado pronto [7] (Figura 30).

---

<sup>108</sup> Fonte: <https://pixabay.com/pt/photos/beija-flor-vôo-pássaro-natureza-3496519/>



**Figura 29** – Imagem da janela utilizada como plano de fundo da canção Para sempre (1998), escrita por E. Villani-Côrtes <sup>109</sup>



**Figura 30** – Recorte de parte da sinalização apresentada pela Cantorasinalizante e sobreposição de imagens utilizadas na canção Para sempre (1998), escrita por E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

<sup>109</sup> Fonte: <https://stock.adobe.com/br/images/windows-with-opened-shutters/283342869>. Acesso em: 16 jul. 2021.

Narradora - fala 6:

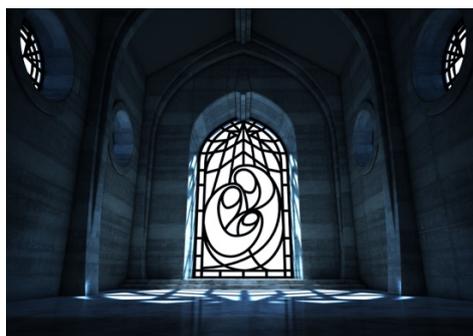
Olhei para o céu, senti um misto de bondade, o amor e a esperança.

Cena 6 - Apresentação da canção *Ave Maria* (1996)

Na cena 6, veremos a apresentação da canção *Ave Maria* (1996), escrita por Villani-Côrtes. A canção possui um texto religioso pertencente à liturgia Católica. Como mencionado anteriormente, a obra foi cantada e sinalizada. Como plano de fundo utilizamos uma imagem de entardecer (Figura 31) e a imagem de um vitral de uma igreja católica, no qual podemos ver a imagem da sagrada família – José, Maria e Jesus (Figura 32) que faz referência ao texto da canção. Durante a edição desta canção, buscamos traduzir o momento de oração vivido pela personagem.



**Figura 31** – Imagem de um entardecer utilizada como plano de fundo da canção *Ave Maria* (1996), escrita por E. Villani-Côrtes.<sup>110</sup>



**Figura 32** – Imagem do vitral de uma igreja católica utilizado como plano de fundo canção *Ave Maria* (1996), escrita por E. Villani-Côrtes.<sup>111</sup>

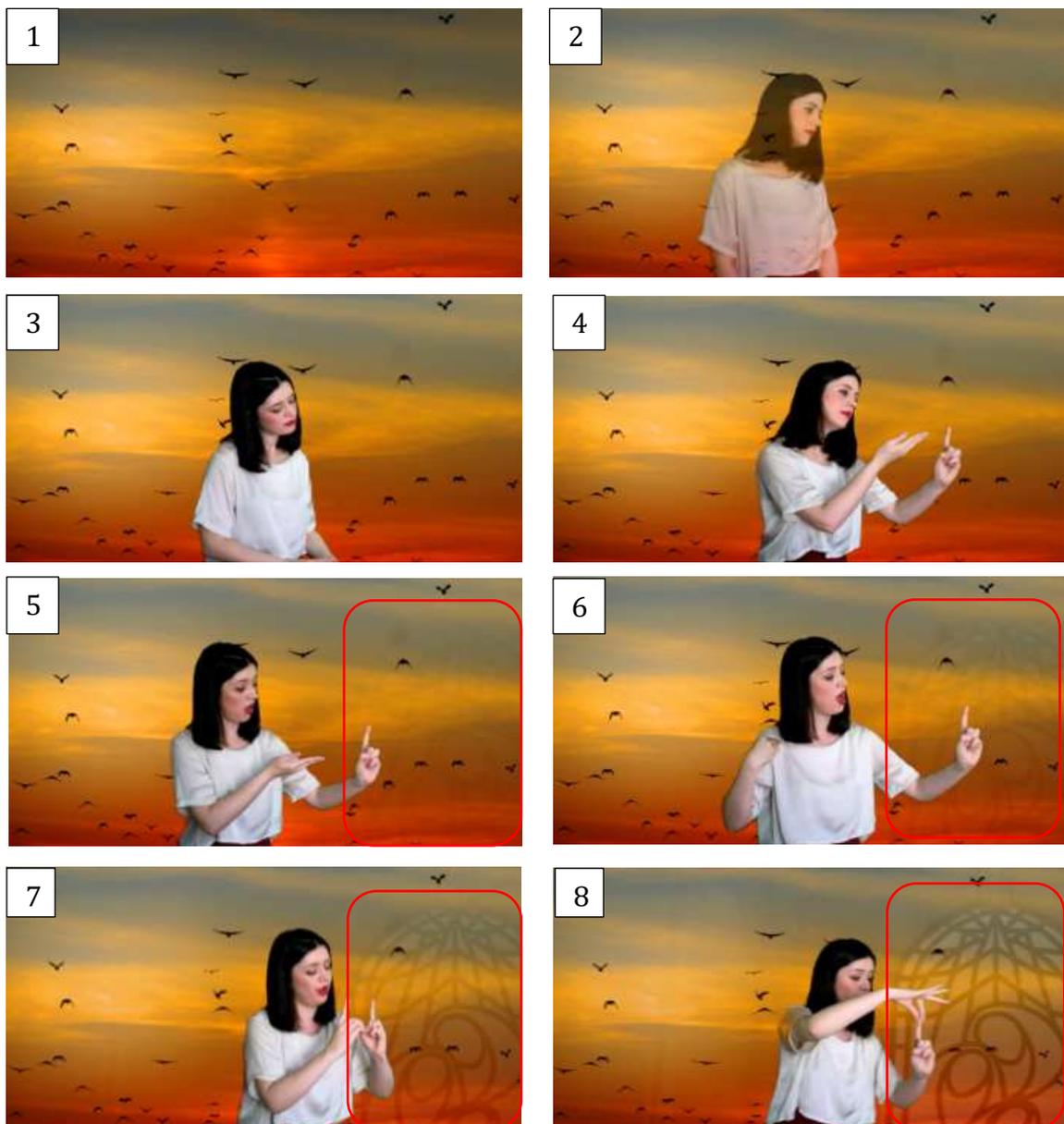
---

<sup>110</sup> Fonte: <https://pixabay.com/pt/photos/montanhas-pássaros-silhueta-100367/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

<sup>111</sup> Fonte: <https://stock.adobe.com/br/images/decorative-glass-window-nativity-scene/276297250>.

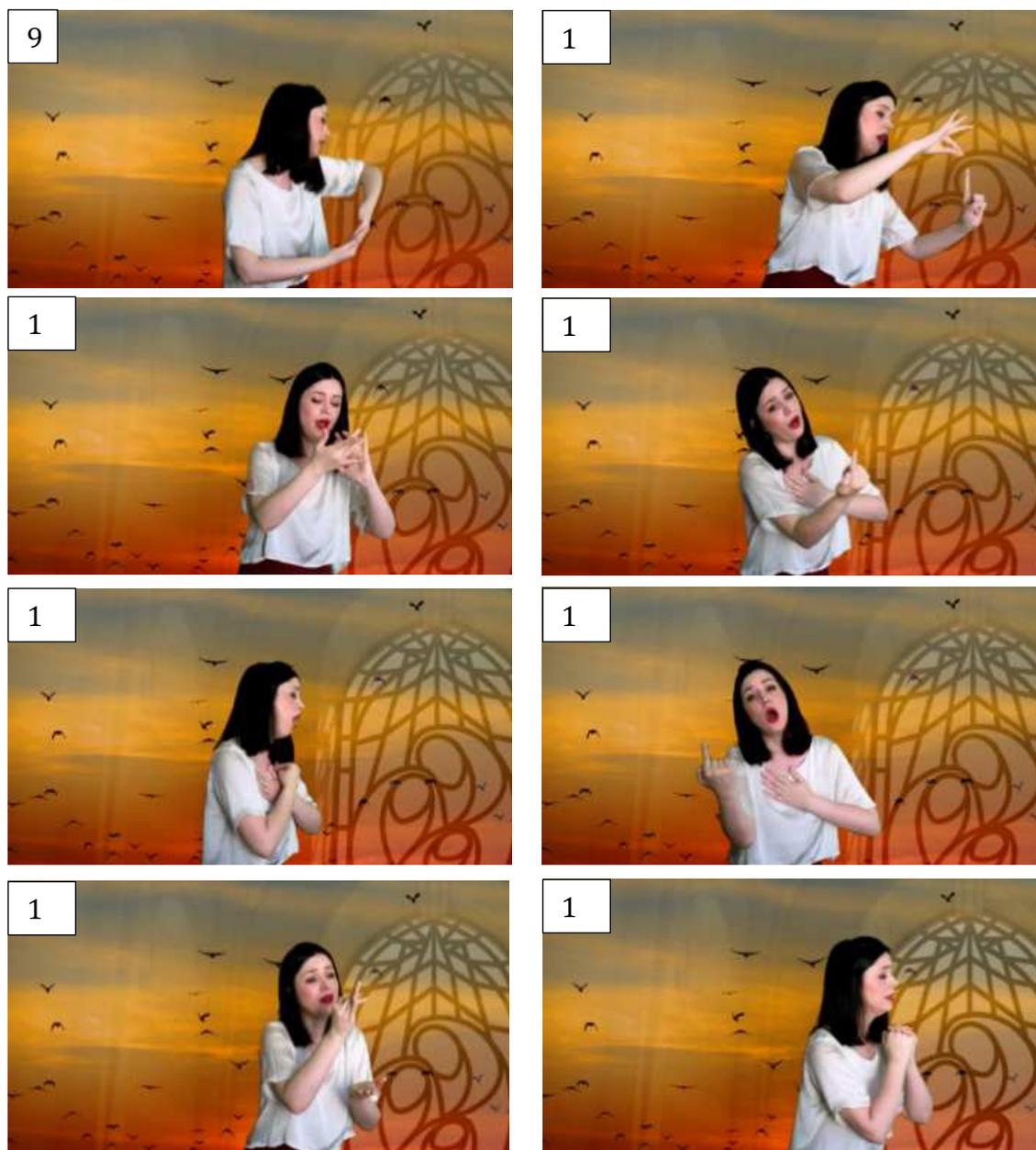
Para melhor compreensão da cena apresentada na canção *Ave Maria* (1991) organizaremos as imagens em dois grupos com fotogramas. No primeiro grupo (Figura 33), veremos, a partir dos fotogramas [1 ao 8], que o foco está na sinalização e na apresentação de Maria, figura central da oração.

Como podemos observar, a imagem de entardecer prevalece como plano de fundo, nos remetendo ao momento de oração vivido pela personagem. A partir do fotograma [5 e 6], quando inicia o canto, é que observaremos, ainda que discretamente (em destaque **vermelho**), a sobreposição de imagens, neste caso, a imagem apresentada representa a sagrada família.



**Figura 33** – Fragmentos [1 ao 6] da sinalização da canção *Ave Maria* (1996), escrita por E. Villani-Côrtes, apresentada pela “Cantorasinalizante”. 16’03” - 17’03”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

No segundo grupo (Figura 34) veremos, a partir dos fotogramas [9 ao 14], que a imagem do entardecer se mantém, no entanto, a imagem da sagrada família aparece mais intensa, aproximando-nos do contexto a que se refere a canção.



**Figura 34** – Fragmentos [7 ao 14] de parte da sinalização da canção Ave Maria (1996), escrita por E. Villani-Côrtes, apresentada pela “Cantorasinalizante”. 16’03” - 17’03”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Narradora - fala 7:

Foi então que me lembrei de uma linda menina, doce e cheia de sonhos... que morava naquela casinha... e todos os dias, de manhã, lá estava ela, com um diário nas mãos, confidenciando às suas páginas os momentos do seu dia a dia.

Cena 7 - Apresentação da canção *Modinha da moça de antes* (1994)

A canção *Modinha da moça de antes* (1994) possui texto de Luciano Garcez (1972).<sup>112</sup> Como mencionado anteriormente, no recital *Memória* esta canção foi apenas cantada. Porém, para ilustrar o vídeo da canção, escolhemos uma imagem que tivesse relação com a letra da obra. Logo, escolhemos a imagem de uma rua (Figura 35)<sup>113</sup> fotograma [1]. O texto da canção, carregado de melancolia e mistério, convida o público a refletir sobre a passagem do tempo, a efemeridade da vida e a solidão. Esta imagem aparecerá durante toda a canção. Porém, será possível perceber uma discreta movimentação na imagem, isto é, no início [2] veremos que o foco está na cantora que aparece à esquerda do vídeo. No decorrer do vídeo veremos que a imagem da rua aparece nitidamente até o final [3] do vídeo.



**Figura 35** – Imagem utilizada como plano de fundo da canção *Modinha da moça de antes* (1994), escrita por E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta Chroma-key. 20’35” – 24’02”. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Além da imagem da rua, veremos também um vídeo da jovem bordando os cabelos da “moça de antes” (Figura 36).

<sup>112</sup> Luciano Garcez: Luciano Garcez, nascido em 1972 no ABC paulista, Luciano Garcez é poeta, dramaturgo, compositor, cancionista e maestro. É Mestre em Composição e Poesia pela UNESP e UNIRIO. Seu trabalho de música erudita e popular está distribuído em diversos CDs pelo Brasil e Europa, gravada por diversos intérpretes. Disponível em:

<https://www.divulgaescritor.com/products/luciano-garcez-entrevistado/>. Acesso em 15 jul. 2023.

<sup>113</sup> Fonte: <https://stock.adobe.com/br/images/street-of-taormina-city/222011537>.

Narradora - fala 8:

No fim daquele dia, a linda menina deste mundo partiu... seus olhos deixaram de brilhar, mas seu desejo de voar ficou registrado em palavras, no seu pequeno diário.

Após a canção *Modinha da moça de antes* (1994), inicia a fala 8 (narrador). Enquanto a narração acontece, aparece novamente o vídeo da jovem bordando [1] os cabelos da “moça de antes” e, em seguida, a imagem do bordado finalizado [2]. É possível observar também a sobreposição de imagens [3] na transição de uma cena para a outra [4].



**Figura 36** – Fotograma 1- vídeo do bordado; fotograma 2 - foto do bordado; fotograma 3 - sobreposição de imagem (bordado e imagem da cena 8). 23'48" - 24'11". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

#### Cena 8 - Apresentação da canção *Alma minha* (2009)

A canção *Alma minha* (2009) de Villani-Côrtes possui texto de Luís Vaz de Camões (1524-1580).<sup>114</sup> Como mencionado anteriormente, no recital *Memória* esta canção foi apenas cantada. Porém, para ilustrar o vídeo da canção, escolhemos uma imagem que tivesse relação com a letra

<sup>114</sup> Luís de Camões (1524-1580) foi um poeta português. Autor do poema Os Lusíadas, uma das obras mais importantes da literatura portuguesa, que celebra os feitos marítimos e guerreiros de Portugal. É o maior representante do Classicismo Português. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/luis\\_camoens/](https://www.ebiografia.com/luis_camoens/). Acesso em: 15 jul. 2023.

da obra. Logo, escolhemos a imagem de uma jovem perto de uma árvore (Figura 37).<sup>115</sup> Esta imagem [1] aparecerá durante toda a canção. No início do vídeo, veremos que a imagem da intérprete sobrepõe a imagem da jovem [2 e 3] que aparece no início do vídeo ao lado de uma árvore. Esta sobreposição faz referência ao texto da canção, indicando que a jovem “deste mundo partiu”.



**Figura 37** – Imagem utilizada como plano de fundo da canção *Alma Minha* (2009) de E. Villani-Côrtes. Aplicação da ferramenta Chroma-key. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Narradora - fala 9:

Queria eu poder um dia te encontrar, sentir seu cheiro pelo ar... e te ver de novo em algum lugar... isso é tudo que eu queria...

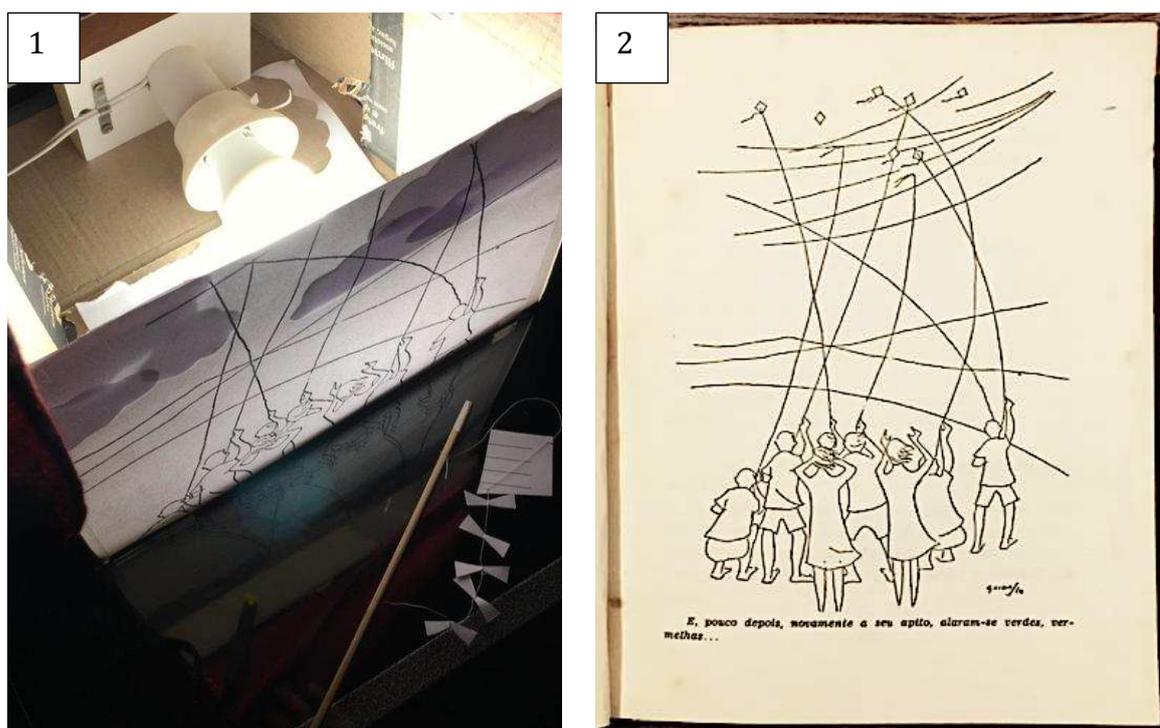
Cena 9 - Apresentação da canção *Papagaio azul* (1999)

Na cena 9, veremos a apresentação da canção *Papagaio azul* (1999), com música e letra de Villani-Côrtes. Nesta canção, revivemos o sonho da menina da casinha amarela. Para a elaboração da parte visual da canção (Figura 38), construímos uma maquete [1] utilizando uma

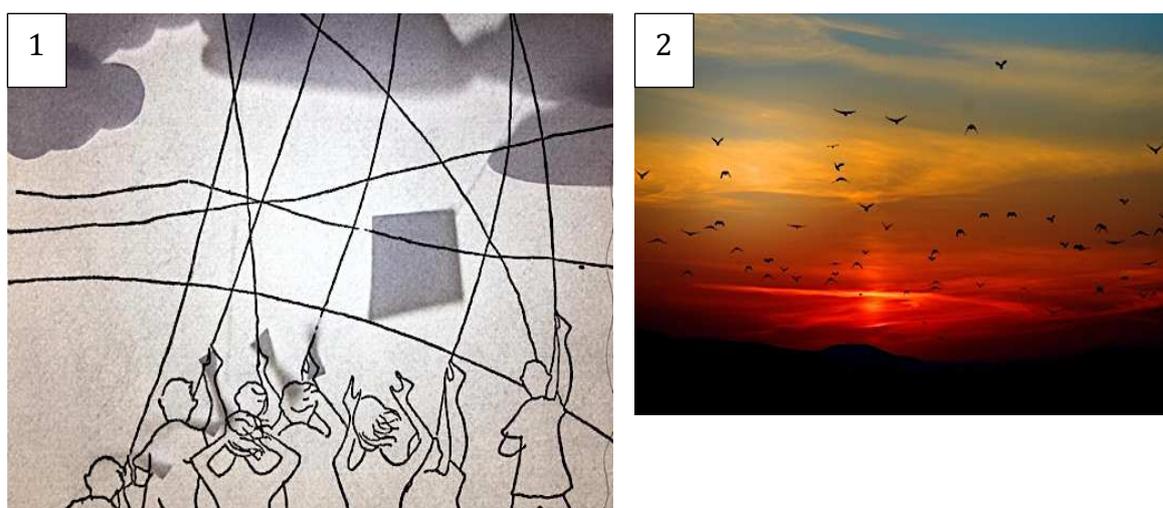
---

<sup>115</sup> Fonte: <https://stock.adobe.com/br/images/woman-with-loneliness-and-sadness-in-the-nature/316049198>.

caixa de papelão, um suporte com lâmpada, uma vareta como um papagaio de papel e uma imagem de meninos brincando de papagaio [2]<sup>116</sup> – imagem extraída do livro *Diário do Sol* (1961), da escritora Regina Paletta Hargreaves –. Após elaborarmos a maquete, gravamos um vídeo [1] com o papagaio em movimento (Figura 39). Na montagem do vídeo final utilizamos, ainda, a imagem do entardecer [2] citada nas cena 1 (Abertura) e cena 6 (*Ave Maria*).



**Figura 38** – Maquete e imagem utilizadas para a gravação do teatro de sombras. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

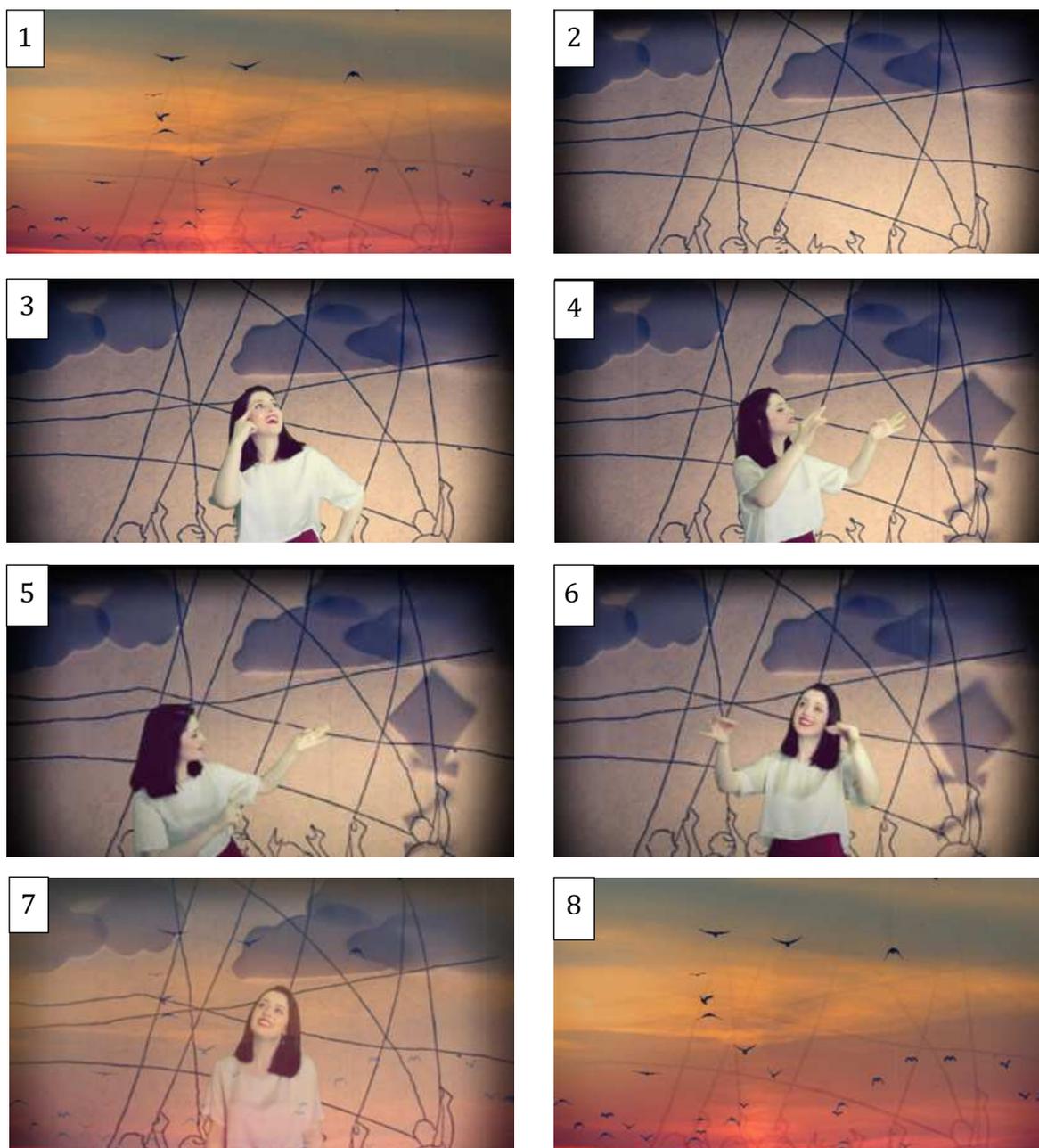


<sup>116</sup> Imagem de J. Guimarães Viera disponível do livro *Diário do Sol* (1961, p.25), da escritora Regina Paletta Hargreaves.

**Figura 39** – Maquete e imagem utilizadas para a gravação do teatro de sombras. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

É interessante notar que essa abordagem criativa pode ser utilizada na elaboração visual de qualquer canção. A maquete construída pode ser uma maneira encantadora de transmitir a mensagem da música. A inclusão da imagem de meninos brincando de papagaio adiciona um toque nostálgico e poético à cena, aproximando o público de elementos do contexto *poiético* (neste caso, da obra que inspirou o compositor a construir a canção). A utilização da imagem do entardecer como plano de fundo em diferentes momentos do vídeo, como na abertura e durante a cena da música *Ave Maria*, cria uma atmosfera visual consistente e proporciona uma sensação de continuidade ao longo do recital *Memória*.

Essas escolhas visuais certamente ajudarão a transmitir a mensagem e o clima da canção de uma forma mais envolvente e artística. Explorar diferentes formas de expressão e adicionar elementos visuais podem trazer uma dimensão extra à experiência musical, principalmente, quando propomos uma *performance* musical para um público visual. Em seguida, utilizando a sobreposição de imagens e vídeo, fizemos a edição do vídeo final, como apresentado nos fotogramas a seguir (Figura 40):



**Figura 40** – A Intérprete se coloca no lugar da personagem, através da *performance*, revive o sonho dela. 27'38 – 31'00". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

### 3.4 Considerações sobre o projeto piloto

Apesar de ter sido uma tarefa bastante desafiadora, devido às múltiplas funções atribuídas à pesquisadora, a experiência de construir um projeto piloto foi necessária e permitiu os conhecimentos variáveis em jogo, passíveis de escolhas e decisões, tornando-se especialmente

importante por termos identificado a valiosa possibilidade de utilização de outras mídias<sup>117</sup> na criação de uma *performance* musical cantada que atendesse a um público de Surdos. Além disso, ao incluirmos a Libras na construção da *performance* proposta, recriamos a obra musical a partir de uma perspectiva prioritariamente visual.

Da mesma forma, traduzir os elementos da dimensão *poiética* para a Libras nos permitiu uma maior aproximação com o *corpus* deste estudo, contribuindo para o processo interpretativo de cada obra. No entanto, ao recriarmos a obra musical para além dos elementos sonoros, estimulamos tanto o intérprete quanto o público a adotarem uma nova maneira de apreciar a obra. A realização desse recital audiovisual também nos permitiu explorar diferentes maneiras de adaptar uma obra musical para o público-alvo deste estudo. No próximo capítulo apresentaremos a proposta “Canção de ver”.

---

<sup>117</sup> O termo mídia utilizado aqui faz alusão à equipamentos eletrônicos.

## 4 “CANÇÃO DE VER”

A imaginação percorre amplos espaços. Quando ouvimos uma música, lemos uma poesia ou escutamos uma canção, nos é permitido acionar nossos universos interiores, nossas vivências afetivas, nossos sentidos, a nossa percepção do mundo a nossa volta, as paisagens que conhecemos, os objetos que tocamos, as pessoas com as quais convivemos ou das quais ouvimos falar, os personagens sobre os quais já lemos, vivências antigas e planos de futuro. Tudo isso pode acontecer de forma indiscriminada, exatamente porque a imaginação de cada um é livre, pessoal, secreta, silenciosa e misteriosa. (PÁDUA, 2009, p.71)

Iniciamos este capítulo com a reflexão da professora Mônica Pedrosa de Pádua sobre como nosso corpo reage ao ato de ouvir música, ler uma poesia e, especialmente, ao escutar uma canção. Mas como os sujeitos Surdos poderiam vivenciar um contato com a canção? Se considerarmos que o sujeito Surdo compreende o mundo por meio do sentido da visão, perceberemos que ouvir música e escutar uma canção adquirem, para essa comunidade, uma perspectiva bem diversa da do ouvinte: a de “sentir” a música com todo o seu corpo e a de “ouvir” a canção com os olhos.

A música é uma forma de expressão artística que nos permite experimentar diversas emoções e nos conectar com pessoas, lembranças, fatos. No entanto, como apresentado no capítulo 1, a música seria, tradicionalmente, percebida por seus elementos ou componentes sonoros, excluindo, pois, sua percepção pelos sujeitos Surdos. Entretanto, em um mundo cada vez mais inclusivo, surge a necessidade e a possibilidade de se explorar novas maneiras de envolver os sujeitos Surdos na experiência musical. Assim, nossa proposta de uma “Canção de Ver” pode ser uma grande aliada na *performance* musical cantada para Surdos, ao combinar canto, Libras, vídeos, imagens e movimentação cênica, gerando um produto novo e multimidiático. Além disso, consideramos que, com a inclusão de imagens e vídeos no processo de adaptação de elementos musicais para a Libras, haverá maior clareza e compreensão do contexto, da temática, da narrativa e de importantes elementos constituintes das canções e seus significados. Ademais, esta abordagem oferece uma experiência ainda mais visual que aquela feita exclusivamente pela tradução para Libras, e, acreditamos, mais acessível e mais rica em significados para os espectadores Surdos.

Com o intuito de atingir os objetivos estabelecidos nesta pesquisa, que visam, justamente, oferecer aos Surdos maneiras específicas de “sentir” e “ouvir” a música, serão apresentadas, neste capítulo, algumas decisões e alternativas encontradas para a construção da proposta a que

chamamos “Canção de Ver”. Entre os principais beneficiários, destaca-se o público-alvo<sup>118</sup> desta pesquisa, que nos relatou em entrevista, desconhecer o termo canção. Do mesmo modo, a proposta “Canção de Ver” demonstra que, mesmo sem a capacidade auditiva, os sujeitos Surdos podem ter uma percepção musical através deste produto multimidiático.

Para elucidar o conceito de canção, nos valem das palavras de Mônica Pedrosa de Pádua. Conforme a autora, a canção pode ser considerada como uma forma de expressão artística híbrida, que une “poesia e música”, mas que não se limita a ser apenas uma união desses dois componentes. Segundo Pádua (2009, p.73 e 77), “a canção é também o resultado particular de nossa própria observação, observação esta que depende dos textos e contextos que conhecemos”. Além disso, a autora nos recorda a existência de “canções nas quais o texto musical, foi composto inicialmente” e à qual, posteriormente, “foi acrescentado um poema”. Ainda de acordo com Pádua, “alguns compositores também são responsáveis por escreverem os textos de suas canções ao mesmo tempo em que compõem a parte musical”. Enfim, a parte musical poderia surgir também a partir “de um texto literário, que compreende a grande maioria das canções de câmara [...], incluindo aquelas que possuem textos” escritos pelo próprio compositor.

Para ilustrar a explicação de Pádua (2009) sobre o termo canção, selecionamos quatro (4) canções de Villani-Côrtes que correspondem aos diferentes perfis composicionais mencionados por Pádua (2009). A canção *Para sempre* (1998) é um exemplo de canção em que Villani-Côrtes criou primeiro o texto musical e, posteriormente, acrescentou uma letra escrita por ele mesmo. Já nas canções *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999) e *Rosa Amarela* (1979), que serão tratadas mais adiante, Villani-Côrtes compôs o texto musical e a letra ao mesmo tempo. No repertório de Villani-Côrtes, também há obras em que a parte musical surgiu a partir de um texto religioso, como na canção *Pai Nosso* (2001) (Villani-Côrtes, 2022) que também será tratada adiante.

Como intérpretes, muitos de nós, ao apreciarmos as canções de Villani-Côrtes, somos envolvidos por uma gama de sentimentos que transmitem esperança, paz, aconchego, serenidade, espiritualidade e amor. Além dessas experiências emocionais, se conhecemos um pouco da vida do compositor, como é o nosso caso, podemos reconhecer eventos de sua vida,

---

<sup>118</sup> Público-alvo: sujeitos Surdos com memória musical, ou seja, Surdos que nasceram ouvintes e tiveram contato com música, mas, por alguma razão, acabaram se tornando Surdos.

familiarizando-nos com pessoas que fizeram parte de sua trajetória e ambientes frequentados por ele, permitindo-nos reviver algumas das memórias que compuseram sua existência. Temos, ainda, a oportunidade de conhecer alguém profundamente apaixonado pela vida e que transpõe suas vivências para o universo das canções. Mesmo que ele não se autointitule um poeta, Villani-Côrtes é autor de vários dos textos presentes em suas composições. Ao nos aproximarmos do compositor e de sua obra para canto e piano, somos convidados a conhecer faces que não seriam perceptíveis por meio de uma simples análise de partitura. Portanto, com base na proposta intitulada “Canção de Ver”, exploramos diferentes dimensões da música, para além do nível *imane*te (NATTIEZ, 2002).

Assim como o ouvinte, ao vivenciar uma *performance* musical cantada, o sujeito Surdo terá a oportunidade de reviver suas memórias afetivas e resgatar momentos, desejos e sonhos que foram “silenciados” em determinado momento de sua vida.

Tendo em vista a afirmação de Domenici (2012, p.169) de que “a prática da *performance* é inclusiva e integradora”, com o que concordamos, a proposta de adaptação apresentada neste capítulo pode oferecer ao público, especialmente ao público Surdo, uma possibilidade de perceber os elementos musicais a partir de uma experiência visual, ou seja, a de “ver” a canção, em aspectos para além da sua própria letra e partitura. Portanto, a *performance* musical cantada sugerida tem caráter interdisciplinar e intermediático, possibilitando que os produtos destas adaptações possam ser utilizados como registro de uma *performance* audiovisual para Surdos e possivelmente, ouvintes interessados pela temática.

A seguir abordaremos a adaptação de algumas canções para Surdos. Como delimitado nesta pesquisa, a proposta “Canção de Ver” visa como público-alvo sujeitos Surdos com memória musical, ou seja, Surdos que nasceram ouvintes e tiveram contato com música, mas, por alguma razão, acabaram se tornando Surdos. Esta seleção do público não exclui de modo absoluto outros tipos de Surdos, como aqueles com surdez profunda ou os que têm resíduo de percepção auditiva. Contudo, ter algum dia ouvido e compreendido o que é música auxiliará o sujeito com esta característica a obter uma melhor compreensão da presente proposta artística e, ao *performer*, a desenvolver o processo de elaboração desse tipo de adaptação.

Deste modo, para elaborarmos uma adaptação que contemple Surdos, utilizamos não só as línguas envolvidas, ou seja, o texto da canção, o texto musical e a Libras, mas também de mídias diversas, como imagens fotográficas, cênicas e vídeos. As línguas aqui mencionadas foram

interpretadas pelo “Cantorsinalizante”. Desta maneira, a adaptação teve como foco, não apenas o sentido aural, mas também o sentido da visão (BRÉTÉCHÉ, 2019), em uma perspectiva criativa e interpretativa que envolve tanto uma “reinterpretação” quanto uma “recriação” da obra (HUTCHEON, 2013).

Para a construção das adaptações utilizamos as seguintes fontes primárias:

- 1) os manuscritos das canções *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999), *Pai Nosso* (2001) e *Rosa amarela* (2022);
- 2) as entrevistas concedidas pelo compositor Villani-Côrtes, no ano de 2022;
- 3) o livro *Diário do Sol*, da escritora Regina Paletta Hargreaves, autora que inspirou o compositor a compor a canção *Papagaio azul* (1999);
- 4) imagem dos meninos brincando com papagaios (disponível no livro *Diário do Sol*), na canção *Papagaio azul* (1999);
- 5) imagens e vídeos selecionados em um (1) site com licença gratuita: *Pexels*;<sup>119</sup>
- 6) teatro de sombras elaborado por esta autora;
- 7) vídeos elaborados por esta autora, a partir do teatro de sombras;
- 8) vídeos criados a partir da junção de imagens e vídeos diversos selecionados no (1) site com licença gratuita: *Pexels*.

Para a elaboração das adaptações seguimos as seguintes etapas:

- 1) entrevista com o compositor Villani-Côrtes para coletarmos informações sobre o processo criativo das canções *Valsinha de roda* (1979), *Papagaio azul* (1999), *Pai Nosso* (2001) e, *Rosa amarela* (2022);
- 2) transcrição das informações obtidas e que contribuíram para o processo criativo da adaptação;
- 3) observação dos manuscritos, segundo sua dimensão *imane*nte;
- 4) criação de uma narrativa, com base nos relatos coletados e suas relações com as canções;
- 5) elaboração da narrativa de cada canção;

---

<sup>119</sup> Fonte: <https://www.pexels.com/pt-br/>

- 6) adaptação do texto da canção, para a Libras;
- 7) adaptação dos elementos musicais para a Libras;
- 8) criação das adaptações, englobando movimentação cênica, uso de objetos de cena e cenário, com base na conexão das narrativas criadas e dos elementos textuais e musicais das canções;
- 9) construção de um vídeo para compor o cenário (plano de fundo);
- 10) *performance*.

#### **4.1 - A canção *Valsinha de roda* (1979)**

A canção *Valsinha de Roda*, escrita originalmente para canto e piano, foi composta no ano de 1979, por Villani-Côrtes no ano de 1979. Segundo Barros (2017, p.24 e 25), o manuscrito de 1979 é o original. Este, posteriormente, foi arranjado pelo próprio compositor para as seguintes formações: “voz e orquestra de sopros; coro misto, piano e cordas; coro feminino e piano; melodia e orquestra de cordas; voz e quarteto de violoncelos; coro misto e piano; voz e piano; flauta e piano; piano solo; voz e contrabaixo; voz e violão; voz e violoncelo”. Conforme apresentado por Barros (2017), cada um desses novos arranjos recebeu uma identidade própria.

No caso da proposta que iremos mostrar aqui, a canção *Valsinha de roda* (1979) ganha uma nova camada e, conseqüentemente, um arranjo multimidiático. Podemos dizer que esta camada é visual e depende: do “Cantorsinalizante” explorando o espaço cênico; de diferentes mídias, tais como a música, representada pela voz cantada e o som do piano que a acompanha; de objetos de cena, como um livro contendo o texto da canção e o pião de madeira, como também, do uso de um plano de fundo que irá compor o cenário na construção de um espetáculo, elaborado a partir de imagens e vídeos. O plano de fundo foi criado para ser projetado, atrás da “Cantorasinalizante”, como parte integrante da *performance*.

Neste processo de adaptação da canção *Valsinha de roda*, evidenciamos a transferência do modo “contar”, como ocorre em uma *performance* convencional, para o modo “mostrar”, ou seja, a canção se tornou visual (HUTCHEON, 2013). Isto é, no modo “contar”, a narrativa contada pelo compositor por meio de elementos musicais, que inclui nuances vocais e notas do piano, por exemplo, e a poesia transformada em música, ganham vida através da conversão para a Libras e da interpretação realizada pela “Cantorasinalizante”.

Ao adaptarmos a canção *Valsinha de roda* (1979) para um público de Surdos, concentramo-nos, inicialmente, na elaboração de uma narrativa inspirada no texto literário da canção (Quadro 5) e nas informações fornecidas pelo próprio compositor. Em seguida, elegemos quais dessa narrativa e dos elementos musicais, registrados no manuscrito, poderiam ser incorporados *performance*.<sup>120</sup>

A seguir, apresentaremos alguns trechos para exemplificar a adaptação proposta. Para um melhor entendimento do que será descrito, sugerimos que o vídeo da apresentação seja apreciado previamente.<sup>121</sup> Para assisti-lo, basta clicar no link disponibilizado na nota de rodapé (116). A canção *Valsinha de roda* encontra-se na seguinte minutagem 40'52" - 43'53".

**Quadro 5** - Texto da canção *Valsinha de roda* (1979), de E. Villani-Côrtes.

<i>Valsinha de roda</i> (1979) Texto de Edmundo Villani-Côrtes	
Num brinquedo de rodar pião foi que eu peguei a tua mão teu olhar espantado me deixou calado e percebi que amar eu aprendi	Vou girar com o mundo num compasso sem parar roda pião para lembrar quantas voltas nossa vida deu sem se cansar e eu vou te contar como foi
E o pião girou então bem semelhante ao mundo de nós dois tantas voltas ele deu que até se perdeu deixando apenas esta canção	Num dia distante então era um brinquedo de criança puxei a tua trança e quando teus cabelos eu toquei meus sonhos encontrei
La, laia laia, laia laia O tempo passa o mundo gira e fico a pensar La, laia laia, laia laia	Minha vida seguiu depois levou contigo sonhos de nós dois nossa história se acabou e tudo que restou foi o som dessa nossa canção que acabei de cantar
Enquanto ele dá voltas eu vou te amar Então vou cantar Laia laia, laia laia	

#### 4.1.1 A narrativa da canção *Valsinha de roda*

Na canção *Valsinha de Roda* somos levados a um tempo passado, de ingenuidade e esperança, onde a pureza do amor nasce em uma simples brincadeira de rodar pião. Por meio do texto da

<sup>120</sup> Para a elaboração desse plano de fundo utilizamos o aplicativo *iMovie*

<sup>121</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2855s>. 40'52" - 43'53".

canção, escrito pelo próprio compositor, somos convidados a reviver momentos da sua infância, onde o sentimento de amor surge em uma brincadeira de rodar pião.

A partir do texto da canção e das informações compartilhadas por Villani-Côrtes (2022), podemos notar que o movimento giratório do pião se assemelha ao tempo que os dois jovens enamorados, referidos no texto, compartilhavam. Deste modo, cada volta do pião parece simbolizar um instante vivido, uma memória, uma experiência compartilhada com a pessoa amada.

O texto musical (a música) embala a história, com uma canção que ecoa as reviravoltas da vida desse amor. A letra da canção revela que, embora o tempo avance, o amor persiste. O enredo nos leva a um dia distante, quando ambos eram apenas crianças, e o menino ousou puxar a trança da menina. Nesse gesto inocente e brincalhão, algo mágico aconteceu. O toque nos cabelos dela foi como um portal para o sonho, para um futuro compartilhado que só eles podiam imaginar. Mas, como a maioria das histórias, essa também chegou a um fim.

A melodia da canção que ecoa ao longo do texto se torna o único vestígio do que um dia existiu entre eles. A história de amor terminou, restando apenas a memória daquela sintonia que um dia viveram juntos. As voltas incessantes do pião lembram-nos das voltas que a vida deu, das mudanças, das alegrias e das tristezas que marcaram a jornada do narrador ao lado de sua pequena amada.

Assim, o compositor nos presenteia com essa narrativa repleta de nostalgia, em que um simples brinquedo de infância se transforma no símbolo poderoso de um amor que girou, dançou e, finalmente, encontrou seu próprio caminho na trilha das memórias.

#### 4.1.2 Apresentando a adaptação da canção Valsinha de roda

Para ilustrar a adaptação da canção *Valsinha de roda* (1979), utilizamos alguns *prints* feitos a partir do registro audiovisual do recital “Canção de Ver”, apresentado no *Projeto Viva Música*, da Escola de Música da UFMG, em 2023.<sup>122</sup> Nosso foco na adaptação da canção *Valsinha de roda* será mostrar como foram adaptados os trechos em que não há texto literário.

---

<sup>122</sup> O recital “Canção de Ver” foi realizado no dia 26 de abril de 2023, no auditório da Escola de Música da UFMG e gravado pela equipe do Projeto Viva Música. O Recital “Canção de Ver” foi apresentado logo após a palestra intitulada *A performance musical cantada e sinalizada: uma proposta de ver a canção*, também apresentada pela

Por exemplo, na introdução da canção *Valsinha de Roda* (Figura 41) veremos que os seis (6) primeiros compassos da obra foram notados especificamente para serem executados ao piano. Em uma interpretação convencional, torna-se evidente que durante esse trecho, o cantor se mantém em silêncio enquanto o pianista executa a partitura musical. No entanto, no contexto de uma apresentação em que o “Cantorsinalizante” participa, fica claro que o piano não permanecerá em uma *performance* solitária. Isso é especialmente exemplificado na proposta “Canção de Ver”, na qual o “Cantorsinalizante” estabelece um diálogo interativo com a parte instrumental. Veremos que o “Cantorsinalizante” adapta elementos inerentes à partitura e ao contexto de criação da obra à narrativa apresentada, enriquecendo assim a *performance* com uma dimensão visual.

**Figura 41** – Introdução da canção *Valsinha de roda* (1979), de E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.1-6. Representação visual da camada - "Cantorsinalizante", 40'36" - 40'46". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.<sup>123</sup>

Na introdução (Figura 41), por exemplo, podemos observar alguns elementos musicais como a dinâmica e a intensidade. Em destaque **verde**, vemos a linha do canto em pausa (silêncio) enquanto em destaque **vermelho**, o piano toca suas primeiras notas. Com o acréscimo da camada

autora desta tese. O vídeo completo encontra-se disponível em:

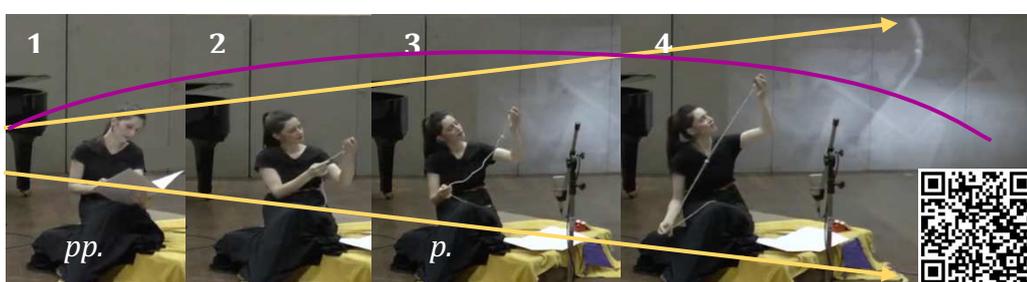
<https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2454s>.

<sup>123</sup> *Valsinha de roda*, de E. Villani-Côrtes, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2855s>.

fornecida pelo “Cantorsinalizante”, é possível observar que a sinalização em Libras, a movimentação cênica e o plano de fundo se unem ao texto musical, criam um produto multimidiático e uma forma de registro de uma *performance* única.

No exemplo a seguir, observamos (Figura 42) a “Cantorasinalizante” revivendo momentos marcantes da infância de um menino. Na cena inicial, ele<sup>124</sup> abre o manuscrito da obra e lê o texto da canção [fotograma 1]. Nesse instante, ele relembra sua infância [fotogramas 2 - 4], momento em que ele e a pessoa amada brincavam juntos (retratado no plano de fundo) e descobriam a magia daquele amor inocente (VILLANI-CÔRTEZ, 2022).



**Figura 42** – Introdução da canção *Valsinha de roda* (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Representação visual da camada - "Cantorasinalizante", 40'36" - 40'46". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.<sup>125</sup>

Acima (Figura 42), podemos observar visualmente alguns elementos tais como timbre, fraseado, intensidade, dinâmica e andamento. Na camada da “Cantorasinalizante”, o timbre é representado pelo jeito como ela realiza a movimentação cênica e a sinalização, pois suas características são únicas. Em destaque **lilás**, podemos observar o fraseado, este representa início, meio e fim do respectivo trecho sinalizado. Na camada da “Cantorasinalizante”, o crescendo e a intensidade (em destaque **amarelo**) representa tanto a ampliação do movimento corporal em si, quanto o acréscimo e a sobreposição de imagens e vídeos que aparecem como plano de fundo. No caso do plano de fundo, vemos uma relação entre os elementos intensidade e duração, dado que a velocidade da transição e sobreposição de imagens e vídeos se relacionam com a intensidade e andamento da obra. Tendo em vista que o plano de fundo dialoga com a narrativa criada e com alguns elementos musicais presentes na partitura da obra, ele se torna imprescindível na proposta “Canção de Ver”. Após os seis (6) primeiros compassos da obra,

<sup>124</sup> Quando utilizarmos o pronome **ele** na adaptação da canção *Valsinha de roda* (1979) de E. Villani-Côrtes, estaremos nos referindo ao personagem (menino) que neste caso é o próprio compositor contando sobre sua infância. Quando utilizarmos o pronome **ela**, estaremos nos referindo à “Cantorasinalizante”, a *performer*.

<sup>125</sup> *Valsinha de roda*, de E. Villani-Côrtes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2454s>.

inicia-se a linha melódica do canto (Figura 43). Nela, veremos um texto narrativo/explicativo em que o compositor apresenta uma história de um amor que começou em uma brincadeira na infância, como aponta o texto: *Num brinquedo de rodar pião/ foi que eu peguei a tua mão* [1-3]/ *teu olhar espantado/ me deixou calado e percebi/ que amar eu aprendi* [4-8]. Nesse trecho, retratamos a memória das crianças brincando juntas. Para fazer referência ao texto literário, utilizamos sobreposição de imagens antigas ao vídeo de um pião em movimento. Em uma dessas brincadeiras, o menino segura a mão da pessoa amada pela primeira vez, e é nesse momento que o sentimento amoroso se acende.

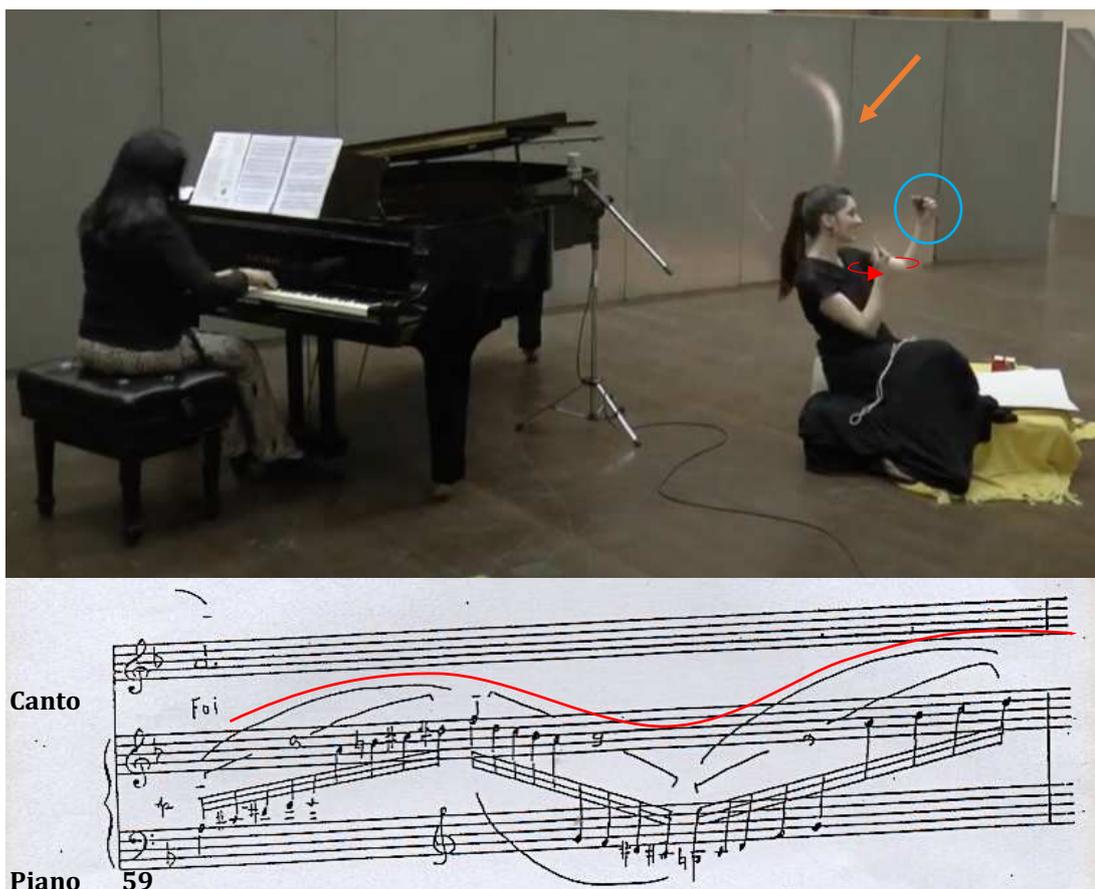
A figura é composta por duas partes principais. A parte superior é um vídeo dividido em oito quadros numerados de 1 a 8, mostrando uma cantora sentada no chão, vestida de preto, cantando e gestando com as mãos. O fundo é uma parede com projeções de imagens antigas. A parte inferior é uma partitura musical manuscrita. O canto está no sistema superior, com o tempo marcado 'Ritmo' e a letra 'NUM BRINQUE DO DE RODAR PIÃO FOI QUE EU PEGUEI A TUA MÃO'. A música do piano está no sistema inferior, com o tempo marcado 'Ritmo' e os números 7, 8, 9 e 10 indicados na base. Há uma linha azul soblinhada na partitura do canto e uma seta vermelha apontando para cima no sistema do piano.

**Figura 43** – A Início da linha do canto na canção *Valsinha de roda* (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.7-14. Fonte: elaborado pela autora desta pesquisa. 41'02" - 41'18". Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.<sup>126</sup>

No trecho apresentado a seguir (c.59-63) (Figuras 44, 45 e 46), vemos outro momento da canção em que há apenas a parte instrumental, realizada pelo piano. Neste trecho, notamos movimentos de escalas acendentes e descendentes que se repetem, gerando um movimento ondulatório. Este trecho é traduzido como sendo o giro do pião. Durante a execução deste trecho em solo pelo piano, podemos notar que a “Cantorasinalizante” pega o pião, com a mão esquerda (em destaque azul), enquanto a mão direita sinaliza o giro do pião (seta em destaque vermelho)

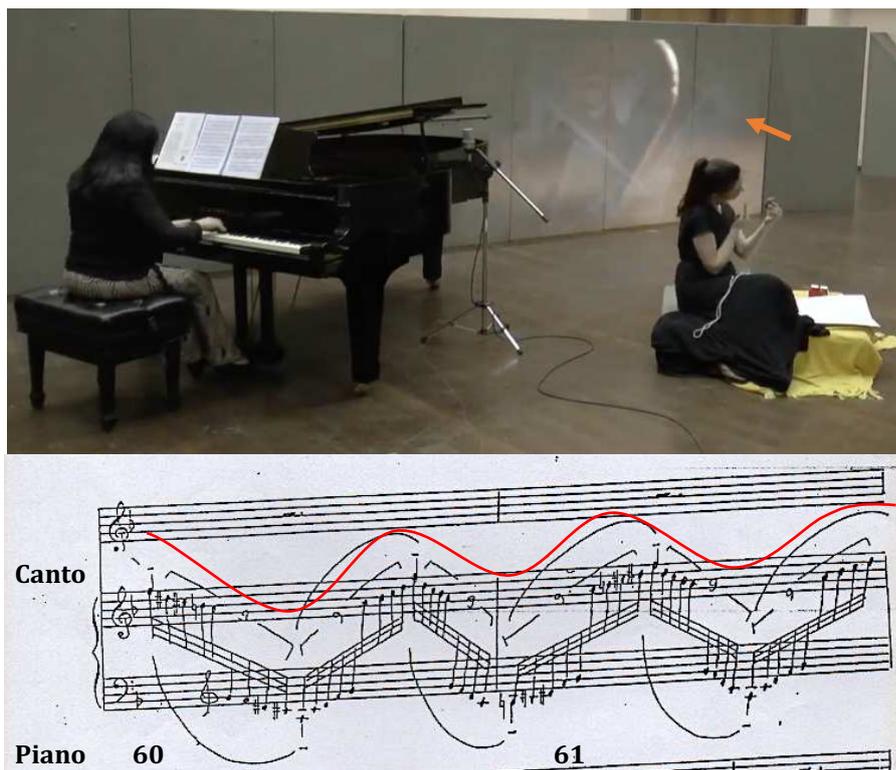
<sup>126</sup> *Valsinha de roda*, de E. Villani-Côrtes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2454s>.

(Figura 44). O movimento do pião, nesse momento, simboliza a volta no tempo para resgatar a lembrança da infância. Como plano de fundo, podemos observar um vídeo com um pião girando (setas em destaque **laranja**). No plano de fundo (Figuras 45 e 46), podemos observar uma série de fotos antigas.<sup>127</sup> O movimento de sobreposição de imagens utilizado na edição do vídeo do plano de fundo traduz a lembrança do personagem e ao mesmo tempo dialoga com o movimento da parte instrumental.

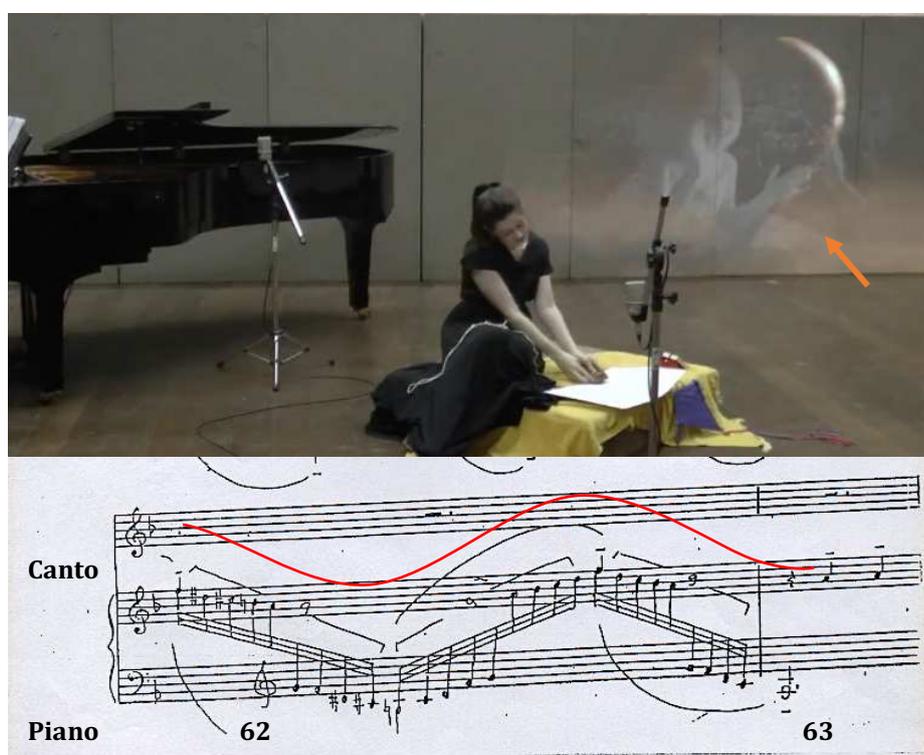


**Figura 44** – Parte instrumental (piano) da canção *Valsinha de roda* (1979), escrita por E. Villani-Côrtes. Manuscrito da obra, c.59. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

<sup>127</sup> Imagens e vídeos grátis. Disponíveis em: <https://www.pexels.com/pt-br/>.



**Figura 45** – Parte instrumental (piano) da canção *Valsinha de roda* (1979), escrita por E. Villani-Côrtés. Manuscrito da obra, c.60-61. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.



**Figura 46** – Parte instrumental (piano) da canção *Valsinha de roda* (1979), escrita por E. Villani-Côrtés. Manuscrito da obra, c.62-63. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Nos fotogramas a seguir (Figura 47 e 48), vemos a “Cantorasinalizante” incorporando o personagem (c.63 e 64 em destaque azul). Com um olhar distante, o personagem revive algumas memórias da sua infância. Enquanto o personagem permanece nesta posição, fotos e vídeos que são exibidas como plano de fundo mantem o diálogo com a parte instrumental e com a narrativa.



Figura 47 – “Cantorasinalizante” incorporando o personagem. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

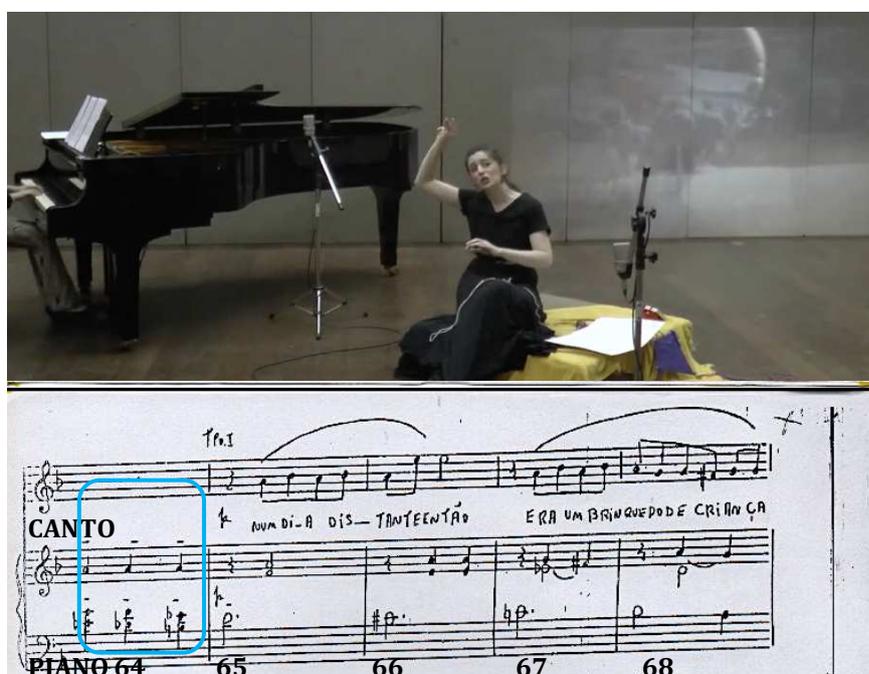


Figura 48 – “Cantorasinalizante” incorporando o personagem. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

## 4.2 - A canção *Papagaio azul* (1999)

A canção *Papagaio azul* foi composta entre os anos de 1964 e 1966, originalmente para duo de “voz e piano”. No mesmo período, Villani-Côrtes elaborou uma nova versão para “coro infantil”<sup>128</sup> (CENTRO CULTURAL, 2006, p.60). Além dessas duas, Barros (2017, p.26 e 27, grifo nosso) nos mostra que a obra recebeu as seguintes versões: “voz e piano”; “trio vocal, piano, cifras e ritmo [percussão]”; “voz e coro”; “coro misto, piano e cordas” e “coro infantil, piano, vibrafone, celesta, bateria e quinteto de cordas”. Tal fato parece demonstrar o especial apreço do compositor pela obra, o que se comprovou em entrevistas realizadas (VILLANI-CÔRTEES, 2022). Escolhemos para este estudo a versão de 1999 (Figura 48), escrita para canto e piano, versão manuscrita disponibilizada pelo compositor à autora deste trabalho.



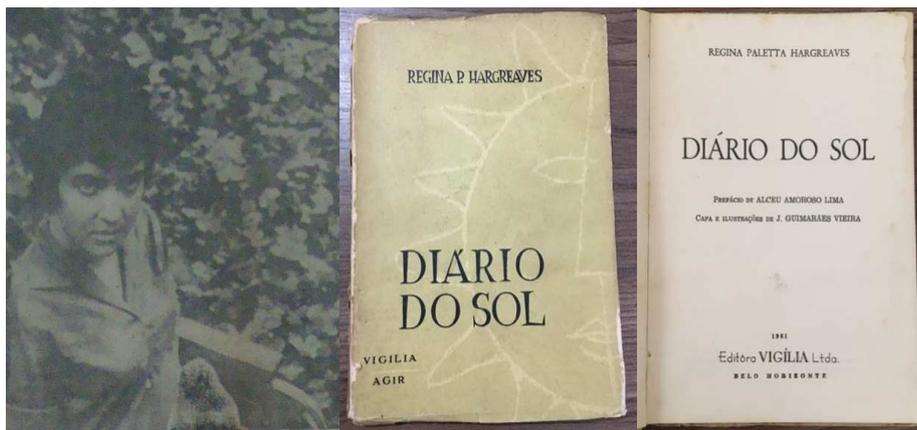
**Figura 49** – Primeira página da partitura<sup>129</sup> do manuscrito da canção *Papagaio azul*, para canto e piano (1999) de E. Villani-Côrtes.

### 4.2.1 Uma história retratada em canção...

Segundo VILLANI-CÔRTEES (2022) a canção *Papagaio azul* retrata a história impressa no livro intitulado *Diário do Sol* (1961), da escritora Regina Paletta Hargreaves. Ao relatar que a canção *Papagaio azul* teve origem nas páginas do livro *Diário do Sol*, Villani-Côrtes nos convida a conhecer um pouco sobre a autora, Regina Paletta Hargreaves (Figura 50).

<sup>128</sup>A Versão para Coro Infantil feita pelo próprio compositor foi apresentada (1ª audição) em São Paulo, MASP, pelo Coral Infantil ECO, sob a regência de Teruo Yoshida no ano de 1978. (ALVARENGA, 2006, p.60).

<sup>129</sup> Manuscrito original da canção *Papagaio azul* concedido pelo compositor Villani-Côrtes a autora deste capítulo, dia 27 de fevereiro de 2019, via e-mail.



**Figura 50** – Retrato de Regina Paletta Hargreaves, capa e folha de rosto do livro *Diário do Sol*. Fontes: Jornal da semana, *Binômio* (1961, p.7) e acervo da primeira autora deste trabalho.

De acordo com Villani-Côrtes, Regina foi “acometida por um ataque de poliomielite na sua tenra infância” e “sofreu consequências que, de certa maneira, imobilizaram o seu corpo” (HARGREAVES, 1961, Orelha do livro). Independentemente de suas limitações físicas, Regina estudou e se tornou uma escritora ilustre e reconhecida em sua cidade natal – Juiz de Fora, MG –, tendo como leitores escritores como Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima<sup>130</sup> (BINÔMIO, 1961, p.7). Vale salientar que Alceu Amoroso Lima foi quem escreveu o prefácio do livro *Diário do Sol*.

Regina aparece como uma das figuras de destaque em um jornal semanal da cidade, intitulado *Binômio*<sup>131</sup>, ANO IV, n.128, publicado na cidade de Juiz de Fora – MG, do dia 30 de janeiro de 1961. Na matéria (Figura 51) apresentada pelo jornal é possível notar que Regina demonstrava interesse pela literatura desde a sua infância e aos vinte e poucos anos publicou o seu primeiro livro, intitulado *Diário do Sol*, no qual descreveu “o caminho do sol pelos signos do zodíaco” (BINÔMIO, 1961, p.7). O livro *Diário do Sol* foi escrito inicialmente “todo a mão”, recebendo mais tarde sua versão impressa. E como mostra a matéria, Regina é mencionada como o

<sup>130</sup> Alceu Amoroso Lima era conhecido também pelo pseudônimo Tristão de Athayde.

<sup>131</sup> O “Binômio” foi um jornal mineiro que surgiu em 17 de fevereiro de 1952, por iniciativa de dois jovens jornalistas, José Maria Rabêlo e Euro Arantes. O jornal semanal trazia características de publicações alternativas: humor, irreverência, ironia e combate à força política dominante. Em 12 anos de existência, o “Binômio” imprimiu 508 números, edição de Belo Horizonte, além de 293 números de Juiz de Fora, totalizando 15 mil páginas. Fernando Gabeira foi o gerente da sucursal de Juiz de Fora, que se iniciou em 1954 e seguiu até 1968. O jornal publicava matérias da cidade, do estado e nacionais. Em 2013, os periódicos foram doados para a UFMG por José Maria Rabelo, fundador do jornal.

Fonte: <https://memoriasdaimpressajf.wordpress.com/impressos-de-juiz-de-fora-9/impressos-de-juiz-de-fora/jornais/binomio/> e [https://www.bu.ufmg.br/bu\\_atual/especiais-e-raros/periodicos/jornal-binomio/](https://www.bu.ufmg.br/bu_atual/especiais-e-raros/periodicos/jornal-binomio/). Acessados em: 28 maio 2022.

possível “nome do ano na literatura” após escrever o livro *Diário do Sol* (BINÔMIO, 1961, p.7).



**Figura 51** – A escritora Regina Paletta Hargreaves aparece como destaque no Jornal da semana, Binômio - ANO IV, n.128, Juiz de Fora – MG (p.1 e 7).<sup>132</sup>

Em uma entrevista concedida à autora desta tese, no dia 08 de abril de 2022, o compositor Villani-Côrtes (2022) relatou que reviver a história da canção *Papagaio azul* era rever a sua “infância e ao mesmo tempo lembrar da menina Regina”. Villani-Côrtes (2022) recorda que quando ele tinha aproximadamente cinco anos de idade, tinha o costume de passear com sua mãe nas proximidades da sua casa. De acordo com ele, bem perto da sua rua

havia uma casa muito bonita, com belos portões, varanda e jardins, parecia uma mansão. Lá morava uma menina que regulava de idade comigo. O nome dela era Regina, Regina Hargreaves. Ela não podia andar, pois havia sido acometida por uma doença e por isso se locomovia com a ajuda de uma cadeira de rodas. O tempo passou, ela cresceu e se tornou uma escritora. Em seu livro intitulado *Diário do Sol* ela retratou um lugar chamado pracinha... lá, as crianças da rua costumavam brincar com seus papagaios [pipa] (VILLANI-CÔRTEZ, 2022).

Tocado pela lembrança da Regina que conheceu ainda criança e pela história descrita em seu pequeno livro, Villani-Côrtes compôs a canção *Papagaio azul*. Ainda durante a entrevista, ao

<sup>132</sup> Fonte: <https://memoriasdaimprensaif.files.wordpress.com/2015/12/binc3b4mio-3.pdf>

ser indagado sobre a relação de amizade estabelecida com Regina, Villani-Côrtes afirma que após ter se mudado para o Rio de Janeiro para estudar piano, nunca mais teve notícias dela. De acordo com Villani-Côrtes, “não sei se ela teve conhecimento da criação da canção *Papagaio azul*... pode ser que nem a família dela saiba da existência desta obra...” (VILLANI-CÔRTEZ, 2022).

Por meio deste relato, Villani-Côrtes reviveu suas memórias e nos ofereceu elementos que não estão impressos na partitura da obra (NATTIEZ, 2002). Deste modo, a história contada por ele ampliou nossas possibilidades de reinterpretar e recriar a canção *Papagaio azul* (HUTCHEON, 2013). Além disso, as informações apresentadas aqui podem permitir ao fruidor da obra conhecer fatos não explicitados na partitura, possíveis elementos significantes para construção do entendimento da obra.

#### 4.2.2 Adaptação da canção *Papagaio azul*

Após observarmos o exposto anteriormente, podemos dizer que a canção *Papagaio azul* é, em sua origem, aberta a adaptações, ainda que no mesmo meio – o musical (HUTCHEON, 2013). Além das várias versões para o meio musical, a canção *Papagaio azul* também pode ser considerada, por princípio, uma adaptação, ao ter se originado do livro *Diário do Sol*, ou seja, do meio textual para o musical.

Na tentativa de elaborarmos uma proposta de adaptação da canção *Papagaio azul* para a *performance* musical cantada para uma plateia de Surdos e ouvintes, seguimos as seguintes etapas: 1) construção da *performance*; 2) criação de uma narrativa; 3) transposição dos elementos textuais e musicais para a Língua Brasileira de Sinais – Libras.

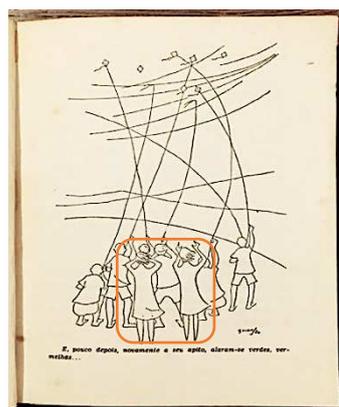
A seguir veremos como se deu o processo de criação de uma narrativa para a adaptação proposta. É importante mencionar que a narrativa que apresentaremos a seguir não se trata de uma história real, em sua integralidade, mas carrega elementos reais que configuram a dimensão poética da obra (NATTIEZ, 2002), o que nos possibilitou, a partir de um processo de criação, “reinterpretar” e “recriar” a história, revivendo fatos que foram fundamentais para a elaboração da canção (HUTCHEON, 2013, p. 29).

### 4.2.3 Criação do espaço visual da performance

Para a construção da *performance* proposta na adaptação da canção *Papagaio azul* utilizamos as seguintes mídias: a imagem de um entardecer (Figura 52), disponível no banco de imagens com licença gratuita, o Pixabay<sup>133</sup>; a imagem dos meninos no concurso de papagaios (Figura 53), disponível no livro *Diário do Sol* e; um vídeo que elaboramos a partir de um teatro de sombras.



**Figura 52** – Entardecer - Imagem utilizada para compor o cenário do vídeo da adaptação.



**Figura 53** – Crianças brincando com papagaios – Ilustração do artista J. Guimarães Vieira (Guima) feita em 1960, exclusivamente, para o livro *Diário do Sol*, de Regina Paletta Hargreaves (1961, p.25). Fonte: acervo da primeira autora deste capítulo.

Um dado curioso a se observar na imagem dos meninos no concurso de papagaios é a presença de duas meninas (destacadas em **vermelho**). Após nos aproximarmos do texto fonte, vimos que uma dessas meninas poderia ser a própria Regina, madrinha do papagaio branco com listras verdes, descrito no livro *Diário do sol*. O vídeo utilizado como cenário foi elaborado a partir de um teatro de sombras (Figura 54) e teve como objetivo reviver o momento em que os meninos estavam soltando papagaios. Na figura abaixo podemos observar uma imagem frontal [1] da gravação do teatro de sombras e uma imagem superior da maquete para a gravação do cenário proposto [2]. Para a confecção da maquete utilizamos os seguintes materiais: uma caixa de

<sup>133</sup> Fonte: <https://pixabay.com/photos/mountains-birds-silhouette-sunset-100367/>.

papelão; uma lâmpada para iluminação; um papagaio confeccionado com papel, linha e palito; a imagem das crianças brincando com papagaios (impressa em folha A4) e, algumas nuvens feitas com recortes de papel.



**Figura 54** – Fotograma do vídeo que fizemos a partir de um teatro de sombras [1]. Maquete utilizada para a gravação do teatro de sombras [2]. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

#### 4.2.4 Criação de uma narrativa

Tendo em vista que a canção *Papagaio azul* relata a história contada no livro *Diário do Sol*, contemplamos nesta narrativa as memórias do próprio compositor Villani-Côrtés, porém sob o ponto de vista do receptor, ou seja, da intérprete. Deste modo, ao recontar a história de “uma menina cadeirante que sonhava soltar papagaios” (VILLANI-CÔRTEZ, 2022), a intérprete se coloca no lugar da própria personagem, Regina, considerando-se ser o livro um diário da autora, uma escrita pessoal, confessional. Segundo esta interpretação, a intérprete na *performance* revive o sonho da personagem. Por consequência, ao assumir o papel da personagem, a intérprete recria e reinterpreta a obra a partir de nova perspectiva (HUTCHEON, 2013), a de recontar a história por meio de uma *performance* audiovisual.

Para elaborarmos esta narrativa, primeiramente, realizamos a leitura do livro *Diário do Sol* a fim de bem compreendê-lo e nele obtermos elementos que pudessem contribuir com a narrativa proposta, elementos como a imagem das crianças brincando com papagaios na pracinha e trechos que nos aproximaram da história literária, escrita por Regina. Relevante nessa escrita pareceu-nos a espontaneidade da escritora, que nos proporcionou uma imersão no ambiente de pureza da infância de Regina, traduzida em suas palavras. Observemos um trecho do livro em que é retratada a organização do concurso de papagaios:

Em certo agosto, planejamos um concurso de papagaios de papel de seda. De todas as provas, a mais difícil, sem dúvida, era a de fazê-los subir em círculos

e em quadrados. Por duas semanas inteiras, nossa imaginação andou festejando o sucesso do concurso, marcado para o dia 24 [de agosto], “dia favorável a viagens”, segundo as profecias do horóscopo. Muito precavidos os meninos! A preocupação de consultar o horóscopo atestava mesmo seu instinto de providência e eu não posso calar-me à recordação de seus esforços, para manter as coisas em ordem. Souberam, por exemplo, reprimir sérios motins que ocorreriam fatalmente da parte das meninas. (Nosso amor-próprio jamais perdoaria a proibição de nos inscrevermos no concurso). Ameaça gravíssima. Então, com o objetivo de apaziguar ressentimentos, lembraram-se eles de nos convidar para amadrinhar os papagaios. E, dessa maneira, foi restabelecido o ânimo geral. (O meu afilhadinho era um encanto! Branco, listrado de verde, com uma cauda comprida, cintilante de purpurina! Frágil, uma coisinha de nada, mas eu o antevia escalando o espaço, arrojando-se sobre abismos, intrépido, audaz, seguro de si! Voaria longe, perder-se-ia no infinito e a linha, ao retornar às minhas mãos, trar-me-ia a notícia de um papagaio transformado em pássaro!) Como nos exasperava a lentidão daqueles dias que antecipavam a primavera! Apesar da pressa de arrancá-los da folhinha, eles engatinhavam dentro de nossos sonhos. (HARGREAVES, 1961, p.20-21).

De acordo com a interpretação de Villani-Côrtes, a magia e os segredos contidos no livro *Diário do Sol* representariam o que “Regina tinha vontade de fazer e não podia fazer...” em razão de sua limitação física (VILLANI-CÔRTEZ, 2022). Na visão de Villani-Côrtes, Regina “tinha vontade de ser como um menino que corria atrás dos papagaios... que corria, que brincava e discutia um com o outro... (VILLANI-CÔRTEZ, 2022). Vemos que as memórias retratadas por Villani-Côrtes (2022) são carregadas de emoção. Acreditamos que ele tenha sido profundamente impactado durante sua meninice, ao ver Regina, ainda criança, sentada em uma cadeira de rodas.

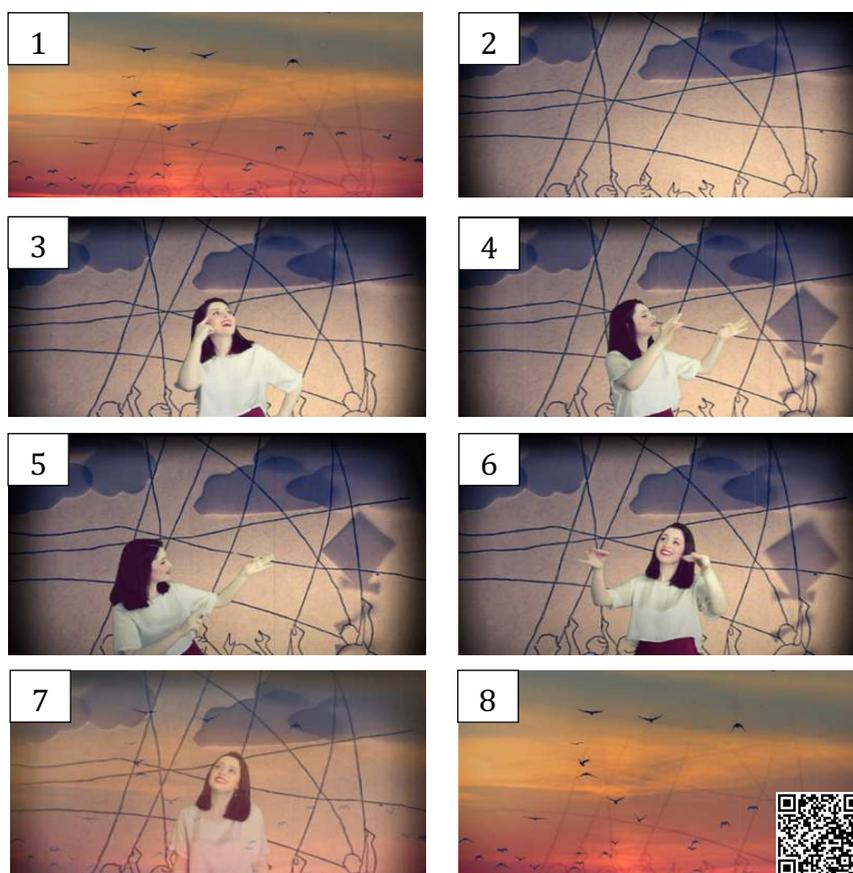
Conforme nos relatou Villani-Côrtes, após ter lido o livro *Diário do Sol*, sentiu a vontade de traduzir o desejo de Regina e então compôs a canção *Papagaio azul*. Em um poema com 12 versos distribuídos em três estrofes, Villani-Côrtes retrata um dos sonhos de Regina: “Voaria longe, perder-se-ia no infinito e a linha, ao retornar às minhas mãos, trar-me-ia a notícia de um papagaio transformado em pássaro!” (HARGREAVES, 1961, p.21). A canção *Papagaio Azul*, composta em 1999, apresenta texto e música de Villani-Côrtes, como veremos a seguir:

#### ***Papagaio azul (1999)***

Vai meu papagaio azul, vai, sobe para o céu  
 E vê se traz pro meu coração uma nova ilusão  
 Vai meu papagaio azul  
 Sobe bem alto, vai  
 Pois ao voltar eu sei que você  
 Poderá me fazer feliz  
 Sonhos eu sonhei em vão  
 Vivo a esperar

Mas no alto céu azul você vai encontrar  
 Vai meu papagaio azul  
 Sobe bem alto, vai  
 Pois ao voltar eu sei que você  
 Poderá me fazer feliz  
 Sonhos eu sonhei em vão, vivo a esperar  
 Mas no alto céu azul você vai encontrar  
 Vai meu papagaio azul  
 Sobe bem alto, vai  
 Pois ao voltar eu sei que você  
 Poderá me fazer feliz  
 Pois ao voltar eu sei que você  
 Poderá me fazer feliz

Apesar de VILLANI-CÔRTEZ (2022) argumentar, no decorrer da entrevista, que Regina “não podia fazer o que tinha vontade de fazer”, o livro *Diário do Sol* nos mostra que ela se via feliz em meio à criançada: “Brincávamos tão felizes...” (HARGREAVES, 1961, p.20). Este também foi um dos motivos pelo qual escolhemos reviver a história, tendo Regina como personagem e intérprete da *performance* (Figura 55). Deste modo, a narrativa a ser traduzida para Libras, compõe um subtexto para a obra musical, como apresentado nos fotogramas [3, 4, 5 e 6] em que a intérprete se coloca no lugar de Regina e confecciona seu próprio papagaio.



**Figura 55** – Intérprete se coloca no lugar da personagem Regina e, através da *performance*, revive o sonho dela.  
 Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

A seguir veremos uma das narrativas possíveis, baseada nas informações obtidas do texto da canção e do contexto de criação da obra:

Era um dia ensolarado e tranquilo, mas para o eu lírico da música *Papagaio azul*, a vida parecia sem graça e sem sentido. Ela sentia que os seus sonhos e desejos haviam se esvaído, e não sabia mais o que fazer para encontrar um novo propósito. Foi então que ela decidiu resgatar uma antiga paixão de infância: soltar pipas. Pegou a sua pipa azul, que há anos não era usada, e começou a tentar fazê-la voar. No início, foi difícil. O vento não ajudava, e a pipa parecia resistir a subir. Mas, com determinação e paciência, ela conseguiu fazer a pipa subir. E quando o objeto alcançou o céu azul, ela sentiu uma chama de esperança renascer. A sensação de liberdade e a beleza da pipa voando livremente a encheram de alegria e inspiração. A partir daquele momento, ela decidiu que não iria desistir de buscar novos sonhos e desafios. Ela percebeu que a pipa azul, além de ser uma diversão, era também um símbolo da sua capacidade de buscar algo maior. E, com essa nova perspectiva, decidiu continuar acreditando na vida e em si, sempre em busca de novas ilusões que pudessem trazer felicidade.

Outro dado curioso, coletado a partir da leitura do livro, é que o papagaio [pipa] amadrinhado por Regina no concurso de papagaios, não era azul, como na lembrança de Villani-Côrtes, mas branco, com listras verdes: “O meu afilhadinho era um encanto! Branco, listrado de verde, com uma cauda comprida, cintilante de purpurina! Frágil, uma coisinha de nada, mas eu o antevia escalando o espaço, arrojando-se sobre abismos, intrépido, audaz, seguro de si!” (HARGREAVES, 1961, p.21). No entanto, observamos que no concurso de papagaios relatado no livro, havia também outros papagaios, dentre eles estavam os papagaios “verdes, vermelhos e azuis” (HARGREAVES, 1961, p.23). Segundo Villani-Côrtes, ele escolheu a cor azul porque durante a sua infância era muito comum que os papagaios fossem feitos com papel de seda azul ou branco, os mais vendidos nos anos 1930.

A letra da canção, as narrativas trazidas pelo compositor e a história retratada no livro *Diário do Sol* foram utilizadas como pontos de partida para as escolhas tradutórias e interpretativas da obra. Todavia, por mais que a canção selecionada traga uma carga simbólica de algum contexto específico ou de interpretações anteriores, nossa intenção, foi apresentar por meio de uma adaptação, para Surdos e ouvintes, uma interpretação diferente das demais existentes.

#### 4.2.5 Transposição dos elementos textuais e musicais para a Libras

Tendo em vista que parte do nosso público compreende o mundo a partir das experiências auditivas enquanto a outra por meio das experiências visuais (STROBEL, 2008), para que a adaptação proposta pudesse ser compreendida por Surdos – foco de nosso trabalho -, para além ouvintes, fez-se necessário traduzirmos alguns elementos musicais e textuais para a Libras. O processo tradutório dos elementos textuais foi bastante desafiador, principalmente porque quando trabalhamos com línguas, estamos trabalhando com algo vivo. Neste caso, em especial, as línguas envolvidas foram a Língua Portuguesa e a Libras, ou seja, uma língua de modalidade vocal-auditiva para uma língua de modalidade gestual-visual.

Considerando o exposto acima, ao propormos uma adaptação para a Libras faz-se necessário utilizarmos, também, conhecimentos extralinguísticos e culturais do público-alvo (BARBOSA, 2020), pois deste modo, conseguiríamos nos aproximar, principalmente, do público Surdo de maneira mais efetiva. Ainda nesta etapa revisitamos algumas informações contidas no manuscrito da obra, dialogando com a história trazida pelo próprio compositor e pelo livro *Diário do Sol*. Percebemos que Villani-Côrtes introduz a obra apresentando o tema da canção (Figura 56 - **em vermelho**), que em seguida é representado pela linha do canto (Figura 56 - **em azul**) com o seguinte texto: *vai meu papagaio azul, vai sobe para o céu e vê se traz pro meu coração uma nova ilusão*.

The image shows a handwritten musical score for the song "Papagaio Azul" by Villani-Côrtes. The score is written on aged paper and includes piano accompaniment and a vocal line. The piano part has two sections highlighted in red: the first section is the main theme, and the second section is a variation. The vocal line is highlighted in blue and contains the lyrics: "vai meu papagaio azul, vai sobe para o céu e vê se traz pro meu coração uma nova ilusão". The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 56 – Excerto do manuscrito da canção Papagaio azul (1999) de Villani-Côrtes.

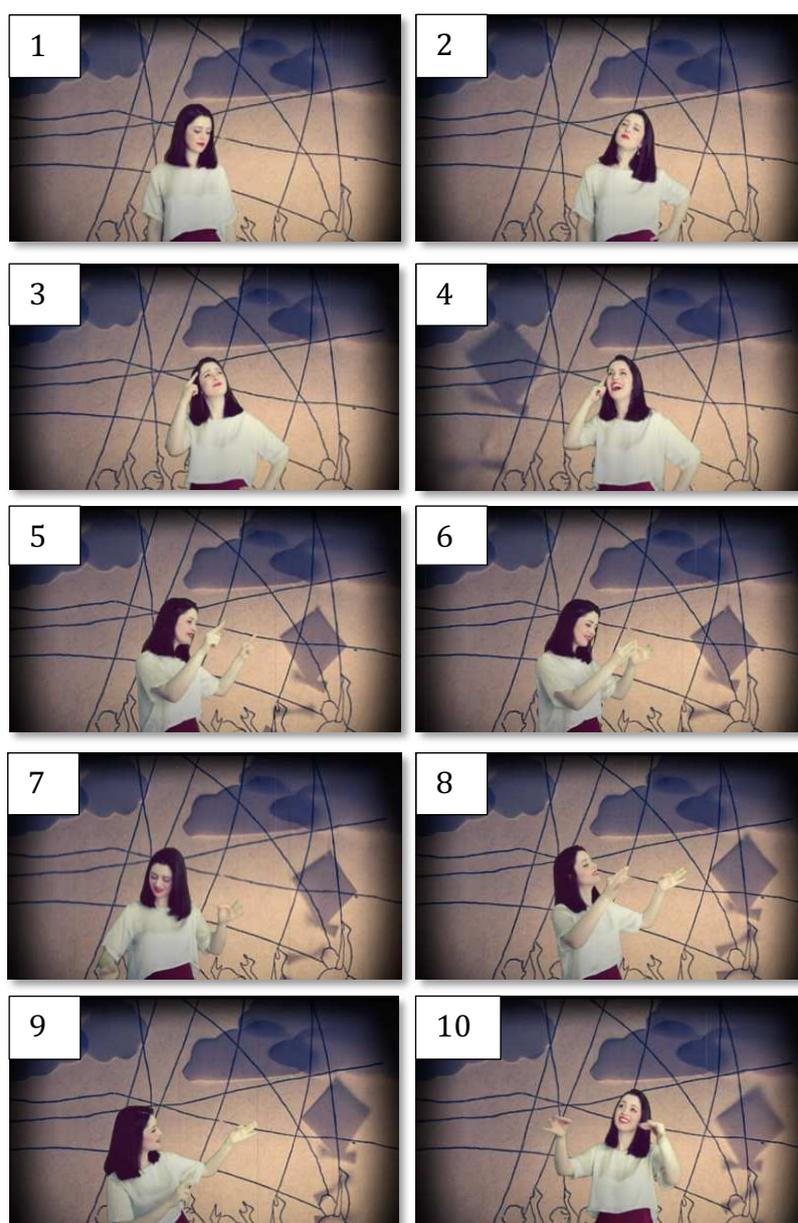
Durante a entrevista, Villani-Côrtes nos contou que tanto a introdução da obra apresentada na imagem anterior (Figura 56), quanto o interlúdio da canção (Figura 57) representam o momento em que os meninos estavam brincando com os papagaios. Deste modo, durante a elaboração da narrativa, nos atentamos também para os elementos que pudessem tornar a *performance* musical visual. Logo, introduzimos na *performance*, movimentação cênica que remetesse ao contexto das crianças brincando com papagaio. Sobre isso, discutiremos na próxima seção. Logo, os elementos textuais traduzidos para a Libras foram a letra da canção, os elementos da história narrados pelo compositor, como também retratados no livro *Diário do Sol*. Quanto aos elementos musicais, traduzimos, principalmente, a narrativa implícita na introdução e no interlúdio, como a contextualização da história que inspirou a criação da obra. Além disso, foram traduzidos também elementos como andamento e intensidade, pois estão diretamente ligados à sinalização das línguas de sinais.



**Figura 57** – Interlúdio da canção Papagaio Azul (1999) de Villani-Côrtes.

A narrativa presente na introdução da canção, por exemplo, foi traduzida da seguinte maneira: a intérprete contextualiza o momento em que Regina tem a ideia de criar o seu próprio papagaio para participar do concurso de papagaios, como sendo uma das participantes, e não madrinha de um dos papagaios, como na história retratada no livro. Deste modo, a introdução da obra,

apresentada na *timeline* a seguir, mostra a intérprete incorporando em sua sinalização (Libras) alguns elementos musicais como andamento e intensidade, que podem ser observados no vídeo da canção. Os 10 fotogramas (Figura 58) retratam o momento em que Regina tem a ideia de criar seu próprio papagaio para participar do concurso de papagaios. Pensativa [1], Regina olha para o céu e [2] [3], em segundos, tem uma grande ideia [4], a de confeccionar um papagaio [5], com barbatanas [6] e uma rabiola bem grande [7]. O papagaio [8], de cor azul [9], está pronto para voar bem alto.



**Figura 58** – Tradução para Libras da narrativa presente na introdução da canção. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

A partir dos fotogramas (Figura 58) é possível observar uma sequência de movimentos (sinalização em Libras) que introduzem a narrativa da canção. Ressaltamos que a sinalização presente tanto na introdução quanto no intermezzo da obra tem como objetivo aproximar o público-alvo, em especial os Surdos, de um texto que está implícito na melodia e harmonia da parte instrumental da canção. Salientamos, ainda, que a sinalização presente na parte instrumental de uma canção é uma iniciativa da autora desta pesquisa, por acreditar-se que a sinalização de um trecho instrumental pode contribuir, especialmente, para a aproximação do público-alvo da obra musical apresentada, contextualizando a história da obra. Vale salientar que as escolhas tradutórias apresentadas neste recorte não serão as mesmas para todos os intérpretes, como também para uma outra interpretação da obra, pois a *performance* é um evento artístico único e momentâneo, repleto de subjetividade. Logo, as escolhas adotadas pela autora desta pesquisa, durante a sinalização, tiveram origem da história retratada no livro *Diário do Sol* mas também em relatos do compositor, aos quais muitos intérpretes não tiveram ou terão acesso antes ou durante a interpretação de uma obra.

A adaptação proposta nos permitiu especial aproximação da história de origem da canção *Papagaio azul*, retratada no livro *Diário do Sol* de Regina Palleta Hargreaves, e possibilitou encontrarmos elementos que não foram transcritos ou explicitados na partitura. A partir da entrevista realizada com o compositor Villani-Côrtes, reconhecemos aspectos *poiéticos* que vão ao encontro da perspectiva analítica proposta por MOLINO (1989) e NATTIEZ (2002), segundo a qual uma obra artística possui três dimensões a partir das quais as obras podem ser analisadas, e portanto, percebidas e mesmo traduzidas. Igualmente, observar a partitura a partir de uma perspectiva *imane*nte (NATTIEZ, 2002), nos permitiu encontrar vestígios do que o compositor pretendeu oferecer por meio de sua obra, elementos esses sujeitos a algum processo tradutório, posterior à criação.

Acreditamos que, ao utilizarmos elementos como imagens e vídeo na construção de uma *performance* musical para Surdos, possamos contribuir para a fruição da música pelo público envolvido. Acreditamos ainda que a adaptação proposta possa aproximar o público-alvo da *performance* musical cantada.

#### **4.3 - A canção *Pai Nosso* (2001)**

A canção *Pai Nosso*, composta por Villani-Côrtes no ano de 2001, foi elaborada com base no texto da oração *Pai Nosso* da Liturgia Católica. Segundo Villani-Côrtes (2022), a obra foi criada

com o propósito específico de ser entoada durante as missas dominicais, nas quais ele tinha o costume de tocar piano.

Segundo nossa percepção das considerações de Hutcheon (2013, p.67 e 75), a abordagem adotada por Villani-Côrtes poderia ser compreendida como uma transição do modo de engajamento narrativo “contar” para o modo “mostrar”, ou seja, o fato de ter musicado o texto da oração constituiria uma exemplificação dessa adaptação. Segundo a autora, na medida em que se efetua uma transformação da narrativa textual para uma manifestação que se utiliza da linguagem musical como forma de expressão, configura-se uma adaptação. Essa configuração permite o deslocamento do conteúdo textual para o âmbito perceptivo-auditivo, objetivando conferir ao receptor uma nova maneira de ver a obra.

Ao sugerirmos uma adaptação da canção *Pai Nosso* para o público Surdo, cuja proposta é ver a obra, a canção passa do “meio impresso para o performativo” (Figura 59). Nesse contexto, as “marcas pretas e sem vida num papel” tomam forma, criando um mundo visual e auditivo. Ou seja, os “signos verbais e notacionais presentes nas páginas” ganham vida, sendo incorporados à *performance*, fisicamente apresentada ao público (HUTCHEON, 2013, p.68).



**Figura 59** – Adaptação do meio impresso [1] para o performativo [2]. Primeira página [1] do manuscrito da canção *Pai Nosso* (2001), escrita por E. Villani-Côrtes e fotograma [2] da *performance* da canção. 54’15”.<sup>134</sup>  
 Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Hutcheon (2013, p.161) nos mostra que, quando partimos de um texto comumente conhecido, como é o caso da oração *Pai Nosso*, o receptor pode perceber um “diálogo contínuo com o passado, pois cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado – e de forma

<sup>134</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2691s>.

proposital”. Na perspectiva da autora, “esse é o prazer intertextual da adaptação que alguns consideram elitista e outros veem como enriquecedor”. Segundo Duquesnay (1979, p. 68) citado por Hutcheon (2013, p.161), isso ocorre porque a adaptação estimula “o prazer intelectual e estético” do receptor, o prazer “de compreender a interação entre as obras [e] de abrir os possíveis significados de um texto ao diálogo intertextual”. Deste modo, “a adaptação e a obra adaptada juntam-se na compreensão do público em torno de suas complexas interações”. Isto é, no caso da proposta “Canção de Ver”, quando o público aprecia a canção *Pai Nosso* (2001), reativa memórias de momentos de oração e/ou de outra(s) *performance(s)* experienciada(s).

Para Hutcheon (2013, p.165), esse público pode ser classificado como “conhecedor”, pois “sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento”.

Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer. No entanto, para experimentar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. [...] para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor (HUTCHEON, 2013, p.165 e 166).

Aplicando as considerações de Hutcheon ao que propomos, veremos que para o público Surdo “conhecedor”, dois dos elementos da sinalização podem parecer estranhos<sup>135</sup>: o tempo de sinalização (duração dos sinais) e a repetição do texto (literário e musical). Sobre o primeiro, o sujeito Surdo pode achar que a sinalização está demasiadamente demorada, pois sua referência pode ser uma sinalização mais próxima da fala, ou seja, mais a tempo. Sobre o segundo, ele pode demonstrar desinteresse pelo que está sendo apresentado uma segunda vez. Mais adiante mostraremos qual foi a estratégia adotada para a repetição na adaptação proposta.

A seguir mostraremos um pequeno trecho da obra que sofre uma alteração na duração da sinalização da expressão *Pai Nosso* (Figura 60). Como podemos observar, nos dois fragmentos em que aparece a expressão *Pai Nosso* (substantivo + pronome possessivo), ambos podem ser sinalizados com os mesmos sinais e seguindo a mesma estrutura do texto oral. No entanto, é possível notar na sinalização, uma pequena diferença na duração do sinal do pronome “Nosso”.

---

<sup>135</sup> Dado fornecido por alguns Surdos durante a entrevista.

Na primeira vez que aparece a expressão Pai Nosso, compassos 5 e 6 [1], a sinalização do pronome “Nosso” será levemente mais rápida (em destaque verde) do que na segunda vez (em destaque verde), compassos 33 e 34 [2], ou seja: na primeira vez a sinalização durará 2 tempos e meio, enquanto na segunda, 3 tempos.

**Figura 60** – Sinalização da expressão Pai Nosso. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Como abordado no capítulo 2, o elemento duração está intrinsicamente ligada à sinalização, tornando-se evidente nos movimentos e ritmos que dão origem a sinais específicos, assim como no ritmo e na velocidade da sinalização. Para ilustrar esse ponto, consideremos uma composição musical composta para ser executada em um ritmo mais lento; se optarmos por sinalizar essa peça, nossa sinalização também será mais lenta. No caso de uma obra composta com um andamento mais rápido, a sinalização ocorrerá seguindo o andamento proposto. É importante destacar que na proposta “Canção de Ver”, o ritmo da melodia do canto nem sempre será o mesmo da camada criada pelo “Cantorsinalizante”, isso porque na sinalização em Língua de sinais nem sempre teremos um sinal para cada palavra, como no texto em português. Porém é possível perceber em alguns pontos o uso da mesma estrutura gramatical da Língua portuguesa, como veremos a seguir.

Nossa proposta visa permitir que o público Surdo experiencie a música de uma maneira única. Na adaptação da canção *Pai Nosso*, não apenas convidamos o público ouvinte a se colocar na perspectiva do Surdo, mas também criamos um ambiente envolvente no espetáculo “Canção de Ver”. Deste modo, na canção *Pai Nosso*, optamos pela repetição<sup>136</sup> da obra trazendo à *performance* algo diferente e mais visual e acolhedor ao público Surdo. Para isso foi necessário, na repetição, remover a voz oral de cena e dar ênfase à voz visual, ou seja, à sinalização. Ao fazer isso, a sinalização ganha intensidade e expressividade aprimoradas. O foco do “Cantorsinalizante” concentra-se exclusivamente na narrativa e na sinalização. Em vez de apenas assistir e ouvir a *performance*, o público ouvinte agora se encontra imerso em um ambiente novo, onde o pianista cria um improviso enquanto o “Cantorsinalizante” canta por meio das mãos. Para aqueles que não têm conhecimento da Libras, essa experiência pode provocar desconforto ou despertar um interesse instigante. Porém, para os sujeitos Surdos, a *performance* se torna ainda mais acolhedora.

#### **4.4 - A canção *Rosa amarela* (2022)**

Durante uma visita à residência do compositor Villani-Côrtes, em outubro de 2022 (Figura 61), o compositor compartilhou algumas informações sobre a canção *Rosa amarela*, composta por ele em julho de 2022. Villani-Côrtes revelou-nos que a inspiração para compor a música e o texto surgiu quando uma rosa amarela floresceu em seu jardim. Segundo seus relatos, jamais havia plantado uma rosa amarela no local, mas que, de repente, uma delas desabrochou em meio a um pé de rosas cor-de-rosa que havia ali por muito tempo.

De acordo com Villani-Côrtes, a canção foi dedicada à pequena Olivia Leite Reis, uma criança autista, vizinha do compositor, chamada, carinhosamente, pela família, de *Rosa amarela*. Conforme mencionado por Villani-Côrtes, a canção intitulada *Rosa amarela* foi assim dedicada a Olívia, devido à sua delicadeza, que se assemelha à ternura presente na obra (Villani-Côrtes, 2022).<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> A repetição mencionada aqui, ser refere ao ato de executar mais uma vez o que já foi apresentado, ou seja, do começo o final da obra.

<sup>137</sup> Dados fornecidos pelo compositor, em visita à sua residência, em outubro de 2022.



**Figura 61** – Compositor E. Villani-Côrtes e Andréa Peliccioni estudando a canção Rosa amarela (2023), escrita por E. Villani-Côrtes. Fonte: acervo particular da autora desta tese.

Considerando que fui a primeira intérprete da obra, muitas das decisões relacionadas à interpretação foram feitas em conjunto com o compositor. Durante a visita de 2022 tive a oportunidade de cantá-la enquanto o próprio compositor me acompanhava ao piano. Este foi um desafio significativo para mim. Acredito que tenha sido igualmente desafiador para ele, pois essa experiência permitiu que ambos explorássemos novas abordagens. Nesse processo colaborativo, encontrei considerações que foram fundamentais para as minhas escolhas interpretativas. Além disso, tive a oportunidade de esclarecer algumas dúvidas que surgiram durante meu estudo individual. Pude perceber que o compositor Villani-Côrtes concede ao intérprete total liberdade em sua interpretação. De acordo com ele, a cada vez que a canção for executada, “a interpretação será única e diferente” (VILLANI-CÔRTE, 2022).

A estreia da obra foi realizada por mim e pela pianista Renata Cicarini,<sup>138</sup> no dia 07 de novembro de 2022, no auditório Fernando Coelho, na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Graduada em Música - Bacharelado em piano - pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Especialista em Educação Musical e Ensino de Artes - pela Universidade Cândido Mendes (2015). Mestre em Artes - pela Universidade do Estado de Minas Gerais, II/2018. Trabalha como professora de Educação Superior da Universidade do Estado de Minas Gerais desde 2002. Atuou como professora de Artes do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes, nos anos de 2006 a 2015. Professora de música em escolas especializadas e regulares da rede básica de ensino. Regente de corais infantis e juvenis em escolas e igrejas. Atua como pianista co-repetidora, acompanhando instrumentistas e cantores e corais em Recitais e Concertos diversos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Acompanhamento Instrumental, Educação Musical e Canto Coral Infante juvenil. Disponível em: [https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=728157ED6ABEF05B3E7540228DFD22A2.buscatextual\\_0#](https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=728157ED6ABEF05B3E7540228DFD22A2.buscatextual_0#). Acesso em: 25 ago. 2023.

<sup>139</sup> Apresentação da canção *Rosa amarela* (2022), de E. Villani-Côrtes, disponível no perfil do Instagram de Olivia Leite Reis: <https://www.instagram.com/reel/CkzFv9Aj6kW/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>.

#### 4.4.1 Adaptando a canção *Rosa Amarela* (2022)

As ideias iniciais para a construção de uma adaptação da canção *Rosa Amarela* (2022) surgiram a partir da contextualização compartilhada pelo próprio compositor e do texto literário, também escrito por ele. Para ilustrar a adaptação proposta, utilizaremos alguns recortes de dois recitais que denominamos “Canção de Ver”: o primeiro foi realizado na Escola de Música da UEMG, no dia 07 de novembro de 2022, o segundo, foi realizado na Escola de Música da UFMG, no dia 26 de abril de 2023. Mostraremos também alguns *prints* da construção do vídeo que compôs o plano de fundo da obra.<sup>140</sup>

A seguir veremos que os cenários dos dois recitais foram elaborados de maneira diferente. No recital realizado na UEMG (Figura 62)<sup>141</sup> utilizamos um cenário físico, com foco nos objetos de cena e móveis, ou seja, trouxemos uma abordagem muito próxima da que vemos em óperas e teatros musicais. O programa do recital encontra-se disponível no Apêndice 6.



**Figura 62** – Estreia da canção *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes, no recital *Canção de Ver*, realizado no auditório da Escola de Música da UEMG. Fonte: arquivo pessoal da autora desta pesquisa.

---

<sup>140</sup> O vídeo do plano de fundo foi elaborado através do aplicativo de edição de vídeo *iMovie*.

<sup>141</sup> Gravação da canção *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bLoqwrqXyrs>. Acesso em: 29 jun. 2022.

No recital realizado posteriormente na UFMG (Figura 63),<sup>142</sup> nos aproximamos mais da proposta de cinema, pois ao criarmos um vídeo a partir de outros vídeos ou imagens já existentes, trouxemos uma nova leitura à música. Ao incluirmos os elementos musicais na construção do produto visual, os movimentos melódicos,<sup>143</sup> harmonia, intensidade, duração e forma foram incorporados à parte visual (vídeos e imagens), isto é, esse produto visual quando somado à *performance* da cantora e da pianista criou uma *performance* multimidiática.



**Figura 63** – Apresentação da canção *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes, no recital *Canção de Ver*, em uma participação junto ao projeto *Viva Música*, realizado no auditório da Escola de Música da UFMG. Fonte: arquivo pessoal da autora desta pesquisa.

No exemplo abaixo (Figura 64) é possível observar-se como alguns elementos musicais podem ser incorporados ao plano de fundo da canção *Rosa amarela*. Para melhor compreensão da adaptação proposta, sugerimos que se assista ao vídeo da apresentação da canção, realizada na Escola de Música da UFMG.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes. Apresentação no projeto *Viva Música* da Escola de Música da UFMG. 44'51" – 51'01". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2855s>. Acessado em: 02 ago. 2022.

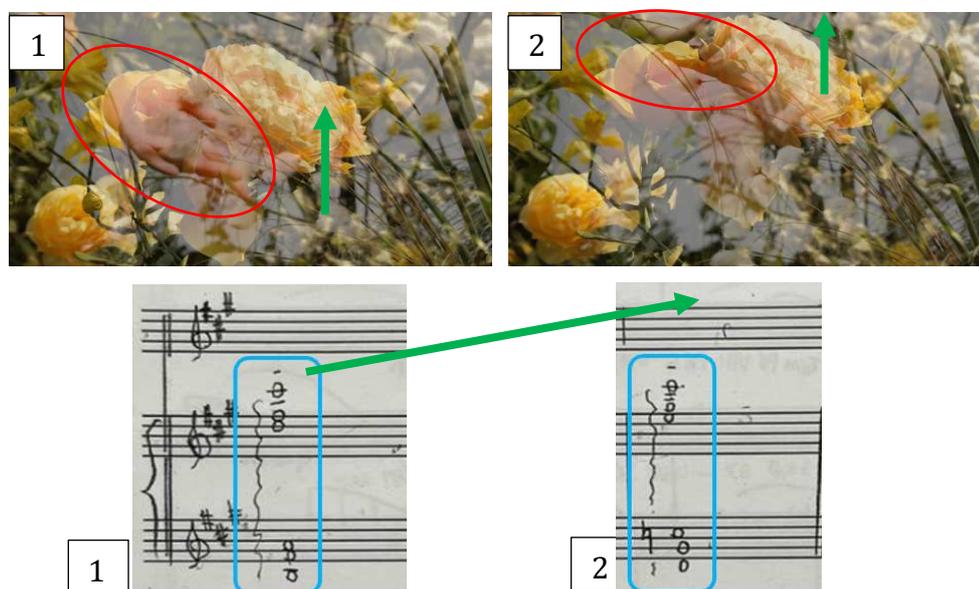
<sup>143</sup> Movimento melódico se refere à direção percorrida pelo som, ou seja, movimento ascendente (quando vai para o agudo) ou descendente (quando vai para o grave).

<sup>144</sup> *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes. Apresentação no projeto *Viva Música* da Escola de Música da UFMG. 44'51" – 51'01". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=2855s>. Acessado em: 02 ago. 2022.

**Figura 64** – Elementos musicais incorporados ao plano de fundo. c.1-7. Manuscrito da canção Rosa amarela (2022), de E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

Como podemos observar no exemplo acima (Figura 64): o *movimento melódico* (em destaque **vermelho**, na partitura) foi adaptado para os movimentos das mãos (em destaque **laranja**). No movimento das mãos é possível notar um desenho similar (em destaque **vermelho**) ao do piano nos compassos 1 e 2. *Os acordes* (em destaque **azul**) foram adaptados através da sobreposição de vídeos, um com rosas e outro com um braço entre flores. Se repararmos bem (Figura 65), o movimento da mão e dos dedos em sintonia com o balanço das rosas ao vento gera uma camada que traduz o bloco de notas tocados pelo piano. Além disso, é possível ao ouvinte observar um acorde mais grave e outro mais agudo (em destaque **verde**). No mais grave [1] vemos que a mão (em destaque **vermelho**) está mais baixa (seta **verde**), no acorde mais agudo [2], a mão se eleva. Faz-se aqui uma delicada e experimental referência tradutória aos acordes e a diferentes registros ou alturas, que nem sempre são claramente percebidos pela escuta dos ouvintes, assim

como pela visão pelos Surdos, mas com possíveis percepções intuitivas e semânticas com certa significação para ambos.



**Figura 65** – Exemplo de tradução de acordes a partir da sobreposição de vídeos. c.3-4. Manuscrito da canção Rosa amarela (2022), de E. Villani-Côrtes. Fonte: imagem elaborada pela autora desta tese.

#### 4.5 Considerações sobre a proposta “Canção de Ver”

Ao serem expostos a uma canção sinalizada, os sujeitos Surdos serão capazes de entender e vivenciar a música por meio dos elementos de expressividade presentes na *performance*. Além de alguns elementos sonoros da música, como ritmo, melodia, intensidade, dinâmica e repetição, a inclusão desses elementos na sinalização em Libras como uma nova camada, amplifica aspectos da música que não são facilmente percebidos pelos Surdos. Isto é, através da expressividade dos sinais e movimentos corporais, o público-alvo conseguirá captar a essência da música, mesmo sem a capacidade de ouvir os sons.

A Libras, como uma língua visual-espacial, oferece uma maneira única para os sujeitos Surdos se comunicarem e interagirem com o mundo ao seu redor. Embora a música seja principalmente uma experiência sonora, ela também possui elementos visuais, rítmicos e emocionais que podem ser transmitidos através de sinais, expressões corporais, como também, por meio das mídias utilizadas. A proposta “Canção de Ver” reconhece e valoriza a língua dos sujeitos Surdos, permitindo que eles acessem e desfrutem da música de uma forma adaptada às suas necessidades e capacidades. Por isso, a inclusão de sujeitos Surdos na percepção musical é de extrema importância, pois permite que eles tenham acesso a uma forma de arte que é apreciada

e valorizada em nossa sociedade. Além disso, essa proposta pode contribuir para uma compreensão mais ampla dos diferentes modos de percepção e expressão artística.

#### 4.6 A recepção da proposta “Canção de Ver”

A seguir, mostraremos como a proposta “Canção de Ver” foi recebida pelos sujeitos Surdos entrevistados. Iniciamos com a descrição do processo de coleta dos dados e, posteriormente, são apresentados os dados coletados de maneira organizada, sendo os dados antepostos às perspectivas e proposições da pesquisa. Por fim, são apresentadas considerações acerca da apreciação da “Canção de Ver” pelos Surdos.

##### 4.6.1 Público-alvo e coleta dos dados

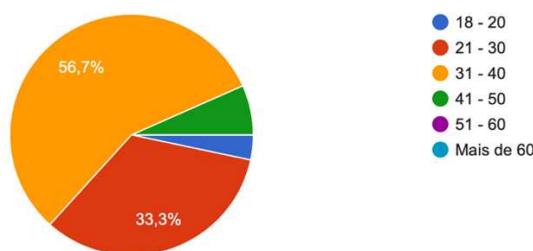
Após a realização de algumas *performances* da “Canção de Ver”,<sup>145</sup> foram realizadas entrevistas semiestruturadas individuais com 30 sujeitos Surdos que assistiram à gravação audiovisual de três dessas *performances*. Todos os entrevistados foram selecionados com base em critérios de semelhança, ou seja, sujeitos Surdos com algum resíduo auditivo e interessados por música. Esta delimitação do grupo focal foi realizada *a priori* por meio de um formulário elaborado no *Google Forms* contendo perguntas específicas feitas com esta finalidade.<sup>146</sup> A escolha desses sujeitos garantiu maior envolvimento dos participantes para posterior e possível aplicabilidade dos resultados obtidos na pesquisa.

As entrevistas foram conduzidas no período de 10 a 21 de abril de 2023, entre as horas de 09h00min e 20h00min, por meio de videochamadas. Cada entrevista teve a duração de 60 minutos por participante, e os horários foram agendados de acordo com a disponibilidade e interesse dos participantes. No total, foram entrevistados 30 sujeitos Surdos, com idades variando entre 20 e 49 anos (Gráfico 1).

---

<sup>145</sup> A seguir, encontram-se algumas gravações da proposta “Canção de Ver”. A proposta “Canção de Ver” foi apresentada na Escola de Música da UEMG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zid431Xl98&t=2121s>. 02’18” – 35’40”. E, na Escola de Música da UFMG, Projeto Viva Música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zavT99jDmo&t=4058s>. 38’13” – 01h14’31”. Acessados em: 28 jun. 2023.

<sup>146</sup> As perguntas realizadas com os sujeitos Surdos encontram-se disponíveis no ANEXO 1.



**Gráfico 1** – Idades dos participantes

Considerando que o público-alvo das entrevistas incluía tanto falantes da Língua Portuguesa quanto da Libras, foi oferecida a opção de escolha da língua no início de cada entrevista. Do total de participantes, dois optaram pelo uso da Língua Portuguesa (para realização de leitura labial) e 28 escolheram a Libras.

Para a realização das entrevistas, foram utilizados os aplicativos *Zoom*, *Teams* e *WhatsApp*, em conformidade com a preferência de cada participante, e os dados foram coletados por meio de registros de áudio e vídeo.

Na entrevista os sujeitos Surdos responderam questões sobre a Surdez e sobre a proposta desta pesquisa. Dentre as perguntas específicas, cada participante apresentou um conceito para o termo “música”; pontuou alguns ambientes onde há música e como a música está presente em suas vidas; discutimos sobre a acessibilidade ao público Surdo no contexto musical. Além disso, cada participante falou sobre a dificuldade de assistir uma *performance* musical cantada na qual o TILS fica na lateral do palco. Os participantes também foram interrogados sobre a recepção da *performance* musical cantada na qual o cantor sinaliza enquanto canta.

Todas as entrevistas foram registradas mediante o consentimento dos participantes e, atualmente, estão preservadas em formato de arquivo audiovisual, resguardados pela pesquisadora. Todos os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para formalizar sua participação na pesquisa. Com o intuito de preservar a identidade dos participantes, ao mencionarmos alguma(s) falas(s), utilizaremos o termo ENTREVISTADO(S), seguido de um número que representa cada participante. Após realização da entrevista, a pesquisadora transcreveu/traduziu todas as respostas das questões abertas.

O objetivo central desta entrevista “*pós-performance*” foi avaliar a percepção do público Surdo sobre os aspectos que julgávamos previamente relevantes para a proposta “Canção de Ver”.

Entre outras coisas, buscou-se compreender 1) quais as sensações evocadas pelos estímulos artísticos; 2) quais os elementos considerados significativos no que se refere à criação de narrativas sinalizadas com dados do contexto criativo da obra e; 3) se houve alguma interação entre o intérprete, o público e a obra em questão.

#### 4.6.2 Material apreciado pelo público-alvo

Antes do início da entrevista, enviamos três (3) vídeos aos participantes, com a finalidade de serem apreciados antes da entrevista. Com esse propósito, foram selecionadas duas (2) obras do recital audiovisual, intitulado “Memória”, constando das canções *Pai Nosso* (2001) e *Para Sempre* (1998)<sup>147</sup> e; uma (1) obra inédita, apresentada no recital intitulado “Canção e Ver”, a canção *Rosa Amarela* (2022)<sup>148</sup>. A seguir, apresentaremos quais foram os critérios para a escolha de cada uma dessas três obras.

A canção *Pai Nosso* (2001) foi escolhida para investigarmos os seguintes aspectos: 1) a conexão que um sujeito Surdo estabeleceria ao se deparar com uma peça que contém um texto aparentemente familiar; 2) se eles correlacionariam o ritmo da interpretação apresentada pelo “Cantorsinalizante” com quaisquer outras interpretações conhecidas; 3) se eles perceberiam quaisquer disparidades na sinalização dentro da peça, considerando que a primeira instância inclui uma presença vocal oral enquanto a segunda não; 4) se eles demonstrariam uma preferência pelo segmento em que a voz oral está ausente. A canção *Para Sempre* (1998) foi selecionada devido ao uso de sobreposição de imagem e vídeo, criando um produto multimidiático. Por fim, a canção *Rosa Amarela* (2022) foi escolhida por sua novidade e pelo aspecto de apresentação ao vivo. Com a canção *Rosa Amarela* queríamos destacar a importância dos objetos de cena e do cenário para a *performance* pretendida, fazendo com que o público se sentisse no contexto de criação da obra.

Gostaríamos de ressaltar que a intenção inicial era permitir que os participantes desfrutassem das obras durante o recital realizado ao vivo.<sup>149</sup> No entanto, devido à falta de público suficiente

---

<sup>147</sup> As gravações das canções *Pai Nosso* (2001), e *Para sempre* (1998) de Villani-Côrtes, encontram-se disponíveis: [https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=54s,01'20" e 13'06"](https://www.youtube.com/watch?v=Ur0Ry2GQd8&t=54s,01'20). Acessado em: 28 jun. 2023.

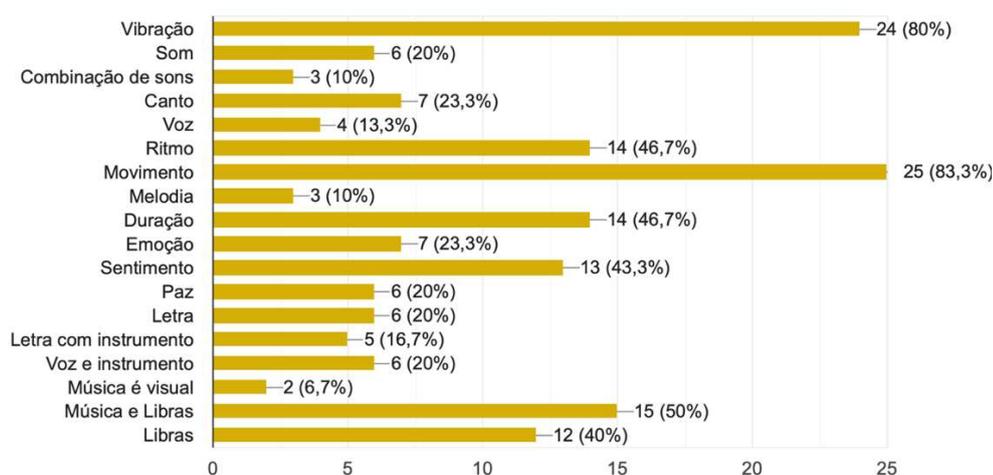
<sup>148</sup> A gravação da canção *Rosa amarela* (2022), de Villani-Côrtes, encontra-se disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=bLoqwrqXyrs>. Acessado em: 28 jun. 2023.

<sup>149</sup> Importante mencionarmos que a experiência de gravação da proposta “Canção de Ver” pela pesquisadora foi uma prática necessária durante a realização do curso de Doutorado da pesquisadora que se desenvolveu, em grande parte, durante a pandemia do vírus Covid 19, impossibilitando a realização de concertos presenciais. Este

composto por sujeitos Surdos, optamos por gravar um vídeo/convite e compartilhá-lo no *Instagram*<sup>150</sup> e *WhatsApp*, com o objetivo de obter um mínimo de 30 participantes. Recebemos uma resposta positiva, com mais de mil (1000) visualizações e retorno de muitos sujeitos Surdos demonstrando interesse em participar. No entanto, devido à natureza das entrevistas, individuais e semiestruturadas, confirmamos a participação apenas dos primeiros 30 Surdos que entraram em contato e que atendiam aos critérios de seleção do público-alvo.

#### 4.6.3 Alguns resultados das entrevistas

Durante a realização das entrevistas, ao indagarmos sobre a definição da palavra música, foi evidenciado o uso de termos isolados, como: “vibração; som; combinação de sons; canto; voz; ritmo; movimento; melodia; duração; emoção; sentimento; paz; letra; letra com instrumentos; música é visual; música e Libras; Libras” (Gráfico 2).<sup>151</sup> A menção dos termos “música é visual”, “música e Libras” e “Libras” evidencia a relevância da língua na compreensão que parcela dos sujeitos Surdos possuem em relação à canção e ao que consideram música.



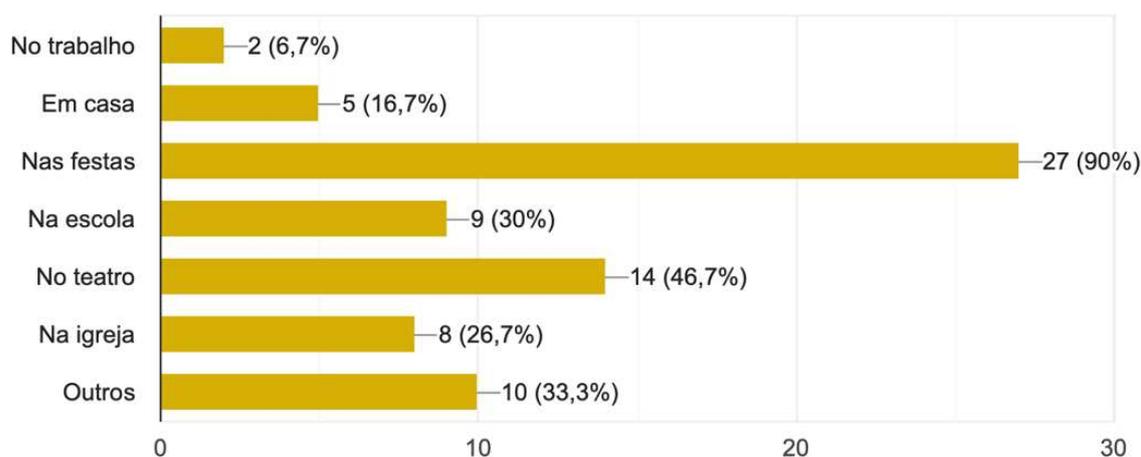
**Gráfico 2** – Significado de música para os entrevistados. Fonte: elaborado pela autora desta tese.

contratempo, contudo, acabou por tornar-se uma solução para a pesquisa, visto que o contato com o público Surdo foi efetivamente facilitado pelos meios digitais de comunicação, como descrito.

<sup>150</sup> Vídeo/convite foi disponibilizado no perfil do Instagram da autora desta tese: @peliccioniana. Para ter acesso ao vídeo é necessário pedir autorização a autora desta tese, pois o perfil é privado. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CqytzuVsWXk56oSYg4VqfjOfJZpbJLFYHKf4Yo0/?igshid=YzcxN2Q2NzY0OA==>. Acessado em: 01 jul. 2023.

<sup>151</sup> Tradução e transcrição da(s) entrevista(s) realizada(s) com o/a(s) participante(s) da pesquisa, no mês de maio de 2023. A(s) entrevista(s) foi(ram) realizada(s) por meio de videochamada(s), portanto, o(s) registro(s) encontra(m)-se no formato audiovisual. Para evitar a repetição desta informação em nota de rodapé, neste capítulo, o uso da referência ENTREVISTADO(S), 2023, estará relacionado às transcrições do material coletado nas entrevistas.

Os dados das entrevistas revelam que alguns Surdos associam o termo canção à presença do TILS. Isso ocorre devido à sua limitada exposição à música, que geralmente se restringe aos ambientes que frequentam. Entre os ambientes mencionados, destacam-se: “o contexto religioso,<sup>152</sup> educacional,<sup>153</sup> e artístico”<sup>154</sup> (Gráfico 3). Evidenciamos que, para esses sujeitos, o conceito de música está essencialmente ligado à presença do componente textual, ou seja, uma parcela dos Surdos possui uma concepção intrinsecamente relacionada à prática vocal quando se trata do fenômeno musical e desconhecem que música pode ir além disso. Portanto, podemos considerar que, mesmo que o termo canção, apresentado nesta tese, seja desconhecido por alguns Surdos, esses sujeitos já vivenciaram alguma prática em que a figura do cantor estava presente (ENTREVISTADOS, 29 e 30).



**Gráfico 3** – Locais onde há música e que são frequentados pelos entrevistados.

Outro dado relevante mencionado pelos entrevistados diz respeito à gama de sentimentos que a música pode proporcionar ao sujeito Surdo. Dentre os termos citados, sobressaem palavras isoladas e pequenas frases, tais como as transcritas a seguir:

- “Vida”;<sup>155</sup>
- “Amor”;<sup>156</sup>
- “Alegria”;<sup>157</sup>

<sup>152</sup> (ENTREVISTADOS, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 e 30)

<sup>153</sup> (ENTREVISTADOS, 5, 7, 13, 17, 14, 25, 26, 28 e 30)

<sup>154</sup> (ENTREVISTADOS, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 15, 18, 25, 27, 28, 29 e 30)

<sup>155</sup> (ENTREVISTADOS, 14, 23, 26 e 28)

<sup>156</sup> (ENTREVISTADOS, 13, 14, 16, 19, 27 e 28)

<sup>157</sup> (ENTREVISTADOS, 4, 6, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25 e 27)

- “Felicidade”;<sup>158</sup>
- “Uma experiência emocional”;<sup>159</sup>
- “A música me completa e me faz feliz. Ela é muito mais do que apenas entretenimento para mim”;<sup>160</sup>
- “Não sei explicar, mas acho que é vibração e som”;<sup>161</sup>
- “Não sei explicar, mas sinto que me faz bem”;<sup>162</sup>
- “Um encontro com o meu eu mais profundo. Música me lembra dos momentos festivos com a minha família” (ENTREVISTADO, 1);
- “Música não é apenas som. Ela é um conjunto formado por movimento, ritmo, melodia, andamento e intensidade. A música é uma mistura de tudo isso” (ENTREVISTADO, 8);
- “A música é arte, é sentimento, representa os momentos que vivemos. Ela é sobre nós. A música é para ser sentida. Ela nos faz lembrar de momentos bons ou tristes. A letra de uma música pode expressar o que alguém quer dizer. Por exemplo, quando alguém está alegre, geralmente quer ouvir uma música alegre” (ENTREVISTADO, 11);
- “As pessoas ouvem música para lembrar de alguém. Ela representa sentimentos. Por exemplo, quando alguém está triste, coloca uma música triste, mas quando está feliz, escolhe uma música alegre e se sente bem. Hoje mesmo, quando fui tomar café, coloquei uma música para tocar. Mesmo que eu não consiga entender 100% do que o cantor está dizendo, gosto de ouvir para me sentir tranquila” (ENTREVISTADO, 13);
- “Eu sinto que a música faz meu corpo vibrar. Essa vibração me proporciona momentos de alegria e me faz sentir bem. Lembro-me de quando eu era bem pequeno, meus pais me levavam a festas de aniversário de crianças, onde havia brincadeiras com música e cantávamos os parabéns. Lembro-me das vozes soando ao mesmo tempo. Hoje, não consigo ouvir como antes, mas lembro de como a música me fazia sentir bem” (ENTREVISTADO, 7).

Os dados apresentados acima revelam que a música é capaz de gerar nos sujeitos Surdos sentimentos positivos semelhantes aos gerados nos ouvintes. Contudo, também foi observado

---

<sup>158</sup> (ENTREVISTADOS, 14, 15, 20, 22 e 26)

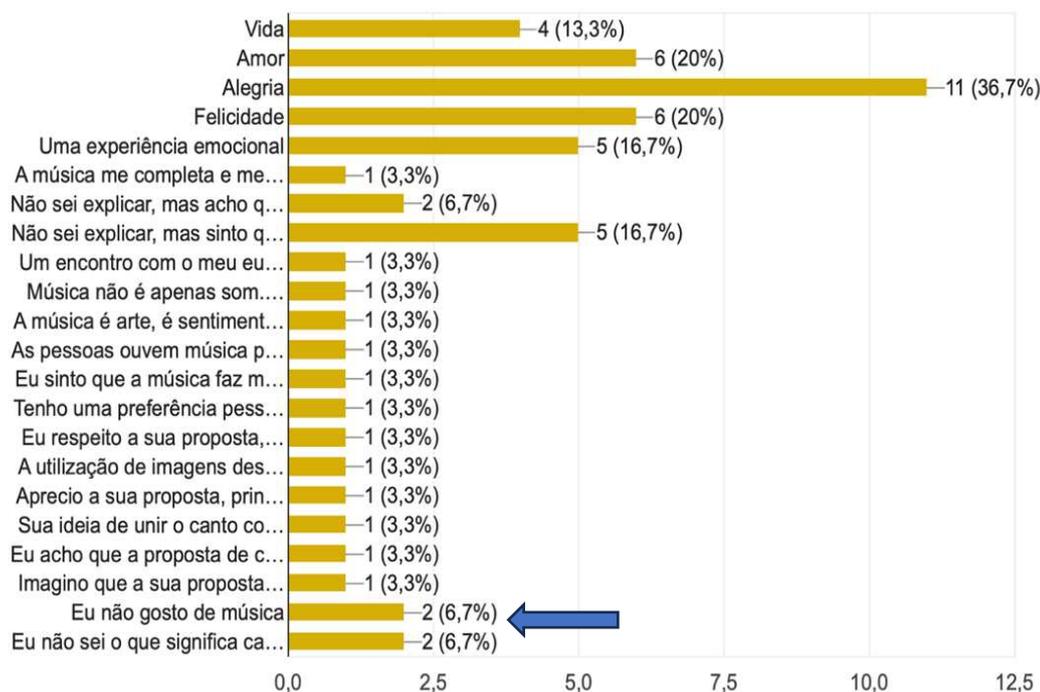
<sup>159</sup> (ENTREVISTADOS, 1, 11, 14, 16 e 26)

<sup>160</sup> (ENTREVISTADO, 12)

<sup>161</sup> (ENTREVISTADOS, 8 e 11)

<sup>162</sup> (ENTREVISTADOS, 14, 15, 18, 22 e 28)

que alguns sujeitos Surdos manifestam desinteresse por música, declarando explicitamente “não gostar de música” (ENTREVISTADO, 29 e 30) (Gráfico 4).



**Gráfico 4** – Respostas sobre a recepção da proposta.

Outro dado curioso diz respeito à percepção de que música é uma arte mais exclusiva ao público ouvinte. De acordo com dois (2) Surdos participantes: “música é algo pertencente à cultura dos ouvintes; não acho que combina com a nossa cultura, a *Cultura Surda*” (ENTREVISTADOS, 29 e 30). Essa afirmação, dada em uma resposta aberta, sugere que uma parcela dos participantes vê a música como algo relacionado exclusivamente com os ouvintes.

Quando os participantes foram questionados sobre a proposta de cantar e sinalizar simultaneamente, o que configura o bimodalismo,<sup>163</sup> obtivemos um retorno positivo. Dos 30 participantes, apenas dois (2) expressaram discordância em relação à ideia de cantar e sinalizar simultaneamente (ENTREVISTADOS, 9 e 10). No entanto, eles reconheceram que essa proposta pode ser interessante para alguns sujeitos Surdos. Os outros 28 entrevistados consideraram a proposta importante, pois acreditam que ela tem o potencial de incluir muitos Surdos no contexto das *performances* musicais cantadas. Para ilustrar, mostraremos, a seguir,

<sup>163</sup> Bimodalismo se refere ao uso de duas línguas de modalidades diferentes, oral e gestual, de forma simultânea.

alguns trechos da recepção da proposta, apresentando as sensações evocadas pelos estímulos artísticos:

- “Tenho uma preferência pessoal em relação à não combinação da sinalização com a língua oral, porém, reconheço que esta é apenas uma opinião minha. Apesar disso, acredito que alguns sujeitos Surdos possam apreciar e se sentir confortáveis com a sua proposta” (ENTREVISTADO, 9);
- “Eu respeito a sua proposta, contudo, não me identifico. Reconheço que no Brasil, os sujeitos Surdos ainda apresentam uma certa aversão ao uso do bimodalismo, porém é possível que, em breve, ele seja aceito, especialmente no âmbito artístico. Expresso meu desejo de que sua proposta demonstre a viabilidade dessa possibilidade” (ENTREVISTADO, 10);
- “A utilização de imagens desempenha um papel significativo na compreensão de elementos textuais e musicais. De fato, a combinação de imagens com a sinalização complementa-se, formando uma totalidade composta por elementos visuais que considero de extrema importância para os sujeitos Surdos” (ENTREVISTADO, 6);
- “Aprecio a sua proposta, principalmente porque tenho interesse em realizar a leitura labial quando alguém está realizando a sinalização de uma música [canção]” (ENTREVISTADO, 5);
- “Sua ideia de unir o canto com a Libras é interessante, e fiquei bastante entusiasmado com ela” (ENTREVISTADO, 4);
- “Eu acho que a proposta de cantar e sinalizar simultaneamente poderia ser mais divulgada nas redes sociais. Eu nunca presenciei algo assim. Me sinto muito contemplada com a sua proposta” (ENTREVISTADO, 3);
- “Imagino que a sua proposta tenha gerado, inclusive, um estranhamento nos ouvintes. Falo isso porque, na música [canção] *Pai Nosso*, você repete a sinalização do texto, porém, na segunda vez, você retira a voz, ou seja, apenas faz a sinalização em Libras. Fiquei imaginando os ouvintes na nossa posição e acredito que eles tenham se sentido como estrangeiros, pois sabemos que infelizmente são poucos os ouvintes que conhecem a Libras. Outro ponto que considero importante mencionar é que, durante a sua apresentação, pude perceber a musicalidade em sua sinalização. Por exemplo, consegui notar claramente quando a música ficava rápida ou lenta. Isso foi possível graças à sua sinalização e à sua movimentação. Também observei a intensidade em sua sinalização, se eram mais amplos ou não. Um dado curioso que notei na canção *Rosa*

*amarela* foi a sua sintonia com a pianista. Isso é chamado harmonia, não é? Apreciar algo novo é muito importante para nós, Surdos, e precisamos valorizar a sua iniciativa” (ENTREVISTADO, 2).

#### 4.6.4 Considerações acerca da apreciação da “Canção de Ver” pelos Surdos

Embora os entrevistados (9 e 10) não tenham se identificado com a proposta, notamos que os outros 28 demonstraram interesse e curiosidade pela proposta “Canção de Ver”. Como poderemos ver a seguir, algumas respostas fundamentam a conclusão de que a proposta realmente atingiu o seu propósito de ampliar a fruição musical por parte dos sujeitos Surdos:

- “Na *performance* musical cantada em que há um “Cantorsinalizante” é possível direcionar o olhar para o cantor. Além disso, o uso de um cenário e de vídeos nos ajuda a entender a música. No seu jeito de sinalizar eu vejo o movimento da música, na intensidade e duração dos seus sinais consigo imaginar se a música é forte ou fraca, lenta ou rápida. Gostei também do uso de cenário, na música *Rosa amarela* (2022), parece que você revive a história da música. Quando você pega a flor amarela, me parece que você está revivendo a história que está contando através da música” (ENTREVISTADO, 6);
- “Eu achei bem interessante quando na música *Pai Nosso* (2001) você apenas sinalizou. Isso me fez ver o seu cuidado com a comunidade surda. Ao escolher apenas sinalizar a canção, no momento da repetição, você mostra para os ouvintes o quanto é importante conhecer a Língua de sinais. Como eu não pude assistir sua apresentação ao vivo, fiquei imaginando como seria a reação dos ouvintes quando você apenas sinaliza. Obrigada por nos proporcionar uma nova maneira de ver a música” (ENTREVISTADO, 7);
- “Geralmente quando eu assisto uma *performance* musical cantada, não consigo prestar atenção no cantor, pois fico tentando entender a letra da música. Além disso, quando tem um TILS, este fica geralmente do lado do palco, muitas vezes em um local pouco iluminado, o que dificulta o entendimento do que está sendo cantado. No caso da sua proposta, eu consigo entender o texto e também vejo a sua apresentação. Me sinto mais próxima da música e de você” (ENTREVISTADO, 4);
- “Gostei de ver você sinalizando no momento que só tem instrumento tocando. Geralmente quando eu vejo apresentações musicais que tem um TILS, este não sinaliza na parte instrumental. Na verdade, alguns balançam o corpo. No seu caso, percebi que

“você acrescenta outras informações que nos faz aproximar de você e da música” (ENTRAVISTADO, 13);

- “Eu assisti os três vídeos que você enviou e gostei muito de todos eles, inclusive vi os outros vídeos em Libras que estão disponíveis no seu canal do *Youtube* – Andréa Peliccioni. Eu acredito que a comunidade surda ainda tem um pouco de preconceito com esse tipo de proposta, por causa da sobreposição de línguas. Eu, particularmente, não vejo nenhum problema nisso e acredito que todos nós Surdos devemos respeitar uma ideia nova, pois ela pode ajudar muitos Surdos que possuem algum resíduo auditivo, como eu, a apreciar música novamente. Eu me lembro que quando eu era bem pequena, minha família tinha o costume de me levar em festas de aniversários. Lá eu cantava os parabéns com as outras crianças. Cantar e ouvir os sons sempre foi muito prazeroso para mim, mas depois que me tornei Surda encontrei muitas barreiras para conseguir apreciar as músicas que eu gostava de ouvir. Fiquei Surda com, aproximadamente 9 anos, então me lembro de muita coisa. Aprendi Libras e estudei em uma escola para Surdos aqui de BH, o antigo colégio Santa Inês. Hoje; consigo ouvir muito pouco, mas ainda gosto de música” (ENTREVISTADO, 14).

As respostas abrangeram uma diversidade de opiniões. No entanto, para exemplificar a forma como a proposta “Canção de Ver” foi recebida, optamos por escolher as opiniões que incidissem sobre a recepção da “Canção de Ver”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início minhas considerações com uma breve reflexão acerca da experiência de desempenhar concomitantemente as atribuições de docente, cantora e pesquisadora. Esta ponderação se fundamenta na minha contínua dedicação ao longo de todo o período de pesquisa (2019 – 2023). Apesar de não ter interrompido minhas atividades como cantora, realizei-as com menor frequência do que o desejado. Cabe ressaltar que o contexto da pandemia da Covid-19 desempenhou um papel nesse cenário. No entanto, na minha posição de pesquisadora, observei uma redução na minha imersão nas apresentações musicais, concentrando-me de maneira mais intensa na exploração do tema que me é de grande interesse: a intersecção entre sujeitos Surdos e o universo da música.

Acredito que a presente pesquisa tenha representado um empenho de minha parte no intuito de introduzir à comunidade surda uma nova proposição no âmbito da *performance* musical cantada, caracterizada por sua acessibilidade e singularidade. Em várias ocasiões, vi-me imersa em reflexões acerca da direção adequada da pesquisa e de sua possível aceitação entre os sujeitos Surdos. Tal preocupação suscitou em mim inseguranças e apreensões ao longo desse processo. Embora possua conhecimento da Língua de Sinais, reconheço minhas limitações no campo da tradução e interpretação da Libras. Contudo, sempre mantive a convicção de que algum sujeito Surdo poderia tirar proveito da minha proposta, manifestando interesse pela *performance* musical cantada. Foi esse pensamento que me impulsionou até esta etapa.

Nunca havia considerado a possibilidade de expressar-me musicalmente utilizando a Língua de Sinais, e de fato, sempre experimentei grande timidez ao cantar diante de outras pessoas. Este estudo revelou que meu espaço de atuação no palco é substancialmente mais amplo do que eu anteriormente imaginara. A experiência de desempenhar o papel de uma “Cantorasinalizante” destacou que nosso corpo como intérprete musical transcende a utilização da voz. Nosso corpo também entoia uma melodia, e este estudo deixou claro que ao unir a Libras ao ato de cantar, ambos os elementos se enriquecem mutuamente, transformando-se em uma entidade indivisível. No contexto da proposta “Canção de Ver”, minha interpretação vocal se aprimora pela minha presença física mais marcante, resultando em uma qualidade sonora aprimorada.

Uma das principais contribuições que acredito trazer por meio desta tese, tanto para a comunidade surda quanto para os ouvintes, reside em proporcionar novas perspectivas para a

apreciação da música. Tenho a convicção de que essa abordagem poderá fornecer entendimentos significativos para as discussões que envolvem a *performance* musical vocal, as Línguas de Sinais e a intermedialidade.

Ao longo do desenvolvimento desta tese, tive a oportunidade de engajar em diversas atividades, como entrevistas com sujeitos Surdos e com o compositor Villani-Côrtes, traduções das obras, criação de recitais e de toda arte envolvida, apresentação da proposta da “Canção de Ver” em palcos variados. Embora nem sempre houvesse pessoas Surdas na plateia, dediquei-me intensamente para garantir que, caso houvesse algum Surdo presente, essa pessoa pudesse não apenas ter acesso ao texto, mas também à essência da música. Essa abordagem permitiu que a música fosse percebida como tal, não meramente como um texto traduzido.

Reconheço que este é um dos primeiros passos rumo à inclusão do público Surdo nas salas de concerto. No entanto, acredito que seja um passo crucial para abrir espaço a abordagens inovadoras como essa, proporcionando aos Surdos a oportunidade de experimentar, sentir e visualizar a música de maneira significativa.

Das entrevistas realizadas, tornou-se claro que os sujeitos Surdos frequentam locais onde há música, embora se sintam desconectados devido à sua incapacidade de experimentar plenamente essa arte. A maioria dos entrevistados Surdos expressou o desejo de transcender as palavras e ter uma visão mais ampla da música. De maneira geral, eles destacaram que a proposta “Canção de Ver” oferece a oportunidade de ver a música para além das letras, o que cria uma ligação mais próxima com o “Cantorsinalizante” e com a obra.

A proposta da “Canção de Ver” foi recebida de maneira positiva pelos sujeitos Surdos que participaram desta pesquisa. Isso aponta para a validade da hipótese inicial de introduzir a Libras ao palco, por meio da prática do “Cantorsinalizante”. Essa abordagem demonstra ser uma oportunidade promissora para aprimorar a *performance* musical cantada sob a perspectiva dos Surdos.

Na *performance* musical “Canção de Ver”, destacamos o uso de recursos plurimidiáticos para adicionar uma nova camada de significado a cada canção adaptada, especialmente quando combinada com a Libras. Essa abordagem proporcionou uma experiência única, tanto ao público-alvo quanto aos ouvintes. No que se refere aos ouvintes, a proposta viabiliza que estes se coloquem na perspectiva do sujeito Surdo, vivenciando a música de forma inteiramente

distinta, ou seja, a experiência de ver a canção. Ao integrarmos a Libras à *performance*, os sujeitos Surdos têm a oportunidade de se conectarem com a música de uma maneira única. Por meio dos sinais expressivos das mãos, da movimentação corporal e da expressão facial, a Libras assume o papel de traduzir nuances da canção para o público Surdo. Foi possível constatar que a Libras desempenha um papel fundamental na percepção musical por parte dos sujeitos Surdos. Ao amplificar os elementos de expressividade presentes na música, a Libras possibilitou ainda que os Surdos compreendessem algo para além da própria “letra” e se conectassem com a *performance* musical cantada, e de modo claro, com a *performer*.

No contexto da canção, a interação entre canto e piano é fundamental. No entanto, quando adicionamos a Libras à equação, a composição assume uma dimensão ainda mais poderosa. Porém, se retiramos a voz cantada e mantivermos apenas a Libras como forma de comunicação, a canção adquire uma nova perspectiva, ou seja, a visual como apresentada na canção *Pai Nosso* (2001). As sinalizações e os movimentos se tornam a principal forma de transmitir a mensagem, enfatizando a importância da Libras como meio de expressão artística e comunicação. Essa abordagem proporciona uma experiência inclusiva, em que o público se vê imerso na apreciação da música de forma visual.

Portanto, a combinação de canto, piano e a Libras na canção de Villani-Côrtes representa um exemplo relevante de como as diferentes mídias e linguagens podem se associar para criação de uma experiência artística mais enriquecida e profunda. Essa abordagem plurimidiática oferece uma oportunidade de inclusão e de expressão interpretativa, permitindo que tanto os sujeitos Surdos quanto os ouvintes apreciem a música através de uma perspectiva nova, e se conectem emocionalmente com a obra de maneiras diversas e significativas.

Parece-nos, pois, que a inclusão de sujeitos Surdos no universo da *performance* musical cantada pode ir muito além da adaptação da Libras. A proposta “Canção de Ver” torna-se um convite para repensarmos a forma como entendemos e vivenciamos a música, abrindo espaço para novas perspectivas e possibilitando a participação plena de todos na apreciação da canção.

Por ora, uma pausa para um respiro...

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance** Trough Artistic Research. Leuven: Leuven University Press. p.19-37. 2018.

ARAÚJO, Aline Soares. **O canto e o desenvolvimento expressivo: estudos labarianos aplicados ao processo de construção da performance cênico-musical.** 2016. 234f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ARAÚJO, Emilyn Roque. **A tradução de música e seus aspectos tradutórios: do português para a libras por surdos e ouvintes.** João Pessoa, 2020. 54 f.

BANG, Claus. Um Mundo de Som e Música – Musicoterapia e fonoaudiologia musical com crianças portadoras de deficiência auditiva e deficiência múltipla –. *In: RUUD, Even (Org.) Música e Saúde.* Grupo Editorial Summus. São Paulo: 3,1991. p.19-34.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta.** 3. ed. Campinas: Pontes, 2020.

BARROS, Francielle Amaral de. **Três canções de Edmundo Villani-Côrtes – Valsinha de roda, Para sempre e Papagaio azul: um olhar sobre a performance.** 2017. 60f. TCC (Graduação em Canto) Escola de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

BRÉTÉCHÉ, Sylvain. L'écoute encorporée, ou l'émergence du sensible: De la corpauralité à l'écoute musicale sourde. *In: Hautbois, Xavier; Laliberté, Martin; Stransky, Lenka; Stransky, Vaclav (dir.) Dialogue des sciences.* Arles: Delatour. 2019. p.191-206.

Carlos Ceia: “Narratividade”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratividade>. Acessado em: 16 nov. 2021.

CENTRO CULTURAL. **Música contemporânea brasileira: Edmundo Villani-Côrtes/ [coordenação de projeto Francisco Carlos Coelho; tradução Marion Mayer].** São Paulo: Centro Cultural. Discoteca Oneyda Alvarenga. 2006.

DOMENICI, Catarina Leite. **A voz do performer na música e na pesquisa.** ANAIS DO II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2012.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu.** 2009. 227f. Tese (Doutorado em Estudos Literários - Literatura Comparada) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias ii: um modelo expandido para compreender as relações intermediárias. Trad.: CERVEIRA, Beatriz Alves, RODRIGUES, Júlia de Oliveira e SCHAIDHAUER, Juliana de Oliveira. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021. 1 Recurso on-line (168 p.). – (Série Nupecc; 26). Disponível em: <https://editora.pucrs.br/livro/1536/>. Acesso em:

31 jul. 2023.

FIGUEIREDO, Camila A. P. de, OLIVEIRA, Solange Ribeiro de, e DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

FERREIRA, Paulo Roberto Pereira. **A música como fator de inclusão para alunos com deficiência auditiva**. Monografia (Curso de Especialização e Desenvolvimento Humano, Educação e Inclusão Escolar). Universidade de Brasília, Brasília, 2011. 65f.

FINCK, Regina. **Ensinando música ao aluno Surdo: perspectivas para ação pedagógica inclusiva**. 2009. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/18266/000727762.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 já. 2020.

GESSER, A. 1971 - **Libras? Que língua é essa?** Crenças e preconceitos em torno da Língua de sinais e da realidade surda/ Audrei Gesser; [prefácio de Pedro M. Garcez]. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2009.

HAGUIARA-CERVELLINI, Nadir. **A musicalidade do Surdo: representação e estigma**. 1. ed. São Paulo: Pexus, 2003.

HUTCHEON, Linda and Michael. (2017) Adaptation and opera. *In: The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, p. 305-323.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de CICHINEL, André. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu**. 2009. 227f. Tese (Doutorado em Estudos Literários - Literatura Comparada) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

KLAMT, Marilyn Maфра. **O ritmo na poesia em língua de sinais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística) Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2014.

KUNTZE, Vívian Leichsenring; FINCK, Regina Schambeck. **Vivências Musicais: o olhar do Surdo sobre a música**. Anais do IX Encontro do Grupo de Pesquisa Educação, Artes e Inclusão – 01 e 02 de outubro de 2013. Florianópolis – CEART/UDESC – ISSN: 2176-1566.

KUNTZE, Vívian Leichsenring. **A relação do Surdo com a música: representações sociais**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Artes de Florianópolis, 2014.

LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. *In: Estudos Avançados*, v.26 (76). p.29-37. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47536>. Acesso em: 06 mar. 2021.

LLOYD, L.L.; KAPLAN, H. **Audiometric interpretation: a manual o basic audiometry.** University Park Press: Baltimore. p.16-7. 1978.

MOLINO, Jean. *Analyser - Analyse musicale* Paris: junho. 1989.

MOLINO, Jean, J. A. Musical Fact and the Semiology of Music. *In: Music Analysis*, vol.9, no.2, 1990, pp.105-156.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musical Analyses and Musical Exegesis: the shepherd's melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde.** Joan Huguet (trad). Rochester, University of Rochester Press, 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Etnomusicologia e significações musicais.** Trad. Silvana Zilli Bomskov. *In: Permusi - Revista Acadêmica de Música* n.10, 102 p. jul-dez 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de “La cathédrale engloutie”, de Debussy. *In: Debates – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio*, n.6, p.7-39. 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: toward a semiology of music.** Carolyn Abbate (trad). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Proust as Musician.** Derrick Puffett (trad). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989. pp. 118.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia.** 2009. Tese (Doutorado em Letras / Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2009.

PEIXOTO, Janaína Aguiar; POSSEBON, Fabrício. O 9º ARTEFATO CULTURAL: RELIGIOSO. *In: Artefatos culturais do povo Surdo: discussões e reflexões.* Janaína Aguiar Peixoto, Maysa Ramos Vieira (Organizadoras). João Pessoa: Sal da Terra, 2018. 206 p.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução.** *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

REYNER, Igor Reis. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta.** *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

RINK, John. The work of the performer. *In: Virtual Works - Actual Things: Essays in Music Ontology.* ASSIS, Paulo de (org.). Leuven: Leuven University Press. p.89-114. (2018).

RODRIGUES, C. H. **Interpretação simultânea intermodal: Sobreposição, performance corporal-visual e direcionalidade inversa.** *Revista da Anpoll* v. 1, nº 44, p. 111-129, Florianópolis, Jan./Abr. 2018. Acesso em: 01 abr. 2019.

SÁ, Nídia Regina Limeira de. Os Surdos, a música e a educação. *In: Revista Dialógica*. Vol. 5, no. 1, Amazonas, 2008.

SANTANA, Ana Paula. **Surdez e linguagem: aspectos e implicações neurolinguísticas**. 3a ed. São Paulo: Plexus, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora/ R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 382p.: il.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni; CASTRO, Luciana Monteiro de. **Uma Performance Musical para Surdos: canções de Edmundo Villani-Côrtes**. ANAIS do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2020.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni. 2021. **Para sempre - Edmundo Villani-Côrtes (Janela de Canto)**. Vídeo de 2 minutos e 19 segundos. Postado no Youtube por Andréa Peliccioni em 8 de set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rO2yQWMNF38>. Acesso em: 06 mar. 2021.

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC. 2008.

TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. *In: Leitura, escuta e interpretação / Organização e tradução Zélia Chueke; [autores John Rink... et al.]*. Curitiba: Ed. UFPR, 2019. 236p.: il. (Pesquisa; n. 230). p.49-79.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo: **Papagaio azul (1999)**. Canto e piano. Rio de Janeiro: 1999. Manuscrito autógrafo recebido do compositor em 27 de janeiro de 2019, via e-mail. São Paulo.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Para Sempre (1998)**. Canto e piano. Rio de Janeiro: 1998. Manuscrito autógrafo recebido do compositor em 27 de janeiro de 2019, via e-mail. São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Conversa com o Compositor**. 08 de abril de 2022, via WhatsApp. São Paulo/Minas Gerais. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro.

\_\_\_\_\_. **Conversa com o Compositor**. 11 e 12 de janeiro de 2021, via e-mail. São Paulo. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro via e-mail. Não publicada.

\_\_\_\_\_. **Conversa com o Compositor**. 21 e 27 de fevereiro de 2021, via e-mail. São Paulo. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro via e-mail. Não publicada.

\_\_\_\_\_. **Conversa com o Compositor**. 20, 21 e 22 de outubro de 2022. São Paulo. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro na residência do compositor. Não publicada.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Companhia das Letras, 1989.

## ANEXO 1 – Perguntas e respostas das entrevistas com os sujeitos Surdos

### Perguntas e respostas das entrevistas com os sujeitos Surdos<sup>164</sup>

#### 1. Você concorda em participar desta pesquisa?



Gráfico 5 – Participantes da pesquisa.

#### 2. Quantos anos você tem?

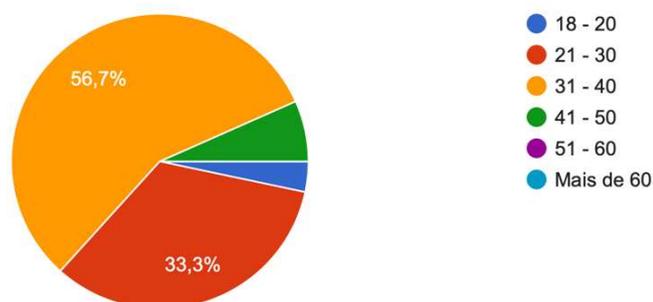


Gráfico 6 – Idade dos participantes.

#### 3. Escolha uma das opções abaixo

Surdo com resíduo auditivo (ouve um pouco)

Surdo sem resíduo auditivo (não ouve nada)

Surdo Oralizado

Surdo

DA (Deficiente auditivo)

Outro

---

<sup>164</sup> Os gráficos foram elaborados a partir das respostas de um formulário criado no *Google Forms*. Este formulário foi utilizado exclusivamente pela pesquisadora com o propósito de registrar os dados coletados nas entrevistas com os participantes Surdos. A escolha por essa ferramenta deveu-se à sua facilidade de uso. Gostaria de destacar as questões abertas, que foram traduzidas da Libras para a Língua Portuguesa e transcritas no Capítulo 4. Essas transcrições estão incorporadas ao texto que apresenta os resultados da recepção da proposta “Canção de Ver”.

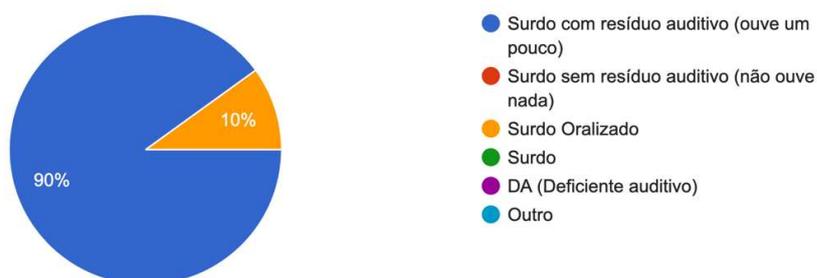


Gráfico 7 – Perfil dos participantes.

#### 4. Qual das opções abaixo você se enquadra?

- Surdo(a), filho(a) de pais Surdos
- Surdo(a), filho(a) de pais Ouvintes
- Surdo(a), filho(a) de mãe Surda
- Surdo(a), filho(a) de pai Surdo
- Surdo(a), filho(a) de pais Ouvintes e irmão(ã) Surdo(a)
- Surdo(a), filho(a) de pais Surdos e irmão(ã) ouvinte
- Outros

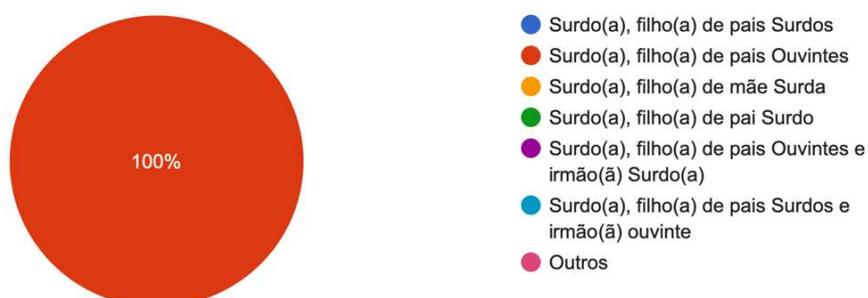


Gráfico 8 – Perfil familiar

#### 5. Perda auditiva

- Unilateral
- Bilateral

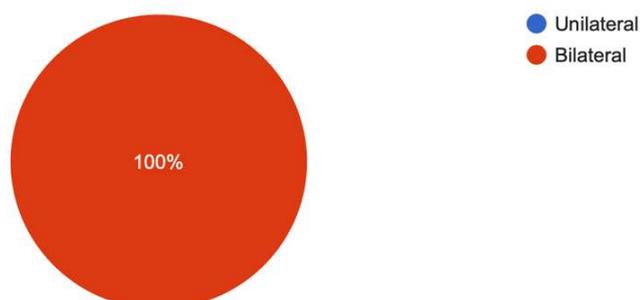
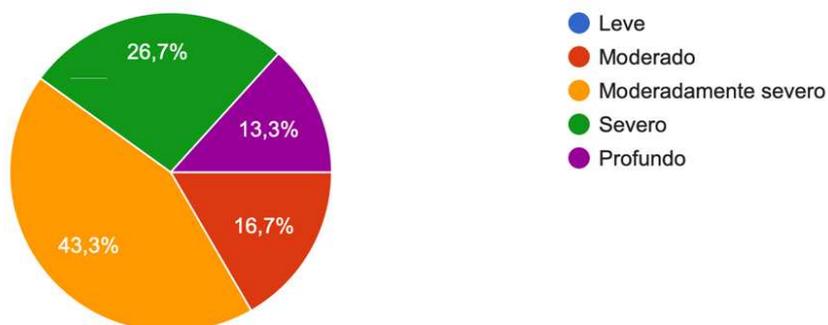


Gráfico 9 – Perda auditiva.

### 6. Qual é o seu grau de surdez ouvido direito?

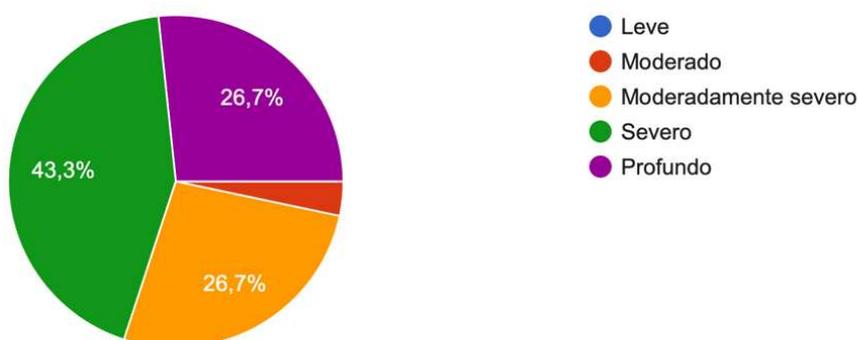
Leve  
Moderado  
Moderadamente severo  
Severo  
Profundo



**Gráfico 10** – Grau de surdez - ouvido direito.

### 7. Qual é o seu grau de surdez ouvido esquerdo?

Leve  
Moderado  
Moderadamente severo  
Severo  
Profundo



**Gráfico 11** – Grau de surdez - ouvido esquerdo.

### 8. Você utiliza Aparelho de Amplificação Sonora Individual (AASI)?

Sim. Em apenas um dos ouvidos  
Sim. Nos dois ouvidos  
Não

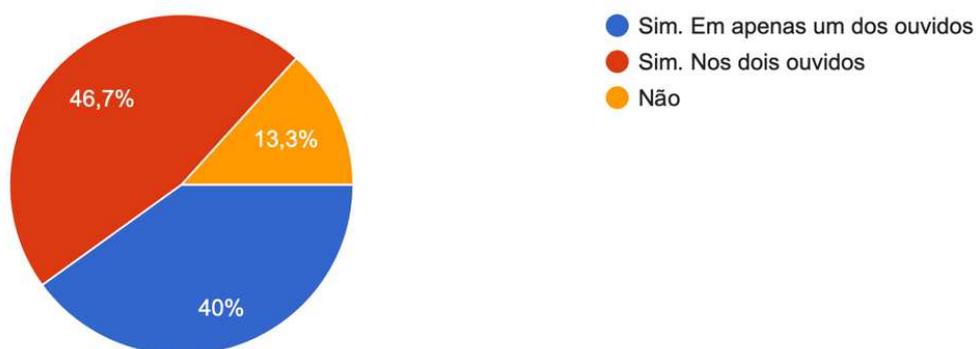


Gráfico 12 – Usuários de AASI.

### 9. Implante Coclear (IC)?

Sim. Em apenas um dos ouvidos

Sim. Nos dois ouvidos

Não

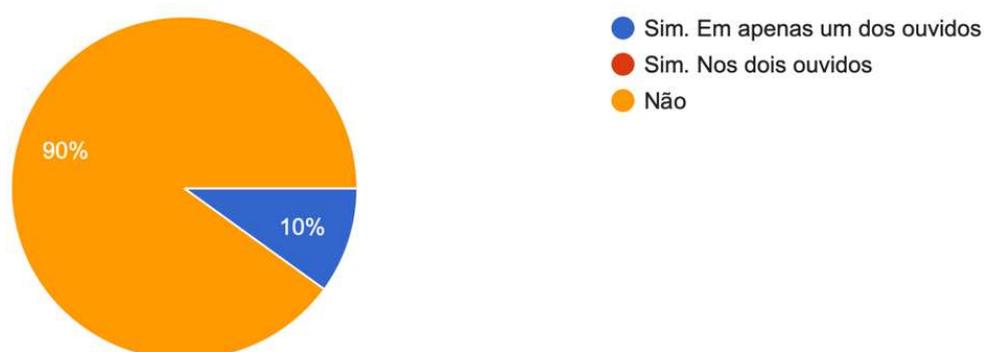


Gráfico 13 – Usuários de Implante Coclear.

### 10. Qual é a sua primeira Língua?

Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS)

Minha 1ª língua é a Libras, mas faço leitura labial

Português

Minha 1ª língua é o Português, mas sei Libras



Gráfico 14 – Primeira Língua.

### 11. O que é música para você?

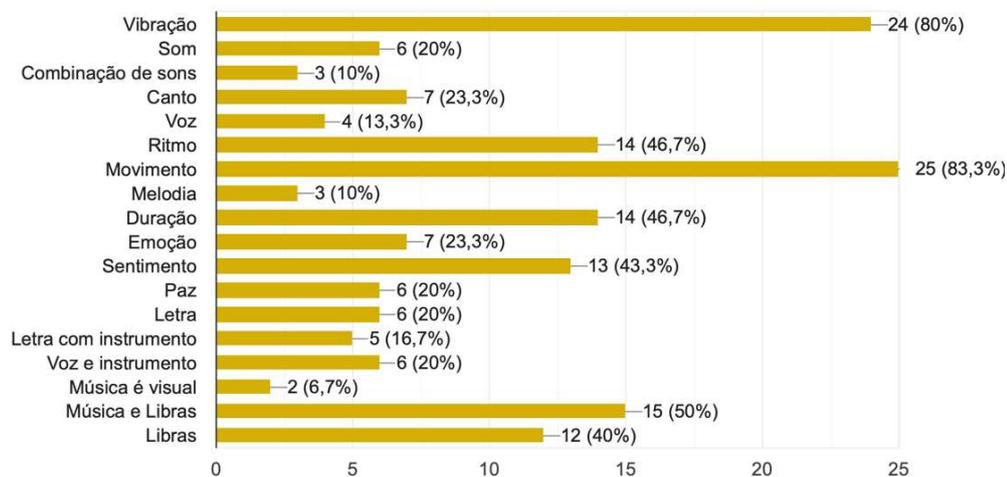


Gráfico 15 – Significado de Música.

### 12. Você frequenta algum local onde há música no ambiente?

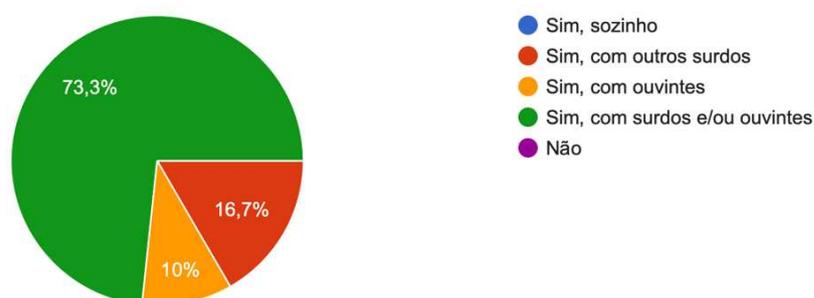


Gráfico 16 – Ambientes musicais frequentados.

### 13. Considerando o seu dia a dia, como a música está presente em sua vida?

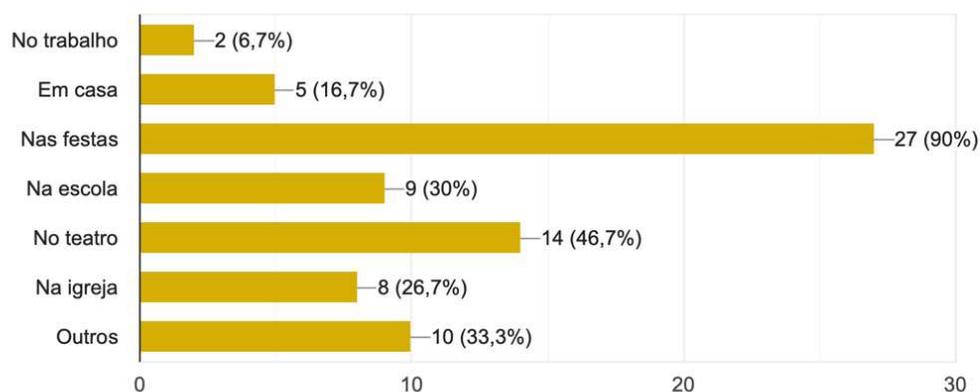
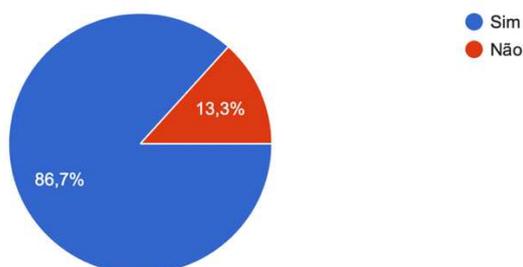


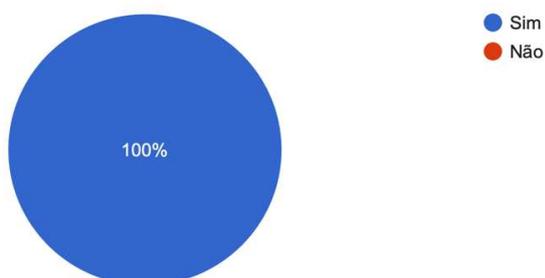
Gráfico 17 – Música no dia a dia do sujeito Surdo.

14. **Você considera o contexto musical acessível ao público surdo?**



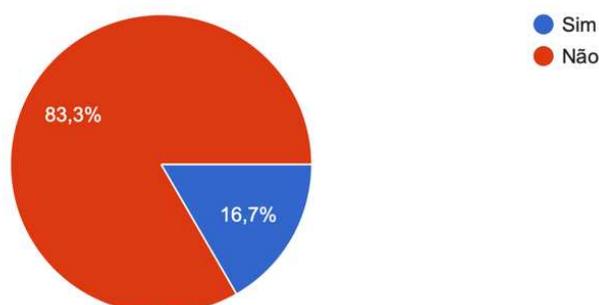
**Gráfico 18** – Acessibilidade no contexto musical.

15. **Você já assistiu alguma performance musical cantada?**



**Gráfico 19** – Apreciação de *Performance* musical cantada

16. **Durante uma *performance* musical cantada, você consegue direcionar seu olhar para o cantor?**



**Gráfico 20** – Direcionamento do olhar durante a *performance* musical cantada.

17. **Você já prestigiou uma *performance* musical cantada na qual o cantor sinaliza (em Libras) enquanto canta?**

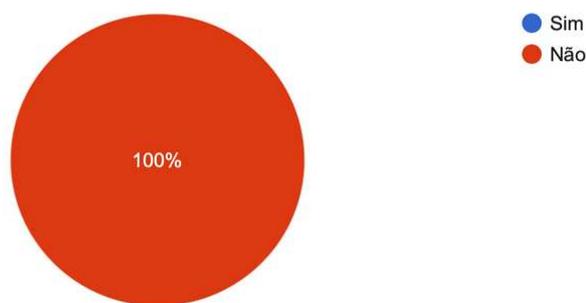


Gráfico 21 – Conhece proposta similar.

18. Após prestigiar as *performances*, quais elementos musicais você conseguiu identificar?

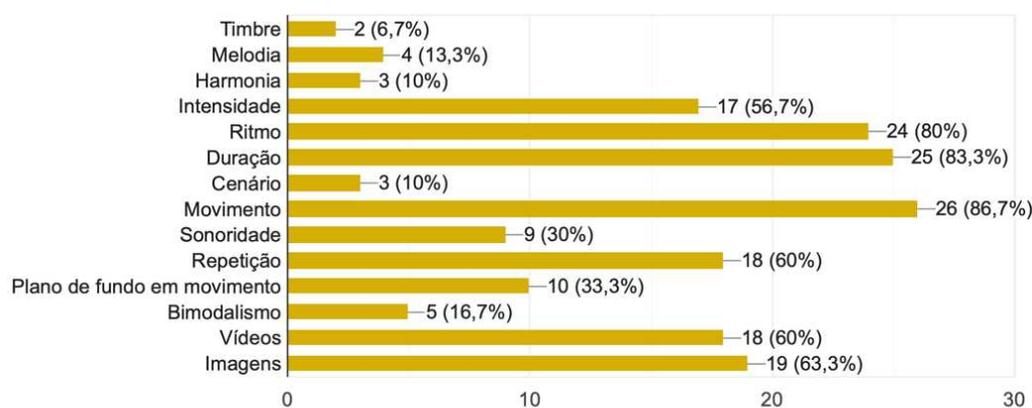


Gráfico 22 – Elementos musicais percebidos após apreciação da *performance*.

19. O que você sentiu quando assistiu as *performances* das canções propostas?

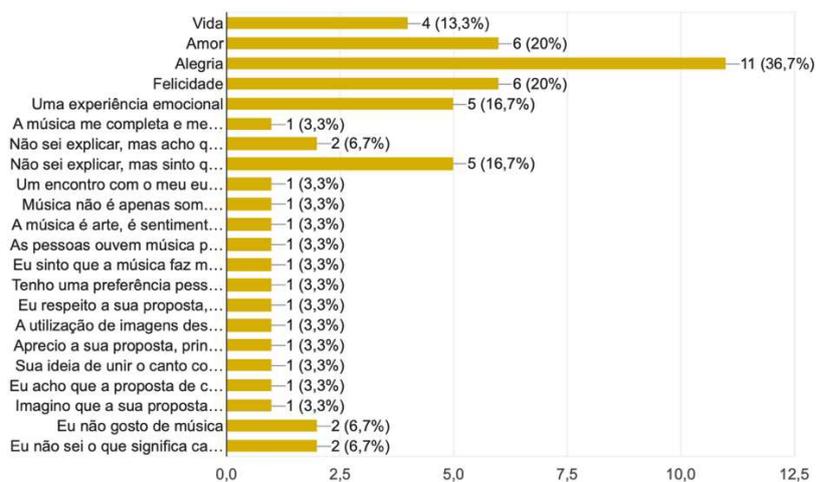


Gráfico 23 – Percepção após apreciar a *performance* proposta.

## ANEXO 2 – Programa do Recital de Doutorado

O vídeo do Recital de Doutorado encontra-se disponível no canal do *Youtube*

*Andréa Peliccioni*: <https://www.youtube.com/@andreapeliccioni/videos>

Recital de Doutorado

# Andréa Peliccioni

## Canções de Ver: uma vida...

21 de setembro de 2023  
18h

Entrada Franca!  
Dedicado e acessível aos Surdos

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro  
Coorientadora: Cecília Nazaré de Lima  
Pianista: Renata Cicarini  
Auditório Fernando Mello Vianna  
Escola de Música da UFMG

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
UFMG

**Membros da banca**

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (UFMG) - Orientadora  
Cecília Nazaré de Lima - Coordenadora

Diego de Almeida Pereira (UEMG)  
Patrícia Cardoso Chaves (UFOP)  
Michele Andrea Murta (UFMG)  
Mauro Camilo de Chantal Santos (UFMG)

**Programa**

### Canções de Ver

Este recital tem o intuito de proporcionar uma experiência musical aos Surdos, por meio de uma performance musical cantada, na qual a língua de sinais - Libras - é sinalizada pelo "Cantorsinalizante" durante a performance. Para tal, busquei o estreitamento de laços com a cultura surda e o aprofundamento do conhecimento da Libras, de semiologia musical, das teorias tradutórias e da intermedialidade, em estudos desenvolvidos durante o curso de Doutorado na Escola de Música da UFMG - linha de Performance Musical. A proposta será apresentada na performance de canções do compositor mineiro Edmundo Villani-Côrtes (1930), agrupadas de forma a dar sentido a uma narrativa especialmente pensada para o espetáculo.

Andréa Peliccioni, canto e Libras  
Renata Cicarini, piano

### Canções de Edmundo Villani-Côrtes (1930)

**Abertura**

1 - *Luz* (1995) - Instrumental  
Luciana Hamond, piano (registro sonoro)

**Parte 1 - o nascer e a infância**

2 - *Cantiga de ninar* (1978) - Texto de A. Henrique Lian  
3 - *Papa-áio azul* (1999) - Texto de E. Villani-Côrtes

**Parte 2 - o amor à natureza**

4 - *Alma da natureza* (1991) - Texto de Júlio Bellodi  
5 - *Espelhos* (2004) - Texto de Mônica Côrtes  
6 - *Rosa Amarela* (2022) - Texto de E. Villani-Côrtes

**Parte 3 - religiosidade**

7 - *Oferenda* (1999) - Texto de São João da Cruz  
8 - *Pai nosso* (2001) - Oração  
9 - *Ave Maria* (1996) - Oração

**Parte 4 - o amor à vida e à música**

10 - *Valsinha de roda* (1979) - Texto de E. Villani-Côrtes  
11 - *Se procurar bem* (2002) - Texto de Carlos Drummond de Andrade  
12 - *Para sempre* (1998) - Texto de E. Villani-Côrtes  
13 - *Fonte eterna* (1974) - Texto de Laerte Freire

## APÊNDICE 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### Compositor Emundo Villani-Côrtes

Prezado compositor **Edmundo Villani-Côrtes**, o senhor está sendo convidado para participar da pesquisa intitulada “*Performance* musical cantada para Surdos: interpretando a canção de câmara”. Este estudo é realizado em pesquisa de doutorado a ser desenvolvida pela doutoranda Andréa Peliccioni Sobreiro, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro. Este documento garante seus direitos como participante da pesquisa e lhe oferece informações sobre a mesma. Por favor, antes de concordar em participar, pedimos que leia este termo com atenção. Gostaríamos que o senhor soubesse que será garantida total liberdade de se recusar a participar da pesquisa ou retirar seu consentimento em qualquer das fases, sem penalização alguma. Sua participação é opcional e voluntária. O objetivo da pesquisa é contribuir para a inclusão de sujeitos Surdos na apreciação artística de uma *Performance* musical cantada, realizada para uma plateia heterogênea, que inclua também ouvintes. O interesse pelo tema surgiu a partir da necessidade de incluir o sujeito Surdo, como plateia, em uma *performance* musical cantada. Tendo em vista que o sujeito Surdo compreende o mundo a partir de experiências visuais, acredita-se que, para haver maior aproximação entre o cantor, o público Surdo e a obra, seria necessário que o cantor fosse o próprio intérprete de Libras durante sua *performance* musical, ou seja, que cantasse e sinalizasse simultaneamente. O corpus da pesquisa será constituído de canções para canto e piano de compositores brasileiros. Essas canções serão selecionadas de acordo com sua possibilidade tradutória. Após realizarmos a seleção das obras, faremos as traduções e adaptações das canções para a Libras estabelecendo a relação entre os elementos textuais e musicais, a fim de que possam ser compreendidos tanto pelo público Surdo quanto pelos ouvintes. Em seguida, será elaborada uma *performance* musical na qual as obras traduzidas serão interpretadas para o público-alvo. Serão realizadas previamente algumas entrevistas com duração de 60 minutos, a fim de selecionar as canções e coletar informações sobre a origem composicional de cada uma, aspecto relevante para a metodologia a ser utilizada na pesquisa, que prevê a criação de narrativas sinalizadas com dados do contexto criativo da obra. As entrevistas acontecerão segundo sua disponibilidade e interesse em contribuir com a pesquisa, em horário e meio definidos pelo senhor. Os dados serão coletados por meio de

registros de áudio, videochamadas, fotocópias das partituras em manuscrito e documentos diversos que possa fornecer à pesquisadora e enviá-los através de e-mail.

### **Possíveis desconfortos e riscos decorrentes da participação:**

Conforme Res.466/12 não existe pesquisa sem riscos. Os riscos mínimos previstos seriam alguns desconfortos ou constrangimento durante as entrevistas que serão realizadas remotamente. Para minimizá-los, essas entrevistas acontecerão com observância de todas as normas internas da instituição e éticas com relação à pesquisa, ao local e sujeito envolvido. Os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e armazenados por até cinco anos após o fim da mesma pesquisa nas dependências do departamento ou órgão equivalente ao qual o pesquisador está vinculado, sob sua responsabilidade e restrito acesso, com posterior descarte. Os resultados serão utilizados para fins estritamente acadêmicos em artigos científicos e apresentações em congressos de pesquisa.

### **Benefícios**

Este estudo contribuirá com o campo de pesquisa em música, oferecendo detalhamentos importantes sobre a *performance* musical cantada para uma plateia de Surdos e ouvintes utilizando canções de Edmundo Villani-Côrtes e de outros compositores brasileiros, que serão também, dessa forma, divulgadas em novo contexto cultural, contribuindo ainda para ampliação da literatura surda.

Em síntese, podemos relacionar as atividades para as quais necessitamos sua anuência:

- Traduções para Libras das obras;
- Análise musical das obras;
- Adaptações das obras a textos narrativos durante sua *performance*;
- Realização de *performances* ao vivo das obras musicais escolhidas;
- Gravação das obras;
- Disponibilização de vídeos das obras gravadas para apreciação dos grupos focais;
- Utilização de trechos das partituras manuscritas autorais para inserção como imagens na pesquisa e sua publicação;
- Transcrição de trechos musicais de manuscritos em software de edição de partitura;
- Utilização de transcrições de trechos das entrevistas no corpo da pesquisa, com identificação de autoria.

### **Direitos dos participantes da pesquisa:**

- O participante terá o direito de ser esclarecido sobre a pesquisa em quaisquer aspectos que desejar;
- A ele será garantida total liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;
- A sua participação é completamente voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade, perda de benefícios ou prejuízos de qualquer natureza;
- A participação na pesquisa não acarretará custos para o participante e também nenhuma compensação financeira adicional;
- Uma via deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será fornecida aos participantes devidamente assinada;
- Conforme previsto no item 2.2.1 do OFÍCIO CIRCULAR Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, será garantido ao participante “o direito de não responder qualquer questão, sem necessidade de explicação ou justificativa para tal, podendo também se retirar da pesquisa a qualquer momento”;
- As pesquisadoras declaram cumprir todas as exigências contidas no OFÍCIO CIRCULAR Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS e se comprometem cumprir os demais requisitos éticos de acordo com a Resolução nº 196, de 10/10/1996, do Conselho Nacional de Saúde;
- Em caso de danos provenientes da pesquisa, o participante poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 (que revogou a res. 196/96 citada).

### **Dúvidas e esclarecimentos:**

Para dúvidas ou esclarecimentos, entre em contato com as pesquisadoras:

Luciana Monteiro de Castro, Avenida Antônio Carlos, 6627, Campus Pampulha, Prédio da Escola de Música, Belo Horizonte, Minas Gerais, CEP: 31270-010, Telefone: (31) 98843-3006, E-mail: [lumontecastro@hotmail.com](mailto:lumontecastro@hotmail.com), e

Andréa Peliccioni Sobreiro, residente na rua Itambacuri, 119, apto 210, Bairro Carlos Prates, Belo Horizonte, MG. CEP 30710-480, Telefone: (31) 98464-8601, E-mail: [peliccioniandrea@gmail.com](mailto:peliccioniandrea@gmail.com).

Para maiores informações você pode entrar em contato com a COEP – Comitê de Ética em Pesquisa UFMG - pelo telefone (31) 3409-4592, ou no endereço: Av. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, Sala 2005, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31.270-901, e-mail: [coep@prpq.ufmg.br](mailto:coep@prpq.ufmg.br)

**( ) Autorizo a gravação e utilização de imagem para fins acadêmicos.**

Caso concorde em participar desta pesquisa, solicitamos que assine e date este documento e envie às pesquisadoras. Forneceremos uma via deste documento por e-mail.

Eu, \_\_\_\_\_, abaixo assinado, havendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação dos resultados em periódicos, revistas, como também, apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.  
(Cidade/data)

---

**Assinatura do participante**

(rubricar as três primeiras páginas do TCLE)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro**

Pesquisadora/ Orientadora

[lumontecastro@hotmail.com](mailto:lumontecastro@hotmail.com) – telef. (31) 98843-3006

**Andréa Peliccioni Sobreiro**

Pesquisadora/ Orientanda

[peliccioninandrea@gmail.com](mailto:peliccioninandrea@gmail.com) – telef. (31) 98464-8601

## APÊNDICE 2 - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### Público-alvo: Surdos

Prezado participante, você está sendo convidado para participar da pesquisa intitulada “*Performance* musical cantada para Surdos: interpretando a canção de câmara”. Este estudo é realizado em pesquisa de doutorado a ser desenvolvida pela doutoranda Andréa Peliccioni Sobreiro, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro. Este documento garante seus direitos como participante da pesquisa e lhe oferece informações sobre a mesma. Por favor, antes de concordar em participar, pedimos que leia este termo com atenção. Gostaríamos que você soubesse que será garantida total liberdade de se recusar a participar da pesquisa ou retirar seu consentimento em qualquer das fases, sem penalização alguma. Sua participação é opcional e voluntária. O objetivo da pesquisa é contribuir para a inclusão de sujeitos Surdos na apreciação artística de uma *Performance* musical cantada, realizada para uma plateia heterogênea, que inclua também ouvintes. O interesse pelo tema surgiu a partir da necessidade de incluir o sujeito Surdo, como plateia, em uma *performance* musical cantada. Tendo em vista que o sujeito Surdo compreende o mundo a partir de experiências visuais, acredita-se que, para haver maior aproximação entre o cantor, o público Surdo e a obra, seria necessário que o cantor fosse o próprio intérprete de Libras durante sua *performance* musical, ou seja, que cantasse e sinalizasse simultaneamente. O corpus da pesquisa será constituído de canções para canto e piano de compositores brasileiros. Essas canções serão selecionadas de acordo com sua possibilidade tradutória. Após realizarmos a seleção das obras, faremos as traduções e adaptações das canções para a Libras estabelecendo a relação entre os elementos textuais e musicais, a fim de que possam ser compreendidos tanto pelo público Surdo quanto pelos ouvintes. Em seguida, será elaborada uma *performance* musical na qual as obras traduzidas serão interpretadas para o público-alvo. Após realização da *performance*, serão realizadas algumas entrevistas com **duração de 60 minutos** com cada participante a fim de coletar informações sobre: a apreciação da *performance*; as sensações geradas pela mesma; os aspectos relevantes sobre a criação de narrativas sinalizadas com dados do contexto criativo da obra; e conseqüentemente, a relação *performer/público/obra*. **Para participar desta pesquisa, os participantes deverão ter mais de 18 anos.** As entrevistas acontecerão segundo a disponibilidade e interesse em contribuir com a pesquisa, em horário e meio definidos por cada

participante. Os dados serão coletados por meio de registros de áudio/vídeo e documentos diversos que possam ser fornecidos à pesquisadora.

### **Possíveis desconfortos e riscos decorrentes da participação:**

Conforme Res.466/12 não existe pesquisa sem riscos. Os riscos mínimos previstos seriam alguns desconfortos ou constrangimento durante as entrevistas que serão realizadas remotamente. Para minimizá-los, essas entrevistas acontecerão com observância de todas as normas internas da instituição e éticas com relação à pesquisa, ao local e sujeito envolvido. Os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e armazenados por até cinco anos após o fim da mesma pesquisa nas dependências do departamento ou órgão equivalente ao qual o pesquisador está vinculado, sob sua responsabilidade e restrito acesso, com posterior descarte. Os resultados serão utilizados para fins estritamente acadêmicos em artigos científicos e apresentações em congressos de pesquisa.

### **Benefícios**

Este estudo contribuirá com o campo de pesquisa em música, oferecendo detalhamentos importantes sobre a *performance* musical cantada para uma plateia de Surdos e ouvintes utilizando canções de Edmundo Villani-Côrtes e de outros compositores brasileiros, que serão também, dessa forma, divulgadas em novo contexto cultural, contribuindo ainda para ampliação da literatura surda.

### **Direitos dos participantes da pesquisa:**

- O participante terá o direito de ser esclarecido sobre a pesquisa em quaisquer aspectos que desejar;
- A ele será garantida total liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;
- A participação é completamente voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade, perda de benefícios ou prejuízos de qualquer natureza;
- A participação na pesquisa não acarretará custos para o participante e também nenhuma compensação financeira adicional;
- Uma via deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será fornecida aos participantes devidamente assinada;
- Conforme previsto no item 2.2.1 do OFÍCIO CIRCULAR Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, será garantido ao participante “o direito de não

responder qualquer questão, sem necessidade de explicação ou justificativa para tal, podendo também se retirar da pesquisa a qualquer momento”;

- As pesquisadoras declaram cumprir todas as exigências contidas no OFÍCIO CIRCULAR Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS e se comprometem cumprir os demais requisitos éticos de acordo com a Resolução nº 196, de 10/10/1996, do Conselho Nacional de Saúde;
- Em caso de danos provenientes da pesquisa, o participante poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 (que revogou a res. 196/96 citada).

### **Dúvidas e esclarecimentos:**

Para dúvidas ou esclarecimentos, entre em contato com as pesquisadoras:

Luciana Monteiro de Castro, Avenida Antônio Carlos, 6627, Campus Pampulha, Prédio da Escola de Música, Belo Horizonte, Minas Gerais, CEP: 31270-010, Telefone: (31) 98843-3006, E-mail: lumontecastro@hotmail.com, e

Andréa Peliccioni Sobreiro, residente na rua Itambacuri, 119, apto 210, Bairro Carlos Prates, Belo Horizonte, MG. CEP 30710-480, Telefone: (31) 98464-8601, E-mail: peliccioniandrea@gmail.com.

Para maiores informações você pode entrar em contato com a COEP – Comitê de Ética em Pesquisa UFMG - pelo telefone (31) 3409-4592, ou no endereço: Av. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, Sala 2005, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31.270-901, e-mail: coep@prpq.ufmg.br

### **( ) Autorizo a gravação e utilização de imagem para fins acadêmicos.**

Caso concorde em participar desta pesquisa, solicitamos que assine e date este documento e envie às pesquisadoras. Forneceremos uma via deste documento por e-mail.

Eu, \_\_\_\_\_, abaixo assinado, havendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação dos resultados em periódicos, revistas, como também, apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

(Cidade/data)

\_\_\_\_\_  
**Assinatura do participante** (rubricar as duas primeiras páginas do TCLE)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro**

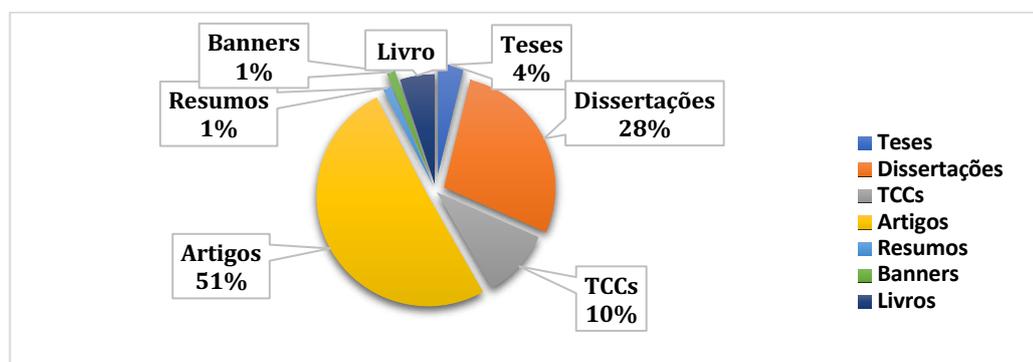
Pesquisadora/ Orientadora  
[lumontecastro@hotmail.com](mailto:lumontecastro@hotmail.com) – telef. (31) 98843-3006

**Andréa Peliccioni Sobreiro**  
Pesquisadora/ Orientanda  
[peliccioninandrea@gmail.com](mailto:peliccioninandrea@gmail.com) – telef. (31) 98464-8601

### APÊNDICE 3 – Levantamento bibliográfico

Dentre as várias produções audiovisuais e livros impressos disponíveis para consulta sobre a temática *música para Surdos*, realizamos uma pesquisa no portal do Google acadêmico, em busca de publicações como teses, dissertações, tccs, artigos, resumos, banners, livros, periódicos, entre outros que pudessem contribuir com a pesquisa. Inicialmente, para esta busca, utilizamos a palavra-chave “música para Surdos”, em português, a partir da qual encontramos cerca de 80<sup>165</sup> publicações. Após organizarmos todas as produções por ordem de publicação, percebemos que uma delas havia sido contabilizada duas vezes. Deste modo, ao invés de 80, na verdade, foram encontradas 79 pesquisas elaboradas e publicadas entre os anos de 2008 a 2022. Vale salientar que não foi encontrada nenhuma publicação no período que antecede o ano de 2008.

Após analisarmos todas as 79 publicações disponíveis a partir da palavra-chave “música para Surdos”, organizamos os produtos quanto à natureza e apresentamos, no gráfico a seguir, a porcentagem encontrada: 3 teses, 22 dissertações, 8 tccs, 40 artigos, 4 livros, 1 resumo e 1 banner:

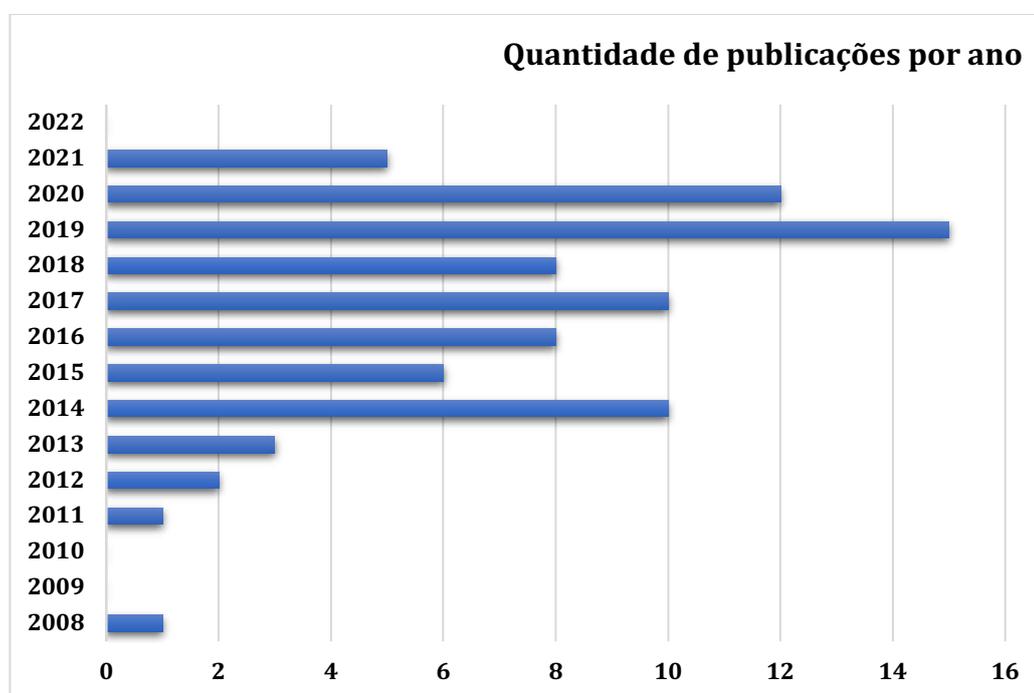


**Gráfico 24** – Porcentagem de publicações a partir da natureza de pesquisa. Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel.

Com o intuito de mostrarmos o quanto a temática foi investigada nos últimos 15 anos, apresentaremos a seguir alguns gráficos com os resultados obtidos. No gráfico 24, pode ser observada a quantidade de pesquisas publicadas em cada ano. A pesquisa mais antiga foi

<sup>165</sup> Publicações disponíveis no Google acadêmico. [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=2007&as\\_vis=1&q=%22música+para+Surdos%22&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=2007&as_vis=1&q=%22música+para+Surdos%22&btnG=). Acessado em: 11 abr. 2022.

publicada no ano de 2008 e a mais recente no ano de 2021. O ano de 2019 se destaca com o maior número de publicações, totalizando 15 pesquisas. Nos anos de 2009, 2010 e 2022 não foram registradas nenhuma publicação. Além disso, verificamos que apesar de ter havido algumas quedas quanto ao número de publicações, os anos de 2011, 2016 e 2019 apontaram para um crescimento considerável, ainda que não tenha sido contínuo. Notamos que durante o período de 2014 a 2021, houve um aumento considerável nas produções sobre a temática *música para Surdos*, totalizando 72 pesquisas, em 8 anos seguidos. Ressaltamos que esta consulta no Google acadêmico foi realizada no mês abril de 2022. Deste modo, outras atualizações podem acontecer ao longo do ano.

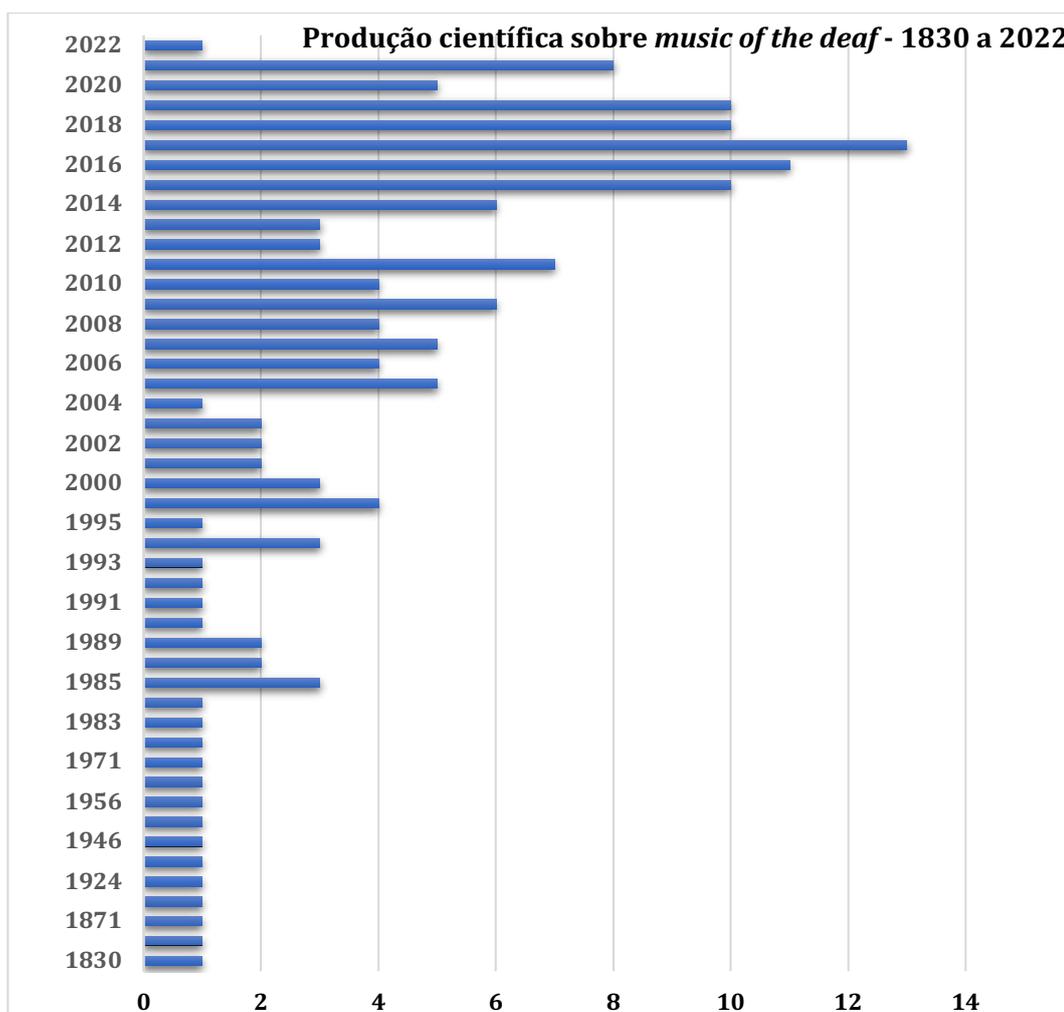


**Gráfico 25** – Produção científica ao longo dos anos (2008 a 2022). Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel.

Ao ampliarmos nossa busca utilizando a mesma palavra-chave, porém em inglês – “music for the deaf”, vimos o índice aumentar consideravelmente. A partir dessa nova busca, foram encontrados 163<sup>166</sup> publicações, ou seja, mais do que o dobro registrado na primeira pesquisa. Após realizarmos uma análise das 163 publicações, percebemos que elas foram publicadas entre os anos de 1830 a 2022, ou seja, 192 anos dos quais apenas 47 apresentam publicações (Gráfico 26). Vale salientar que três (3) das 79 pesquisas encontradas, a partir da palavra-chave “música

<sup>166</sup> Publicações disponíveis no Google acadêmico. [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&as\\_vis=1&q=%22music+for+the+deaf%22&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&as_vis=1&q=%22music+for+the+deaf%22&btnG=). Acessado em: 11 abr. 2022.

para Surdos”, em português, também foram encontradas através da palavra-chave “music of the deaf”. Deste modo, chegamos a um total de 239 publicações com base na palavra-chave utilizada. Logo, ressaltamos a importância de ampliarmos nossa pesquisa para além dos autores nacionais, pois estes poderão contribuir para/com o entendimento e aprofundamento da temática aqui apresentada, fortalecendo ainda mais esta tese.



**Gráfico 26** – Produção científica ao longo dos anos (1830 a 2022). Fonte: Elaborado pelas autoras a partir da Microsoft Excel.

Os dados aqui apresentados não contemplam todas as pesquisas relacionadas à temática *música para Surdos*, pois muitas delas não se encontram disponíveis para consulta online, mas equivalem a uma porcentagem representativa das publicações realizadas sobre o tema música e surdez até o momento.

## APÊNDICE 4 – Programa do Recital *Memória*



**RECITAL**

**Prática Instrumental Avançada II**

Doutoranda  
**Andria Pellicioni, soprano**

Pianista  
Wagner Sander

Orientadora  
Dra. Luciana Monteiro de Castro

Programa de Pós-graduação da  
**Escola de Música da UFMG**  
04/04/2023  
**Belo Horizonte**



**Repertório**

Canções de Edmundo Villani-Côrtes (1930)

1. **Pai nosso** (2003)
2. **Valzinho de roda** (1979)  
Teatro de Edmundo Villani-Côrtes
3. **Fonte eterna** (1974)  
Teatro de Laerte Freire  
(Ano do nascimento e morte da avó da autora)
4. **Para sempre** (1998)  
Teatro de Edmundo Villani-Côrtes
5. **Ave Maria** (1996)  
Teatro de Luciana Garcia (1972)
6. **Modinha da moça de antes** (1994)  
Teatro de Lúcia Vaz de Castro (1924-1980)
7. **Alma minha** (2009)
8. **Popoçajo azul** (1999)  
Teatro de Edmundo Villani-Côrtes

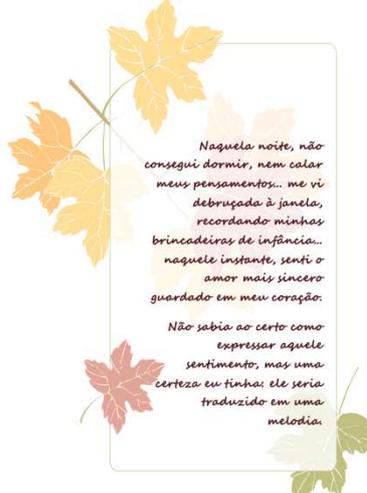


**Memória**

Ao amanhecer, vendo o sol  
raiar, sentei-me no cantinho  
mais sereno da minha casa..  
por horas pintei a minha  
memória com linhas e  
agulhas.

O dia passou depressa e ali  
permaneci, mergulhada em  
minhas memórias.

Num instante de aflição, que  
sempre nos trazem alguma  
lembrança, elevi meus  
pensamentos ao céu  
e pedi a Deus sua proteção:



Naquela noite, não  
consegui dormir, nem calar  
meus pensamentos... me vi  
debruçada à janela,  
recordando minhas  
brincadeiras de infância...  
naquele instante, senti o  
amor mais sincero  
guardado em meu coração:

Não sabia ao certo como  
expressar aquele  
sentimento, mas uma  
certeza eu tinha: ele seria  
traduzido em uma  
melodia.



Adormeci e a manhã me  
acordou com a recordação  
de um sonho: Senti o peito  
pulsar... caminhei até a  
varanda... mas porquê meu  
coração bate tão forte?

Olhar o céu e sentir a  
bondade, o amor e a  
esperança. Foi então que me  
lembrei de uma linda  
menina, doce e cheia de  
sonhos... ela morava naquela  
casinha... e todos os dias, de  
manhã, lá  
estava ela, com um diário  
nas mãos, confidenciando  
às suas páginas os momentos  
do seu dia a dia.



No fim daquele dia, a  
linda menina desse mundo  
partiu... seus olhos deixaram  
de brilhar, mas seu desejo de  
você ficou registrado em  
palavras no seu pequeno  
diário:

Queria eu poder um dia te  
encontrar, sentir seu cheiro  
pelo ar... e te ver de novo em  
algum lugar...  
isso é tudo que eu queria...

Andria Pellicioni e  
Luciana Monteiro de Castro

## APÊNDICE 5 – Programa do Recital *Canção de Ver*

# Canção de ver



**07**  
**de novembro**  
**19h**

*Andréa Peliccioni (Canto e Libras)*

*Renata Cicarini (Piano)*

Recital dedicado aos 92 anos do compositor *Edmundo Villani-Côrtes*

Pesquisa desenvolvida pela doutoranda Andréa Peliccioni junto ao  
Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG  
Orientação: Dr<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro

Auditório Fernando Coelho | Escola de Música  
Universidade do Estado de Minas Gerais  
Rua Riachuelo, 1321, Padre Eustáquio  
Belo Horizonte - MG

### Repertório

#### **Canções de Edmundo Villani-Côrtes (1930)**

1. *Espelhos* (2004) - Texto de Mônica Côrtes
2. *Valsinha de roda* (1979) - Texto e música de Villani-Côrtes
3. *Papagaio Azul* (1999) - Texto e música de Villani-Côrtes
4. *Rosa amarela* (2022) - Texto e música de Villani-Côrtes - **Estreia mundial**
5. *Alma da natureza* (1991) - Texto de Júlio Bellodi

**Intervalo – 3 min**

6. *Pai Nosso* (2001)
7. *Oferenda* (1999) - Texto de São João da Cruz
8. *Ave Maria* (1996)
9. *Se procurar bem* (2002) - Texto de Carlos Drummond Andrade
10. *Modinha* (1994) - Texto de Luciano Garcez
11. *Fonte eterna* (1974) - Texto de Laerte Freire
12. *Para sempre* (1998) - Texto e música de Villani-Côrtes

## APÊNDICE 6 – Público-alvo

Tendo em vista que o público-alvo deste estudo será constituído por **Surdos/deficientes auditivos (DA) e ouvintes**, apresentaremos a seguir algumas características prevista para cada grupo.

### **Surdos/deficientes auditivos (DA)**

- **Surdos com resíduo auditivo**

Neste grupo iremos focar nos Surdos falantes ou não de Aparelho de Amplificação Sonora Individual – AASI. Porém, o participante precisa conseguir perceber o som através do sistema auditivo, ser usuário ou não da Libras.

- **Surdos profundos que não possuem memória do som**

Neste grupo estamos considerando apenas os Surdos que apenas sentem o som a partir das vibrações, ou seja, Surdos que nasceram Surdos. Além disso, os participantes deste grupo precisam ser falantes da Libras. Surdos filhos de pais Surdos ou ouvintes.

- **Surdos com Implante Coclear (IC)**

Este grupo contempla os participantes que utilizam Implante Coclear, falantes ou não da Libras.

- **Ouvintes que se tornaram Surdos após aquisição de linguagem, mas que possuem memória musical**

Este grupo contempla os participantes que por algum motivo perderam a audição e que aprenderam a Libras como segunda língua (L2). Ainda neste grupo, salientamos que o participante se comunica através das duas línguas, ou seja, do português como L1 e da Libras como L2.

- **Ouvintes**

Este grupo contempla ouvintes filhos de ouvintes que utilizam o português como primeira língua.

### **Seleção do grupo focal**

Para a seleção do grupo focal deste estudo elaboramos um formulário intitulado “*Performance musical cantada para Surdos e ouvintes: interpretando a canção de câmara*”. Este formulário nos permitiu aproximar do público-alvo, de forma que tanto Surdos e deficientes auditivos (DA) quanto os ouvintes pudessem nos oferecer informações sobre a recepção da *performance* musical cantada proposta.

A partir da elaboração e aplicação do formulário, os resultados obtidos nos possibilitaram fazer tanto uma análise quantitativa quanto qualitativa, preliminar, da utilização da Língua Brasileira de Sinais – Libras em termos da *performance* musical cantada. Na sua maioria, os dados apontaram para a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a utilização da Libras no contexto da música de concerto, em especial, da *performance* musical cantada. Destes resultados, pôde-se verificar também que a *performance* musical cantada que utiliza a Libras ainda é pouco difundida no Brasil, o que por sua vez, gera certo estranhamento em parte do público-alvo desta pesquisa.

### **Construção do perfil**

A elaboração do referido formulário priorizou o anonimato dos participantes, de modo a proporcionar uma melhor transparência nas respostas. Somente os participantes que ao final deste formulário aceitarem participar de uma entrevista, terão suas identidades reveladas aos pesquisadores. No entanto, nenhum nome foi apresentado ao longo deste estudo. Para otimizar a análise dos dados, priorizamos por criar apenas um formulário que contemplasse o público-alvo: Surdos, deficientes auditivos (DA) e ouvintes. Deste modo, o formulário foi estruturado com seis (6) seções, sendo elas: 1) apresentação da pesquisa; 2) público-alvo; 3) participantes Surdos e deficientes auditivos (DA); 4) música; 5) participantes ouvintes; 6) e-mail para contato. A seguir, apresentaremos o formulário com observação detalhadas.

### **Perguntas do formulário**

### **Seção 1 – Apresentação da pesquisa**

Ao acessar o link do formulário, cada participante teve acesso à **seção 1**, contendo o nome da pesquisa, seguido dos nomes das pesquisadoras, nome da instituição em que a pesquisa está vinculada, uma breve explicação sobre a pesquisa e idade contemplada. Ainda nesta seção, apresentamos a primeira pergunta. Caso o colaborador escolha a opção NÃO, o formulário automaticamente será encerrado. No entanto, se escolher a opção SIM, ele será direcionado à **seção 2**, intitulada Público-alvo.

**Pergunta 1** – Você concorda em participar desta pesquisa? Obs.: os participantes não serão identificados.

- ( ) sim
- ( ) não

### **Seção 2 – Público-alvo**

A partir da **seção 2** iniciamos o processo de divisão dos nossos colaboradores. Para organizarmos melhor a coleta dos dados, dividiremos o nosso público-alvo em 2 grupos principais: **1) Surdos e deficientes auditivos (DA)** e **2) ouvintes**. Caso o participante escolha umas das opções a seguir: *Surdo com resíduo auditivo (ouve um pouco)*; *Surdo sem resíduo auditivo (não ouve nada)*; *deficiente auditivo (DA)*, ele será direcionado à **seção 3** destinada ao perfil intitulado **Surdos e deficientes auditivos (DA)**, por outro lado, se o colaborador escolher a opção *ouvinte*, ele será direcionado ao perfil denominado **ouvintes**.

**Pergunta 1** – Escolha uma das opções abaixo

- ( ) Surdo com resíduo auditivo (ouve um pouco)
- ( ) Surdo sem resíduo auditivo (não ouve nada)
- ( ) deficiente auditivo (DA)
- ( ) ouvinte

### **Seção 3 – Surdos e deficiente auditivos (DA)**

A **seção 3** destinada somente aos participantes Surdos e deficientes auditivos (DA) objetiva conhecer o nosso público, desta forma, incluímos algumas perguntas sobre a faixa etária, o grau de parentesco com Surdos; o grau de surdez; a utilização de aparelhos auditivos e a língua dominante.

**Pergunta 1** – Quantos anos você tem?

**Pergunta 2** – Qual das opções abaixo você se enquadra?

- Surdo(a), filho(a) de pais Surdos;
- Surdo(a), filho(a) de pais ouvintes;
- outros

**Pergunta 3** – Qual é o seu grau de surdez?

- leve
- moderado
- moderadamente severo
- severo
- profundo

**Pergunta 4** – Você utiliza Aparelho de Amplificação Sonoro Individual (AASI) ou Implante Coclear (IC)?

- sim, Aparelho de Amplificação Sonora Individual (AASI)
- sim, Implante Coclear (IC)
- não

**Pergunta 5** – Qual é a sua primeira Língua?

- Língua Brasileira de Sinais (Libras)
- Português

#### **Seção 4 - Música**

A **seção 4** também foi destinada somente aos participantes Surdos e deficientes auditivos (DA). Pretende-se, nesta seção, avaliar, especificamente, a relação dos colaboradores com música e

com a *performance* musical cantada. Após responderem as quatro (4) perguntas desta seção, os colaboradores são direcionados à **seção 5**.

**Pergunta 1** – O que é música para você?

**Pergunta 2** – Você frequenta algum local onde há música no ambiente?

- sim, sozinho
- sim, com outros Surdos
- sim, com ouvintes
- sim, com Surdos e/ou ouvintes
- não

**Pergunta 3** – Você considera o contexto musical acessível ao público Surdo? Comente.

**Pergunta 4** – Você já assistiu alguma *performance* de canto lírico (canto erudito)? Se sim, o que lhe motivou a assistir?

**Seção 5 – Performance musical cantada para Surdos; deficientes auditivos (DA) e ouvintes**

A **seção 5** apresenta seis (6) perguntas, ambas para o público-alvo: Surdos, deficientes auditivos (DA) e ouvintes. Esta seção apresenta uma proposta de *performance* musical cantada. Este é um momento em que propomos aproximá-los da temática proposta a fim de avaliarmos a recepção dos dois grupos. Na pergunta número 5, o participante é convidado a prestigiar uma *performance* musical cantada ao vivo, a ser realizada no dia 14 de dezembro de 2022, na Escola de Música da UFMG, na cidade de Belo Horizonte – MG. Na pergunta número 5, o participante é convidado a participar de uma entrevista conosco após apreciação da *performance* musical proposta. Na pergunta 5, também lembramos o nosso colaborador de que somente serão entrevistados os participantes maiores de 18 anos.

Tendo em vista que muitos participantes não poderão prestigiar a *performance* ao vivo, devido a data proposta, também entrevistaremos os colaboradores que aceitarem participar apenas da entrevista. Deste modo, a entrevista será apenas a partir da apreciação da canção *Pai Nosso*, de Villani-Côrtes, disponível neste formulário. Os participantes que aceitarem participar da entrevista serão encaminhados para a **seção 6**, na qual o participante deixará registrado um e-

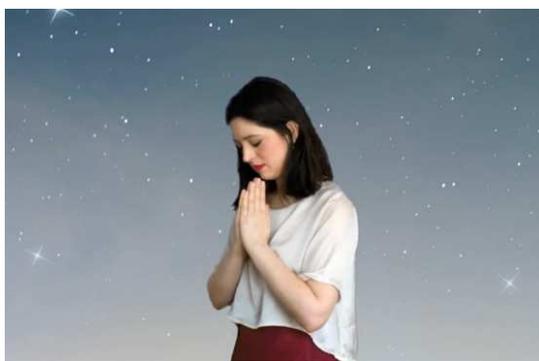
mail para que possamos entrar em contato e enviar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e oficializarmos a sua participação nesta pesquisa. A seguir, apresentamos as perguntas da **seção 5**:

**Pergunta 1** – Você já assistiu alguma *performance* de canto lírico na qual o *performer* (cantor) canta e sinaliza (em Libras) simultaneamente?

( ) sim

( ) não

Convidamos você a prestigiar uma *performance* musical da canção *Pai Nosso* (Figura 65) de Villani Côrtes



**Figura 66** – Andréa Peliccioni realizando a *performance* da canção *Pai Nosso*, de Villani-Côrtes.<sup>167</sup>

**Pergunta 2** – Quantas vezes você assistiu o vídeo da *performance* musical da canção *Pai Nosso* (Villani- Côrtes)?

( ) 1 vez

( ) 2 ou mais

**Pergunta 3** – Conte-nos o que você sentiu ao apreciar a *performance* musical proposta.

**Pergunta 4** – Após prestigiar a *performance* musical da canção *Pai Nosso* (Villani-Côrtes), quais elementos musicais você conseguiu identificar?

( ) Timbre

( ) Melodia

( ) Harmonia

---

<sup>167</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XULDpYDtd\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=XULDpYDtd_Y).

- Intensidade
- Ritmo
- Andamento
- Outro: \_\_\_\_\_

**Pergunta 5** – Você teria interesse e disponibilidade para prestigiar uma *performance* como esta, de forma presencial, na Escola de Música da UFMG, cidade de Belo Horizonte - MG, no dia 14 de dezembro de 2022, às 17h20?

- sim
- não

**Pergunta 6** – Você teria interesse e disponibilidade para participar de uma entrevista após prestigiar a *performance*? Obs.: somente maiores de 18 anos participarão da entrevista.

- sim
- não

### **Seção 6 – E-mail para contato**

Na **seção 6** o participante que demonstrou interesse em participar da pesquisa disponibilizará um e-mail para que possamos entrar em contato e enviarmos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para oficializarmos a participação nesta pesquisa. Vale salientar que todos os envolvidos terão suas identidades preservadas durante a elaboração deste estudo.

### **Divulgação do formulário**

O formulário foi compartilhado por meio das redes sociais da pesquisadora, sendo elas: *WhatsApp* e *Instagram*. O convite foi realizado por meio de um link criado a partir da ferramenta *Google Forms*. Além das redes sociais mencionadas, o link do formulário foi enviado também para algumas instituições que oferecem cursos de Libras, dentre elas: CAS - Centro de Capacitação de Profissionais da Educação e de Atendimento a Pessoa com Surdez presente em diversas regiões do país, para a Faculdade de letras da UFMG, como também, para o Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES. Além das instituições citadas, contamos também com o apoio da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

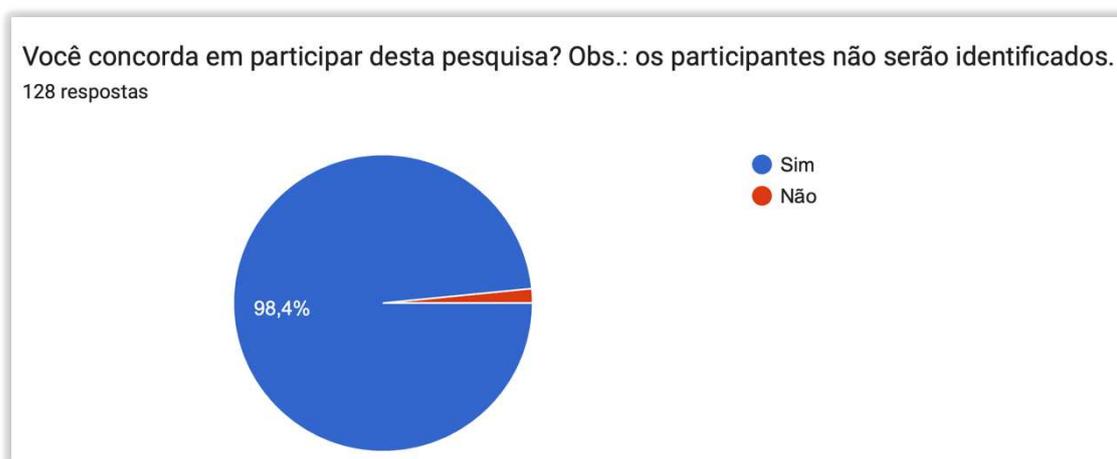
### **Resultados parciais**

Os resultados obtidos por meio do formulário serão apresentados a seguir:

### Estimativa e adesão

Com o objetivo de aproximarmos do grupo focal desta pesquisa, inicialmente, a estimativa era que cerca de 30 colaboradores Surdos, deficientes auditivos (DA) e ouvintes respondessem o formulário. Este número corresponderia à média total de público previsto para a *performance* ao vivo. Ao prevermos um público de 30 pessoas, consideramos que teríamos aproximadamente 15 sujeitos Surdos e deficientes auditivos (DA) e 15 ouvintes que posteriormente seriam abordados individualmente em entrevista, com duração de 60 minutos, aproximadamente.

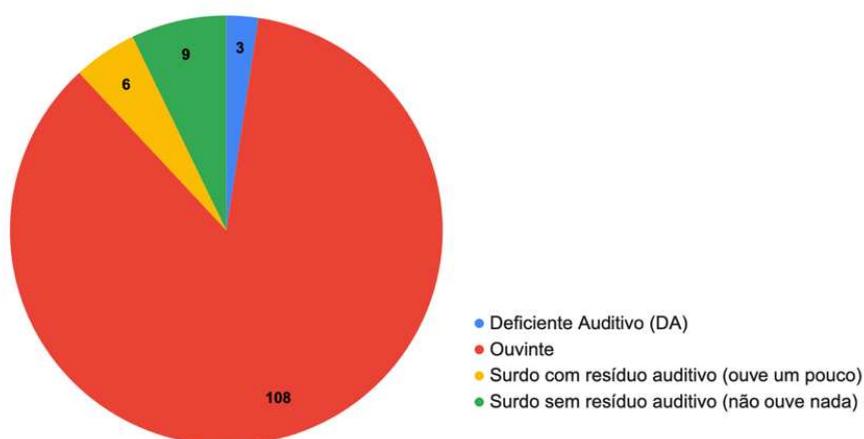
Quando propomos este formulário, estipulamos que manteríamos disponível para respostas por um prazo de 15 dias. Após obtermos as respostas, notamos que a adesão durante este prazo foi positiva. Em 15 dias recebemos um total de 128 respostas, ou seja, 98 a mais do que o esperado, porém, nem todos concordaram em participar deste estudo. Como mostra o gráfico abaixo (Gráfico 27), cerca de 98,4% dos participantes, responderam sim, ou seja, 126 concordaram em participar. O restante que equivale a 1,6%, ou seja, duas (2) pessoas, não concordaram em participar deste estudo. Julgamos importante ressaltar que algumas perguntas deste formulário foram destinadas aos dois grupos. Dentre elas, estão as perguntas das seções 1, 2, 5 e 6, apresentadas anteriormente. Para melhor compreensão dos dados obtidos mostraremos, em algumas perguntas, o quantitativo de respostas em apenas um gráfico.



**Gráfico 27** – Número de pessoas que responderam o formulário proposto. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

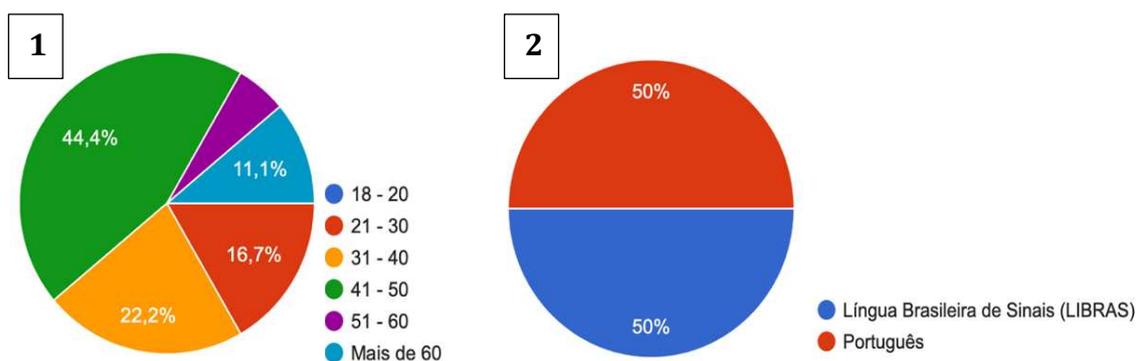
## Grupo focal

A partir das 126 pessoas que concordaram em participar da pesquisa, dividimos os participantes da seguinte forma (Gráfico 28): 18 pertencem ao **grupo 1) Surdos e deficientes auditivos (DA)**, ou seja, 6 *Surdos com resíduo auditivo (ouve um pouco)*; 9 *Surdos sem resíduo auditivo (não ouve nada)*; 3 *deficientes auditivos (DA)*; e 108 ao **grupo 2) ouvintes**, como apresentado no gráfico a seguir.



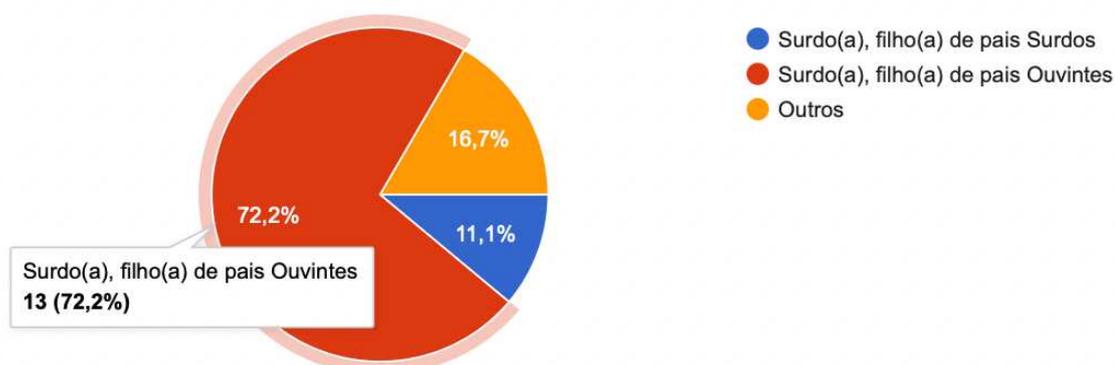
**Gráfico 28** – Quantidade de pessoas que responderam o formulário. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

A seguir apresentaremos algumas respostas do grupo 1 – Surdos e Deficientes auditivos (DA). Tendo em vista que a Língua Brasileira de Sinais – Libras passou a ser reconhecida como meio legal de comunicação e expressão dos Surdos do Brasil somente a partir do dia 24 de abril de 2002, com a Lei nº 10.436, acredita-se que os dados obtidos (Gráfico 29) faixa etária [1] demonstraram que a maioria dos participantes pertencem a uma geração que nasceu antes da aprovação da lei, esse talvez seja o motivo pelo qual 50% dos participantes apontam a Língua Portuguesa [2], como sendo sua primeira língua.



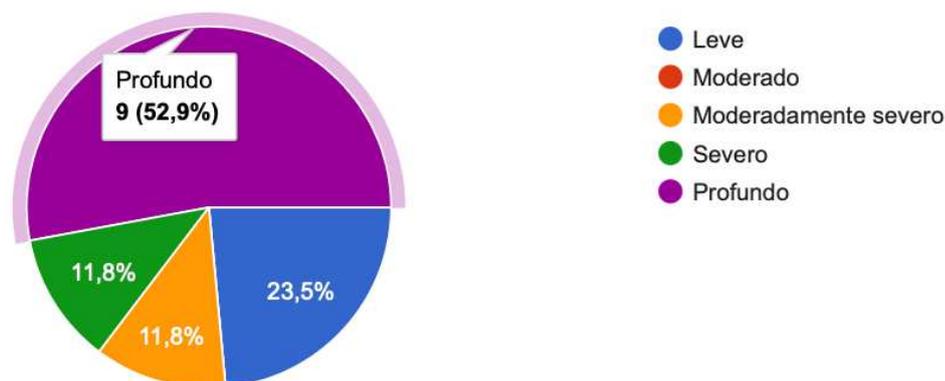
**Gráfico 29** – Idade e primeira língua dos participantes do grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

No gráfico a seguir (Gráfico 30) é possível perceber que 13 (72,2%) dos participantes Surdos são filhos de pais ouvintes. Do mesmo modo, os dados apresentados neste gráfico indicam que a utilização da Língua Portuguesa prevalece, principalmente, em Surdos filhos de pais ouvintes.



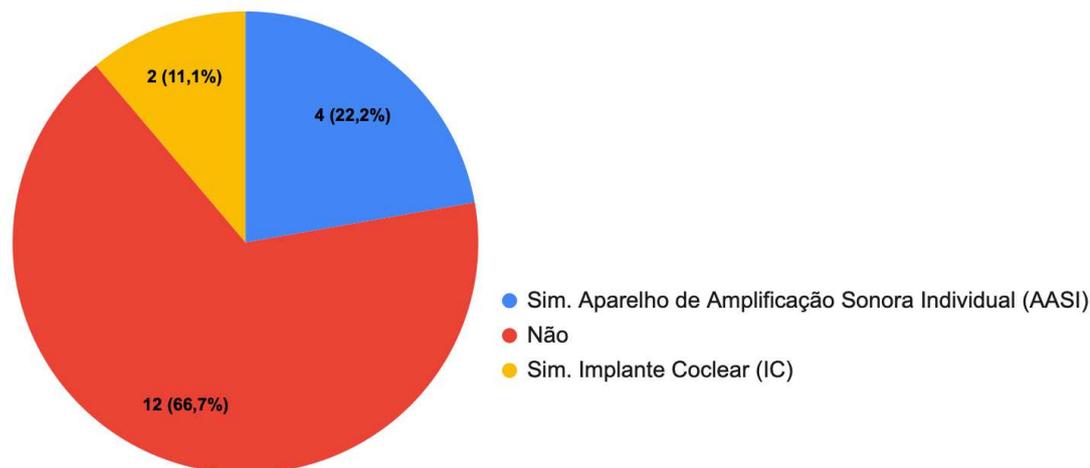
**Gráfico 30** – Parentesco. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Os resultados (Gráfico 31) nos mostram que 9 (52,9%) dos participantes do grupo 1 são Surdos profundos, os demais se enquadram nos seguintes graus de surdez: 4 (23,5%) participantes apresentam grau leve de surdez, 2 (11,8%) participantes indicam grau moderadamente severo de surdez e, 2 (11,8%) participantes, apresentam grau severo de surdez.



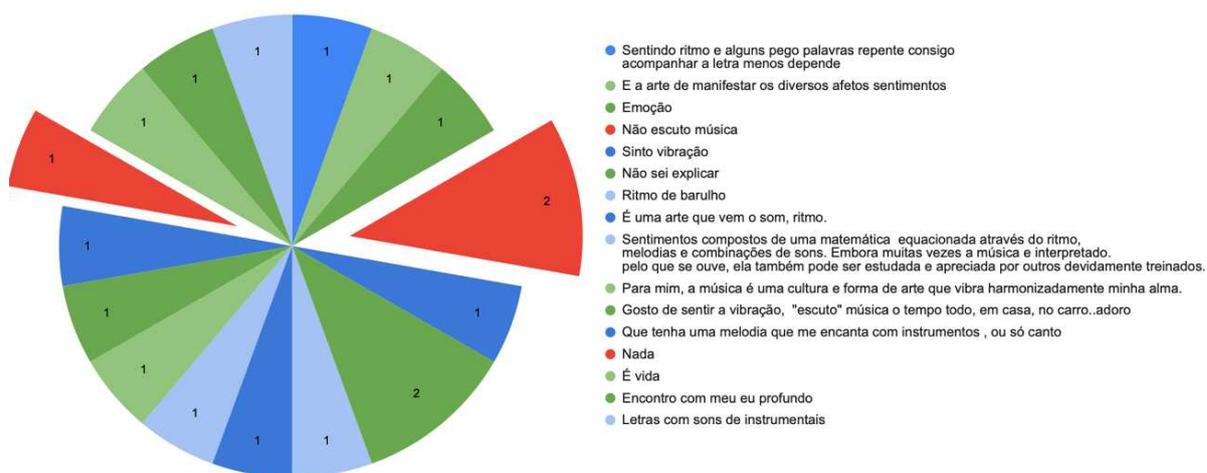
**Gráfico 31** – Grau de surdez. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Através da pergunta “Você utiliza algum aparelho auditivo? (Sim. Aparelho de Amplificação Sonora Individual - AASI; Sim. Implante Coclear – IC; Não)” foi possível perceber (Gráfico 32) que 12 (66,7%) dos participantes não utilizam nenhum aparelho. Porém, é importante salientar que 4 (22,2%) dos participantes fazem o uso de Aparelho de Amplificação Sonora Individual e, 2 (11,1%) possuem Implante Coclear.



**Gráfico 32** – Uso de aparelho auditivo. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

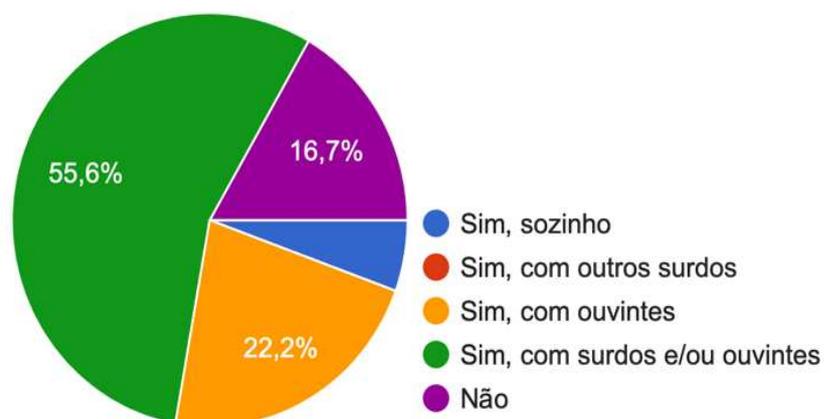
Ao serem questionados sobre o significado de música (Gráfico 33), obtivemos, do grupo 1, 7 respostas (em tons de azul) direcionadas aos elementos musicais, 8 respostas remetem a sentimentos (em tons de verde), outras 3 respostas mostram que a música não faz parte da vida de alguns sujeitos Surdos (em vermelho).



**Gráfico 33** – O que é música para você? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

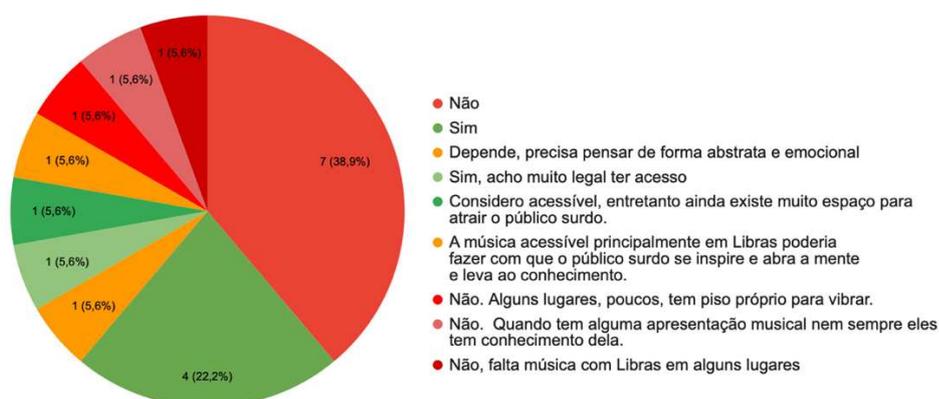
Os dados mostram (Gráfico 34) que 15 (83,3%) dos Surdos afirmam frequentar locais onde há música no ambiente, porém 3 (16,7%) dos participantes Surdos dizem não frequentam nenhum

ambiente com música. Estes dados comprovam os dados apresentados no gráfico anterior, quando 2 Surdos respondem que “não escutam música” e, 1 afirma que música é “nada”.



**Gráfico 34** – Frequentam locais onde há música no ambiente? (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Quanto à acessibilidade no contexto musical (Gráfico 35), organizamos as respostas por proximidade, deste modo, verificamos que 10 Surdos (em tons de vermelho) não consideram o contexto musical acessível. Apesar de 6 Surdos afirmarem que o contexto musical é acessível (em tons de verde), 1 deles afirma que ainda existe muito espaço para atrair o público Surdo”, ou seja, a acessibilidade não está presente em todos os ambientes que há música. Além dos resultados positivos e negativos, obtivemos também respostas (em laranja) que apresentam os benefícios que a acessibilidade no contexto musical poderia trazer aos Surdos: “a música acessível principalmente em Libras poderia fazer com que o público Surdo se inspire e abra a mente e leva ao conhecimento”. A partir desta resposta observamos como a utilização da Libras no contexto da *performance* musical cantada poderá contribuir para a fruição da música do sujeito Surdo.



**Gráfico 35** – Você considera o contexto musical acessível ao público Surdo? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

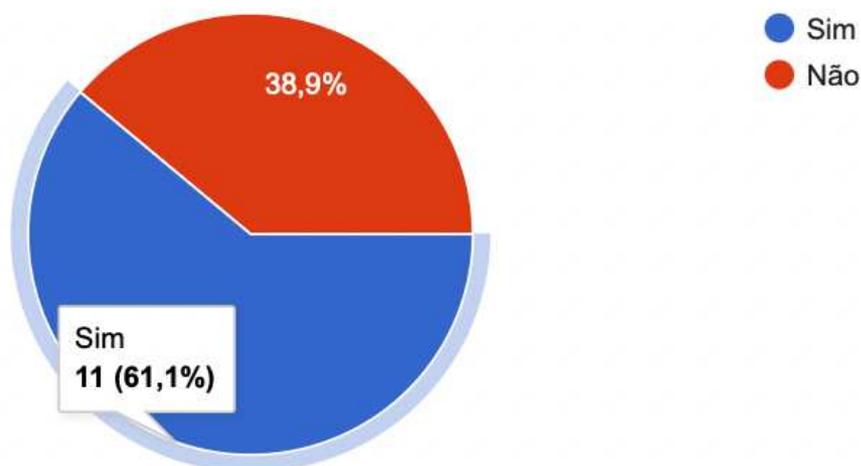
Através da pergunta (Gráfico 36) “Você já assistiu alguma *performance* de canto lírico (canto erudito)? Se sim, o que lhe motivou a assistir?” percebemos que 7 participantes (em tons de verde), do grupo 1, afirmam ter assistido alguma *performance* de canto lírico, no entanto, verificamos que 10 (em tons de vermelho) participantes responderam não para a pergunta proposta. Um dos participantes respondeu que desconhece o termo “canto lírico” e por esse motivo, respondeu “não”. Além das respostas apresentadas, obtivemos uma resposta (em amarelo) que indica o envolvimento e gosto pelo gênero musical apresentado.



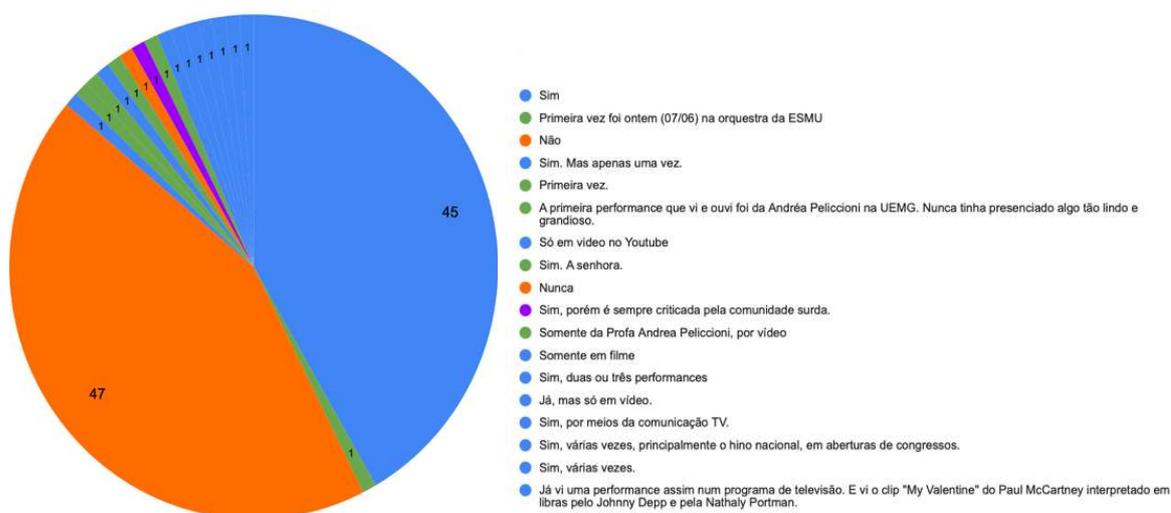
**Gráfico 36** – Você já assistiu alguma *performance* de canto lírico (canto erudito)? (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

Visando analisar a relação dos participantes com o tema *performance* musical cantada para Surdos e ouvintes, fizemos o seguinte questionamento: “você já assistiu alguma *performance* de canto lírico na qual o *performer* (cantor) canta e sinaliza (Libras) simultaneamente?”. A partir das 18 respostas obtidas (Gráfico 37) do grupo 1 constatamos que 11 (61,1%) dos participantes já assistiram alguma *performance* como a apresentada nesta tese, no entanto, 7 (38,9%) dos participantes relataram que esta proposta é desconhecida. No entanto, quando apreciamos os dados obtidos a partir do grupo 2 (Gráfico 38) percebemos que 53 ouvintes afirmam conhecer a proposta, porém, notamos que 5 dos participantes estavam se referindo às

*performances* realizadas pela autora desta tese e, 47 ouvintes afirmam não ter apreciado nenhuma *performance* com a proposta neste estudo.



**Gráfico 37** – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).



**Gráfico 38** – Grupo 2. (Fonte: elaborado pelas autoras deste estudo).

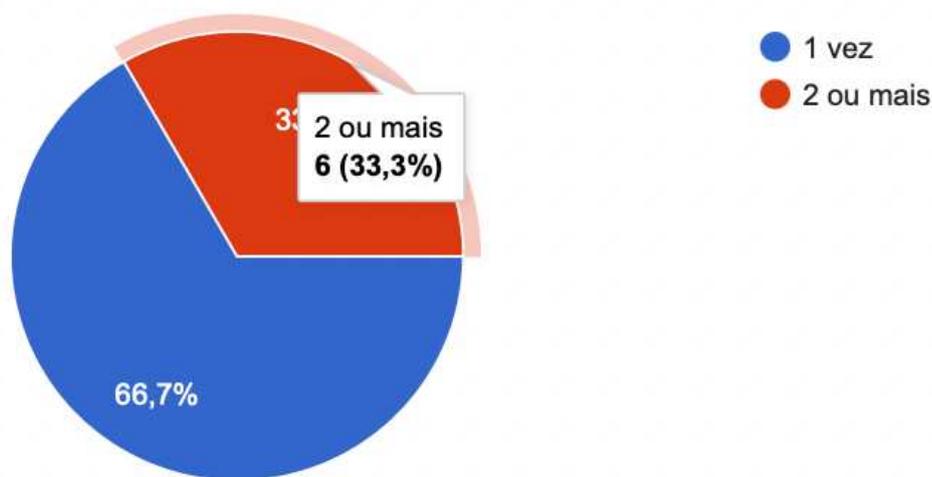
### **Apresentação da proposta desta tese para os participantes**

Após alguns questionamentos que nos permitiram aproximar do grupo 1, convidamos os participantes de ambos os grupos a prestigiarem uma *performance* musical da canção *Pai Nosso* (Figura 66) de Villani Côrtes. O material audiovisual apresentado é uma adaptação da canção para Canto, Libras e Piano. Tendo em vista que a gravação foi realizada no formato remoto, como mencionado na elaboração do recital intitulado *Memória*, neste vídeo não será possível visualizar o pianista, pois as gravações foram realizadas separadamente.



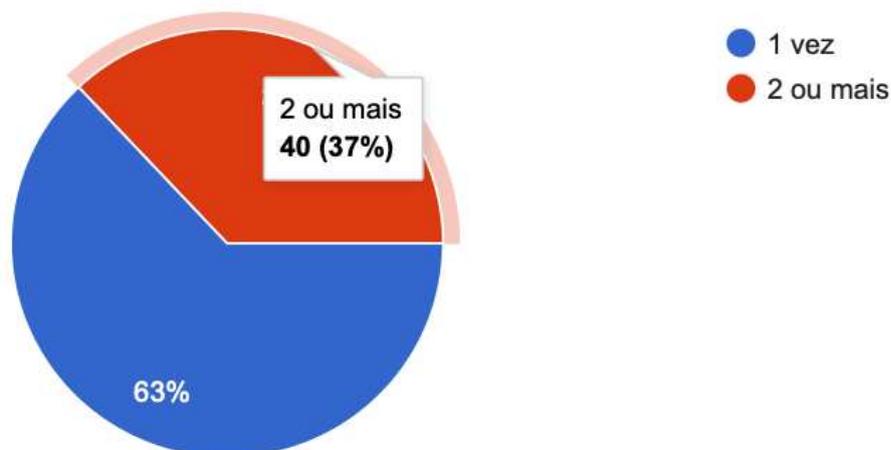
**Figura 67** – Andréa Peliccioni realizando a *performance* da canção *Pai Nosso*, de Villani-Côrtes.<sup>168</sup>

Dos 18 participantes do grupo 1 (Gráfico 39), percebemos que 6 (33,3%) dos participantes apreciaram a *performance* da canção *Pai Nosso* duas (2) vezes ou mais enquanto 12 (66,7%), apenas uma (1) vez. Dos 108 participantes do grupo 2 (Gráfico 40), os resultados nos mostram que 40 (37%) participantes assistiram a *performance* duas (2) vezes ou mais e, 68 (63%) dos participantes, apenas uma (1) vez.



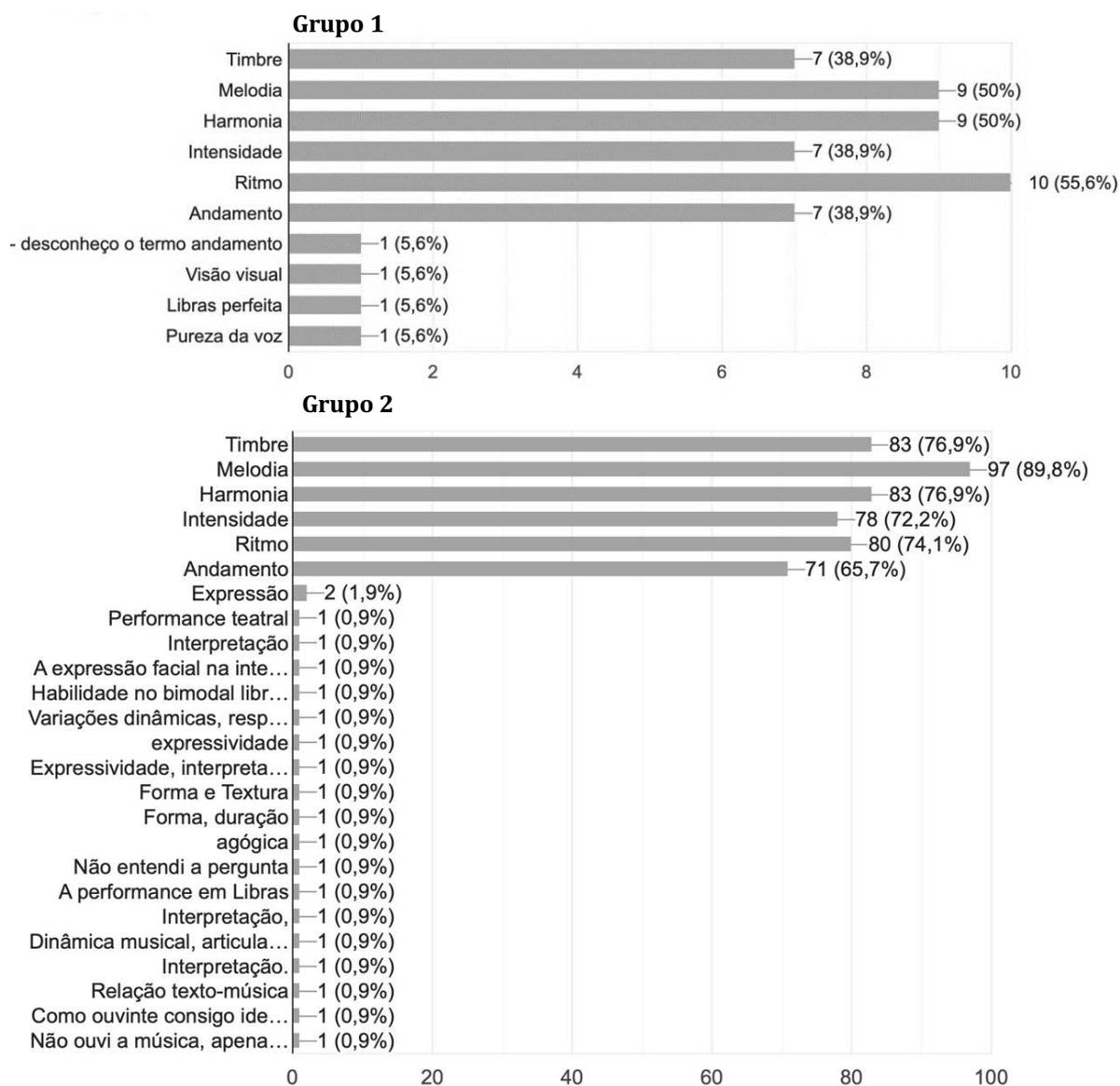
**Gráfico 39** – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

<sup>168</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XULDpYDtd\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=XULDpYDtd_Y).



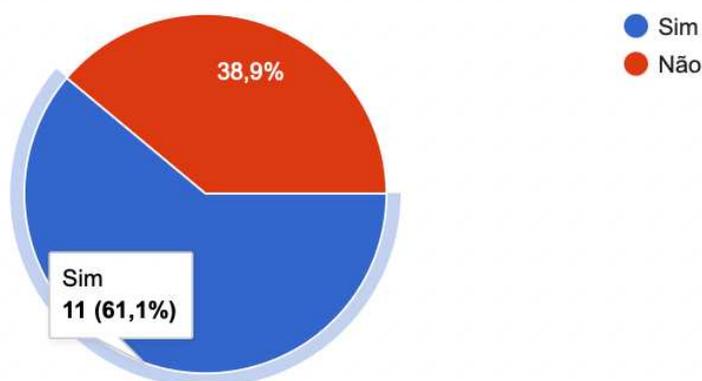
**Gráfico 40** – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Como resultados dessa apreciação, notamos semelhança entre as respostas obtidas de ambos os grupos (Gráfico 40). Dentre os elementos musicais identificados e listados abaixo, vimos que tanto os participantes do grupo 1 quanto os do grupo 2 conseguiram identificar elementos como: timbre, melodia, harmonia, intensidade, ritmo, andamento, forma, textura, duração, agógica, dinâmica, articulação, entre outros como apresentado nos abaixo. Além disso, notamos que no grupo 1, alguns participantes acrescentam outros elementos percebidos, dentre eles a utilização da Libras, a visualidade da *performance* musical e, sobretudo, a presença da voz da intérprete. No grupo 2 é possível perceber diversos elementos para além dos musicais apresentados, dentre eles notamos que a expressividade e a interpretação cênica presente na sinalização pôde ser percebida pelos participantes ouvintes. Além disso, alguns ouvintes aponta para a habilidade de cantar e sinalizar ao mesmo tempo.

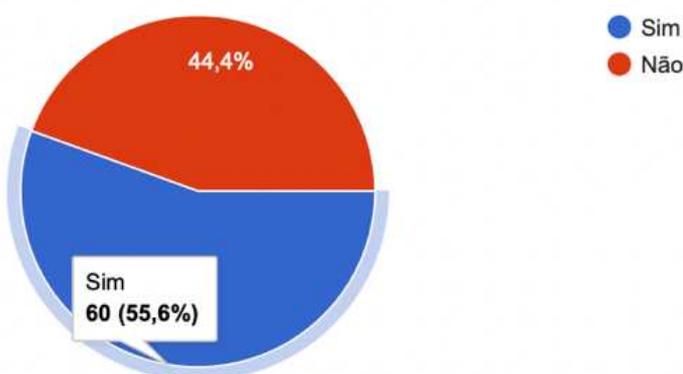


**Gráfico 41** – Elementos musicais percebidos após apreciação da canção *Pai Nosso*, de Villani-Côrtes. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Ao final do formulário convidamos todos os participantes a prestigiarem uma *performance* da proposta apresentada, porém, no formato presencial que seria realizada no dia 14 de dezembro de 2022, no auditório da Escola de Música da UFMG. Como resultado, observamos uma ampla adesão ao convite. Os dados mostram que 11 (61,1%) dos participantes do grupo 1 (Gráfico 42) e 60 (55,6%) dos participantes do grupo 2 (Gráfico 20) aceitaram o convite.

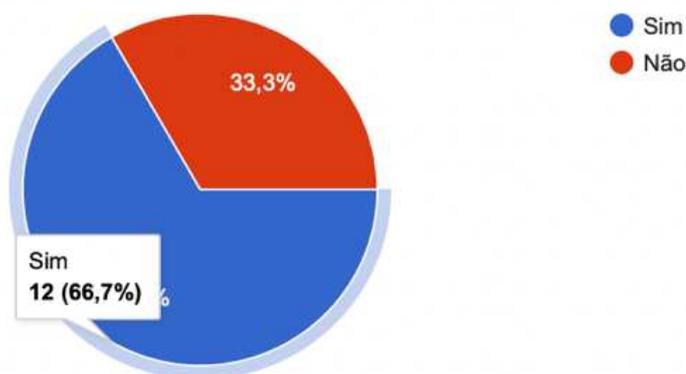


**Gráfico 42** – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

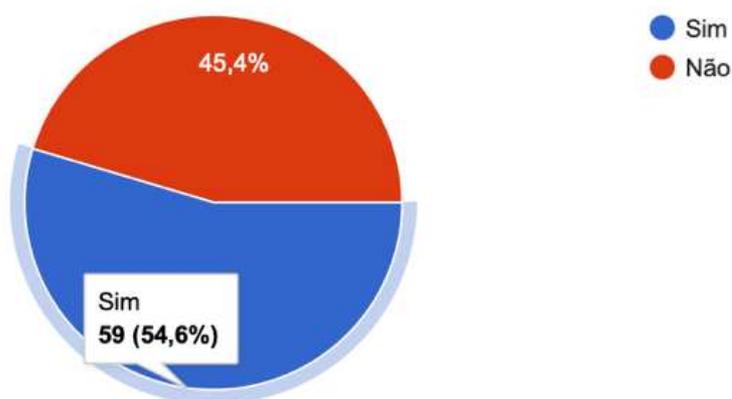


**Gráfico 43** – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Além do convite para a apreciação de um recital contemplando a proposta desta tese, convidamos os participantes para uma entrevista após o recital. Os resultados obtidos nos mostram que 12 (66,7%) dos participantes do grupo 1 (Gráfico 44) e 59 (54,6%) dos participantes do grupo 2 (Gráfico 45) aceitaram o convite.



**Gráfico 44** – Grupo 1. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).



**Gráfico 45** – Grupo 2. (Fonte: gráfico gerado a partir dos dados obtidos pelo *Google Forms*).

Alguns dados relacionados à recepção da *performance* da canção *Pai Nosso*, de Villani-Côrtes serão apresentados, posteriormente, após entrevistarmos cada um dos 71 participantes que aceitaram participar deste estudo.

### **Construção da *performance* musical cantada para Surdos e ouvintes**

No recital que será realizado no dia 14 de dezembro de 2022,<sup>169</sup> apresentaremos as mesmas obras do recital intitulado *Memória*, porém as três canções que não foram sinalizadas no projeto piloto, serão sinalizadas no recital destinado ao grupo focal desta pesquisa. Deste modo, o programa do recital será composto pelas seguintes obras do compositor Villani-Côrtes, podendo sofrer algumas modificações até data do recital:

Pai nosso (2001) - Texto religioso pertencente à liturgia Católica

Valsinha de roda (1979) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes

Fonte eterna (1974) - Texto de Laerte Freire (Anos de nascimento e morte desconhecidos)

Para sempre (1998) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes

Ave Maria (1996) - Texto religioso pertencente à liturgia Católica

Modinha da moça de antes (1994) - Texto de Luciano Garcez (1972)

Alma minha (2009) - Texto de Luís Vaz de Camões (1524-1580)

Papagaio azul (1999) - Texto de Edmundo Villani-Côrtes

---

<sup>169</sup> A data do recital foi modificada para o dia 07 de novembro por causa da indisponibilidade do auditório. Deste modo, o recital aconteceu no Auditório da Escola de Música da UEMG. Todos os participantes foram convidados via e-mail.