

# Tradução e acessibilidade: métodos, técnicas e aplicações

Helena Santiago Vigata  
Soraya Ferreira Alves  
(organizadoras)



EDITORA



UnB



**Universidade de Brasília**

**Reitora  
Vice-Reitor**

Márcia Abrahão Moura  
Enrique Huelva

EDITORA



**UnB**



**UnB | BCE**

**Diretora da Editora  
UnB**

Germana Henriques Pereira

**Diretor da Biblioteca  
Central**

Fernando César Lima Leite

**Comissão de  
Avaliação e Seleção**

Alex Calheiros  
Ana Alethéa de Melo César Osório  
Ana Flávia Lucas de Faria Kama  
Ariuska Karla Barbosa Amorim  
Camilo Negri  
Evangelos Dimitrios Christakou  
Fernando César Lima Leite  
Maria da Glória Magalhães  
Maria Lídia Bueno Fernandes  
Moisés Villamil Balestro

# Tradução e acessibilidade: métodos, técnicas e aplicações

Helena Santiago Vigata  
Soraya Ferreira Alves  
(organizadoras)



EDITORA



**UnB**

**Coordenadora de produção editorial**  
**Projeto gráfico e capa**  
**Diagramação**

**Equipe editorial**

Luciana Lins Camello Galvão  
Wladimir de Andrade Oliveira  
Fernando Silva  
Ruthléa Eliennai Dias do Nascimento

Portal de Livros Digitais da UnB  
Coordenadoria de Gestão da Informação Digital

Telefone: (61) 3107-2687

Site: <http://livros.unb.br>

E-mail: [portaldelivros@bce.unb.br](mailto:portaldelivros@bce.unb.br)



Este trabalho está licenciado com  
uma licença Creative Commons [Atribuição-  
NãoComercial-CompartilhaIgual4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

---

T763 Tradução e acessibilidade: métodos, técnicas e aplicações [recurso eletrônico] / Helena Santiago Vigata, Soraya Ferreira Alves (organizadoras). - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.  
304 p.

Formato PDF.

ISBN 978-65-5846-154-8 (e-book).

1. Tradução audiovisual. 2. Acessibilidade audiovisual. 3. Surdos - Educação. 4. Deficiência sensorial. I. Vigata, Helena Santiago (org.). II. Alves, Soraya Ferreira (org.).

CDU 81.25

---

# SUMÁRIO

## PREFÁCIO

7

## INTRODUÇÃO

Helena Santiago Vigata, Soraya Ferreira Alves

9

## PARTE I

Novas modalidades de tradução e acessibilidade audiovisual

### CAPÍTULO I

Cinema para Surdos: janela de Libras na perspectiva da estética  
cinematográfica

Raphael Pereira dos Anjos

14

### CAPÍTULO II

Particularidades e desafios da audiodescrição  
de textos audiovisuais multilíngues

Soraya Ferreira Alves, Helena Santiago Vigata, Priscylla Fernandes dos Santos

39

### CAPÍTULO III

Para além do áudio e das línguas orais: a audiodescrição sinalizada

Anderson Tavares Correia-Silva

65

## PARTE II

Reflexões sobre a prática tradutória

|   |            |
|---|------------|
| <b>CAPÍTULO IV</b><br>Tradução de roteiros de audiodescrição<br>Soraya Ferreira Alves, Priscylla Fernandes dos Santos, Viviane Santos<br>Almeida Queiroz, Lucas Pereira de Assunção   | <b>93</b>  |
| <b>CAPÍTULO V</b><br>Legenda para Surdos e Ensurdidos do universo sonoro do filme<br><i>Desejo e Reparação</i><br>Gabriela Caetano Boaventura Sampieri  | <b>133</b> |
| <b>CAPÍTULO VI</b><br>Acessibilidade museal: sobre uma experiência multissensorial no<br>Museu dos Correios<br>Helena Santiago Vigata, Patricia El-moor, Patrícia Tavares da Mata   | <b>178</b> |
| <b>PARTE III</b><br>Acessibilidade na educação  |            |
| <b>CAPÍTULO VII</b><br>Atividades de ensino de audiodescrição de produtos audiovisuais<br>Charles Rocha Teixeira, Soraya Ferreira Alves, Juliana Rodrigues da Silva,<br>Richard Henrique Coátio Souza   | <b>208</b> |
| <b>CAPÍTULO VIII</b><br>A complexidade revela-se na prática: questões que surgem no ensino-<br>aprendizagem de Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE)<br>Helena Santiago Vigata, Daniela Mineu de Oliveira,<br>Lídia Cristina Moutinho da Silveira | <b>234</b> |
| <b>CAPÍTULO IX</b><br>Ensino de história para Surdos no Brasil: reflexões sobre a<br>formação docente e particularidades linguísticas<br>Eduardo Felten, Leonardo Grokoski  | <b>261</b> |
| <b>CAPÍTULO X</b><br>CiberLibras: o uso da tecnologia assistiva como ferramenta de<br>acessibilidade para surdos no meio acadêmico<br>Patricia Tuxi   | <b>283</b> |

**PARTE I – NOVAS MODALIDADES DE  
TRADUÇÃO E ACESSIBILIDADE VISUAL**

# Cinema para Surdos: janela de Libras na perspectiva da estética cinematográfica

Raphael Pereira dos Anjos

Os Surdos<sup>1</sup> têm reivindicado cada vez mais espaço na sociedade, fazendo-se presentes em diversas esferas e lutando por condições de participação como cidadãos. A esfera cultural é uma das que têm chamado a atenção da comunidade Surda e feito com que a sociedade se mobilize e busque adequar-se para garantir a acessibilidade necessária. Amparados por legislações sobre acessibilidade e respeito à sua especificidade linguística, esses sujeitos querem participar da vida social com plenitude.

A Língua de Sinais Brasileira, doravante denominada Libras, é o meio oficial de comunicação e expressão da comunidade Surda (BRASIL, 2002). É por meio da difusão e do uso da Libras que o Surdo tem conquistado espaço social. A legislação prevê que as repartições públicas contem com profissionais capacitados para atendimento em Libras (BRASIL, 2005) e ainda garante acesso à cultura e ao lazer em formato acessível (BRASIL, 2015). Por essa razão, a oferta de informações em Libras é fundamental para o pleno acesso dos Surdos.

Este capítulo é derivado de minha pesquisa de mestrado, concluída em julho de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos da

---

<sup>1</sup> Ao utilizar o termo Surdo com “S” maiúsculo destaco minha posição pessoal com respeito às especificidades linguísticas e culturais dos Surdos, assim como já o fazem outros pesquisadores como Castro Júnior (2011, p. 12) e Ribeiro (2014, p. 18).

Tradução da Universidade de Brasília, que partiu desse pressuposto para refletir sobre a necessidade de produção de filmes acessíveis em Libras, propondo que a construção de projetos esteja pautada em uma perspectiva que respeite a estética cinematográfica e tenha em vista que a transposição desses enunciados envolve um processo complexo de tradução, ressaltando-se as diferenças de modalidade entre as línguas envolvidas e a rede semiótica que se estabelece na produção fílmica, uma vez que:

Apesar de ser uma arte baseada em imagens, nem sempre só as imagens são suficientes para contar as histórias, por isso o cinema faz uso de outros elementos, principalmente do som, da legenda e da audiodescrição, para mostrar visualmente todo o contexto da história narrada para o espectador (MACHADO, 2015, p. 19).

Acreditamos que se deve balizar os princípios que regem a estética cinematográfica, objetivando compreender como a linguagem do cinema se constrói para contribuir com a mensagem do filme, permitindo assim que a tradução possa fluir paralela à obra, respeitando a sincronização dos vídeos e as adequações estéticas necessárias.

Para tanto, o texto divide-se em quatro seções: a primeira propõe refletir sobre o cinema com um bem cultural para os Surdos; na segunda seção compreendemos o que é a Tradução Audiovisual (TAV) e defendemos a inclusão da Janela de Libras (JL) como uma nova modalidade de TAV; a terceira seção destina-se a compreender os princípios da estética cinematográfica a fim de possibilitar uma nova perspectiva de construção do texto em Libras que respeite o perfil estético de cada obra; por fim, na quarta seção apresentamos algumas considerações sobre esse processo.

## 1 Cultura surda e cinema

Os Surdos têm uma organização social própria construída com base nas relações que têm com o mundo, com seus pares e com os outros. Suas vivências sociais são pautadas em experiências predominantemente visuais. Situações corriqueiras, como receber uma visita em casa, assistir a um programa de televisão (TV) ou até mesmo comprar algum produto, tiveram de ser desconstruídas e reconstruídas pelos Surdos, pois essas rotinas, para os ouvintes e não surdos, estão baseadas em eventos também sonoros.

Contudo, a questão cultural não está vinculada apenas a artefatos materializados, mas diz respeito ainda às narrativas surdas, ao modo como os Surdos vivem e experimentam o mundo. Em sua tese de doutorado, Perlin (2003) abraça a ideia de cultura surda:

[...] como os sistemas partilhados de significações constituídos por sujeitos que utilizam experiência visual. Cada movimento, cada nova significação, como as ondas sobre um lago, movimentam a cultura surda. (PERLIN, 2003, p. 27)

Sabe-se que o cinema é um bem cultural, que ele é uma ferramenta de representação e de produção da cultura. Para Rabelo:

O cinema articulava o imaginário em uma tentativa de representar/ressignificar o real, tornando-o compreensível e, até mesmo, ordenado. Em termos práticos, o cinema possibilitava compreender eventos da vida (RABELO, 2014, p. 89).

Ao representar o real, o cinema permite refletir sobre a própria condição humana, sobre sua rotina, desde eventos cotidianos até as rotinas psicológicas mais complexas. O cinema permite-nos viajar a mundos concebidos apenas no imaginário e a conhecer terras distantes.

Essa proximidade proporcionada pela obra cinematográfica permite contato entre culturas, empatia entre sujeitos, além de estar envolta por construção e reconstrução de significados. Quando assistimos a uma produção ambientada num país distante, resguardadas as questões temporais e ficcionais da obra, temos a possibilidade de entender como a cultura daquele povo se manifesta, como as pessoas se relacionam e como interagem com o espaço.

O cinema tem um caráter de formação social que não pode ser negligenciado. “Ver filmes é um hábito social de extrema importância para a formação cultural e educacional das pessoas, tanto quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas, dentre outras” (LIONÇO; PINHEIRO; NASCIMENTO, 2014, p. 2). A cinematografia permite a troca de informações em massa e a consequente formação de cultura, promovendo inclusive a reflexão sobre temas latentes na sociedade ao representar diferentes pontos de vista e até mesmo recortes sobre situações vivenciadas pela sociedade.

Diante das eminências de seu poder social, é inegável a importância que esse tipo de obra tem para a formação social, justificando-se então nossa opção pela tradução de material audiovisual para a Libras.

Como mencionado na introdução deste trabalho, o Surdo tem o direito a produções de cinema e TV acessíveis; contudo, dificilmente a acessibilidade se dá de maneira adequada. Usualmente, é ofertado o recurso da legendagem como possibilidade de acesso ao Surdo em alguns programas de TV.

Porém, o cinema, especialmente o cinema nacional, não tem se adaptado a essa nova regulamentação e dificilmente oferece a legenda em suas produções. Dessa maneira, o Surdo só tem acesso a produções do cinema nacional quando estas ficam disponíveis em DVD, e só se este vier com a opção de legenda em português, que ainda não é o recurso adequado, visto que o ideal seria a utilização da Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE), recurso que se utiliza de adaptações linguísticas e estéticas objetivando evidenciar os personagens e os sons para ampliar a experiência dos espectadores Surdos.

Outro aspecto que vale ser ressaltado é que a tradução de filmes para a língua natural dos Surdos, a Libras, é ainda mais escassa. TV e cinema não se preocupam em ofertar conteúdo em Libras, respeitando as particularidades linguísticas dos Surdos, assim:

Segundo Harrison e Nakasato (*apud* LODI; LACERDA, 2009), quando as particularidades linguísticas dos surdos são desconsideradas não há o compartilhamento de um mesmo horizonte sociológico por surdos e ouvintes, no que se refere à realidade vivenciada por ambos, mesmo nas situações cotidianas (VIEIRA, 2012, *s.n.*).

Sem acesso ao cinema nacional, aquela possibilidade de ver refletida a sociedade e construir com plasticidade sua identidade cultural é vedada aos Surdos. Essa comunidade acaba tendo contato apenas com produções estrangeiras legendadas e vivenciando a experiência cinematográfica estrangeira, não reconhecendo, por diversas vezes, aspectos da cultura brasileira.

## 2 A Janela de Libras e o cinema

A tradução audiovisual pode ser entendida como a tradução de produtos audiovisuais seguindo determinadas regras de adequação ao canal em que será veiculada. Inicialmente, a TAV foi pensada com o objetivo de traduzir materiais audiovisuais em idiomas diferentes; contudo, com o avanço das pesquisas e a emergência de novas demandas sociais, ela passou também a ser vista como um recurso de acessibilidade, possibilitando a tradução de outros elementos que compunham tais obras.

Vale destacar dentre as modalidades de TAV aquelas utilizadas pela Comunidade Surda, quais sejam, Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE) e a Janela de Libras (JL). A primeira é a mais comum e a mais pesquisada e consiste na tradução das falas dos personagens, marcadas pela identificação desses personagens e por explicitações de sons e ruídos; pode-se dizer que a segunda é a mais recente modalidade de TAV e diz respeito à tradução das falas dos personagens para a língua de sinais, respeitando a espacialidade do discurso e as informações extralinguísticas (expressões faciais e gestos), além de sons e ruídos.

A sistematização dos estudos sobre tradução audiovisual (TAV) data dos anos 1990, com os trabalhos de Gambier (1995, 1996, 1998) e Gottlieb (1997, 2000), que asseguram seu caráter autônomo no âmbito dos estudos da tradução, visto que “[...] como um campo autônomo dentro do domínio mais amplo dos estudos de tradução, a TAV é de fato uma entidade por direito próprio e não por um subgrupo dentro, digamos, de tradução literária” (DÍAZ CINTAS, 2009, p. 5, tradução nossa).<sup>2</sup> Nos anos que se seguiram, a qualidade e a quantidade de

---

<sup>2</sup> Do inglês: “[...] as an autonomous field within the broader domain of translation Studies, AVT is indeed an entity in its own right rather than a subgroup within, say, literary translation”.

trabalhos acadêmicos sobre o tema ganharam força e a TAV conquistou mais espaço acadêmico.

Franco e Araújo (2011), ao abordarem as questões terminológico-conceituais da TAV, fazem uma análise da evolução dos termos da área e destacam o progresso pelo qual esta passou, acompanhando as mudanças tecnológicas e as novas demandas sociais.

Segundo as autoras, inicialmente utilizava-se o termo tradução de filmes por estar focado nas traduções para cinema. Posteriormente, com o surgimento do VHS, o termo não parecia se encaixar, tendo sido cunhada a nomenclatura tradução audiovisual, que ampliava o espectro de possibilidades, pois contemplava a TV, o cinema, o vídeo e até mesmo o rádio.

Elas ainda citam os termos *screen translation* e *multimedia translation*, cada um deles considerando meios diferentes em que os produtos audiovisuais são exibidos. Em meio a todos esses termos, o que mais parece se adequar à área é tradução audiovisual.

Sobre a TAV, Hurtado Albir (1999, p. 182, tradução nossa)<sup>3</sup> declara:

As linguagens audiovisuais se caracterizam principalmente pela confluência de pelo menos dois códigos (tanto em texto original como na tradução): por uma parte o código linguístico (oral e/ou escrito) e por outra o código visual (verbal e/ou icônico). O texto audiovisual se considera desde o ponto de vista semiótico (a soma dos códigos envolvidos em texto), narrativo (relato) e comunicativo (de acordo com as situações presentes).

<sup>3</sup> Do espanhol: “Los textos audiovisuales se caracterizan principalmente por la confluencia de, al menos, dos códigos (tanto en el texto original como en la traducción): por una parte, el código lingüístico (oral y/o escrito) y, por otra, el código visual (verbal y/o icónico). El texto audiovisual ha de considerarse desde un punto de vista semiótico (la suma de códigos que intervienen en el texto), narrativo (relato) y comunicativo (según los rasgos situacionales presentes)”.

Para a autora, esse conceito se aplica às traduções realizadas em vídeo, TV, cinemas e nos mais diversos tipos de textos audiovisuais. Partindo desse princípio, os registros em vídeo das línguas de sinais podem ser classificados como TAV, uma vez que compreendem em si um código linguístico-visual.

A TAV, pois, pode ser entendida como produto textual numa perspectiva bimodal que contempla tanto o aspecto auditivo quanto o visual, dando origem ao texto audiovisual, que pode ser definido, de acordo com Ferreira (2010, p. 11), como: “[...] uma construção semiótica na qual o sentido é criado por uma série de códigos que se conjugam entre si”.

Ainda conceituando a produção audiovisual, Ferreira afirma:

A natureza do produto audiovisual projeta-se através de elementos verbais e não verbais transmitidos visual e acusticamente. Segundo Chiaro (2009, p. 143), o código visual verbal recorre, por exemplo, a tabuletas ou a documentos que podem ser lidos no ecrã ou, na vertente não verbal, é composto pelos cenários e adereços, pelos gestos e pelos movimentos corporais das personagens (FERREIRA, 2010, p. 11).

No que diz respeito às modalidades de TAV, os estudos de Gambier são bem amplos, como demonstram Franco e Araújo:

A apresentação dos tipos de TAV não é menos confusa, e a lista é composta por: legendagem interlinguística ou legenda aberta (*interlingual subtitling* ou *open caption*), legendagem bilíngue (*bilingual subtitling*), dublagem (*dubbing*), dublagem intralingual (*intralingual dubbing*),

interpretação consecutiva (*consecutive interpreting*), interpretação simultânea (*simultaneous interpreting*), interpretação de sinais (*sign language interpreting*), *voice-over* ou meia-dublagem (*voice over* ou *half dubbing*), comentário livre (*free commentary*), tradução à prima vista ou simultânea (*simultaneous or sight translation*), produção multilinguística (*multilingual production*), legendagem intralinguística ou closed caption (*intralingual subtitling* ou *closed caption*), tradução de roteiro (*scenario/script translation*), legendagem ao vivo ou em tempo real (*live or real time subtitling*), supralegendagem ou legendagem eletrônica (*surtitling*) e audiodescrição (*audiodescription*), nessa ordem (FRANCO; ARAÚJO, 2011, p. 1-2).

Essa extensa lista de modalidades de TAV pode ser compilada em dois grandes grupos: legendagem e dublagem (FRANCO; ARAÚJO 2011, p. 2); contudo, ainda assim deixam lacunas nas possibilidades de atuação que a TAV apresenta. Gambier cita, por exemplo, alguns tipos de TAV que, na visão das autoras, ocorrem em ambiente audiovisual, mas que não necessariamente são traduções audiovisuais, como a interpretação simultânea e a interpretação para língua de sinais.

Compreendo que, no caso da língua de sinais, devemos observar com cuidado o tipo de trabalho que está sendo feito para determinar se ele pode ser considerado uma modalidade de TAV ou não. Concordo com as autoras quando não consideram a interpretação simultânea para a língua de sinais como parte da TAV, mas não generalizo, visto que pode ocorrer também a tradução para a língua de sinais de projetos audiovisuais, o que é completamente aderente ao conceito de TAV.

Note-se que, ao realizar uma interpretação simultânea para a TV, seja num debate político ao vivo ou uma entrevista, ou ainda em uma sessão que ocorra em uma língua oral para língua de sinais, o retorno que o telespectador terá será ainda de uma interpretação simultânea, o que não configuraria TAV.

No entanto, ao preparar um projeto de tradução para uma obra cinematográfica, um documentário ou outro tipo de programa, considerando não apenas as línguas envolvidas no processo, mas também as modalidades que estão em voga (de sinais e oral), a composição da cena, os códigos visuais e a semiose dessa obra, pode-se dizer que a tradução para a língua de sinais se enquadra na concepção de TAV.

Neste momento, entendo como primordial ampliar a afirmação a seguir, incluindo como nova modalidade de TAV a tradução em língua de sinais, visto que ela pode ser enquadrada tanto como intralinguística como intersemiótica.

Ainda de acordo com o autor, foi graças a uma das mais antigas e citadas taxonomias de tradução, a de Jakobson (1959), que todos pudemos mais confiantes argumentar a favor das duas novas modalidades que se caracterizavam como intralinguais (LSE) e intersemióticas (LSE e AD) da tradução audiovisual, juntamente com as interlinguais já existentes. LSE e AD representaram assim um redimensionamento da área, não apenas pelo fértil campo da pesquisa que propiciaram, mas também pela possibilidade de redefinirmos as outras modalidades como igualmente promotoras de acessibilidade (FRANCO; ARAÚJO, 2011, p. 4).

Ao reconhecer a tradução em língua de sinais como uma modalidade de TAV, inauguramos possibilidades de pesquisar o trabalho com as línguas de sinais no meio audiovisual por uma perspectiva inovadora, que vai além do lugar comum de considerá-lo pelo viés da interpretação simultânea. O produto da tradução para a língua de sinais gera um vídeo, que costuma ser sobreposto à tela da produção original; para tal, o tradutor deve fazer a leitura da obra como um texto multimodal, considerando todos os sistemas semióticos inerentes, tais sejam a língua de partida, as imagens, os sons, a movimentação de personagens e a própria movimentação da câmera e a estética de cada filme.

Dessa maneira, é correto afirmar que é o tratamento dado à tradução de produtos audiovisuais para uma determinada língua de sinais que será determinante para considerá-la uma modalidade de TAV; a interpretação por si só não seria suficiente para isso, mas uma tradução especializada e com foco na estética da obra qualifica este produto como TAV.

Reconhecer a Janela de Libras como uma modalidade de TAV amplia seu espectro terminológico e possibilita uma nova visão sobre essa produção, que, devido a sua especificidade, merece atenção e um cuidado maior em sua preparação.

Para além de conhecer os parâmetros técnicos para se produzir a Janela de Libras, é preciso entender os quesitos estéticos da obra a ser traduzida. Observe-se que, para a tradução de um documentário, a dinâmica será diferente do trabalho realizado em uma ficção.

Como dito, as formas mais comuns de TAV são a legendagem e a dublagem. Contudo, os conceitos desse tipo de TAV são incipientes para traduzir a complexidade do trabalho com a Janela de Libras. A primeira foi definida por Hurtado Albir (1999) como a modalidade em que o texto auditivo original se mantém e é inserido um texto que representa

exatamente o que o texto auditivo professa. A segunda caracteriza-se pela sobreposição do texto original por um outro texto auditivo na língua de chegada. Ambas têm como foco a transposição linguística, ou seja, transpor os textos e os sons, enquanto a JL pode incorporar ainda os planos, as perspectivas e até as nuances físicas, como expressões faciais e corporais, que contribuam para o amplo entendimento da obra.

Embora *grosso modo* a Janela de Libras possa ser classificada como um tipo de legendagem, entendemos que o registro produzido pelo tradutor passa por uma adaptação estética que não necessariamente representará apenas o texto verbalizado, mas compreenderá outros signos não verbais muito importantes para estabelecer a relação de compreensão do texto multimodal. Além do mais, entendo que a Legenda para Surdos e Ensurdecidos já contempla este campo respeitando a especificidade dos Surdos, embora utilize o sistema da língua oral, no nosso caso, o português.

Tanto quanto a dublagem, a Janela de Libras aparece concomitantemente ao vídeo original, mas não tem por objetivo se sobrepor ao texto verbalizado. Ela pode, na verdade, complementar esse texto ao serem veiculados simultaneamente.

Assim, acredito que seja mais prudente neste momento considerar a Janela de Libras uma modalidade exclusiva, com peculiaridades e propósitos específicos.

Segundo Díaz Cintas (2007), a tradução audiovisual estaria relacionada também à acessibilidade, pelo fato de tornar a informação original presente na linguagem fonte, disponível para um novo público por meio da linguagem meta, ou seja, não apenas entre línguas, mas entre meios semióticos diferentes.

Em se tratando da interpretação para cinema, questões artísticas, cinematográficas, multimodais e intersemióticas precisam

ser contempladas para que a pessoa surda possa exercer a fruição estética.

É interessante pensar, ainda, como Díaz Cintas (2007), na figura do profissional tradutor, que precisa dispor de diversas habilidades, sendo chamado pelo autor de “acessibilitador”:

Falamos de “acessibilidade”, mas carecemos de um conceito geral que aglutine os responsáveis encarregados da mesma, contrariamente ao que acontece no terreno da tradução (tradutor) e da interpretação (intérprete). Dado o impulso atual desta nova atividade social e profissional e suas boas perspectivas de futuro, talvez seja o momento adequado de cunhar um novo termo e começar a falar da figura do “acessibilitador”, como especialista último no terreno da acessibilidade (DÍAZ CINTAS, 2007, p. 46, tradução de SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 13).<sup>4</sup>

Podemos afirmar que as competências do acessibilitador são múltiplas e diversas, pois precisa conhecer o universo das pessoas com deficiência, as questões relacionadas aos produtos audiovisuais a que se destina seu trabalho e ainda as nuances do tipo de obra com a qual vai trabalhar. Assim, cada atividade que necessitar de tradução acessível demandará do acessibilitador um trabalho de preparação e organização.

---

<sup>4</sup> Do espanhol: “Hablamos de «accesibilidad», pero carecemos de un concepto general que aglutine a los responsables encargados de la misma, contrariamente a lo que ocurre en el terreno de la traducción (traductor) y la interpretación (intérprete). Dado el empuje actual de esta nueva actividad social y profesional y sus buenas perspectivas de futuro, quizá sea el momento adecuado de acuñar un nuevo término y empezar a hablar de la figura del «accesibilitador», como experto último en el terreno de la accesibilidad”.

### 3 A estética cinematográfica e a construção da Janela de Libras

Como afirmado anteriormente, parto do pressuposto de que a obra cinematográfica é um texto multimodal; portanto, faz-se necessário compreender o conceito de narrativa cinematográfica e analisar suas implicações para o processo tradutório.

Jost e Gaudreault (2009) reconhecem haver diferenças entre narrativa oral, escrita e cinematográfica e afirmam que a primeira ocorre em presença, enquanto as outras duas se dão em ausência (do narrador). Mediante essa afirmação, os autores procuram entender como a narrativa cinematográfica se processa, visto tratar-se de uma sequência de imagens e sons.

Para compreender o que é uma narrativa, os autores apoiam-se nos estudos de Metz (1968), que pressupõe cinco critérios para identificação de uma narrativa. A seguir sintetizo esses pontos para uma compreensão geral do exposto pelos autores:

1. ela deve ter um início e um fim: as narrativas devem ter uma sequência lógica que se inicia num momento específico e pressupõe um fim determinado, mesmo que esse fim indique a continuidade dos acontecimentos ou até o início de novas situações;
2. é uma sequência com duas temporalidades: a da coisa narrada e a da narração, ou seja, o fato em si está no passado por já ter acontecido, mas, ao ser narrado, ele se coloca no presente por acontecer naquele momento;
3. é um discurso, visto se tratar de uma sequência de enunciados emitidos por alguém: o fato de se perceber que há uma mensagem codificada por um emissor e decodificada por um receptor determina a função discursiva do cinema;

4. a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa narrada: partindo da ideia de que o real não conta histórias, ao se considerar o cinema como uma narrativa, mesmo fatos reais viram histórias contadas por alguém e não o fato ocorrido de fato;
5. a narrativa é um conjunto de acontecimentos: os acontecimentos concatenados e organizados é que permitem à narrativa se organizar como discurso fechado.

Nessa perspectiva, a narrativa cinematográfica configura-se na possibilidade de contar histórias por meio de sequências de imagens e/ou sons concatenando as esferas discursivas, imagéticas, temporais, espaciais e sonoras. Esse conjunto de aspectos traduz o sentido da obra cinematográfica e adquire corpo ao ser estruturado na montagem do filme.

Ao contar histórias por vias dessa narrativa, o cinema adquire um papel afetivo importante, como destacado por Marcel Martin (2005, p. 32):

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de fato, dinamizado pela visão artística do realizador. A percepção do espectador torna-se afetiva pouco a pouco, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam. A imagem encontra-se, portanto, afetada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de fato, sendo verdadeiramente algumas coisas mais do que uma simples representação.

No que tange à estética do filme, é importante para nossos estudos analisar o espaço fílmico e compreender como ele se configura, pois “reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT *et al.*, 2007, p. 21), por essa razão, para compreender bem a obra cinematográfica e poder coordenar a tradução em línguas de sinais de acordo com a semiologia da obra é necessário entender que o espaço fílmico se constitui como um espaço imaginário formado pelo campo – entendido como a porção realista de um espaço imaginário contida no quadro cinematográfico; e pelo fora de campo – considerado o espaço de produção do filme.

Ainda nessa perspectiva, vale considerar a noção de plano e os significados que ele acrescenta à sintaxe do cinema. Martin afirma:

Tecnicamente, ele é, do ponto de vista das filmagens, o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmera começa a trabalhar e aquele em que para. Do ponto de vista do montar, é o pedaço de filme que fica entre duas tesouradas, depois entre duas colagens; do ponto de vista do espectador, finalmente (o único que nos interessa aqui), é o pedaço de filme entre duas conjunções (MARTIN, 2005, p. 177).

Ciente da abordagem de Martin, mas compreendendo o plano por uma perspectiva mais generalizada, podemos dizer que: “A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT *et al.*, 2007, p. 39).

Na taxonomia do cinema, há várias classificações dos tipos de plano. Seguindo Aumont *et al.* (2007), optei por trabalhar com: plano geral, plano conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close up*. Cada um desses tipos de plano carrega consigo uma intencionalidade e desempenha uma função da construção do filme.

Aproveitando a investigação de Moreira (2011) quanto à geografia do cinema, na qual ele compila de forma didática os planos cinematográficos, temos:

- plano geral: usado para situar a ação geograficamente, é usado para evidenciar o local em que a cena ocorre, como casa, prédios, cidades, etc.;
- plano conjunto: usado para apresentar grupos de personagens que desempenham determinada função na cena. O plano conjunto enfatiza mais o ambiente que os personagens;
- plano médio: mostra o personagem da cintura para cima e é usado para enfatizar movimentos corporais das mãos e do tronco;
- plano americano: quando o personagem é enquadrado do joelho para cima;
- primeiro plano: enquadramento do busto para cima, destaca as atitudes, as características e as intenções de determinado personagem;
- plano aproximado: enquadra o personagem do pescoço para cima, focando na expressão dramática do ator;
- *close up*: é o enfoque total no rosto do personagem, enfatizando suas expressões em detalhe.

Cada um desses planos tem uma função sintática e desempenha papel fundamental na construção da estética da obra, visto que, ao evidenciar ou não determinado aspecto ou ação no filme, contribui para sua composição narrativa.

Durante a pesquisa, trabalhei com o filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, com o propósito de refletir sobre como as noções estéticas contribuem para a construção de Janela de Libras, posto que com base nelas podem ser definidas estratégias de construção do espaço na Janela de Libras e estabelecidas as relações entre o texto principal e o texto traduzido.

Ao analisar o filme, constatei que a noção de plano é utilizada de forma inteligente na construção da narrativa. O filme se inicia com um *close* dos olhos de Léo, que é cego; abre para um plano aproximado apresentando a fisionomia do personagem; logo em seguida forma-se um plano conjunto em que é possível ver Giovana e Gabriel, personagens que, com Léo, formam o trio (de personagens) principal do filme. Para confirmar a condição de cegueira de Léo, é dado um *close* na máquina de escrever utilizada por ele durante as aulas.

Na sequência, o filme, em primeiro plano, mostra a troca de olhares de dois colegas, indicando um combinado entre os dois. O quadro corta para a professora, que, em plano médio, avalia os trabalhos dos alunos enquanto observa a turma, que é então apresentada em plano conjunto.

A sequência narrada anteriormente indica ao espectador, devido a essas movimentações de plano e à construção da cena, que algo inesperado está por vir, o que acaba criando certo mistério.

O filme é construído num espaço delimitado entre a escola e a casa de Léo, razão pela qual o plano geral não é utilizado. A narrativa tende a ser mais intimista, priorizando *closes* e planos mais fechados, como primeiro plano e plano aproximado, gerando uma atmosfera de fluidez de sentimentos em que os personagens vão construindo sua identidade e se conhecendo no decorrer da história.

As mudanças de perspectiva também podem ser analisadas como elemento discursivo, posto que demonstram a proximidade emocional entre

os personagens, tendo como ponto de referência Leonardo. No início da trama, Giovana é colocada numa perspectiva mais próxima dele, demonstrando maior intimidade, pois são amigos desde a infância. Com o aumento da proximidade entre Léo e Gabriel e o surgimento de uma relação entre os personagens, a perspectiva se inverte e Gabriel passa a ser representado de forma mais próxima a Léo, enquanto Giovana é posta em segundo plano.

Essa análise mais detalhada do filme, buscando entender a sintaxe em que ele foi construído e a forma como os elementos estéticos estão correlacionados, contribui para que o tradutor de Libras possa construir seu discurso de forma mais aderente à história, trabalhando conscientemente a estética de sua tradução para que o espectador Surdo possa acompanhar o quadro que se vai constituindo cena a cena.

Para que essas análises possam ser feitas, é necessário que o tradutor domine os conceitos de estética cinematográfica e tenha a sensibilidade de reconhecê-los na obra que está sendo traduzida. Dessa maneira, a produção do texto em Libras terá como princípio o diálogo com a obra original de modo que o espectador Surdo possa compreender não só as falas dos personagens, mas todo o discurso cinematográfico apresentado.

## Considerações finais

Pesquisar a Janela de Libras é desafiador, pois não encontramos na literatura trabalhos que discorram sobre sua utilização, que consideramos como modalidade de tradução audiovisual. Ao observar o discurso de profissionais tradutores e intérpretes de línguas de sinais pode-se perceber, quando mencionada a atuação em e para o audiovisual, que a referência direta estabelecida é de interpretação.

Dessa maneira, destaco neste primeiro momento a importância de estarmos trabalhando diretamente com o fazer tradutório da Janela

de Libras. Posicionar a Janela de Libras como uma modalidade de TAV é um avanço nos estudos e possibilita ampliar os espectros de pesquisa nesta área. A adoção de um modelo de JL e o desenvolvimento da tradução pensando na adequação a este modelo e a este fim é a contribuição maior que observo neste trabalho. O foco do projeto foi em uma produção para cinema, mas vale refletir e cotejar o modelo ideal para outros tipos de produção audiovisual, como telejornais, documentários, videoaulas e tantos outros formatos de vídeo.

Considero primordial destacar que a tradução de Libras desenvolvida para cinema demanda competências específicas do tradutor e exige dele um envolvimento íntimo com a obra a ser traduzida.

Nesse sentido, é importante pensar em uma formação que contemple essas especificidades, permitindo ao profissional analisar a obra por uma perspectiva estética, compreendendo a função dos planos e das perspectivas, das cores, das luzes, dos sons e dos movimentos da câmera em obras cinematográficas, para que ele possa construir sua tradução ciente da importância de cada um desses aspectos. Ainda é necessário que o tradutor tenha conhecimento técnico mínimo de como produzir a Janela de Libras. Estudar profundamente a obra, buscar informações acadêmicas ou não, críticas ou populares sobre ela e entender o contexto no qual se insere e a motivação que ela carrega é uma competência que deve ser desenvolvida pelo profissional tradutor.

A estética cinematográfica e o enredo são pontos cruciais para a elaboração do projeto de tradução, pois podem dar pistas sobre qual caminho o tradutor deve tomar, e para isso é importante observar a semiótica que permeia o filme e aplicá-la à tradução. Compreender os signos verbais e os não verbais expressos em cada movimento e em cada fala dos personagens é mister para que a tradução seja realizada com êxito.

Conhecer a narrativa cinematográfica e entender bem os aspectos estéticos do filme e como eles contribuem para a construção da história permitem ao tradutor de Libras considerar em seu projeto de tradução os momentos em que sua tradução deve incorporar esses elementos e quando essa incorporação deve ser deixada a cargo do espaço fílmico em si. O tradutor precisa desenvolver um olhar sensível e consciente para a estética do cinema ao cabo que ela possa conduzi-lo num caminho aproximado à poética da obra.

## Referências

ANJOS, Raphael Pereira de. *Cinema para Libras: reflexões sobre a estética cinematográfica*. 2017. 213 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/31027>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. 5. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Ofício de Arte e Forma, 2007.

BRASIL. Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 25 abr. 2002, Seção 1, p. 23. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm)>. Acesso em: 30 jul. 2018.

BRASIL. Decreto n. 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei n. 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, 23 dez. 2005, Seção 1, p. 28. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm)>. Acesso em: 30 jul. 2018.

BRASIL. Lei n. 13.146, de 6 de junho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). *Diário Oficial da União*. Brasília, 7 jul. 2015, Seção 1, p. 2. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/Ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm)>. Acesso em: 30 jul. 2018.

CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. *Variação linguística em Língua de Sinais Brasileira: foco no léxico*. 2011. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Programação de Pós-Graduação em Linguística. Universidade de Brasília: Brasília, 2011.

DÍAZ CINTAS, J. Por una preparaci3n de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS*, n. II. London: Roehampton University, 2007. p. 45-59.

DÍAZ CINTAS, J. *New trends in audiovisual translation*. Multilingual Matters, 2009.

FERREIRA, Lisbeth Maria Peneda. *Tradu33o audiovisual: a legendagem para s/Surdos nos quatro canais de sinal aberto da televis3o portuguesa*. 2010. 113 f. Disserta33o (Mestrado) – Tradu33o e Servi33os Linguísticos. Universidade do Porto: Porto, 2010.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAÚJO, Vera Santiago. Quest3es terminol3gico-conceituais no campo da tradu33o audiovisual (TAV). *Tradu33o em Revista*, v. 11, n. 2, p. 1-23, 2011. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18884/18884.PDF>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

GAMBIER, Yves (Ed.). *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques*. Audiovisual Communication and Language Transfer. Translatio, Nouvelles de la FITFIT Newsletter XIV (3-4), 1995.

GAMBIER, Yves. *Les transferts linguistiques dans les m3dias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

GAMBIER, Yves. *Translating for the Media*. Papers from the International Conference Languages and the Media. Turku: University of Turku, 1998.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. p. 6.

GOTTLIEB, Henrik. *Subtitles, translation & idioms*. 1997. 354 f. Tese (Doutorado) – Center for translation studies and lexicography, University of Copenhagen. Copenhagen, 1997.

GOTTLIEB, Henrik. *Screen translation*. Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voiceover. Copenhagen: University of Copenhagen, 2000.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madri: Edelsa, 1999.

LIONÇO, Vânia; PINHEIRO, Lowrrane; NASCIMENTO, Valquíria. Cineares: cinema, cultura e integração social. In: 31º SEURS – SEMINÁRIO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA REGIÃO SUL. *Anais [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

SOUSA, Saulo Machado Mello de. *Sinais lexicais dos termos cinematográficos: a perspectiva da língua de sinais no cinema*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, 1968.

MOREIRA, Tiago de Almeida. A dimensão espacial nos filmes. *Revista de Geografia (UFPE)*, v. 28, n. 2, p. 34-43, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/article/view/228928>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto. *O ser e o estar sendo surdos: alteridade, diferença e identidade*. 2003. 156 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5880/000521539.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

RABELO, Amanda Mont’Alvão Veloso. Não é apenas um filme: a semiótica psicanalítica versus o esgotamento de sentido. *Leitura Flutuante*. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291, v. 5, n. 2, p. 83-101, 2014. Disponível em: ><https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/17494>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

RIBEIRO, Daniela Prometi. *Glossário bilíngue da Língua de Sinais Brasileira: criação de sinais dos termos da música*. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/15032>>. Acesso: 30 jul. 2018.

SANTIAGO VIGATA, Helena. *A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma análise pragmática*. 2016. 313 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/20397>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

VIEIRA, Maria Izaete Inácio. Acessibilidade sem esforço para surdos: janela de Libras ou legenda? Uma análise dos instrumentos de acessibilidade para surdos usados no filme *O grão*. In: III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISAS EM TRADUÇÃO & INTERPRETAÇÃO DE LIBRAS E LÍNGUA DE PORTUGUESA. *Anais* [...]. Florianópolis: Ronice Müller de Quadros: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2012. v. III. 2012. Disponível em: <[http://www.congressotils.com.br/anais/anais/tils2012\\_metodologias\\_traducao\\_vieira.pdf](http://www.congressotils.com.br/anais/anais/tils2012_metodologias_traducao_vieira.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2018.

## Referências audiovisuais

EU não quero voltar sozinho. Daniel Ribeiro. Brasil, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wav5KjBHbI>. Acesso em: 30 jul. 2018.