

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



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

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

**PARTE II – REFLEXÕES SOBRE
A PRÁTICA TRADUTÓRIA**

Legenda para Surdos e Ensurdecidos do universo sonoro do filme *Desejo e Reparação*

Gabriela Caetano Boaventura Sampieri

Introdução

Esta pesquisa teve como motivação inicial uma demanda gerada pelos debates que aconteceram durante o I Encontro Latino-Americano de Legendas e Audiodescrição, realizado nos dias 11 e 12 de maio de 2015, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. O evento, organizado pela Secretaria do Audiovisual/MinC, contou com a participação das docentes Soraya Ferreira Alves (UnB) e Élide Gama (UECE), das tradutoras/legendistas Sabrina Martinez e Mónica Bartolomé (Argentina), da diretora da Oscip Mais Diferenças, Carla Mauch, e da coordenadora-geral de Desenvolvimento Sustentável do Audiovisual, da Secretaria do Audiovisual/MinC, Sylvia Bahiense Naves. Naquela ocasião, falou-se sobre a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU), ratificada pelo Brasil em 2008, e sobre a publicação da Lei Brasileira de Inclusão (Lei n. 13.146/2015), que aconteceria poucos meses após o Encontro. Durante o evento, concluiu-se que era urgente o estabelecimento de parâmetros formais de elaboração de recursos de acessibilidade audiovisual. A partir disso, o *Guia para*

produções audiovisuais acessíveis (NAVES *et al.*, 2016) passou a ser desenvolvido por meio de uma parceria entre professores da Universidade de Brasília, da Universidade Estadual do Ceará e profissionais da área da acessibilidade cultural, publicado pelo Ministério da Cultura em 2016.

Este trabalho se inspirou, portanto, nas inquietações de profissionais da legendagem e da audiodescrição, de realizadores de audiovisual e de espectadores cegos e Surdos¹ participantes daquele evento. Entre tradutores e espectadores com deficiência era ponto pacífico a importância do acesso à cultura e a urgência em desenvolver um material de referência sobre a elaboração de recursos de acessibilidade audiovisual. Entre os realizadores de audiovisual, a dúvida era quanto à manutenção da qualidade artística das obras com acessibilidade. Com base nesse questionamento e no meu interesse pelo cinema e mais especificamente pela trilha e pelos efeitos sonoros, envolvi-me com a pesquisa sobre esse universo, suas funções na narrativa fílmica e a maneira de proporcionar aos espectadores Surdos e Ensurdecidos uma experiência estética de cinema de qualidade. Este artigo baseou-se em minha dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação sob a orientação da professora Soraya Ferreira Alves.

Os estudos da acessibilidade audiovisual estão inseridos nos Estudos da Tradução Audiovisual (TAV). Segundo Jorge Díaz-Cintas (2009, p. 1), a TAV é uma atividade profissional que remonta aos primórdios da história do cinema. Comumente, acredita-se que tenha surgido com o advento do cinema falado; contudo, a necessidade da tradução surgiu ainda na era do cinema mudo (1895–1927), quando as exibições eram acompanhadas por diálogos lidos por atores posicionados atrás da tela ou, até mesmo, por narradores que

¹ O termo Surdo com “S” maiúsculo é utilizado para destacar a posição desta pesquisa em respeito às especificidades linguísticas e culturais dos Surdos, assim como o faz Castro Júnior (2011, p. 12).

comentavam e explicavam o que se via nas imagens (CRONIN, 2009, p. 3). Os filmes mudos podiam trazer ainda inserções textuais, os intertítulos ou as cartelas de texto, os quais, consoante Josélia Neves (2005, p. 17), podem ser considerados os precursores da Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE).

Jorge Díaz-Cintas destaca o aspecto independente e autônomo que a TAV adquiriu nos últimos anos, tornando-se uma área de pesquisa com suas próprias abordagens teóricas e terminológicas e objeto de inúmeras publicações, cursos de pós-graduação e conferências internacionais (DÍAZ-CINTAS, 2009, p. 7). Apesar dessa aparente independência, Romero Fresco (2006 *apud* DÍAZ-CINTAS, 2009, p. 7) lembra a heterogeneidade e a interdisciplinaridade da TAV, o que lhe traz contribuições de diversos outros campos, abrindo-lhe novos caminhos e proporcionando-lhe crescimento como área de pesquisa inesgotável.

Assim como Romero Fresco, Frederic Chaume (2004, p. 12) defende uma abordagem interdisciplinar da TAV, na qual os Estudos da Tradução e da Linguagem Cinematográfica devem ser combinados a fim de promover uma melhor compreensão dos múltiplos sentidos contidos nos textos audiovisuais. O autor defende que esses textos são construídos de acordo com convenções e regras próprias que transcendem àquelas da comunicação linguística. A linguagem cinematográfica, em sua complexidade, é constituída de uma série de códigos significativos (*signifying codes*), incluindo os códigos não linguísticos, como os sons e as imagens. Quanto às pesquisas em TAV, Chaume (2004) reforça a importância de uma abordagem interdisciplinar que permita uma análise rigorosa de seu objeto de estudo, considerando sempre sua natureza híbrida e composta por códigos significativos múltiplos que operam simultaneamente.

A pesquisadora Josélia Neves (2005) defende a relevância da pesquisa sobre recursos de acessibilidade nos estudos da TAV para garantir às pessoas com deficiência o reconhecimento de sua dignidade e a igualdade de direitos. Para tanto, é importante que o tradutor de LSE leve em consideração as especificidades desse tipo de legenda e do produto a ser legendado. Além disso, deve reconhecer as necessidades de seu público, que, como todo povo, é heterogêneo.

Quanto ao público-alvo da LSE, esta pesquisa não pretende impor uma abordagem oralista que vê o Surdo a partir de uma deficiência a ser reabilitada, desconsiderando sua cultura e identidade (GUTIERREZ, 2011, p. 39). Respeitando a alteridade do povo Surdo, busca apresentar a LSE, modalidade de tradução escrita, como uma ferramenta útil de acesso e aprendizado para o público Surdo bilíngue (que tem a Libras como primeira língua e o português como segunda), o qual pode encontrar neste meio uma maneira de desenvolver e praticar a leitura e a escrita em português (SOUSA, 2015, p. 40). Ressalto ainda a relevância de tal modalidade para aquele que perdeu a audição após certa idade e tem dificuldades para aprender a língua de sinais.

Esta pesquisa também busca contribuir com os estudos da tradução ao trazer um olhar interdisciplinar em relação à tradução audiovisual acessível. Ela se justifica por tal razão, visto ser possível observar que, ao longo desses quase sessenta anos de pesquisas voltadas à TAV (considerando a publicação dos primeiros artigos relacionados à pesquisa em TAV pela revista *Babel* em 1960), poucos autores dedicaram-se a estudá-la também sob a perspectiva dos estudos cinematográficos, abordando a relação entre a elaboração da tradução e a linguagem cinematográfica. Ademais, sob o ponto de vista da acessibilidade audiovisual, a maioria dos pesquisadores tem tratado dos parâmetros técnicos e linguísticos do processo tradutório,

ignorando muitas vezes o aspecto estético e artístico da elaboração de traduções audiovisuais acessíveis.

Para aplicar os princípios da interdisciplinaridade da TAV, foi elaborada por mim uma LSE do filme *Desejo e reparação* (2007), de Joe Wright, que será aqui explicada e demonstrada por meio de exemplos. Dada sua rica trilha sonora – vencedora do Oscar de Melhor Trilha Sonora em 2007 –, inspirada nas trilhas do cinema clássico, procuro explorar não só os aspectos técnicos e linguísticos do processo de elaboração da LSE, mas também as especificidades do universo sonoro da obra.

A adaptação do romance homônimo de Ian McEwan (2011), *Desejo e reparação* (2007), em inglês *Atonement*, narra a história do casal Cecília e Robbie, cujos destinos são marcados por um testemunho malicioso de uma das personagens, Briony, de 13 anos. A menina, imatura para compreender o relacionamento entre sua irmã mais velha e o filho de uma das empregadas da casa, acaba denunciando o rapaz pelo estupro de sua prima Lola. Por essa razão, ele é sentenciado a três anos de prisão e, em seguida, a servir na Segunda Guerra Mundial. Com a prisão arbitrária de Robbie, Cecília rompe com a família e passa a trabalhar como enfermeira em um hospital de guerra em Londres, esperando pela volta de seu amado. Briony também se torna enfermeira, buscando, de alguma forma, reparar o sofrimento que causara. Cecília e Robbie finalmente ficam juntos, e Briony tem a chance de consertar o erro cometido contra a irmã e o rapaz revelando a verdade sobre o crime.

O filme teria um típico final feliz, porém isso é desconstruído à medida que os diferentes fragmentos de ponto de vista que permeiam a versão ficcional de Briony são expostos (ALVES, 2011, p. 76).

Tanto o romance de McEwan quanto o filme de Wright podem ser considerados obras de caráter metaficcional, ou seja, uma ficção dentro de uma ficção. Além de uma trama envolvente e fotografia exuberante, o

filme de Joe Wright conta com uma rica trilha sonora composta por Dario Marianelli. Suas partituras apresentam influências de compositores do início do século XX (MARIANELLI, 2008) e se fundem a efeitos sonoros bem orquestrados, construindo uma nova camada de significação.

Considerando os múltiplos significados que imagens e sons representam na obra, proponho uma forma interdisciplinar de elaborar a LSE, conforme os parâmetros técnicos e linguísticos estabelecidos pelo *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (GPAA) (NAVES *et al.*, 2016) e o estudo mais aprofundado das funções dos sons em uma obra cinematográfica.

1 O cinema e a tradução audiovisual

A tradução audiovisual é quase tão antiga quanto o próprio cinema. Ainda na era do cinema mudo, o trabalho de profissionais era necessário para traduzir o conteúdo dos intertítulos das obras a serem enviadas para outros países. Contudo, foi com o surgimento dos *talkies*, filmes falados, que a tradução se tornou ferramenta indispensável para promover a carreira internacional e a acessibilidade das produções cinematográficas.

O advento do som impôs grandes dificuldades comerciais a todas as indústrias cinematográficas. Hollywood, que até o início da década de 20 do século passado foi uma indústria financeiramente bem-sucedida graças à sua crescente capacidade de exportação de produções audiovisuais, também foi atingida. Apesar de a introdução da linguagem escrita (os intertítulos) na estrutura semiótica dos filmes mudos ter, de alguma forma, limitado a universalidade das obras, a tradução e a gravação de seus cartões de intertítulos eram feitas de forma fácil e barata. O som, entretanto, trouxe novos obstáculos à distribuição internacional e à acessibilidade das obras

cinematográficas, prejudicando inclusive a dominação americana no mercado audiovisual europeu (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 45). Hollywood experimentou diversas novas formas para tornar seus filmes multilíngues e satisfazer as demandas do público estrangeiro por filmes em suas próprias línguas.

Utilizando equipamentos de pós-sincronização para melhorar a qualidade do som do filme, foi possível inserir nas obras uma faixa sonora que traduzia (dublava) os diálogos originais na língua de chegada. Surgiu, assim, a dublagem na forma atual. Como regra principal, a dublagem deveria estar sempre perfeitamente sincronizada com o movimento dos lábios dos atores (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 50).

A legenda, segundo Pérez-González (2014, p. 46), surgiu no final da década de 20 do século XX com a manipulação dos filmes de celuloide. Os distribuidores sobrepunham à película do filme uma segunda camada com as legendas. Nos últimos anos daquela década, já era comum usar essa versão moderna dos intertítulos para apresentar a tradução dos diálogos originais da obra. Naquela fase inicial, as questões técnicas de elaboração da legenda e suas implicações já eram discutidas, bem como os parâmetros de edição da legenda, como a exclusão, a condensação e a adaptação a fim de sincronizá-la com as falas dos personagens. Como hoje, a indústria priorizava a sincronia entre a imagem e a legenda.

O aperfeiçoamento de estratégias de tradução audiovisual foi responsável, portanto, por recuperar a capacidade de internacionalização das obras produzidas em diversos países, sobretudo das norte-americanas, que voltaram a dominar o mercado audiovisual de todo o mundo. Assim, os Estados Unidos voltaram a promover todo um estilo de vida, além de valores políticos e ideológicos, representados na ação diegética (do filme) (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 47).

2 A Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE)

Muitos acreditam que o surgimento da LSE, como é conhecida atualmente, ocorreu entre as décadas de 70 e 80 do século XX, quando os Estados Unidos e o Reino Unido desenvolveram, quase simultaneamente, dois sistemas que permitiam a inclusão de legendas fechadas para televisão. Nos Estados Unidos, a legenda fechada passou a ser conhecida como *closed captioning*, e no Reino Unido, como *teletext subtitling*. Apesar de esses dois sistemas terem desenvolvido soluções e estratégias de legendagem usadas até hoje, é certo que se tornarão obsoletas rapidamente em nossa era digital, quando o audiovisual está disponível não só nas salas de cinema e televisão, mas também na internet, em videogames, entre outros (NEVES, 2005, p. 107).

Corroborando o entendimento de autores europeus como Ivarsson e Carroll (1998), Karamitroglou (1998), Díaz-Cintas e Remael (2007) e Neves (2007), o GPAA defende que a LSE deve seguir alguns parâmetros semelhantes àqueles pensados para os espectadores ouvintes (NAVES *et al.* 2016, p. 42). No Brasil, as legendas para espectadores ouvintes não podem ultrapassar o limite de duas linhas, devem ter um número de caracteres compatível com a velocidade de leitura, estar normalmente no centro da tela e ser apresentadas em blocos. Caso a velocidade da fala dos personagens seja muito rápida, o conteúdo deverá ser editado para que o espectador possa ter tempo de ler a legenda, olhar para as imagens e compreender a obra (NAVES *et al.*, 2016, p. 42).

Para seguirmos, faz-se necessário explicar a diferença entre a legenda aberta, a legenda fechada, o *closed caption* e a LSE. A legenda para ouvintes costuma ser do tipo aberta, ou seja, está sempre visível na tela, como a legenda que vemos nos cinemas. Contudo, a legenda para ouvintes também pode ser encontrada na modalidade fechada,

requerendo que o espectador escolha visualizá-la, por exemplo, ao assistir a um conteúdo em DVD ou programa de TV a cabo.

É comum que se confunda a legenda fechada com o *closed caption*, pois este também é um tipo de legenda que precisa ser habilitado pelo espectador, distinguindo-se da legenda fechada comum no sentido de que traz informações adicionais, como a identificação dos falantes e a descrição de alguns sons.

O *closed caption* é muito comum na televisão aberta brasileira, todavia não é o modelo ideal de acessibilidade para o público Surdo. Apesar de trazer a explicitação de informações que dependem do canal auditivo (identificação dos falantes e descrição dos sons), este tipo de legenda traz uma transcrição das falas palavra por palavra, não se preocupando em respeitar parâmetros observados pela LSE, como o número de linhas, a velocidade, a segmentação e a edição.

Até hoje, a LSE, mesmo sendo tema de inúmeras pesquisas e publicações acadêmicas, não é vista pelos realizadores de audiovisual e pelo governo brasileiro como algo diferente de uma simples transcrição das falas. Araújo e Nascimento (2011, p. 2) discutem que a Portaria n. 310/2006, do Ministério das Comunicações, não faz distinção entre a LSE e a legenda oculta (fechada), a qual é descrita, no item 3.2 da Portaria, como “[...] transcrição em português dos diálogos, efeitos sonoros e outras informações que não poderiam ser percebidas ou entendidas pelos deficientes auditivos” (BRASIL, 2006, grifo nosso).

Ao analisar a LSE oferecida pelas emissoras de TV e pelas distribuidoras de filmes brasileiras, as pesquisadoras encontraram uma série de problemas que podem impedir a compreensão do conteúdo audiovisual pelos Surdos, como o fato de as transcrições serem palavra por palavra, não estarem em sincronismo com a fala e/ou a imagem e não contarem com qualquer tipo de edição do conteúdo (condensação),

o que resulta em legendas com mais que as duas linhas preconizadas por D'Ydewalle *et al.* (1987 *apud* ARAÚJO; NASCIMENTO, 2011, p. 4). Esses problemas podem prejudicar o movimento de deflexão, no qual o espectador lê as legendas e observa as imagens para poder harmonizá-las e, assim, assistir confortavelmente a uma produção audiovisual.

Além de questões técnicas e linguísticas relativas à elaboração da LSE, tais como número de caracteres por linha, número de linhas, segmentação e edição, é preciso ter em mente questões tradutórias importantes, as quais entendo como aquelas relacionadas à sensibilidade do tradutor para compreender as necessidades de seu público-alvo e as características específicas do material a ser traduzido.

O público Surdo e Ensurdecido, assim como qualquer comunidade, é bastante heterogêneo, sendo constituído por pessoas com histórias de vida diferentes e maneiras distintas de se comunicar e se relacionar com o mundo. Ciente de que o Surdo pertence a uma cultura, com valores, crenças e língua compartilhados (GUTIERREZ, 2011, p. 48), a LSE surge em uma perspectiva bilíngue e bicultural,² que permite ao indivíduo desenvolver suas potencialidades na cultura surda e aproximar-se, por meio dela, da cultura ouvinte (GUTIERREZ, 2011, p. 49).

Josélia Neves (2005, p. 107) assevera que, dadas as características específicas da audiência e do produto audiovisual, o tradutor de LSE, no exercício de sua função, deve-se perguntar:

- Como o Surdo se relaciona com o mundo ao seu redor?
- Ele percebe os sons? Se sim, como?

Com as respostas a essas perguntas, o tradutor deve buscar soluções e fazer suas escolhas.

² Reconhece o povo Surdo como uma comunidade com língua e cultura próprias e que tem o português (no caso do Brasil) como segunda língua, usada para se relacionar com os ouvintes e sua cultura.

Outra questão tradutória a ser pensada ao se elaborar qualquer modalidade de trabalho de tradução está relacionada às características específicas do texto a ser traduzido. Defendo nesta pesquisa que, no caso da elaboração da LSE, é indispensável ao profissional o entendimento da estética e da linguagem cinematográfica pertinente ao produto audiovisual (NAVES *et al.*, 2016, p. 25). É essencial, portanto, que o legendista faça um estudo mais aprofundado sobre como os significados são construídos com base nos diversos signos contidos na obra audiovisual. Chaume (2004, p. 16) propõe que, ao se estudar a TAV, é preciso que se adote uma abordagem interdisciplinar na qual haja uma convergência entre os Estudos da Tradução e os Estudos Cinematográficos para que seja possível compreender o rico aspecto multimodal dos textos audiovisuais. O autor acredita que os estudos da TAV devem assumir uma abordagem interdisciplinar que respeite a natureza híbrida de seu objeto, considerando sempre que ele é composto por múltiplos códigos significativos que operam simultaneamente. Em um texto anterior, Chaume (2002) afirma:

A tradução audiovisual é o exemplo concreto de uma área de pesquisa que precisa encontrar seu lugar nos Estudos da Tradução. É responsabilidade de professores e pesquisadores chamar atenção precisamente àqueles aspectos que a distinguem das demais modalidades de tradução [...] Além de estudos descritivos sobre dublagem e legendagem, poucos autores fizeram estudos aprofundados sobre as peculiaridades da construção de textos audiovisuais, da interação semiótica que ocorre na emissão simultânea de texto (verbal e não verbal) e imagem e a repercussão que isso tem no processo tradutório (CHAUME, 2002, p. 1-3).

Como é possível depreender da afirmação de Chaume (2002), os estudos da TAV e principalmente de suas modalidades acessíveis ainda são bastante recentes e requerem de seus estudiosos e profissionais uma abordagem distinta daquela assumida em relação aos textos tradicionais. Consoante Yves Gambier (2006, p. 3), a TAV subverte a noção tradicional de texto verbal e linear, pois o conteúdo audiovisual é multimodal, tendo seu significado construído no emprego simultâneo de diferentes recursos semióticos, como diálogos, imagens, montagem, iluminação, cores e sons (música, ruídos e efeitos sonoros). Gambier (2006, p. 7) ressalta ainda que existe um grande paradoxo nos estudos da TAV, pois, apesar de reconhecer que há uma relação entre o verbal e o visual e entre a linguagem verbal e a não verbal, a abordagem das pesquisas em TAV continua predominantemente relacionada às questões linguísticas. Assim, o aspecto multimodal do texto audiovisual continua sendo não ignorado, mas negligenciado.

2.1 A LSE e o universo sonoro do filme

Há algum tempo, autores dedicados ao estudo da tradução audiovisual têm tratado do tema da multimodalidade como escopo de pesquisa. Entretanto, como afirma Pérez-González (2014, p. 185), grande parte dos esforços tem se concentrado em elaborar taxonomias e questões linguísticas de equivalência. Outros autores, mais sensíveis à multiplicidade de recursos semióticos das produções audiovisuais, dedicaram-se à tradução baseada na camada imagética. No entanto, poucos estudiosos, como Luis Pérez-González (2014), Josélia Neves (2005, 2010) e Ana Katarinna Nascimento (2013, 2014, 2015), dedicaram-se a pesquisar a camada sonora das produções audiovisuais e sua influência na elaboração da LSE.

Para Pérez-González (2014, p. 192), os recursos semióticos da obra audiovisual podem ser classificados em quatro modalidades básicas: as imagens, a linguagem (diálogos), os sons (efeitos sonoros) e a música. Como o foco desta pesquisa são os efeitos sonoros e a música, discorro apenas sobre essas duas modalidades de recursos semióticos.

De acordo com o autor (2014, p. 206), os sons diegéticos (efeitos sonoros) costumam não ser alterados durante o processo de TAV, servindo para complementar ou acentuar os demais recursos semióticos. Ele diz que os tradutores, como leitores especializados, deverão ter em mente a contribuição desses recursos na construção do significado fílmico e de sua relação com os demais a fim de fazer as melhores escolhas tradutórias na língua-alvo.

Com relação à música, Pérez-González (2014, p. 208) salienta a importância tanto de sua modalidade diegética – que pertence ao mundo representado na obra – quanto da não diegética, que só pode ser ouvida pelos espectadores na construção do significado fílmico. O autor afirma que a forma mais comum de manipulação desse recurso semiótico pelo tradutor audiovisual é pela tradução das letras das canções da obra, sendo a escolha de traduzi-las uma importante decisão do processo tradutório. Ele explica que, muitas vezes, a escolha de traduzir as letras da canção não é uma opção para os profissionais que trabalham sob a demanda da indústria audiovisual, uma vez que, normalmente, são orientados a ignorar essa dimensão semiótica dos textos multimodais (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 211). Para ele, mesmo quando a música não evoca signos verbais (letra), ela é capaz de representar os pensamentos e os sentimentos dos personagens, e, por isso, o tradutor deve possuir sensibilidade para compreender seu conteúdo significativo na trama e tomar suas decisões.

Para exemplificar a complexidade dessa tarefa do tradutor que direciona seu trabalho ao público Surdo, Pérez-González (2014, p. 213) menciona o filme *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, que brinca justamente com o papel da música na construção do significado fílmico. Nesse filme, o espectador é confrontado com imagens de extrema violência acompanhadas por músicas como *Singing in the rain* (1931), de Nacio Herb Brown e Arthur Freed, e a *Sinfonia n. 9* (1824), de Beethoven. A contradição entre as imagens e a música (utilização assíncrona do som, defendida por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu Manifesto, de 1928) desloca a ação violenta da realidade e a faz parecer inofensiva. Com isso, quem assiste questiona o que vê e indaga se o protagonista Alex (Malcon McDowell) é simplesmente ingênuo ou psicopata. Nesse exemplo, a trilha sonora, em vez de amplificar as emoções suscitadas pelas imagens, é empregada para desviar os sentimentos do espectador e traduzir os do protagonista. Ao compreender a importância da música na construção dessa contradição, núcleo dessa obra de Kubrick, Pérez-González (2014, p. 212) demonstra o desafio do tradutor de LSE, pois, conforme os parâmetros de elaboração, a legenda deveria mostrar apenas o título da canção. Ele argumenta, porém, que esse tipo de tradução não seria suficiente para descrever a experiência estética promovida pela música dessa obra, por isso adverte que o tradutor tem de ultrapassar os preceitos da tradicional TAV e se aventurar nos conceitos de outras disciplinas, como a semiologia e a psicologia.

Pérez-González (2014, p. 212) observa ainda que tradutores dedicados à LSE devem dissecar a produção audiovisual para estimar a real contribuição dos sons e da música na compreensão do todo do texto audiovisual e, assim, fazer suas escolhas tradutórias.

Josélia Neves (2010, p. 123), por sua vez, trata especificamente da representação da música na LSE ao sustentar que pessoas Surdas têm

capacidade para processar a música superior àquela com que processam a fala, pois a música é formada de componentes como melodia, ritmo e, frequentemente, palavras, que podem ser percebidos mesmo por pessoas Surdas, desde que reunidas as condições ambientais adequadas. A autora explica que as vibrações podem ser sentidas por todo o corpo, sendo, por meio delas, que as pessoas Surdas são capazes de perceber o ritmo da música. Aquilo que é sentido na pele, nos músculos e nos ossos é processado no cérebro e na alma, sendo uma experiência estética com funções terapêuticas que retomam memórias e histórias. Neves atribui essa relação da música com as emoções e as histórias das pessoas à existência de uma audição cultural e uma memória auditiva que não é fundamentalmente sensorial. É com base nessa compreensão da música e de sua relação com o “ser” humano que Josélia Neves (2010, p. 123) pensa o papel da música na construção do significado fílmico e em como promover a compreensão da camada sonora do filme por meio das legendas. Apesar da dificuldade de encontrar palavras que comuniquem por completo a força expressiva do som, o tradutor que trabalha com LSE deve tentar produzir uma narrativa e um efeito estético equivalente que expresse significado para aqueles que não ouvem.

A autora destaca que a música é mais importante na vida das pessoas Surdas do que se imagina. Ao citar pesquisas médicas e sociológicas (SANDBERG, 1954; GOUGE, 1990; DARROW, 1993; SACKS, 1990), Neves (2010, p. 123) esclarece que a música pode ser ouvida de diversas formas e que o mundo dos Surdos é tudo menos silencioso, pois os sons podem ser percebidos intensamente por vários outros sentidos. Ela observa que a música pode ser mais facilmente percebida que a fala por normalmente vibrar em frequências mais baixas que a voz humana. Neves (2010, p. 124) argumenta ainda que essa habilidade das pessoas Surdas de perceber fisicamente a música já deve ser razão suficiente

para que aqueles que trabalham com a acessibilidade de pessoas Surdas e, principalmente, legendistas tenham especial cuidado e atenção ao representar/traduzir a música.

Muitos filmes contam com trilhas sonoras inesquecíveis e cheias de significado. Quem não se lembra da música *Also Sprach Zarathustra* (1896), de Richard Strauss, retumbando nos primeiros minutos de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Kubrick? Assim como o ermitão/profeta Zarathustra de Nietzsche (1883), que deixa a montanha onde se encontra recluso para levar conhecimento aos homens, o monólito de Kubrick traz ao amanhecer a verdade, o conhecimento e a evolução do primata ao homem que ocupa o espaço em suas modernas naves espaciais (GROPPO, 2006, p. 1.600). É nessa complexidade de significados da trilha sonora que está o desafio do tradutor de LSE. Como não descrever a potência que a música de Strauss dá à cena de Kubrick? Como não explicitar, mesmo que rapidamente, sua conexão com a obra de Nietzsche, que traz o significado que permeará toda a trama?

Portanto, como manifesta Neves (2010, p. 124), a música e os efeitos sonoros são códigos fílmicos dos mais complexos e requerem uma habilidade interpretativa especial do espectador e, principalmente, do profissional disposto a traduzi-los. A autora ressalta que, no contexto da legendagem, a fim de proceder a essa transferência linguística da mensagem acústica da obra audiovisual, o tradutor deve ser sensível quanto à relação entre as imagens, os diálogos, os sons e a música para poder decodificar as mensagens inerentes a eles e, assim, encontrar soluções adequadas e suficientemente expressivas para transmitir tais sensações de forma verbal.

Neves (2010, p. 125) afirma que apesar de profissionais e pesquisadores reconhecerem a importância da tradução de músicas e sons para a LSE eles costumam se limitar ao nível linguístico, negligenciando o nível semiótico do processo tradutório. Todavia, reconhecem que a

transcodificação (*transcoding*) de signos acústicos e da música em particular para signos visuais (verbal ou icônico) requer habilidades interpretativas específicas que ainda precisam ser discutidas e desenvolvidas.

Neves finaliza seu trabalho (2010, p. 144) acentuando que o tradutor de LSE deve ter em vista as funções que a música desempenha na construção da narrativa para que, assim, seja capaz de fazer escolhas adequadas e, provavelmente, ajudar os espectadores Surdos a ver a música, direcionando sua atenção para a atmosfera de tempo, espaço e emoção criada por essa importante camada semiótica do filme. A autora reconhece que não se trata de uma tarefa fácil, pois requer do tradutor conhecimentos técnicos da legendagem e habilidades de ouvir e de decodificar os significados inerentes à música.

Nascimento (2013, 2014, 2015) também tem pesquisado a tradução de músicas e os efeitos sonoros na LSE. Em artigo que analisa a música e os ruídos na legendagem francesa para Surdos e Ensurdecidos (NASCIMENTO, 2014, p. 244), utiliza um método bastante prático para descrever as escolhas feitas pelos profissionais franceses. Por meio de anotações com etiquetas discursivas nas categorias música de fosso, música de tela, música qualificada, música não qualificada, sons causados pelo homem, sons causados por objetos, sons da natureza, sons de animais, sons ficcionais e silêncio, a pesquisadora constata que os efeitos sonoros na LSE francesa dos filmes estudados foram traduzidos respeitando a função de cada som no filme, o que produziu, segundo ela, uma tradução de maior qualidade. Nascimento, assim como Neves e os demais autores mencionados nesta pesquisa, defende que a observação dessas funções pode ajudar os legendistas aprendizes na produção de legendas de fácil compreensão pelo público Surdo e Ensurdecido.

Com base nas reflexões dos autores mencionados, defendo que, apesar da experiência estética do cinema ser subjetiva e depender

também do conhecimento e de um repertório construído pelo espectador ao longo de sua vida, é importante que o tradutor de LSE construa um conhecimento interdisciplinar (linguagem cinematográfica, música, semiologia, psicologia) para, assim, fornecer ao público Surdo uma legenda que o permita elaborar sua própria interpretação e viver a experiência artística do cinema.

3 *Desejo e Reparação* e seu universo sonoro

O filme do diretor inglês Joe Wright, lançado em 2007, é uma adaptação bastante próxima do romance homônimo de Ian Mc Ewan, publicado em 2001, traduzido como *Reparação*. Essa produção cinematográfica divide-se basicamente em três partes e utiliza com precisão e criatividade recursos da linguagem cinematográfica para contar as histórias da adolescente de 13 anos Briony e do casal Cecília e Robbie. Segundo Werneck (*s.d., s.n.*), *Desejo e reparação* (2007) é um filme sobre o narrar, as técnicas narrativas e uma história que se torna trágica porque uma menina de imaginação fértil resolveu que contar uma boa versão dos fatos é mais importante do que tudo, do que as pessoas envolvidas. Wright utiliza a linguagem cinematográfica, os diferentes pontos de vista e a trilha sonora para revelar o caráter metaficcional da história projetada.

Criada por Dario Marianelli, a trilha sonora de *Desejo e reparação* (2007) foi escolhida a melhor de sua categoria na premiação do Oscar 2007. Além das músicas instrumentais, temas de Briony e de Cecília e Robbie, repetidas ao longo do filme assumindo tons suaves, dramáticos, angustiantes ou de suspense, Marianelli criou um universo sonoro complexo, composto por efeitos sonoros carregados de significados. São exemplos desses efeitos o badalar do relógio, a música de gaita e, principalmente, o som de uma máquina de escrever, os quais se

misturam à música e a outros sons ao longo da obra. Nesse filme, a música e os ruídos unem-se para criar uma rica trilha sonora, usada como um intrincado mecanismo narrativo.

Nesse filme, Werneck (*s.d., s.n.*) reconhece dois momentos principais descritos pela trilha sonora. O primeiro, até a prisão de Robbie, mais tenso, traz uma luz um tanto irreal que centra o olhar do espectador em apenas pequenas áreas do plano. A trilha sonora é composta por músicas instrumentais com tempos bem marcados, o som do datilografar ritmado e pianos “obsessivos” descrevendo, além de um sentimento de tensão e suspense, a personalidade metódica e manipuladora de Briony. No segundo momento, a distância focal se amplia, e os planos passam a ser mais intensos, mais duradouros, como no plano sequência da praia de Dunkirk, o que dá às cenas um significado mais lírico (WERNECK, *s.d., s.n.*). A fim de potencializar os recursos do melodrama, a trilha sonora, antes tensa, torna-se mais lírica, constituída pela romântica e melancólica música-tema de Cecília e Robbie, além do tema sonoro da gaita, que substitui o datilografar ritmado das cenas de Briony.

De acordo com Marianelli, em entrevista concedida ao *site Focus Features* (2008), ele e Wright começaram a conversar sobre a trilha sonora de *Desejo e reparação* (2007) bastante cedo, quando apresentou ao diretor algumas partituras inspiradas pelo romance homônimo de Ian McEwan e pelo roteiro de Christopher Hampton. O compositor conta que algumas dessas partituras foram realmente tocadas durante as filmagens para imprimir ritmo à movimentação em cena dos atores, tendo o mesmo acontecido com o som do datilografar. Desde muito cedo, Wright queria encontrar uma forma de relacionar o escritor externo (narrador) com o interno (Briony). A partir daí, um princípio pode ser percebido ao longo de todo filme: a trilha sonora de fora (não diegética) misturando-se com os sons internos da obra (diegéticos).

Ao ser entrevistado, Marianelli (2008, s.n.) descreveu o processo de criação das músicas-tema para Briony e o casal Cecília e Robbie. Para o processo de escrita do tema da personagem principal, o compositor conta que pensou: “a menina sem freios” e buscou representar, na partitura, sua imaginação incansável, a qual, em certos momentos, pode tornar-se obsessiva. O resultado é uma melodia enérgica, envolvente e com o ritmo bastante marcado pelo som de sua máquina de escrever. O tema da protagonista é tão envolvente que parece levar o espectador pelos corredores da Mansão Tallis e, mais tarde, pela enfermaria do Hospital St. Thomas. Para as personagens de Cecília e Robbie, Marianelli compôs um tema romântico e melancólico que retrata bem o peso de um amor trágico.

A música instrumental dramática *Elegy for Dunkirk* guia o espectador pelo longo plano sequência da praia de Dunkirk, repleta de soldados feridos e assustados. Talvez essa seja uma das cenas mais emocionantes do filme, reforçada pela música sombria que dá ao espectador a sensação de desalento dos personagens.

Além das composições de Marianelli, a canção *Clair de lune*, de Debussy, foi usada na cena em que Briony, já uma jovem aprendiz de enfermagem, deixa a enfermaria após a morte do soldado francês Luc. Com essa canção, diretor e compositor introduzem a mudança da personagem Briony, que, comovida pela dor que testemunhara entre os soldados feridos e abalada pela imagem de sua prima Lola acompanhada de Paul Marshall, o verdadeiro estuprador, decide reparar o sofrimento que infringira à sua irmã e a Robbie. Todavia, devido à estética de inversão de pontos de vista utilizada pelo diretor, apenas no fim do filme o espectador nota que o encontro de Briony com Cecília e Robbie é mais uma história criada por ela, pois a protagonista nunca procurou a irmã.

Além das músicas, James Ede (2013, p. 19) afirma ser possível identificar, durante o filme, dois importantes temas sonoros que

representam as diferentes fases e personagens da obra. O primeiro, e já citado, é a máquina de escrever, usado para representar os pensamentos e a imaginação de Briony. O segundo é a gaita, que surge na fase que retrata Robbie na guerra e substitui o som da máquina. A gaita, instrumento comum naquela época entre os soldados, representa a melancolia de Robbie, que, mais uma vez, está separado de sua amada. Ambos os sons são manipulados por Marianelli e confundem-se com a trilha sonora não diegética.

O som da máquina de escrever já pode ser percebido nos créditos de abertura, quando surge o som da máquina sendo carregada, e, em seguida, há o surgimento do título *Atonement*, acompanhado pelo som de datilografar. Surgem, então, a Mansão Tallis e a informação “Inglaterra, 1935”, novamente acompanhada pelo mesmo som. Enquanto o datilografar continua, a câmera movimenta-se verticalmente, e finalmente o espectador é apresentado à sua origem: Briony, sentada à escrivaninha, escreve a peça *The trials of Arabella*, em português, "As provações de Arabella". Até aquele momento, o som da máquina era diegético, pois havia, no universo do filme, uma máquina de escrever que realmente produzia esse som. Quando a menina sai do quarto à procura da mãe, a música instrumental tema de Briony e o som do datilografar ritmado, que a acompanham, são sons não diegéticos. O som da máquina, em uso não diegético, repete-se inúmeras vezes ao longo do filme, fundindo-se à música e a outros sons diegéticos (batidas do guarda-chuva no capô do carro, por exemplo) e assumindo tons dramáticos, de tensão ou de suspense.

Alves (2011, p. 80) pontua que o efeito sonoro do datilografar é utilizado para remeter ao processo criativo da personagem principal, contaminando a trilha sonora, que passa a dialogar com o universo diegético do filme. A autora relaciona o som mencionado ao conceito

peirceano do índice, pois este aponta para o objeto e age diretamente na maneira como o espectador interpreta a mensagem.

Ao se analisar cuidadosamente o filme de Wright, é possível concluir que o som da máquina de escrever existe em duas dimensões da metaficção. A primeira, como mencionado anteriormente, é a dimensão interna, ou seja, a da Briony personagem, da menina de imaginação fértil que adora criar histórias e sonha em ser uma escritora. Nessa dimensão, há o som da máquina na primeira sequência, quando a menina escreve *The trials of Arabella*, quando Robbie escreve o bilhete para Cecília, e finalmente quando Briony, já uma jovem aprendiz de enfermagem, escreve a primeira versão de *Two figures by a fountain*. Nas três ocasiões, o som da máquina de escrever é diegético.

Por sua vez, a segunda dimensão, que engloba a primeira, é a da Briony escritora de 77 anos. Buscando uma reparação estética e não ética (ALVES, 2011, p. 81), a protagonista escreve o romance *Atonement*, no qual dá aos amantes o final feliz que ela, devido à vaidade e à covardia, acabou impedindo que vivessem. É possível concluir, portanto, que o som do datilografar, apesar de parecer não diegético em alguns momentos, é, na realidade, diegético, pois pertence à segunda dimensão dessa obra metaficcional (som da máquina de Briony escritora).

Ainda quanto ao som da máquina de escrever, é possível perceber que é usado não só para dar o ritmo dos passos decididos de Briony, mas também para representar o fluxo de seus pensamentos, seu comportamento metódico e sua imaginação fértil, responsável por criar toda a trama.

O tema sonoro da gaita representa uma segunda fase do filme, em que é retratada a participação de Robbie na Segunda Guerra Mundial. O primeiro uso desse som é diegético, pois há, de fato, um soldado sentado em um galpão escuro tocando esse instrumento tão comum entre os soldados naquele período. Após a cena do galpão, o som da

gaita torna-se uma melodia não diegética que acompanha Robbie, dando às suas aparições um tom ainda mais melancólico.

É interessante ainda perceber o momento exato da transição entre o som da máquina e o da gaita: a mãe de Robbie bate com um guarda-chuva no capô do carro da polícia e, logo, esse som se funde ao tema da máquina de escrever, e a cena vai para Briony assistindo à prisão do rapaz pela fresta de uma janela. Posteriormente, há três soldados em um galpão escuro e um deles toca sua gaita. Nessa cena, ocorre o último toque da máquina quando aparece a legenda que aponta o espaço e o tempo: “Norte da França, quatro anos depois”. Nessa cena, é observável, novamente, a manipulação da fronteira entre sons diegéticos e não diegéticos, pois a melodia tocada pelo soldado é justamente a música-tema de Cecília e Robbie.

Embora as funções de uma trilha sonora mais citadas por críticos e teóricos sejam intensificar a ilusão de realidade, dirigir as emoções do espectador e camuflar a descontinuidade das imagens, procuro demonstrar com esta pesquisa que o som do filme também contribui na construção da narrativa.

Na análise do universo sonoro de uma obra audiovisual é importante considerar ainda os momentos de silêncio. Segundo Bordwell e Thompson (2008), o uso dos sons em um filme é capaz de ressignificar os momentos de silêncio, que podem ser empregados como estratégias para aumentar a dramaticidade de uma dada cena.

Em *Desejo e reparação* (2007), Wright utilizou a ausência de som ambiente (diegético) brilhantemente na cena em que Robbie e Cecília se encontram em um café em Londres. A cena acontece três anos e meio depois da prisão de Robbie. O rapaz, vestindo uniforme do exército, encontra-se no *foyer* do café, eles estão separados por uma parede de vidro. Não há qualquer som ambiente, apenas a música instrumental tema do casal em um volume bem sutil. Segundo Ede

(2013, p. 6), a ausência intencional de sons ambiente nessa cena simula a separação e o isolamento de Cecília e Robbie. Outra cena que corrobora a teoria da ausência de som ambiente para representar a separação do casal é quando Cecília, sentada em uma praia na Inglaterra, olha em direção à França (onde Robbie está) e não se ouve o barulho das ondas ou das gaivotas, apenas a voz de Robbie, que escreve uma carta à sua amada.

Ao longo de todo o filme é possível perceber que Wright e Marianelli brincam na fronteira entre som diegético e som não diegético, o que dá ao espectador pistas de que o que ele está vendo pode ou não ser exatamente real (EDE, 2013, p. 9). Essa classificação entre som diegético e não diegético não é tão simples, sobretudo em *Desejo e reparação* (2007). O som da máquina de escrever é, com certeza, o mais difícil de se classificar. Levando-se em conta a abertura do filme, em que esse som acompanha o surgimento do título *Atonement*, e a sequência final, quando descobrimos que a história assistida é um romance escrito por Briony, entendo que o som da máquina, antes classificado como não diegético, pode, na verdade, ser considerado o que Bordwell e Thompson (2008, p. 288) chamam de “diegético deslocado” ou “*flashback* sonoro”, ou seja, um som que se origina no universo do filme, mas está evocando um momento anterior ou posterior àquele da imagem a que se justapõe. Dessa forma, segundo os autores, esse som que não ocorre simultaneamente à imagem (som do datilografar) pode dar ao espectador informações sobre os eventos da trama (fato de Briony estar escrevendo a história) sem que a mostre visualmente.

Quanto à fusão dos sons diegéticos com os não diegéticos, Marianelli (2008) conta que, desde o início, a ideia era misturar o que era verdade com o que não era, insinuando o caráter metaficcional

daquilo que os espectadores veem. Esse efeito pretendido por Wright e Marianelli pode ser também percebido nas imagens, por meio das quais, por exemplo, são apresentados uma miniatura da Mansão Tallis e, sequencialmente, um plano semelhante ao da verdadeira mansão.

É necessário destacar ainda a importância dos sons produzidos pela água em algumas cenas do filme *Desejo e reparação* (2007), em razão da relação dos personagens Cecília e Robbie com esse elemento. Cito uma série de ocasiões em que a água está vinculada a cenas do casal. O primeiro exemplo é o encontro na fonte, quando Cecília mergulha para provocar o rapaz e ele, em seguida, toca com cuidado a superfície da água como se tocasse o corpo de sua amada. Em uma cena posterior, Cecília mergulha irritada em um lago ao ser provocada pelo irmão quanto à sua relação com Robbie. Na sequência, o rapaz emerge de uma banheira pensando em seu encontro com Cecília na fonte. Há ainda a cena em que Briony, que na infância nutria uma paixão platônica por Robbie, pula no lago para que o rapaz a salve, deixando Robbie muito irritado. Outra referência à relação do casal com a água é o fato de que, quando Robbie vai para a guerra na França, eles estão separados pelo mar, e o rapaz imagina Cecília esperando-o na praia. Por último, há a cena de um grande volume de água invadindo os túneis do metrô após o bombardeio a Londres e o corpo de Cecília boiando ao som da música-tema do casal em tom suave e melancólico.

Com base nessa reflexão sobre o universo sonoro de *Desejo e reparação* (2007), saliento as inúmeras funções que cada evento sonoro pode desempenhar na construção da narrativa de uma produção cinematográfica. Assim, reconheço o verdadeiro desafio que essa camada de representatividade pode apresentar ao profissional responsável pela elaboração da LSE.

4 A LSE do filme *Desejo e Reparação*

Como mencionado anteriormente, o texto audiovisual é multimodal e tem seu sentido construído por diversos códigos significativos (CHAUME, 2004, p. 16). Para fins desta pesquisa, nos deteremos a tratar do som (efeitos sonoros e música) e de seu papel na construção de sentido no filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright. Portanto, as descrições que se seguem se limitam a tratar da camada sonora da obra e de seu impacto na elaboração de sua LSE.

4.1 As músicas-tema (*Leitmotiven*)

A trilha sonora de *Desejo e Reparação* (2007) é composta, principalmente, por músicas instrumentais, com exceção das canções cantadas pelos soldados em Dunkirk e do dueto *O soave fanciulla*, da sequência em que Robbie escreve o bilhete para Cecília. As músicas instrumentais mencionadas são, basicamente, variações de dois temas principais: o tema de Briony e o tema de Cecília e Robbie (MARIANELLI, 2008). Tais variações assumem, algumas vezes, ritmos mais cadenciados, outras vezes mais acelerados, mais românticos ou melancólicos. Visto que as descrições “música-tema de Briony” e “música-tema de Cecília e Robbie” em alguns momentos não seriam eficientes para transmitir ao público Surdo as características das músicas utilizadas em cada sequência do filme, escolhi descrevê-las utilizando o radical “música instrumental tema de...” e a partir dele acrescentar informações mais específicas quanto ao ritmo (acelerada, lenta) e às características emotivas (tensa, angustiante, de suspense, melancólica, romântica). Embora algumas vezes a descrição tenha sofrido restrições de número de caracteres e tempo de exibição, na maioria das vezes foi possível

incluir todas as informações mencionadas anteriormente. Em legendas consecutivas de descrição da música, muitas vezes não era necessário repetir toda a expressão “música instrumental tema de...”, por isso, utilizei as expressões “música de...” ou “música instrumental...”.

Muitas vezes foi necessário acrescentar à descrição da música detalhes sobre os efeitos sonoros que a acompanhavam. As cenas de Briony, por exemplo, eram frequentemente acompanhadas por sua música-tema e pelo som do datilografar no mesmo ritmo. O datilografar, que indicava a personalidade metódica e o fluxo do processo criativo da personagem, era sempre ritmado; a música, por sua vez, assumia ritmos mais acelerados, tensos e sombrios em algumas cenas e um tom de suspense em outras.

Quadro 1: Exemplo de descrição da música-tema

0:01:52.00		0:01:58.00	[Música instrumental tema de Briony e datilografar no mesmo ritmo]
0:02:02.50		0:02:06.50	[Música e datilografar acelerados]

Fonte: Sampieri (2018).

O primeiro exemplo descreve a música-tema de Briony e o datilografar que a acompanha, marcando os passos de Briony. Na legenda seguinte a descrição foi reduzida a fim de incluir a informação quanto ao ritmo da música e do datilografar (acelerados), que descrevem a ansiedade da personagem.

Na cena mencionada, a música instrumental acelerada, com tempos bem marcados pelo datilografar no mesmo ritmo, tem a função de envolver o espectador emocionalmente com a história, criando uma sensação de tensão e expectativa, além de representar a personalidade metódica e obsessiva da protagonista.

É possível dizer que a música instrumental tema de Briony, combinada ao datilografar ritmado, se impõe à narrativa e comenta o processo de criação da personagem (WINGSTEDT, 2005, p. 6). O som do datilografar permite ao espectador inferir que Briony está criando uma de suas histórias, fazendo-o questionar se o que vê é realmente a verdade ou apenas uma criação da protagonista.

Conforme lembram Bordwell e Thompson (2008, p. 275), os significados expressos pelos sons também dependem de características, tais como o volume, o tom e o timbre. Por isso, percebe-se, ao longo da obra de Wright, a repetição do tema da protagonista, que assume tons diferentes, como o sombrio ou o de suspense, conforme exemplos a seguir.

Quadro 2: Exemplo de descrição da música

0:41:18.70		0:41:22.70	[Música instrumental de Briony em tom de suspense]
0:42:02.85		0:42:06.85	[Música instrumental de suspense e respiração ofegante de Briony]

Fonte: Sampieri (2018).

No exemplo anterior vemos as legendas de duas cenas da mesma sequência. Na primeira a música é descrita com mais detalhes, explicando que o que se ouve é a música instrumental tema de Briony em tom de suspense. Para evitar repetições desnecessárias, a segunda legenda informa que a mesma música instrumental de suspense continua, desta vez acompanhada pela respiração ofegante de Briony.

É importante destacar que muitas cenas, mesmo não tendo a participação de Briony, são acompanhadas por seu *leitmotiv*. Esse uso repetitivo do tema da protagonista dá ao espectador pistas de que a história à qual está assistindo está sendo contada por ela, sob seu ponto de vista, como uma narradora onisciente.

Por sua vez, a música-tema de Cecília e Robbie, como afirma o compositor Dario Marianelli (2008), é composta por um tema romântico e melancólico que retrata o peso de um amor trágico. O piano quase obsessivo do tema de Briony dá lugar ao oboé e à gaita.

Quadro 3: Exemplo de descrição da música (*Leitmotiv* de Cee e Robbie)

0:56:18.81		0:56:22.81	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom romântico e melancólico]
1:45:19.58		1:45:23.58	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom suave e melancólico]
1:45:26.00		1:45:30.00	[Música instrumental em tom romântico]

Fonte: Sampieri (2018).

Os exemplos anteriores mostram a descrição do tema do casal Cecília e Robbie. O último exemplo traz uma descrição mais sucinta para evitar repetições, visto que a informação (música instrumental de Cee e Robbie) pode ser inferida com base na legenda imediatamente anterior. Em ambos, a música, além de desempenhar a função informativa de estabelecer o reconhecimento dos personagens (WINGSTEDT, 2005, p. 6), também tem o papel de envolver o espectador emocionalmente, desarmando seu espírito crítico e colocando-o dentro do filme (GORBMAN, 1987, p. 5).

4.2 Os temas sonoros do datilografar e da gaita

O som do datilografar pode ser considerado o principal tema sonoro do filme de Joe Wright e pode ser ouvido já nos primeiros segundos de *Desejo e Reparação* (2007), tornando-se recorrente durante todo o filme.

À medida que os créditos aparecem na tela escura de abertura, ouve-se o som de uma máquina de escrever sendo carregada com papel, e o título da obra surge letra por letra, acompanhado pelo datilografar. Em seguida, vemos a protagonista, Briony, escrevendo à máquina. Na cena descrita, o som do datilografar juntamente com o som de pássaros cantando fazem parte da diegese da obra e desempenham a função de descrever o contexto da história que o espectador está prestes a assistir.

Além de aparecer de forma diegética em outros trechos do filme (Robbie escrevendo o bilhete para Cecília e Briony escrevendo *Two figures by a fountain*), o som do datilografar também é utilizado por Wright de forma não diegética. Nesses momentos, o tema sonoro acompanha a música instrumental cadenciada (tema de Briony) e assume um aspecto ritmado e bem marcado que descreve o processo criativo e a personalidade metódica e manipuladora da protagonista.

Quadro 4: Exemplo de descrição dos temas sonoros (datilografar)

0:01:24.05		0:01:28.05	[Som do datilografar continua]
0:01:52.00		0:01:58.00	[Música instrumental tema de Briony e datilografar no mesmo ritmo]
1:20:35.89		1:20:39.89	[Música e datilografar acompanham os passos das enfermeiras]

Fonte: Sampieri (2018).

O som do datilografar repete-se ao longo de todo o filme, desempenhando a função descritiva da personalidade e do fluxo de pensamentos da protagonista e estabelecendo a continuidade, conectando diferentes momentos da história e indicando o caráter

metaficcional da obra, pois aquilo que parece ser o som não diegético da máquina de escrever é, na verdade, o datilografar da Briony escritora (revelada no fim do filme).

Na segunda parte do filme, que retrata a fase da guerra, o datilografar é substituído por uma suave melodia de gaita (instrumento que, por ser portátil, era bastante comum entre soldados). Tal efeito sonoro desempenha a função descritiva de estabelecer o contexto de guerra, além de descrever o valor emotivo das cenas que acompanha, dando a elas um tom melancólico e dramático.

Quadro 5: Exemplo de descrição dos temas sonoros (gaita)

0:57:12.10		0:57:16.10	[Música suave de gaita]
1:51:02.00		1:51:06.00	[Música melancólica de Cee e Robbie tocada na gaita]

Fonte: Sampieri (2018).

Com base nos exemplos anteriores, é possível perceber que Joe Wright e Dario Marianelli desenvolveram uma obra em que história e música corroboram a fim de construir uma narrativa metaficcional. Dessa maneira, a forma com que a música e os efeitos sonoros assumem características diegéticas e não diegéticas ao longo do filme leva o espectador a questionar o que é realidade e o que é ficção.

4.3 Intensidade dos sons

4.3.1 Volume da música

Ao longo do filme, é possível perceber que Joe Wright utiliza o artifício de aumentar o volume da música como o *zoom* de uma câmera

para chamar a atenção do espectador para determinado fato e criar maior expectativa e tensão.

Quadro 6: Exemplo de uso do volume da música

0:27:54.80		0:27:58.80	[Música aumenta progressivamente]
0:49:24.70		0:49:28.70	[A Música e o datilografar aumentam progressivamente]

Fonte: Sampieri (2018).

4.3.2 Silêncio

É importante ressaltar a dimensão expressiva do silêncio em oposição aos momentos sonoros de um filme. Wright e Marianelli criaram uma obra em que a música e os ruídos são abundantes e carregados de significados. Contudo, há dois breves silêncios que assumem significados simbólicos importantes e desempenham relevante papel dramático na construção da narrativa. Em *Desejo e Reparação* (2007) há dois momentos de profunda tristeza representados pelo silêncio e assim legendados. O primeiro exemplo é a cena em que Briony caminha pela escura enfermaria repleta de soldados feridos. O silêncio dessa cena representa o sentimento de desolação e dor. O segundo momento de silêncio avassalador é a cena em que Cecília surge flutuando na água, morta por afogamento. Os dois momentos servem à classe emotiva, descrevendo os sentimentos da protagonista e criando uma atmosfera emotiva que envolve o espectador, fazendo-o sentir aquilo que Briony está sentindo.

Quadro 7: Descrição do silêncio

1:28:45.80		1:28:47.00	[Silêncio]
1:51:46.10		1:51:49.10	[Silêncio]

Fonte: Sampieri (2018).

4.4 Sons causados por objetos

Usarei algumas das classificações de sons propostas por Nascimento (2013) para demonstrar sua importância no filme e como foram tratados na LSE recomendada aqui.

4.4.1 Badalar do relógio

Conforme mencionado anteriormente, Wright utiliza o som do badalar do relógio para brincar com a percepção de tempo do espectador, usando-o para guiá-lo entre dois diferentes pontos de vista do mesmo evento (EDE, 2013, p. 2). Primeiramente, o som é ouvido por Lola e Briony quando as meninas estão conversando no quarto da protagonista sobre o bilhete obsceno de Robbie para Cecília. Quando ouvem o badalar do relógio, Briony informa à prima que precisa aprontar-se para o jantar e, em seguida, desce as escadas e descobre Cecília e Robbie juntos na biblioteca. Imediatamente, a cena seguinte mostra Robbie chegando à Mansão Tallis e sendo recebido por Cecília. Quando o casal está se dirigindo para a biblioteca, surge o badalar do relógio novamente. Nesse exemplo, o mesmo som conecta dois pontos de vista da mesma situação.

Quadro 8: O badalar do relógio

0:30:28.40		0:30:30.00	[Badalar do relógio]
0:33:52.00		0:33:55.00	[Badalar do relógio]

Fonte: Sampieri (2018).

4.4.2 Som de tiros

Um dos sons de descrição mais desafiadora é o de tiros que acompanham a leitura de letra por letra da palavra *cunt* (boceta) do bilhete de Robbie para Cecília. Após seu encontro com Cecília na fonte, Robbie tenta escrever um bilhete para a moça se desculpendo por seu comportamento. Durante suas tentativas, o rapaz, que estudava anatomia e tinha um livro da disciplina sobre sua escrivinha, escreve um bilhete bastante explícito para revelar seus desejos por Cecília, mas ele o coloca de lado e passa a escrever à mão um segundo bilhete mais formal. No entanto, quando está se preparando para sair para o jantar, engana-se e coloca no envelope o bilhete errado.

A caminho da Mansão Tallis, Robbie pede que Briony entregue à irmã seu bilhete, pois se sentiria constrangido ao fazê-lo pessoalmente. Quando a menina já corre ao longe com o envelope em mãos, o rapaz se dá conta que guardara o bilhete errado no envelope. Ele tenta chamar por ela, em vão.

Ao chegar em casa, ansiosa, Briony abre o envelope e lê chocada o bilhete. Letra por letra, a palavra *cunt* aparece na tela, cada letra é acompanhada pelo som alto de datilografar que se assemelha ao som de tiros. Tal efeito sonoro tem significado metafórico. Nesse momento, Briony começa a criar a imagem de maníaco sexual, com a qual descreve Robbie e que, mais tarde, usará para culpá-lo do estupro da prima, Lola.

Quadro 9: Comparação com som de tiros

0:28:17.00		0:28:20.00	[Datilografar das letras se assemelha a tiros]
------------	--	------------	--

Fonte: Sampieri (2018).

4.5 Sons da natureza

Considerarei importante descrever também alguns sons que Nascimento (2013, p. 80) categoriza como sons da natureza e de animais.

4.5.1 Sons da água

Como mencionado anteriormente, é possível perceber, durante o filme, que há uma importante relação entre os personagens de Cecília e Robbie e a água, pois o elemento está presente em várias cenas do casal.

O primeiro exemplo é a sequência da fonte, na qual a moça mergulha na água em busca do pedaço de um vaso quebrado. Tal sequência marca o início do relacionamento de Cecília e Robbie.

Quadro 10: Descrição do som da água (cena da fonte)

0:12:06.30		0:12:08.30	[Som alto de água escorrendo]
------------	--	------------	-------------------------------

Fonte: Sampieri (2018).

A água novamente está presente na cena em que Cecília, ao ser confrontada pelo irmão quanto ao seu relacionamento com Robbie, mergulha irritada no lago, porque ainda reluta em reconhecer seus sentimentos pelo rapaz e prefere não falar sobre o assunto. Em seguida,

Robbie emerge alegre de sua banheira, pensando em seu encontro com Cecília na fonte naquela mesma tarde.

Quadro 11: Descrição do som da água (Cecília e Robbie)

0:17:33.87		0:17:35.86	[Som alto de água espirrando]
0:17:37.50		0:17:39.50	[Som alto de água escorrendo]

Fonte: Sampieri (2018).

A água também é a causa da morte de Cecília, que se afoga após a explosão dos dutos de água e gás nos túneis do metrô, onde se refugiava durante o bombardeio a Londres.

Quadro 12: Descrição do som da água (explosão do metrô)

1:51:29.50		1:51:33.50	[Estrondo da água e música dramática]
------------	--	------------	---------------------------------------

Fonte: Sampieri (2018).

Considerarei importante descrever também alguns sons que Nascimento (2013, p. 80) categoriza como sons de animais. Esses sons, presentes na primeira parte do filme, têm a função não só de tornar as cenas mais verossímeis, mas também de ambientá-las. Em *Desejo e Reparação* (2007), os sons de pássaros, abelhas, cabras, galinhas e cães têm papéis significativos, pois representam os dias alegres e quentes de verão que precedem a segunda fase sombria do filme. Esses sons descrevem o contexto em que a história se desenvolve (dias alegres de verão, casa com muitos jardins, natureza exuberante).

Quadro 13: Descrição do som de animais

0:12:24.00		0:12:28.00	[Pássaros cantam]
0:25:44.00		0:25:47.00	[Pássaros cantam e galinhas cacarejam]
0:09:47.00		0:09:50.00	[Insetos zumbem e cabra bale]

Fonte: Sampieri (2018).

Considerarei importante também descrever o som da abelha presente durante toda a cena em que Briony e os primos ensaiam a peça “As provações de Arabella”, uma vez que esse som chama a atenção da menina e a leva até a janela, de onde observa a cena entre Cecília e Robbie na fonte.

Apesar de ser um som que passa despercebido para os primos, o zumbido da abelha provoca em Briony a reação de ir à janela para libertá-la. Nesse momento, o espectador é apresentado ao ponto de vista de Briony diante do encontro de sua irmã com Robbie, o qual desencadeia todos os demais equívocos que culminam na prisão do rapaz, sua participação na guerra e sua morte.

Quadro 14: Descrição do zumbido da abelha

0:06:25.71		0:06:29.71	[Zumbido alto de abelha]
0:07:55.45		0:07:59.45	[Música tensa e zumbido de abelha]

Fonte: Sampieri (2018).

5 Tradução das letras das canções

Conforme orienta o GPAA (NAVES *et al.*, 2016, p. 62), as letras das músicas deverão ser legendadas e exibidas em itálico caso sejam importantes

para compor a trama. Como os poemas, as letras devem ser apresentadas sem pontuação e com a primeira letra de cada linha em maiúscula.

Em *Desejo e Reparação* (2007), há algumas canções que julguei merecerem tradução devido ao papel que desempenham na construção dos significados da trama. A primeira delas é *O Soave Fanciulla*, da ópera *La Bohème*, de Puccini. A canção italiana é um dueto entre o casal Mimi e Rodolfo, que declaram seu amor um pelo outro.

Durante a elaboração da LSE, tive dúvidas se realmente deveria ou não traduzir a letra dessa canção, visto que ela era em italiano, língua que não domino. Apesar disso, sabia que ela desempenhava função importante no desenvolvimento dos personagens de Cecília e Robbie, pois é na sequência em que Robbie ouve o dueto em sua vitrola que os sentimentos do casal (motivadores de todas as ações subsequentes do filme) são revelados. Então, encorajada pelo professor Saulo Machado, resolvi traduzi-la, mesmo que com base na tradução em inglês.³

A fim de descrever o dueto romântico para o espectador Surdo, utilizei as explicitações [voz feminina] e [voz masculina] antes dos versos de Mimi e Rodolfo.

Quadro 15: Tradução do dueto *O Soave Fanciulla*

0:21:36.10		0:21:40.10	[Dueto masculino e feminino em italiano de “O Soave Fanciulla”, de <i>La Bohème</i>]
0:21:45.10		0:21:49.10	[Voz masculina] A doçura extrema.
0:22:40.70		0:22:44.70	[Voz feminina] Estarei ao seu lado.

Fonte: Sampieri (2018).

³ Letra disponível em: <<http://www.mldb.org/song-176544-o-soave-fanciulla.html>>. Acesso em: 8 fev. 2018.

Outra música traduzida é uma canção de guerra que representa a indignação dos soldados. Conhecida como *Fuck'em all*, *Bless'em all* ou *The Long and the Short and the Tall*, essa canção de protesto tem sua autoria desconhecida, mas supõe-se que tenha sido composta durante a I Guerra Mundial,⁴ tornando-se popular entre os soldados britânicos.

Quadro 16: Tradução da canção *Fuck'em all*

1:10:25.30		1:10:29.30	[Fodam-se todos! Fodam-se todos! Os compridos, os baixos e os altos]
------------	--	------------	--

Fonte: Sampieri (2018).

Considerações finais

O filme *Desejo e Reparação* (2007) está repleto de exemplos em que a música e os efeitos sonoros participam ativamente da construção de significados, e seria tarefa muito ambiciosa tentar exaurir sua interpretação nesta pesquisa. Porém, tentei trazer aqueles que julguei mais representativos com o intuito de chamar a atenção para a necessidade de se tratar o texto audiovisual como objeto de estudo multimodal complexo, em que o significado é composto por diversas camadas que devem ser analisadas cuidadosamente pelo tradutor.

Também refleti sobre o processo de Legendagem para Surdos e Ensurdecidos ao elaborar para o filme uma LSE que considera as funções dos efeitos sonoros e da música, uma vez que representam uma importante camada de significação na construção da narrativa cinematográfica. Para tanto, adotei uma abordagem interdisciplinar, tendo me dedicado aos estudos sobre os parâmetros técnicos e linguísticos de elaboração

⁴ Disponível em: <<http://faculty.buffalostate.edu/fishlm/folksongs/les01.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

da LSE, a linguagem cinematográfica e o papel desempenhado pela música e pelos efeitos sonoros na construção dos significados fílmicos.

Com a elaboração desta pesquisa, concluí que o aspecto multimodal do texto audiovisual requer do tradutor e do pesquisador uma abordagem mais ampla do que aquela que, muitas vezes, ainda é encontrada na literatura dos estudos da tradução. Dessa forma, as novas pesquisas devem abordar com maior profundidade o conteúdo audiovisual, explorando seus diversos recursos semióticos, os quais conferem às obras seu caráter artístico e estético.

Portanto, o caráter interdisciplinar da TAV e, sobretudo, sua forma acessível exigem do profissional e do pesquisador grande comprometimento e disposição para buscar embasamento em outras disciplinas.

Referências

ALVES, Soraya Ferreira. A adaptação fílmica de *Atonement*: uma análise do “ponto de vista” no cinema e na literatura e suas implicações semióticas. *Estudos Semióticos*. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 76-84, 9 jun. 2011. Universidade de São Paulo, Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2011.35265>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35265>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ARAÚJO, Vera Lucia Santiago; NASCIMENTO, Ana Katarinna Pessoa do. Investigando parâmetros de legendas para Surdos e Ensurdecidos no Brasil. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 1-18, 28 dez., 2011. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucRio.tradrev.18862>. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18862/18862.PDF>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. New York: McGraw Hills, 2008.

CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. *Variação linguística em Língua de Sinais Brasileira: foco no léxico*. 2011. 123 p. il. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8859/1/2011_G1%C3%A1uciodeCastroJ%C3%BAnior.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2018.

CHAUME, Frederic. Models of research in audiovisual Translation. *Babel Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation* [s.l.], v. 48, n. 1, p. 1-13, set. 2002. John Benjamins Publishing Company. <http://dx.doi.org/10.1075/babel.48.1.01cha>. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/233544090_Models_of_Research_in_Audiovisual_Translation>. Acesso em: 10 abr. 2017.

CHAUME, Frederic. Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta: Translators' Journal*, v. 49, n. 1, p. 12-24, 2004. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009016ar/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

CRONIN, Michael. *Translation goes to the movies*. Abingdon: Routledge, 2009.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. (Org.). *New trends on audiovisual translation*. Londres: Multilingual Matters, 2009.

DÍAZ-CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester, UK, Kinderhook, NY, UK: St. Jerome Publishing, 2007.

EDE, James. *Crossing the diegetic/ non-diegetic border: an analysis of the Atonement soundtrack*. Coventry University, 2013. Disponível em: <<http://www.openthesis.org/documents/Crossing-diegetic-Border-Analysis-Atonement-601412.html>>. Acesso em: 10 maio 2017.

EISENSTEIN, Sergei (1928). Sobre o futuro do cinema sonoro. *In: ADES, E. et al (Org.). O som no cinema*. São Paulo: Caixa Cultural, 2008.

GAMBIER, Yves. Multimodality and audiovisual translation. *Audiovisual translation scenarios: proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: audiovisual translation scenarios*. Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Sandra Nauert (Ed.). Copenhagen 1-5 May 2006. Disponível em: <http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

GROPPO, Pedro. Kubrick lê Nietzsche: 2001, uma odisséia no espaço. *In: VI SEMANA DE EVENTOS DA FACULDADE DE LETRAS (SEVFALE). Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 1599-1604. Disponível em: <<http://anais.letras.ufmg.br/index.php/SEVFALE/WISEVFALE/paper/view/226>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies, narrative film music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GUTIERREZ, Ericler Oliveira. *A visualidade dos sujeitos surdos no contexto da educação audiovisual*. 2011. 182 p., il. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9832>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

IVARSSON, J.; CARROLL, M. *Subtitling*. Simrishamm: TransEdit, 1998.

KARAMITROGLOU, Fotios. A proposed set of subtitling standards in Europe. *Translation Journal*, [s.1], v. 2, n. 2, p.1-15, jan. 1998. Disponível em: <<http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

MARIANELLI, Dario. (06/08/2008) *Entrevista concedida ao site Focus Features*. Disponível em: <http://www.focusfeatures.com/article/dario_marianelli>. Acesso em: 24 out. 2017.

McEWAN, Ian. *Reparação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NASCIMENTO, Ana Katarinna P. *Linguística de corpus e legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE): uma análise baseada em corpus da tradução de efeitos sonoros na legendagem de filmes brasileiros em DVD*. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Linguística Aplicada, Letras, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Anakatarinnapessoadonascimento.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

NASCIMENTO, Ana Katarinna P.; TAGNIN, Stella. A música e os ruídos na legendagem francesa para Surdos e Ensurdidos. *Letras & Letras*. Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia (Edufu), v. 30, n. 2, p. 244-260, 18 dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.14393/ll60-v30n2a2014-12>. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27974>>. Acesso em: 2 maio 2018.

NASCIMENTO, Ana Katarinna P. Análise da legenda de efeitos sonoros do filme *Nosso lar*. *TradTerm*, São Paulo, v. 26, p. 377-396, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/113415>>. Acesso em: 02 maio 2017.

NAVES, Sylvia *et al.* (Org.). *Guia para produções audiovisuais acessíveis*. Brasília: Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura, 2016. Disponível em: <https://noticias.unb.br/images/Noticias/2016/Documents/Guia_para_Producoes_audiovisuais_Acessiveis_projeto_grafico_.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2016.

NEVES, Josélia. *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and hard of hearing*, 358 f. Tese (Doutorado). School of Arts, University of Surrey, Guildford, 2005. Disponível em: <http://www.academia.edu/1589609/Audiovisual_translation_Subtitling_for_the_deaf_and_hard-of-hearing>. Acesso em: 10 maio 2017.

NEVES, Josélia. Interlingual subtitling for the deaf and hard-of-hearing. *In: DÍAZ-CINTAS, Jorge (Org.). Audiovisual translation: language transfer on screen*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. p. 151-169.

NEVES, Josélia. Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and hard of hearing. *In: BOGUCKI, Lukasz, KREDENS, Krzysztof (Ed.). Perspectives in audiovisual translation*. Lódz Studies in Language. Frankfurt: Peter Lang, v. 20, p. 123-145, 2010. Disponível em: <<http://www.mapaccess.org/publications/book-chapter/music-my-eyes-conveying-music-subtitling-deaf-and-hard-hearing>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. *Audiovisual translation: theories, methods and issues*. Abingdon: Routledge, 2014.

SAMPIERI, Gabriela Caetano B. *O universo sonoro de Desejo e reparação: o processo de legendagem para surdos e ensurdecidos*. 2018. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SOUSA, Saulo Machado Mello de. *Sinais lexicais dos termos cinematográficos: a perspectiva da língua de sinais no cinema*. 2015. 121 p. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/19043>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

WERNECK, Alexandre. *Desejo e reparação: crítica*. Revista Contracampo, n. 90 [s.n.]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/90/critatonement.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

WINGSTEDT, J. *Narrative music: towards and understanding of musical narrative functions in multimedia*. 2005. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/466d/ab2d822f4d88c7c13873d41f7de21588323a.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Referências audiovisuais

2001: uma odisséia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

DESEJO e reparação. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan/Eric Fellner/Paul Webster. Focus Features/Universal Pictures, 2007.

LARANJA mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Warner Brothers/Hawk Films, 1971.

ORGULHO e preconceito. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan/Paul Webster. Focus Features/Universal Pictures, 2005.

Referências musicais

SINGING in the rain. Nacio Herb Brown; Arthur Freed. Estados Unidos, 1931.

CLAIR de lune. Claude Debussy. Paris, 1890-1905.

DEAR Lord and Father of Mankind. Garrett Horder. Inglaterra, 1872.

LA BOHÈME: O Soave Fanciulla. Giacomo Puccini. Itália, 1896.

ALSO sprach Zarathustra. Richard Strauss. Frankfurt, 1896.