

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**

Acessibilidade museal: sobre uma experiência multissensorial no Museu dos Correios

Helena Santiago Vigata, Patricia El-moor, Patrícia Tavares da Mata

Introdução

“Hay cosas encerradas dentro de los muros [...] que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo.”

Federico García Lorca

A acessibilidade é um tema transversal que afeta todos os setores de gestão da instituição museal: a direção, a curadoria, a pessoa responsável pela montagem das exposições, os programas educativos, o setor de comunicação e toda a equipe de atendimento ao público. Dada a necessidade de uma pessoa especialista em acessibilidade que acompanhe todo o processo, instituições museais como o MoMA de Nova York, a Tate Modern de Londres ou o Reina Sofía de Madri contam em seu organograma com um responsável pela acessibilidade, conhecido em inglês como *access officer* (ANIA, 2016).

Essa realidade dista da que encontramos nos museus da capital federal e da maioria dos museus brasileiros, que ainda se encontram

na linha de largada em termos de acessibilidade, apesar da avançada legislação que existe no país sobre acessibilidade e inclusão das pessoas com deficiência.

Alguns museus já estão realizando pequenas intervenções físicas ou de implementação de medidas que tornem seus acervos acessíveis por meio de todos os sentidos ou sentimentos e do corpo em movimento. Apesar desses muitos esforços, as ações ainda são muito tímidas para efetivamente permitir a criação de uma relação afetiva entre o visitante com deficiência e o museu ou o patrimônio (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 161).

A relação afetiva é chave para criar uma relação significativa do visitante com o museu, pois sem emoções e sentimentos seríamos incapazes de organizar a experiência. As visitas multissensoriais, que estimulam o corpo de diversas maneiras sem estabelecer hierarquias entre as modalidades sensoriais ou, pelo menos, admitindo a possibilidade de sua coexistência, permitem-nos conceber os meios artísticos – escultura, pintura, fotografia, etc. – de maneira aberta, não restritiva. Isso nos permite pensar em um modelo de arte inclusiva no qual o âmbito da fotografia não tem por que pertencer exclusivamente às pessoas com capacidade de enxergar. Se, como propunham McLuhan, Parker e Barzun (1969), pensarmos o museu como um meio de comunicação multissensorial que provoca a participação de seu público, permitindo o envolvimento de todos os sentidos, em vez de perpetuar a ideia do museu como uma derivação do texto impresso, com suas características lineares e visuais, o potencial do espaço museal será otimizado e as linguagens artísticas serão libertadas de suas amarras.

O conceito de museu tem evoluído desde a década de 1960, quando o público passou a ser um dos focos de interesse e de pesquisa fundamentais para a teoria museológica ao perceber-se a importância dele na sustentabilidade e na permanência do patrimônio e das coleções (GONZÁLEZ, 2015, p. 66). A participação dos diferentes coletivos torna-se fundamental para a construção de um museu plural onde se possa fruir da cultura em igualdade de condições e participar da gestão e da produção cultural.

Desse modo, é necessário que o museu trabalhe em conjunto com as comunidades, e a discussão sobre os problemas e as metas relativos à acessibilidade para as pessoas com deficiência deve necessariamente incluí-las como atores sociais fundamentais para uma aplicação adequada dos princípios do *design* universal e a implementação de um bom plano de acessibilidade.

Este trabalho propõe-se a relatar uma visita multissensorial construída com estímulos sonoros, olfativos, gustativos e táteis no Museu dos Correios em junho de 2018 por membros do grupo Acesso Livre, da Universidade de Brasília, com o intuito de possibilitar a visitação de pessoas com deficiência visual à exposição fotográfica “Fragmentos de utopias: sobre viagens e sobre o tempo” e de mostrar como essa proposta expositiva pode enriquecer também a experiência de outros visitantes.

O projeto foi desenvolvido por iniciativa do grupo de pesquisa e extensão Acesso Livre em conversas com um dos curadores da exposição. Todas as ações foram realizadas sem apoio financeiro, mas a Universidade de Brasília colocou seu serviço de transporte à nossa disposição para buscar e levar de volta uma parte dos visitantes que vieram da Biblioteca Braille Dorina Nowill de Taguatinga. Também participaram da visita

membros do Centro de Ensino Especial de Deficientes Visuais e da Sociedade Bíblica do Brasil.

A escolha da exposição ocorreu em virtude das reflexões históricas e humanas que ela propõe ao mostrar paralelismos entre duas utopias muito distantes no tempo e no espaço: a do Al-Andalus (711-1942), na Península Ibérica, e a da construção de Brasília no século passado. Os fotógrafos expostos são Nick El-moor e Max Simon. Mesmo sendo a fotografia o material bruto da exposição, durante a visita guiada o visitante empreende uma viagem sobre a história da humanidade e da arte, surpreendendo-se ao entrar em contato com elementos da arquitetura brasiliense já existentes séculos atrás em horizontes longínquos. O fato de ser a própria curadora quem se encarregava de fazer as visitas guiadas com os grupos de visitantes mostrou-se especialmente interessante para a elaboração de uma proposta coletiva na qual, a todo momento, estaria clara a proposta comunicativa do ato expositivo. Assim, todas as intervenções pensadas pela equipe executora¹ para a visita poderiam ser avaliadas e adotadas pela própria curadora-mediadora, o que configurou uma situação privilegiada e pouco comum no setor museal da capital. O fato de Brasília estar retratada na exposição também foi um aspecto atraente, pois aproximaria as obras da experiência dos visitantes.

¹ A equipe esteve composta por: Helena Santiago Vigata e Patricia El-moor (coordenadoras); Patrícia Tavares da Mata, Júlia Magalhães, Lídia Cristina Silveira, Gabriel Lopes de Carvalho, Ercílio Machado (grupo Acesso Livre). Tivemos a parceria pontual dos colaboradores externos: Maria Eduarda Pontes (graduanda de Artes Visuais na UnB), Marina de Souza (graduanda de Museologia na UnB) e Hugo Andrade (reproduções em CNC). No dia da visita contamos com o apoio da professora Soraya Ferreira Alves e dos alunos Mariana de Almeida Medina, Lucas Pereira de Assunção, Jeferson Viegas Rodrigues, Viviane Santos Almeida Queiroz e Carolina Dias Lima Sousa (grupo Acesso Livre).

1 O plano de acessibilidade

Segundo González (2015, p. 71-72), todo plano de acessibilidade deveria incluir: 1) *um programa institucional* ambicioso que incluísse a acessibilidade e o *design* universal em suas políticas e objetivos gerais, fixando prazos de execução, dotações orçamentárias e instrumentos de avaliação; 2) *um programa arquitetônico e museográfico* que prevísse o *design* inteligente de acessos, circulação e percursos e o *design* de mobiliário, sinalização e orientação, tratamento da informação, iluminação, sistemas e protocolos de emergência; 3) *um programa de divulgação e públicos* que englobasse aspectos como a criação de materiais de consulta impressos e digitais em formatos acessíveis, a oferta de atividades inclusivas concebidas de acordo com os princípios do *design* universal, a promoção da participação e da criação por parte das pessoas com deficiência, a implantação de mecanismos simples e diversos para contatar o pessoal do museu, a criação de serviços que garantissem uma experiência confortável e livre de estresse, etc.; e um *programa de recursos humanos* que garantisse a formação e a sensibilização de toda a equipe do museu, criasse comitês consultivos para que as pessoas com deficiência participassem de forma contínua da definição das políticas do museu e incentivassem a contratação de pessoas com deficiência em cargos de responsabilidade adequados a seu perfil e formação.

No Museu dos Correios constatamos que não existe um plano de acessibilidade com essas características. Houve alguns cuidados com relação aos aspectos arquitetônicos, como a instalação de piso tátil e rampas no térreo do edifício, onde estão expostos objetos sobre a história postal e telegráfica do Brasil, ou a presença de elevadores com indicação dos pavimentos em Braille e um sinalizador sonoro que avisa quando o elevador parou em um andar, embora não diga em qual. Nos

demais pavimentos não há nenhum tipo de recurso voltado para facilitar a orientação e o deslocamento das pessoas cegas, apenas um piso tátil de alerta na saída do elevador. Portanto, elas só podem visitar a exposição acompanhadas por alguém que as guie ao longo do percurso.

Na sala da exposição havia bancos de descanso, e os espaços de circulação eram amplos e seguros de percorrer. A iluminação era adequada, e as obras estavam expostas em uma boa altura para que pessoas de estatura baixa, alta, cadeirantes ou com baixa visão conseguissem analisar as fotografias sem sombras nem reflexos. As saídas de emergência estão bem sinalizadas.

O museu não oferece nenhum serviço educativo para atender as pessoas com deficiência e não exibe em seu espaço nenhum símbolo internacional de acessibilidade. Fica evidente que carece de um programa de recursos humanos preocupado com a acessibilidade e a participação das pessoas com deficiência, tampouco disponibiliza informações em Braille, fonte aumentada, Libras ou outras línguas. Apenas há audiodescrição quando é trazida por um projeto de curadoria externa.

O cartão de visita de um museu é seu *site*. Quando uma pessoa ouve falar de uma exposição e sente curiosidade de visitá-la, a primeira coisa que ela geralmente faz é consultar o *site* da instituição. No caso das pessoas com deficiência, o *site* é onde se apresentam as primeiras barreiras que fazem com que não se sintam bem-vindas naquele espaço. Nesse quesito, o Museu dos Correios não é em absoluto convidativo, pois não apresenta nenhuma informação sobre acessibilidade. No *site* lê-se apenas que a localização privilegiada, a entrada gratuita e o fácil acesso por meio de transporte público são diferenciais. Porém, o percurso desde as paradas de ônibus mais próximas apresenta vários obstáculos, e só na parte imediatamente externa do museu é que encontramos uma faixa de piso

tátil que pode facilitar a localização da entrada de acesso para as pessoas que cheguem de carro e utilizem uma bengala para se orientar pela cidade.

Quando chegamos com a proposta de realizar uma visita multissensorial para levar um grupo de visitantes com deficiência visual a conhecer a exposição, a instituição não colocou impedimentos e nos emprestou várias mesas que solicitamos, mas não se envolveu na elaboração do plano de acessibilidade. Portanto, o plano foi desenvolvido exclusivamente pela equipe executora da acessibilidade e a curadora externa da exposição. Os funcionários da recepção mostraram-se sempre solícitos para atender nossas demandas e acolher devidamente os visitantes com deficiência visual.

1.1 A proposta da exposição: ponto inicial dos curadores

O termo *utopia* foi criado pelo inglês Thomas More para intitular um romance filosófico em 1516. Para compor a palavra, Thomas More juntou duas palavras gregas: “ou” (não) e “τοπος” (lugar). Na interpretação literal da palavra, utopia representa um lugar que não existe na realidade. Em outros termos, poderíamos dizer que quando falamos de utopias estamos nos remetendo ao fato de que existem alternativas ao que está instituído. Sem a utopia seria difícil acreditar que as coisas podem ser mudadas, que seria possível escolher outros caminhos.

A percepção de que é possível pensarmos outros mundos e outras realidades foi a mola propulsora da exposição “Fragmentos de utopias”, o primeiro dos desdobramentos de um conjunto de atividades mais amplas idealizadas por Nick El-moor e Patricia El-moor, iniciadas em suas distintas experiências profissionais (na fotografia e na sociologia, respectivamente), e que nos últimos anos confluíram em direção a um projeto comum.

Essa proposta de exposição fotográfica visou aproximar duas épocas, dois mundos e duas utopias: Al-Andalus e Brasília. Objetos de deslumbramento, fontes de inspiração, patrimônios da humanidade que carregam consigo a representação de sonhos de um mundo melhor. Dessa forma, acreditamos contribuir para o resgate de importantes significados que a capital federal já carregou ao longo dos seus quase 58 anos e dialogar com um período da história da humanidade que igualmente se tornou conhecido como local de confluência de culturas, tolerância e esperança de desenvolvimento e modernidade.

Expor é, ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refratária de ignorância, a ideia pré-concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar-se – no sentido etimológico (perder a orientação, perturbar a harmonia, o evidente e o consenso, constitutivo do lugar comum, do banal) (MOUTINHO, 1994, p. 4).

Na exposição, as imagens foram pontes entre dois mundos, ambos carregados de significados, uma vez que foram retratados monumentos e cidades outrora declarados patrimônios da humanidade pela Unesco e que trazem à tona discussões importantes sobre suas reais contribuições culturais, artísticas e históricas à humanidade.

Entendemos que a Andaluzia carrega em si fragmentos de uma era utópica na qual, mesmo diante das disputas ali ocorridas, é possível destacar elementos simbólicos que apontam para as contribuições deste período, não somente para a Europa, mas para a humanidade. Utopia não muito diferente permeia a história de Brasília, cidade que em 1883 apareceu em sonho a Dom Bosco, fundador da Ordem dos Salesianos,

que assim previu o nascimento de uma civilização rica e próspera entre os paralelos 15° e 20°, exatamente onde a capital federal brasileira se encontra situada.

Dentre os pontos de contato que Brasília possui com boa parte dos grandes monumentos do período do Al-Andalus declarados patrimônio da humanidade estão os fragmentos utópicos que colocam a capital federal num patamar de perfeição e que, mesmo diante de suas incoerências, segue permeando o imaginário de quem nela vive e quem a visita. São exatamente tais estilhaços de perfeição que a fazem aproximar-se da região sul da Espanha, que em outras épocas também experimentou fama semelhante, mesmo que no plano real não tenha sido uma sociedade isenta de conflitos e incongruências.

A exposição foi quase totalmente autofinanciada, tendo contado com apoios pontuais para a realização de atividades específicas, tendo estado aberta à visitação entre 12 de abril e 10 de junho de 2018. Parte da exposição, mais especificamente as fotografias de Nick El-moor feitas em Brasília, dialogou com imagens feitas por Max Simon – um repórter fotográfico que, tendo visitado a capital federal pouco tempo após sua inauguração e, posteriormente, escolhendo a Andaluzia como seu lar, registrou fotos emocionantes de ambas as utopias, merecendo, assim, a lembrança de seu legado. Essa homenagem foi viabilizada por sua família, que cedeu um conjunto de imagens feitas por ele na década de 1960. Do ponto de vista da proposta, tal diálogo entre épocas diferentes possibilitou uma espécie de movimento no tempo e no espaço.

Durante esse período, foram realizadas visitas guiadas à exposição, rodas de conversa com professores convidados, além da visita multissensorial da qual trata este capítulo.

1.2 Visita guiada com audiodescrição

Ao pensar na modalidade de visita mais apropriada, escolhemos a da visita guiada com audiodescrição, pois, ao envolver a comunicação interpessoal, permite que os visitantes façam perguntas – sempre surgem curiosidades que o mediador pode esclarecer (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 242) – e o mediador faça perguntas que o ajudem a envolver o visitante no universo da exposição e a reforçar o conhecimento e a criação de associações mentais (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 298). Além disso, o mediador tem a possibilidade de alterar o conteúdo ou o estilo de apresentação em função das reações dos visitantes, o que não é possível quando a modalidade de visita consiste num audioguia pré-gravado.

O fato de contar com a participação da própria idealizadora do projeto como mediadora da visita acrescentou um diferencial ao projeto, pois raramente se tem o privilégio de visitar uma exposição com a mediação do artista ou do curador, o que propicia uma maior aproximação vivencial, formal e afetiva.

O roteiro da visita foi elaborado com base na transcrição de uma visita guiada realizada pela curadora para o público enxergante e posterior edição para incorporar audiodescrições de algumas das obras sem alterar a duração da visita. Como a visita para o público geral consistia em comentar cada uma das fotos da exibição, o que exigiria descrever todas as fotos, tornando a visita muito longa e cansativa, foi necessário reformular a proposta de maneira que houvesse um fio condutor que guiasse a narrativa por eixos temáticos e escolher apenas algumas das fotografias mais representativas de cada eixo para descrevê-las, mantendo sempre a intenção comunicativa da exposição, que era estabelecer paralelismos formais entre as obras arquitetônicas de Al-Andalus e Brasília.

Quanto à audiodescrição das obras, cumpre salientar que, nos museus, ao incorporar a audiodescrição à visita guiada ou ao audioguia, ela perde algumas das características do gênero estritamente descritivo, dando lugar a um gênero híbrido – o da visita guiada audiodescrita ou audioguia audiodescritivo –, no qual a descrição se combina com segmentos textuais argumentativos, narrativos, expositivos, instrutivos, etc. que guiam o visitante em seu percurso e utilizam os recursos museais (SOLER GALLEGO, 2013, p. 134). Fatores contextuais como a temática da exposição e as características do visitante influirão no tipo de texto resultante.

Segundo um estudo de audioguias audiodescritivos desenvolvido por Soler Gallego e Jiménez Hurtado em 2013 (citado em SOLER GALLEGO, 2013, p. 134), o tipo textual discursivo é predominante nos museus de arte, enquanto nos de história e arqueologia a descrição fica em segundo plano, sendo o propósito principal a transmissão de conhecimento codificado nos objetos. No entanto, para a exposição “Fragmentos de utopias: sobre viagens e sobre tempo”, consideramos mais importante a informação histórica e cultural do que a descrição detalhada das fotografias. Por conseguinte, preferimos fazer descrições breves que ressaltassem o conteúdo e os elementos formais das fotografias considerados importantes para dialogar com o resto da exposição, contribuindo para dar coesão ao fio condutor.

1.3 Analogias sensoriais e tradução intersemiótica

Além das audiodescrições, foi pensada uma intervenção nas partes da exposição nas quais poderia haver diversas formas de estimulação sensorial, como sons, aromas e experiências táteis. A seguir serão explicados alguns exemplos à luz da tradução intersemiótica de Julio

Plaza (2013), para quem “[...] um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes”. Todos os exemplos fazem referências a tipos de tradução icônica, ou transcrição, em que as qualidades materiais da tradução “[...] fazem lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas” (PLAZA, 2013, p. 93) e de tradução indicial, que se pauta pelo contato entre original e tradução.

Primeiro, foram identificados elementos recorrentes na exposição, como água, calor, o aroma da flor de *azahar* (flor-de-laranjeira) e a presença de pássaros, que poderiam ser utilizados na criação de uma ambiência sensorial que permitisse ao visitante percebê-los sensorialmente. Por exemplo, ao receber os visitantes, foi servido um chá marroquino de hortelã para evocar o calor das primeiras fotografias, ambientadas em cenários secos e de luz intensa; ao passar para paisagens mais refrescantes, os visitantes puderam escutar o som da água correndo salpicado pelo som de pássaros e sentir o cheiro de um aromatizador de laranja. Todos esses recursos representam a qualidade do signo visual por meio de qualidades sógnicas de outra natureza que representam o mesmo objeto. Trata-se de um processo de tradução intersemiótica que se baseia na relação de semelhança entre as diversas modalidades perceptivas, que só é possível “[...] através da sinestesia como lei e memória sensorial que providencia a transformação sógnica através da associação por similaridade” (PLAZA, 2013, p. 82), como quando vemos a foto de uma laranja e a associamos quase inevitavelmente a um cheiro, a uma textura, a um sabor.

Para trabalhar os arcos, as formas geométricas e o nível de detalhamento das edificações foram empregados objetos decorativos como a fonte decorativa a seguir, empregada para a exploração tátil

de um arco de ferradura, muito presente na arquitetura islâmica e nas fotografias da exposição:

Figura 1: À esquerda, fonte decorativa usada para representar o arco de ferradura presente nas obras. À direita, fotografia onde se vê um arco de ferradura



Fonte: Santiago Vigata e o fotógrafo Nick El-moor²

[Descrição da primeira imagem: a fonte decorativa é feita em cerâmica pintada em tons terra e avermelhados. Na parte inferior há uma bacia em forma redonda de cujos laterais sobem as colunas retas do arco, que na parte superior servem de base para uma cúpula em forma de ferradura de cavalo. Na parte superior há um telhadinho inclinado que protege a fonte. Diversos desenhos geométricos ornamentam o objeto.]

[Descrição da segunda imagem: uma grande porta de ferro forjado em madeira e arco de ferradura – ou seja, a porta tem a base reta e o arco circular. A ornamentação em ferro consiste em linhas retas que se entrelaçam e formam desenhos de figuras geométricas, como pequenos quadrados e octógonos grandes. A parede de pedra que a circunda é claramente de períodos diferentes. Ao lado esquerdo, a parede está muito desgastada, enquanto a parte da direita é conformada por grandes blocos de pedra bem conservados e uniformes. Uma mulher com grandes fones de ouvido passou na frente da porta com seu cachorro.]

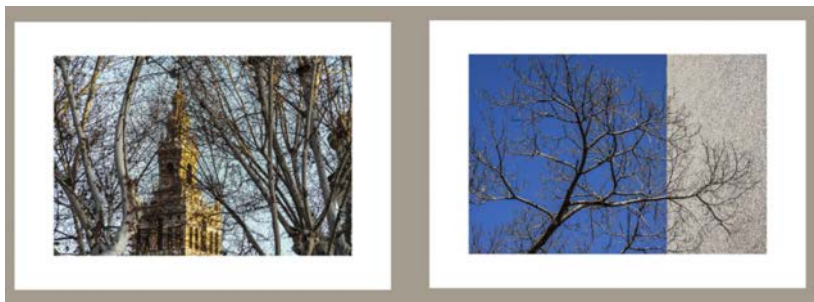
O uso de objetos já existentes como recurso de tradução constitui, segundo Plaza (2013, p. 90), uma forma de tradução icônica *ready-made*,

² Todas as fotografias de Nick El-moor foram extraídas do site <<http://elmoor.com.br/fragmentos/>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

ou seja, já pronta, que entra em conjugação icônica com seu “original” devido a suas semelhanças.

Uma solução simples foi utilizada para apresentar elementos comuns aos dois cenários da exposição, como a presença de galhos secos nestas fotografias de Sevilha e Brasília:

Figura 2: Fotografias feitas em Sevilha e Brasília com galhos secos



Fonte: montagem elaborada com fotografias de Nick El-moor.

[Descrição da primeira imagem: galhos secos variados – finos, grossos, pequenos e longos – encobrem o céu azul ao fundo e o topo do campanário. É de formato quadrado e tem várias janelas. Possui esculturas estreitas nas pontas. Seu topo se estende em uma ponta comprida e fina. No misto do azul do céu ao fundo, a seqidão dos galhos e o marrom da torre, a luz do sol ilumina todos eles de tons de amarelo.]

[Descrição da segunda imagem: ipê com muitas ramificações de galhos secos sobressai sobre um céu azul limpo de nuvens. À direita, atrás da árvore, um muro de concreto branco corta o céu com uma linha reta vertical.]

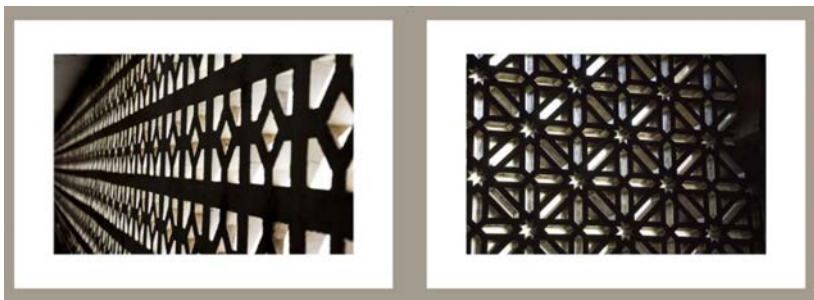
Com o intuito de estabelecer um paralelismo entre as duas fotografias e aproximá-las de alguma forma da experiência sensorial dos visitantes, foram oferecidos aos visitantes galhos secos para que sentissem sua textura e consistência. A associação estabelecida neste caso é de contiguidade por referência, tendo em vista que se trata do mesmo signo que transita entre dois contextos diferentes: “[...] a simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de

subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com o signo” (PLAZA, 2013, p. 80).

1.4 Reproduções táteis

Foram criadas reproduções táteis de elementos arquitetônicos encontrados nas fotografias. Por exemplo, para estabelecer uma ponte entre os instrumentos de passagem de ar e luz em Al-Andalus e em Brasília, bastante presentes na exposição, foram encomendadas réplicas em CNC de 30 x 30 cm do cobogó de Brasília e do muxarabi islâmico presentes nas fotografias de Nick El-moor. Dessa forma, os visitantes cegos puderam explorar as formas geométricas, tão típicas na arquitetura islâmica e brasiliense.

Figura 3: Fotografias de cobogó e muxarabi



Fonte: Santiago Vigata e o fotógrafo Nick El-moor.

[Descrição da primeira imagem: corredor de cobogós de forma quadrada com um losango no centro. A forma dos cobogós vai perdendo nitidez à medida que o corredor avança, dando uma sensação de movimento, como se avançássemos pelo corredor em trem. A luz do sol preenche os vãos do concreto.]

[Descrição da segunda imagem: painel de muxarabis que formam, a partir de uma estrela de oito pontas, corredores de linhas que compõem outras formas geométricas. As formas geométricas multiplicam-se e extrapolam os limites da fotografia.]

A criação dessas réplicas apresentou um desafio inesperado, pois, para encomendar a criação das peças em CNC, foi necessário desenhar os objetos frontalmente, pois nas fotografias estão fora do eixo.

Figura 4: Desenhos do cobogó e do muxarabi



Fonte: elaborada por Santiago Vigata com desenhos próprios.

[Descrição das imagens: desenhos em marcador preto do cobogó e do muxarabi acima descritos.]

Figura 5: Visitante explorando a réplica do muxarabi



Fonte: fotografia de Patrícia Tavares da Mata.

[Descrição da imagem: a reprodução do muxarabi, feita em madeira de cor branca, é explorada tatilmente por uma das visitantes acompanhada pela curadora-mediadora. Outros visitantes aguardam seu turno enquanto escutam as palavras da mediadora.]

De maneira que fosse explorada a riqueza de texturas e detalhes da arquitetura islâmica, foi feita uma matriz de xilogravura, idônea para trabalhar com relevos. Foi escolhido o detalhe de uma porta na qual há uma inscrição da dinastia nasrida. O objetivo é que as pessoas possam tocar na madeira e sentir o alto-relevo representando as letras do texto em árabe. A matriz de xilogravura foi adaptada ao relevo. Na gravura, a matriz de madeira de mogno contém o desenho espelhado para que a inscrição possa ser lida tal como a vemos.

Figura 6: Detalhe de fotografia, desenho espelhado e xilogravura



Fonte: Nick El-moor e Maria Eduarda Pontes.

[Descrição da primeira imagem: detalhe de uma porta de madeira e da parede que a circunda. Diversos desenhos de linhas retas que formam imagens como estrelas, triângulos e a letra “x” estão incrustados na superfície da porta, que é de uma madeira escura um pouco avermelhada. Ao redor da porta, uma parede de um tom de bege levemente dourado é permeada por uma enorme variedade de desenhos de formas arredondadas e repletos de detalhes. Acima da porta, em linha reta, vê-se uma inscrição em árabe em letras grandes.]

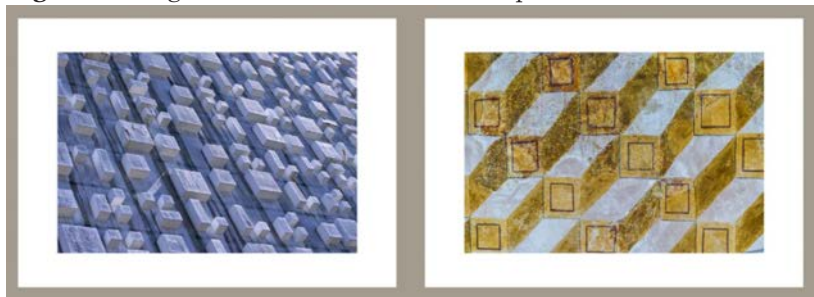
[Descrição da segunda imagem: desenho espelhado – como um carimbo que contém a imagem invertida de seu desenho – da inscrição em árabe feito com marcador preto sobre uma folha A4 branca.]

[Descrição da terceira imagem: reprodução da inscrição em árabe feita sobre a matriz de madeira com as letras pintadas de preto.]

Em relação ao material, foi utilizada uma matriz de mogno de 31,5 cm x 22 cm x 3,3 cm e goivas em “v” e em “u” para cavar, buscando diminuir em aproximadamente 5 mm a espessura da superfície. Para finalizar, foram empregadas lixas de 360 e 400 para deixar o toque mais aveludado e sem farpas. A largura da madeira permite que ela mesma se sustente em pé, e seu peso é razoável.

Também foram feitas reproduções do painel tridimensional de Athos Bulcão na parede do Teatro Nacional de Brasília, cujas qualidades formais foram postas em relação com uma pintura do século XIV localizada na província de Cádiz, na Espanha:

Figura 7: Fotografias do Teatro Nacional e de pintura no Castillo de Luna



Fonte: montagem elaborada pelas autoras com fotografias de Nick El-moor.

[Descrição da primeira imagem: painel vertical inclinado coberto por blocos quadrados e retângulos de diferentes tamanhos e volumes feitos em concreto de cor que transita entre o branco e o cinza à medida que o sol bate na pedra, fazendo um jogo de luz e sombra. Apesar do imenso tamanho, transmite uma sensação de leveza.]

[Descrição da segunda imagem: pintura feita sobre parede lisa e brilhante. Desenho de traço preto irregular de vários quadrados preenchidos com tinta de cor marrom claro que, ao ganhar paredes laterais marrons e superiores de cor azul clara, se transformam em cubos retangulares.]

Devido à importância do painel para o patrimônio brasileiro – é a obra de Athos Bulcão da qual ele se sentiu mais orgulhoso –, consideramos importante proporcionar aos visitantes uma experiência que lhes permitisse ter acesso à obra. Como a mediadora da visita iria mencionar as semelhanças do painel com uma pintura de tempos tão remotos, decidimos criar também uma imagem em relevo da obra.

Figura 8: Maquete e imagem com relevo sobre uma mesa para exploração tátil



Foto: Patrícia Tavares da Mata.

[Descrição da imagem: acompanhada pela curadora-mediadora da exposição, uma visitante explora tatilmente a maquete de gesso branco que repousa sobre uma grande mesa alta de madeira. Do outro lado da mesa há uma reprodução em relevo da pintura acima descrita, feita com quadrados de papelão cobertos por papel pintado de marrom claro e colados sobre uma cartolina de cor azul clara. Ao redor, visitantes escutam a mediadora.]

A elaboração das duas reproduções apresentou um grande desafio para a equipe executora, pois era a primeira vez que produzíamos esse tipo de material e foram necessários pesquisa e diversos ensaios para atingir o resultado desejado. Comentamos a seguir os procedimentos seguidos para a criação da maquete.

1.4.1 Elaboração da maquete em gesso

Para a elaboração da maquete em gesso,³ a intenção era que os visitantes pudessem sentir o volume e os tamanhos das formas

³ Criada por Patrícia Tavares da Mata.

geométricas tilizadas pelo artista. Para a foto em relevo,⁴ o interessante era mostrar como as formas geométricas ganhavam volume e sensação de movimento.

Segundo Ania (2016, p. 35), a largura de uma maquete tátil não deve ultrapassar os 135 cm, sendo preferível trabalhar com maquetes menores que possam ser totalmente cobertas com as mãos, sem necessidade de abrir os braços. Nossa maquete foi criada com dimensões de 59,7 cm x 42 cm, pois nossa intenção era que dois visitantes a pudessem explorar ao mesmo tempo de maneira confortável. O gesso poderia ter sido pintado, porém preferimos mantê-lo nu porque preservava melhor a textura porosa do painel.

Traçamos uma pesquisa para entender o processo de construção usado pelo artista Athos Bulcão. Nota-se que ele utilizou um raciocínio espacial para a elaboração do painel. Há a presença de uma estrutura modular para conferir rigor às peças, e é possível encontrar, em relevo, diferentes dimensões de quadrados e retângulos. Para a elaboração dessas formas, traçamos um cálculo no qual as formas apresentam uma relação proporcional entre si e entre a base utilizada para a maquete. A base escolhida foi o papel pluma. A escolha deste papel se deu por suas características de espessura e resistência.

Para obter a precisão das formas, optou-se por fazer a matriz em madeira, utilizando como veículo o silicone líquido vermelho⁵ para moldagem. Colamos as matrizes de madeira em um suporte de acrílico para captura do molde. Com o molde de silicone pronto, confeccionamos as peças com gesso rápido. A escolha deste material se deu pelo fácil manuseio, pela leveza e pela proximidade da obra original.

⁴ Criada por Ercílio Machado, estudante do Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação e membro do grupo Acesso Livre.

⁵ Inicialmente tentamos utilizar silicone azul, mas sem sucesso.

Figura 9: Matrizes em madeira e peças criadas em molde de silicone



Fonte: Patrícia Tavares da Mata.

[Descrição das imagens: na primeira imagem há blocos de madeira com formas quadrada e retangular pintados de amarelo. Na segunda imagem, molde vermelho com vários vãos de forma retangular preenchidos com gesso. Na terceira imagem, molde vermelho com vários vãos vazios de forma quadrada e retangular. Ao lado, peças em gesso extraídas do molde.]

O painel de Bulcão é constituído por grandes retângulos e dentro deles estão distribuídas as formas geométricas de maneira não sequencial. Então, a partir das dimensões do papel pluma, o delimitamos em retângulos com medida de 21 cm x 10 cm para, então, distribuir dentro dos retângulos as peças confeccionadas em gesso. O resultado pode ser conferido na figura 10, a seguir.

Figura 10: Maquete em gesso do Teatro Nacional



Foto: Patrícia Tavares da Mata.

[Descrição da imagem: maquete branca de gesso com uma série de blocos quadrados e retangulares de diferentes tamanhos colados sobre uma base plana. Nas partes laterais onde não bate a luz projeta-se uma sombra que prolonga as formas dos blocos para além da sua dimensão.]

Esta maquete é um exemplo do que pode ser feito com o mínimo de recursos financeiros e com a disposição para desenvolver um trabalho com seriedade. Todavia, o ideal seria poder contratar os serviços de um profissional para a fabricação da maquete, mas a falta de recursos não nos impediu de encarar o desafio e superá-lo satisfatoriamente, com a absoluta aprovação dos visitantes.

1.5 Som ambiente

Para a criação de uma ambiência sonora evocadora⁶ foram criadas duas composições sonoras: uma trilha sonora para ser reproduzida ininterruptamente na sala de exposição como música ambiente e vários arranjos sonoros criados para serem reproduzidos pontualmente à passagem dos visitantes por algumas fotografias, recriando a sensação de estar em tempos e lugares específicos.

A trilha musical consistiu numa compilação de músicas do estilo da moaxaja *Lamma Bada*, que surgiu na Espanha muçulmana por volta do século IX. Para os fragmentos sonoros específicos podemos colocar como exemplo o uso de sons de construção para ambientar as fotografias da construção de Brasília, a reprodução de um efeito sonoro de luta de gladiadores ao passar pela fotografia do anfiteatro romano de Mérida ou o arranjo feito para ser reproduzido para os visitantes diante da fotografia de uma passagem subterrânea de Brasília. Neste último caso, enquanto a mediadora falasse, seria ouvido o som da passagem, captado ao vivo numa passagem da cidade, com o barulho dos carros passando e algumas adições feitas durante a

⁶ O responsável pela ambiência sonora foi Gabriel Lopes de Carvalho, estudante do Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação e membro do grupo Acesso Livre.

edição, como o efeito de água pingando, que de alguma forma nos leva a outra fotografia, a dos banhos de María Padilla, em Sevilha, cujas qualidades sonoras imaginadas por quem observa a foto também seriam as próprias de um espaço subterrâneo com água, porém evocariam sensações totalmente opostas – de paz e sossego espiritual.

Figura 11: Fotografias colocadas em relação de semelhança e de oposição pelas suas qualidades sonoras



Fonte: montagem elaborada pelas autoras com fotografias de Nick El-moor.

[Descrição da primeira imagem: passagem subterrânea cujas paredes de tijolo branco estão cobertas de pichações. O piso de azulejos quadrados está sujo e apresenta partes sem revestimento. Ao fundo a silhueta de uma pessoa que caminha pela passagem desenha-se contra a luz que entra do outro extremo da passagem.]

[Descrição da segunda imagem: interior de um espaço que lembra um túnel subterrâneo. Todo o espaço varia em tons de marrom com um aspecto dourado e iluminado. Na parte de cima, a estrutura da construção é formada por arcos pontudos que se repetem um após o outro, formando um extenso corredor que termina ao fundo em uma porta, dando a impressão de que os arcos ficam cada vez menores e o corredor, mais estreito. Na parte inferior, um longo espelho d'água reflete toda a estrutura do espaço. Como os arcos estão refletidos simetricamente, tem-se a impressão de que atravessam a superfície da água e formam a estrutura fechada de um túnel circular.]

Feitas as preparações para a visita, entramos em contato com coletivos de pessoas com deficiência visual de Brasília para convidá-los e organizar sua ida ao museu.

2 A visita

De maneira que fosse garantida a qualidade da visita, Ania (2016, p. 61) estabelece como número ideal de visitantes grupos com até seis pessoas quando se trata de pessoas cegas e quando há elementos de exploração tátil. Esse número reflete, segundo a autora, uma realidade em que já não são mais as associações que organizam a visita para seus membros, mas os próprios indivíduos de maneira independente. Não foi essa a realidade no caso em questão, pois a iniciativa de realizar a visita multissensorial veio de fora da instituição e, devido à longa preparação, apenas pôde ser realizada nos últimos dias de vigência da exposição.

Para nossa proposta foi pensada a visita de um grupo de até dez pessoas que viriam a nosso convite na van providenciada pela universidade. Porém, o número de pessoas interessadas foi crescendo e resolvemos acomodar todas elas – 22 pessoas –, uma vez que a exposição estava perto do encerramento e não seria possível marcar várias visitas. Devido a um atraso na chegada da van, metade do grupo fez uma visita mais longa e a outra metade teve de fazer uma visita mais rápida e encurtada. A primeira metade teve a visita mediada pela curadora da exposição e a outra metade, pela coordenadora do grupo Acesso Livre.

A visita foi filmada e, no final, alguns dos membros da equipe executora e alguns visitantes deram seus depoimentos sobre a experiência, os quais comentamos a seguir.

2.1 Ponto de vista da equipe executora

Todos os membros da equipe ficaram muito satisfeitos com os resultados do trabalho e com o aprendizado decorrente da experiência, que apresentou grandes desafios para o grupo. O fato de a curadora ter explicado

sua vivência vinculada a questões históricas foi avaliado de maneira extremamente positiva. Todos saíram com a sensação de ter aprendido muito, e a fotografia passou a ser uma justificativa para falar de arte, história, cultura, diversidade e arquitetura em termos técnicos – os visitantes tiveram acesso a elementos arquitetônicos que existem tanto na arquitetura islâmica da Andaluzia quanto na construção modernista de Brasília.

Um dos membros da equipe comentou que a visita foi muito dinâmica e que os dois grupos mostraram muito interesse e pareceram ficar muito cativados com tudo. Outra destacou a possibilidade de trabalhar todos os sentidos e de interagir bastante com os visitantes, e outra comentou ter visto na prática como as pessoas ficam felizes e interessadas, fazendo perguntas e querendo saber sobre o assunto.

Um participante observou que, pelas fisionomias das pessoas e pelas perguntas que fizeram, deu para perceber que o resultado do trabalho foi muito satisfatório, e uma das pessoas que trabalharam apenas no dia da visita como pessoal de apoio comentou ter tido a impressão de que a acessibilidade não tinha sido colocada *a posteriori*, mas que tinha sido criada em conjunto com a exposição. Ela também considerou que a visita multissensorial tornara a exposição mais dinâmica, com mais estímulos do que uma exposição fotográfica comum.

Quanto à curadora-mediadora da exposição, suas impressões em geral foram: 1) o tema do Al-Andalus ainda é pouco conhecido pela sociedade, e as pessoas possuem enorme curiosidade sobre a Andaluzia, sua história e de que forma podemos relacionar essa cultura com a brasileira; 2) ainda existe muito preconceito com a cultura árabe, e a fotografia pode ser um dos meios de dirimi-la; 3) falar sobre o Al-Andalus como um momento em que uma determinada civilização floresceu e se desenvolveu do ponto de vista cultural, científico e econômico não significa encará-lo como um período idílico, livre de conflitos, mas reconhecer que, embora houvesse

incongruências e disputas internas, presentes em qualquer sociedade da época, também é possível mencionar uma convivência e um intercâmbio cultural que, para a história da Andaluzia, foi próspero e enriquecedor.

Sobre a visita multissensorial das pessoas com deficiência visual, ela comentou como o projeto mudou sua percepção, pois no momento em que ela e Nick El-moor conceberam a exposição eles não tinham pensado na acessibilidade, e a experiência mudou sua concepção para sempre, constituindo-se como uma nova oportunidade para pensar o planejamento de exposições com outra visão: multissensorial e acessível.

2.2 Ponto de vista dos visitantes

A resposta dos dois grupos foi muito positiva. Todos os visitantes elogiaram o trabalho e mostraram-se interessados em participar de mais atividades como aquela, enfatizando a importância daquele momento, que vários deles qualificaram como uma experiência “única”, “especial”, “nova”, “de aprendizado”.

Durante a visitação, surgiram várias dúvidas e comentários dos visitantes, que, ao explorar os materiais táteis, também exprimiram suas impressões sobre o que estavam tocando. As mediadoras também formularam perguntas para ativar os conhecimentos dos visitantes e incentivá-los a participar, e o diálogo resultante foi realmente frutífero.

Como esperávamos, a exploração tátil foi a mais comentada nos depoimentos dos visitantes. Alguns deles alegaram não saber antes o que era o cobogó e mostraram um grande interesse em conhecer suas funções arquitetônicas e as formas geométricas que apresentam tanto ele como seu antecessor, o muxarabi islâmico. Uma das visitantes também afirmou ter experimentado uma sensação muito prazerosa ao sentir o aroma de laranja. De fato, foi possível ver vários sorrisos abrindo-se naquele momento.

Um dos visitantes ressaltou a importância da exposição porque mostra a diversidade cultural do mundo e as influências que principalmente a cultura muçulmana trouxe para o mundo, além de mostrar um momento em que essas culturas tiveram uma convivência mais harmônica, ao contrário de hoje, quando a humanidade se encontra envolta em tantas questões xenofóbicas. Nesse sentido, é muito importante lembrar que os árabes deixaram um grande legado para as outras culturas e que eles não são apenas *jihadistas*.

Outra visitante afirmou que foi uma experiência única conhecer a arquitetura de Brasília e compará-la à islâmica, e perceber que, mesmo estando tão distantes, estamos muito próximos, o que ela qualificou como muito bom.

Considerações finais

O grupo Acesso Livre vem fazendo ações de acessibilidade cultural desde sua fundação, em 2010. Esta experiência constituiu mais um passo, um passo que pode constituir evolução e aprimoramento dos métodos e das técnicas, pois foram colocados em prática vários aprendizados decorrentes de experiências anteriores e superados novos desafios de grande complexidade. A finalidade da extensão universitária é desenvolver ações para e junto com a comunidade, e esse tipo de projeto nos proporciona a possibilidade de intervir em nossa realidade social e promover transformações efetivas e conscientização social. No futuro esperamos poder contar com parcerias mais sólidas com as instituições museais para que seja possível criar planos de acessibilidade transversais que envolvam todos os atores da cadeia expositiva.

Pelos comentários imediatamente posteriores à visita, foi possível constatar que o plano de acessibilidade foi muito bem pensado e executado graças à dedicação dos membros da equipe envolvidos no processo.

Mesmo havendo elementos como o cobogó, considerado um símbolo visual fundamental para quem mora ou conhece Brasília, constatamos durante a visita que existem pessoas com deficiência visual que não conhecem esse elemento arquitetônico, o que é compreensível, pois ele não faz parte do repertório mnemônico da cidade. Esse é apenas um pequeno exemplo da importância de tornar acessível o patrimônio histórico e artístico para as pessoas com deficiência visual e do potencial que a acessibilidade tem na formação da cidadania e na participação das pessoas na vida em sociedade.

Por sugestão de alguns visitantes, ficou acordada a organização de novas atividades para levar a exposição às associações e aos centros do Distrito Federal de maneira que as pessoas com deficiência visual que não puderam visitar a exposição tenham a possibilidade de conhecê-la, mesmo que em formatos diferentes.

Referências

ANIA, María-José. *Exposicions accessibles: criteris per eliminar les barreres de la comunicació i facilitar l'accés als continguts*. Barcelona: Institut de Cultura de barcelona i Institut Municipal de Persones amb Discapacitat, Ajuntament de Barcelona, 2016. Disponível em: <https://media-edg.barcelona.cat/wp-content/uploads/2016/10/Exposicions-accessibles_web-acc.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane; BRASILEIRO, Alice. *Acessibilidade a museus. Cadernos Museológicos*, v. 2. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus, 2012. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/yerma-775116/>>. Acesso em: jul. 2018.

GONZÁLEZ, Santiago. Accesibilidad, autonomía y aportación de las personas con discapacidad intelectual en los museos del siglo XXI. In: GONZÁLEZ D'AMBROSIO, Santiago (Ed.). *Conect@: un proyecto de colaboración entre personas con diferentes capacidades para promover la plena accesibilidad a la cultura*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 65-82. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/accesibilidad/programa-en_-macrocaracteres.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

McLUHAN, M.; PARKER, H; BARZUN, J. *Exploration of the ways, means and values of museum communication with the viewing public: a seminar*. Museum of the City of New York, 1969.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SOLER GALLEGO, Silvia. *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*. 2013. 562 f. Tese (Doutorado) – Programa de Doctorado Lenguas y Culturas. Traducción especializada. Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013. Disponível em: <<https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/11512/2013000000865.pdf?sequence=1&isAllowed=>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

SANTIAGO VIGATA, Helena. *A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma análise pragmaticista*. 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.