



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GRACY KELLY AMARAL BARROS

ESTUDOS DOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICO-VIDEOGRAFICOS
NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL PARA A LIBRAS

FORTALEZA

2023

GRACY KELLY AMARAL BARROS

ESTUDOS DOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICO-VIDEOGRAFICOS
NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL PARA A LIBRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dra. Patrícia Araújo Vieira.
Coorientador: Prof. Dr. Francisco Jarbas Santos de Sousa

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B277e Barros, Gracy Kelly Amaral.
Estudos dos Elementos Cinematográfico-Videográficos na Tradução Audiovisual para a Libras / Gracy Kelly Amaral Barros. – 2023.
133 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Patrícia Araújo Vieira.

Coorientação: Prof. Dr. Francisco Jarbas Santos de Sousa.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução e Interpretação Audiovisual para a Libras. 3. Linguagem Cinematográfica. 4. Estética Audiovisual. I. Título.

CDD 418.02

GRACY KELLY AMARAL BARROS

ESTUDOS DOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICO-VIDEOGRAFICOS
NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL PARA A LIBRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução Audiovisual.

Aprovada em: 24/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Patrícia Araújo Vieira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Jarbas Santos de Sousa (Coorientador)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Flávia Affonso Mayer
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Rodrigo Custódio da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

A Deus e às Comunidades Surdas.

AGRADECIMENTOS

A Deus por guiar-me em caminhos que nunca imaginei, mas que me fizeram uma pessoa melhor e feliz.

Às Comunidades Surdas por (re)existirem, em especial aos meus amigos, colegas, alunos, irmãos Surdos que me acolheram e regaram minhas competências profissionais.

A minha mãe, Telma Kely Amaral, por confiar nos meus esforços, acalmar-me na certeza de que Deus tem sempre o melhor para seus filhos e por apoiar meus estudos tomando para si afazeres e preocupações para não pesar no meu caminhar. Mãe, você é uma linda luz.

Ao meu irmão, Jonatas Djeimison, pela prontidão em estar ao meu lado em diferentes circunstâncias, por entrar nas minhas loucuras artísticas e ajudar a tornar o trabalhoso em algo leve. Nesta dissertação em específico, sou grata pelo apoio profissional nas gravações, edições e revisões das produções audiovisuais. Por aflorar o meu desejo de pesquisar e trabalhar com a linguagem cinematográfica-videográfica. Você foi uma das minhas inspirações.

À minha pequena irmã, Jennifer Kelly, por encher seus olhos de orgulho ao me ver estudando e trabalhando, espero ter sido um exemplo de filha, irmã e estudante para você. Seu apoio transparecia nas atividades mais simples como trazer água e arrumar meu quarto quando eu estava imersa na escrita da dissertação.

Aos meus amigos do Centro de Referência em Educação Especializada do Ceará (Creaece) que me acolheram como servidora pública iniciante no mestrado, sou grata por todo o apoio, incentivo, confiança e conselhos. Vocês fizeram possível minha rotina ser mais leve enquanto trabalhadora e estudante. Em especial às minhas amigas mais próximas: Ana Priscila, Narlya Oliveira e Juliana Deiró.

Ao meu amigo José Costa, por introduzir-me às Comunidades Surdas, ensinar-me e guiar-me nos estudos durante o Letras Libras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET). Grata pelo apoio incondicional nos trabalhos acadêmicos por meio de orientações, revisões e estudos coletivos. José, tu és formidável, um exemplo de referencial acadêmico.

Aos meus amigos Carlos Átila, Daniel Victor e Luana Rodrigues, que acompanharam meu percurso como mestranda, grata pelas trocas de experiências, conversas terapêuticas e momentos de lazer que me energizavam para a caminhada acadêmica.

A todos os membros do grupo LEAD|LaTAV, com os quais enriqueci meus conhecimentos tanto teóricos quanto práticos por meio de projetos, pesquisas, eventos e publicações.

À Professora Dra. Patrícia Araújo Vieira, por semear em mim o desejo da pós-graduação enquanto eu era aluna da graduação. Sou feliz por ter prosseguido a jornada acadêmica sob orientação de uma professora fundamentada, rigorosa, compreensiva e visionária. Agradeço igualmente ao Professor Dr. Francisco Jarbas de Sousa pelas solidárias orientações sobre a área cinematográfica, contribuindo imensamente para o início coerente dos meus estudos sobre linguagem cinematográfica e linguagem videográfica.

Aos professores participantes da banca examinadora da qualificação e defesa: Dra. Flávia Affonso Mayer, Dra. Silvana Aguiar dos Santos, Dr. Nelson Pimenta de Castro e Dr. Rodrigo Custódio da Silva; pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Finalizo agradecendo imensamente aos tradutores e professores: Irabson Sousa, Jonatas Medeiros, João Paulo, Klístenes Braga, Marina Figueiredo, Renata Rezende, Rafaela Hoebel e à Poeta Tainara Eugenia; por prontamente autorizarem o uso das suas imagens nesta dissertação, além de serem agentes que fazem a arte viver em suas atuações.



Tradução para a Libras
Link: <https://youtu.be/8ZSiXDHuVkJ>

“O corpo é imagem. O corpo é descrito, analisado, convertido e modificado nas pinturas, na fotografia, no vídeo, no cinema.” (Milanez, 2019, p. 18).

“A Libras criativa é uma forma de arte linguística que compartilha elementos em forma de arte visual e arte visual em movimento. Frequentemente, a literatura vai além do vocabulário da Libras para criar algo muito mais visual. Às vezes, a literatura em Libras é mais parecida com a pintura, a dança, o filme e o cinema e tudo isso compõe um elemento estético.” (Sutton-Spence, 2021, p. 56).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar as relações estéticas entre os elementos da linguagem cinematográfica-videográfica (LCV) e a tradução e interpretação audiovisual para a Libras (TIALS) de quatro performances audiovisuais do gênero poema apresentadas na Mostra Literatura Paraná (2021). Tendo o suporte teórico-metodológico interdisciplinar entre os Estudos da Tradução em Língua de Sinais (Nascimento, Nogueira, 2019; Nascimento, Fornari, Segala, 2019; Medeiros, Fernandes, 2020; Nascimento, 2021; Medeiros, 2018; 2021), os estudos da Linguagem Cinematográfica (Martin; 2013; Mascelli, 2010; Aumont *et al*, 2012) e os da Linguagem Videográfica (Dubois, 2004). Para atingir o objetivo proposto, os vídeos selecionados tiveram os seguintes elementos da LCV analisados descritivamente: *layout* dos quadros; movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s); ângulos de sinalização; enquadramentos; vestuário e iluminação. As análises justificam os elementos estéticos da LCV com base no referencial teórico do campo cinematográfico-videográfico e comparam com as diretrizes da Norma Brasileira Regulamentadora (NBR) da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT) nº 15290/05 e o Guia para produções audiovisuais acessíveis do Ministério das Comunicações (Naves *et al*, 2016). Nesta pesquisa, observamos que os elementos da LCV podem ser utilizados esteticamente nas TIALS oportunizando experiências artísticas visualmente inovadoras no material audiovisual inclusive no texto verbal traduzido. Dessa forma, esta dissertação procurou contribuir para a atuação dos tradutores, produtores de projetos culturais, produtores audiovisuais e editores, apresentando a TIALS como processo estético, dialógico e integrado a LCV, sendo uma discussão complementar às diretrizes para a TIALS especialmente em contextos artísticos.

Palavras-chave: Estudos da tradução; Tradução audiovisual para a Libras; Linguagem cinematográfica; Estética audiovisual.

RESUMO EM LIBRAS



Link: <https://youtu.be/8A0SPiGf2NM>

ABSTRACT

This dissertation is a general object analyzed as aesthetic relationships between the elements of cinematographic-videographic language (LCV) and the audiovisual translation and interpretation for Libraries (TIALS) of four audiovisual performances of the poem genre presented at the Mostra Literatura Paraná (2021). Having interdisciplinary theoretical-methodological support between Sign Language Translation Studies (Nascimento, Nogueira, 2019; Nascimento, Fornari, Segala, 2019; Medeiros, Fernandes, 2020; Nascimento, 2021; Medeiros, 2018; 2021), studies Cinematographic Language (Martin; 2013; Mascelli, 2010; Aumont et al, 2012) and Videographic Language (Dubois, 2004). To visualize the proposed object, the selected videos will contain the following VCL elements analyzed descriptively: layout of the courts; aesthetic movement between translators and camera(s); signal angles; framing; dress and lighting. The Analyzes justify the Aesthetic Elements of the LCV Based on the Theoretical Reference of the Cinematographic-Videographic Field and Compare with the Brazilian Regulatory Standard (NBR) of the Brazilian Association of Standards and Techniques (ABNT) nº 15290/05 Accessible Visuals of the Ministry of Communications (Naves *et al.*, 2016). However, we must note that the elements of the VCL can be used aesthetically by TIALS where we have the opportunity to experience artistic creations in a visual and innovative way, without including audiovisual material, without translating verbal text. In this way, this dissertation seeks to contribute to the work of translators, producers of cultural projects, audiovisual producers and editors, presenting TIALS as an aesthetic, dialogical process integrated into the LCV, sending a discussion to complement the TIALS guidelines especially in artistic contexts.

Keywords: Translation studies; Audiovisual translation for Libras; Cinematographic language; Audiovisual aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------|--|----|
| Figura 1: | Corpo Indesejado – Fluindo Libras | 35 |
| Figura 2: | O Piloto e a Águia de Bernard Bragg | 49 |
| Figura 3: | Zoom In por meio de classificadores | 51 |
| Figura 4: | Zoom In por meio de classificadores LCV | 52 |
| Figura 5: | Plano Contra Plongée no voo do papagaio..... | 53 |
| Figura 6: | Plano Contra Plongée no voo do papagaio – Libras e LCV..... | 54 |
| Figura 7: | Mudança de Planos e Ângulos - “O Piloto e a Águia” de Bernard Bragg..... | 54 |
| Figura 8: | Lift me up – TIALS da Canção de Rihanna..... | 57 |
| Figura 9: | Eu não quero voltar sozinho..... | 58 |
| Figura 10: | Vlog #1 em Libras: como eu aprendi libras? revisitando a universidade..... | 62 |
| Figura 11: | Posicionamento frente à câmera..... | 64 |
| Figura 12: | Banco Exú girassóis de van Gogh – Libras..... | 66 |
| Figura 13: | Cartas para alguém – Eletronic Mail – Tipo de Câmera | 68 |
| Figura 14: | DTV – Harold Hlope | 69 |
| Figura 15: | A violação dos corpos sagrados..... | 70 |
| Figura 16: | Voo Sobre o Rio | 73 |
| Figura 17: | Estratégia para enquadramento | 75 |
| Figura 18: | Cartas para alguém – Eletronic Mail – Enquadramentos..... | 75 |
| Figura 19: | Espetáculo: Sangue que corre em veia de espuma..... | 76 |
| Figura 20: | Espetáculo: O Malefício da Mariposa..... | 76 |
| Figura 21: | Tradução Audiovisual filme infantil – Penelope Princesa Disney | 77 |
| Figura 22: | Dança nossa de cada dia | 79 |
| Figura 23: | Meninos da Rua XV | 82 |
| Figura 24: | Manaós | 82 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 25: | João Felipe e vadeio + o senhor cigarra e a formiga | 83 |
| Figura 26: | Apresentação de Zago | 87 |
| Figura 27: | Apresentação de Mano Cappu..... | 87 |
| Figura 28: | Apresentação de <i>The Blue</i> | 87 |
| Figura 29: | Apresentação de Diva Ganjah | 87 |
| Figura 30: | Interface do software Movavi | 91 |
| Figura 31: | Interface do software Movavi | 92 |
| Figura 32: | Playlist com takes editados | 92 |
| Figura 33: | Formato <i>Picture-in-Picture</i> | 93 |
| Figura 34: | Tamanho da imagem da tradutora no televisor..... | 94 |
| Figura 35: | Incorporação da gesticulação (mão com punho cerrado para o alto) | 96 |
| Figura 36: | Incorporação da gesticulação (braços cruzados) | 97 |
| Figura 37: | Incorporação da gesticulação (batida forte no peio) | 97 |
| Figura 38: | Incorporação da gesticulação de “reverência” | 98 |
| Figura 39: | Incorporação da gesticulação de “ARMA” e “INFÂMIA | 98 |
| Figura 40: | Incorporação da gesticulação de “Xota” | 99 |
| Figura 41: | Movimentação em quadro | 100 |
| Figura 42: | Movimentação rítmica de VIDA | 101 |
| Figura 43: | Substantivo FOCO | 102 |
| Figura 44: | Expressão TÁ LIGADO..... | 102 |
| Figura 45: | Verbo FERIR..... | 103 |
| Figura 46: | Sinais COVARDE, RESPEITO e MANDAR | 104 |
| Figura 47: | Advérbio de negação “No!” | 105 |
| Figura 48: | Verbo ACUSAR e Advérbio de NEGAÇÃO | 105 |
| Figura 49: | Objeto <i>CLOSE</i> | 106 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 50: | Expressão “Abre seu olho. Olho de vidente” | 107 |
| Figura 51: | Adjetivo INFÂMIA..... | 108 |
| Figura 52: | Pronome NÓS | 108 |
| Figura 53: | Sinais com Ângulos Diferenciados | 110 |
| Figura 54: | Objeto CAMINHO | 111 |
| Figura 55: | Sentença “você não consegue ouvir realidade” | 112 |
| Figura 56: | Enquadramento em Plano Americano | 113 |
| Figura 57: | Adjetivo SUB-HUMANO | 113 |
| Figura 58: | Adjetivo ATROZ | 113 |
| Figura 59: | Verbo APONTAR | 114 |
| Figura 60: | Verbo FILMAR | 115 |
| Figura 61: | Verbo AJUDAR | 115 |
| Figura 62: | Objeto ARMA | 116 |
| Figura 63: | Vestuário..... | 117 |
| Figura 64: | Vestuário..... | 117 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1 – Dissertações..... | 50 |
| Quadro 2 – Tipos de Planos | 71 |
| Quadro 3 – Planos conforme Castro (2012) | 72 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-------------|---|
| ABNT | Associação Brasileira de Normas e Técnicas |
| AD | Audiodescrição |
| ANCINE | Agência Nacional do Cinema |
| DESU-INES | Manual para Normalização de Trabalhos Monográficos em Libras e Língua Portuguesa |
| DvD | Digital Vídeo Disc |
| ET | Estudos da Tradução |
| Febrapils | Federação Brasileira das Associações de Tradutores, Intérpretes e Guias-Intérpretes |
| InterTrads | Núcleo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Língua de Sinais |
| JL | Janela de Libras |
| LATAV | Laboratório de Tradução Audiovisual |
| LATRAVILIS | Laboratório de Tradução Audiovisual da Língua de Sinais |
| LBI | Lei Brasileira de Inclusão |
| LCV | Linguagem Cinematográfica-Videográfica |
| LEAD LaTAV | Laboratório de Tradução Audiovisual Acessível: Legendagem, Audiodescrição |
| Libras | Língua Brasileira de Sinais |
| LSE | Legendagem para Surdos e Ensurdecidos |
| NBR | Norma Brasileira Regulamentadora |
| POET | Programa de Estudos da Tradução |
| PIP | <i>Picture-in-Picture</i> |
| QR Code | Quick Response Code |
| QSI | Quero Ser Intérprete |
| TAV | Tradução Audiovisual |
| TAVa | Tradução Audiovisual Acessível |
| TIALS | Tradução e Interpretação Audiovisual para as Línguas de Sinais |
| TILSP | Tradutor e Intérprete de Libras e Língua Portuguesa |
| UFC | Universidade Federal do Ceará |
| UFSC | Universidade Federal de Santa Catarina |
| VHS | Sistema Doméstico de Vídeo |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 18 |
| 1.1 | Contextualização..... | 18 |
| 1.2 | Objetivos..... | 22 |
| 2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 24 |
| 2.1 | Tradução Audiovisual como Acessibilidade Comunicacional..... | 24 |
| 2.2 | Tradução e Interpretação Audiovisual para a Libras..... | 30 |
| 2.3 | O gênero poema..... | 36 |
| 2.4 | Linguagem Cinematográfica-Videográfica..... | 40 |
| 2.5 | Publicações sobre as relações da Linguagem Cinematográfica com a Libras.... | 48 |
| 2.6 | Relação entre Elementos da LCV e TIALS..... | 55 |
| 2.6.1 | <i>Layout dos quadros</i> | 56 |
| 2.6.2 | <i>Movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s)</i> | 60 |
| 2.6.3 | <i>Ângulos</i> | 68 |
| 2.6.4 | <i>Enquadramento</i> | 70 |
| 2.6.5 | <i>Iluminação</i> | 77 |
| 2.6.6 | <i>Vestuário</i> | 79 |
| 3 | METODOLOGIA | 84 |
| 3.1 | Tipo de pesquisa..... | 84 |
| 3.2 | Contexto de pesquisa..... | 85 |
| 3.3 | O corpus..... | 86 |
| 3.3.1 | <i>Temáticas das produções selecionadas</i> | 88 |
| 3.3.2 | <i>Procedimentos à análise do Corpus</i> | 89 |
| 4 | ANÁLISE DOS DADOS | 93 |
| 4.1 | <i>Layout dos quadros</i> | 93 |
| 4.2 | <i>Movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s)</i> | 94 |
| 4.2.1 | <i>Sincronia de movimentos entre texto fonte e alvo</i> | 95 |
| 4.2.2 | <i>Configuração rítmica da sinalização em Libras</i> | 99 |
| 4.2.3 | <i>Efeito psicológico sobre os espectadores</i> | 101 |
| 4.2.4 | <i>Efeito dramático sobre informações discursivas em Libras</i> | 104 |
| 4.2.5 | <i>Movimentação estética e o uso metafórico do espaço</i> | 107 |
| 4.3 | <i>Ângulos de sinalização</i> | 109 |

| | |
|---|-----|
| <i>4.3.1 Mudança de ângulo para efeito de intensidade e volume nos sinais</i> | 109 |
| <i>4.3.2 Mudança de ângulo para efeito psicológico sobre o discurso</i> | 110 |
| 4.4 Enquadramento | 111 |
| 4.5 Iluminação | 113 |
| 4.6 Vestuário | 115 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 118 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| APÊNDICE | 131 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contextualização

O meu interesse pela área da Tradução e Interpretação Audiovisual para a Libras (TIALS)¹ surgiu durante a minha segunda formação em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa pela instituição Quero Ser Intérprete (QSI)². Nessa formação, cursei a disciplina de Tradução Audiovisual (TAV) ministrada pelo Professor e Tradutor Mestre Jonatas Rodrigues Medeiros³, inspiração desta pesquisa por trabalhar a TIALS e a linguagem cinematográfica-videográfica (LCV)⁴ dialogicamente por meio de diferentes recursos de edição. Comecei a acompanhar as traduções desenvolvidas por Medeiros em suas redes sociais e publicações acadêmicas, sendo notórias as construções visuais inovadoras devido à sua formação também no campo cinematográfico. Nessa disciplina, foram apresentadas diferentes traduções com estéticas audiovisuais diferenciadas, com isso abrangendo meu olhar sobre as normas e diretrizes técnicas no contexto audiovisual. Durante esta dissertação, serão apresentados diferentes exemplos de TIALS, inclusive realizadas por Medeiros (2020-2023).

Introduzo que o termo estética cinematográfica-videográfica se refere às construções visuais que uma obra audiovisual possa ter. Segundo Aumont *et al.* (2012, p. 15), “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.”. Nesse contexto teórico, este estudo parte da ideia de a TIALS ter potencialidades intersemióticas em diálogos com signos visuais de diferentes linguagens, dentre elas a LCV, dessa forma, construindo experiências artísticas aos espectadores de uma obra audiovisual acessível por meio da TIALS. Ao longo deste estudo, alguns signos visuais da LCV serão apresentados e analisados no *corpus*.

Após o ingresso no Programa de Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC), tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos em TIALS por meio da disciplina de Tradução Audiovisual Acessível (TAVa) ministrada pela

¹ Termo proposto por Nascimento e Nogueira (2021). A fim de ampliar as discussões sobre tradução audiovisual, os autores acrescentaram a interpretação à Tradução Audiovisual da Língua de Sinais (TALS), assumindo a expressão Tradução e Interpretação Audiovisual da Língua de Sinais (TIALS). Nesta dissertação, convenciono a conjunção “para a” e específico a Libras, tendo em vista ser ela a língua de pesquisa.

² Empresa privada que oferta cursos de Libras, além de atuar na formação de profissionais tradutores e intérpretes de Libras e Língua Portuguesa em nível de extensão universitária e na modalidade à distância com abrangência nacional. Para saber mais, visite: <https://queroserinterprete.com/>.

³ Currículo Lattes de Jonatas Rodrigues Medeiros: <http://lattes.cnpq.br/0801775499505800>

⁴ Os termos cinematográficos e videográficos são recorrentes nos referenciais teóricos, sendo convencionado com – nesta dissertação tendo em vista a interseccionalidade entre essas linguagens.

orientadora desta pesquisa juntamente com demais profissionais da área. Nesse percurso, fomentei o desejo desta pesquisa após vislumbrar as diferentes estratégias estéticas criativas verbais e imagéticas adotadas por tradutores de Libras Surdos e Ouvintes na Mostra Literatura Paraná⁵. No capítulo metodológico desta dissertação, a Mostra está contextualizada, assim como a equipe de tradutores.

Desde o reconhecimento legal da Libras enquanto artefato cultural natural e oficial das Comunidades Surdas a partir da Lei nº 10.436, de 2002, as perspectivas inclusivas avançaram com a presença de tradutores e, conseqüentemente, de pessoas Surdas em diferentes espaços socioculturais. Tendo em vista que as Comunidades Surdas têm culturas fundamentadas nas experiências visuais (Strobel, 2008), as experiências audiovisuais, para serem acessíveis aos Surdos, devem ser por meio de produções realizadas diretamente em Línguas de Sinais e/ou por meio das modalidades de TAVa: Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE) e TIALS. Os avanços legislativos e as pesquisas acadêmicas somam forças à promoção da acessibilidade audiovisual (Araújo; Alves, 2017; Nascimento, 2021), despertando pontos técnicos não especificados nos documentos legislativos e ainda validando as diretrizes por meio de pesquisas de recepção.

Contudo, o cumprimento das legislações não finda as lutas acerca da qualidade dos serviços de acessibilidade ofertados, porque em diversos contextos a obrigatoriedade da acessibilidade resulta na implantação dos recursos como última instância dos projetos, prejudicando o engajamento de diferentes agentes e representatividades das comunidades alvo, além de serem documentos rígidos que não explicitam ou abrem portas para debates sobre diversidade estética e gêneros textuais. Além disso, a presença de tradutores Surdos ainda é pauta pouco visível no mercado audiovisual

Somado à Lei nº 10.436/02 e ao Decreto 5.626/05, que reconhecem e regulamentam a Libras enquanto língua oficial das Comunidades Surdas brasileiras, há o Decreto nº 5.296/04 e a Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146/2015, que asseguraram projeção em tela da TIALS em mensagens veiculadas às pessoas Surdas. Há ainda a Portaria 310/06 e a Norma Complementar nº 1/2006 do Ministério das Comunicações, que apresentam disposições aos serviços de radiodifusão e televisivo. Destaco ainda a Instrução Normativa nº 128 da Agência Nacional do Cinema (Ancine), direcionada às salas de exibição comercial dos cinemas, obrigando a disposição de tecnologias assistidas, dentre elas, a Libras.

⁵ Para acessar o canal da Mostra Literatura Paraná, acesse o seguinte endereço: https://www.youtube.com/channel/UCwdgrIkMvh6s_F6SdqildbQ.

No entanto, ainda são pouquíssimas as sessões em salas de cinema, por exemplo, que apresentam o recurso de legenda e raras as que apresentam TIALS, e nessa realidade a comunidade Surda acaba se contentando com *streamings* que disponibilizam recursos como legendas (Freitas, 2022). Além da demorada mudança social rumo à plena garantia da acessibilidade, ainda é válido ressaltar que tais documentações não detalham tecnicamente, a partir de pesquisas de recepção com o público-alvo, como deve ser a estruturação da TIALS nas mensagens veiculadas, por isso a importância das pesquisas científicas nas universidades e faculdades e da formação de grupos de trabalhos nas instituições privadas e públicas para conjuntamente entenderem as reais demandas e especificações dos públicos que usufruem dos recursos de acessibilidade.

Em relação às pesquisas científicas descritivas e exploratórias sobre produção e recepção em TIALS desenvolvidas, destaco: Universidade Federal de São Carlos, com o Laboratório de Tradução Audiovisual da Língua de Sinais (LATRAVILIS); Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o Núcleo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Língua de Sinais (InterTrads); e recentemente a UFC em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, com o Laboratório de Tradução Audiovisual Acessível: Legendagem e Audiodescrição (LEAD|LaTAV).

As pesquisas já publicadas por esses grupos problematizam termos como Janela de Libras (Nascimento; Nogueira, 2019)⁶, descrevem os procedimentos tradutórios envolvendo o par linguístico Libras-Língua Portuguesa a partir de diferentes gêneros e contextos audiovisuais (Melo; Nascimento, 2021; Nascimento; Fornari; Segala, 2019; Medeiros; Fernandes, 2020; Marques, 2020; Nascimento, 2011, 2017, 2021), investigam aspectos emocionais sobre a formação e condição de trabalho dos tradutores no contexto audiovisual (Silva, 2015) e analisam a composição estética da materialidade visual tomando como base pesquisas (inter)semióticas (Medeiros, 2018; Emiliano; Nascimento, 2017; Anjos, 2016).

Como frutos das pesquisas, as Comunidades Surdas empenham lutas infundáveis para mais avanços legislativos e documentações formais visando a melhorias nas formas como os textos videossinalizados são manuseados, registrados e difundidos nas plataformas audiovisuais. Dentre os avanços em prol da formatação videográfica dos videossinalizados, destaco: a Norma Brasileira Regulamentadora (NBR) da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT) nº 15290 de 2005; o Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do

⁶ Discussão desenvolvida na seção 2.2 desta dissertação.

Ministério das Comunicações (Naves *et al.*, 2016); as diretrizes da Revista Brasileira de Vídeo-Registro e Libras da UFSC, cujo ISSN é 2358-7911; e o Manual para Normalização de Trabalhos Monográficos em Libras e Língua Portuguesa (DESU-INES, 2015). Essas são referências que orientam a produção audiovisual a partir de parâmetros técnicos, como: enquadramento, iluminação, vestuário, fundo do vídeo, entre outros. As orientações da revista e do manual são direcionadas ao gênero acadêmico, não sendo, portanto, utilizadas nesta dissertação, cujos objetos de análise são literários artísticos.

Esta pesquisa entra no cenário acadêmico como complemento que relaciona a TIALS e a LCV, sendo um diferencial nos Estudos da Tradução (ET) por dialogar com o campo cinematográfico considerando a NBR nº 15290 e o Guia (Naves *et al.*, 2016). Para este estudo, o campo cinematográfico contribuiu para entender quais e como os elementos audiovisuais de captação e edição das imagens são organizados, tendo em vista que o vídeo, assim como filme, possui como base estrutural as imagens e/ou os sons. Os diálogos entre os ET com diferentes áreas do saber possibilitam às produções audiovisuais consciência nas estruturações visuais, com isso minimizando interferências nas produções em Libras, além de potencializar os elementos estéticos composicionais de forma significativa à visualidade discursiva dos textos sinalizados (Silva, 2019).

Esta dissertação tem o enfoque no contexto artístico audiovisual, aproximando os recursos cinematográfico-videográficos à função poética nos textos literários videossinalizados. Medeiros e Fernandes (2020) observam que as manifestações culturais Surdas unem a textualidade em Libras aos recursos semióticos, como: captação e edição de imagens e vídeos, montagem de cenários e vestuário, dentre outros recursos cinematográfico-videográficos. Conforme os autores:

O expressivo aumento na produção de conteúdo em videolibras nos coloca face a uma pluralidade significativa de elementos da cadeia discursiva que exigem uma análise mais detida sobre os modos de construção composicional desses textos sinalizados, considerando as diversas esferas de circulação dos discursos abrangendo temas do cotidiano, da política, da religião, da literatura, entre outros. A potencialidade do uso do vídeo e de programas de edição também amplia a expressividade linguística e discursiva dos sinalizantes e cria alternativas quanto à expressão da linguagem, enriquecida com elementos não-verbais, que imprimem características singulares à estética do vídeo, relativos ao cenário, posicionamento do sinalizador, recursos de edição, entre outras possibilidades (Medeiros; Fernandes, 2020, p. 67).

A interdisciplinaridade na TIALS possibilita estéticas inovadoras a partir da composição visual diferenciada das normas e diretrizes técnicas, realizando captação e edição dos materiais audiovisuais com diferentes elementos audiovisuais, como: colorações,

posicionamentos, movimentações de artistas, construção de cenários, efeitos visuais, dentre outros. Tais explorações visuais vão ao encontro do potencial visual da literatura em Libras que é mais parecida com a pintura, a dança, o filme e o cinema, sendo tais elementos estéticos (Castro, 2012; Sutton-Spence, 2021).

1.2 Objetivos

A partir do contexto delineado acima, esta dissertação tem como objetivo geral: analisar as relações estéticas entre os elementos da linguagem cinematográfica-videográfica (LCV) e a tradução e interpretação audiovisual para a Libras (TIALS) de quatro performances audiovisuais do gênero poema apresentadas na Mostra Literatura Paraná (2021). Por meio desta dissertação, os seguintes objetivos específicos foram alcançados: i) identificar no *corpus* as estratégias estéticas cinematográfica-videográficas nas traduções audiovisuais acessíveis em Libras; ii) analisar a relação das estratégias estéticas cinematográfica-videográficas com as traduções audiovisuais para a Libras, seguindo referenciais da LCV. Este estudo tem como foco a análise descritiva das TIALS no gênero textual poema, com a intenção de apresentar a tradução como texto audiovisual funcional à obra audiovisual traduzida, e não como mero recurso de acessibilidade textual a parte da obra cinematográfica-videográfica. O gênero poema foi escolhido considerando a abundância de elementos estéticos cinematográfico-videográficos evidentes durante a pré-leitura dos vídeos, e além disso destaca-se a flexibilidade e a criatividade potencializada pelo gênero poema (na seção 2.3 discorro mais sobre).

Para vislumbrar melhor o objetivo desta pesquisa, a seguir temos algumas perguntas fomentadoras: como diferentes planos-enquadramentos do tradutor implicam esteticamente na tradução? Como o tradutor pode se relacionar visualmente e esteticamente com a câmera? É possível diferentes iluminações influenciarem significâncias na tradução? É possível ter diferentes ângulos de gravação da TIALS e o que elas contribuem esteticamente nos textos? Ora, se o “Surdo ouve pela visão” (Mourão, 2011, p. 24), quais serão os recursos da LCV que farão a visão ter experiências inovadoras, criativas e poéticas?

Em relação à justificativa, segundo Nascimento (2022), dentre os desafios para tradutores e intérpretes de Libras-português no cenário pós-pandêmico estão as formas de exibição da língua de sinais em TIALS, considerando-a como elemento estético. Diante dessa realidade contemporânea, esta pesquisa tem contribuições para diferentes públicos: tradutores, produtores de projetos culturais, produtores audiovisuais e editores. Este estudo contribuirá

também para a formação interdisciplinar de Tradutores e Intérpretes de Libras e Língua Portuguesa (TISLP), uma vez que esta pesquisa desenvolve uma educação do olhar sobre aspectos da LCV. Dessa forma, leva-se tais profissionais a trabalharem com vídeos de forma dialética, e não como apenas suporte de armazenamento da produção textual videossinalizada, pois quando o tradutor possui conhecimentos, mesmo que básicos, sobre a LCV, ele potencializa o preparo da tradução como processo estético dialógico e incluso à visualidade cinematográfica-videográfica, além de poder orientar os produtores, editores e equipe técnica com respeito à inclusão da TIALS na obra audiovisual de forma colaborativa (Anjos, 2017).

A presente dissertação está organizada em três capítulos para além desta Introdução. Na Fundamentação Teórica, discorro sobre os conceitos de acessibilidade comunicacional, TIALS e LCV, tendo uma seção com levantamento de pesquisas já realizadas sobre produções audiovisuais com a Libras e recursos cinematográficos; além disso, descrevo alguns elementos da LCV com base em Martin (2013), Mascelli (2010) e Aumont *et al.* (2013) ilustrando e analisando com TIALS coletadas do YouTube e Instagram. No capítulo 3, apresento a metodologia com o percurso metodológico e ferramentas utilizadas para a edição do *corpus* a ser analisado. No capítulo 4, constam os resultados da análise do *corpus*, respondendo aos objetivos de identificar e analisar no *corpus* as estratégias estéticas da LCV nas TIALS.

Todas as imagens que são apresentadas nesta dissertação, apesar de estarem em domínio público nas redes sociais – YouTube e Instagram –, foram autorizadas pelas pessoas que nelas aparecem por meio de assinaturas eletrônicas em termo de autorização que constam como apêndices. Os termos foram assinados por meio das plataformas *ZapSign*⁷ e assinaturas Gov.br⁸, sendo documentos formais assegurados pela Medida Provisória 2.200-2/2001 e Lei 14.063/2020. Nos termos assinados via *ZapSign* há relatórios de assinatura onde constam os pontos de autenticação de cada signatário envolvido.

⁷ Site oficial: <https://zapsign.com.br/>

⁸ Site oficial: <https://www.gov.br/pt-br>

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, apresentam-se considerações sobre: a tradução audiovisual como recurso à acessibilidade; conceituações sobre a tradução e interpretação audiovisual para a Libras; o corpo do tradutor na qualidade de arquivo audiovisual; a relação do vídeo com o cinema; o vídeo enquanto linguagem audiovisual; a estética videográfica; os elementos da linguagem cinematográfica-videográfica e suas relações com as traduções audiovisuais para a Libras (TIALS). Este capítulo tem embasamento teórico-metodológico das seguintes áreas: Tradução Audiovisual Acessível (TAVa) em Libras, Literatura em Libras e Linguagem Cinematográfica-Videográfica.

2.1 Tradução audiovisual como acessibilidade comunicacional

Por meio dos corpos (meu, seu, de outrem), os seres humanos historicamente situados pela linguagem: (re)criam, copiam, adaptam, traduzem, experimentam informações (não) linguísticas e (não) verbais. Segundo Martelotta (2015, p. 19), “a linguagem é um dos ingredientes fundamentais para a vida em sociedade”, tendo em vista que, através dela, interagimos e refletimos comportamentos socialmente construídos. Para tanto, diferentes agentes sociais e dispositivos políticos medeiam tais interações socioculturais a fim de que as manifestações humanas, frutos dos corpos e linguagens, estejam em diferentes esferas sociais, por direito, acessíveis aos variados públicos.

Antes de mencionar alguns avanços legislativos e apresentar conceituações relevantes para esta dissertação, retoma-se a discussão sobre a importância de considerar que o cumprimento das exigências e orientações legislativas não implica na qualidade dos serviços. Nas palavras de Mayer (2016, p. 141), “oferecer ferramentas de acessibilidade (de qualidade) não garante a presença ou a satisfação plena deste público nos espaços culturais porque, como todo ser humano, cada indivíduo possui suas preferências quanto ao lazer, cultura e entretenimento”.

A qualidade dos serviços de acessibilidade depende de fatores como: formação dos tradutores, equipamentos utilizados na captação, edição e reprodução da obra audiovisual, prazos de entregas das traduções, sendo todos esses fatores dependentes do conhecimento e formação dos produtores culturais. Apesar de toda a competência e habilidade que tradutores possam ter para prestar serviços prezando a qualidade dos materiais, ainda é de

responsabilidade dos produtores a validação dos processos de construção, captação, edição e difusão do material audiovisual e, por vezes, a seleção dos tradutores.

No cenário legislativo brasileiro, ao longo do século XXI, diferentes ações foram desenvolvidas em prol da garantia e qualidade dos serviços de acessibilidade às Comunidades Surdas; como exemplos, destacam-se: Lei nº 10.098/00, conhecida como “Lei da Acessibilidade”, e o Decreto nº 5.296/04, que a regulamenta; Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146/2015; Lei nº 10.436/02, que reconhece a Libras como língua oficial das Comunidades Surdas, e o Decreto 5.626/05, que a preside; Lei nº 12.319/10, que regulamenta a profissão do Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais.

No que tange a esta pesquisa, segundo a Lei 10.098/00 e o Decreto nº 5.296/04, a acessibilidade comunicacional consiste na possibilidade e condição de alcance para utilização segura e autônoma da comunicação, sendo barreira nas comunicações aquilo que impossibilita ou dificulta a “expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos dispositivos, meios ou sistemas de comunicação” (Brasil, 2004). Segundo a supramencionada lei, a comunicação consiste na:

[...] forma de interação dos cidadãos que abrange, entre outras opções, as línguas, inclusive a Língua Brasileira de Sinais (Libras), a visualização de textos, o Braille, o sistema de sinalização ou de comunicação tátil, os caracteres ampliados, os dispositivos multimídia, assim como a linguagem simples, escrita e oral, os sistemas auditivos e os meios de voz digitalizados e os modos, meios e formatos aumentativos e alternativos de comunicação, incluindo as tecnologias da informação e das comunicações (Brasil, 2000, Art. 2º, inciso IX).

Na citação, a comunicação se diversifica em termos de dois importantes conceitos aqui explanados: materialidade e modalidade. Materialidade consiste no suporte de registro e transmissão da língua, podendo ser: tátil, impresso, digitalizado, midiático. Já modalidade consiste no modo de produção e recepção linguística, podendo ser: escritos, orais, sonoros, visuais, espaciais, simultâneo, consecutivo (Rodrigues, 2018b). Ao se falar em modalidades de línguas, segundo a Lei 10.436/02, a Libras é uma língua de modalidade visual-motora⁹, podendo circular em diferentes materialidades e modalidades de comunicação que contemplem a base visual da modalidade linguística.

Na citação acima destaco dois pontos problemáticos: o primeiro é que o conceito de comunicação apresentado acima não contempla a estética como linguagem artística, nem como meio significativo à comunicação. Já o segundo é que a Lei não explicita como as

⁹ Outros autores referem-se à natureza como visuoespacial/gestual-visual (Quadros; Karnopp, 2004; Pereira, 2008; Rodrigues, 2018ab).

materialidades devem ser estruturadas tecnicamente para respeitar as características linguísticas da Libras.

Nessa pluralidade de formas que circulam as informações, a tradução, para além da etimologia, significa “guiar alguém para o outro lado, para outro lugar” (Rónai, 2012, p. 24), sendo o tradutor o condutor do leitor, não com isso tornando o leitor incapaz e o tradutor como decifrador. Esse percurso de guiar sujeitos a outro lugar perpassa as vivências históricas, linguísticas e culturais de todos os agentes envolvidos, sendo a tradução processos necessários para mediar informações entre diferentes línguas, culturas, povos, comunidades, materialidades e modalidades comunicativas. Por vezes, é necessário (re)criar e/ou problematizar regras de estruturação de materialidades, no contexto audiovisual, as regras implícitas e explícitas que regulam os corpos, linguagem e línguas.

Nesse percurso, é importantíssimo considerar a multiplicidade de gêneros textuais e contextos de atuação dos tradutores, a exemplo do contexto artístico-literário; conforme Rónai (2020, p. 13), “não é apenas a ideia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar a ideia”, com isso tornando os esforços do tradutor subjetivos na medida em que ele se mete na pele do autor para dizer o que ele gostaria de falar na língua-alvo, e sendo este mais um ponto de falta nos documentos legislativos, pois neles não são discutidas as competências, habilidades e afinidades dos tradutores nas diversas áreas de atuação.

Enfim, a tradução é uma forma de acessibilidade que proporciona a comunicação e favorece mudanças nas estruturas sociais, tendo em vista que é “através da linguagem que os indivíduos participam das relações sociais de poder e as mudanças na estrutura social são decorrentes das dinâmicas dessas relações.” (Silva; Sousa, 2017, p. 260). Vendo a tradução como prática da acessibilidade, em diferentes contextos e para diversos públicos, os dispositivos legislativos apresentam algumas medidas para o Poder Público promover a tradução e interpretação em Libras às Comunidades Surdas. Destaco a seguir algumas dessas medidas apresentadas na Lei nº 10.098/00 e no Decreto nº 5.296/04:

- a) formação de profissionais intérpretes;
- b) imposição de prazos para os serviços de radiodifusão de sons e imagem adotarem medidas técnicas para o uso das línguas de sinais, cabendo ao Ministério das Comunicações regulamentar os procedimentos de implementações técnicas;
- c) acessibilidade nos portais e sítios eletrônicos da administração pública;

- d) medidas para os serviços de telefonia fixos e móveis (celular), dentre elas, a garantia de centrais de intermediação de comunicação;
- e) a presença física de intérpretes de Libras e guias-intérpretes em salas de espetáculos; quando os intérpretes estiverem à distância, deve ter projeção em tela da imagem dos intérpretes;
- f) em mensagens veiculadas às pessoas com deficiência auditiva e visual, deve-se promover a utilização de sistemas de legenda oculta, janela com intérprete de Libras e descrição e narração em voz de cenas e imagens, sendo obrigatória a janela com intérprete de Libras em pronunciamentos oficiais da Presidência da República.

Nos itens acima, a atuação dos intérpretes acontece tanto presencialmente quanto por meio de materiais tecnológicos, conforme os itens “b” ao “f”. Esses avanços com relação à projeção dos intérpretes são frutos de inovações tecnológicas que podemos encontrar na história da televisão e cinema.

Diante desses avanços, na década de 1980, o termo Tradução Audiovisual (TAV) ou *Audiovisual Translation* (AVT) passou a se popularizar, devido à diversidade de formas de comunicação via dispositivos tecnológicos, inicialmente pelo VHS (Sistema Doméstico de Vídeo) e perpassando: serviços de radiodifusão, televisivos com canais a cabo, telefônicos, cinema, DVD (*Digital Video Disc*), internet (Araújo, 2016; Díaz Cintas, 2003; Díaz Cintas; Nikolic, 2017). Atualmente, inúmeras são as plataformas e suportes em que a TAV circula, desde as grandes telas de cinema e televisão até os *smartphones*.

Acompanhando a pluralidade significativa dos corpos e a as novas possibilidades de comunicação e atualizações nos mapeamentos dos ET, foi situada a Tradução Audiovisual Acessível (TAVa), consolidada por Jiménez Hurtado e Seibel (2007) no contexto internacional e, no contexto brasileiro, mencionada por Aderaldo (2014) em sua tese sobre audiodescrição e apresentada pelas autoras Araújo e Alves (2017). Segundo Araújo e Alves (2017), as modalidades da TAV são: legendagem, dublagem, *voice-over* e audiodescrição; porém, a acessibilidade comunicacional exige três modalidades mais específicas de tradução, sendo elas as modalidades da TAVa: legendagem para Surdos e ensurdecidos (LSE), audiodescrição e a tradução e interpretação audiovisual para a Libras (TIALS)¹⁰. Mediante as modalidades da TAVa, pessoas com deficiências sensoriais podem ter acesso às produções audiovisuais.

¹⁰ Termo cunhado por Nascimento (2021).

Apesar de as modalidades da TAVa serem mencionadas sem detalhes técnicos nos documentos legislativos, a TIALS aparece como direito das Comunidades Surdas sob os termos da Lei nº 10.098/00 e do Decreto nº 5.296/04, conforme os itens “e” e “f” anteriormente citados, que mencionam respectivamente: a projeção da imagem do tradutor em telões quando distantes da plateia Surda e a presença da janela de Libras em mensagens veiculadas ao público Surdo. No mesmo sentido, a Lei Brasileira de Inclusão, de nº 13.146/15, não especifica a atividade de tradução e interpretação nos formatos acessíveis de bens culturais, de programas de televisão, cinema, teatro, atividades e eventos culturais.

Nos documentos legislativos, a carência da diferenciação conceitual de tradução e interpretação, assim como das modalidades da TAVa, torna mais trabalhosa a conscientização do mercado, tendo em vista que os clientes audiovisuais, como público receptor da tradução, podem desconhecer as especificidades dessas atividades. A exemplo, na Lei de Acessibilidade nº 10.098/00, os termos “legenda”, “tradução” e “audiodescrição” são inexistentes, sendo esta última apresentada como “descrição e narração em voz de cenas e imagens”; enquanto no decreto nº 5.296/04, que regulamenta essa lei, o termo “legenda” aparece como recurso a ser ofertado, sem especificações técnicas, e o termo “audiodescrição” é citado quando se refere à obtenção do financiamento para atender às pessoas com deficiência. Diante desse contexto, cabe aos profissionais tradutores orientarem os clientes, esclarecendo: os propósitos da Lei nº 10.098/00 para a acessibilidade dos produtos audiovisuais; as modalidades de atuação dos tradutores; características das práticas e diretrizes para a tradução e interpretação.

Nesse novo cenário de viabilização da TAVa, no Brasil foram publicados normas, portarias, documentos norteadores, como a Portaria 310/06 e a Norma Complementar nº 1/2006 do Ministério das Comunicações, complementando as disposições aos serviços de radiodifusão e televisivo; a Instrução Normativa nº 128 da Agência Nacional do Cinema (Ancine), direcionada às salas de exibição comercial dos cinemas, obrigando a disposição de tecnologias assistivas, dentre elas, a Libras.

Apesar da carência conceitual e de especificações técnicas sobre a TAVa nos documentos legislativos, é notória a movimentação das comunidades e profissionais em mobilizar espaços formativos aos diferentes públicos, incluindo produtores culturais, além da movimentação das comunidades em pesquisar, avaliar, cobrar e criticar a ausência da tradução audiovisual em programas audiovisuais. Os ganhos pelas Comunidades Surdas correspondem à presença de Surdos nos diferentes espaços sociais, vivenciando experiências a partir da “forma surda de ser no mundo (visuais, espaciais, com estruturas cinéticas que

contribui para questões cognitivas e criativas, bem como para diversidade cultural da existência humana)” (Rodrigues; Quadros, 2015, p. 79).

Diante da crescente demanda das Comunidades Surdas, também foram publicados documentos norteadores sobre os parâmetros das modalidades da TAVa, com finalidade de oferecer traduções com qualidade de produção e recepção, tendo como base parâmetros pesquisados. Como exemplos de documentos norteadores à produção audiovisual específicos à TAVa, destacam-se: ABNT/NBR 15290/2005, apresentando diretrizes para a acessibilidade em comunicação na televisão; e o Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do Ministério das Comunicações de 2016. No entanto, ambos os materiais referenciam a tradução como “janela de Libras”, o que mais tarde foi debatido em pesquisas acadêmicas.

O aumento na distribuição de produções audiovisuais com TAV nas línguas orais, em diferentes gêneros, intuítos estéticos e plataformas de armazenamento, edição e circulação, fez com que a produção e recepção de informações despertasse interesse de pesquisadores para estudar as relações entre os diferentes elementos digitais, as linguagens e as línguas na produção de sentidos à comunicação. Com isso, encontramos na literatura termos como “tradução de tela”, “tradução de mídia”, “tradução para o cinema e televisão”, “tradução midiática”, “tradução midiática e audiovisual” (González, 2009; Willians; Chesterman, 2002; Silva, 2015). A TAV foi uma expansão nos ET, com o intuito de contemplar os desafios à acessibilidade comunicacional no meio audiovisual (Nascimento, 2018).

Enfim, as práticas tradutórias não se limitam às questões linguísticas, devido à confluência de diferentes agentes produtores e receptores, linguagens e multimodalidades nos gêneros audiovisuais (Díaz Cintas; Nikolic, 2017). A acessibilidade comunicacional audiovisual insere a tradução em *práxis* interdisciplinares, pois envolve recursos semióticos de diferentes esferas, como: cinema, vídeo, televisão, musical. Dessa forma, a tradução audiovisual exige dos tradutores estudos culturais, semióticos, cognitivos, musicais e cinematográficos, considerando diferentes materialidades como fontes de sentidos aos discursos (Nascimento, 2019).

No contexto audiovisual, diferentes áreas do saber constituem os meios e estratégias de gerenciamento da produção midiática até a exibição em tela. Sendo assim, o corpo humano presente no material audiovisual é arquivo audiovisual (Milanez, 2019), porque, ao ser canal linguístico, o corpo passa a ter relações de sentido com os elementos audiovisuais, passando a ser um corpo: imagem, som, suporte, identidade.

Segundo Milanez (2019, p. 18), o corpo é imagem, pois é “descrito, analisado, convertido e modificado nas pinturas, fotografias, no vídeo, no cinema, as imagens do corpo na história do dia a dia se materializam nas formas e nos modelos de ver o corpo”. Ainda segundo Milanez, o corpo naturalmente produz sons, podendo ser audíveis, contemplados por momentos de vida, formas visuais; nas palavras do autor:

Ouvindo o corpo podemos observar e descrever seus sintomas, identificar o lugar do qual o corpo fala e para quem fala [...] os sons do corpo como o ronco da barriga, o suspiro de alívio, o *atchim* do espirro, o tumentum do coração, o latejar quase inaudível da pulsação estão pulverizados sem um domínio de ligações históricas que encontram na realidade dos corpos o eco para a sombra e a luz da produção das audiovisualidade no cinema. Cada barulho de um passo, mais forte, mais fraco, mais rápido ou de cautela, corresponde a uma intervenção da história com aquilo que se diz fictício em uma produção fílmica (Milanez, 2019, p. 19-20).

O corpo são discursos e também é suporte por ser canal à transmissão, manifestação e registros das linguagens tanto verbais quanto não verbais, pode ser visto em diferentes posições e sob variadas perspectivas. Segundo o mesmo autor, o corpo pode ser considerado em um regime de audiovisualidades, por ser influenciado, controlado, disciplinarizado mediante as morfologias da LCV. No entanto, para além do campo audiovisual, o corpo antes de tudo é vivo em discursos sociopolíticos, em realidades históricas, portanto, o corpo é identidade.

2.2 Tradução e Interpretação Audiovisual para a Libras

O termo janela de/com Libras/intérprete de Libras (JL) é recorrente na literatura acadêmica e em documentos legislativos, como na Portaria nº 310 (2006), nas normas da ABNT/NBR 15290/2005 e no Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do Ministério das Comunicações de 2016. Na Lei Brasileira de Inclusão (LBI) e no Decreto nº 5.296, que regulamenta a prioridade de atendimento às pessoas com deficiência, o termo utilizado é “janela com intérprete de Libras”. A JL consiste em um espaço delimitado na tela do material audiovisual destinado à tradução para a língua de sinais (ABNT/NBR 15290, 2005; Naves *et al.*, 2016). Desde 1990, alguns programas religiosos utilizavam um pequeno espaço nos cantos inferiores da tela (Nascimento, 2011).

Entretanto, problematizações sobre o termo “janela” estão presentes no âmbito acadêmico quando o termo é utilizado para referenciar o processo de tradução. Partindo da concepção funcionalista de tradução como processo, entendemos a tradução para além da

(de)codificação de textos-fonte para textos-alvo, mas como ações comunicativas com a finalidade de criar pontes sociolinguísticas coerentes com as propostas comunicativas iniciais. Dessa forma, quando pensamos em um material com tradução para a Libras, é necessário lembrar que foram realizadas ações tradutórias com etapas transculturais e envolvendo diferentes elementos e agentes comunicacionais.

Em nota técnica, a Federação Brasileira das Associações de Tradutores, Intérpretes e Guias-Intérpretes (Febrapils) explicou sobre a *atuação do tradutor, intérprete e guia-intérprete de Libras e Língua Portuguesa em materiais audiovisuais televisivos e virtuais*¹¹. Nessa nota, o termo utilizado foi “janela de Libras” entre aspas, condizente à problematização terminológica antes mencionada. Em poucas palavras: o produto com que o receptor tem contato não define todo o processo que o criou. Seguindo essas discussões, novas propostas terminológicas surgiram.

Diante desses estudos sobre a tradução audiovisual, os autores Nascimento e Nogueira (2019) propõem o termo Tradução Audiovisual da Língua de Sinais (TALS) no lugar do tradicional uso de “janela”. Mais tarde, Nascimento (2021), em artigo publicado pela revista *Cadernos da Tradução*, ampliou para Tradução e Interpretação Audiovisual da Língua de Sinais (TIALS), ampliando o *locus* de atuação do profissional tradutor e intérprete de língua de sinais com a produção-fonte audiovisual.

Mesmo não sendo o enfoque desta pesquisa, a seguir apresentam-se algumas semelhanças e diferenças entre tradução e interpretação, para compreensão do termo TIALS. Por volta do ano 1340, quando foi atestado o ofício da tradução, a escrita era um poderoso instrumento de registro, por isso ela caracteriza a atividade de tradução (Munday, 2013). Segundo Pereira (2008a, p. 136), “se a língua meta estiver na modalidade escrita, trata-se de uma tradução; se estiver na modalidade vocal (também chamada de oral) ou sinalizada (presenciais ou de interação imediata), o termo utilizado é interpretação”. No entanto, atualmente, o que diferencia os trabalhos de tradução e interpretação são: o tempo e o ritmo de execução da atividade, pois na interpretação, diferentemente da tradução, o profissional não tem as chances de revisão e correções, e a pressão do tempo é maior na atividade de interpretação, tornando as nuances linguísticas mais desafiadoras e propícias para erros ou omissões. Por isso, o trabalho em equipe e com revezamentos entre os profissionais é uma característica da interpretação; não que a tradução não possa ser realizada em equipe (Pagura, 2015).

¹¹ Disponível em: <https://febrapils.org.br/wp-content/uploads/2022/02/Nota-Tecnica-Materiais-Audiovisuais-Televisivos-e-Virtuais.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2023.

Abaixo, a explicação da nota técnica da Febrapils (2020) para orientação das atividades audiovisuais no período pandêmico da covid-19.

Entende-se por tradução as atividades de mobilização de textos escritos, orais ou sinalizados para diferentes suportes de registro como papel, vídeo e outros a partir de um longo preparo e estudo prévio do material. Esta é uma atividade recursiva no qual o produto final deve ser entregue com prazo estabelecido entre o profissional e o contratante demandando, assim, acesso prévio, pelo tradutor, do material a ser traduzido [...]. Entende-se por interpretação a mobilização de textos predominantemente orais e sinalizados em situações de interação face-a-face que demandam do intérprete habilidades, competências e esforços diferentes das exigidas de um tradutor como a memória de curto prazo, o uso da linguagem expressiva em situações face-a-face e, dependendo do tempo da atividade, o revezamento entre dois profissionais para garantir a qualidade do serviço (Febrapils, 2020).

Na nota da Febrapils, as atividades de interpretação e tradução são diferenciadas pelo fator tempo de execução. Na tradução há chances de correção e revisão do texto-alvo, enquanto na interpretação as chances são amenizadas ou inexistentes.

A língua está inserida em inovadores modos de interação e mediação interlíngues (Pereira, 2008, 2018) e, com a evolução dos meios de comunicação, as modalidades híbridas desafiam os processos e conceituações de tradução e interpretação. Independentemente de ser escrita ou não, em vídeo ou não, uma atividade pode ser interpretação ou tradução. Ora, em uma situação face a face a escrita pode ser utilizada, porém com a pressão do tempo a atividade pode ser caracterizada como interpretação; assim como em uma atividade face a face a demanda pode favorecer tempo de estudo prévio e preparo para o profissional realizar a tradução.

No período pandêmico de covid-19 em 2020, com o objetivo de incentivar o isolamento social, divulgação de informações sociopolíticas, fomentação cultural, diferentes movimentações audiovisuais contaram com Tradutor e Intérprete de Libras e Língua Portuguesa (TILSP). Nesse cenário, a tradução audiovisual passou a se destacar; como exemplos, expandiram-se as: interpretações remotas de conferências (Nascimento; Nogueira, 2021), *lives* musicais (Brito, 2021); interpretações de pronunciamentos de figuras e instituições governamentais, tanto oficialmente na televisão quanto de forma autônoma por alguns profissionais TILSP nas redes sociais (Albres; Santiago, 2021).

Entende-se que, no caso das línguas de sinais, tanto a interpretação quanto a tradução podem ser gravadas, armazenadas e transmitidas via dispositivos tecnológicos audiovisuais, por isso o termo TIALS, designado por Nascimento (2021). De fato, a presença da interpretação no meio audiovisual é “um grande avanço no campo da interpretação,

encontrar nosso espaço neste novo ambiente tecnológico e aprender a usá-lo com sucesso é um desafio nos dias atuais” (Firmino, 2016, p. 12). Como semelhanças, em ambas as atividades, os TILSP precisam ter domínio de compreensão e expressão das línguas e culturas envolvidas; necessitam de conhecimento enciclopédico (Pagura, 2015); e ainda devem contar com validações de consultores Surdos (Tavares, 2013; Marques, 2020).

Os trabalhos de tradução e interpretação, com relação às modalidades de línguas, podem ser intralingual ou interlingual. A intralingual ocorre na mesma língua, ao contrário da interlingual, que envolve línguas diferentes. Já em relação às modalidades de tradução e interpretação, estas podem ser intermodal ou intramodal. A tradução é intermodal quando ocorre com línguas de modalidades distintas, por exemplo, português, que é oral-auditivo, para a Libras, que é visuoespacial. Como exemplo no contexto da TIALS, a tradução audiovisual de vídeos em português para a Libras é um exemplo de tradução interlingual e intermodal, porque envolve línguas diferentes, sendo o português uma língua de modalidade oral-auditiva e a Libras, visuoespacial (Jakobson, 1959; Munday, 2013; Rodrigues, 2018ab).

Além disso, a TIALS é intersemiótica por envolver signos provenientes de outro sistema de códigos, signos visuais, verbais e não verbais da linguagem audiovisual, conforme Quadros e Segala (2015, p. 367):

A filmagem dos textos traduzidos para a Libras oral é a forma de registro mais usada entre os tradutores, uma vez que a tecnologia favorece os registros em vídeo e os surdos preferem assistir aos vídeos, embora o registro escrito seja uma alternativa que aos poucos começa a tomar forma. Por envolver uma filmagem, torna-se fundamental o uso da tradução intersemiótica, pois o vídeo apresenta a possibilidade de combinar o tradutor apresentando o texto em Libras e recursos semióticos com o objetivo de tornar o vídeo mais interessante, mais claro, mais eficiente, especialmente enquanto recurso didático.

Ao trabalhar com filmes e vídeos, o tradutor é presente em um sistema cinematográfico-videográfico que utiliza recursos semióticos, isto é, recursos visuais, sonoros, tanto verbais quanto não verbais, com isso confluindo em textos-fonte a textos-alvo. Nessa teia semiótica, entender os recursos provenientes da linguagem audiovisual é importante para a leitura da TIALS, isto é, para o conforto visual ao assistir, tendo em vista que os recursos semióticos de um filme-vídeo dialogam com a tradução; os efeitos, *designs*, montagens, informações alocadas em tela, entradas e saídas de objetos em quadros são fontes de informações para a tradução, além de poderem prejudicar, ajudar ou se relacionar com o corpo-texto do tradutor (Segala; Quadros, 2015; Castro, 2012; Sutton-Spence, 2021).

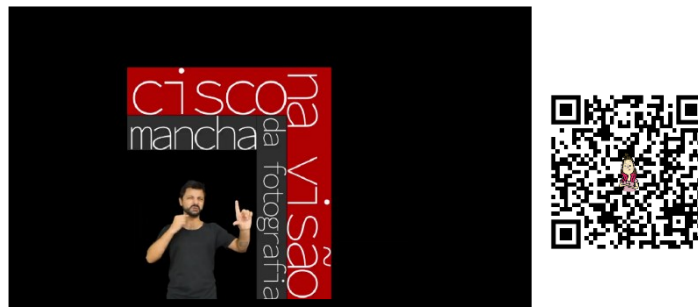
A tradução é um campo que dialoga com diferentes áreas do saber, produzindo saberes teóricos e metodológicos interdisciplinares, não universais, não pejorativos, em diferentes temporalidades e sob diferentes olhares críticos (Berman, 2009). E a língua é um sistema em funcionamento integrado e flexível a uma série de fatores para além do linguístico, conforme Marcuschi (2008, p. 62):

Certamente, quando estudamos o texto, não podemos ignorar o funcionamento do ‘sistema linguístico’ como sua fonologia, morfologia, sintaxe, léxico e semântica; neste caso estamos apenas admitindo que a língua não é caótica e sim regida por um sistema de base. Mas ele não é predeterminado de modo explícito e completo, nem é autossuficiente. Seu funcionamento vai ser integrado a uma série de outros aspectos sensíveis a muitos fenômenos que nada têm a ver com a forma diretamente.

As configurações dos elementos estéticos não verbais e não linguísticos, por exemplo, as qualidades das imagens como iluminação, contrastes, tonalidades, sobreposição de imagens ou figuras e efeitos visuais, estão relacionadas aos recursos que as ferramentas de captação e edição de imagem possuem. Por isso, é interessante analisar as configurações dos equipamentos, tanto *hardwares* quanto *softwares*, que serão canais-suporte de captação e registro audiovisual. Os elementos não verbais e não linguísticos também são signos empregados para “suplementar, ilustrar, desambiguar ou intensificar a mensagem do texto.” (Nord, 2016, p. 190). Em um texto oral, por exemplo, uma respiração mais profunda pode significar cansaço do falante, pausa na anunciação, insatisfação ou alívio sobre um determinado assunto. Já em um texto escrito todo em vermelho, a cor pode indicar correções a serem feitas, erros cometidos, sentimentos específicos a que a cor remete, ideiação política. Enquanto na modalidade escrita a utilização de parênteses e estilos de fontes são estratégias possíveis, na modalidade oral outras estratégias são necessárias.

Ao tirarmos uma foto ou fazermos um vídeo, podemos pensar na melhor pose, ângulo, iluminação, foco. Podemos ainda ajeitar o espaço, o vestuário, tendo em mente um objetivo, seja agradar alguém com a foto, seja ter o registro como lembrança ou desagradar alguém. No mesmo sentido, o tradutor de Libras deve trabalhar no momento de captação e edição de sua imagem, considerando o seu próprio corpo atravessado por diferentes elementos visuais da linguagem audiovisual que significam tanto valor semiótico quanto valor ideológico-político ao texto-produto final. Nessas discussões, a figura 1, a seguir, mostra o videopoema “Corpo Indesejado” (2021), do coletivo Fluindo Libras. O acesso pode ser via Quick Response Code (QR Code) ou acessando o *link* em fonte.

Figura 1: Corpo Indesejado – Fluindo Libras



Fonte: **Indesejado**. 2021. 1 vídeo (59s). Publicado pelo canal Fluindo Libras. Disponível em: <https://youtube.com/shorts/M1YxDfMW27M?feature=share>. Acesso em: 27 nov. 2022.

A produção anterior problematiza as construções audiovisuais com TIALS incoerentes com as diretrizes dos documentos norteadores (NBR 15290 e o Guia do Ministério das Comunicações). Nela, a tradução é deslocada para uma posição marginalizada na produção audiovisual. Tanto a posição do tradutor no canto inferior da tela quanto as edições na imagem do profissional marginalizam a tradução na tela, mostrando a ideia do corpo indesejado. A rejeição ou desvalorização da imagem do tradutor em uma obra audiovisual pode ser por medo da concorrência entre tradução e obra-fonte, tendo em vista a imagem do(s) tradutor(es) em constantes movimentações inerentes à natureza linguística das línguas de sinais, desconhecimento cultural e técnico sobre a TIALS ou desvalorização estética da tradução.

A falta de coerência visual para com a TIALS pode contribuir para um glotocídio ouvintista (termos apresentados no final do videopoema), isto é, a presença mais marcante e hegemônica da língua oral sobre a língua de sinais, tornando, possivelmente, privilegiado o lugar do ouvinte e desconfortável linguisticamente o material audiovisual aos espectadores Surdos. Para que a tradução dialogue com o gênero textual e com os elementos da linguagem audiovisual, acredito que é importantíssimo que o tradutor de Libras entenda sobre a composição de um objeto audiovisual, evitando que o corpo do tradutor seja apenas um canal linguístico, uma imagem sobreposta e negligenciada esteticamente na linguagem audiovisual como um todo. Antes de apresentar reflexões teóricas sobre a linguagem cinematográfica-videográfica, a seguir, é embasado o gênero textual poema presente no *corpus* desta pesquisa.

2.3 O gênero poema

Segundo Marcuschi (2008), os falantes possuem conhecimentos específicos sobre estruturas globais dos textos, o que possibilita classificá-los segundo aparentes gêneros; “isso quer dizer que os falantes têm ideias das estratégias de produção de uma narrativa, de uma resenha, etc.” (Marcuschi, 2008, p. 187). Ainda segundo o autor, os gêneros podem ser autorais, rotineiros ou conversacionais; no *corpus* desta pesquisa as traduções são de textos videográficos dos gêneros autorais, pois “mantêm um caráter de autoria pelos traços de estilo, caráter pessoal e se situam na literatura” (Marcuschi, 2008, p. 160).

Com relação à tradução literária, Britto (2012) explica que a atividade de tradução de poemas confere valores radicais opostos: enquanto alguns defendem a impossibilidade de traduzir, há aqueles que defendem a possibilidade como qualquer outro tipo de texto. O autor defende a possibilidade, porém ressalta que haverá falhas, porque os valores poéticos devem ser “recriados, imitados, parafraseados ou transpoetizados [...] sendo impossível julgar a qualidade da tradução: tudo que se pode dizer a respeito da tradução de um poema é ‘eu gosto’ ou ‘eu não gosto’” (Britto, 2012, p. 119).

Para tais possibilidades de tradução como processos de (re)textualização, os tradutores devem ter conhecimentos sobre estruturas composicionais de gêneros textuais, levando em consideração todas as características dos textos e as justificativas dos autores. No caso de poemas escritos, Britto (2012, p. 121) elenca como características: “os significados das palavras, divisão em versos, agrupamentos em estrofes, números de sílabas por versos, distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel, etc.”. Na Libras, os poemas também possuem estruturação, porém a partir de elementos visuais manifestados em diferentes níveis linguísticos tanto oralmente (comunicação face a face) quanto em formatos audiovisuais, sendo as tecnologias facilitadoras à rápida difusão de produções literárias em Libras (Machado, 2017). Devido a longa histórias sem registros, a oralidade em língua de sinais foi marcada por manifestações poéticas face a face, o que por muito tempo impossibilitou estudos sobre a estruturação. Atualmente, há estudos sobre os efeitos da modalidade linguística (visuoespacial) da Libras, o que permite elencar elementos de estruturação do gênero poema.

Conforme Rose (2006), as línguas de sinais se diferem dos poemas escritos das línguas orais escritos, porque o corpo do falante é marcado por linhas, versos, estrofes, isto é, o corpo do sinalizante é um instrumento estético para a estruturação dos poemas. Neste ponto, retoma-se a reflexão sobre o corpo enquanto arquivo audiovisual, ou seja, o corpo relaciona-

se e é constituído por elementos visuais, sonoros, semióticos da LCV. Com isso, nesta pesquisa, ressaltamos que, em gêneros poéticos audiovisuais, o corpo não é apenas canal linguístico, mas também elemento intersemiótico vivo objeto da LCV.

Linguisticamente, segundo Sutton-Spence (2005, 2021) os parâmetros dos sinais – configurações de mãos, orientação da palma, ponto de articulação, movimentação e expressões não manuais – são utilizados esteticamente nas construções semióticas, nas construções de imagens dos sinais, rimas e ritmos. Repetições de parâmetros podem construir rimas e ritmo; movimentos podem indicar diferentes velocidades com sensações estéticas; escolhas de certas configurações de mãos podem tender a tensões diferenciadas, por exemplo, mãos abertas refletem sentimentos positivos, ao contrário de configurações mais fechadas; movimentos podem conduzir significados diferentes aos sinais e enunciadores, além de simetrias entre e nos sinais; olhares, pausas e posturas dos poetas e/ou intérpretes são signos (Dorziat, 2011). Nas palavras da Sutton-Spence (2021, p. 55):

A experiência corporal das pessoas surdas é, na maioria, de visão e de tato ao invés de som, e a linguagem estética da literatura destaca isso. Já falamos que a Libras artística e literária nos poemas, nas narrativas, no teatro e até nas piadas, centra-se na linguagem estética visual. A linguagem estética apela aos sentidos e por meio dela o artista surdo busca criar uma experiência para o seu público, em vez de apenas afirmar algo ou dar uma informação. (Sutton-Spence, 2021, p.55)

Esteticamente sobre a LCV, segundo Machado (2011)¹², com base em Bauman (2006), existem diferentes elementos visuais nas produções poéticas em Libras, há elementos visuais ocultos e em movimento. As produções com elementos ocultos são aquelas em que o sinalizante não usa diretamente ferramentas da LCV; a exemplo, a autora cita o poema “O Pintor A-Z” de Nelson Pimenta. Já as produções que possuem elementos visuais em movimento são justamente provenientes da LCV, por exemplo: movimentação de câmera, colorações diferentes, mudanças de planos, edições, dentre outros elementos, a exemplo a autora cita “Homenagem Santa Maria”, de Alan Godinho.

Apesar de toda a estruturação textual, o gênero poema são textos harmônicos e por vezes desconexos em busca de expressar a subjetividade através da criatividade linguística (Santos, 2007). Nessa linha, o poema não se finda em seu teor estruturalista de versos, estrofes, figuras de linguagens, isto é, não se limita a textos com estética mais apurada

¹² A tese de Machado (2011) está disponível apenas em Libras. Confira a citação em: [https://libras.ufsc.br/arquivos/vbooks/antologia-poetica/?v=videos/10\\$CAP%C3%8DTULO%201%20-%20POESIA%20EM%20L%C3%8DNGUA%20DE%20SINAIS/1.8.1%20Elementos%20Visuais.mp4](https://libras.ufsc.br/arquivos/vbooks/antologia-poetica/?v=videos/10$CAP%C3%8DTULO%201%20-%20POESIA%20EM%20L%C3%8DNGUA%20DE%20SINAIS/1.8.1%20Elementos%20Visuais.mp4) . Acesso em: 12 dez. 2023.

mediante escolhas nos diferentes níveis linguísticos. Isso porque a língua passa a ser refletida como o que o autor quis dizer, porém a partir da não transparência absoluta, isto é, não se faz necessária uma decodificação do texto para que a ideologia constituída possa ser compreendida, o que levaria o sujeito-leitor-interlocutor a criar e procurar significados implícitos (Pêcheux, 1997). Para compreender melhor, tomaremos uma concepção convergente à bakhtiniana quando esta estabeleceu o signo linguístico como artefato ideológico, portanto, constituído por diferentes realidades.

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico (Bakhtin, 2006, p. 32-33).

Portanto, a tradução de poemas vai além do plano formativo e para além do linguístico, pois reflete em conhecimentos, habilidades e atitudes (inter)locutórios para imaginar, compor, ler e sentir o valor poético através de interpretações subjetivas e semióticas de vários elementos visuais, até aqueles provenientes da LCV. Daí, compreendemos o crítico literário Sérgio Buarque de Holanda quando afirmou que a “ciência jamais desenvolverá por completo o mistério que é a poesia.” (Silva, 2012). Por isso, há autores que defendem que o tradutor precisa ser poeta para traduzir um texto poético (Junqueira, 2012), porque assim perdas poéticas seriam amenizadas (Rónai, 2012). Em consonância com Junqueira (2012), no contexto da Libras, Sutton-Spence (2021) argumenta a problemática dos tradutores desconhecerem as “normas” poéticas da Comunidade Surda, com isso prejudicando os valores poéticos ao traduzirem, nas palavras da autora:

Podemos ver poemas em Libras que são traduções. A língua de origem pode ser o português ou outra língua de sinais. As traduções são feitas por poetas surdos bilíngues ou por tradutores ouvintes. Atualmente, no Brasil, não há muito a exigência de que um tradutor seja poeta e alguns tradutores nem sabem bem as normas poéticas da comunidade surda. Por isso, nem todas as traduções para a Libras são poéticas (Sutton-Spence, 2021, p. 144).

Tendo em vista “o fato de que a tradução como qualquer prática cultural acarreta reprodução criativa de valores” (Venuti, 2019 p. 10), uma padronização normativa, cristalizada, de estratégias estéticas seria ideologicamente uma limitação à criatividade tanto dos produtores quanto dos tradutores. É nesse caminho teórico que esta pesquisa trabalha

especificamente com o gênero poemas, tendo em vista as potencialidades inovadoras que o gênero permite nas construções textuais.

A compreensão das experiências inovadoras parte do diálogo entre Libras e Arte “nas emergentes experiências artísticas e pesquisas acadêmicas que se ocupam de artefatos culturais da comunidade surda, que circulam em diferentes gêneros e espaços artísticos” (Fernandes; Medeiros, 2020, p. 16). Entretanto, todas as inovações necessitam de pesquisas de recepção com a Comunidade Surda, a fim de validar as escolhas tanto tradutórias quanto videográficas da tradução. Diferentes gêneros textuais podem ser analisados levando em considerações diferenciações estéticas provenientes da LCV, desde que seja levada em consideração a funcionalidade social dos textos analisados (Nascimento, 2017).

Assim como um poeta pode expandir a poética de um texto em uma folha branca por meio de diferentes elementos semióticos, o poeta e o tradutor de Libras podem potencializar a significação poética por ferramentas semióticas que o suporte vídeo ou plataforma digital podem oferecer aos usuários. Poetizar em Libras requer construções poéticas visuais, expandindo as possibilidades nostálgicas do discurso (Sutton-Spence, 2012; Machado, 2013), por isso, as criações, adaptações e traduções acontecem para além das escolhas estruturais da língua, tornando o potencial performático da Libras atravessador de diferentes suportes e linguagens, como audiovisuais, campo que se insere esta dissertação.

O *corpus* desta pesquisa contém quatro poemas audiovisuais na centralidade de poéticas de periferias. Os textos são performados por artistas ouvintes, porém contam com tradutores Surdos e ouvintes. Na seção de Metodologia a equipe será apresentada com mais detalhes.

A literatura chamada periférica, marginal ou suburbana surgiu nos anos 1970, porém especificamente o gênero poema é contemporâneo (Eble; Lamar, 2015; Porto, 2011), sendo movimentos discursivos emancipatórios de resistências com temas provocativos manifestando os direitos humanos, além de serem textos esteticamente marcados pela cultura das ruas, como: *hip hop*, *rhythm and poetry (rap)*, *break*, *graffite*, *disc jockey (DJ)*, *beat box*, *master of ceremony (MC)*. Segundo Eble e Lamar (2015, p. 194), “a linguagem coloquial e as estruturas das letras de rap e gírias são características da linguagem das obras da literatura marginal dessa atual geração de escritores marginais/periféricos.”. Os poemas de periferia inicialmente foram marginalizados por envolver o protagonismo de classes sociais antes culturalmente oprimidas, além de ocorrerem em eventos informais, como saraus literários, em paisagens das periferias marcadas como perigosas e por construções poéticas com ênfase na

desconstrução canônica tradicional e forte presença da linguagem coloquial (Porto, 2011; Eble, Lamar, 2015).

No contexto da Comunidade Surda, recentemente em pesquisas acadêmicas aparecem os termos poesias periféricas, poemas de resistência, poemas em *Slam* – movimento social, cultural e artístico de performances poéticas, a exemplos: Abrahão (2020), Medeiros, Santos e Santos (2021). A subseção 3.3.1 apresenta as temáticas das produções audiovisuais que compõem o *corpus* desta dissertação.

2.4 Linguagem cinematográfica-videográfica

Segundo Aumont *et al.* (2012, p. 9), existe uma tipologia dos escritos sobre cinema, sendo eles “as revistas e livros destinados ao ‘grande público’, isto é, as obras para ‘cinéfilos’ e, finalmente, os escritos estéticos e teóricos.”. O desenvolvimento teórico e a fundamentação das análises do *corpus* desta pesquisa contam com os referenciais teóricos da área cinematográfica: Martin (2013), Mascelli (2010) e Aumont *et al.* (2012). Devido a esta pesquisa trabalhar com vídeos, Dubois (2004) embasa a confluência entre a linguagem cinematográfica e videográfica.

Os autores mencionados acima apresentam um panorama de teorias, estratégias e exemplos de teóricos e produtores cinematográficos. Ainda elencam os elementos estéticos utilizados em filmes em e para diferentes pontos de vista na produção de cenas. Esses referenciais levaram-nos a olhar as TIALS como produções audiovisuais que perpassam as linguagens do cinema e do vídeo, portanto, contribuíram para nosso entendimento sobre o campo cinematográfico e videográfico como linguagens flexíveis, ricas em significações visuais a partir de diferentes elementos, como: planos, cortes, edições, iluminações, montagem, cenários, figurinos, dentre tantos outros.

Um filme é um material tecnológico configurado, imagético, artístico e com diferentes interpretações tanto para os produtores quanto para os espectadores. Segundo Aumont *et al.* (2012), a expressão “linguagem cinematográfica” apareceu nos escritos dos primeiros teóricos do cinema conhecidos como “críticos do cinema”: Ricciotto Canudo, Louis Delluc e Abel Gance, no início da década de 1920. “Eles [teóricos supracitados] queriam provar a complexidade do cinema, batizando-o de sétima arte” (Aumont *et al.*, 2012, p. 159). Por isso, encontramos termos como: “linguagem cinematográfica”, “gramática cinematográfica”, “cine-estilística”, “cinema-linguagem”, “sintaxe audiovisual” (Martin,

2013; Mascelli, 2010), que passaram por diferentes discussões semânticas devido à ideia de gramática como algo linguístico e canônico.

A língua humana, apesar de não ser totalmente organizada, ainda é mais estruturada do que qualquer outra linguagem, por esse motivo o estruturalismo desembocou nas teorias cinematográficas em busca de manipular o cinema a partir de decupagens e montagens de imagens como se fosse uma língua (Metz, 2014). A evolução da linguagem cinematográfica levou alguns cineastas a investirem no cinema sem a linguagem verbal, defendendo a ideia de a imagem ser como uma palavra, a sequência como uma frase. No entanto, a analogia direta entre cinema e língua (cine-língua) não leva à inventividade imagética, semiótica que o cinema, assim como o vídeo, pode apresentar. Ora, “o espectador entende o que ele acha que a montagem quer fazer-lhe entender, as imagens estão ligadas umas às outras, interiormente pela indução inevitável de uma corrente de significação” (Metz, 2014, p. 63). Por exemplo, a palavra “cachorro” pode designar qualquer tipo de cachorro, ao passo que um plano cinematográfico de um cachorro nos mostra que estamos vendo um determinado tipo de cachorro, com um determinado tamanho e aparência, filmado de ângulos, iluminação, velocidades específicas.

Nos cursos das explorações de sentidos, o cinema passou a trabalhar com ruídos sonoros até a inserção da fala, passou também a discutir sobre o cinema enquanto linguagem dinâmica, e não regrada como o estruturalismo tendia às línguas (Metz, 2014). Enfim, diversas discussões foram realizadas sobre a organização dos elementos que fazem o filme, dentre eles as imagens, para que o objetivo artístico comunicativo de uma obra audiovisual seja alcançado. Segundo Metz (2014, p. 57):

O filme deve dizer alguma coisa? Que o diga! Mas que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens ‘como as palavras’ e de organizá-las conforme as regras de um pseudo-sintaxe cuja evidência constrangedora se impunha cada vez menos aos espíritos prontos para o que chamamos de cinema moderno.

Nesse sentido, as mudanças de uma produção fílmica-videográfica passam por progressos históricos nas comunidades; seja por estudos teóricos e/ou por práticas mercadológicas, ambos realizam descobertas semióticas ao fazer as produções audiovisuais.

Para embasar as relações entre cinema e vídeo, Dubois (2004) foi utilizado para esclarecer a ideia de que o vídeo é um desdobramento do cinema e que são linguagens em constantes fronteiras e hibridizações. Nesse sentido de sobreposições conceituais, o autor apresenta o termo “videográfico” como a ampliação das estéticas produzidas no cinema.

Vamos primeiro entender as conceituações de cinema e vídeo para, em seguida, partir para conceituações sobre estéticas.

O termo “vídeo” (sem acento) do latim significa “eu vejo”, sendo etimologicamente referência a toda ação constitutiva do olhar (Dubois, 2004). Essa significância desperta o interesse deste estudo devido à cultura Surda ser baseada nas experiências visuais dos Surdos (Strobel, 2008). Assim como o cinema, na contemporaneidade o vídeo é um produto criativo que transforma e é transformado nas diferentes áreas do saber, envolvendo o olhar como elemento central da criação (Carvalho, 2020). Por não conseguirem traçar os elementos audiovisuais do vídeo devido às possibilidades múltiplas e híbridas com imagens e sons, alguns autores referem-se ao vídeo como produção impura (Machado, 1997; Mello, 2004; Faro, 2010; Carvalho, 2020). Segundo Dubois (2004, p. 84):

No vídeo, nos deparamos na maioria das vezes com vários espaços, vários corpos, ou com várias imagens de um mesmo corpo. Imagens imbricadas umas na outras (e frequentemente em simultaneidade visual, o que reforça a impressão de caleidoscópio).

Neste estudo, convencionou-se o termo linguagem cinematográfica-videográfica com hífen, devido às relações intercambiáveis entre vídeo e cinema. Não se utiliza “/” para não transmitir a ideia de equivalência entre essas linguagens.

Historicamente, de acordo com Carvalho (2020), o cinema passou por diferentes intervenções de hibridização, indo para além da exibição de produções fílmicas em salas escuras para, por exemplo, cinema de exposição/de museu/de artistas¹³. Nos anos 1950, os espetáculos multimídia relacionavam a música, dança, teatro ao cinema; cineastas experimentais criaram condições diferentes nas salas de exposições para a participação mais ativa do público; nos anos 1970, novas técnicas cinematográficas surgiram, como múltiplas projeções de imagens em telas (Carvalho, 2020). Com diferentes trânsitos, suportes e linguagens, o cinema passou a ter, em meados dos anos 1980, uma diversidade de dispositivos e experimentações. Nos anos 1990, o cinema começou a ter recursos de meta-realismo, isto é, interatividade com o espectador (Cirino, 2012). A televisão e o vídeo influenciaram novos elementos no cinema, assim como foram influenciados por ele, acontecendo desconstruções dos cânones (Mello, 2004).

¹³ Segundo Carvalho (2020), o cinema de exposição/de museu/de artistas foram manifestações em meados dos anos 1970 de artistas que levaram suas obras para dentro de museus e galerias.

Segundo Dubois (2004), encontramos no vídeo noções da linguagem cinematográfica. No entanto, para o autor, o vídeo não é constituído pela sintaxe dominante do cinema devido ao campo das práticas videográficas ter tanto o modo plástico (artístico) quando modo documentário (“o real”), sendo ambos modos de experimentações, de inovações, não exclusivos e não dependentes das lógicas cinematográficas. Nas palavras de Dubois (2004, p. 76), “o filme se elabora tijolo por tijolo – é assim que ele é pensado, quando se passa do roteiro à decupagem”, ao contrário do vídeo, que predominantemente possui maior liberdade em seus modos de criação. Nesse sentido conceitual, a pesquisadora Christine Mello (2004) traça experimentações sobre o vídeo como prática midiática potencializada por aspectos poéticos, pelas artes visuais, prática midiática em desconstrução e comunicação com diferentes linguagens. Nas palavras da pesquisadora:

[...] o vídeo amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências. Passa a ser solicitado como um circuito, como processo, e não necessariamente como produto ou obra acabada. O vídeo passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado como uma rede de conexões entre as práticas artísticas (Mello, 2004, p. 6).

Nessa linha de pensamento, os diferentes modos de criação videográfica relativizam os modelos de linguagem cinematográfica, surgindo assim o termo linguagem/estética videográfica para se referir mais especificamente à morfologia que o vídeo pode ter. No entanto, apesar de uma flexibilização do fazer vídeo, para que o espectador compreenda a produção audiovisual, há uma organização semântica das imagens e sons, criando assim uma narrativa audiovisual (Aumont *et al.*, 2012).

Os vídeos são criados mediante sequências de imagens e/ou/com sons em dinâmica discursiva, com isso, gerando realidades virtuais a serem apresentadas por meio de uma tela aos espectadores. Por isso, não é de se estranhar na área midiática o uso dos termos: linguagem videográfica, linguagem cinematográfica, cine-estilística, cinelíngua, gramáticas do cinema, gramática cinematográfica, cine-frase, cine-semântica, cinemetáfora, ou sintaxe videográfica (Aumont *et al.*, 2012). Segundo Sarliz-Ribeiro (2018, p. 111):

O vídeo como um dispositivo é composto por inúmeras possibilidades técnicas, estéticas e poéticas subordinados a programações máqunicas, mas também a variações de direções e resultados estéticos híbridos que envolvem um saber, um poder e a subjetividade de quem opera e frui.

Enfim, através dos dispositivos eletrônicos multifuncionais, como câmera e *softwares*, as imagens são capturadas e depois passam por processos de fotogenia e

sonoplastia, respectivamente, isto é, processos de tratamento de correções ou alterações em suas qualidades através dos elementos cinematográfico-videográficos (Martin, 2013). Assim, chegamos à ideia de estética audiovisual, seja de uma obra fílmica ou videográfica; “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.” (Aumont *et al.*, 2012, p. 15).

Segundo Mascelli (2010, p. 14), “é importante que os cineastas primeiro aprendam as regras antes de transgredi-las”. Isso porque, apesar de explicarem e analisarem diversos filmes, descrevendo diferentes elementos da linguagem cinematográfica, os autores não estabelecem uma regra fixa de composição, montagem e dinâmicas imagéticas, devido às influências criativas de outras linguagens. Os autores deixam claro que o material audiovisual se conecta com o público e é a partir das imersões entre os elementos estéticos da linguagem audiovisual, atores e público que as interpretações surgem na mente de quem assiste à produção audiovisual.

Nas palavras de Marcel Martin (2013, p. 59), “a tela define um espaço privilegiado cujo limite deve permanecer puramente virtual, representando uma abertura sobre a realidade e não uma prisão quadrangular.”. A completude entre as materialidades verbo-visuais-sonoras acontece por meio de uma transfiguração estilística, conforme Aumont *et al.* (2012, p. 164):

[...] a correção dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionalmente chamado de ‘composição da imagem’, o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal. É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria.

Em outras palavras, quando um vídeo é planejado como arte, espera-se que sua produção e recepção sejam artefato estético devido ao seu teor artístico. A cor azul em predominância em um cenário não será tomada como uma escolha aleatória, mas como uma escolha estética, portanto, com teor significativo artístico para as informações da obra audiovisual. A esteticidade da imagem envolve influências subjetivas, sendo elas: sensoriais, emotivas, portanto, culturais dos agentes (produtores e receptores); tais influências partem de um conjunto de técnicas envolvendo a captação, edição e produção das imagens (Martin, 2013).

A estética, por vezes, é pensada a partir da concepção de “belo” ou níveis de verossimilhança com a realidade. No entanto, as raízes históricas do conceito de estética vêm

de disciplinas filosóficas que se referem ao conjunto das artes que (re)criam realidades estéticas que, por sua vez, são criações a partir de subjetividades criativas. Segundo Martin (2013, p. 194):

O que aparece na tela não é evidentemente a realidade, mas uma imagem da realidade, a visão pessoal e subjetiva do diretor, portanto, uma realidade estética. Diante dessa segunda realidade, nossa liberdade permanece, mas muda de plano: não nos cabe mais fazer julgamentos de fato, e sim julgamentos de valor.

Os elementos estéticos de uma produção audiovisual são interpretados por agentes (profissionais que construíram a obra e os espectadores que vivenciam a arte audiovisual depois de feita) a partir de relações semânticas entre si, entre os elementos atuantes e entre os receptores, sendo que tais significâncias podem ser psicológicas e linguísticas. Neste sentido, a tradução audiovisual para a Libras não está estritamente ou tradicionalmente sujeita/circunscrita às diretrizes técnicas e normatizações publicadas, pois as produções cinematográfica-videográfica são criações artísticas que possuem constantes conexões significativas e criativas entre os elementos audiovisuais, com isso podendo aplicar novas estratégias estéticas, quebrando as diretrizes apresentadas por documentos como as normas da ABNT/NBR 15290/2005 e o Guia de Acessibilidade (Naves *et al.*, 2016).

Devido à multiplicidade de elementos visuais da audiovisualidade, a tradução audiovisual configura-se como texto semiótico de multimodalidades. Os gêneros audiovisuais envolvem recursos semióticos como: imagens, som, ângulos, planos, tamanhos dos objetos, ritmos, cores, dentre outros elementos (Nascimento; Nogueira, 2019). Por multimodalidade, compreendemos as interações entre os diferentes signos, estendendo o potencial significativo da comunicação para além dos enunciados verbais. Segundo Figueiredo e Guarimello (2013, p. 179):

Os gêneros discursivos possibilitam a interação entre os interlocutores e materializam discursos, produzindo significados e estabelecendo relações através dos textos neles veiculados. Esses, por sua vez, materializam-se através da linguagem, seja ela verbal ou não-verbal. Todo o arranjo visual existente no texto de um gênero, ou seja, sua diagramação, suas cores, figuras, o tipo de papel (no caso de texto escrito) ou até como as pessoas se comportam nos textos orais (gestos, entonações de voz, expressões faciais) são aspectos da multimodalidade.

O tradutor de Libras, ao trabalhar na tradução de um vídeo ou filme, precisa considerar os elementos tanto textuais das línguas quanto textuais das linguagens envolvidas, dentre elas a LCV. Tendo em vista que “o meio de transmissão não afeta apenas as condições de recepção, mas também as condições de produção” (Nord, 2016, p. 106), os agentes

envolvidos no trabalho de tradução audiovisual precisam compreender como a LCV relaciona-se com a TIALS, tornando possível realizar uma tradução multimodal semiótica, isto é, um texto com múltiplos recursos visuais, sonoros, linguísticos e não linguísticos, possibilitando interpretações discursivas das obras pelos espectadores-receptores.

Para tanto, o tradutor de Libras, ao trabalhar com texto-fonte audiovisual, precisa desenvolver uma atitude estética que consiste em saber ler as imagens da produção audiovisual e perceber como as materialidades que aparecem na tela são representações sensoriais de uma realidade, seja real ou fictícia. Além disso, o tradutor de Libras precisa vislumbrar o seu corpo como elemento estético presente no arquivo audiovisual, com isso comunicando o corpo do tradutor, os corpos dos personagens, com as imagens em movimentos da produção audiovisual. Nesse sentido, é interessante refletir como os elementos estéticos cinematográfico-videográficos podem se relacionar com a tradução audiovisual para a Libras.

Nesse sentido, ao pensar em registrar um texto em Libras por meio de um vídeo, partimos a pensar nas configurações/elementos presentes na ferramenta vídeo e como elas se relacionarão com as configurações/elementos linguísticos do texto em Libras. Portanto, por envolver diferentes signos de diferentes linguagens, a tradução audiovisual para a Libras, além de trabalhar com diferentes línguas, ainda envolve trabalho semiótico e estético (Quadros; Segala, 2015).

Como espectadores distantes do potencial semiótico estilístico do vídeo, a tela que apresenta um vídeo, por exemplo, de uma tradução audiovisual em Libras pode ser metaforicamente uma caixa, devido ao formato retangular e às margens de enquadramento das imagens. Não é surpresa formular imageticamente a ideia do tradutor de Libras paradinho em uma postura formal no canto inferior direito da tela; no entanto, até que ponto visual o tradutor está limitado pelo espaço de enquadramento da sua imagem?

A ideia metafórica da tela como uma caixa a torna um espaço limitador à expressão visual da Libras e distante dos espectadores que são leitores-receptores visuais de uma produção audiovisual. Segundo o estudioso cinematógrafo Marcel Martin (2013, p. 223), “a tela do cinema não é uma superfície, mas uma abertura e uma profundidade.”. Essa expansão conceitual de ver a tela que transmite uma produção audiovisual permite-nos analisar como e quais elementos presentes nessas produções são usados significativamente para a estruturação textual de uma tradução audiovisual para a Libras.

Ainda como sujeitos distantes do potencial semiótico dos textos audiovisuais, a câmera que capta a produção textual em Libras é entendida e manuseada como uma máquina cujo papel é registrar em *frames* as movimentações de um objeto, gerando, com isso, fotos ou vídeos. Ainda na filosofia da caixa preta de Flusser (2022), o aparelho técnico utilizado para a captação das imagens pode ser visto como: aparelhos manipulados pelo ser humano prontos para captar algo como um animal feroz pronto para dar o bote; ou como bem cultural utilizado com intenções, ideias e manipulado para descobrir novas potencialidades do que irá registrar do mundo.

A câmera, ao trabalhar com imagens que figuram ao receptor, acaba sendo um instrumento participativo e influenciador das dialéticas das/nas/entre as imagens. Simplificando, a câmera, antes vista de forma denotativa, expande-se para ser entendida e manuseada metaforicamente como um olho que, apesar de ser mecânico, ainda capta, organiza, interpreta, analisa e exclui elementos de uma ação (Martin, 2013). No entanto, a câmera como um olho vai além das limitações do olho humano, com isso podendo explorar inúmeras possibilidades de espaço e tempo. Assim sendo, “a câmera de filmar arrasta os olhos do espectador” em sessões por vezes diferentes do natural, e isso é o que embasa a teoria do cine-olho (Viértov, 2022, p. 42). Essas possibilidades criativas do uso da câmera serão detalhadas na subseção 2.6

Essas metáforas refletem, basicamente, a ampliação conceitual do espaço cinematográfico-videográfico, contribuindo na expansão de possibilidades visuais em um material audiovisual. O vídeo é espaço-tempo que flui significativamente ao receptor, que interpreta os eventos comunicativos levando em consideração as relações dialéticas dos elementos da LCV. Segundo Martin (2013), as imagens carregam polivalência significativa, cabendo ao espectador interpretar as significações de cada imagem (dialética interna) e as significações encadeadas quando as imagens são montadas com relações entre si (dialética externa).

Para tanto, os sujeitos de um projeto audiovisual precisam de letramento midiático (Aumont *et al.*, 2012; Martin, 2013; Mascelli, 2010) para realizar o trabalho audiovisual coerente em todas as etapas de produção. Na cultura midiática contemporânea, as experiências dos espectadores também são de letramento midiático, pois “a leitura do filme necessita de um trabalho contemporâneo da percepção, sendo esse trabalho o acionamento da linguagem interior [pensamento]... isso supõe que, para o cinema, o fato de ser ou não um sistema significativo depende das intenções do usuário [...]” (Aumont *et al.*, 2012, p. 165). Em outras palavras, assistir ao vídeo quando se tem a concepção das estruturas

cinematográfica-videográficas torna-se um processo diferente, porque a contemplação estará em algum nível de tecnicidade, podendo interpretar mais informações do que um olhar mais leigo. Esta pesquisa segue a ideia de estética cinematográfica-videográfica na TIALS; para esse fim, foi feito um levantamento de pesquisas já publicadas sobre a linguagem cinematográfica e/ou videográfica e sua relação com a Libras.

2.5 Publicações sobre as relações da linguagem cinematográfica com a Libras

Dirksen Bauman (2006) foi pioneiro em mostrar como a língua de sinais, em seu potencial artístico, contempla elementos cinematográficos por meio de itens lexicais, construções com classificadores e organização do espaço enquanto montagem para as cenas enunciadas. Na obra *Signing The Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, os autores Bauman, Nelson e Rose (2006) apresentam obras em língua de sinais americana e análises de fenômenos linguísticos que contemplam visualmente as ideias estéticas de elementos cinematográficos. Segundo Sutton-Spence (2021), existem elementos visuais nas narrativas em Libras que são análogos aos elementos do cinema, enquadrando os textos como Literaturas Cinematográficas. Conforme a autora:

Nas contações de histórias cinematográficas, é como se o artista tivesse uma ‘câmera em mente’ ou como se o público visse a apresentação projetada pelo artista numa tela. A partir desse olhar, os sinais podem mostrar ‘close-ups’, planos médios e ‘long-shots’. Vemos os sinais e as cenas a partir da perspectiva do narrador ou do personagem – ou de ambos (através de uma ‘montagem’). O sinalizante pode dar zoom ou diminuir esse zoom e mudar o ângulo das tomadas (Sutton-Spence, 2021, p. 104).

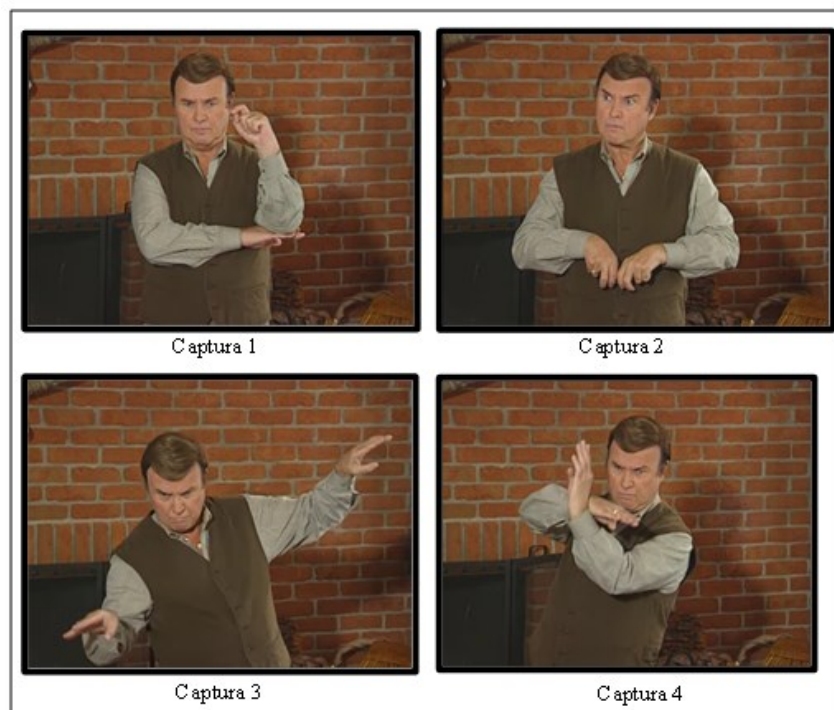
Segundo Bauman (2006), as línguas de sinais apresentam o “léxico cinematográfico”, isto é, imagens dos filmes e elementos cinematográficos artisticamente representados por meio de elementos linguísticos. Para tanto, os sinalizantes constroem as cenas que provocam a imaginação visuo-espacial dos espectadores, com isso construindo o cine-visual¹⁴ (Castro, 2012). Recursos poéticos, literários, figuras e formas corporais, expressões faciais, movimentações corporais tanto linguísticas quanto no palco em diferentes direções e ângulos, alocações espaciais dos referentes do discurso no espaço linguístico, viradas de tronco e olhares aos referentes do discurso, expansão e diminuição do espaço de

¹⁴ Para entender melhor sobre o termo cine-visual, confira: CASTRO, Nelson Pimenta. Cine visual: “a linguagem cinematográfica e a língua de sinais em CL”. YouTube. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jwKD49_tpdI&ab_channel=NelsonPimenta. Nessa videoaula em Libras, o professor pesquisador surdo Nelson Pimenta exemplifica elementos cinematográficos sinalizando em Libras construções imagéticas.

sinalização são alguns dos elementos visuais das línguas de sinais que contemplam a manifestação visual da câmera ao construir uma sequência fílmica.

A aproximação entre a linguagem cinematográfica e as línguas de sinais tanto enriquece a compreensão gramatical visual das línguas de sinais quanto explora habilidades e inovações artísticas no meio midiático. O pesquisador Castro (2012, p. 23) salienta que “algumas ações mostradas em imagens cinematográficas criam alguns ambientes visuais com aspectos semelhantes com a língua de sinais que possibilitam o entendimento das narrativas pelos surdos.”. Veja por exemplo a produção do artista Bernard Bragg¹⁵, pioneiro em utilizar o visual vernacular, isto é, expressão artística visual linguística através de técnicas visuais cinematográficas no Teatro Nacional dos Surdos (Bauman, 2006). Abaixo, a produção “The Pilot & The Eagle” / “O Piloto e a Águia” (Bragg, 2017) na Figura 2 como exemplificação de literatura com uso de recursos cinematográficos na sinalização.

Figura 2: O Piloto e a Águia de Bernard Bragg



Fonte: **The Pilot & The Eagle**. 2017. 1 vídeo (02m52s). Publicado pelo canal DawnSignPress DSP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2cCM0Ykre58&ab_channel=DawnSignPressDSP. Acesso em: 20 de mai. de 2022.



¹⁵ Para conhecer mais sobre o prestigiado artista Bernard Bragg, veja o *site* [culturasurda.net](https://culturasurda.net/2012/09/22/bernard-bragg/), disponível em: <https://culturasurda.net/2012/09/22/bernard-bragg/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

Na obra acima, a técnica cinematográfica surge ao contemplar diferentes perspectivas dos personagens e incorporações que permitem a imaginação do personagem em cena. Na captura 1, o plano de visão do personagem em cena é geral; por meio de classificadores, é possível visualizar o corpo inteiro da águia. Já na captura 2 mais detalhes específicos da águia são visualizados, como as expressões corporais e patas fixas no plano antes alocado. Analisando apenas as capturas 1 e 2 segundo a linguagem cinematográfica, o que ocorreu foi uma mudança de Grande Plano Geral (área extensa) para o Plano Médio (a partir do joelho). Nas capturas 3 e 4, além da mudança de plano, agora ao contrário, do mais próximo ao mais geral, ainda há mudança de ângulos através da rotação de tronco, braços e movimentação do animal em classificadores no espaço.

Visando considerar pesquisas anteriores sobre a aproximação da gramática cinematográfica-videográfica à gramática visual da Libras, apresento um quadro com três dissertações brasileiras encontradas. Apresento no quadro 1 a seguir: título, autoria, ano de publicação, tipo de trabalho e programa de pós-graduação no qual os estudos foram desenvolvidos. Em seguida, comento resumidamente os objetivos e os resultados objetivos de cada pesquisa, destacando o cerne das discussões sobre a presença dos elementos cinematográfico-videográficos na Libras.

Quadro 1: Dissertações

| TÍTULO | AUTORIA | ANO | PROGRAMA |
|---|---------------------------|------|---------------|
| A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais. ¹⁶ | Nelson Pimenta Castro | 2012 | PGET – UFSC |
| A produção narrativa em Libras: uma análise dos vídeos em língua brasileira de sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem cinematográfica. | Saulo Zulmar Vieira | 2016 | PGET – UFSC |
| Cinema para Libras: reflexões sobre a estética cinematográfica na tradução de filmes para surdos. | Raphael Pereira dos Anjos | 2017 | Postrad – UnB |

Fonte: Elaborado pela autora.

Castro (2012), a partir de traduções do português para a Libras do gênero fábulas, apresenta como alguns elementos estéticos da linguagem cinematográfica são realizados por

¹⁶ Um resumo didático em Libras está disponível no YouTube através do *link*: https://www.youtube.com/watch?v=jwKD49_tpdI.

meio de itens lexicais da/na Libras com o objetivo de tornar as narrativas mais imagéticas ao público. O pesquisador analisa os seguintes elementos cinematográficos: planos cinematográficos; movimentos de câmera; efeitos de imagens; efeitos de edição. O autor não enfoca a interação da linguagem cinematográfica com a produção textual em Libras, mas sim como os elementos linguísticos que a Libras possui são “equivalentes” aos elementos cinematográficos. É tanto que o pesquisador ainda analisa nas traduções os seguintes elementos linguísticos da Libras: construções de sinais e gestos, classificadores, antropomorfismo, soletrações, uso do espaço gramatical. Como exemplo, tem-se a explicação do autor com relação ao movimento de câmera chamado *panning*: “o efeito foto cinematográfico de *panning* consiste em demonstrar o movimento existente na cena que, em língua de sinais, se dá pelas expressões faciais e movimentos do corpo associados a sinais, classificadores e gestos” (Castro, 2012, p. 73).

Para ilustrar as explicações, destaco um exemplo analisado na pesquisa de Castro (2012). Na fábula “A lebre e a tartaruga”, há uma cena em que a tartaruga cruza a linha de chegada (Figura 3 abaixo). Nessa parte da fábula, a estética de “*zoom in*”¹⁷ é manifestada a partir dos elementos linguísticos da Libras. Há mudanças nas configurações de mãos do sinal de FITA que remetem ao aumento da imagem à medida que o personagem se aproxima de uma fita vermelha que representa a chegada: a configuração de mão vai aumentando e há dimensão de forma. Além disso, há uma movimentação das mãos para perto do tronco do sinalizante, remetendo à aproximação do personagem à fita.

Figura 3: Zoom In por meio de classificadores



Fonte: Castro (2012, p. 76).

A pesquisa de Castro (2012) é fundamental para entendermos como a Libras, sendo uma língua de produção e recepção visuoespacial, pode contemplar estéticas do cinema-vídeo, sendo uma característica vinda da própria língua. No entanto, a proposta desta dissertação é analisar os elementos da LCV e suas relações com as traduções, e não analisar

¹⁷ “Em linguagem cinematográfica, *zoom in* significa fazer aproximação da pessoa ou coisa tratada, a fim de salientar para o espectador o seu estado, as reações e seus sentimentos” (CASTRO, 2012, p. 75).

como a Libras contempla esses elementos através de estratégias linguísticas, apesar de as duas possibilidades poderem co-ocorrer. Na Figura 4 e no material via QR Code abaixo, apresento uma nova proposta à mesma cena da fita de chegada ilustrada acima, porém com acréscimo do elemento de *zoom in* e movimentação de câmera realizados na edição do vídeo como elementos estéticos da LCV relacionados com a sinalização.

Figura 4: Zoom In por meio de classificadores e LCV



[Clique aqui](#)

Fonte: Elaborada pela autora.

A dissertação de Vieira (2016) foi motivada pela pesquisa de Castro (2012), sendo mais uma pesquisa traçando semelhanças imagéticas entre elementos linguísticos da Libras e elementos da linguagem cinematográfica. Vieira (2016), a partir de três vídeos narrativos literários, compara descritivamente os elementos cinematográficos com as sinalizações em visual vernacular da Libras. Assim como Castro (2012), Vieira (2016) tem embasamento em Bauman (2006). Veja nas palavras do pesquisador:

Os surdos expressam suas narrativas em Libras em vídeos da mesma forma que um cineasta usa os aspectos da linguagem cinematográfica, ou seja, para proferir uma estrutura da Libras que possa contar uma história considerada uma imaginação imagética, além de se expressar no papel da personagem, o autor utiliza características de apresentação, como a arte visual, antropomorfismo, o classificador, ritmo, troca de papel de personagem, expressão facial/corporal e entre outros (p. 25) [...] A Libras mostra alguns aspectos da linguagem cinematográfica expressando os sinais, movimentos, expressão corporal apresentando a diferença e a expectativa da observação dos espectadores, permitindo a composição dos planos da linguagem cinematográficas (Vieira, 2016, p. 75).

No universo das narrativas sinalizadas, as técnicas próprias da linguagem cinematográfica são contempladas por meio das técnicas do visual vernacular, tradução intersemiótica, incorporação de personagens, classificadores, antropomorfismo. Por fim, destaco um exemplo analisado na pesquisa de Vieira (2016). Ao analisar a narrativa “O papagaio rei”¹⁸, do autor Bruno Ramos, o pesquisador destacou o plano *contra-plongée*/plano

¹⁸ Produção completa no canal do artista Bruno Ramos, disponível no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cdqthO3s6h4&ab_channel=BrunoRamos. Acesso em: 17 dez. 2022.

contra-picado, que é “aquele que apresenta um quadro que tem a câmera inclinada de baixo para cima” (p. 120), de acordo com a Figura 5 abaixo.

Figura 5: O Papagaio rei



Fonte: Vieira (2016, p.120)

Na Figura 5, acima, o artista aloca o mar no plano inferior do espaço e incorpora o pássaro voando do mar para o céu. A cabeça e o corpo do artista estão direcionados em uma perspectiva de baixo para cima, contemplando corporalmente a ideia do plano *contra-plongée*. No entanto, apresentamos uma nova proposta à mesma cena do voo para cima, porém com acréscimo do plano *contra-plongée* durante a captação da imagem.

Para a nova proposta, foram gravados dois *takes*. No primeiro *take*, a câmera foi posicionada frontalmente captando a sinalização do mar e peixes. No segundo, a câmera foi posicionada acima da cabeça para gerar a diferença de planos. A seguir, a Figura 6 e o material via QR Code mostram a nova proposta envolvendo tanto os elementos estéticos da LCV provenientes da câmera quanto os elementos estéticos da sinalização: espaços de sinalização e diferenciados para o mar e céu, incorporação do voo do pássaro coerente com o plano proposto, movimentações corporais nos espaços inferiores e superiores de sinalização e direção do olhar para cima quando o voo do pássaro é incorporado, como mostrado a seguir:

Figura 6: Plano *contra-plongée* no voo do papagaio – Libras e LCV



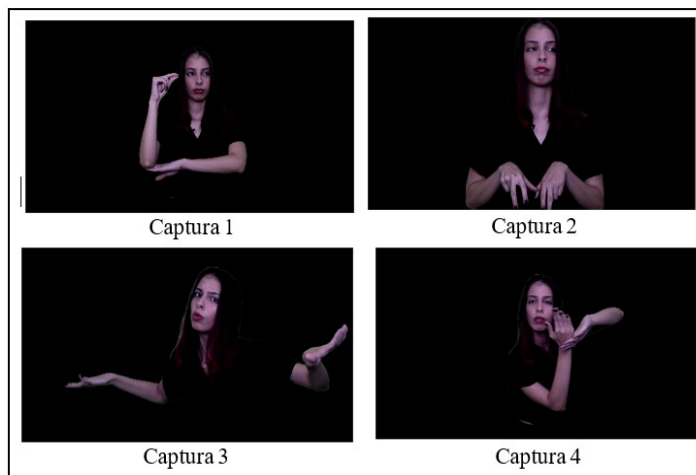
Fonte: Elaborada pela autora.

[Clique aqui](#)



Seguindo a proposta desta dissertação, que é relacionar a LCV do próprio vídeo à *performance* sinalizada, finalizo apresentando na Figura 7 e no material via QR Code abaixo uma nova proposta à cena da águia da narrativa de Bernard Bragg apresentada anteriormente na Figura 2. Nas capturas 1 e 2 há diferenciação nos enquadramentos. Na segunda captura, a imagem da águia é mais aproximada. Nas capturas 3 e 4, além da diferenciação dos enquadramentos, na captura 4, temos a movimentação de ângulos realizada por efeitos de edição. Nessa nova proposta, os elementos cinematográfico-videográficos foram usados para complementar os elementos linguísticos cinematográficos realizados na sinalização.

Figura 7: Mudança de Planos e Ângulos - “O Piloto e a Águia” de Bernard Bragg



Fonte: Elaborada pela autora.

[Clique aqui](#)



Anjos (2017) apresenta um projeto de tradução audiovisual do curta-metragem “Eu não quero voltar sozinho” (2010), do diretor Daniel Ribeiro. A escolha do material

ocorreu devido à proposta sociopolítica da produção, pois engloba discussões latentes como sexualidade, adolescência e deficiência. O que chamou atenção para essa pesquisa foi o termo “estética cinematográfica” logo no título. No entanto, as teorias do cinema foram estudadas para que as estratégias de tradução fossem coerentes com a taxonomia cinematográfica do curta. Para o projeto de tradução, o autor seguiu as propostas do Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do Ministério da Cultura no que diz respeito à estética da TIALS no gênero cinematográfico, o que é mais tarde apresentado como uma proposta com resistência das Comunidades Surdas, tendo em vista o isolamento da TIALS (Nascimento; Fornari; Segala, 2019).

Na obra *Literatura em Libras* (Sutton-Spence, 2021), há o capítulo “Literatura cinematográfica e o Vernáculo Visual (VV)”, no qual a autora explica as influências dos filmes na Literatura Surda. Logo na introdução são listadas produções literárias em Libras com técnicas cinematográficas, por exemplo: a incorporação em língua de sinais é paralela aos efeitos de aproximar a imagem; para contemplar o distanciamento das imagens, são utilizados classificadores de pessoas e objetos; efeitos de velocidade, como câmera lenta, são contemplados na movimentação dos sinais e dos tradutores. No decorrer desta dissertação, maiores detalhes serão explicados também com relação às estratégias linguísticas cinematográficas.

Enfim, no levantamento bibliográfico, não foi encontrada análise descritiva sobre a relação da LCV através do uso da câmera e edição com a tradução audiovisual para a Libras. Portanto, acredito que esta pesquisa proporcionará novas visões metodológicas no campo da tradução audiovisual para a Libras, sendo uma das muitas pesquisas fomentadoras do caráter interdisciplinar sobre o fazer tradutório.

2.6 Relação entre elementos da LCV e TIALS

Como referenciais teóricos sobre os elementos da linguagem cinematográfica, este estudo considera: Marcel Martin (2013), com a obra *Linguagem Cinematográfica*; Joseph Mascelli (2010), com a obra *Os Cinco Cs da Cinematografia*; Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet (2013), com a obra *A estética do Filme*. Tais referenciais teóricos explicam o que é um filme e como ele se configura em um material artístico, imagético e com diferentes significados ao longo das imagens. Os autores apresentam um panorama de teorias, estratégias e exemplos de teóricos e produtores cinematográficos. Ainda elencam os elementos estéticos utilizados em filmes em e para

diferentes pontos de vista na produção de uma cena. Os autores, apesar de explicarem e analisarem diversos filmes a partir dos elementos da linguagem cinematográfica, não estabelecem uma regra fixa de composição, montagem e dinâmica das imagens, mas deixam claro que o filme, assim como o vídeo, por meio de recursos estéticos estudados durante os processos de produção por diferentes profissionais, viabiliza construções de conexões com o público.

A LCV possui várias ferramentas, elementos e características que variam por ideologias, técnicas e equipamentos utilizados. Diferentes estratégias para captura e montagem das imagens e sons são (re)criadas a partir da ideia de estética como arte. Nesta pesquisa, busca-se focar em como os elementos da LCV relacionam-se esteticamente com a TIALS.

Devido à delimitação do espaço de pesquisa de mestrado e tendo em vista os elementos selecionados com base nas discussões do *corpus* desta pesquisa, a seguir destacam-se alguns elementos da LCV a serem explicados teoricamente e exemplificados com a TIALS. São eles: *layout* dos quadros, isto é, organização dos quadros; movimentação estética entre os tradutores e a(s) câmera(s); ângulos de sinalização; enquadramentos; vestuário; e iluminação. Outros elementos podem ser destacados em pesquisas futuras, tendo em vista que a exploração de tais elementos em produções audiovisuais é constante, uma vez que publicações virtuais nas redes sociais têm sido crescentes e diversificadas.

A seguir, apresentarei cada elemento, conceituando e exemplificando a partir de um levantamento de vídeos com TIALS disponíveis no YouTube. Os exemplos estarão em figuras acompanhadas de QR Codes que endereçam as produções audiovisuais.

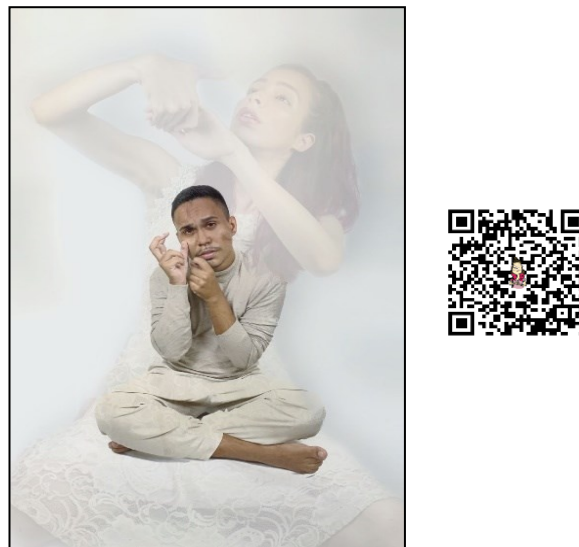
2.6.1 *Layout dos quadros*

Segundo Dubois (2004), a tela é um grande quadro que permite divisões a partir de variados parâmetros geométricos; é possível, por exemplo, dividir a tela em duas figuras geométricas, um quadrado e um retângulo, e assim por diante. As áreas dos quadros são janelas eletrônicas que permitem sequências ou justaposições de materiais audiovisuais distintos. Ainda segundo o autor, na LCV é possível mesclar as imagens mediante procedimentos como sobreimpressão, jogos de janelas e incrustação/*chroma key*.

A sobreimpressão “visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual”, podendo ser por transparência relativa, em que “cada imagem sobreposta é uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem”, ou por

estratificação, em que as imagens são relacionadas “por camadas sucessivas, como num folheado de imagens” (Dubois, 2004, p. 78). Esse procedimento não é tão recorrente em TIALS, no entanto, destaco a tradução da música *Lift me up*, da cantora Rihanna (Figura 8 abaixo); publicada no Instagram, a sobreimpressão por transparência relativa das imagens dos tradutores gerou efeito de segunda voz, segundo alguns seguidores em comentários na postagem.

Figura 8: *Lift me up* – TIALS da Canção de Rihanna



Fonte: Tradução de “*Lift me up*”. 2022. 1 vídeo (1m). Publicado pelo instagram @gracykelly_libras e @irabsonsousa. Na captura os tradutores: Irabson Sousa e Gracy Kelly. Disponível em https://www.instagram.com/p/Ckts3eitJIC_57CkHLqHsMmO4Xu-zasoL3v3aU0/. Acesso em: 20 nov. 2022.

Os jogos de janelas trabalham com as imagens em recortes fragmentados em locais fixos ou móveis, podendo ser lado a lado, um sobre o outro, um em cima e outro embaixo. O procedimento de jogo de janelas acontece quando a TIALS é posta em quadro com fundo opaco ou translúcido. Já o procedimento de incrustação combina fragmentos de imagem de origens diferentes sem demarcações geométricas, sendo “recorte no corpo eletrônico da imagem fonte unido aos elementos de outra imagem num cenário-imagem, isto é, em um fundo construído de outra imagem” (Dubois, 2004, p. 82). Este último é recorrente nas TIALS que utilizam a técnica de *chroma key* para remoção do fundo.

Diferentes pesquisas mediante questionário bilíngue sobre a percepção dos Surdos foram realizadas com o intuito de avaliar as formas de exibição e veiculação da Libras em materiais audiovisuais, justificando os melhores formatos e posição dos intérpretes em tela, dentre elas, os estudos de Cardoso, Nogueira e Zardo (2017) e Nascimento (2021).

A pesquisa de Cardoso, Nogueira e Zardo (2017) foi realizada com grupo focal de 16 Surdos do Rio Grande do Sul. Como resultado, 10 entrevistados relataram uma preferência pela TIALS posicionada à direita da tela em recorte, imagem sobreposta ao vídeo e com uma camada translúcida entre filme e tradutor, conferindo melhor visualização do tradutor.

Na pesquisa de Nascimento (2021), as diferentes propostas de exibição da TIALS se correlacionam com os gêneros textuais: cinematográfico-comédia, jornalístico-televisivo e videoaula. A partir de 183 respostas distribuídas por 25 unidades federativas do Brasil, a pesquisa apresentou os seguintes resultados: TIALS com fundo branco recebeu a pior avaliação em todos os gêneros; com fundo translúcido recebeu conceitos não tão satisfatórios; sem fundo foi a mais bem avaliada. No gênero cinematográfico, a TIALS com múltiplos tradutores foi a mais bem avaliada; no gênero videoaula, o melhor posicionamento e tamanho foi em 50% da tela; o modelo *Picture-in-Picture* (PIP) proposto pelo Guia para o gênero cinematográfico recebeu melhor avaliação no gênero jornalístico-televisivo.

O modelo PIP apresentado pelo Guia (Naves *et al.*, 2016) para o gênero cinematográfico consiste na sobreposição da TIALS à produção-fonte, mantendo uma distância entre os quadros para melhor visualização e não interferência devido à simultaneidade de informações visuais (Naves *et al.*, 2016, p. 32). Esse modelo organiza as áreas da tela em dois quadros, sendo 70% da proporção para a obra-fonte e cerca de 25% para a TIALS, podendo o fundo ser escuro. Na Figura 9, segue a TIALS realizada por Anjos (2017) do curta-metragem “Eu não quero voltar sozinho”, de Daniel Ribeiro (2010).

Figura 9: Eu não quero voltar sozinho



Eu não quero voltar sozinho LIBRAS. 2016. 1 vídeo (17m02s). Publicado pelo canal Raphael Anjos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T29Dp4CeLXU>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Tendo em vista que o movimento ocular do espectador será influenciado também pelo tamanho das telas, o posicionamento do tradutor deve considerar os locais de exibição da produção, podendo alterar as configurações de proporções a depender dos suportes de

transmissão. Segundo ABNT/NBR 15290/2005, para o recorte/*wipe* da TIALS é recomendado:

a) a altura da janela deve ser no mínimo metade da altura da tela do televisor; b) a largura da janela deve ocupar no mínimo a quarta parte da largura da tela do televisor; c) sempre que possível, o recorte deve estar localizado de modo a não ser encoberto pela tarja preta da legenda oculta; d) quando houver necessidade de deslocamento do recorte na tela do televisor, deve haver continuidade na imagem da janela. (p. 13)

Ainda na NBR 15290, é diretriz não incluir ou sobrepor outras imagens ao recorte da TIALS. Apesar das discussões acadêmicas sobre a organização do *layout* da tela com melhor posicionamento e exibição da TIALS, além dos documentos norteadores, há no mercado diversidade de formatos, tipos, cores, tamanhos e recortes de janelas de Libras, devido a desconhecimento das pesquisas ou criatividade que tecem o meio cinematográfico-videográfico como formas de destacar as produções audiovisuais (Nascimento, 2021).

Aproximando as reflexões até aqui apresentadas sobre LCV à TIALS, retomamos Mascelli (2010, p. 227), que explica a importância de entender as diretrizes para composição dos quadros, isto é, “a disposição de elementos visuais para formar um todo unificado e harmonioso”, para com isso trabalhar os centros de interesse, isto é, o ponto da tela que o espectador fita com mais atenção. Segundo Mascelli (2010, p. 150), o olho do espectador será atraído para pontos da tela com tratamentos mais favorecidos, podendo variar devido a “posicionamentos, movimentos, ações, sons, iluminação, valores tonais, foco seletivo”, daí a preocupação das concorrências entre vídeo-fonte e TIALS.

Segundo Mascelli (2010), um objeto-personagem chamará mais atenção quando: posicionado na parte mais dominante da composição, isto é, na área mais enfocada da cena; houver movimentações que levem o objeto para primeiro plano, aumentem sua altura ou ainda movimentações contrárias ao todo; incorporar modos energéticos em suas ações. Ainda é possível destacar um objeto-personagem por meio de tonalidades mais claras, tanto de iluminação quanto em figurino, isso porque o “olho humano sempre procurará imagem mais nítida, em vez de imagens suaves ou fora de foco” (Mascelli, 2010, p. 252). Nesse sentido, para além da organização dos quadros, é necessário focar outros elementos da LCV, a seguir: movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s).

2.6.2 Movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s)

Segundo Mascelli (2010), as movimentações das câmeras e dos objetos em quadros podem estar relacionadas a fatores técnicos, estéticos, editoriais, de ambientação e de tipos de ações. Não é o interesse desta dissertação explicar informações técnicas sobre os diferentes tipos de marcas, resoluções, lentes e demais ferramentas técnicas da câmera. No entanto, determinados efeitos não são possíveis com qualquer tipo de câmera, por isso as informações técnicas sobre equipamentos são válidas aos tradutores para autonomia enquanto produtores audiovisuais e diferenciação profissional no mercado de trabalho.

A câmera é entendida como um dos instrumentos tecnológicos usados para captura das imagens e/ou sons que constituem o texto audiovisual, e por meio das movimentações corporais, visuais e espaciais inerentes à modalidade das línguas de sinais os sinalizantes parecem cinegrafistas, direcionando o olhar dos espectadores sobre as cenas sinalizadas. Isso porque os artistas de línguas de sinais “tornaram-se ainda mais visuais, emprestando técnicas de Filmes de Hollywood e programas de televisão.” (Krentz, 2006, p. 63).

Tradicionalmente, a câmera era fixada frente aos objetos e a abertura da cena em tela era análoga à abertura das cortinas de um teatro italiano, porém, com o desenvolver da cultura midiática, a câmera passou por uma história de libertação. Martin (2013, p. 59) problematiza a ideia metafórica da tela como uma prisão quadrangular fruto do “imobilismo e rigidez da composição interna da imagem”. O autor explica que a imagem é plástica quando dinamizada por diferentes: movimentos de câmera; ângulos que influenciam os pontos de vista do espectador sobre os objetos e ações; planos-enquadramentos que apresentam variados espaços da cena; movimentações dos objetos; dentre outras características.

Nesse caminhar de libertação da câmera e práticas criativas sobre as diretrizes de TIALS, o objetivo desta seção é explicar como a câmera contribui com efeitos estéticos à construção da narrativa por meio dos tipos de: movimentações da câmera; movimentações interativas dos objetos-atores-tradutores com relação à câmera, ângulos e altura da câmera. É válido ressaltar que tais movimentações ainda são influenciadas pela ambientação, isto é, pelo espaço onde ocorre a filmagem e ainda pelos tipos de ações que podem ser controladas quando os elementos técnicos e estéticos estão sob controle da produção ou não controladas (Mascelli, 2010).

Com relação às movimentações da câmera, esta pode ser fixa ou móvel (Mascelli, 2010; Martin, 2013). Quando a câmera se movimenta, há influências nas mudanças de

ângulos e enquadramentos, sua função torna-se “coreográfica” na construção audiovisual, conferindo beleza, ritmo e diferentes sentidos à produção audiovisual (Martin, 2013). Segundo Martin (2013), as movimentações de câmera podem ser realizadas com diferentes objetivos, dentre eles: a) acompanhar a movimentação de um objeto; b) movimentação rítmica; c) descrever um espaço ou ação; d) definir relações espaciais entre elementos; e) realçar efeitos psicológicos de sujeitos, objetos, ações verbais ou discursivas; f) expressar pontos de vista de personagens ou ações por meio de ângulos diferentes.

As TIALS podem ser gravadas em estúdio ou em ambientes externos abertos, podendo ser traduções com ações controladas ou não, por exemplo, com a iluminação em estúdio ou por equipamentos ou natural provinda do ambiente. Em todos os sentidos, para a TIALS é necessário examinar o grau de sensibilidade estética da obra-fonte tanto das imagens quanto dos discursos verbais, pois “tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, na maioria das vezes, há uma segunda significação que só aparece através da reflexão” (Martin, 2013, p. 103).

Frequentemente as gravações em Libras são realizadas com a câmera fixa, prezando o equilíbrio visual dos quadros e tendo em vista a movimentação linguística que a Libras possui em sua natureza visuoespacial. Segundo Mascelli (2010), o equilíbrio é a harmonia e estabilidade entre as imagens que compõem a narrativa audiovisual, podendo ser simétrico, quando a atenção do espectador é direcionada na mesma medida para diferentes partes da tela, ou assimétrico, quando existem na tela elementos diferentes quanto a tamanhos, valores tonais ou movimentos, por exemplo. Segundo Mascelli (2010, p. 239), “o desequilíbrio irrita o espectador, porque incomoda sua sensibilidade e cria inquietude no cérebro”; em contrapartida, a combinação agradável dos elementos cinematográfico-videográficos torna a obra mais aceitável. Quanto a esse aspecto, Anjos (2017, p. 48) explica que:

Entender a sintaxe em que ele foi construído e a forma como os elementos estéticos estão correlacionados, contribui para que o tradutor de LIBRAS possa construir seu discurso de forma mais aderente à história, trabalhando de forma consciente a estética de sua tradução para que o espectador Surdo possa acompanhar este quadro que vai se constituindo cena a cena.

Além de ser fixa ou móvel, existem posicionamentos da câmera que produzem ângulos de captura. A câmera pode ser *objetiva* quando filma de um ponto de vista externo ou pode ser *subjetiva* quando filma de um ponto de vista pessoal (Mascelli, 2010; Martin, 2013). Enquanto na *objetiva* o espectador vê a cena com o olhar mais distante, no ângulo *subjetivo* o

espectador é levado a ser os olhos do personagem, por exemplo. Filmar na perspectiva da câmera *subjetiva* causa impactos dramáticos ao enredo, uma vez que o espectador aumenta seu nível de envolvimento ao ser posto no lugar do personagem. Ainda há a *câmera ponto de vista* que captura a cena da perspectiva de um ator em particular (Mascelli, 2010; Martin, 2013).

Para esta pesquisa, não foram encontrados exemplos de TIALS com os tipos de câmera *subjetiva* e *ponto de vista*, no entanto, para exemplificar os tipos de ângulos a partir de uma correlação semântica entre movimentação dos atores e a câmera (Aumont *et al.*, 2012), destacamos o curta “vlog #1 em Libras: como eu aprendi libras? revisitando a universidade”¹⁹ (Barros, 2023). A seguir, na Figura 10, três *takes* ilustram os tipos de ângulos antes explicados.

Figura 10: “vlog #1 em Libras: como eu aprendi libras? revisitando a universidade”



Fonte: **VLOG #1 em LIBRAS**. 2023. 1 vídeo (8m05s). Publicado pelo canal Gracy Kelly Libras. Nas capturas Gracy Kelly Amaral e Marina Figueiredo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LCQTEB9LVa8&t=2s&ab_channel=GracyKellyLibras. Acesso em: 20 jul. 2023.



Na captura 1 da Figura 10, a câmera posicionada logo à minha frente é *objetiva*, estando o espectador na posição de espectador passivo. Já na captura 2 o espectador está visualizando a partir de um *ponto de vista*, e a ideia é colocar o espectador como se estivesse do lado participando da conversa. Por fim, na captura 3 a câmera é *subjetiva*, pois enquadra os acontecimentos como se fosse o meu olhar. Durante o *vlog*, é possível perceber diferenciações nos tipos de ângulos, proporcionando uma dinamicidade visual no material audiovisual.

Ainda sobre os ângulos de captura, a câmera pode ter alterações em sua altura, seguindo informações narrativas, nuances artísticas, disposições e relações psicológicas entre os personagens e os espectadores (Mascelli, 2010; Martin, 2013). Segundo Mascelli (2010,

¹⁹ O vídeo está publicado em meu canal do YouTube (Gracy Kelly Libras). O vídeo é um *vlog*, isto é, um vídeo estilo *blog* com a finalidade de comentar e avaliar conteúdos específicos. No “vlog #1 em Libras: como eu aprendi libras? revisitando a universidade”, comento sobre minha jornada acadêmica durante uma visita à universidade, aproveito para encontrar uma amiga Surda que estudou comigo, Marina Figueiredo. Agradecimentos à minha amiga Marina, que colaborou com a produção audiovisual.

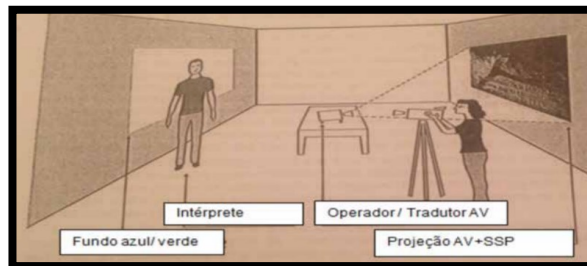
p. 26), “alguém na tela olha para a lente a fim de estabelecer uma relação olho no olho entre ator e espectador”, portanto, ao filmar uma cena no nível do olhar, de cima ou de baixo, o espectador é relacionado de diferentes formas. Imagine uma pessoa chorando e falando com você, sendo que você está em pé e ela sentada; o poder socioemotivo dos sujeitos é desequilibrado, no sentido de um ser mais potente que o outro.

A disposição em ângulos e a altura da câmera em relação aos objetos pode ser: de baixo para cima (*contra-plongée*), de cima para baixo (*plongée*), em ângulo oblíquo, sobre o ombro, dentre outros (Mascelli, 2010; Martin, 2013). Segundo Martin (2013), o ângulo *contra-plongée* oferece a ideia estética de superioridade, “pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos”, já o ângulo *plongée* “tende a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando ao nível de chão”. A LCV confere sentidos metafóricos aos espaços, assim como os estudos linguísticos das línguas de sinais em que o espaço possui metáforas conceituais, sendo o futuro para frente, o passado para trás, o baixo inferior e o movimento para cima superior (Taub, 2001; Brito, 1995).

Apesar da constância da câmera objetiva e fixa em TIALS, a corporeidade do tradutor contribui para efeitos estéticos, pois os olhares dos tradutores e direcionamentos dos movimentos durante a sinalização estão para além de marcadores discursivos, referenciais dêiticos e espaços mentais em Libras (Quadros; Karnopp, 2004; Araújo, 2016; Silva; Strazzi, 2017), passando a ser elementos estéticos interpretativos coerentes com a obra audiovisual fonte, responsáveis por direcionar o olhar do espectador. No contexto audiovisual, o tradutor está inserido no *continuum* de incorporar os personagens-objetos, traduzir informações discursivas das cenas, convergir esteticamente com a LCV durante a tradução e, nesse ínterim, lembrar que o espectador é um elemento distante, mas relacional à tradução.

O Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do Ministério da Cultura (Naves *et al.*, 2016) orienta o posicionamento do intérprete frente à câmera que filma, com distanciamento adequado entre tradutor, câmera e fundo para enquadramento e iluminação adequada, conforme a Figura 11 abaixo. Por isso, há facilidade em encontrar produções audiovisuais com a câmera *objetiva* em TIALS. A recomendação do Guia é pautada em garantir a visualidade das expressões faciais e dos pontos de articulações (parâmetro gramatical da Libras) durante a sinalização.

Figura 11: Posicionamento frente à câmera



Fonte: Naves *et al* (2016, p. 35).

A câmera fixa para as gravações de TIALS contribui para: 1. uma imagem do tradutor mais estabilizada no quadro, tendo em vista as constantes movimentações inerentes à natureza linguística da Libras, e com isso mais facilidade na edição; 2. menos riscos de a sinalização ultrapassar as margens de enquadramento causando interferências nos discursos; 3. estabilidade no sombreamento, tendo em vista a maior estabilidade da imagem com relação aos focos de luzes; 4. menos concorrências visuais entre as movimentações do texto-fonte e alvo. Por esses motivos, os documentos norteadores apresentam a ideia de câmera fixa e marcação no solo do estúdio para delimitar a movimentação do tradutor (Naves *et al.*, 2016; ABNT/NBR 15290, 2005).

O tradutor consciente das características estéticas de uma obra audiovisual toma o projeto de TIALS de produções cinematográfica-videográficas como intersemiótico (Segala; Quadros, 2015), pois considera as relações de sentido que envolvem múltiplas linguagens, dentre elas a LCV. Nesse sentido, o tradutor ainda pode realizar movimentações interativas com relação à câmera e alterar configurações de altura e ângulos da câmera, seja por movimentações no espaço de sinalização ou por movimentações de câmera realizadas por um operador/técnico.

Segundo Mascelli (2010) e Martins (2013), as movimentações interativas com relação à câmera conferem efeitos na obra audiovisual por meio de:

- a) movimentos direcionais de objetos-personagens, por exemplo, aproximando ou distanciando da câmera, causando realce dramático, impacto ao espectador sobre uma imagem ou signo enunciado;
- b) rotações do tronco para a captura dos sinais em diferentes ângulos, conferindo características tridimensionais ao corpo do tradutor, além de as rotações serem referências de pontos de vista dos personagens ou ações;
- c) rotação do tronco para referências dêiticas de pessoa, lugar e tempo (Moreira, 2007), sendo elemento favorável à coesão visuoespacial entre texto-

fonte e alvo, tendo em vista que a produção fílmica-videográfica possui aspectos dêiticos através de cortes e planos sequenciados de personagens e ações (Anjos, 2017);

- d) movimentações para diferentes pontos da tela, construindo entradas e saídas criativas e, com isso, acompanhando a movimentação de um objeto do texto-fonte, além da criação de realidade *off*, isto é, o fora de campo que consiste no “conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador” (Aumont *et al.*, 2012, p. 24). Esses exemplos serão ilustrados e destalhados mais adiante.

Em relação aos movimentos de aproximação e distanciamento da câmera, é possível analisar os efeitos sobre as distâncias zonais (Allan; Pease, 2010) que estão relacionadas aos intuitos comunicativos de interação corporal com relação ao espaço. Segundo Allan e Pease (2010), a linguagem corporal utiliza o espaço como marcações territoriais interpessoais, por exemplo: duas pessoas distantes em 15 cm a 45 cm estão em zonas íntimas, ao contrário de pessoas distantes mais de 3,6 metros, que estão configurando a relação como zona pública. Convergindo com os estudos da LCV, as estratégias estéticas utilizam a linguagem corporal para configurar territórios para a imersão do espectador com objetos da narrativa audiovisual. Por isso, gravações frontais com ações em alta velocidade e em *zoom* condicionam visualmente o impacto no espectador (Mascelli, 2010).

Diante das possibilidades estéticas até aqui apresentadas, é importante frisar a importância do retorno visual da tradução e da obra-fonte que o Guia orienta (Naves *et al.*, 2016). A partir do retorno visual, o tradutor: acompanha as movimentações da obra-fonte, podendo realizar movimentações síncronas em tempo hábil e contribuindo para o trabalho de edição ao sincronizar os textos; visualiza suas movimentações durante a atividade tradutória; e ainda realiza correções de posicionamentos. O Guia cita também o retorno espelhado; devido à gravação da imagem ser invertida no produto final, com o retorno espelhado o tradutor tem a visualização direta das alocações dos personagens e ações traduzidas.

Dois monitores de retorno. Um para visualização da cena do filme, programa a ser trabalhado. Outro para sua própria visualização. Para observar o enquadramento correto, postura e cabelo, entre outros. É necessário enfatizar que as imagens exibidas nos monitores de retorno estejam espelhadas para propiciar ao TILS a utilização mais rapidamente de marcação no espaço token e sub-rogado1 de forma mais precisa e sem titubeios (Naves *et al.*, 2016, p. 35).

As movimentações de câmera atribuem ao vídeo também o efeito de terceira dimensão do espaço: a profundidade de campo. A profundidade de campo está relacionada aos diferentes pontos de vista de uma ação, não limitando o espectador à visão de frente. Contudo, o problema pode acontecer quando as informações linguísticas são cortadas e a compreensão textual da TIALS é prejudicada, por isso as movimentações de câmera e do tradutor devem ser estudadas durante o processo de tradução.

Como exemplificações dos elementos até aqui apresentados, destacamos duas TIALS: “Banco Exú girassóis de van Gogh – Libras” (Medeiros, 2020) – Figura 12; e “Cartas para alguém – Eletronic Mail” (Cia Curitibana Portátil De Teatro, 2021) – Figura 13. Em ambas, o tradutor Jonatas Medeiros está em cena.

Figura 12: Banco Exú girassóis de van Gogh – Libras



Fonte: **Banco Exú girassóis de Van Gogh – Libras**. 2020. 1 vídeo (1m29s). Publicado pelo canal Jonatas Medeiros. Nas capturas o tradutor: Jonatas Medeiros. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IbqDUHrBSXw>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Em “Banco Exú girassóis de van Gogh – Libras”, o motivo ideológico do ângulo da câmera (*contra-plongée*) é a referenciação sexual da música. O tradutor na visão de baixo para cima posiciona o espectador como em uma relação sexual, tendo uma visão da(o) parceira(o) de baixo para cima. Durante a tradução, são realizadas movimentações de aproximação e distanciamento da câmera, enfatizando e tensionando os pronomes nas

sentenças: “te engravidado”, “para não ver seu rosto”, “lembrar de você”, com isso posicionando verbalmente o espectador na posição amorosa. No final do vídeo, o tradutor realiza um movimento de aproximação rápida à câmera (captura 4, Figura 12), potencializando o impacto estético da ação sexual sobre o espectador.

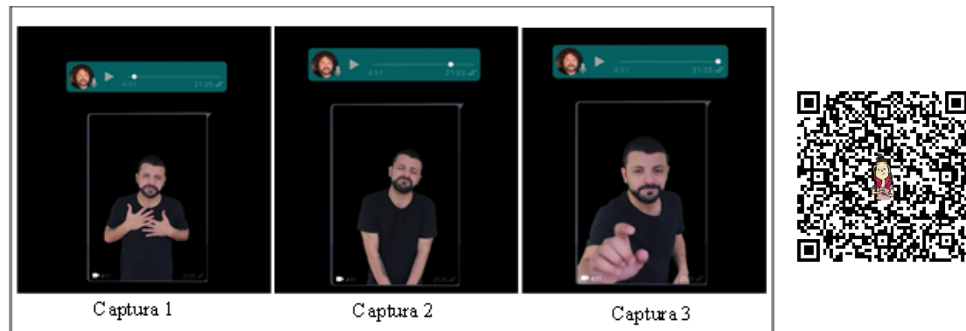
A obra “Cartas para alguém – Eletronic Mail” possui 35min10s. A seguir, é destacado o trecho em 23min57s. Conforme a Figura 13 abaixo, destacamos a construção visual dos quadros, na qual a imagem do tradutor é a parte significativa da obra. Culturalmente as Comunidades Surdas utilizam a ferramenta de vídeo com frequência, por ser um formato que permite registro visual da Libras; com isso, a produção videográfica optou por uma coerência cultural através do *layout* de vídeo do aplicativo, tornando a “moldura” da TIALS semiótica à narrativa audiovisual da obra traduzida.

Outros fatores estéticos merecem destaque, como o olhar e movimento direcionado à câmera. O olhar do tradutor direcionado à câmera contribui para a alocação subjetiva do espectador como destinatário, a direção do olhar ao espectador cria uma relação de aproximação entre tradutor e espectador. Segundo Mascelli (2010, p. 26):

A câmera age como se fosse o olho do observador oculto. Alguém na tela olha para a lente a fim de estabelecer uma relação olho no olho entre ator e espectador. Um exemplo típico é o apresentador de televisão que fala para a câmera. O contato visual cria uma relação pessoal entre apresentador e o espectador, porque cada um deles está olhando diretamente para o outro.

Além da direcionalidade do olhar para a câmera, a corporeidade do olhar mais cerrado e para baixo do tradutor é coerente com o valor pragmático do discurso como pedido de desculpa e um desconcerto do personagem frente à situação comunicativa, que também é contemplado pelo olhar. A movimentação de aproximação em relação à câmera atribui o sentido teatral de gravação de uma mensagem a um destinatário, reposicionando o espectador no papel de câmera. No QR Code ao lado da Figura 13, abaixo, há a visualização de como acontece a sinalização.

Figura 13: Cartas para alguém – Eletronic Mail – Tipo de Câmera



Fonte: **Cartas Para Alguém – Eletronic Mail**. 2021. 1 vídeo (35m10s). Publicado pelo canal Cia Curitibana Portátil de Teatro. Nas capturas o tradutor: Jonatas Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_BID3nqQwM&t=13s. Acesso em: 27 de nov. de 2022.

Continuando as reflexões sobre o diálogo entre câmera e objetos-personagens-tradutores, a seguir será discutido o elemento ângulos.

2.6.3 Ângulos

O termo ângulo pode estar relacionado à posição da câmera com relação aos objetos (como visto na seção 2.5.1) e ainda à disposição por movimentações dos objetos em quadros. Sobre este último, o *ângulo do objeto* está relacionado à visualização de suas dimensões: altura, largura, volume, profundidade (Mascelli, 2010, p. 17). O objeto é plano quando somente sua superfície é apresentada, porém, ao apresentar volume, por exemplo, através de um ângulo mais proveitoso, o objeto passa a ser apresentado tridimensionalmente (Mascelli, 2010).

A Libras é uma língua tridimensional, pois sua sintaxe espacial possibilita movimentar o corpo durante a enunciação, alocando objetos e ações no espaço, além de apresentar dimensões desses referentes através de classificadores linguísticos (Quadros, 2019; 2020; Pizzio *et al.*, 2009). Nesse sentido, o tradutor não precisa ter sua imagem plana na tela, sendo possível dinamizar a sinalização a partir de ângulos da própria movimentação linguística. Além disso, ainda é possível potencializar a plasticidade da imagem do tradutor organizando a composição cinematográfica-videográfica da posição do tradutor na TIALS e sua relação com o posicionamento da câmera. Como exemplo, destacamos a TIALS de “DTV – Harold Hlope.” (DTV, 2016), na Figura 14, a seguir. Nela o ângulo do tradutor é de 45°, convergindo com o ângulo dos entrevistados do vídeo-fonte.

Figura 14: DTV – Harold Hlope



Fonte: [Full Insert] DTV – Harold Hlope. 2016. 1 vídeo (9m43s).
 Publicado pelo canal dDTV | DeafTV AS. Disponível em:
<https://bit.ly/FullInsert>. Acesso em: 5 maio 2022.

No vídeo “DTV – Harold Hlope”, o ângulo estético do tradutor é intensificado através do sombreamento atrás dele. A escolha do ângulo do tradutor resulta em um volume corporal dele; porém em distanciamento entre o espectador e os entrevistados, o que é justificável pelo gênero entrevista. Com base em Mascelli (2010, p. 26), o distanciamento psicológico entre tradutor e espectador é mais intenso devido ao olhar do tradutor ser menos frequente para a lente da câmera; nas palavras do autor:

A câmera age como se fosse o olho do observador oculto. Alguém na tela olha para a lente a fim de estabelecer uma relação olho no olho entre ator e espectador. Um exemplo típico é o apresentador de televisão que fala para a câmera. O contato visual cria uma relação pessoal entre apresentador e o espectador, porque cada um deles está olhando diretamente para o outro (Mascelli, 2010, p. 26).

No mesmo sentido, apresentamos a TIALS poética intitulada “A violação dos corpos sagrados”, apresentada pela poetisa Tainara Eugenio e traduzida para a Libras por Gracy Kelly, na Figura 15, a seguir. Apesar de a câmera estar fixa e objetiva, a gravação da tradução apresenta ângulos esteticamente diferenciados pela disposição e movimentação da tradutora em quadro, com isso criando coerência visual com a obra audiovisual fonte.

Figura 15: A violação dos corpos sagrados



Fonte: **Projeto Vozes Insurgentes**. 2021. (1h58m16s). Publicado no canal Ressonância Preta. Nas capturas a tradutora: Gracy Kelly. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=50XmAy57xDc&t=414s&ab_channel=Resson%C3%A2nciaPreta. Acesso em: 12 jul. 2021.



Em “A violação dos corpos sagrados”, o vídeo-fonte foi performado pela poetisa em um ângulo lateral com a ideia de apresentar o contraste entre os lados de seu rosto: enquanto um lado está saudável, o outro está marcado pela violência sofrida. Preservando a visibilidade das expressões faciais e contato psicológico com o espectador através do olhar e gerando proximidade receptiva do discurso, durante a tradução a rotação do tronco, mudando os ângulos de captura, foi mais constante do que na obra-fonte.

2.6.4 Enquadramentos

Ao estudar sobre os planos na LCV, é possível encontrar diferentes terminologias, por vezes conceitualmente distintas. Aqui apresento a ideia de enquadramento coerente com a ideia de planos que consistem na “composição do conteúdo da imagem” (Martin, 2013, p. 38), isto é, a forma como as imagens são fragmentadas e organizadas na tela. Na NBR 15290/05 da ABNT/NBR 15290/2005, o termo referente ao enquadramento é recorte.

O tamanho do plano é determinado pela distância entre os objetos e a câmera, além do posicionamento e tempo de gravação, pois um personagem pode se locomover para próximo da câmera, mudando o enquadramento. A escolha de um tipo de plano deve ser condicionada pelo objetivo da narrativa, conteúdo dramático, duração da gravação para que o espectador contemple informações da imagem em tela.

Em aspectos linguísticos, os planos são contemplados na disposição do cenário e personagens no espaço (Bauman, 2006). A equivalência dos planos audiovisuais acontece por

meio da sintaxe espacial da Libras, que, por sua vez, possui diferentes mecanismos espaciais para organizar as classes gramaticais (Quadros; Karnopp, 2004).

Tendo em mente as convergências entre os tipos de planos na linguagem cinematográfica com os aspectos linguísticos da Libras, apresento no Quadro 2, a seguir, os tipos de planos enquanto área de abrangência segundo Mascelli (2010) em comparação com a explicação de Castro (2012) acerca dos planos cinematográficos contemplados na sinalização espacial da Libras.

Quadros 2 – Tipos de Planos

| Tipos de Planos | Mascelli (2017) | Castro (2012) |
|--|--|---|
| Grande Plano Geral (GPG) | Representa uma área extensa vista de longe. Usado para impressionar o público. Os personagens não são identificados devido à amplitude da cena. | Neste plano o cenário é descrito considerando a diversidade de elementos, não se preocupando em detalhar os objetos ou personagens pequenos, mas a localização geral deles. |
| Plano Geral (PG) | Corresponde a toda a área de ação, sendo mais fechado do que o GPG. O público acompanha mais de perto as movimentações e localizações dos personagens. | Neste plano, os personagens e cenário são sinalizados com mais precisão focal, a depender da localização do objeto em foco na narrativa. |
| Plano Médio (PM) / Plano Intermediário / Plano Americano | Quando os atores são filmados do joelho para cima. A câmera especificará gestos, expressões faciais e movimentos com mais clareza. | É realizado com classificadores dos personagens alocados no espaço neutro, sem detalhes do cenário. |
| Plano Próximo (PP) | Compreende uma área mais reduzida, iniciando do meio do tronco até acima da cabeça. Favorece confrontos dramáticos, uma vez que enquadra certos personagens em uma área menor. | A sinalização enfoca os elementos mais de perto como objetos mais próximos dos personagens ou movimentos mais específicos de uma ação. |
| <i>Closes</i> | É uma área bem mais próxima, a fim de capturar mais detalhes. Geralmente acontece do meio do tronco até acima da cabeça. Pode ser ainda um super <i>close</i> , enquadrando áreas menores. | Neste plano, a sinalização é mais detalhista, podendo ser em objetos, ações específicas ou ainda em pontos do corpo. As expressões faciais do tradutor são mais enfocadas. |

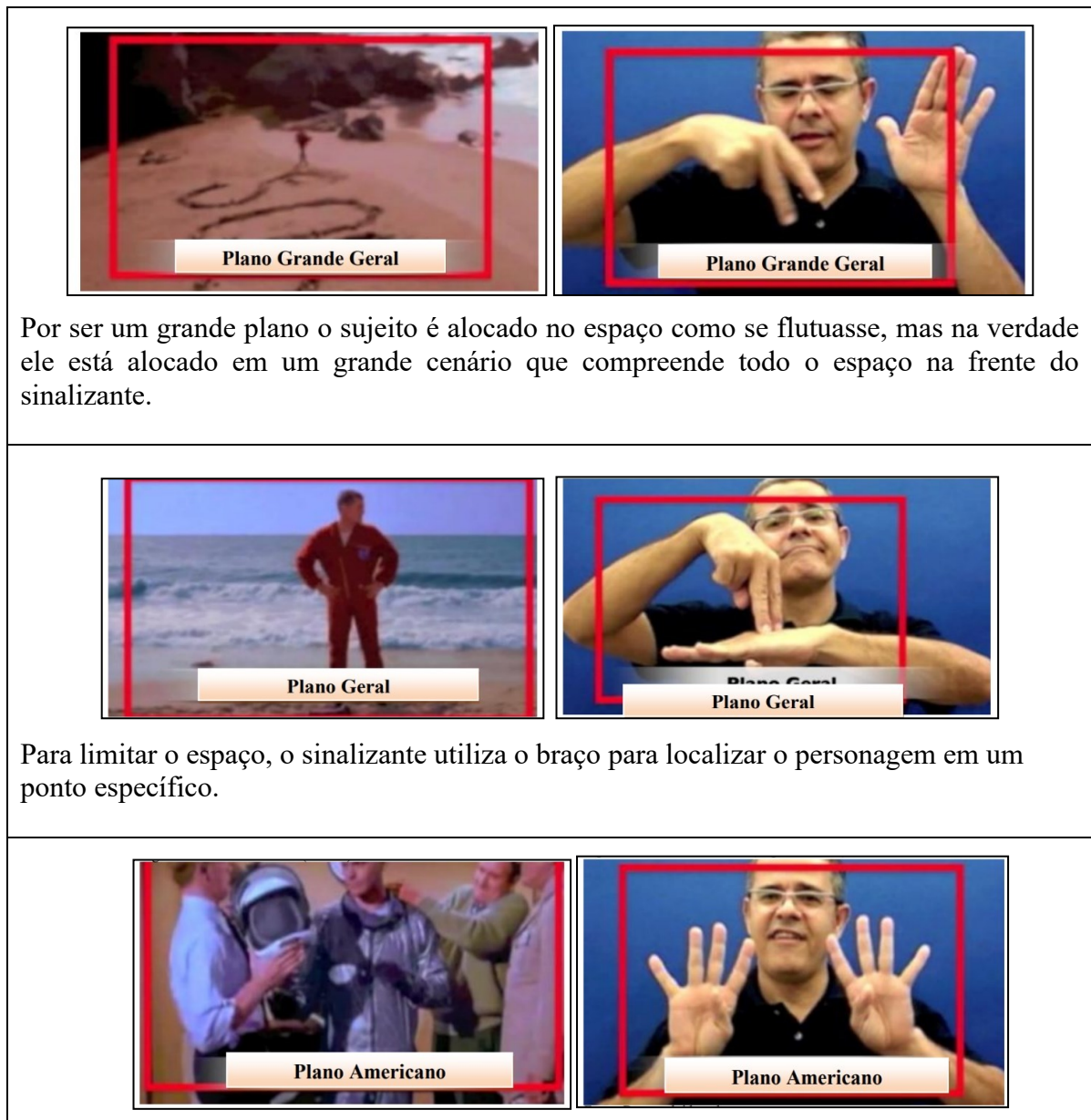
Fonte: Elaborado pela autora.

No geral, as explicações de Castro (2012) contemplam o mecanismo de classificador de entidade e descritivo. O classificador de entidade representa os referentes em localizações espaciais particulares, além de suas disposições visuais. Já o classificador

descritivo é aquele que descreve de forma geral a imagem quanto a detalhes mais específicos, como tamanhos, formas, linhas, movimentos mais precisos (Quadros, 2019).

Para exemplificar os planos, segue abaixo o Quadro 3 com ilustrações dos planos sinalizados por Castro (2012). O pesquisador sinaliza cenas da série *Jeannie é um gênio* (1965-1970). Segundo o autor, a narrativa inicia com o personagem em um grande cenário sendo enquadrado na tela a imagem de toda a praia deserta, sendo, portanto, um Plano Grande Geral, depois os personagens são aproximados até atingir um Plano Close up, à medida que os planos se alteram, mais detalhistas são aproximados, a alternância dos planos seriam as fases da narrativa (Castro, 2012).

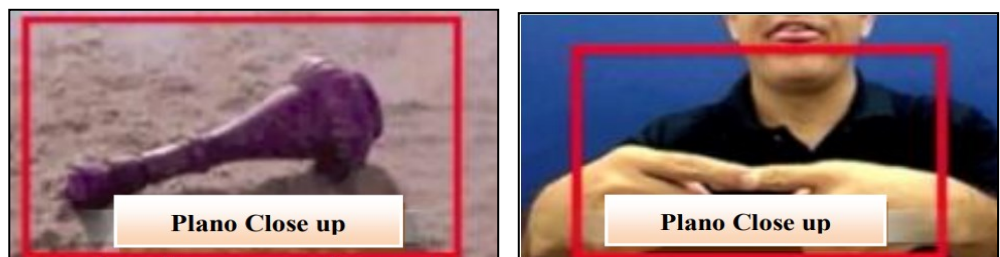
Quadros 3 – Planos conforme Castro (2012)



Para alocar várias pessoas no espaço, o sinalizante estabelece configurações de mãos em plural. No entanto, as configurações de mãos não detalham o corpo dos personagens, diferente do que o plano cinematográfico propõe.



Para sinalizar mais detalhes, o sinalizante incorpora o personagem sinalizando com detalhes a lanterna próxima ao seu rosto. A proximidade da sinalização da lanterna ao rosto enfatiza mais detalhes através das expressões faciais, contemplando o intuito do plano próximo.

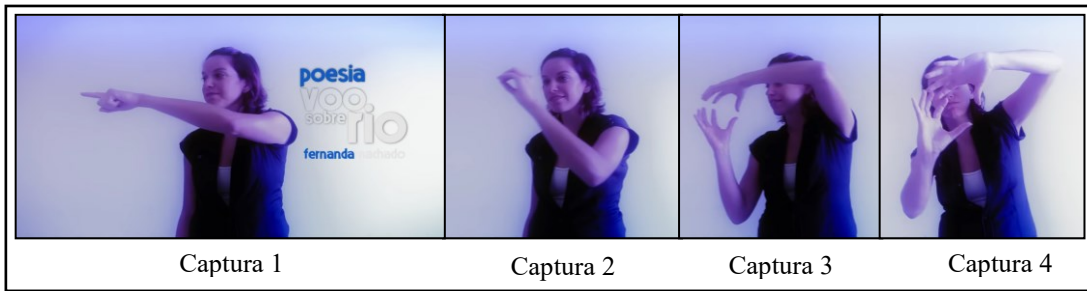


Para enfatizar detalhes de formato e movimentação do objeto, o sinalizante utilizou classificadores de forma e descritivos especificando o objeto frente ao corpo.

Fonte: Elaborado pela autora.

A diversidade de planos cinematográficos contemplados linguisticamente na sinalização é presente em diferentes produções literárias em Libras, por exemplo, no poema “Voo Sobre o Rio” da poetisa Fernanda Machado (2015). Veja na Figura 16, abaixo, o sinal de planeta sinalizado em diferentes planos, sendo linguisticamente expressados por configurações de mãos diferentes.

Figura 16 – Voo Sobre o Rio



Fonte: **Voo Sobre o Rio**. 2014.1 vídeo (3m45s). Publicado pelo canal iSurdo. Nas capturas a poetisa **Fernanda Machado**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YaAy0cbjU8o&ab_channel=iSurdo. Acesso em: 30 jan. 2023.

No poema “Voo Sobre o Rio”, temos respectivamente GPG, PG, PM e PP. Segundo Klamt (2014), na captura 1 a ponta do dedo da poetisa representa o planeta alocado no grande espaço, por ser um GPG não é possível visualizar detalhes do planeta. Já na captura 2 o planeta está mais próximo, sendo possível visualizar o formato, pois os dedos se juntam em formato de “o”. A poetisa realiza movimentos repetitivos como se uma câmera estivesse capturando o movimento de translação do planeta, a cada movimento o planeta vai aumentando como se a câmera fosse chegando mais perto, até enfim chegar à captura 4, sendo enfatizado pela aproximação à face da poetisa (Klamt, 2014). Ao aproximar o planeta da face, o olho da poetisa assume a ideia da câmera que visualiza detalhes, de tão próximo que está do sinal.

Cabe agora entender como os planos podem ser diferenciados em uma TIALS. Naves *et al.* (2016, p. 34) orientam a posição da câmera nas seguintes configurações:

Parte superior: o quadro superior da câmera deve ficar entre 10 e 15 centímetros acima da cabeça. **Parte inferior:** 5 centímetros abaixo do umbigo. **Parte lateral:** para telejornais, exibições de audiências e documentários, concordamos com as medidas laterais para gravação de tradução indicadas no artigo científico de MARQUES e OLIVEIRA (2012), que indica o espaço máximo dos cotovelos no momento em que os dedos médios se tocam em frente ao peito. Contudo, para filmes, telenovelas, minisséries e seriados, sugerimos mais dez centímetros para cada lado dos cotovelos para espaço de sinalização, uma vez que o TIALS terá que traduzir múltiplos personagens em cenas muito mais dinâmicas, exigindo assim um espaço mais alargado.

As configurações do Guia têm como objetivo preservar a visualização da sinalização, pois cortes inadequados podem atrapalhar a exibição linguística. Da mesma forma, as configurações da ABNT/NBR 15290/2005 determinam:

Quando a imagem do intérprete da LIBRAS estiver no recorte: a) a altura da janela deve ser no mínimo metade da altura da tela do televisor; b) a largura da janela deve ocupar no mínimo a quarta parte da largura da tela do televisor; c) sempre que possível, o recorte deve estar localizado de modo a não ser encoberto pela tarja preta da legenda oculta; d) quando houver necessidade de deslocamento do recorte na tela do televisor, deve haver continuidade na imagem da janela. (p. 9)

Seguindo as orientações do Guia e da ABNT/NBR 15290/2005, os tipos de planos mais recorrentes nas TIALS são PM e PP. É de costume de alguns tradutores utilizarem a palma da mão acima do topo da cabeça e logo abaixo do umbigo, conforme Figura 17 abaixo, para evitar que os movimentos saiam do enquadramento, prejudicando o texto em Libras.

Figura 17: Estratégia para enquadramento *Picture*



Fonte: Elaborada pela autora.

No entanto, outros formatos são possíveis para a TIALS, considerando a criatividade estética da obra-fonte e da tradução. Tomamos como ilustração a obra “Cartas para alguém – Eletronic Mail” (Cia Curitibana Portátil De Teatro, 2021), destacando três *takes* com diferentes enquadramentos do tradutor (Figura 18).

Figura 18: Cartas para alguém – Eletronic Mail – Enquadramentos



Fonte: **Cartas Para Alguém – Eletronic Mail**. 2021. 1 vídeo (35m10s). Publicado pelo canal Cia Curitibana Portátil de Teatro. Nas capturas o tradutor: Jonatas Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_BID3nqQwM&t=13s. Acesso em: 27 nov. 2022.



No exemplo acima, a obra audiovisual fonte apresenta nas três capturas um GPG. Na captura 1, o cenário é do fundo do mar, na captura 2 é de uma cidade e na captura 3 o cenário é o céu. A obra-fonte é estruturada por colagens de vídeos, e os corpos dos atores são esteticamente diferenciados por ângulos, movimentos, cores. No caso dos planos-enquadramentos, na captura 1, tanto os atores quanto o tradutor estão em PP de braços como em posição de nado. Na captura 2, a imagem do tradutor está em PM; a escolha desse plano permitiu enfatizar mais a incorporação do verbo andar do personagem porque nesse enquadramento é possível ver a movimentação dos joelhos, e esse plano converge com a imagem do vídeo-fonte, que é a visão de cima de uma cidade. Na captura 3, a imagem do tradutor também é em PM; a escolha do plano permitiu visualizar o vestuário e o cenário, que são outros dois elementos cinematográfico-videográficos estéticos.

Ainda existe a possibilidade estética de plano *close* e *superclose* em uma parte específica do corpo do tradutor, como nas Figuras 19 e 20, abaixo. Ambas são convites para espetáculos teatrais de manipulação de bonecos, por isso a ideia do *close* em partes específicas do corpo dos tradutores, porque transmitem esteticamente uma imagem análoga ao corpo do marionetista/manipulador de bonecos. Outra motivação estética para a Figura 20 é adotar a margem preta inferior e dar ênfase na movimentação da marionete mariposa incorporada nas mãos da tradutora.

Figura 19: Espetáculo:
Sangue que corre em veia de espuma



Fonte: @fluindolibras. 2021. Tradutor não identificado. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CN3PP7hpFFj/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de fev. de 2022.

Figura 20: Espetáculo:
O Malefício da Mariposa



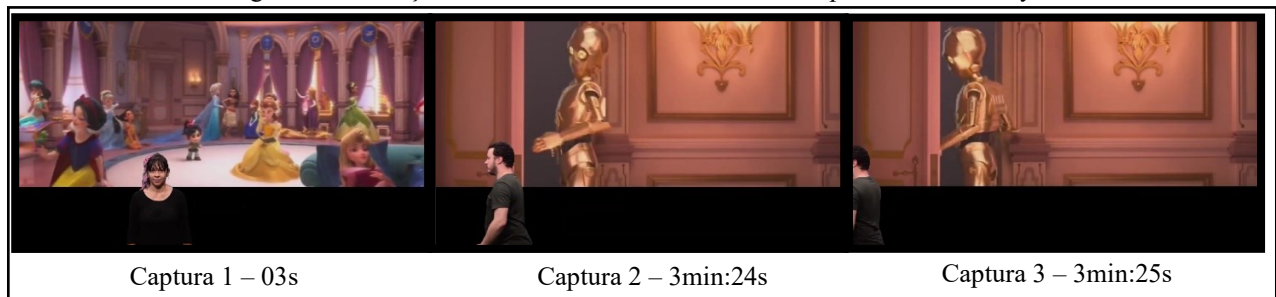
Fonte: @fluindolibras. 2021. Tradutor não identificado. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CRjW0Uspq3t/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de fev. de 2022.

Na Figura 19, acima, o *close* está no tronco da tradutora, que envolve braços e mãos sinalizando no espaço neutro. Na Figura 20, o *close* é somente nas mãos da tradutora. Nesses exemplos, as expressões faciais são omitidas pelo enquadramento, porém as

informações linguísticas não são comprometidas devido aos discursos se organizarem em coerência com as informações em *letterings* e em velocidade reduzida para facilitar a compreensão do espectador.

Retomando o conceito de *realidade off* ou *fora de campo* (apresentado na seção 2.6.2 a partir do elemento olhar), apresentamos a possibilidade de criação dessa realidade imaginária fora do quadro por meio da movimentação dos tradutores para além dos enquadramentos (Aumont *et al.*, 2012). Como exemplo, destacam-se dois *takes* da TIALS “Tradução Audiovisual filme infantil – Penelope Princesa Disney – Libras” (Figura 21). Na primeira captura, a tradutora aparece em tela por meio de um pequeno salto de baixo para cima, referenciando a entrada repentina da personagem Penelope. Na segunda e na terceira capturas, o tradutor sai de cena caminhando para fora das margens laterais do quadro incorporando o movimento do personagem robô C-3PO, conforme ilustram as capturas abaixo.

Figura 21: Tradução Audiovisual filme infantil – Penelope Princesa Disney



Fonte: **Tradução audiovisual filme infantil**.2020. 1 vídeo (3m48s). Publicado pelo canal João Paulo Amperssan. Nas capturas os tradutores: João Paulo Amperssan e Renata Cristina Fonseca de Rezende. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RPhG33hY3Rw>. Acesso em: jul. 2023.



Segundo Aumont *et al.* (2012), o fora de campo pertence ao espaço fílmico, podendo acontecer: por meio de entradas e saídas, na maioria das vezes, pelas bordas laterais do quadro, mas podendo ser axialmente (por cima, por baixo) ou em profundidade (pela frente ou por trás do campo); por diversas interpelações, seja por um elemento do campo ou pela ação de um personagem em direção ao campo de fora, por exemplo, um olhar para fora do campo. Enfim, a direcionalidade para fora dos enquadramentos mostra o poder narrativo e representativo de universos imaginários do audiovisual.

2.6.5 Iluminação

Na linguagem cinematográfica-videográfica, a iluminação é “um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem” (Martin, 2013, p. 61), sendo elemento considerado à atmosfera emocional da produção audiovisual. A iluminação ainda trabalha na modelagem dos contornos e planos dos objetos e contribui para a profundidade espacial do campo e dos objetos (Martin, 2013). Segundo o fotógrafo Loiseleux (2005, p. 51 *apud* Lira, 2008, p. 21):

Em igualdade de condições com os diálogos, os cenários, o figurino, o som, a música, a planificação, a montagem, o enquadramento, a luz é um meio de expressão à disposição do diretor para que este expresse uma ideia com o cinematográfico. Usar de um modo participar a luz em plano ou uma sequência para inspirar um sentimento, é fazer com que a luz participe da narrativa.

Segundo o Guia (Naves *et al.*, 2016) e a ABNT/NBR 15290/2005, o espaço da tradução em Libras não deve ter sombras e deve ter uma boa iluminação para a visualização adequada do tradutor. Nos documentos norteadores há orientações para que as produções audiovisuais possuam iluminação suficiente para a boa captação da imagem, evitando sombras e ofuscamentos nos olhos do tradutor, além da constância, isto é, sem mudanças ou diferenciação de foco de luz no tradutor.

O distanciamento adequado entre o tradutor e o fundo é aquele que permite o enquadramento do corpo do tradutor e a inexistência de sombras no pano de fundo e no tradutor. Nesse aspecto, as normas da ABNT/NBR 15290 (2005) orientam que o estúdio deve ter “espaço suficiente para que o intérprete não fique colado ao fundo, evitando desta forma o aparecimento de sombras” (2005, p. 9). Para a constância de focos, o Guia (Naves *et al.*, 2016, p. 33) destaca que “é necessário que sejam utilizados dois pontos de iluminação para o intérprete. Um frontal, diagonal superior, e outro no topo da cabeça para eliminar todas as sombras no tecido ao fundo ou no intérprete.”.

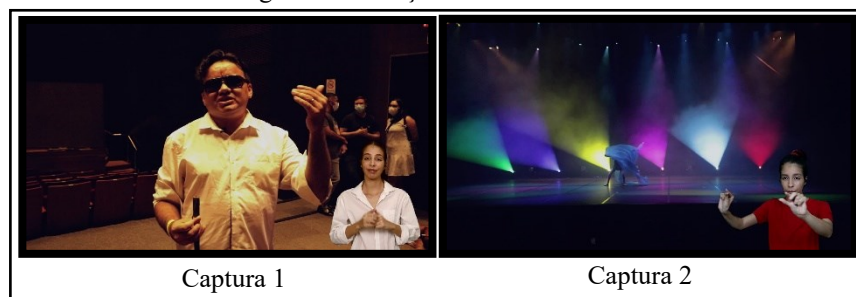
Apesar de as sombras serem consideradas interferências nas TIALS segundo os documentos norteadores, na LCV, em contrapartida, são consideradas elementos estéticos que assumem valores simbólicos de ansiedade, ameaça, impotência, atmosfera fantasmagórica (Martin, 2013).

Complementando, Mascelli (2010) explica que os olhos dos espectadores são atraídos para as áreas mais iluminadas, seja devido a configurações de brilho, ângulos, contraste ou tonalidades. Em uma cena de vídeo ou filme, é possível chamar a atenção para

um determinado sujeito através das iluminações diferenciadas, assim como no teatro, quando o foco de luz recai sobre determinados locais. Além do fator atenção, a variação na qualidade da luz pode semioticamente identificar, por exemplo, o ambiente quando ela diferencia espaços-cenários-ambientes e sentimentos.

Como exemplo de ambientação, destaca-se a TIALS do curta-metragem “Dança nossa de cada dia (2022)”, tendo a acessibilidade desenvolvida pelo grupo Lead/LATAV²⁰ da UFC. Na captura 1, a iluminação do espaço teatral é amarelada e refletida sobre o entrevistado, enquanto na captura 2 a coloração sobre o palco é mais azulada. Na edição da TIALS, a coloração da tradutora foi alterada respectivamente para tons mais amarelo e azul (Figura 22).

Figura 22: Dança nossa de cada dia



Fonte: **Dança nossa de cada dia**. 2022. Nas capturas a tradutora Gracy Kelly.

2.6.6 *Vestuário*

Segundo Martin (2013, p. 95), o vestuário “faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmica”, no nosso caso, especificamente, para a expressão videográfica. Dessa forma, pensar no vestuário do tradutor da TIALS é pensar em mais um elemento estético contextualizado a partir da produção audiovisual fonte. O vestuário pode mudar ao longo da produção, devendo ter coerência com a proposta audiovisual fonte.

O Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (Naves *et al.*, 2016, p. 35) cita os autores Rosso e Oliveira (2012); segundo esses pesquisadores, o vestuário dos tradutores em

²⁰ O curta apresenta imagens da apresentação de dança do projeto “Dança: Arte que Transforma Vidas” da Associação Elos da Vida, além de imagens dos bastidores e depoimentos de profissionais que trabalharam na acessibilidade do espetáculo. O projeto da associação existe há mais de 20 anos e trabalha com a inclusão de pessoas com deficiência através da dança. “O documentário mostra ainda, a preparação sincronizada entre artistas, produção e equipe de acessibilidade para a garantia do acesso de todos os corpos nessa dança cotidiana que é viver em sociedade.” (ANC, 2022). As capturas apresentadas nesta dissertação foram consentidas pelo diretor do curta, professor, pesquisador e audiodescritor: Klístenes Braga.

produções audiovisuais deve ser “blusas ou camisetas, com mangas curtas ou longas, o decote não deve ser aberto, não deve ter estampas, formas, listadas, botões ou bolsos”. Contudo, Rosso e Oliveira (2012) trabalharam em pesquisa com o gênero artigo científico, como o da *Revista de Vídeo-Registro em Libras*.

O Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (Naves *et al.*, 2016) sugere que as cores para as camisas dos intérpretes sejam pretas para intérpretes de pele clara e cinza para intérpretes de pele escura; já as normas da ABNT/NBR 15290/2005 não explicam sobre as cores como elementos estéticos. Apesar de sugerir variações de cores do vestuário para diferenciar as seções e elementos de um artigo científico²¹, o Guia não aplica essa variação do vestuário em relação aos diversos gêneros audiovisuais.

Ampliando as perspectivas estéticas sobre as cores no contexto audiovisual à imagem do tradutor de Libras, diferentes cores podem ser utilizadas objetivando diferentes efeitos aos receptores. Interessante lembrar que as cores estão presentes em diferentes elementos: no vestuário, na maquiagem, na pele, no cabelo e até nas unhas.

Segundo Martin (2013), as cores desempenham papel simbólico; em uma produção audiovisual elas são símbolos dramáticos, podendo significativamente compor as ações, emoções e cronologia do enredo. Enquanto elemento simbólico das emoções, segundo Padilha (2009), existem classificações dos valores psicológicos que as cores podem causar em seus receptores, no entanto, variáveis às experiências socioculturais de cada agente enunciatador. Nas palavras do autor:

Cores primárias: são cores que não podem ser decompostas e que através delas são criadas todas as outras cores. Cores secundárias: são as cores formadas pela mistura de duas cores primárias. O psicólogo alemão Wundt percebeu que as cores podem provocar diversas sensações térmicas quentes e frias. As cores quentes sugerem luz, calor, fogo, sensação de atividade e dinamismo. Cores frias: são as cores que remetem a sensação de conforto, tranquilidade, associando ao frio e a água. Cores neutras: são cores que não são influenciadas e nem influenciam nenhuma outra devido a pouca energia, como o preto e o branco. Cores análogas: são cores que tem uma cor base em comum, possuindo pouco contraste entre elas (Padilha, 2009).

A partir da citação de Padilha (2009), entendemos que as cores, quando inseridas em um contexto sociocultural, são apresentadas, representadas e interpretadas por diferentes conceitos para além de um fenômeno físico. Segundo Eva Heller (2013), a partir de estudos

²¹ Para conhecer mais, deixamos como indicação a *Revista Vídeo-Registro em Libras*, exemplo de revista acadêmica que recebe submissões em formato audiovisual. Nas normas de submissão, na aba vestimenta, as cores são explicadas a partir da estrutura do artigo. Confira em: <https://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/normas-de-publicacao/vestuario/>.

psicológicos e históricos, os efeitos sentimentais das cores não são acaso e não são resultados de gosto individual, mas são resultados de experiências cotidianas, ambientais e culturais. Para a autora, uma mesma cor pode significar diferentes sensações, porém similares; a autora explica que existe um acorde cromático que consiste na organização dos efeitos associados às cores, criando uma espécie de orquestra sentimental cujo maestro é uma cor originada da junção de diferentes configurações das cores primárias (azul, verde e vermelho).

Enfim, as cores são fenômenos para além da Física e podem causar efeitos psicológicos diferentes. Nesse sentido semiótico, psicológico e cultural, é interessante pensar nas cores que constituem uma produção audiovisual e analisar o intuito delas na produção, assim elaborando uma paleta de cores coerente com os efeitos pretendidos pelas cores do texto-fonte.

Quando em material audiovisual artístico, o vestuário, os acessórios e o visual do tradutor podem ser contemplados como figurinos, portanto, as escolhas de roupas passam a tornar-se escolhas analisadas pelos produtores, editores e tradutores, realizando uma continuação estética da obra que terá a tradução audiovisual para a Libras. A exploração visual estética dos figurinos dos tradutores aproxima as narrativas audiovisuais (textos fonte e alvo) mediando a montagem visual dos produtos audiovisuais dialogarem. Segala e Quadros (2015, p. 363) afirmam que:

A questão da visibilidade também é uma questão que deve ser levada em conta, pois um tradutor que está trabalhando em um texto escrito pode estar fazendo isso usando o seu pijama, mas o tradutor para a Libras, precisará se produzir e se apresentar adequadamente de acordo com o texto alvo. O tradutor de um texto em língua de sinais pode estar vestido como um dos personagens do texto, ou com roupas com cores sólidas e neutras ou, ainda, alternar cores de suas roupas de acordo com o que está sendo apresentado no texto final (informações semióticas que serão retomadas na sessão a seguir). A visibilidade envolve também o fato do tradutor ser identificado visualmente, ou seja, a autoria da tradução fica explicitada pela sua presença no vídeo.

Segundo Martin (2013, p. 66), existem três tipos de vestuários para cinema: 1. *Realistas*, que são “de acordo com a realidade histórica”; 2. *pararrealistas*, inspirados na moda da época, porém com estilização, “a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples”; 3. *simbólicos*, sem relevância história, “o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma.”.

A seguir, para ilustrar os tipos de vestuários dos tradutores na TIALS, destaco as apresentações teatrais: “Meninos da Rua XV” (Periferia, 2022) com figurino realista;

“Manaós – uma saga de luz e sombra”²² (Ave Lola, 2022), cujo figurino é pararrrealista; e “5ª mostra move – João Felipe e Vadeco + o Senhor Cigarra e a Formiga” (Obragem de Teatro, 2022), com figurino simbólico.

Na TIALS “Meninos da Rua XV” (Figura 23), os figurinos dos tradutores são similares aos dos personagens. A tradutora incorpora as falas da personagem enquanto o tradutor incorpora os papéis dos atores masculinos. Apesar de os vestuários dos tradutores não serem idênticos, eles foram trabalhados com a ideia estética de correspondência.

Figura 23: Meninos da Rua XV



Fonte: **Meninos da Rua XV**. 2022. 1 vídeo (31m26s). Publicado pelo canal Trupe Periferia. Nas capturas os tradutores: Jonatas Medeiros e Gabriela Grigolom. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IbRLUD55h0s&ab_channel=TrupePeriferia. Acesso em: 18 abr. 2023.



Já na TIALS de “Manaós – uma saga de luz e sombra” (Figura 24), o figurino é pararrrealista, porque, apesar da inspiração da época de 1911 na cidade de Manaus, ainda há uma estilização, inclusive de maquiagem, com mais brilho e detalhe de delineado nos olhos, convergindo com a ideia de fantasia do enredo.

²² Mais referências sobre a obra, consulte: <http://www.avelola.net.br/manaos/>.

Figura 24: Manaós



Fonte: **[Libras] Manaós**. 1 vídeo (1h21m04s). 2022. Publicado pelo canal Trupe Ave Lola. Na captura o tradutor: Jonatas Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=djZb5S7Mtwc&ab_channel=TrupeAveLola. Acesso em: 18 abr. 2023.

Por último, na TIALS de “5ª mostra move – João Felipe e Vadeco + o senhor cigarra e a formiga” (Figura 25), o figurino do tradutor é simbólico, porque remete ao visual das personagens formiguinhas.

Figura 25: João Felipe e Vadeco + o senhor cigarra e a formiga



Fonte: **5a. Mostra Move (1ª.dia)**. 1 vídeo (35m30s). 2022. Publicado pelo canal Grupo Obragem de Teatro. Na captura o tradutor: Jonatas Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=djZb5S7Mtwc&ab_channel=TrupeAveLola. Acesso em: 5 dez. 2023.

Os vestuários diferenciados promovem: a) visualização do tradutor como elemento da narrativa audiovisual; b) didática visual para os espectadores, pois tornam a experiência com a tradução mais criativa; c) inclusão da imagem do tradutor no projeto audiovisual, uma vez que o vestuário foi estudado para a coerência estética; d) melhor identificação das falas dos personagens, pois a roupa diferenciada será elemento dêitico, isto é, referencial.

3 METODOLOGIA

Nesta seção, explicaremos o caminho metodológico desta pesquisa para atingir o objetivo geral: analisar como os elementos estéticos cinematográfico-videográficos relacionam-se com a TIALS, com a intenção de apresentar a tradução como texto audiovisual funcional à obra audiovisual traduzida, e não como recurso de acessibilidade textual à parte da obra cinematográfica-videográfica. Nesse caminho, nesta seção são apresentadas as etapas para contemplar os objetivos específicos: i) identificar no *corpus* as estratégias estéticas cinematográfica-videográficas nas traduções audiovisuais acessíveis em Libras; ii) analisar as relações das estratégias estéticas cinematográfica-videográficas com as traduções audiovisuais para a Libras, seguindo referenciais da LCV.

3.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa tem como suporte teórico-metodológico a Tradução Audiovisual (Nascimento; Nogueira, 2019; Nascimento; Fornari; Segala, 2019; Nascimento, 2021; Medeiros, 2018, 2021), enfocando a Linguagem Cinematográfica (Martin, 2013; Mascelli, 2010; Aumont *et al.*, 2012) e a Linguagem Videográfica (Dubois, 2004). Por focar na identificação e análise descritiva das estratégias estéticas cinematográfica-videográficas nas TIALS no gênero poema, esta pesquisa é de cunho qualitativo e de dimensão descritiva pautada por análise baseada em *corpus* (Gil, 2020).

A pesquisa descritiva busca descrever as características de um determinado objeto, podendo ser pessoas, fenômenos ou, no caso desta pesquisa, produções tradutórias (Gil, 2010). Existem diferentes estratégias para a realização de uma pesquisa descritiva, e para esta pesquisa a estratégia foi de identificação de pontos e descrição das relações-influências entre eles e a produção audiovisual (o todo observável). São pontos identificados e analisados no *corpus* os seguintes elementos da LCV: *layout* dos quadros; movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s); ângulos de sinalização; enquadramentos; vestuário; e iluminação (Martin, 2013; Mascelli, 2010; Aumont *et al.*, 2012).

3.2 Contexto da pesquisa

O presente trabalho envolve TIALS, no formato estético conhecido como JL, realizadas por Fluindo Libras²³ na Mostra Literatura Paraná²⁴ (2021). A equipe Fluindo Libras conta com tradutores ouvintes e Surdos “que têm em comum algumas paixões: a Língua de Sinais Brasileira, arte cinematográfica e teatro”. A equipe atua “num viés culturalista²⁵, para soluções de entretenimento ao público Surdo, num processo de criação que prioriza a estética e a objetividade do texto original” (Fluindo Libras – informação retirada do *site*).

Meu contato com as produções tradutórias do Fluindo Libras se deu pelas redes sociais, e a diferenciação estética audiovisual adotada nos trabalhos da equipe chamou minha atenção, devido à criatividade nas TIALS que vão além das diretrizes formais, por exemplo, com diversidade em: vestuário e acessórios, enquadramentos, colorações, entradas e saídas da imagem dos tradutores em tela, dentre outros recursos. A partir das traduções da Mostra Literatura Paraná, as traduções foram pré-analisadas e, *a priori*, foram observadas estratégias estéticas cinematográfica-videográficas potencializadas por intenções artísticas dos tradutores, ultrapassando diretrizes para a tradução audiovisual.

Apesar de trabalhar com os materiais audiovisuais traduzidos por uma equipe de Surdos e ouvintes e de serem materiais já publicados, não podemos descartar que os produtos analisados tenham passado por diferentes processos ao longo do projeto tradutório, envolvendo diferentes concepções técnicas de artistas, produtores, tradutores, editores. Por isso, propomos, para futuras pesquisas acadêmicas, entrevistas com a equipe de tradutores para validar as análises descritivas aqui apresentadas e pesquisas de recepção envolvendo Surdos espectadores.

²³ Para saber mais sobre a equipe Fluindo Libras, visite: <https://www.fluindolibras.com.br/blog>.

²⁴ Sobre o evento, confira mais informações ainda em:

a) MOSTRA Literatura Paraná reúne grandes nomes nacionais em novo formato virtual. In: Curitiba de Graça. 2021. Disponível em: <https://curitibadegraca.com.br/mostra-literatura-parana-reune-grandes-nomes-nacionais-em-novo-formato-virtual/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

b) MOSTRA Literatura Paraná reúne novos talentos em formato digital. In: Bem Paraná. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/noticia/mostra-literatura-parana-reune-novos-talentos-em-formato-digital#.YIXS5XVKgQw>. Acesso em: 12 abr. 2022.

c) MOSTRA Literatura Paraná tem Giovana Madalosso e grafite na Vila Torres. In: Comunidade Plural. Disponível em: <https://blogs.plural.jor.br/pista1/mostra-literatura-parana-tem-giovana-madalosso-e-grafite-na-vila-torres/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

²⁵ A tradução cultural é aquela que ultrapassa fronteiras entre e dentro das culturas, sejam culturas estrangeiras ou minoritárias. Nessa abordagem, a tradução enfatiza o hibridismo de formas e autonomia do tradutor ao saber os impactos que a tradução provoca nas culturas (Pym, 2017).

3.3 O *corpus*

O *corpus* utilizado na parte descritiva da pesquisa consiste em quatro TIALS do gênero poema. O gênero poema foi selecionado tendo em vista que, em uma pré-leitura dos vídeos, foram encontrados mais explícitos elementos estéticos cinematográfico-videográficos para serem analisados, o que não limita os fenômenos estéticos cinematográficos nos outros gêneros.

As produções audiovisuais foram publicadas no evento cultural virtual Mostra Literatura Paraná e seguem disponíveis no YouTube²⁶ em um canal com o nome do evento. Devido à presença de duas línguas nos materiais audiovisuais, o *corpus* é de caráter audiovisual bilíngue (Tagnin, 2015).

O evento ocorreu durante quatro semanas e promoveu diferentes ações culturais com enfoque na cultura marginal, tais como: oficinas, rodas de leitura, música e bate-papos. Na modalidade virtual, as Comunidades Surdas podem acessar as produções acessíveis com tradução audiovisual acessível em Libras. No canal, podemos encontrar: 5 bate-papos com escritores; 1 teatro de animação; 3 vídeos informativos; 7 músicas; 4 contações de histórias; 13 poemas, sendo 1 em Libras com tradução para a modalidade oral da língua portuguesa; e 5 leituras livres de gêneros textuais diferentes.

Os 4 poemas selecionados apresentaram mais riqueza de estratégias estéticas, possibilitando explorá-los mais detalhadamente. Os poemas selecionados foram dos artistas: Zago, Mano Cappu, Diva Ganjah e *The Blue*, apresentados respectivamente nas figuras abaixo. As quatro produções foram editadas no formato estético PIP, “também conhecida como sobreposição de vídeos, com a qual é possível adicionar ao vídeo principal a gravação da tradução para a Libras” (Naves *et al.*, 2016, p. 32). Em tela menor há a produção audiovisual fonte e no canto inferior direito a tradução audiovisual para a Libras em JL. As apresentações de Zago e Mano Cappu foram traduzidas por Jonatas Medeiros (ouvinte), enquanto as apresentações de *The Blue* e Diva Ganjah foram traduzidas por Rafaela Hoebel (Surda).

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/c/MostraLiteraturaParan%C3%A1/playlists>.

Figura 26: Apresentação de Zago



Fonte: **Zago | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (2m56s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/zagoliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Figura 27: Apresentação de Mano Cappu



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação**. 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Figura 28: Apresentação de *The Blue*

Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Figura 29: Apresentação de Diva Ganjah



Fonte: **Diva Ganjah | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (4m11s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná <https://bit.ly/divaganjahliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Na ficha técnica, disponível na descrição dos vídeos, constam os cargos: tradução em Libras, *performance* em Libras, coordenação de tradução, intérpretes de Libras e produção em Libras. Segundo a descrição do evento:

Tradução em Libras: Fluindo Libras Performance em Libras: Diegho Lima, Edinho Poesia, Jonatas Medeiros, Nayara Silva, Rafalea Hoebel e Viviana Rocha
 Coordenação de tradução: Jonatas Medeiros Intérpretes de Libras: Felipe Patrício, Jonatas Medeiros, Rhaul de Lemos e Viviane Rocha Produção em Libras: Felipe Patrício

O tempo das produções selecionadas é, por completo: Zago, 2min57s; Mano Cappu, 4min38s; *The Blue*, 2min48s; e Diva Ganjah, 4min12s. No entanto, os vídeos possuem: abertura realizada por duas crianças convidadas (entre 16-19s); depoimento do(a) artista (entre 84s a 2m19s); e apresentação poética (entre 1m11s-2m12s). Para esta pesquisa, apenas as apresentações poéticas foram analisadas. O *corpus* formado tem um total de 6min42s. O vídeo do artista Zago foi gravado na Biblioteca Pública do Paraná, e os outros três materiais foram gravados no 41Brooklyn. Os vídeos foram publicados entre os dias 29 de março e 2 de abril de 2021.

3.3.1 *Temáticas das produções selecionadas*

O poeta Zago²⁷ (Figura 26) na sua *performance* poética grita “revolução até o fim, aqui é favela!”, retratando em versos marginais a realidade dos jovens em periferias que sonham e trabalham para conquistas, mas batem de frente com o tráfico de drogas na favela como forma de sobrevivência e acabam almejando o topo nessa realidade criminal. Com um salve para quem vive na favela e conseguiu sair do crime, o poeta desromantiza com o jogo de metáforas a realidade criminal: “essa porra não é *airsoft*, as armas não é de plástico”. Além disso, o poeta critica o sistema capitalista, que não considera os contextos socioculturais da favela, que levam os “menores” a atirar para sobreviver e revolucionar.

Como artista negro, o poeta Cappu²⁸ (Figura 27) em sua *performance* marginal declama em versos que “na droga desse país, eu fui julgado pela aparência!”. Sendo uma *performance* representativa contra os estereótipos sobre a marginalidade dos pretos-negros, a apresentação critica o olhar de um sistema repressor. Sem censura, o artista especifica as instâncias Estado, militares e mídia, que podem tornar-se repressoras na medida em que humilham a reclusão e inclusão social e fortalecem a ideia de opressão carcerária como conserto. A *performance* retrata a realidade carcerária precária e aponta para a necessidade de ouvir a voz do preso que clama por um recomeço.

Com uma voz feminista poética e cantada em estilo de *rap*, a poeta *The Blue* (Figura 28) representa a beleza feminista contra estereótipos estéticos sobre as mulheres. “Não sou mulher para seguir seu padrão”; a *performance* vai contra o machismo, defende a emancipação cultural das mulheres para sobreviver às tristezas negligenciadas pelos padrões políticos e para valorizar as rotinas vivenciadas enquanto mulheres diferenciadas.

²⁷ Instagram @poeta_zago, disponível no link: https://www.instagram.com/poeta_zago/?hl=pt-br.

²⁸ Instagram @manocappu, disponível no link: <https://www.instagram.com/manocappu/?hl=pt-br>.

Caracterizada na própria poesia como “pesada”, a artista Diva Ganjah (Figura 29) avisa sobre uma revolução da favela contra o sistema opressor: “eu tô sem paciência, para continuar good vibes na resistência!”. Sem censura, critica a passividade da esquerda política e também a opressão capitalista que ignora o poder e a necessidade da favela. Ferro, rajada, coquetel molotov, explosão são estratégias pesadas a combater o sistema político cego ao poder da favela, justificáveis na poesia pela história nunca ter tido paz entre os lados sociopolíticos.

Esta pesquisa trabalha com traduções contemporâneas com as seguintes características: a) produções recentes, publicadas em 2021; b) traduções realizadas por equipe multicultural, incluindo Surdos tradutores; c) produções com temáticas poéticas recorrentes na contemporaneidade, especificamente: resistência e revolução marginal, representatividades feministas, preconceitos midiáticos e sociopolíticos e diversidade cultural; d) produções midiáticas em circulação em rede social, podendo ser curtidas, comentadas, compartilhadas não somente pelas/nas Comunidades Surdas.

3.3.2 Procedimentos de análise do corpus

A coleta dos vídeos selecionados para o *corpus* desta pesquisa foi realizada manualmente, acessando o canal Mostra Literatura Paraná, copiando e colando o endereço de *link* de cada vídeo ao *site* “Savefrom.net”, específico para *download* de vídeos do YouTube. Por se tratar de materiais audiovisuais publicados abertamente em rede social e sem restrições de direitos autorais, o *download* foi facilmente permitido.

Para fins de organização das análises, os quatro arquivos em MP4 foram editados para constar apenas as apresentações poéticas e nomeados da seguinte forma: N°_NOME DO ARTISTA_Apresentação.

Segundo Rodrigues (2018a, p. 39), “o recurso de utilização da análise videográfica consiste em decompor uma imagem, descrevendo-a e, posteriormente, estabelecendo as relações entre seus elementos descritos”. Em consonância, Sutton-Spence (2021) explica que o primeiro passo de uma análise da literatura em Libras é assistir ao vídeo da produção e observar a apresentação, depois refletir e anotar os pontos que chamaram atenção. A análise pode focar em uma das partes principais, sendo elas:

Na performance (como a pessoa apresenta ou faz o trabalho e o contexto que acontece). No conteúdo (isto é, o que tem dentro da obra. Qual o tópico, o tema? Quem são os personagens? O que acontece? É uma metáfora?). Na forma da

linguagem usada (por exemplo, tem muito vocabulário ou não? Tem muitos classificadores? Usa muitas expressões faciais ou espaço simétrico?). (Sutton-Spence, 2021, p. 35).

Para atingir os objetivos específicos desta dissertação, primeiro os vídeos selecionados foram assistidos e, em um segundo momento, pontos da *performance* com recursos cinematográfico-videográficos diferenciados dos documentos norteadores (Guia e NBR 15290) foram pontuados. Em seguida, os pontos destacados foram analisados com base nas sentenças linguísticas, com isso analisando a relação entre os recursos cinematográfico-videográficos utilizados esteticamente à tradução. Para a análise do *corpus*, assistimos aos vídeos em velocidades reduzidas e, por meio de “*print screen*” (captura de tela), capturamos *frames* com estéticas cinematográfica-videográficas diferenciadas. As imagens foram arquivadas em formato .doc com a marcação de tempo aproximada e suas respectivas sentenças do texto-fonte. O número de *frames* capturados foi:

1. Zago_Apresentação: 3 capturas.
2. MANO CAPPU_Apresentação: 15 capturas.
3. THE BLUE_Apresentação: 11 capturas.
4. DIVA GANJAH_Apresentação: 6 capturas.

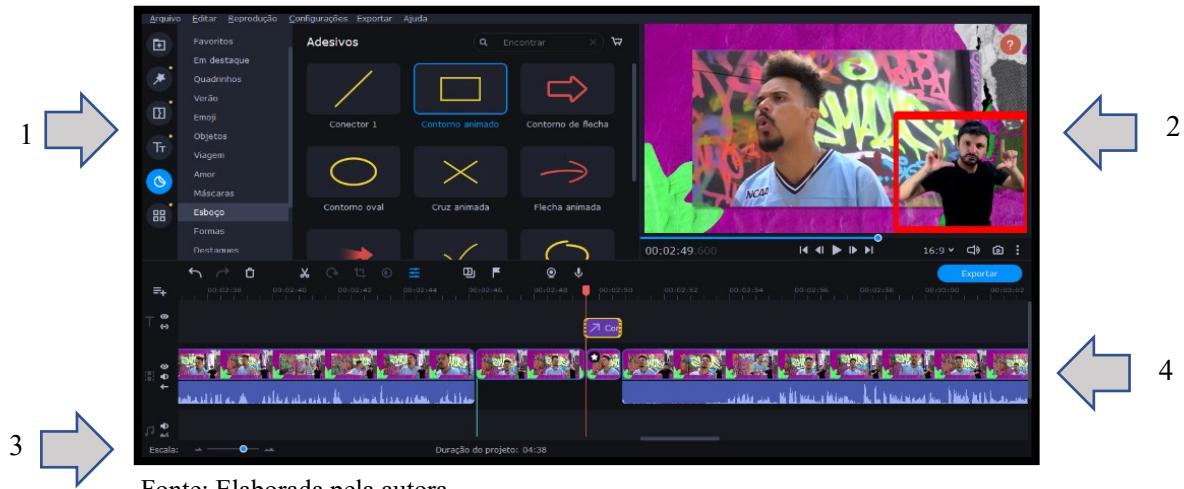
Nas seções a seguir, os pontos variáveis serão apresentados descritivamente, e conterão as capturas e QR Codes que levarão aos respectivos *takes*. Tendo em vista a modalidade visuoespacial da Libras, a utilização dos QR Codes é uma estratégia didática para melhor entendimento da enunciação visual dos trechos analisados. Para a criação do QR Code, primeiro os *takes* foram editados no *software* “Movavi Video Editor Plus 2021” e upados em uma *playlist* privada no YouTube, sendo gerado o QR Code pelo *site* “qrcodemonkey²⁹”.

Os destaques dos pontos-variáveis foram feitos via edição. O programa Movavi é uma ferramenta para criar e editar vídeos e áudios que possui recursos que estimulam o fluxo criativo. O *software* possui tanto versões gratuitas quanto pagas. A escolha do programa se deu pela interface fácil de manusear, pelos recursos criativos e pela qualidade de renderização dos vídeos.

Como recurso criativo, foi utilizado o esboço contorno animado na cor vermelha. Esse recurso foi utilizado para destacar na *performance* o exato momento em que a manifestação cinematográfica-videográfica analisada aconteceu, conforme a Figura 30 a seguir:

²⁹ Endereço eletrônico do gerador de QR Code: <https://www.qrcode-monkey.com/pt/#youtube>.

Figura 30: Interface do software Movavi

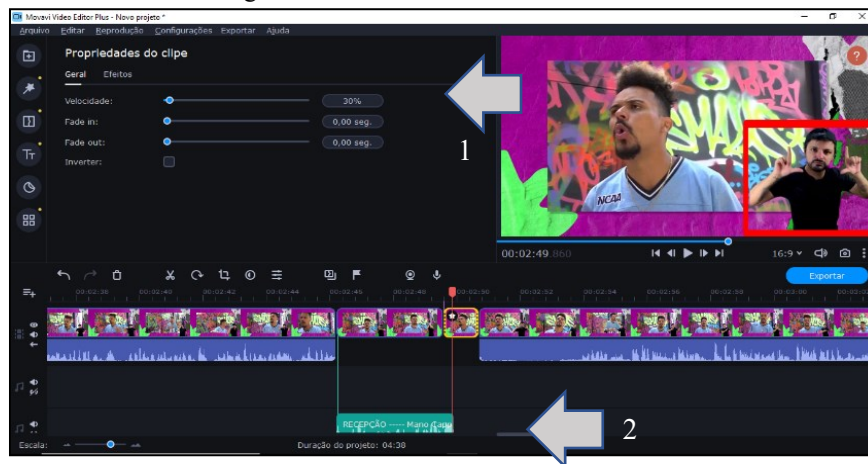


Fonte: Elaborada pela autora.

Na Figura 30, acima, está a interface do *software* Movavi. Na parte inferior há uma trilha para a inserção de vídeo, textos e áudio e outros recursos, como adesivos, quadrinhos, *emojis*, máscaras, esboços (seta 4). A trilha pode ser ampliada usando o recurso Escala, situado na parte inferior (seta 3); com isso, a precisão em cortar o vídeo é maior. Na barra lateral esquerda, há diferentes recursos de edição (seta 1). O *software* ainda permite visualizar o vídeo durante a edição (seta 2).

Para melhor visualização da manifestação estética analisada, além do contorno animado vermelho, alteramos a velocidade da *performance*. Clicando duas vezes no vídeo contido na trilha, as propriedades do clipe aparecem. Na Figura 31, a seguir, é possível ver a velocidade do *take* em 30% (seta 1) e o áudio separado do trecho editado para não causar interferência sonora (seta 2).

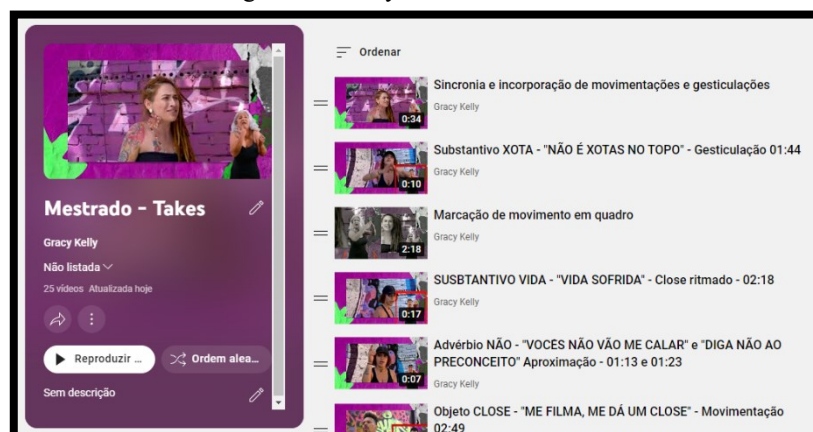
Figura 31: Interface do software Movavi



Fonte: Elaborada pela autora.

Após a edição, os vídeos foram nomeados seguindo: 1. a classe gramatical do sinal realizado com estética diferente; 2. a tradução do sinal; 3. a sentença em que o sinal está presente; 4. a variante estética cinematográfica-videográfica identificada; 5. o tempo do vídeo. Por exemplo: Advérbio NÃO – “VOCÊS NÃO VÃO ME CALAR” e “DIGA NÃO AO PRECONCEITO” - Aproximação – 01:13 e 01:23. Veja abaixo a *playlist* no YouTube (Figura 32):

Figura 32: Playlist com takes editados



Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No próximo capítulo, trataremos das análises alcançadas pelas duas etapas desta pesquisa: identificação das estratégias estéticas da LCV no *corpus* e análise da relação delas com as traduções para a Libras.

4 ANÁLISE DOS DADOS

O presente capítulo está dividido em dois momentos. O primeiro está relacionado à identificação do *layout* dos quadros, isto é, à organização visual da tela contendo o texto-fonte e a tradução simultaneamente. No segundo momento constam as identificações e análises das estratégias estéticas cinematográfica-videográfica nas traduções.

Para fins de organização deste capítulo, o segundo momento está organizado em subseções seguindo os seguintes pontos: *layout* dos quadros; movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s); ângulos de sinalização; enquadramentos; vestuário; e iluminação. Cada ponto-variável contém identificação e descrição das estratégias estéticas em determinados trechos da tradução audiovisual, capturas de tela dos respectivos trechos analisados e QR Codes que levam ao ponto específico do vídeo.

4.1 *Layout* dos quadros

A interface gráfica dos materiais analisados é no formato *Picture-in-Picture*/Janela Deslocada. A proposta desse formato é “separar, em espaços distintos, a produção audiovisual e a tradução” (Nascimento; Fornari; Segala, 2021, p. 4), tendo como objetivo “garantir a visibilidade da tradução em língua de sinais e não comprometer a visualização da produção audiovisual” (Naves *et al.*, 2016, p. 33). No entanto, o *corpus* desta pesquisa se diferencia pela pouca sobreposição dos quadros. A Figura 33 ilustra a sobreposição do avatar representando o tradutor em relação ao quadro central, que representa o texto-fonte. Essa sobreposição aproxima visualmente os textos, propondo um conforto ocular para os espectadores Surdos contemplarem ambos os quadros.

Figura 33: Formato *Picture-in-Picture*



Fonte: Elaborada pela autora.

Os tamanhos dos quadros são coerentes com a proposta do Guia, sendo 70% da tela para o quadro central e cerca de 25% da tela para o quadro destinado à tradução. Os materiais ainda são coerentes com a proposta da ABNT/NBR 15290/2005, uma vez que a imagem dos tradutores ocupa no mínimo metade da altura da tela e no mínimo a quarta parte da largura da tela do televisor. Confira na Figura 34 a proporção de uma televisão de 55”:

Figura 34: Tamanho da imagem da tradutora no televisor



Fonte: Canal do YouTube Literatura Paraná.
Figura editada pela autora.

No quadro da tradução, a técnica de remoção do fundo foi aplicada, por meio da edição do *chroma key*. Os tradutores ficaram alocados no canto inferior direito da tela, comumente utilizado em materiais audiovisuais com TIALS, apesar de o Guia recomendar a posição à esquerda da tela (Naves *et al.*, 2016). Nenhuma imagem foi sobreposta à imagem dos tradutores, seguindo recomendações dos documentos norteadores.

Os materiais não apresentam uma faixa escura no fundo comumente presente no formato *Picture-in-Picture* (Anjos, 2017). No entanto, o *design* de fundo está associado à capa do evento, que remete à cultura marginal na qual a arte de grafite é manifestada. O pano de fundo não causa interferências visuais, tendo em vista que os detalhes de grafite: a) são estáticos; b) estão nas margens da tela; c) possuem cores contrastantes; d) o quadro principal possui sombreamento de bordas que contribui para um destaque; e) os tradutores possuem distanciamento espacial do fundo.

4.2 Movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s)

No *corpus* desta pesquisa, as TIALS foram gravadas com câmera fixa e objetiva. No entanto, as movimentações dos tradutores com relação à câmera são constantes e esteticamente justificadas. Retomamos as explicações de Martin (2013) destacando os seguintes objetivos estéticos sobre as movimentações com relação à câmera: a) acompanhar a

movimentação de um objeto, no caso deste *corpus*, acompanhar as movimentações apresentadas no vídeo-fonte; b) contribuir para movimentação rítmica, no caso deste *corpus*, o ritmo na tradução em Libras; c) construir relações estéticas entre elementos, sendo neste *corpus* relações estéticas com os espectadores; d) realçar efeito psicológico sobre objetos, neste *corpus* os objetos são informações discursivas em Libras que atravessam os discursos, tradutores, artistas e espectadores.

4.2.1 Sincronia de movimentos entre texto-fonte e alvo

Nos vídeos analisados, todos os artistas, durante as *performances* poéticas, manifestam, por meio das movimentações corporais, o que avaliamos como sensações de: inquietude, inconformidade e autoridade. Esses valores emotivos partem de elementos não verbais, como: expressões faciais mais fechadas, cabeça mais levantada/imposta, discursos mais intensos através de aspectos vocais como intensidade, posturas e gesticulações de empoderamento mais marcantes e intensas.

Na Libras, os gestos, quando incorporados, passam a ser elementos linguisticamente carregados de conotações emocionais. Em relação a isso, Segala (2021), em seu estudo sobre gestos, afirma que possuem diferentes conceituações e metodologias de análises, sendo plurais nas Comunidades Surdas. Percebe-se, assim, que são essenciais para a comunicação, pois os gestos são complementares aos discursos verbais, podendo ilustrar ou manipular ações, regular a comunicação, expressar emoções; ainda podem ser emblemas, isto é, co-falas (Segala, 2021). Os gestos podem expressar informações culturais por meio de diferentes partes do corpo.

Rose (2006) e Sutton-Spence (2021) embasam a mescla de gestos e língua de sinais em contextos artísticos. Segundo Sutton-Spence (2021, p. 26): “a literatura em qualquer língua de sinais mescla a língua, as imagens visuais e a dança, sendo uma mistura de sinais e gestos, uma literatura do corpo e uma literatura de performance”. Considerando isso, a movimentação corporal e gesticulação dos atores e tradutores em quadros pode atrair a atenção para determinados pontos, devido ao centro do interesse estar em quem domina mais a cena. No caso, os Surdos direcionam mais a atenção ao tradutor devido à sua significância no quadro (Mascelli, 2010). A seguir, analisaremos algumas posturas corporais e gesticulações contempladas pelos tradutores em sincronia com os artistas. Essa estratégia estética videográfica contribui para uma visão de textos convergentes visualmente, permitindo ao espectador sentir a sincronia de tempo e discurso entre os textos-fonte e alvo. Além disso,

a sincronia de movimentos e a incorporação das gesticulações compõem a visualização geral da tela, além do sentido de completude visual entre os textos.

Na Figura 35 está a finalização da obra com o gesto de “mão com punho cerrado para o alto” (04min29s). Na historicidade iconográfica, concepção industrial, esse gesto representa o labor manual que passou por diferentes transformações advindas das tecnologias, sendo representativo de movimentos sociais de trabalhadores durante os séculos XVI e XVII, simbolizando fidelidade e lealdade. Já na visão antropológica do século XIX e XX, o gesto ainda carrega as ideias de solidariedade entre classes, porém com valor sociopolítico de apropriação do mundo, de resistência social (Korff; Peterson, 1992). Esse gesto é reconhecido pelas Comunidades Surdas, assim como sua significância, ainda tomando caráter mais específico à cultura Surda quando a outra mão é posicionada no ouvido, representando a ideia de *DeafPower* (mão com punho cerrado para o alto), veja abaixo:

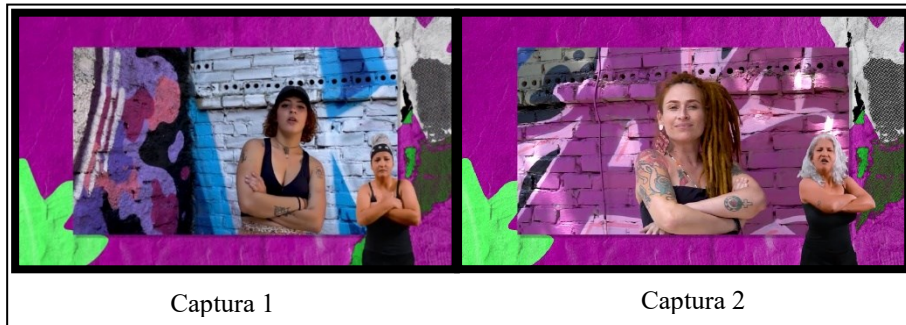
Figura 35: Incorporação da gesticulação



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação**. 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana> Acesso em: 3 out. 2022.

Já nos dois *frames* da Figura 36, a incorporação é dos braços cruzados tanto na produção de *The Blue* (01min00s) quanto na de *Diva* (03min03s). Segundo Allan e Pease (2010), o braço cruzado pode ser analisado em diferentes contextos, podendo indicar que a pessoa está em análise crítica, em defesa, hostilidade, proteção. Já os braços cruzados com polegares para cima são uma posição de duplo sentido, podendo ser uma atitude defensiva ou negativa. As artistas *The Blue* e *Diva Ganjah* estão na posição nomeada pelos autores de “segurar os braços”, indicativa de restrição, imposição de limite, sendo, portanto, na Libras uma movimentação corporal afetiva.

Figura 36: Incorporação da gesticulação (braços cruzados)



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.** 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Na Figura 37, a seguir, isoladamente, a batida no peito incorporada à tradução pode confundir com o pronome possessivo MEU; no entanto, se aceitarmos como um pronome, temos uma sentença incompleta. Quando sincronizamos à estética corporal entre artista e tradutor, a batida forte no peito é compreendida como gesto de orgulho e emoção. Isso porque a frase final é “grito revolução, aqui é favela!” (02min42s). O artista bate no peito esquerdo simultaneamente ao termo favela, complementando o pronome demonstrativo “aqui” e enfatizando a identidade marginal do artista que se estende à imagem do tradutor.

Figura 37: Incorporação da gesticulação (batida forte no peito)

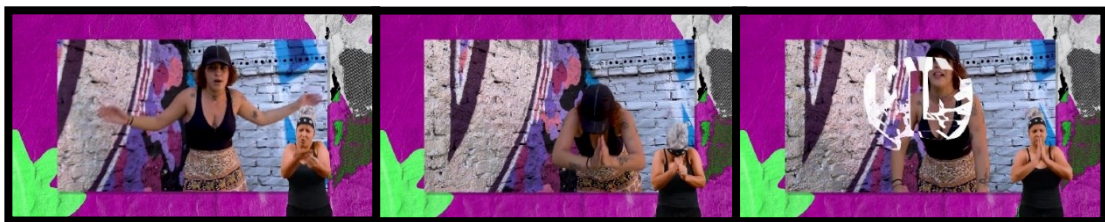


Fonte: **Zago | Depoimento e Apresentação.** 1 vídeo (2m56s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/zagoliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Para fechar a apresentação performática, na última frase, “apanhei tanto da vida que aprendi a valorizar” (02min38s), a artista *The Blue* encerra com uma reverência corporal, conforme a Figura 38. A artista curva o corpo para a câmera. O gesto corporal inicia no termo “apanhei” e encerra no termo “valorizar”. A reverência pode ser um gesto reforçador ao termo “valorizar” e também um agradecimento ao espectador que assistiu ao vídeo. Em ambos os sentidos, o fechamento da *performance* da artista foi incorporado à tradução mesmo com o desafio de o tempo do vídeo ser curto. Na captura 1, a tradutora está no trecho “apanhei da vida”; na captura 2, como estratégia de sincronizar os movimentos com a artista. A tradutora

realiza um efeito estético com o verbo “aprender”, duplicando as mãos e já sincronizando a movimentação corporal de reverência. Na captura 3, já com a logo final, a tradutora ainda levanta a cabeça e ergue o tronco, finalizando coerente com a imagem da artista, aproveitando para incorporar o gesto de agradecimento feito antes pela artista. Nesse exemplo, vemos que a escolha estética videográfica de sincronizar os movimentos acarreta diferente produção estética fonológica no sinal APRENDER, evidenciando as influências entre textos fonte, alvo, verbais e não verbais.

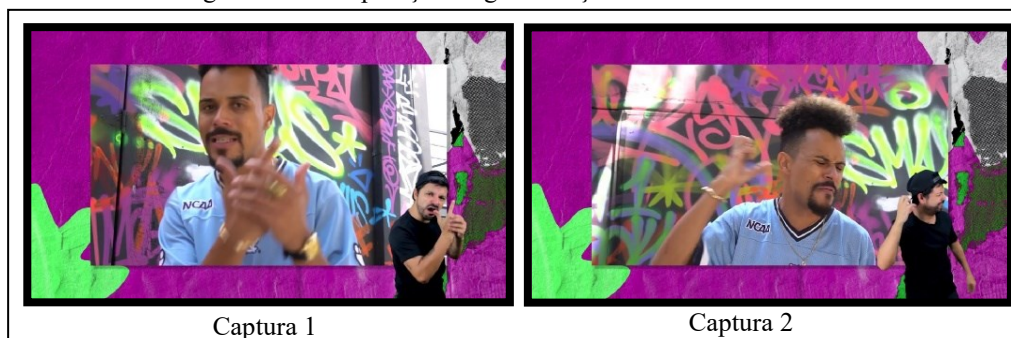
Figura 38: Incorporação da gesticulação de “reverência”



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.** 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Ainda na ideia de incorporação e sincronia de gesticulação na tradução, destacam-se alguns gestos feitos pelos artistas e incorporados ao texto traduzido, passando a ser gestos configurados como sinais informais em Libras. Abaixo, na Figura 39, as frases traduzidas são respectivamente “os fracos usam as armas” (03min03s) e “[...] isso para mim, oh, mó infame” (03min36s).

Figura 39: Incorporação da gesticulação de “ARMA” e “INFÂMIA”



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana> Acesso em: 3 out. 2022.

Nos casos acima, os gestos incorporados ao discurso em Libras que se tornaram sinais são ARMA e INFÂMIA. O sinal de INFÂMIA, na tradução, contemplou na sua estrutura linguística a cultura ouvinte, uma vez que o ponto de articulação do sinal continuou no ouvido. No entanto, a estratégia de manter a forma e o ângulo dos gestos feitos pelos artistas propõe videograficamente uma visualização geral da tela.

Na Figura 40 (01min44s), há a frase “não é xotas no topo, é xotas querendo igualdade”, no quadro de *The Blue*. O gesto referente a “Xota³⁰ no topo” feito por ela foi cortado por causa do enquadramento, mas, devido à tradutora ter incorporado esse gesto em sincronia, a sua visualização foi contemplada.

Figura 40: Incorporação da gesticulação de “Xota”



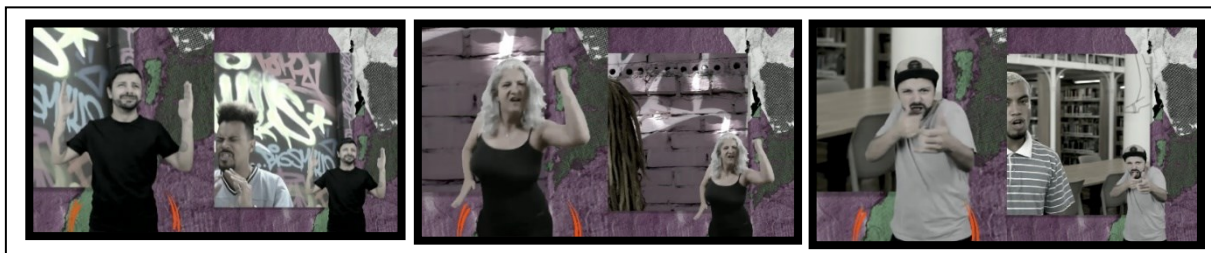
Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

4.2.2 Configuração rítmica da sinalização em Libras

Pelo *corpus* analisado, em relação às seguintes movimentações rítmicas estéticas dos tradutores: o estilo corporal da cultural marginal, a identidade corporal dos tradutores e as intensidades discursivas das poesias de resistência, destacamos a quebra de paradigma do tradutor com movimentações mais formais, o que demonstra não querer comprometer a visualidade do texto audiovisual fonte. Uma característica marcante do estilo marginal são as movimentações rápidas e curtas para frente, para trás e para os lados. Em editor de vídeo, ampliamos a tela do tradutor no lado esquerdo; no momento da movimentação rítmica, traços vermelhos aparecem destacando a movimentação dos membros inferiores dos tradutores, conforme se apresenta no QR Code da Figura 41 a seguir.

³⁰ O termo “xota” é uma gíria relacionada ao órgão sexual feminino.

Figura 41: Movimentação em quadro



Fonte: Canal do YouTube Literatura Paraná. Captura de tela realizada pela autora.

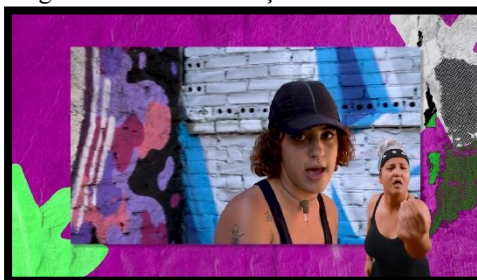


O artista Mano Cappu e o tradutor Jonatas Medeiros movimentam-se constantemente no quadro. Em contrapartida, a artista Diva Ganjah se movimenta menos em quadros. Já a tradutora Rafaela Hoebel apresenta uma movimentação intensa, assim como Jonatas Medeiros. Enquanto no material de Zago, a movimentação do tradutor é menos expandida no quadro, se comparada à tradução de Mano Cappu; mesmo assim, o tradutor ainda possui mais movimentação do que o próprio artista Zago. Diante dessas pontuações, as movimentações dos tradutores não são restritas às movimentações dos artistas, denotando, assim, uma escolha estética para além do texto-fonte e que marca a criatividade tradutória do tradutor.

Segundo Martin (2013, p. 139), existem exemplos de materiais audiovisuais em que há “contraponto música-imagem no plano do movimento e do ritmo, uma correspondência métrica extra entre o ritmo visual e o ritmo sonoro”. Nesse sentido, encontra-se o material de *The Blue*, que é uma *performance* cantada, por isso as movimentações rítmicas da tradutora são mais constantes.

No QR Code da Figura 42, a seguir, há destaque em duas sentenças com diferentes manifestações rítmicas estéticas sobre o sinal VIDA (02min14s e 02min20s). Na primeira, “pensa que a vida é surpreendente”, o sinal é rapidamente aproximado da tela, acompanhando o ritmo mais rápido da artista; já na segunda, “ei! vida, sofrida”, o sinal é aproximado à câmera em movimento lento (especialmente nesse *frame*, não alterei a velocidade como nos demais) e depois o sinal fica ainda sendo enunciado longe da câmera.

Figura 42: Movimentação rítmica de VIDA



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Na segunda sentença, a artista alongou o último fonema e ainda realizou mais pausas, devido ao silêncio rítmico entre o vocativo “ei” e o termo “vida”. Por isso, o efeito de câmera lenta realizado pela tradutora contempla a duração do termo VIDA e o plano dramático da poesia cantada. Segundo Martin (2013), a intervenção do silêncio com duração maior em uma música gera força de tensão dramática, por isso a expressão facial da tradutora é mais dramática durante o *close* do sinal. Nesse sentido, a tradutora orchestra a continuidade sonora com musicalidade visual-ritmo visual (Peters, 2000) a partir do movimento estético lento de *close* no sinal e movimentação levemente circular do sinal ainda em *close* e suspenso no espaço.

O *close* no sinal VIDA gera: a) ênfase discursiva no termo contemplando o vocativo “ei” inicial; b) aproximação semântica entre VIDA e o verbo DAR, devido ao parâmetro movimento, dando a ideia de dar a vida ao espectador ou ser a própria vida dele; c) efeito poético de distanciamento do eu lírico da VIDA, enfatizando a ideia de analisá-la, efeito que ainda é comprovado pelo olhar da tradutora acompanhando o movimento do sinal; d) o leve movimento circular com o sinal VIDA aproxima fonologicamente a ideia de artificialidade.

4.2.3 Efeito psicológico sobre os espectadores

Na Figura 43 (03min13s), a frase traduzida é “a pele preta é o foco dos holofotes”. Na tradução, a ideia de FOCO foi contemplada por meio da aproximação do tradutor à câmera incorporando a ação de FILMAR realizada por um classificador. A movimentação para frente tende a transmitir a ideia de o espectador se sentir como foco, uma vez que o tradutor incorpora o repórter com holofote.

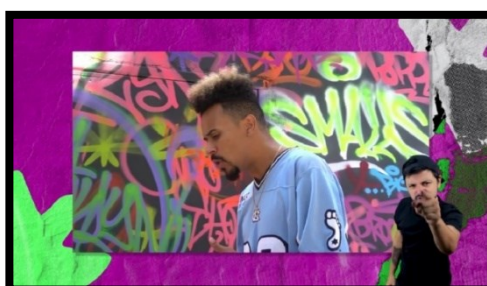
Figura 43: Substantivo FOCO



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

Na Figura 44 (03min27s), a frase traduzida é “só quem passou, tá ligado”. Segundo o Dicionário Informal³¹ (2006, 2007), “tá ligado” é uma gíria usada para perguntar a alguém se compreendeu o que foi dito ou para relacionar fatos passados para concluir o que foi mencionado no presente. Por ser uma gíria da língua portuguesa, o tradutor realizou a seguinte estratégia: SABE VOCÊ, mantendo uma rima através da configuração de mão com dedo indicador estendido. No sentido de chamar a atenção do espectador como se este estivesse passando pela vivência que o poeta relata, o tradutor usa a aproximação à câmera na expressão enfatizando o pronome pessoal VOCÊ.

Figura 44: Expressão TÁ LIGADO



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

³¹ Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>.

Na Figura 45 (02min35s), a seguir, na frase “quem com ferro fere, com ferro será ferido, Jão!” (sic), a tradutora, primeiro, fere o próprio corpo com a ação do verbo FERIR (captura 1). Já na segunda oração, a tradutora realiza o verbo direcionando-o ao espectador (captura 2) como forma de intimidação ao espectador; a tradutora aproxima-se mais da câmera tanto no verbo quanto no pronome VOCÊ (captura 13).

Figura 45: Verbo FERIR



Fonte: **Diva Ganjah | Depoimento e Apresentação**.1 vídeo (4m11s). 2021.
Publicado pelo canal Literatura Paraná <https://bit.ly/divaganjahliteraturaparana>.
Acesso em: 3 out. 2022.



Abaixo, na Figura 46, temos respectivamente os sinais COVARDE, MANDAR e RESPEITO das respectivas frases: “não adianta fugir se não aguenta pressão” (01min12s), “desde quando cês tão me mandando?” (01min16s) e “eu respeito o seu conceito” (01min26s). A tradutora movimenta seu corpo em direção à câmera. Com isso, os três sinais são enfatizados em direção ao espectador, tornando-o o destinatário da mensagem, causando o efeito psicológico de estar no local do covarde opressor que, apesar disso, ainda é respeitado pela representatividade da artista.

Figura 46: Sinais COVARDE, MANDAR e RESPEITO



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.1** vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Em resumo, as movimentações dos tradutores no *corpus* desta pesquisa estão relacionadas: a) ao estilo corporal marginal, quebrando padrões de postura e movimentações tidas como “corretas”; b) ao impacto discursivo dos poemas, que são de resistência e inconformidade cultural; c) à sincronia estética com a gesticulação dos artistas que podem significar no texto traduzido; d) à carga semântica do sinal; e) ao distanciamento e aproximação do discurso com o espectador.

4.2.4 Realçar efeito dramático sobre informações discursivas em Libras

No material de *The Blue*, destacamos o advérbio de negação NÃO que é destacado nas sentenças “nem me pagando cês vão me calar.” (01min13s) e “diga não ao preconceito.” (01min23s) – Figura 47, a seguir. O advérbio de negação foi traduzido com empréstimo linguístico da língua de sinais americana, apesar de o texto-fonte não ter palavras em inglês para a negação. Acreditamos que a tradutora realizou essa escolha tendo em vista a liberdade estrutural que os textos marginais possuem (Nascimento, 2006). Como recurso estético para enfatizar a negação e gerar impacto visual, na primeira ocorrência a tradutora estica o braço aproximando a mão da câmera, com isso destacando o advérbio. Na segunda

ocorrência, a tradutora aproxima o corpo da câmera, mudando o plano de enquadramento e enfatizando tanto o sinal quanto sua expressão facial.

Figura 47: Advérbio de negação “No!”



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Já no material do artista Mano Cappu (Figura 48) há outra forma estética na tradução do advérbio de negação. No tempo 02min23s, o verbo ACUSAR e o advérbio de negação da frase “acusado injustamente pelo crime que não fiz” possuem movimentações estéticas diferenciadas. Tomando como base as distâncias zonais (Allan; Pease, 2010) que configuram o espaço metaforicamente, na segunda captura, no verbo ACUSAR, o tradutor, com as mãos levantadas, realiza uma movimentação enfática para trás, contribuindo para a ideia de INOCÊNCIA.

Figura 48: Verbo ACUSAR e Advérbio de NEGAÇÃO

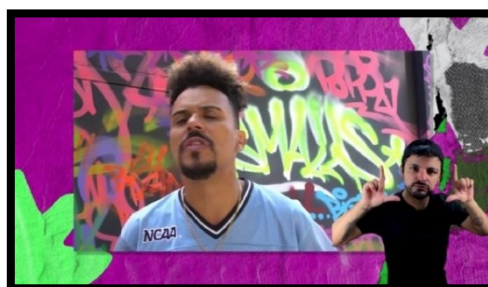


Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação**. 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Durante a sinalização do verbo ACUSAR, o tradutor cria um aspecto de continuidade ao repetir o sinal com duplicação de mãos e videograficamente ao se aproximar gradativamente da câmera. Analisando especificamente as movimentações para frente e para trás na frase acima, a aproximação da câmera ao enunciar ACUSAR e CRIME contribui para uma ênfase na ação do julgamento, além de causar maior tensão visual aos espectadores, como se eles fossem os incriminados.

Ainda no material de Mano Cappu, destacamos a frase “me filme, me dá um *close*”, Figura 49 (02min49s), porque nesse trecho o léxico *close* é também contemplado por estratégia videográfica. Segundo o Dicionário Online de Português (Dicio)³², a gíria “*close*” significa “querer todas as atenções para si, é se comportar de maneira extravagante, com o intuito de aparecer”. Na LCV, o “*close*” determina o tamanho de um enfoque em uma parte da imagem, tendo como objetivo enfatizar uma ação ou isolar um ator ou ação (Mascelli, 2010). É possível ter um *close* médio/plano próximo, que inicia da metade do tronco até o topo da cabeça, um *close* do rosto, “que enquadra apenas o rosto”, e ainda é possível ter um *superclose*, que “enquadra a região logo abaixo dos lábios imediatamente acima dos olhos” (Mascelli, 2010, p. 40). Por meio do *close*, detalhes visuais de uma região são destacados. Segundo Castro (2012), nas línguas de sinais o *close* pode ser realizado linguisticamente por meio da utilização de expressões faciais, classificadores e movimentos corporais associados aos sinais. Além disso, na Libras há também o sinal de ZOOM, conforme a Figura 49 (02min49s) abaixo.

Figura 49: Objeto *CLOSE*



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

³² *CLOSE*. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/close/>. Acesso em: 5 ago. 2022.

A Figura 49 mostra no texto-fonte um *close* próximo ao rosto do poeta, enfatizando a expressão facial séria dele. Em contrapartida, o tradutor realiza uma movimentação de aproximação à câmera realizando o sinal de ZOOM, tendo em vista que o tamanho da imagem pode variar durante o plano quando se movimenta a câmera ou os atores (Mascelli, 2010, p. 32). Pela movimentação em quadro, o tradutor se aproximou da câmera, formando um *close* em seu rosto, assim como foi realizado no quadro do poeta. Devido ao *close*, um dos braços do tradutor sofreu corte no cotovelo. Possivelmente isso aconteceu devido à margem de corte do fundo *chroma key*. Diante disso, é interessante ter um plano *chroma key* mais amplo, mesmo quando omitido, para que as movimentações não gerem cortes na imagem do tradutor.

4.2.5 Movimentação estética e o uso metafórico do espaço

Na Figura 50, a seguir, a sentença traduzida é “abre seu olho. Olho de vidente” (01min57s). Seguindo a teoria das metáforas conceituais (Taub, 2001; Brito, 1995), ao explorar o espaço para trás do corpo, voltando além da sinalização para o próprio olhar, a tradutora insere a expressão linguística “olho vidente” no tempo-espaço-corpo de sinalização.

Figura 50: Expressão “Abre seu olho. Olho de vidente”

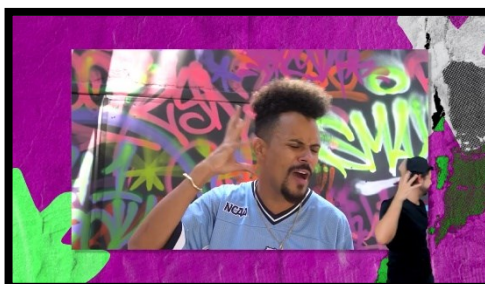


Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.1** vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Segundo Roush (2018), Lakoff e Mark (2002), o espaço ainda é utilizado como metáfora oriental, isto é, uma forma de significar emoções por meio do corpo. Nesse sentido, o andar para trás remete a pressão contrária posta sobre um corpo, impedimento físico, negatividade. Abaixo, na Figura 51, a sentença traduzida é “isso aqui [falar de reinserção], oh mó infâmia” (01min17s). A rotação do tradutor condiz com a postura do artista e contempla a

ideia de insatisfação que semanticamente o signo INFÂMIA tem. O tradutor ainda recua, andando para trás, usando esse movimento para transparecer inquietação com o fato da infâmia.

Figura 51: Adjetivo INFÂMIA

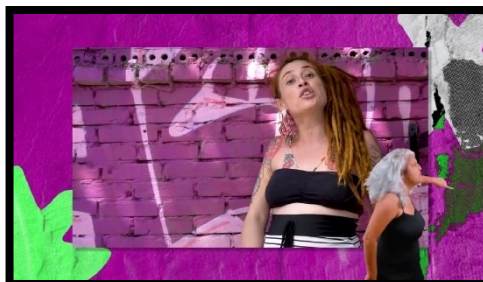


Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

Na Figura 52 (03min46s), abaixo, a oração traduzida é “por aqui [favela] nunca existiu [paz]”, nela, através do *mouthing*³³, é perceptível que a estratégia de tradução realizada foi de substituição: no lugar do pronome demonstrativo “aqui”, a tradutora sinalizou o pronome pessoal “nós” como anáfora aos “parças”. Sobre a sinalização do pronome, a tradutora rotaciona o tronco e coloca os parceiros atrás, com isso tornando espacialmente sua posição como liderança na resistência, à frente, além de distanciar os parças do espectador posto no lugar de culpado.

³³ “Pronúncia ou articulação labial que acompanha os sinais (mouthing).” (Leonel, 2019, p. 17).

Figura 52: Pronome NÓS



Fonte: **Diva Ganjah | Depoimento e Apresentação**. 1 vídeo (4m11s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná <https://bit.ly/divaganjahliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

É válido ressaltar que da Figura 49 até a 52 as movimentações dos tradutores evidenciam a profundidade do quadro da “janela” de Libras, porque sinalizando eles exploram o espaço de fundo da tela, um ângulo não comum em traduções audiovisuais para a Libras, porque os tradutores rotacionam a cabeça dando “as costas” para o espectador.

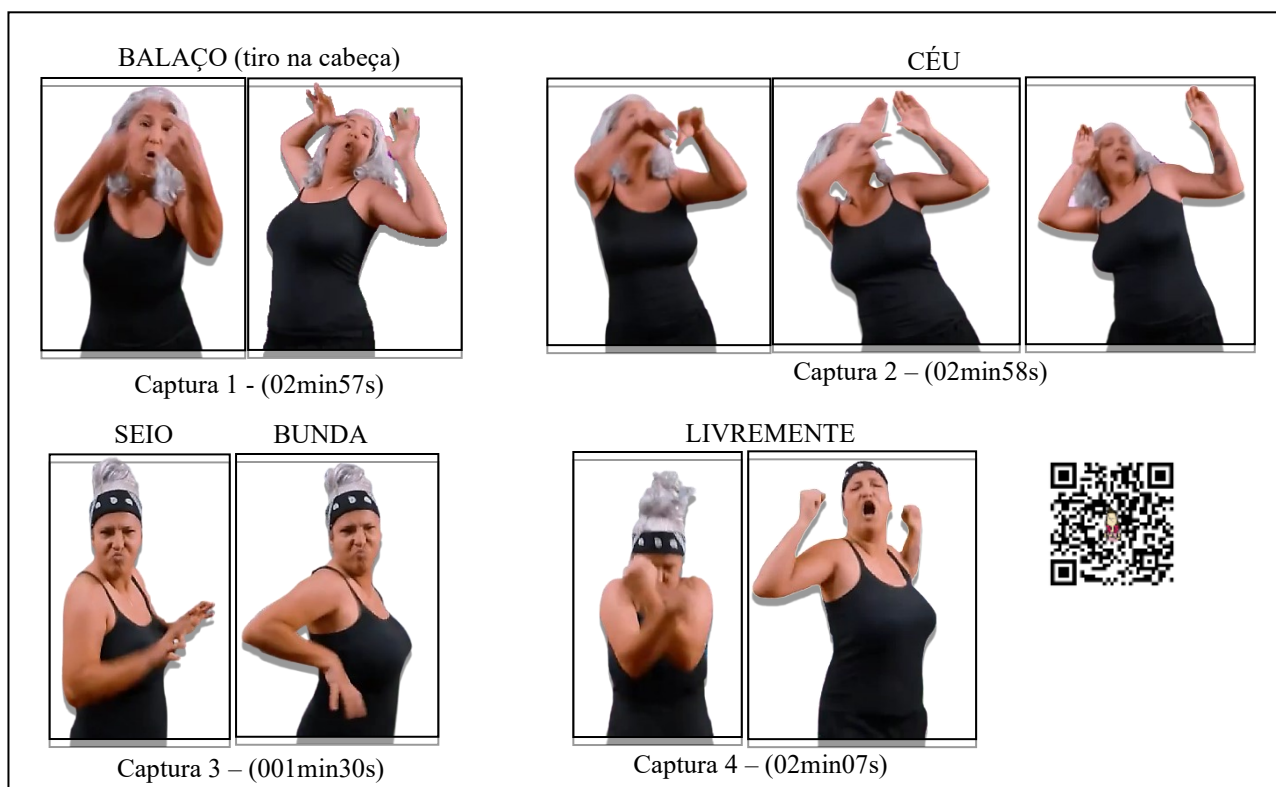
4.3 Ângulos de sinalização

Segundo Mascelli (2010), o ângulo da câmera consiste em como a área é gravada a partir de um ponto de vista. Para tanto, a câmera pode ser posicionada em diferentes pontos do espaço e em diferentes direções. O público assiste à cena a partir da posição da câmera, por isso os reposicionamentos da câmera influenciam a recepção do material audiovisual. Nas TIALS, é indicado que a câmera seja fixa, isto é, sem movimentações, e geralmente são usados tripés. No *corpus* desta pesquisa, apesar de a câmera ser fixa e frontal (frente aos tradutores), há alterações de ângulos de sinalização, devido a movimentações estéticas realizadas pelos tradutores. Veja exemplos de mudanças de ângulos nas seções a seguir e suas justificativas estéticas.

4.3.1 Mudança de ângulo para efeitos de intensidade e volume nos sinais

Na Figura 53, destacamos quatro sinais presentes respectivamente nas traduções de Diva Ganjah e *The Blue*. À luz de Mascelli (2010), partimos para a análise estética cinematográfica-videográfica das capturas abaixo.

Figura 53: Sinais com Ângulos Diferenciados



Fonte: Canal do YouTube Literatura Paraná. Captura de tela realizada pela autora.

O impacto de um tiro de bala na cabeça foi dramatizado pelo ângulo diagonal da sinalização, conforme captura 1 da Figura 53. Segundo Mascelli (2010, p. 238), “um movimento diagonal é mais dramático, porque é o mais impactante. Movimentos diagonais sugerem forças oposta, tensão, pressão, poder, a superação de obstáculos pela força.”. No mesmo sentido, na captura 4 da mesma figura o sinal de LIVRE toma dimensão de força na quebra das algemas. Na captura 2, o sinal CÉU tem sua imagem fotográfica³⁴ ascendente, pois, além do tronco da tradutora inclinado ao plano inferior e do olhar para o alto, o movimento diagonal de baixo para cima é “usado para movimentos ascendentes” (Mascelli, 2010, p. 238). Além disso, a movimentação diagonal para trás do sinal CÉU contribui para uma imagem com maior profundidade espacial. “Uma pessoa vista de perfil não tem volume. É melhor filmar rostos e corpos de um ângulo que apresente a frente e a lateral ao mesmo tempo” (Mascelli, 2010, p. 42). Nessa linha, na captura 3, ao rotacionar o tronco para o lado, os sinais de SEIO e BUNDA assumem maior volume espacial devido à orientação da palma

³⁴ Segundo Mascelli (2010), os objetos em cena constroem uma imagem fotográfica, por isso o termo “fotografia cinematográfica” é resultante de uma composição. Assim, os aspectos espaciais (formato), as formas física ou abstrata (contornos) e os pesos visuais dos objetos (massas) podem contemplar uma figura em cena. Dessa forma, o espectador, ao ver uma composição em cena, abstrai valores psicológicos ou estéticos da organização dos objetos.

da mão ao espaço lateral e à associação ao próprio corpo da tradutora que, rotacionado, ganha volume nas partes do corpo.

4.3.2 Mudança de ângulo para efeito psicológico sobre o discurso

The Blue marca o discurso com pronomes em primeira e segunda pessoa, colocando o espectador como agente ativo da opressão. Por isso, a sinalização da tradutora é constantemente com olhos fitos para a câmera e verbos direcionados ao espectador como opressor.

Tendo em vista a caracterização psicológica do espectador como agente ativo da opressão, na sentença “meu caminho já tá feito” (01min33s) a tradutora aloca CAMINHO ao lado e rotaciona o tronco fazendo com que o signo tenha distância visual e ideológica do espectador. Além disso, o ângulo do sinal CAMINHO (Figura 54) concorda com o da artista, que anda em ângulo lateral com tronco rotacionado e olhos fitos na tela.

Figura 54: Objeto CAMINHO



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.1** vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>.

Acesso em: 3 out. 2022.

Logo em sequência, na sentença “você não consegue ouvir realidade” (Figura 55), tanto a artista quanto a tradutora voltam para um ângulo frontal, com isso enfatizando o pronome VOCÊ, que se refere ao opressor posto no lugar do espectador. A rotação de tronco para frente acontece na tradução especificamente com o sinal REALIDADE ainda enunciado, trazendo o signo para ideologicamente próximo ao espectador.

Figura 55: Sentença “você não consegue ouvir realidade”



Fonte: **The Blue | Depoimento e Apresentação.1** vídeo (2m47s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/theblueliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

4.4 Enquadramento

O enquadramento está relacionado à posição do objeto filmado no quadro (Mascelli, 2010, p. 256). Segundo o Guia (Naves *et al.*, 2016), a margem inferior do enquadramento do tradutor deve ser de 5 cm abaixo do umbigo. Ainda segundo o Guia, “em hipótese alguma, a gravação deverá ser exibida com cortes das mãos, braços e cabeça do TILS.” (Naves *et al.*, 2016, p. 34), assim privilegiando o plano de filmagem que priorize a “visualização do tronco, braços, mãos e cabeça do TILS.”. A preocupação pelo enquadramento se dá devido à legibilidade dos sinais, cuja articulação é visualmente e espacialmente proferida pelo corpo do tradutor.

Em algumas produções, a margem inferior da TIALS está para além de 5 cm abaixo do umbigo, tendendo a um enquadramento acima dos joelhos ou logo abaixo da cintura, gerando o plano médio/plano americano/*medium shot* (Mascelli, 2010), conforme a Figura 56 abaixo. Esse tipo de enquadramento favorece mais intensidade e detalhes dos movimentos feitos pelos tradutores, uma vez que há mais corpo visível em quadro. Vejamos nas capturas a seguir que o vestuário inferior aparece mais devido ao plano de enquadramento.

Figura 56: Enquadramento em Plano Americano



Fonte: **Diva Ganjah | Depoimento e Apresentação.** 1 vídeo (4m11s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná <https://bit.ly/divaganjahliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

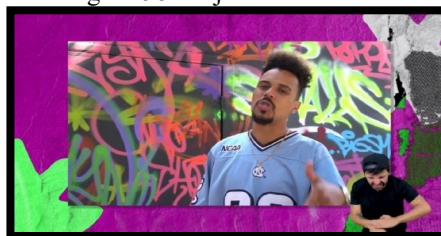
Nas traduções da *performance* de Mano Cappu, há dois momentos em que a sinalização passou da margem de enquadramento, sendo nas frases “obrigado a viver em condições sub-humanas” (Figura 57 – 03min33s) e “mas o sistema é atroz” (Figura 58 – 04min20s). Ambos os casos estão relacionados aos adjetivos que remetem a inferioridade: sub-humano e atroz. Os sinais, ao saírem do enquadramento inferior após a ação de um verbo, contribuem para a intensidade da repressão referenciada no discurso. O tradutor utilizou como intensificadores linguísticos as expressões faciais de sofrimento e expressão corporal de repressão, inclinando tronco e cabeça para baixo.

Figura 57: Adjetivo SUB-HUMANO



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana> Acesso em: 3 out. 2022.

Figura 58: Adjetivo ATROZ



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana> Acesso em: 3 out. 2022.

4.5 Iluminação

No *corpus* desta pesquisa, devido às movimentações de aproximação à câmera, ocorre sombreamento sobre o tradutor. Na frase “me apontam como culpado” (02min40s) – Figura 59, o verbo APONTAR é enunciado de duas formas: na primeira, o verbo é direcionado ao corpo do tradutor, sendo flexionado como sujeito passivo; já na segunda, o

tradutor incorpora os julgadores e se aproxima da câmera. Com isso esteticamente destaca a tensão psicológica do verbo e aproxima o julgamento aos espectadores. Em ambas as formas, as expressões faciais são exclamativas. Sob um viés estético, as sombras no verbo APONTAR, assim como nas expressões faciais do tradutor, contribuem para uma imagem sombria, enfatizando a ideia de opressão na frase em Libras.

Figura 59: Verbo APONTAR



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação**. 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

No mesmo sentido de teor negativo pelo efeito de sombra, o verbo classificador FILMAR (02min47s) é iconicamente referente à filmadora profissional (Figura 60). A frase em questão é “a mídia só quer ibope, quer mais que acabe em velório, me enoja sua hipocrisia”. O verbo poderia ser feito por diferentes escolhas tradutórias que não gerariam sombreamento na expressão facial do tradutor, no entanto, a estética da sombra é justificada pela ideação maldosa da mídia, coerente com a expressão facial do tradutor (olhar fixado e baixo) e coerente com a crítica da frase-fonte.

Figura 60: Verbo FILMAR



Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>
Acesso em: 3 out. 2022.

Na Figura 61 (04min11s), abaixo, a frase é “ele [o zé povinho] detesta estender a mão para quem tá pagando o preço.”. Em sincronia com a movimentação do *performer*, que estende a mão em direção à câmera com o intuito estético de colocar o espectador na posição de necessitado, o tradutor se aproxima da câmera, destacando a palma da mão do verbo AJUDAR.

Figura 61: Verbo AJUDAR



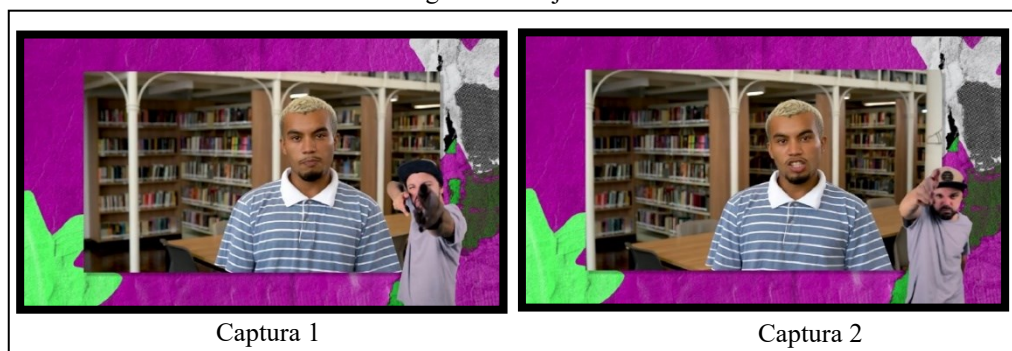
Fonte: **Mano Cappu | Depoimento e Apresentação.** 2021. 1 vídeo (4m37s). Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/manocappuliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

Ainda na figura 61, é interessante notar que o olhar do artista é mais baixo, devido ao ângulo baixo da câmera (*contra-plongée*), esteticamente tornando a posição do artista mais alta do que a do espectador e contemplando a ideia hierárquica na linguagem corporal, consequentemente no discurso (Mascelli, 2010). Não há mudança de ângulo da câmera na tradução; no entanto, a sombra na palma da mão (conforme captura 2) contribui para o teor negativo da ajuda que logo em seguida é desfeita para um insulto. Outra construção estética

interessante é o tom misterioso da expressão facial que fica por trás da mão destacada, obscurecendo a imagem do ajudador.

No mesmo teor de negatividade descrita nos casos acima, no material de Zago a ocorrência de sombras ocorre nos sinais de armas, o que pode ser observado na Figura 62 (01min56s e 02min36s, respectivamente). A seguir, estão traduzidas respectivamente as frases: “honra o crime e mata pela bandeira.” e “[...] o rato desgraçado é só kit rajada”. Além da aproximação da câmera com o intuito de colocar o espectador no lugar de refém, o sombreamento pesa no objeto arma com o intuito de enfatizar as ideias de crime, matar, kit rajada. Além do sombreamento que incide principalmente nas configurações de mãos das ARMAS, as expressões faciais são fechadas e com contornos da sombra.

Figura 62: Objeto ARMA



Fonte: **Zago | Depoimento e Apresentação.1** vídeo (2m56s). 2021. Publicado pelo canal Literatura Paraná. Disponível em: <https://bit.ly/zagoliteraturaparana>. Acesso em: 3 out. 2022.

4.6 Vestuário

No *corpus* desta pesquisa, os figurinos dos tradutores são realistas, tendo em vista a convergência estética com a realidade da cultura marginal contemporânea. A tradutora Rafaela Hoebel está vestida de regata decotada e de alça fina. A escolha da regata é justificada pela coerência estética com o vestuário das artistas, que também deixa ombros mais expostos, como pode ser visto na Figura 63 (setas 1 e 3) abaixo. Como a artista Diva Ganjah está com *top* sem alça, a tradutora está com regata de alça mais fina do que a regata do material de *The Blue*. Em ambos, a cor preta é destacada no vestuário tanto da tradutora quanto das artistas.

Figura 63: Vestuário



Fonte: Canal do YouTube Literatura Paraná. Edição de imagem realizada pela autora.

Ainda na Figura 63, acima, o penteado da tradutora se diferencia, contemplando a estética dos cabelos das artistas. Enquanto o cabelo de Diva Danjah (seta 2) é mais longo e volumoso, o cabelo de *The Blue* (seta 4) é mais curto, por isso, a tradutora mantém o cabelo solto e com coque, respectivamente. Outro detalhe do vestuário é o uso da bandana contemplado pelo boné da artista *The Blue* (seta 5).

No vestuário da tradutora, encontramos diferenciação quanto às diretrizes para TAVa. Os documentos recomendam blusas com mangas e cabelos amarrados e não mencionam uso de acessórios, no entanto, a exposição dos ombros, o decote e o cabelo solto são justificados esteticamente pelo estilo marginal e pela informalidade do gênero traduzido. Em contrapartida, o vestuário do tradutor Jonatas Medeiros está mais coerente com a proposta dos documentos norteadores, tendo em vista as mangas mais longas e golas (Figura 64).

Figura 64: Vestuário



Fonte: Canal do YouTube Literatura Paraná. Edição de imagem realizada pela autora.

Tanto o Guia (Naves *et al.*, 2016) quanto a NBR 15290 orientam que as blusas ou camisetas dos tradutores devem contrastar com a cor de pele, além de sugerirem vestuário sem estampas, formas, decotes, listras, botões ou bolsos. Apesar de existirem TIALS com vestuário diferenciado do proposto pelos documentos norteadores, no *corpus* analisado nesta

dissertação o que diferencia a estética do tradutor em relação às diretrizes é a utilização do boné. Apesar de os artistas não utilizarem boné, o tradutor utiliza provavelmente para marcar o estilo marginal destoado do padrão de vestuário formal. O boné utilizado no material do artista Zago contribui para uma coerência visual com a cor do cabelo do artista. Apesar de as cores de camisas serem aproximadas no material de Zago, não há aproximação no material de Mano Cappu.

Outros pontos interessantes para analisar no *look* dos tradutores:

- a) exceto a bandana, os tradutores não utilizam acessórios, apesar de a maioria dos artistas utilizar: colares, brincos, pulseiras e relógio;
- b) a presença de barba e bigode nos artistas combina com a imagem física do tradutor, que também os possui;
- c) as maquiagens tanto dos artistas quanto dos tradutores são neutras;
- d) em alguns materiais, os tradutores precisam maquiar as tatuagens; no entanto, devido ao gênero poema, marcas de informalidade e características da cultura marginal, o tradutor não precisou maquiá-las.

Em resumo, no *corpus* analisado, observamos a dinamicidade estética nas traduções por meio de aproximação e distanciamento entre câmera, com objetivos de: causar efeito dramático sobre os espectadores alocados no ponto de vista da câmera; contemplar significações de sinais; e usar metaforicamente o espaço de forma coerente com o texto traduzido. Ainda observamos que as movimentações dos tradutores alteram os ângulos de sinalização, contribuindo para que os sinais e os corpos dos tradutores tenham intensidade de movimentação e volume no espaço de sinalização. Sobre o enquadramento, iluminação e vestuário, percebemos inovações com relação aos documentos norteadores, porém com justificativas estéticas coerentes aos discursos traduzidos. A seguir, nas considerações finais, detalharemos cada ponto analisado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo geral: analisar como os elementos estéticos cinematográfico-videográficos relacionam-se com a TIALS. Relembramos que o *corpus* foi constituído por quatro traduções de performances orais videográficas de poemas periféricos apresentados na Mostra Literatura Paraná (2021) por poetas ouvintes e traduzidos pela equipe Fluindo Libras. As análises tiveram a intenção de apresentar a TIALS como texto audiovisual funcional à obra audiovisual traduzida, e não como recurso de acessibilidade textual à parte, apenas inserido sem diálogo estético com a obra cinematográfica-videográfica. Para tanto, primeiramente foi realizado um levantamento bibliográfico sobre Linguagem Cinematográfica (Martin, 2013; Mascelli, 2010; Aumont *et al.*, 2012) e Linguagem Videográfica (Dubois, 2004). As reflexões teóricas sobre os elementos da LCV foram ilustradas com TIALS publicadas no YouTube e Instagram, totalizando 12 traduções. Com o levantamento dessas TIALS, constatamos a diversidade estética audiovisual já circulando nas redes sociais e impactando a Comunidade Surda com inovações.

Com relação aos objetivos específicos desta dissertação, estes foram: i) identificar no *corpus* as estratégias estéticas cinematográfica-videográficas nas traduções audiovisuais acessíveis em Libras; ii) analisar a relação das estratégias estéticas cinematográfica-videográficas com as traduções audiovisuais para a Libras, seguindo referenciais da LCV. Nas TIALS que compuseram o *corpus*, foram analisados os seguintes elementos da LCV: *layout* dos quadros; movimentação estética entre tradutores e a(s) câmera(s); ângulos de sinalização; enquadramentos; vestuário; e iluminação.

Os elementos acima citados foram destacados, totalizando 32 trechos das TIALS analisadas, e com isso contemplamos o primeiro objetivo específico (identificar no *corpus* as estratégias estéticas cinematográfica-videográficas nas traduções audiovisuais acessíveis em Libras). Para destacar tais elementos da LCV foram levadas em consideração as orientações dos documentos norteadores: a NBR da ABNT/NBR 15290/2005 e o Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis do Ministério das Comunicações (Naves *et al.*, 2016). A partir de contrastes com as orientações, as seguintes estratégias foram observadas: movimentações estéticas por meio de sincronismos entre tradutores e atores; movimentações entre tradutores e câmera proporcionando efeitos psicológicos, dramáticos e metafóricos com relação à câmera e ao espaço de sinalização; diferentes ângulos de sinalização possibilitando efeitos de intensidade e volume dos sinais; diferentes planos de enquadramento dos tradutores, sendo

esteticamente justificadas sinalizações fora das margens; sombras como efeitos estéticos sobre a imagem do tradutor e sinais; vestuário como marcador de gênero e estilo literário.

Sobre o segundo objetivo (analisar a relação das estratégias estéticas cinematográfica-videográficas com as traduções audiovisuais para a Libras, seguindo referenciais da LCV), apresentamos, a seguir, um resumo das estratégias identificadas e suas relações funcionais com as traduções, aproveitando para retomar as perguntas fomentadoras apresentadas na introdução.

A incorporação de gestos realizados pelos poetas ouvintes nos discursos traduzidos para a Libras e a sincronia de movimentos entre esses agentes contribuem para uma montagem visual dialógica da obra audiovisual, isto é, acreditamos que tais estratégias criaram efeitos de unidade visual e (re)significaram gestos como sinais no texto em Libras, sendo possível visualizar projetos audiovisuais em conversação visual e não paralelos e não concorrentes. Essas estratégias estéticas videográficas organizam visualmente os textos fonte e alvo, permitindo ao espectador sentir a sincronia de tempo e espaço dos discursos simultâneos em diferentes línguas. Diante do *corpus* analisado, consideramos a intercorrência de movimentações e a incorporação de gestos não como concorrências ou redundâncias visuais, mas diálogo textual decorrente de uma visão estética sobre montagem videográfica (dinâmica entre as imagens tecendo sequências imagéticas com significações).

No tocante à movimentação dos tradutores e da câmera, diferentemente dos documentos norteadores (ABNT/NBR 15290/2005 e o Guia segundo Naves *et al* de 2016), acreditamos que não há necessidade de fixar um ponto no chão para a movimentação dos tradutores, tendo em vista que a movimentação dentro do enquadramento manifesta efeitos psicológicos e dramáticos sobre os espectadores. Isso porque as movimentações dos tradutores posicionaram a câmera como elemento metafórico, trabalhando como se ela fosse o olhar dos espectadores. A exemplo, no *corpus* analisado, movimentos de aproximação em direção à câmera tenderam a causar ênfase nos discursos, posicionar o espectador como agente passivo e correlacionar com a ideia de *zoom*, enquanto o movimento de distanciamento da câmera conotou sentimento de inocência e precaução (Figura 48). Além disso, as movimentações dos tradutores marcaram estilos segundo os poemas em língua portuguesa, conferindo ritmo à produção audiovisual. Por esta pesquisa envolver poemas da literatura marginal, a marcação rítmica e a incorporação da cultura de um corpo marginal marcado pelo *hip hop* e *rap* foram fundamentais para a postura dos tradutores, assumindo posições de atores performáticos juntos aos poetas ouvintes.

Da mesma forma, diferentemente dos documentos norteadores (NBR 15290/05 da ABNT e o Guia segundo Naves *et al* de 2016), por meio de posicionamentos diferenciados da câmera com relação ao tradutor ou por meio de movimentações da câmera ou dos próprios tradutores, há possibilidade de alterar os ângulos de sinalização. A mudança de ângulos durante a sinalização possibilita esteticamente efeitos de intensidade e volume nos sinais, enfatizando a tridimensionalidade da Libras; aumenta os impactos dos movimentos sobre os corpos dos tradutores; contribui para posicionamentos dos espectadores em pontos de vista diferentes sob as movimentações dos tradutores e sob as informações discursivas.

No que diz respeito ao enquadramento, as margens não limitam a atuação dos tradutores, podendo ocorrer sinalizações para além dessas, porém as interferências são constadas quando prejudicam a visualização do sinal ou compreensão textual. No *corpus* analisado há sinalizações que ultrapassam a margem inferior com o sentido de intensificar o espaço inferior com significados sentimentais. Além das margens da sinalização, existem diferentes planos para enquadramento dos corpos dos tradutores, não necessariamente sendo em plano médio, compreendendo da cintura para cima.

Sobre a iluminação, no *corpus* as sombras expressaram negatividade. Nesse sentido, foram estratégias estéticas tanto sobre o corpo dos tradutores quanto sobre os sinais e discursos visuais. Este resultado é mais um valor estético a ser agregado nas discussões das orientações da ABNT/NBR 15290/2005 e do Guia (Naves *et al* de 2016).

As diferenciações observadas no vestuário dos tradutores nos permitem ressaltar as informalidades do gênero poema marginal, sendo o caminho para ampliar as discussões sobre vestuário e suas funcionalidades nas sombras. Com base nos referenciais da área cinematográfica-videográfica, há diferentes classificações sobre vestuários que são explicados pelos estudos intersemióticos (Segala; Quadros, 2015). Enfatiza-se com esta pesquisa a adoção de uma visão estratégica estética intersemiótica sobre as roupas dos tradutores como figurinos que comunicam também valores poéticos à obra audiovisual, não sendo roupas com cores neutras, formais, sem decotes e sem estampas as únicas a serem utilizadas para a TIALS.

Os pontos até então observados reafirmam o valor da TIALS enquanto arquivo audiovisual, porque o corpo do tradutor, além de ser canal linguístico, suporte textual, linguagem corporificada e representatividade identitária, ainda é inserido e constituído por signos que transpassam a LCV, desde que os agentes dos processos audiovisuais trabalhem com essa perspectiva inclusiva das TIALS nas obras audiovisuais. Nesse sentido, esta dissertação considera a TIALS um arquivo audiovisual que pode dialogar com os recursos

visuais provenientes das audiovisualidades, expandindo, com isso, possibilidades de significação intersemiótica e agregando aos espectadores experiências estéticas inovadoras.

Incentivamos o reconhecimento dos elementos/recursos/categorias de construção da LCV como elementos também de construção da estética das TIALS. Também fomentamos o debate entre os agentes da Comunidade Surda e os profissionais das audiovisualidades (produtores, criadores, roteiristas, artistas, fotógrafos, *filmmakers*, editores, figurinistas, cenógrafos, dentre outros) sobre a experiência estética da acessibilidade mediante uso dos elementos da LCV na montagem da TIALS. Com isso, é possível termos novas propostas visuais, criatividade e presença política dos corpos dos tradutores enquanto obra audiovisual.

Conscientes de que esta pesquisa é uma semente em um vasto campo audiovisual, sugerimos a realização de novos estudos sobre os elementos da LCV abordados nesta dissertação e sobre aqueles que não o foram, por exemplo: cenário, montagem por cortes, segmentação da TIALS com relação à obra audiovisual traduzida, interatividade por diálogos entre tradutores e atores da obra audiovisual traduzida, maquiagens, efeitos especiais, dentre outros elementos. É válido ressaltar que o campo videográfico é amplo em recursos estéticos que não são limitados ao cinema. Existem diferentes TIALS nas redes sociais; em especial, destacamos o Instagram, que permite aos usuários publicações de textos multimodais. Assim como nesta pesquisa produções de *instagrammers* foram apresentadas, incentivamos as pesquisas nessas redes.

A partir deste estudo, acreditamos que as discussões e reflexões feitas nesta dissertação contribuirão com os estudos em TAVa para as línguas de sinais, fomentando ainda mais a pesquisa interdisciplinar entre os estudos sobre cinema e TIALS. Ressaltamos a relevância de estudos futuros de recepção com pessoas Surdas sobre questões cinematográficas na TIALS.

Acreditamos que esta dissertação contribuirá para a formação de tradutores e intérpretes, no campo audiovisual, tornando a prática da tradução dialógica com outras áreas do saber, como o cinema. Ademais, esta pesquisa contribuirá na atuação e conscientização de produtores de projetos culturais, produtores audiovisuais e editores sobre a TIALS como processo estético, dialógico e integrado à LCV, com isso valorizando a tradução como recurso complexo para a acessibilidade, por conseguinte, a ser pensado em todo o processo audiovisual com a equipe produtora, tradutores e consultores Surdos.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, B. F. Slam – poesia contemporânea em línguas de sinais e sua influência na sociedade. *INES | Revista Espaço*, Rio de Janeiro, n. 53, jan-jun. 2020. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4131>. Acesso em: 1 mar. 2023.

ADERALDO, M. F. Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social – multimodalidade. 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras Estrangeiras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2014.

ALBRES, N. A.; SANTIAGO, V. de A. A. A tradução e a interpretação para Libras em tempos de pandemia: políticas linguísticas e políticas de tradução. *Revista Belas Infiéis*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 01-30, 2021.

ALLAN, P.; BARBARA, P. *Desvendando os segredos da linguagem corporal*. Tradução por Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Glossário de termos técnicos do cinema e do audiovisual, utilizados pela ANCINE*. versão 1.32. ANCINE, 2008. E-book disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf. Acesso em: 1 mar. 2023.

ANJOS, R. P. dos. *Cinema para Libras: reflexões sobre a estética cinematográfica na tradução de filmes para surdos*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31027/1/2017_RaphaelPereiradosAnjos.pdf. Acesso em: 1 set. 2020.

ARAÚJO, M. N. de O. *Os espaços na Libras*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/123738094-Os-espacos-na-libras-magali-nicolau-de-oliveira-de-araujo.html>. Acesso em: 1 set. 2020.

ARAÚJO, V.; ALVES, S. F. Tradução audiovisual acessível (TAVa): audiodescrição, janela de Libras e legendagem para surdos e ensurdecidos. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Dossiê: Tradução Audiovisual Acessível, v. 56, n. 2, p. 305-315, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tla/v56n2/2175-764X-tla-56-02-00305.pdf>. Acesso em: 1 set. 2020.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 15290/2005: Acessibilidade em comunicação na televisão*. Rio de Janeiro: ABNT, 2005. Disponível em: <http://www.crea-sc.org.br/portal/arquivosSGC/NBR%2015290.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2022.

BAUMAN, D. Getting out of Line: Toward a visual and Cinematic poetics of ASL. In: BAUMAN, Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (Ed.) *Signing the Body Poetic*. Oakland, CA: University of California Press, 2006.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BERMAN, A. A tradução e seus discursos. *ALEA*, v. 11, p. 341-353, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/RbT7CbVWVNxr4MR93qd5CcN/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BLOG IMPACTA. *Efeitos visuais e efeitos especiais: tem diferença?* 08 abr. 2019. Disponível em: <https://www.impacta.com.br/blog/efeitos-visuais-e-efeitos-especiais-voce-sabe-a-diferenca/>. Acesso em: 23 maio 2022.

BRASIL. *Lei nº 10.436*, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Diário Oficial da União. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/civil_03/LEIS/2002/L10436.htm. Acesso em: 20 mar. 2022.

BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, 23 de dezembro de 2005.

BRITO, I. M. de O. *A atuação do intérprete de Libras em lives musicais durante a pandemia de COVID-19: realidades e perspectivas*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Língua Brasileira de Sinais-Libras/Língua Portuguesa) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/15340>. Acesso em: 25 jun. 2021.

CARDOSO, E.; NOGUEIRA, T. C.; ZARDO, K. Investigando diferentes formatos para a tradução audiovisual em língua brasileira de sinais: uma pesquisa de preferências. In: *Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural*, 5., Rio de Janeiro, 2017. *Anais [...]*. (Online). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/comacesso/wp-content/uploads/2019/01/Resumo-ENAC-INVESTIGANDO.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

CARVALHO, V. de. *O dispositivo na arte contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

CASTRO, N. P. *A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100721>. Acesso em: 25 mar. 2022.

CIRINO, N. N. *Cinema interativo: problematizações de linguagem e roteirização*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFP, Recife, 2012. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/11022/1/Cinema%20interativo%2C%20problematiza%C3%A7%C3%B5es%20de%20linguagem%20e%20roteiriza.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

DESU/INES. *Manual para normalização de trabalhos monográficos em Libras e língua portuguesa do DESU/INES*. 2015. Disponível em: <http://www.ines.gov.br/images/desu/Manual-de-Monografia-em-Libras-e-LP-2015.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.

DÍAZ CINTAS, J. Audiovisual translation in the third millennium. In: ANDERMAN, G.; ROGERS, M. *Translation Today: Trends and Perspectives*. [S.l.]: Multilingual Matters, 2003. Cap. 14, p. 192-204.

DÍAZ CINTAS, J.; NIKOLIC, K. *Fast-Forwarding with audiovisual translation*. Multilingual Matters, 2017. Ebook.

DIONISIO, A. P. Gêneros textuais e multimodalidade. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

DUBOIS, P. *Video, cinema, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

EBLE, T. A.; LAMAR, A. R. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 16, n. 27, p. 193-212, jul./dez. 2015.

EMILIANO, B.; NASCIMENTO, V. Descompasso nas políticas de acessibilidade nos padrões de janelas de Libras em produções audiovisual financiadas pela ANCINE. *Revista EMinIs*, Dossiê Acessibilidade audiovisual: práticas de tradução e linguagem – Parte 2, v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/download/655/464>. Acesso em: 12 dez. 2022.

FARO, P. Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas. *Portal de revistas da USP*, São Paulo, v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51215>. Acesso em: 12 dez. 2022.

FERREIRA-BRITO, L. *Por uma gramática da língua de Sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FIGUEIREDO, L. C.; GUARAINELLO, A. C. Literatura Infantil e a multimodalidade no contexto de surdez: uma proposta de atuação. *Revista Educação Especial*, Santa Maria, v. 6, n. 45, p. 175-193, jan/abr. 2013.

FIRMINO, P. *Os intérpretes e a tecnologia: uma parceria fundamental: tópicos e contextos em interpretação*. v. 1, 2016. Disponível em: http://interpret2b.com/cms/uploads/publicacoes/publicacao_7/os%20interpretes%20e%20a%20tecnologia%20-%20uma%20parceria%20fundamental_Paula%20Firmino.pdf. Acesso em: 12 dez. 2022.

FLUINDO LIBRAS. O que fazemos? Disponível em: <https://www.fluindolibras.com.br/o-que-fazemos>. Acesso em: 27 maio 2022.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2002.

FRANCO, E.; ARAÚJO, V. L. Questões terminológico-conceituais no campo da Tradução Audiovisual (TAV). *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 2-23, 2011.

- FREITAS, M. A. *A explicitação de expressões do cearensês em um estudo de caso da recepção da legendagem do filme Cine Holliúdy*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação de Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2022.
- GENTZLER, E. Metaphor and Translation: Beyond the Western Tradition. In: ROSE, M. G. (org.). *Beyond the Western Tradition: Translation Perspectives*. Binghamton: Center for Research in Translation, 2000.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOMIDE, J. V. B; ARAPUJO, A. de A. Efeitos Visuais, uma abordagem a partir do processamento digital de imagens. *Revista de Informática Teórica e Aplicada (Rita)*, v. 16, n. 1, p. 97–124, 2009. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/index.php/rita/article/view/rita_v16_n1_p97/7288. Acesso em: 23 maio 2022.
- HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959.
- JIMÉNEZ HURTADO, C.; SEIBEL, C. Traducción accesible: narratología y semántica de la audiodescripción. In: CONGRESO EL ESPAÑOL, LENGUA DE TRADUCCIÓN, COOPERACIÓN Y DIÁLOGO, 4. *Actas*. 2007. p. 451-468. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/048_jimenez-seibel.pdf Acesso em: 13 maio 2022.
- JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é intraduzível? *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, set./dez. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300002. Acesso em: 2 ago. 2020.
- KLAMT, M. M. Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “Voo sobre rio”. *Belas Infíéis*, v. 3, n. 2, p. 107-123, 2014.
- KORFF, G.; PETERSON, L. *From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist*. In *Political Metaphors for the Worker’s Hand*. International Labor and Working-Class History, 1992.
- KRENTZ, C. B. The Camera as Printing Press: how film has influenced ASL literatura. In: BAUMAN, Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (Ed.). *Signing the Body Poetic*. Oakland, CA: University of California Press, 2006.
- LAKOFF, G.; MARK, J. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Tradução Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). Sob a coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.
- LEONEL, D. C. *A Articulação Labial (mouthng) como estratégia de diferenciação de sinais e construção de significado*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/227444/LEONEL%2C%20Deise%20>

Disponível em : <https://verouvindo.com/o-corpo-de-quem-traduz-nao-e-legenda-mas-vida-que-pulsa-entrevista-com-o-homenageado-jonatas-medeiros/>. Acesso em: 20 maio 2022.

MEDEIROS, J. R.; SANTOS, E.; SANDOS, S. A. dos. *O que a poesia surda periférica sinaliza para as políticas linguísticas direcionadas às comunidades surdas?* In: *Línguas e multilinguismos em tempos de pandemia: acesso, justiça social, tradução*. v. 18, n. 4, 202. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/81229>. Acesso em: 20 maio 2022.

MELLO, C. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital. *Conexão Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 17-34, 2004.

MELO, L. M. e; NASCIMENTO, V. Tradução audiovisual do Português para a Libras a partir do gênero institucional de divulgação científica. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 37, n. 2, p. 271–291, 2021. DOI: 10.14393/LL63-v37n2-2021-14. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/57455>. Acesso em: 3 jun. 2023.

MESCHONNIC, H. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução Cristiano Florentino. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 36 p.

MOREIRA, R. L. *Uma descrição das dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores*. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), São Paulo, 2007.

MOURÃO, C. H. N. *Literatura Surda: produções culturais dos surdos em Língua de Sinais*. Porto Alegre: Cassol, 2011.

MOURÃO, M. D. G. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.

MUNDAY, J. Main issues of translation studies. In: *Introducing translation studies: theories and applications*. London and New York: Routledge, 2013. p. 7-24.

NASCIMENTO, E. P. *Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, M. V. B. *Interpretação da Língua Brasileira de Sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais e produção de sentidos*. 2011. 149 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, V. Janelas de Libras e gêneros do discurso: apontamentos para a formação e atuação de tradutores de língua de sinais. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 56, n. 2, p. 461-492, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/010318138649203273941>. Acesso em: 10 fev. 2020.

NASCIMENTO, V. Novos desafios para tradutores de libras-português no cenário pós-pandêmico. (Palestra). In: *Congresso Brasileiro De Linguística Aplicada*, Fortaleza, Ceará, 2022.

NASCIMENTO, V. Tradução e interpretação audiovisual da língua de sinais (TIALS) no Brasil: um estudo de recepção sobre as janelas de libras na comunidade Surda. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n. esp. 2, p. 163-201, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/84362/48170>. Acesso em: 17 jun. 2022.

NASCIMENTO, V.; FORNARI, R. V.; SEGALA, R. R. Tradução e pesquisa: o uso de questionário bilíngue para o mapeamento da usabilidade e preferência de janelas de libras na comunidade surda. *Gragoatá: Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF*, Niterói, v. 24, n. 49, p. 647-671, 2019.

NASCIMENTO, V.; NOGUEIRA, T. C. Tradução audiovisual e o direito à cultura: o caso da comunidade Surda. *Percursos Linguísticos*, Dossiê: Tradução & Transformação Social, Vitória, v. 9, n. 21, 2019.

NAVES, S. B.; MAUCH, C.; ALVES, S. F.; ARAÚJO, V. L. S. *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis*. Brasília: Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2016, 85p. Disponível em <https://grupoleaduece.blogspot.com/p/guia-para-producoesaudiovisuais.html>. Acesso em: 30 maio 2017.

NORD, C. *Análise textual em tradução*: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Trad. e adapt. ZISPSE, M. E. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PADILHA, A. *Classificação das Cores*. 2009. Disponível em: <https://arianepadilha.wordpress.com/2009/12/04/classificacao-das-cores/>. Acesso em: 16 maio 2022.

PAGURA, R. J. Tradução & interpretação. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (org.). *Tradução: perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2015. p. 183-207.

PÊCHEUX, M. *Análise automática do discurso*: por uma análise automática do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PEREIRA, M. Estudos da interpretação: quem tem medo das línguas de sinais? *Tradução em Revista*, v. 1, n. 24, p. 1-21, 2018.

PEREIRA, M. C. P. Interpretação interlíngüe: as especificidades da interpretação de língua de sinais. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, p. 135-156, 2008.

PIZZIO, A. L. *et al. Língua Brasileira de Sinais III*. Material didático do curso de Letras LIBRAS a distância. rev. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificica/linguaBrasileiraDeSinaisIII/assets/263/TEXT0_BASE_-_DEFINITIVO_-_2010.pdf. Acesso em: 2 fev. 2022.

PORTO, G.P. Poéticas periféricas: outras centralidades? *Ide*, São Paulo, v. 34, n. 53, dez. 2011.

QUADROS, R. M. de; SOUZA, S. X. Aspectos da tradução/ encenação na Língua de Sinais Brasileira para um ambiente virtual de ensino: práticas tradutórias do curso de Letras-Libras. In: QUADROS, R. M. de. (org.). *Estudos Surdos III*. Série pesquisas. Petrópolis, RJ: Arara-Azul, 2008. p. 168–207.

QUADROS, R. M. *Libras*. São Paulo: Parábola, 2019.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. *Língua brasileira de sinais: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

RIBEIRO, E. S. Tradução como um processo semiótico. *Revista Linguagem em Foco*, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/1954>. Acesso em: 26 jun. 2022.

RODRIGUES, C. H. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência Tradutória intermodal. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 57, n. 1, p. 287–318, 2018a. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651578>. Acesso em: 26 jun. 2022.

RODRIGUES, C. H. Interpretação simultânea intermodal: sobreposição, performance corporal-visual e direcionalidade inversa. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 44, p. 111-129, jan./abr. 2018b.

RODRIGUES, C. H.; QUADROS, R. M. Diferenças e linguagens: a visibilidade dos ganhos surdos na atualidade. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 40, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24551>. Acesso em: 26 jun. 2022.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROUSH, Daniel R. *Event Structure Metaphors Through The Body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2018. v. 4.

SANTOS, Z. B. A construção de uma leitura multimodal em língua estrangeira. *Educação em Destaque*, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 75-86, 2008.

SARZI-RIBEIRO, R. A. O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro videocorpo. *Palíndromo*, v. 10, n. 21, p. 101-115, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12632>. Acesso em: 1 abr. 2022.

SEGALA, R. R.; QUADROS, R. M. de. Tradução Intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em português para a Libras oral. *Cadernos da Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. esp. 2, p. 354-386, jul.-dez. 2015.

SEGALA, R. R. *A emergência de sinais na Libras: a influência dos emblemas*. Araraquara. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e

Letras, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/210879>. Acesso em: 15 out. 2022.

SILVA, K. F. B. *Tradução audiovisual da língua de sinais: aspectos emocionais, formação e condição de trabalho*. Florianópolis: UFSC, 2015.

SILVA, L.; STRAZZI, G. T. Marcadores discursivos em Libras. *Revista Sinalizar*, v. 2, n. 2, 2017.

SILVA, P. C. G.; SOUSA, A. P. de S. Língua e Sociedade: influências mútuas no processo de construção sociocultural. *Revista Educação E Emancipação*, n. 1, p. 260–285, 2017.

SILVA, R. C. *Gêneros emergentes em Libras da esfera acadêmica: a prova como foco de análise*. 2019. 241p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2019.

SOUSA, L. M. A. O real e a poesia: nos entremeios litorâneos de Pêcheux e Lacan. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 47, 2016.

STROBEL, K. L. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, R. *Analysing sign language poetry*. London: Palgrave Macmillan, 2005.

SUTTON-SPENCE, R. *Literatura em libras*. Tradução Gustavo Gusmão. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2021.

TAGNIN, S. E. O. A Linguística de Corpus na e para tradução. In: VIANA, V.; TAGNIN, S. E. O. (org.). *Corpora na tradução*. São Paulo: Hub Editorial, 2015. p. 19-56.

TAUB, S. F. *Language from the body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TAVARES, L. (org.). *Notas Proêmias: Acessibilidade Comunicacional para Produções Culturais*. Recife: Secretaria de Cultura; Governo do Estado de Pernambuco, 2013. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/179649>. Acesso em: 21 jul. 2021.

VIÉRTOV, D. *Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos*. Tradução L.F. Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

VIEIRA, M. S. A leitura de textos multissemióticos: novos desafios para velhos problemas. *Anais do SIELP*, Uberlândia: EDUFU, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/07/volume_2_artigo_230.pdf. Acesso em: 26 out. 2021.

APÊNDICE A

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM

Eu, [nome completo], [nacionalidade], [estado civil], portador da cédula de identidade RG nº [xxxxx], inscrito no CPF sob o nº [xxxxx], residente em [endereço completo], depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa realizada pela mestranda pesquisadora Gracy Kelly Amaral Barros, brasileira, solteira, portadora da cédula de identidade RG nº 2009010178141, inscrita no CPF sob o nº 603.630.833-75, **AUTORIZO e LIBERO** o uso de minha imagem presente na tradução audiovisual para a Libras [nome da produção audiovisual disponibilizada]. Disponível no endereço: [link da produção].

AUTORIZO e LIBERO a utilização da minha imagem na tradução audiovisual para a Libras acima listada para fins acadêmicos de estudo e pesquisa na dissertação intitulada **“Estudos dos elementos cinematográfico-videográficos na tradução audiovisual para a Libras”** da pesquisadora Gracy Kelly Amaral Barros, matriculada (nº 506795) no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, sob orientação da Professora Doutora Patrícia Araújo Vieira e coorientação do Professor Doutor Francisco Jarbas Santos de Sousa.

A presente autorização é concedida gratuitamente, abrangendo o uso de minha imagem acima mencionada em todo o território nacional, das seguintes formas: (I) publicação da dissertação mencionada nos formatos impressos e digitais; (II) desdobramentos da dissertação mencionada para fins acadêmicos de estudo e pesquisa (livros, artigos, *slides* e afins). Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo e libero o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, sendo ainda **este termo assinado por** livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Assino em formato digital a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Prof.^a Dra. Patrícia Araújo Vieira

(Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Mestranda Gracy Kelly Amaral Barros

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Jarbas Santos de Sousa

(Coorientador)

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

[Nome do(a) Participante da Pesquisa]

Participante da Pesquisa