



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO-
POSTRAD

**CINEMA PARA LIBRAS: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO DE FILMES PARA SURDOS**

RAPHAEL PEREIRA DOS ANJOS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA – DF
JULHO – 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO-
POSTRAD

**CINEMA PARA LIBRAS: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO DE FILMES PARA SURDOS**

RAPHAEL PEREIRA DOS ANJOS

ORIENTADORA: SORAYA FERREIRA ALVES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA – DF
JULHO – 2017

Raphael Pereira dos Anjos

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

ANJOS, Raphael Pereira dos. Cinema para LIBRAS: reflexões sobre a estética cinematográfica na tradução de filmes para Surdos. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017,

213 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

AAN599c Anjos, Raphael Pereira dos
CINEMA PARA LIBRAS: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO DE FILMES PARA SURDOS / Raphael
Pereira dos Anjos; orientador Soraya Ferreira Alves. --
Brasília, 2017.
94 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)
Universidade de Brasília, 2017.

1. Janela de LIBRAS. 2. Surdos. 3. Tradução audiovisual.
4. Cinema acessível. 5. Língua Brasileira de Sinais. I.
Ferreira Alves, Soraya, orient. II. Título.

CINEMA PARA LIBRAS: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO DE FILMES PARA SURDOS

Trabalho submetido à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Soraya Ferreira
Alves

BRASÍLIA – DF
JULHO - 2017

Raphael Pereira dos Anjos

**CINEMA PARA LIBRAS: REFLEXÕES SOBRE A
ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO DE
FILMES PARA SURDOS**

RAPHAEL PEREIRA DOS ANJOS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

APROVADA POR:

Prof.^a. Dra. Soraya Ferreira Alves
Universidade de Brasília
Orientadora

Prof.^a. Dra. Sabine Gorovitz
Universidade de Brasília
Examinadora Interna

Prof.^a. Dra. Patrícia Tuxi dos Santos
Universidade de Brasília
Examinador Externo

Prof.^a. Dra. Helena Santiago Vigata
Universidade de Brasília
Examinador suplente

BRASÍLIA, 31 DE JULHO DE 2017

Dedico este trabalho a meu pai,
José Inácio dos Anjos.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À minha mãe Lucimar que desde criança me dizia que eu seria um grande homem e que lutou e batalhou para que eu e meu irmão tivéssemos uma educação de qualidade e nos esforçássemos para garantir um futuro digno e honrado.

Mesmo não estando presente fisicamente, agradeço em espírito por todo incentivo que ela me deu, por todas as vezes que me viu virando noites estudando para o vestibular e em silêncio demonstrou seu orgulho.

Agradeço por estar ao meu lado, me apoiando nas escolhas que fiz, mesmo quando elas não lhe agradavam e por se manter firme para me acolher quando a vida me ensinava duras lições.

Obrigado por me mostrar o valor do trabalho e da dedicação e por me ensinar a importância da família.

Sei que você seria quem mais vibraria vendo a conclusão deste trabalho e que celebraria comigo, choraria comigo e agradeceria a Deus todos os dias por ter um filho mestre.

Agradeço imensamente por seu amor incondicional, que me acompanha mesmo após sua partida e me motiva a seguir em frente galgando novos desafios e me empenhando para ser referência por onde eu passar.

Este título é seu!

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é fruto de esforço mútuo e dedicação e por esta razão agradeço a todos que contribuíram, em especial:

A minha orientadora, Prof.^a Dra. Soraya Ferreira Alves, por me desafiar a pesquisar algo novo, pela clareza e objetividade; por humildemente compartilhar seus conhecimentos e ampliar os horizontes deste jovem pesquisador e acima de tudo pela compaixão e força.

As professoras Dra. Sabine Gorovitz, Dra. Patrícia Tuxi dos Santos e Dra. Helena Santiago Vigata por aceitarem compor a banca e por suas contribuições no aperfeiçoamento desse trabalho;

A equipe de Tradutores e Intérpretes de LIBRAS da Universidade de Brasília, meus colegas de trabalho, por aceitarem o desafio de traduzir minha defesa de dissertação e pela constante troca de experiências;

Aos professores do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília e aos colegas de mestrado pela troca de experiências;

A professora e amiga Patrícia Tuxi dos Santos pelo incentivo para ingressar no Mestrado e pela força para concluí-lo, especialmente, por acompanhar tão de perto minha trajetória acadêmica;

Ao meu marido, Joás Rodrigues, por acreditar neste trabalho e por me incentivar e me apoiar diariamente;

Aos amigos Flávia e Daniel Kamers, por me socorrer e me acalmar em tempos de crise acadêmica;

Aos amigos Surdos e intérpretes, por compartilhar experiências e por me permitir vivenciar a Língua de Sinais Brasileira para além do ambiente acadêmico;

“Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no mar. Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota”.

(Madre Teresa de Calcut

RESUMO

A tradução audiovisual tem ganhado cada vez mais espaço na sociedade brasileira, principalmente devido a seu caráter acessível e ao avanço da legislação sobre acessibilidade. A lei 13.146 de 2015 em seu artigo 42 afirma que é “direito da pessoa com deficiência o acesso à cultura em igualdade de oportunidade com os demais cidadãos” (BRASIL, 2015), isso implica que as produções audiovisuais, devem estar disponíveis de forma acessível. No que tange aos Surdos, o arcabouço legal estabelece que a Língua de Sinais Brasileira (LIBRAS) é o meio de comunicação oficial desta Comunidade e que o português deve ser respeitado como segunda língua. Para os Surdos as formas mais comuns de acessibilidade audiovisual são a legendagem e a Janela de LIBRAS, a primeira privilegiando o português, segunda língua dos Surdos, e a última privilegiando a Língua de Sinais Brasileira, primeira língua dos Surdos. Nesse sentido, o trabalho visa investigar a Janela de LIBRAS como uma solução tradutória que garanta o amplo acesso ao cinema para a Comunidade Surda através de um modelo que privilegie a Língua de Sinais Brasileira contemplando as especificidades linguísticas inerentes às línguas de modalidade visuo-espacial, observando com cautela as premissas estéticas das obras cinematográficas e o respeito à Cultura Surda. Partindo do modelo de janela de LIBRAS que desenvolvemos no “Guia para produções audiovisuais acessíveis” do Ministério da Cultura preparei a tradução do curta-metragem “Eu não quero voltar sozinho”, do diretor Daniel Ribeiro, que narra o dia a dia de Léo, um jovem cego, seus dois amigos Giovana e Gabriel e o despertar da sexualidade dos dois garotos. Considerei para o projeto uma tradução que respeite os aspectos culturais do público alvo, no caso os Surdos, entendo que o tradutor e intérprete de LIBRAS, ao traduzir não considere apenas a língua, mas também a cultura e a história do público a que se destina o trabalho (PERLIN, 2006). Como pressuposto teórico, baseei este estudo nas teorias de cinema defendidas por Marcel Martin (2005), Aumont *et all* (2007) e Jost e Gaudreault (2009); adotei ainda a semiótica de Umberto Eco (2002) que entende que nem todos os fenômenos comunicativos podem ser explicados por categorias linguísticas e entendemos a obra cinematográfica como um texto multimodal, conforme abordado por Albres (2015), já que correlaciona vários sistemas semióticos e ao receber a tradução em LIBRAS ainda adere aos sistemas semióticos dessa língua. Identifiquei com o projeto de tradução que para a elaboração de Janela de LIBRAS é necessário estar ciente de que o produto audiovisual é complexo e demanda um estudo detalhado. O cotejo da tradução realizada revelou ainda a importância da compreensão da Janela de LIBRAS como uma modalidade de Tradução Audiovisual. Reitero com esta pesquisa a emergência de mais estudos sobre os usos da Janela de LIBRAS e a reflexão sobre o processo de tradução para LIBRAS sob o viés da acessibilidade linguística.

PALAVRAS-CHAVE: Janela de LIBRAS; Surdos; Tradução Audiovisual; Cinema acessível; Língua Brasileira de Sinais.

ABSTRACT

Audiovisual translation has gained more and more space in Brazilian society, mainly due to its accessible character and the advancement of legislation on accessibility. The law 13.146 of 2015 in its article 42 states that it is "the right of the disabled person to have equal access to culture with other citizens" (BRAZIL, 2015); this implies that audiovisual productions must be available in an accessible manner. Regarding the Deaf, the legal framework establishes that the Brazilian Sign Language (LIBRAS) is the official means of communication of this Community and that Portuguese must be respected as a second language. For the Deaf, the most common forms of audiovisual accessibility are subtitling and the Sign Language on Screen, the former privileging Portuguese, the second language of the Deaf, and the latter privileging the Brazilian Sign Language, the first language of the Deaf. In this sense, the work aims to investigate the Sign language on Screen as a translation solution that guarantees the broad access to cinema for the Deaf Community through a model that favors the Brazilian Sign Language, contemplating the linguistic specificities inherent in viso-spatial languages, Observing with caution the aesthetic premises of the cinematographic works and the respect to the Deaf Culture. Starting with the model of the Sign Language on Screen that we developed in the "Accessibility Guide for audiovisual productions" of the Department of Culture, we prepared the translation of the short film "I don't want to go back alone", by the director Daniel Ribeiro, who relates the daily life of Léo, A young blind man, his two friends Giovana and Gabriel and the awakening of the sexuality of the two boys. I consider for the project a translation that respects the cultural aspects of the target public, in the case, the Deaf people, I understand that the translator and interpreter of LIBRAS, when translating do not only consider the language, but also the culture and history of the target audience (PERLIN, 2006). As a theoretical assumption, we base this study on the theories of cinema defended by Marcel Martin (2005), Aumont et al (2007) and Jost and Gaudreault (2009); We also adopt the semiotics of Umberto Eco (2002) who understands that not all communicative phenomena can be explained by linguistic categories and we understand the cinematographic work as a multimodal text, as approached by Albres (2015), since it correlates several semiotic systems and receiving the translation in LIBRAS still adheres to the semiotic systems of that language. I identified with the translation project that for the elaboration of Sign language on screen it is necessary to be aware that the audiovisual product is complex and requires a detailed study. The review of the realized translation also revealed the importance of the understanding of the Sign Language on Screen as a modality of Audiovisual Translation. We reiterate with this research the emergence of further studies on the uses of the Sign Language on Screen and the reflection on the translation process for LIBRAS under the linguistic accessibility bias.

KEY WORDS: Sign Language on Screen; Deaf people; Audiovisual Translation; accessible cinema; Brazilian Sign Language

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: MAIS UMA CANÇÃO – LOS HERMANOS – LIBRAS HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=QC6B0SWo9Cl.....	38
FIGURA 2: HOJE EM DIA – COM JANELA DE LIBRAS: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TFPMGLX53Z0.....	38
FIGURA 3: TRABALHO DE TRADUÇÃO EM LIBRAS - HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=G54RUQoYQT0.....	39
FIGURA 4: TROPA DE ELITE II - HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IW6Y3AY9GUQ	39
FIGURA 5: TROPA DE ELITE II - HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IW6Y3AY9GUQ	40
FIGURA 6: PROPORÇÕES PARA JANELA DE LIBRAS (NAVES, 2016, P.32)	55
FIGURA 7: HTTP://EDITORDEVIDEO.COM.BR/EDITOR-DE-VIDEO-COM-CHROMA-KEY/	56
FIGURA 8: EXEMPLO DE APLICAÇÃO DE CHROMA KEY.....	56
FIGURA 9: AVOADA	58
FIGURA 10: “O QUE ACONTECEU?”	63
FIGURA 11: “TÁ ENTREGUE”	64
FIGURA 12: “DESDE O THIAGO”	65
FIGURA 13: OMISSÃO: EU SOU BONITO?	67
FIGURA 14: OMISSÃO: PODE DEIXAR QUE JOGO NO LIXO!	67
FIGURA 15: OMISSÃO: ME DÁ A CHAVE	68
FIGURA 16: “AGORA BRINCADEIRA DE OUVINTES”	71
FIGURA 17: EXPLICITAÇÃO: INÍCIO DO JOGO: “GATO MIA”	71
FIGURA 18: POSIÇÃO GIOVANA	74
FIGURA 19: POSIÇÃO DE LÉO	75
FIGURA 20: CONVERSA ENTRE OS TRÊS PERSONAGENS	75
FIGURA 21: CLOSE LÉO E GABRIEL	76
FIGURA 22: SINAL DE LÉO	78
FIGURA 23: SINAL DE GABRIEL	79
FIGURA 24: SINAL DE GIOVANA	79
FIGURA 25: ONOMATOPEIA VISUAL – O “PIN DA MÁQUINA DE ESCREVER”	81
FIGURA 26: ICONICIDADE TONAL - A TIMIDEZ DE GABRIEL	81
FIGURA 27: DENOTAÇÃO – OLHAR = ADMIRAR.....	82
FIGURA 28: DENOTAÇÃO – A FIM DE = PAQUERAR	83
FIGURA 29: COOPERAÇÃO TEXTUAL – A CHEGADA DE GABRIEL	84
FIGURA 30: CONSTRUÇÃO POÉTICA – AMOR IMPOSSÍVEL	85
FIGURA 31: CONSTRUÇÃO POÉTICA – VONTADE-SAUDADE.....	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
AD	Audiodescrição
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
APADA	Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo
DVD	Digital Video Disc
ILS	Intérprete de Língua de Sinais
JL	Janela de Libras
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LS	Língua de Sinais
LSB	Língua de Sinais Brasileira
LSE	Legendagem para Surdos e Ensurdecidos
MinC	Ministério da Cultura
NBR	Norma Brasileira
ONU	Organização das Nações Unidas
PCDs	Pessoas com Deficiência
PIP	Picture-in-Picture
PRONAC	Programa Nacional de Cultura
TAV	Tradução Audiovisual
TILS	Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais
TV	Televisão

INTRODUÇÃO	13
1. CULTURA SURDA E CINEMA.....	16
1.1. CULTURA E IDENTIDADE SURDA	17
1.2. O LUGAR DO TILS NA COMUNIDADE SURDA	23
1.3. OS SURDOS E O CINEMA	26
1.4. ACESSIBILIDADE E ACESSO À CULTURA	28
2. A JANELA DE LIBRAS E O CINEMA.....	31
2.1. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL.....	32
2.2. OS MODELOS VIGENTES DE JANELA DE LIBRAS.....	37
2.3 A JANELA DE LIBRAS E A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA.....	42
3. O PROJETO DE TRADUÇÃO.....	47
3.1 CONTEXTUALIZANDO O PROJETO.....	48
3.2 SITUANDO A PESQUISA	50
3.3 QUESTÕES TÉCNICAS	52
3.3.1 <i>Iluminação adequada.....</i>	<i>53</i>
3.3.2 <i>Câmera de alta qualidade.....</i>	<i>53</i>
3.3.3 <i>Projeção espelhada do filme.....</i>	<i>53</i>
3.3.4 <i>Vestuário adequado.....</i>	<i>54</i>
3.3.5 <i>Enquadramento que favoreça a sinalização do tradutor.....</i>	<i>54</i>
3.3.6 <i>Fundo azul ou verde para posterior aplicação de efeito de edição.....</i>	<i>55</i>
3.4 QUESTÕES LINGUÍSTICAS.....	57
3.4.1 <i>Quanto aos uso da linguagem</i>	<i>57</i>
3.4.2 <i>Quanto ao uso da Datilologia</i>	<i>58</i>
3.4.3 <i>Quanto ao uso do dêitico</i>	<i>59</i>
3.5 QUESTÕES TRADUTÓRIAS	60
3.5.1 <i>Quanto à formação do tradutor</i>	<i>60</i>
3.5.2 <i>Quanto aos procedimentos de tradução</i>	<i>62</i>
3.5.3 <i>Quanto ao uso do espaço para a produção de sentido</i>	<i>73</i>
3.5.4 <i>Quanto aos aspectos semióticos</i>	<i>76</i>
4. CONSIDERAÇÕES	87
5. REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Os Surdos¹ têm reivindicado cada vez mais espaço na sociedade, se fazendo presentes em diversas esferas e lutando por condições de participação como cidadãos. A esfera cultural é uma das que tem chamado atenção da Comunidade Surda e feito com que a sociedade se mobilize e busque se adequar para garantir a acessibilidade necessária. Amparados por legislações sobre acessibilidade e respeito à sua especificidade linguística, os Surdos querem participar da vida social com plenitude.

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

Partindo desse pressuposto, este trabalho pretende analisar a produção de filmes acessíveis em LIBRAS e propor a tradução de um curta-metragem. a partir de uma perspectiva centrada tanto na estética cinematográfica, quanto na semiose da obra. Tendo em vista que a transposição desses enunciados envolve um processo complexo de tradução, ressalta-se as diferenças de modalidade entre as línguas envolvidas e a rede semiótica que se estabelece na produção fílmica, já que

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

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

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

Destaco ainda que “esta noção [de linguagem cinematográfica] está na encruzilhada de todos os problemas que a estética do cinema se coloca.” (Aumont et al., 2007, p. 157). O desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi fundamental para destacar o cinema frente a outras expressões artísticas. A consciência de que o fazer cinema demanda uma estruturação diferenciada é o que nos motiva a desenvolver um projeto de tradução específico e que contemple esta complexidade de linguagens que se colocam frente à câmera.

Em geral, minhas escolhas tradutórias estão embasadas na teoria de Umberto Eco acerca da semiose, ou seja, a “ação ou influência que é, ou implica, uma cooperação de três sujeitos, o signo, seu objeto e seu interpretante, tal que essa influência tri-relativa de modo algum se pode resolver em ações entre pares” (ECO, 2002, p.182). Cabe ressaltar que, para Eco, um fenômeno semiótico ocorre quando determinado objeto adquire um significado de acordo com o contexto cultural em que está inserido (ECO, 2002, p.34).

O trabalho está organizado para apresentar a complexidade do projeto de tradução desenvolvido. No primeiro capítulo, abordo as questões relativas à cultura surda e ao cinema da perspectiva sociocultural e também do prisma legal. Intento esclarecer o que chamamos de Cultura e Identidade Surda já que a tradução Português-LIBRAS perpassa pelo complexo dessas duas culturas que compartilham o mesmo território geográfico e coexistem plenas. Cabe ainda refletir qual o papel que o tradutor de Língua Brasileira de Sinais exerce entre essas culturas e como isso pode contribuir para seu trabalho. Neste trabalho assumo uma postura de pesquisador participante, visto que foi a minha relação pessoal e profissional com a comunidade surda que me motivou a desenvolver este estudo e a propor um modelo de tradução para cinema.

Ainda discorro sobre o acesso dos Surdos ao cinema e como a legislação tem se comportado para garantir esse acesso. Elenco os principais textos legais que tratam da acessibilidade e busco traçar um panorama que contemple o acesso do Surdo ao cinema.

O segundo capítulo busca apresentar um panorama sobre a tradução acessível, com foco na modalidade Janela de LIBRAS.

Discurso sobre a tradução audiovisual como ferramenta de acessibilidade, defendendo a Janela de LIBRAS como uma modalidade nova de TAV, já que as leituras atuais não a consideram como tal. Meu intuito é demonstrar, através do cotejo de renomados autores sobre o tema, que a proposta de uma tradução para LIBRAS de obras cinematográficas preconiza um árduo labor que a insere como Tradução audiovisual acessível.

Dado este panorama teórico-conceitual, adentro o terceiro capítulo com as particularidades do projeto de tradução, descrevendo os aspectos técnicos envolvidos, a análise do curta-metragem escolhido para esta produção, uma abordagem quanto à narrativa e estética cinematográfica e uma reflexão aprofundada quanto à semiótica envolvida no projeto tradutório em questão. Este capítulo elucida o trabalho técnico que foi desenvolvido durante a execução desta pesquisa e demonstra a importância de seguir um caminho específico na tradução para cinema.

Não tenho a intenção, no entanto, de padronizar a janela de LIBRAS e muito menos de determinar como os tradutores devem agir, mas demonstro o processo pelo qual passei, sugerindo-o como um norteador para futuras traduções de audiovisual para a LIBRAS.

Munido desse conteúdo e proposituras, o trabalho terá suas conclusões pautadas no que tange ao processo tradutório do cinema para a língua de sinais, explorando as particularidades que este tipo de trabalho demanda, visto que se caracteriza como uma tradução especializada e leva em consideração, além dos aspectos linguísticos e culturais, a estética cinematográfica, exigindo assim uma preparação maior do tradutor. Dessa maneira, ofereço um panorama pioneiro quanto ao objeto desta pesquisa, vislumbrando desdobramentos futuros como a necessidade de formação específica dos tradutores para este tipo de trabalho e também a importância de novos estudos que amparem a área para execução de tradução audiovisual dos mais variados gêneros.

1. CULTURA SURDA E CINEMA

Durante este trabalho, muito serão citados os termos Cultura Surda, Identidade Surda e Comunidade Surda; por esta razão, iniciamos a discussão elucidando cada um desses conceitos de acordo com os Estudos Surdos² e correlacionando-os à questão central que é o acesso ao cinema como bem cultural.

A seguir, conceituo a Cultura e Identidade Surda, partindo de uma perspectiva pós-estruturalista, baseada nos estudos desenvolvidos por Perlin (2006), Strobel (2008), Santana e Bergamo (2005), entre outros autores que se debruçam a estudar as relações culturais desenvolvidas pela Comunidade Surda em sua constante luta por espaço em um território predominantemente dominado por ouvintes. Vale destacar, que o termo “ouvinte”, neste trabalho, faz referência aos sujeitos que, por não possuírem vínculo com pessoas Surdas e por não conhecerem e utilizarem a Língua de Sinais, não fazem parte da Comunidade Surda; diferente do termo “não-surdo” que será utilizado para referir-se aos indivíduos que tem vínculo com as Comunidade Surda e se comunicam através da língua de sinais, vivenciando o universo Surdos e compartilhando artefatos culturais dessa comunidade

Estabeleço, ainda, uma relação entre os Surdos e o cinema, evidenciando a importância deste como artefato cultural³, para a Comunidade Surda, visto que, ao utilizarem das tecnologias de captação de imagem e vídeo para o registro da Língua de Sinais Brasileira, a atenção dos Surdos se voltou para produções audiovisuais e para seus derivados, incluindo o cinema. Portanto, cabe entender como a busca de Surdos por obras cinematográficas tem crescido e gerado uma demanda maior por um tipo especializado de tradução.

Ante o exposto, cabe levantar o arcabouço legal que ampara a Comunidade Surda em seus direitos de acesso à cultura e compreender como a legislação brasileira tem atuado para garantir esse direito, desde a legalização da LIBRAS

² “os Estudos Surdos se constituem enquanto um programa de pesquisa em educação, onde as identidades, as línguas, os projetos educacionais, a história, a arte, as comunidades e as culturas surdas são focalizadas e entendidas a partir da diferença, a partir de seu reconhecimento político” SKLIAR (1998, p. 5).

³ “o conceito ‘artefatos’ não se refere apenas a materialismos culturais, mas àquilo que na cultura constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo”.(STROBEL, 2008a, p.35)

como língua dos Surdos, até as leis mais recentes que garantem o acesso de Surdos à cultura e exigem que fornecedores e produtores culturais se adequem para atender o público Surdo.

1.1. Cultura e Identidade Surda

Esta seção apresenta uma abordagem introdutória sobre a constituição da Identidade e da Cultura Surda. De fato, devido à complexidade que os próprios temas carregam em si, não seria prudente abordar todos os seus aspectos em uma única dissertação, o que dirá em uma seção.

A partir do cotejo de obras que abordam o tema da Cultura Surda e da constituição da identidade dos surdos, busco conceituar de forma objetiva esses termos que serão citados com bastante frequência neste trabalho, já que uma das premissas do projeto tradutório desenvolvido aqui é justamente respeitar as especificidades linguísticas e culturais do Povo Surdo que fazem parte da Comunidade Surda.

Cabe pois citar Perlin, que de forma clara diferencia Povo Surdo de Comunidade Surda:

Quero definir aqui visíveis diferenças entre povo surdo e comunidade surda. Povo surdo é tido como o grupo de surdos constituído com língua, lugar e cultura específica. Comunidade surda trata de um aspecto mais híbrido na constituição epistêmica como um grupo instável de pessoas que a constitui. Tanto podem ser os surdos, os ouvintes filhos de pais surdos, os intérpretes e os que simpatizam com os surdos. (PERLIN, 2003, p. 16)

Feita esta distinção, pode-se iniciar uma contextualização para discutir a cultura que permeia esta comunidade e as identidades que se constituem neste povo. Tal análise possibilitará compreender alguns posicionamentos que tomei enquanto tradutor que se considera membro da Comunidade Surda.

Os Surdos têm uma organização social própria construída a partir das relações que têm com o mundo, com seus pares e com os outros. Suas vivências sociais são pautadas em experiências predominantemente visuais. Situações corriqueiras, como receber uma visita em casa, assistir a um programa de televisão

(TV) ou até mesmo comprar algum produto, tiveram que ser desconstruídas e reconstruídas pelos Surdos, pois essas rotinas, para nós ouvintes e não-surdos, estão baseadas em eventos também sonoros.

Somos avisados da presença de um visitante com o som da campainha; assistimos a programas de TV sem nem mesmo estar perto do aparelho voltando nossa atenção apenas aos sons emitidos, sejam eles falas ou ruídos; ao chegar a um estabelecimento comercial, somos informados das condições de pagamento e declaramos nossa escolha de compra utilizando, principalmente, a oralidade. Nosso mundo é, geralmente, constituído a partir de nossas capacidades de falar e ouvir.

Para os Surdos, a realidade é outra, a experiência de mundo é outra. Ao receber uma visita, o surdo percebe a presença de seus convidados a partir de uma campainha luminosa ou de um animal de estimação que se agita com a chegada dos amigos. Os programas de TV só fazem sentido se houver a possibilidade de tradução para LIBRAS ou legendagem e as compras podem necessitar do apoio de um intérprete ou um bloco de notas, por exemplo.

Perlin e Strobel afirmam que

[...] a cultura oferece um modo de construir significados e símbolos que influenciam e direcionam nossas ações com as quais podemos nos identificar, construir nossa identidade enquanto surdos, identificar e dar sentido aos significados e significâncias como grupo, ou como povo. (PERLIN e STROBEL, 2006, p. 34)

Como exemplo desses significados e significantes que constituem a cultura surda, podemos elencar a representação que fazem Santana e Bergamo,

Na área da surdez encontra-se geralmente o termo “cultura” como referência à língua (de sinais), às estratégias sociais e aos mecanismos compensatórios que os surdos realizam para agir no/sobre o mundo, como o despertador que vibra, a campainha que aciona a luz, o uso de fax em vez de telefone, o tipo de piada que se conta etc. (SANTANA e BERGAMO, 2005, p. 572)

Contudo, a questão cultural não está vinculada apenas a artefatos materializados, mas diz respeito ainda às narrativas surdas, ao modo como os surdos vivem e experimentam o mundo. Em sua tese de doutorado, Perlin (2003, p. 27) abraça “a ideia de cultura surda como os sistemas partilhados de significações

constituídos por sujeitos que utilizam experiencição visual. Cada movimento, cada nova significação, como as ondas sobre um lago, movimenta a cultura surda.”

Partindo da propositura acima, entende-se que cada vez que os Surdos vivenciam situações da vida cotidiana, essas experiências ocorrem tendo a visualidade como base. Posso citar, por exemplo, as campainhas luminosas que são instaladas em casas de Surdos; ao invés de um sinal sonoro, a campainha de Surdos faz as luzes da casa piscarem o que os alerta de que há alguém aguardando no portão. Outro exemplo são os sinais luminosos como os botões de elevadores que indicam ao surdo que o equipamento chegou ao andar solicitado e que as portas se abrirão.

Pensar nessas experiências visual é um exercício que a Comunidade Surda tem que fazer diariamente para identificar como tornar sua vida mais dinâmica e sem empecilhos. Dessa forma, convido a você leitor, pensar em como o cinema, como uma experiências visual, pode ser um benefício para a comunidade Surda?

No tocante às identidades Surdas, Gladis Perlin se mantém como um expoente acadêmico já que em sua dissertação de mestrado⁴ investigou a fundo a constituição dessas identidades, plurais e multifacetadas. Para ela,

As identidades surdas são multifacetadas, fragmentadas, em constante mudança; jamais se encontra uma identidade mestra, um foco. Os surdos passam a serem surdos através da experiência visual, de adquirir certo jeito de ser surdo. (PERLIN, 2006, p. 140)

O termo identidades é usado no plural para abarcar as diversas possibilidades de constituição do sujeito (Surdo), que, de acordo com a intensidade e a qualidade das experiências que tem, desenvolve sua alteridade num complexo de relações.

Para elucidar esse pensamento, basta refletir sobre as identidades que podem se constituir em um surdo filho de pais surdos que convive desde a infância com a língua de sinais e que tem seu referencial pautado na visualidade; ou se contrapor a um surdo que nasce em família de ouvintes e que passa seus anos iniciais de constituição como sujeito em busca da “normalidade” de seus pais. Os

⁴ Ver. PERLIN, Gladis Terezinha Taschetto. Histórias de vida surda: identidades em questão. **Porto Alegre (RS): Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, 1998.

exemplos são extremos mas nos permitem compreender que entre um e outro há uma gama de possibilidades de interação que podem se desenvolver e vão ser primordiais na constituição identitária desses sujeitos.

Confirmando a pluralidade e complexidade do conceito de identidades, Santana e Bergamo afirmam que

[...] dificilmente se pode falar de uma identidade surda. A constituição da identidade do sujeito está relacionada às práticas sociais, e não a uma língua determinada, e às interações discursivas diferenciadas no decorrer de sua vida: na família, na escola, no trabalho, nos cursos que faz, com os amigos. (SANTANA e BERGAMO, 2005, p. 572)

Alguns autores acreditam que a Identidade Surda se constitua a partir do contato e apropriação da língua de sinais. Contudo essa ideia demonstra-se reducionista, já que não considera todo o espectro de interações a que os sujeitos estão expostos, como afirmam os autores

Ao tomar a língua como definidora de uma identidade social, ainda que se leve em conta as relações e os conflitos relativos às distintas posições ocupadas por grupos sociais, enfatiza-se o seu caráter instrumental. Assim, sua natureza, ou sua significação social, passa a ser creditada às interações sociais às quais está ligada. (SANTANA e BERGAMO, 2005, p. 568)

Como alertado pelos autores acima, é importante entender que a língua tem um papel mais amplo na definição das identidades e que ela não pode ser considerada, de maneira instrumental, como meio para constituir a identidade. Na realidade ela é um dos agentes de constituição identitária.

Vale destacar ainda, que

não existe uma identidade surda exclusiva, ela é mutável e construída por papéis sociais diferentes, assim como pode ser além de surdo, rico, professor, alemão, católico e homossexual e também pelas línguas que constrói sua subjetividade, assim como língua de sinais e língua portuguesa. (STROBEL, 2008, p. 36)

Ante o exposto, reforço que, no que tange às identidades Surdas, Perlin (1998) já pontuava sobre sua complexidade. A autora entende que dependendo do

contexto sociocultural em que este surdo esteja envolvido sua identidade pode se desenvolver de maneiras distintas.

Para compreender com mais clareza essas diferentes nuances identitárias, compilamos os sete perfis de identidade Surda de Perlin (1998):

- 1) Identidade Surda política: são sujeitos que se reconhecem como Surdos, aceitam sua condição de surdez e a veem como uma diferença política. Estes Surdos valorizam a Língua de Sinais e lutam por ela. Suas experiências visuais determinam seus comportamentos e destacam suas diferenças.
- 2) Identidades Surdas Híbridas: representadas por surdos que nasceram ouvintes, mas que perderam a audição por algum motivo. Estes surdos, dependendo de quando a surdez se estabeleceu tiveram oportunidade de assimilar a estrutura do português, mas são falantes de LIBRAS. Assim como o primeiro grupo, eles se aceitam como Surdos e participam ativamente das comunidades Surdas.
- 3) Identidade Surda Flutuante: Este grupo corresponde aos surdos que não tiveram contato com a comunidade surda e foram expostos à representação da surdez como deficiência e preconceito. Eles não participam da comunidade surda e não se identificam como surdos e ainda se sentem inferiores aos ouvintes.
- 4) Identidade Surda Embaraçada: é um grupo bastante específico, caracterizado pelos surdos que foram submetidos a situações de isolamento social, não utilizam a língua de sinais e tem grande dificuldade de se comunicar. Estes surdos não participam da comunidade surda e não conseguem captar a representação da identidade surda.
- 5) Identidades Surdas de Transição: Como o próprio nome sugere, estes surdos estão em transição entre as comunidades ouvinte e surda. São surdos, geralmente filhos de pais ouvintes, que entram em contato com a comunidade surda de forma tardia. Em sua grande maioria vivem isolados de outros surdos durante a infância ou enquanto os pais acreditam que a surdez deva ser curada, mas em algum momento da vida têm contato com outros surdos e

mudam sua perspectiva no que tange a surdez. Pode ocorrer a transição inversa, no caso de um surdo que passe a ter contato com a representação ouvinte, como no caso dos surdos que optam pelo implante coclear, por exemplo.

- 6) Identidades Surdas de Diáspora: é marcada por surdos que migram de uma determinada região para outra. São surdos que chegam em uma comunidade surda nova e necessitam de um período para se adaptar a nova realidade. Exemplos ilustrativos seriam: a) um surdo carioca que se muda para o Rio Grande do Sul; b) surdos em intercambio internacional.
- 7) Identidades Intermediárias: São sujeitos que tem algum tipo de perda auditiva, mas que convivem bem junto à comunidade surda graças ao uso de aparelhos auditivos. Não se identificam com a comunidade surda, mas também não se identificam com a comunidade ouvinte.

Essa categorização não tem por objetivo limitar as representações das identidades surdas, mas sim, afirmar que “as identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas se moldam de acordo com maior ou menor representatividade cultural assumida pelo sujeito” (Perlin, 2003, p. 130). Não se trata de dividir as identidades em blocos, mas perceber que, de acordo com o envolvimento do surdo nas culturas que o rodeiam, pode-se evidenciar mais um ou outro perfil de identidade, visto que este é um conceito fluido e bastante complexo.

Para concluir esta introdução sobre cultura e identidades Surdas, reforço a riqueza e complexidade do tema que deve ser observadas por qualquer pesquisador que se proponha a investigar esta comunidade. A apreensão de cultura Surda, compartilhada por todos que se relacionam com os Surdos e que se propõem a vivenciar a experiência visual de mundo, é imprescindível ao tradutor/pesquisador. É a partir de suas experiências na cultura Surda que o tradutor/pesquisador perceberá e compreenderá o que significa ser surdo e como essa identidade se fortalece na relação com o outro surdo ou não, na interação com as línguas de sinais ou com as línguas orais e em todas as relações sociais por quais os Surdos passam.

Portanto, fica evidente que o tradutor/pesquisador, neste contexto de envolvimento profundo com seu objeto, não pode supor um papel de neutralidade. Pelo contrário, ele exerce um papel ativo no processo.

Na condição de tradutor e intérprete atuante junto à comunidade surda, vivenciei diversas situações em que o surdo era privado do acesso à cultura por falta de acessibilidade linguística. Por vezes me questioneei quanto ao que poderia ser feito e como poderíamos mudar essa realidade e por esse motivo é que vislumbrei no meio acadêmico uma possibilidade de ação. Como TILS, sei que nosso envolvimento com os surdos é inevitável e assume características peculiares que apresento na seção seguinte.

1.2. O lugar do TILS na Comunidade Surda

Entendendo a trama de relações que envolvem a Cultura Surda, é possível notar que há uma necessidade latente de fortalecer essa comunidade e reforçar a mudança de paradigma sobre o sujeito Surdo. É nesse emaranhado de luta afirmativa que se encontram os Tradutores e Intérpretes de Línguas de Sinais (TILS), desempenhando um papel importante na intermediação entre Comunidades Surdas e não-surdas.

Embora não seja o foco dessa discussão, a história do intérprete de LIBRAS é marcada como uma atividade voluntária de caráter assistencialista que surgiu espontaneamente entre ouvintes que tinham familiares surdos e se sentiam impelidos a auxiliá-los em sua comunicação. Essas atividades se desenvolveram de maneira mais institucionalizada, porém ainda com cunho de “auxílio humanitário”, nas instituições religiosas, que viram no aprendizado da Língua de Sinais uma ferramenta de evangelização.

O que é importante salientar nesse breve apanhado histórico é que a visão clínico-patológica⁵ estava bastante presente na atuação dos TILS e que, em sua

⁵ A surdez é comumente abordada por duas perspectivas distintas: a visão clínico-patológica, que considera o surdo como um indivíduo com uma deficiência física, necessitando de intervenções médicas para se tornar “normal”; a visão sócio-cultural da surdez considera o indivíduo surdo como como sujeito cultural, compreendendo que a surdez é sim um traço dessa diferença, mas não

condição de ouvintes, tiveram que resignificar o sujeito Surdo para que tivessem sua participação na Comunidade Surda referendada. Já que o seu papel excede os de apenas transpor entre as línguas em questão, mas o TILS faz parte da comunidade Surda, o que é referendado ao se entender que:

“Quanto mais se reflete sobre a presença do ILS, mais se compreende a complexidade de seu papel, as dimensões e a profundidade de sua atuação. Mais se percebe que os ILS são também intérpretes da cultura, da língua, da história, dos movimentos, das políticas da identidade e da subjetividade surda, e apresentam suas particularidades, sua identidade, sua orbitalidade”. (PERLIN, 2006, p. 138)

Gladis Perlin demonstra na citação a cima que o papel do intérprete de língua de sinais (ILS) não é mais considerado pelos Surdos como um mero transpositor entre as línguas orais e as línguas de sinais. A autora amplia sua atuação reforçando a dimensão extralinguística que o fazer tradutório implica. Para ela, devido à proximidade que o TILS⁶ tem com a comunidade Surda, ele deixa transparecer em seu trabalho sua concepção de surdez, sua posição quanto às políticas voltadas para a comunidade surda e também explicita a sua própria relação com a cultura surda. Isso fica claro ao considerar, como afirmado por Berman (2002) que, a tradução exprime um complexo em que nossa relação com o Outro está em voga ; logo o tradutor se vê impelido a se posicionar frente a essa dimensão, influenciado por sua própria concepção socioideológica.

Traduzir é um processo complexo e dinâmico que, para Calixto, Garcêz e Oliveira (2012, p. 4), “requer estratégias que levem em conta a subjetividade do tradutor/intérprete e da pessoa surda dentro de uma vasta política cultural”. Os autores consideram que o tradutor e intérprete de LIBRAS deve fazer parte da história dos surdos, estando disposto a entender os anseios e afetos do outro. Nota-se que há uma relação de dependência entre Surdo e TILS pautada na subjetividade desses seres.

considerá-la pelo viés de déficit ou falta, e sim de que foi por conta dessa diferença que os indivíduos desenvolveram uma língua e com essa língua uma cultura, deixamos transparecer um olhar sensível e diferenciado sobre a comunidade surda.

⁶ Em seu trabalho Gladis Perlin utiliza a sigla ILS para designar o Intérprete de Língua de Sinais, contudo na atualidade ampliou-se o termo para Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais, por esta razão utilizo a sigla TILS para designar este profissional.

Em minha experiência pessoal vivencio diariamente essa relação de proximidade com a comunidade surda, seja na busca por pertencimento, seja no ensejo de apoiar as causas pelas quais os Surdos lutam. Essa relação se expressa inclusive no ato tradutório, quando, ao conhecer os desígnios dessa comunidade, oriento minha tradução para melhor atendê-los. É um ato de tomada de decisão consciente, que vai além de razões mercadológicas ou contratuais, pretendendo privilegiar a compreensão de meu público alvo e garantir que tenha acesso à mensagem e ao conteúdo que esteja sendo abordado.

Marques e Oliveira (2009, p. 395), baseados na fenomenologia, conferem ao TILS o título de “ser que circunda as pessoas surdas, que surgiu no mundo como um momento na vida destas e segue com elas nos eventos mundanos que a sucedem”. Os autores estabelecem uma relação eu-outro, em que aquele eu refere-se ao Surdo e o outro caracteriza o intérprete. Nessa relação o TILS, como momento, só existe em virtude da existência do Surdo.

A visão de Marques apresenta uma relação intrigante quanto ao que ele chama de *ser intérprete*:

[...][Podemos parafrasear Marques (2008) colocando que, enquanto eu, sendo intérprete, isto é, pessoa não surda falante da Língua de Sinais, vivencio experiências originárias das relações com pessoas surdas, ao mesmo tempo em que convivo com pessoas não surdas, desconhecedoras das relações anteriores, participo dos diversos olhares (não necessariamente, acadêmicos, mas também olhares simples), das políticas, percebo que, nas narrativas de surdos e não surdos, há um discurso sobre o que é “próprio” ou “não-próprio”. No entanto, eu, que transito entre essas intencionalidades, não pertencem nem ao que é próprio, nem ao não-próprio, embora ora esteja associada ao primeiro, ora ao segundo. (MARQUES 2009, p. 401)

Nota-se uma dicotomia quanto ao lugar do intérprete, que, ao mesmo tempo em que pertence à Comunidade Surda e compartilha com ela experiências particulares, transita pela comunidade ouvinte como membro indiscutível desta. O intérprete se configura, então, entre esses dois mundos distintos e convergentes, compartilhando dos “diversos olhares”, ou seja, vivendo experiências nos âmbitos sociais mais diversificados tanto em sua relação com surdos como em sua relação com não-surdos.

Para concluir a reflexão sobre o lugar do intérprete, me aproprio da fala de Marques (2009, p. 406): “pensar que apenas a aquisição da Língua de Sinais

constitui o intérprete é tão equivocado como pensar que o ser intérprete é constituído apenas pela ação de interpretar”. Ser tradutor e intérprete de línguas de sinais é ter consciência de seu papel de mediador entre esses dois mundos e entender que cada mensagem traduzida e interpretada carrega em si um contexto histórico-social de luta e afirmação.

O intérprete de LIBRAS, ao meu ver, exerce um papel ativo na comunidade surda e deve expressar essa responsabilidade em seu trabalho. Acrescento ainda que ao pensar na tradução de cinema – objeto deste estudo, o TILS deve ter a convicção de que seu trabalho é de, não só possibilitar ao surdo entender o que se passa na tela, mas contribuir para que ele vivencie o cinema e desfrute dessa experiência cultural tão rica.

1.3. Os Surdos e o cinema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

É entendendo a complexidade da questão, como tradutor e intérprete de LIBRAS atuante, há mais de 12 anos, junto à Comunidade Surda, que a proposta de traduzir filmes para a LIBRAS surge numa perspectiva de respeito à especificidade dessa comunidade, em consonância com a fala de Perlin (2006), que afirma que o intérprete de LIBRAS é intérprete não apenas da Língua de Sinais Brasileira, mas também da cultura e das lutas do povo Surdo.

1.4. Acessibilidade e acesso à cultura

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) traz como fundamentais os direitos culturais por entender que estes são fatores de singularização da pessoa humana, visto que o acesso à cultura possibilita ao sujeito significar sua existência com base no arcabouço cultural a que é submetido. Sustentada por esse entendimento, a Constituição Federal Brasileira garante, em seu artigo 215, o “pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional.”

Normatizar esse acesso é mister, pois, como afirma José Márcio Barros,

A experiência e formação cultural de um indivíduo é, portanto, o resultado do desenvolvimento, a partir de processos de socialização, de um repertório que, compartilhado ao grupo social a que pertence, viabiliza sua existência e permanência no coletivo. (BARROS, 2001, p.2)

Sendo assim, pode-se afirmar que, ao viabilizar a experiência cultural de seus cidadãos, o Estado garante a manutenção da cultura nacional. Contudo, a lei fundamental não especifica quais são os direitos culturais e tão pouco determina como o Estado deve garantir o acesso a eles.

Santos (2007, p. 45) proclama que os princípios constitucionais culturais são: “o princípio do pluralismo cultural, o da participação popular na concepção e gestão das políticas culturais, o do suporte logístico estatal na atuação no setor cultural, o do respeito à memória coletiva e o da universalidade”. Visando garantir as manifestações culturais através do financiamento de atividades culturais, a Lei 8.313/1991, comumente conhecida como Lei Rouanet, estabelece o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Vale destacar que em seu texto original, embora proclamasse que um dos objetivos do PRONAC fosse a captação de recursos para contribuir ao acesso de todos à cultura, a Lei Rouanet não especificava como as pessoas com deficiência teriam esse acesso garantido, o que podemos inferir como uma violação dos princípios constitucionais supracitados.

A acessibilidade cultural só entrará no texto da referida lei no ano de 2015 com o Estatuto da Pessoa com deficiência, que será detalhado nos parágrafos que seguem.

Ao longo dos anos, grandes foram os avanços legais no que tange à acessibilidade e à garantia de direitos às pessoas com deficiência. Como destaque podemos apontar a lei 10.098/2000 e o decreto 5.296/2004 que a regulamenta. Essa legislação estabelece as normas para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência (PCDs) que de forma tímida reforçam a importância de garantir o acesso às pessoas com deficiência a bens culturais.

Outro destaque que deve ser feito é quanto à Convenção da ONU sobre os direitos da Pessoa com Deficiência, ratificada pelo governo brasileiro em 2009 pela lei 6.949. A convenção dedica seu trigésimo artigo ao direito das PCDs de participação na vida cultural, recreação, lazer e esporte, determinando que os Estados tomem providências para garantir bens culturais acessíveis, especificando no artigo 30 item 1.b “acesso a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais, em formatos acessíveis.”

A convenção reforça a importância de o Estado reconhecer a identidade cultural e linguística das pessoas com deficiência, o que inclui as línguas de sinais e a cultura Surda, corroborando com o proposto pela lei 10.436/2002, que reconhece a Língua de Sinais Brasileira como meio oficial de comunicação e expressão da comunidade Surda brasileira e o decreto 5.626/2005 que regulamenta essa lei.

Como destaques finais para o tema de acessibilidade e acesso à cultura, podemos elencar a Lei Brasileira de inclusão da Pessoa com Deficiência (Lei 13.146/2015) que em seu artigo 67 define como recursos obrigatórios para os sistemas de radiodifusão de som e imagem a legenda oculta, a janela de LIBRAS e a audiodescrição e ainda,

aponta que as pessoas com deficiência têm direito à cultura, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo garantido o acesso aos bens culturais em formatos acessíveis. Além disso, aponta que é vedada a recusa de oferta de obra intelectual em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual. No que diz respeito à oferta de audiovisuais nas salas de cinema, a lei prevê que devem ser oferecidas, em todas as sessões, recursos de acessibilidade para as pessoas com deficiência. (NAVES, *et all.* 2016. p.15)

No que tange à oferta acessível nas salas de cinema, a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, publicou em 13 de setembro de 2016 a Instrução Normativa nº 128, que dispõe sobre as normas de acessibilidade auditiva e visual na distribuição e exibição de obras cinematográficas. De acordo com o texto, em seu artigo 3º, “as salas de exibição comercial deverão dispor de tecnologia assistiva voltada à fruição dos recursos de legendagem, legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais” (ANCINE, 2016). O texto, embora exija do exibidor a oferta da tecnologia, exige também que o distribuidor ofereça cópia acessível de todas as produções e estabelece prazos⁷ para que tanto distribuidores quanto exibidores se adequem a essa nova regra.

Ao analisar o arcabouço legal que ampara o direito das pessoas com deficiência de acesso à cultura, observamos que há avanços significativos e podemos inferir que o próprio governo federal já reconheceu a legitimidade desse direito. Cabe à sociedade cobrar o cumprimento da legislação, ao poder público, o compromisso de executar o dispositivo legal e às empresas que atuam com

⁷ Art. 6º. O cumprimento do disposto nos art. 3º e 4º desta norma obedecerá aos seguintes prazos de carência:

I – Para grupos exibidores a partir de 21 (vinte e uma) salas de exibição:

a) No prazo de 14 (quatorze) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 50% (cinquenta por cento) do total de salas; e,

b) No prazo de 24 (vinte e quatro) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 100% (cem por cento) do total de salas.

II – Para grupos exibidores com até 20 (vinte) salas de exibição:

a) No prazo de 14 (quatorze) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 30% (trinta por cento) do total de salas;

b) No prazo de 24 (vinte e quatro) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 100% (cem por cento) do total de salas.

produção audiovisual se ajustarem para atender a essa nova demanda com a devida qualidade, oferecendo recursos que possibilitem à pessoa com deficiência a fruição da obra.

2. A JANELA DE LIBRAS E O CINEMA

Durante este capítulo, discorrerei sobre duas questões centrais para a dissertação: a Tradução audiovisual como objeto dos Estudos da tradução e a Janela de LIBRAS como modalidade emergente no campo da TAV.

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

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

Defendendo a Janela de LIBRAS como uma nova modalidade de TAV, proponho abrir uma seção exclusiva para discutir e analisar os modelos vigentes e as regras de utilização desse recurso no cenário brasileiro, para a partir daí expor meu projeto de tradução e o modelo que utilizei para o desenvolvimento da JL.

2.1. A Tradução Audiovisual

A sistematização de estudos sobre tradução audiovisual – TAV, data dos anos 90 com os trabalhos de Gambier (1995, 1996, 1998) e Gottlieb (1997 e 2000) que asseguram o seu caráter autônomo no âmbito dos Estudos da Tradução, visto que, “como um campo autônomo dentro do domínio mais amplo dos estudos de tradução, a TAV é de fato uma entidade por direito próprio e não por um subgrupo dentro, digamos, de tradução literária”⁸ (Díaz-Cintas, 2009, p.5). Nos anos que se seguiram, a qualidade e quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o tema ganharam força e a TAV conquistou mais espaço acadêmico.

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

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

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

⁸ *as an autonomous field within the broader domain of translation Studies, AVT is indeed an entity in its own right rather than a subgroup within, say, literary translation* (Díaz-Cintas, 2009, p.5)

Sobre a TAV, Albir (1999) declara que

As linguagens audiovisuais se caracterizam principalmente pela confluência de pelo menos dois códigos (tanto em texto original como na tradução): por uma parte o código linguístico (oral e/ou escrito) e por outra o código visual (verbal e/ou icônico). O texto audiovisual se considera desde o ponto de vista semiótico (a soma dos códigos envolvidos em texto), narrativo (relato) e comunicativo (de acordo com as situações presentes). (p.182)

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

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

Ainda conceituando a produção audiovisual, Ferreira afirma que

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

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

A apresentação dos tipos de TAV não é menos confusa, e a lista é composta por: legendagem interlinguística ou legenda aberta (interlingual subtitling ou open caption), legendagem bilíngue (bilingual subtitling), dublagem (dubbing), dublagem intralingual (intralingual dubbing), interpretação consecutiva (consecutiva interpreting), interpretação simultânea (simultaneous interpreting), interpretação de sinais (sign language interpreting), voice-over ou meia-dublagem (voice over ou half dubbing), comentário livre (free commentary), tradução à prima vista ou simultânea (simultaneous or sight translation), produção multilinguística (multilingual production), legendagem intralinguística ou closed caption (intralingual subtitling ou closed caption), tradução de roteiro (scenario/script translation), legendagem ao vivo ou em tempo real (live or real time subtitling), supra-legendagem ou legendagem eletrônica (surtitling) e audiodescrição (audiodescription), nessa ordem. (FRANCO E ARAÚJO 2011, p. 1-2)

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

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

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

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

Para esta pesquisa, entendemos como primordial ampliar a afirmação abaixo, incluindo como nova modalidade de TAV a Tradução em língua de sinais, visto que ela pode ser enquadrada tanto como intralinguística como intersemiótica.

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

de redefinirmos as outras modalidades como igualmente promotoras de acessibilidade. (FRANCO E ARAÚJO, 2011, p. 4)

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

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

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

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

Como dito, as formas mais comuns de TAV são a legendagem e a dublagem, contudo, os conceitos desse tipo de TAV são incipientes para traduzir a complexidade do trabalho com a Janela de LIBRAS. Ambas tem como foco a transposição linguística, ou seja, transpor os textos e sons, enquanto a JL pode incorporar ainda os planos, perspectivas e até nuances físicas como expressões faciais e corporais que contribuam para o amplo entendimento da obra.

O primeiro foi definido por Albir (1999) como a modalidade em que o texto auditivo original se mantém e é inserido um texto que representa exatamente o que

o texto auditivo professa. Já o segundo caracteriza-se pela sobreposição do texto original por um outro texto auditivo na língua de chegada.

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

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

Sendo assim acredito que seja mais prudente neste momento considerar a Janela de LIBRAS como uma modalidade exclusiva, com peculiaridades e propósitos específicos.

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

Em se tratando da interpretação para cinema, questões artísticas, cinematográficas, multimodais e intersemiótica precisam ser contempladas para que a pessoa surda possa exercer a fruição estética.

É interessante pensar, ainda como Diaz-Cintas (2007), na figura do profissional tradutor que precisa dispor de diversas habilidades e que é chamado pelo autor de "acessibilitador":

Falamos de «acessibilidade», mas carecemos de um conceito geral que aglutine os responsáveis encarregados da mesma, contrariamente ao que acontece no terreno da tradução (tradutor) e da interpretação (intérprete). Dado o impulso atual desta nova atividade social e profissional e suas boas perspectivas de futuro, talvez seja o momento adequado de cunhar um novo termo e começar a falar da figura do «acessibilitador», como especialista último no terreno da acessibilidade [tradução nossa] (DÍAZ CINTAS, 2007, p. 46).

Sendo assim, podemos afirmar que as competências do acessibilitador são múltiplas e diversas, pois precisa conhecer o universo das pessoas com deficiência, as questões relacionadas aos produtos audiovisuais a que se destina seu trabalho e ainda às nuances do tipo de obra com que vai trabalhar, sendo assim, cada atividade em que haja necessidade de tradução acessível demandará do acessibilitador um trabalho de preparação e organização

2.2. Os modelos vigentes de Janela de LIBRAS

A Associação Brasileira de Normas Técnicas define, em sua norma de número 15.290, a Janela de LIBRAS – JL como o “espaço delimitado no vídeo onde as informações veiculadas na língua portuguesa são interpretadas através de LIBRAS” (ABNT, 2005. p.3). A norma determina os parâmetros técnicos para a produção da Janela de LIBRAS, os requisitos básicos para a preparação do estúdio, a iluminação mínima e o posicionamento da câmera de vídeo. A norma técnica ainda orienta quanto ao recorte da tela, o posicionamento do intérprete e determina requisitos para que a visualização da sinalização seja viável.

Quando de sua criação, a ABNT NBR 15.290 de 2005 foi um marco na garantia de direitos para os Surdos, pois abriu precedente para que este tipo de tradução ganhasse espaço nas telas, mesmo sem determinar a obrigatoriedade e deixar lacunas quanto a outras questões importantes para a tradução de qualidade como orientações estéticas, determinação de diretrizes para localização da janela na tela e aspectos linguísticos.

Na área acadêmica são poucas as publicações que se dedicam a compreender o fenômeno da Janela de LIBRAS e as publicações existentes tomam como conceito o definido pela ABNT.

Em uma busca em sites de compartilhamento de vídeo foi possível notar que não há um padrão estético quanto ao uso desse recurso. As Janelas de LIBRAS são dispostas em tamanhos, formatos e locais diferentes da tela, mesmo com as orientações da NBR 15.290.



FIGURA 1: MAIS UMA CANÇÃO – LOS HERMANOS – LIBRAS
[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=QC6B0SWo9cI](https://www.youtube.com/watch?v=QC6B0SWo9cI)

A figura 1 apresenta um modelo de Janela de LIBRAS que reserva o canto esquerdo inferior da tela para a tradução e se aproxima das proporções definidas pela ABNT em fundo preto sem interferências. O vídeo principal está reduzido para que não haja sobreposição das imagens.



FIGURA 2: HOJE EM DIA – COM JANELA DE LIBRAS: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TFPMGLX53Z0](https://www.youtube.com/watch?v=TFPMGLX53Z0)

Já na figura 2, observamos uma interpretação simultânea em programa de TV em que o intérprete aparece com vestimentas escuras em fundo estilizado na cor

azul e é sobreposto por tarja com logo do programa e texto sobre o evento. O tamanho e a posição da janela são aleatórios e não estão de acordo com as regras da ABNT – a saber $\frac{1}{2}$ da altura da tela e $\frac{1}{4}$ da largura.



FIGURA 3: TRABALHO DE TRADUÇÃO EM LIBRAS - [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=G54RUQoYQT0](https://www.youtube.com/watch?v=G54RUQoYQT0)

Na figura 3 a janela encontra-se no canto direito da tela, o vídeo principal está reduzido, contudo a janela de LIBRAS está sobreposta ao vídeo e está em proporções menores do que a proposta das regras vigentes.

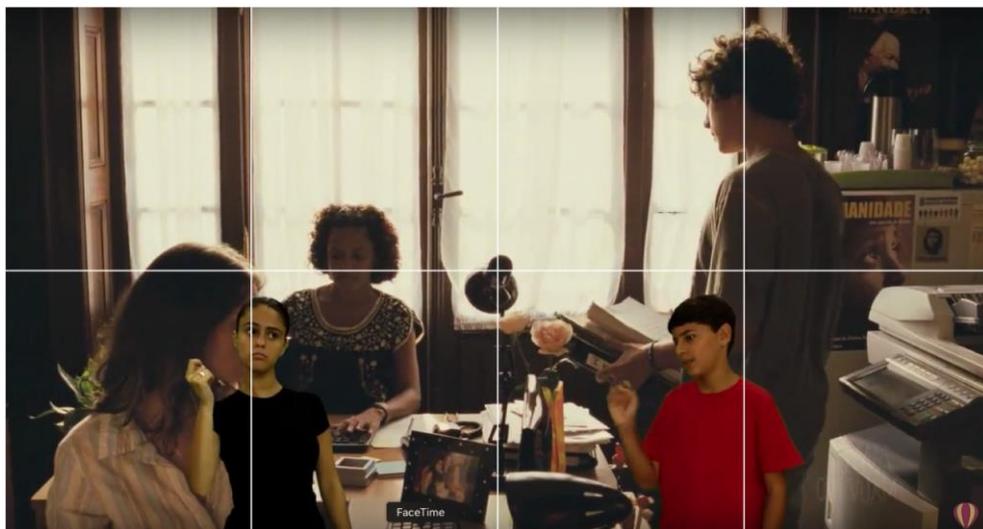


FIGURA 4: TROPA DE ELITE II - [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=iW6Y3AY9GUQ](https://www.youtube.com/watch?v=iW6Y3AY9GUQ)



FIGURA 5: TROPA DE ELITE II - [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IW6Y3AY9gUQ](https://www.youtube.com/watch?v=IW6Y3AY9gUQ)

As figuras 4 e 5 apresentam o modelo de janela de LIBRAS utilizado pela produtora Filmes que voam, especializada em produções acessíveis. A produtora opta por utilizar fundo transparente sobreposto ao filme e diferenciar os personagens com intérpretes distintos, caso o intérprete represente mais de um personagem a cor de sua roupa é alterada.

Nota-se nas imagens que a produtora busca equiparar até o perfil dos personagens, selecionando tradutores jovens para representar adolescentes e tradutores adultos para representar personagens mais velhos.

A questão que se coloca é que neste modelo o intérprete pode, eventualmente, atrapalhar a visualização da cena, como ocorre em 4^a, quando a personagem feminino tem o rosto coberto pela intérprete. Outro ponto que merece observação é que os intérpretes flutuam pela tela de acordo com a localização de seu personagem e eles só permanecem na tela enquanto o personagem verbaliza, gerando o efeito de *fade-in*, *fade-out* em excesso.

As imagens permitem verificar a variedade de formatos e estilos de Janela de LIBRAS, além de deixar evidente que, embora haja regras e orientações quanto à forma para produção desse recurso, ainda não se tem um padrão definido, deixando a critério dos produtores a decisão de como apresentar a tradução na tela.

Acredito que um dos critérios que deve ser levado em consideração é a boa visualização das duas obras: o filme original e a tradução. Para tanto, deve-se

entender que cada tipo de programação pode demandar um padrão de JL diferente; um telejornal sugere uma janela mais estática e formal que pode ser inclusive sobreposta à tela sem prejudicar a visualização, um debate político pode demandar um padrão de janela com mais de um tradutor/intérprete, permitindo ao telespectador surdos visualizar a dinâmica de perguntas e respostas, enquanto o cinema sugere ainda um modelo específico. Por esta razão para este projeto trabalharemos com um padrão de janela que acreditamos ser mais aderente ao cinema.

Para este trabalho será considerada a definição de Janela de LIBRAS do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* do Ministério da Cultura, que conceitua a JL como:

O espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), na qual o conteúdo de uma produção audiovisual é traduzido num quadro reservado, preferencialmente, no canto inferior direito da tela, exibido simultaneamente à programação. (NAVES *et all*, 2016, p. 15-16)

Essa definição determina o formato (um quadro reservado) e a posição (preferencialmente no canto inferior direito da tela). Ao apresentar essa definição o guia considera o modelo padrão de leitura ocidental que se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo, o que nos permite um processamento maior de informações e que conseqüentemente garante a compreensão do filme traduzido.

Um outro aspecto importante na definição dos parâmetros de Janela de LIBRAS é o tamanho da Janela na tela. Tanto a ABNT quando o documento do MinC preconizam que a JL deve ter metade da altura da tela e um quarto da largura do vídeo. essas proporções visam garantir a boa visualização da LIBRAS, desde que sejam respeitadas as condições de contraste entre fundo, vestimenta e cor da pele do tradutor e também a correta iluminação do tradutor, evitando sombras e superexposições.

Além destes aspectos, o Guia ainda fala sobre questões linguísticas e tradutórias que devem ser observadas durante a elaboração do projeto de tradução. Essas questões assumem importância fundamental nos projetos de tradução para o cinema, posto que podem nortear o trabalho do tradutor. Os aspectos linguísticos dizem respeito à adequação de linguagem de acordo com o filme que será

traduzido. O Guia sugere que cabe ao tradutor “realizar escolhas lexicais e terminológicas levando em consideração os aspectos culturais e linguísticos da língua fonte” (NAVES, *et all.* 2016, p.28). O privilégio pela língua fonte se dá pela peculiaridade cultural da língua de sinais, já exposta neste trabalho; o objetivo maior é garantir que o Surdo tenha plena fruição da obra, o que inclui a mensagem que ela transmite.

Ao se referir aos aspectos tradutórios, a orientação do Guia é baseada nos estudos de Barbosa (1990), que categoriza os procedimentos técnicos de tradução de acordo com o grau de divergência entre as línguas envolvidas no processo. Entendemos que esta orientação ocorre em nível didático, mas que não se limita a estes procedimentos, posto que, como mostraremos posteriormente, é possível usar outras categorias procedimentais como os baseados na semiótica. Desta maneira, mesmo seguindo os procedimentos de Barbosa, o tradutor ainda tem a possibilidade de utilizar outras abordagens contanto que garanta a qualidade do trabalho tradutório.

2.3 A janela de LIBRAS e a estética cinematográfica

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

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

Para compreender o que é uma narrativa, os autores se apoiam nos estudos de Metz (1968) que pressupõe 5 critérios para identificação de uma narrativa. A seguir sintetizaremos estes pontos para uma compreensão geral do exposto pelos autores:

1. ela deve ter um início e um fim: as narrativas devem ter uma sequência lógica que se inicia num momento específico e pressupõe um fim determinado, mesmo que este fim indique a continuidade dos acontecimentos ou até o início de novas situações;
2. é uma sequência com duas temporalidades: a da coisa narrada e a da narração, ou seja o fato em si está no passado por já ter acontecido, mas ao ser narrado ele se coloca no presente por acontecer naquele momento;
3. é um discurso: visto se tratar de uma sequência de enunciados emitidos por alguém. O fato de se perceber que há uma mensagem codificada por um emissor e decodificada por um receptor determina a função discursiva do cinema;
4. a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa narrada: partindo da ideia de que o real não conta histórias, ao se considerar o cinema como uma narrativa, mesmo fatos reais viram histórias contadas por alguém e não o fato ocorrido de fato.
5. a narrativa é um conjunto de acontecimentos: os acontecimentos concatenados e organizados é que permitem que a narrativa se organize como discurso fechado.

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

Ao contar histórias por vias desta narrativa, o cinema adquire um papel afetivo importante, como destacado por Marcel Martin (2005),

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de fato, dinamizado pela visão artística do realizador. A percepção do espectador torna-se afetiva pouco a pouco, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam.

A imagem encontra-se, portanto, afetada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de fato, sendo verdadeiramente algumas coisas mais do que a uma simples representação” (p.32)

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

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

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

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

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

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

- Plano geral: usado para situar a ação geograficamente, é usado para evidenciar o local em que a cena ocorre, como casa, prédios, cidades, etc.

- Plano conjunto: Usado para apresentar grupos de personagem de desempenham determinada função na cena. O plano conjunto enfatiza mais o ambiente que os personagens.
- Plano médio: mostra o personagem da cintura para cima e é usado para enfatizar movimentos corporais das mãos e tronco.
- Plano americano: quando o personagem é enquadrado do joelho para cima
- Primeiro plano: enquadramento do busto para cima, destaca as atitudes, características e intenções de determinado personagem.
- Plano aproximado: Enquadra o personagem do pescoço para cima focando em expressão dramática do ator.
- *Close up*: é o enfoque total no rosto do personagem enfatizando suas expressões em detalhe.

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

No filme analisado neste projeto, podemos perceber como a noção de plano é utilizada de forma inteligente na construção da narrativa.

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

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

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

Outra cena em que o trabalho narrativo é construído de forma bem interessante é no momento em que a professora introduz Gabriel, que é aluno novo na turma, convidando-o a se apresentar. O quadro foca Gabriel em close up, enquanto a professora, fora de campo, o convida para se apresentar. Ao que Gabriel responde à professora, o foco da câmera volta-se para a orelha de Léo, abrindo para seu rosto, que, ouvindo a voz de Gabriel, demonstra buscar o som desconhecido que é a voz do aluno novo. Este é um primeiro sinal do interesse que Léo desenvolve por Gabriel durante a história e a ênfase dada pela escolha dos planos mais fechados carrega em si um convite para que o espectador esteja atento a estes dois.

O filme é construído num espaço delimitado entre a escola e a casa de Léo, pela qual razão o plano geral não é utilizado. A narrativa tende a ser mais intimista, priorizando closes e planos mais fechados como primeiro plano e plano aproximado, gerando uma atmosfera de fluidez de sentimentos em que os personagens vão construindo sua identidade e se conhecendo ao decorrer da história.

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

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

Claro que não basta entender o porque de cada plano utilizado e como a perspectiva, o foco e outras técnicas cinematográficas foram utilizadas. É necessário ainda ficar atento a semiose do filme. A seguir apresentamos uma análise semiológica da obra que, assim como este cotejo estético, contribuiu para a elaboração do projeto tradutório.

3. O PROJETO DE TRADUÇÃO

Neste capítulo, objetivo descrever minha proposta de trabalho na construção de um modelo de Janela de LIBRAS aderente à produções cinematográficas. Situo a proposta metodológica da pesquisa, de natureza aplicada, conforme a classificação de Silva e Menezes (2005), seguindo a linha de pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, visto que, mediante a revisão teórica sobre o tema, analisei minhas escolhas tradutórias a partir de uma perspectiva subjetiva focada na interpretação dos fenômenos.

Seguiremos o modelo proposto pelo *Guia de Produções Audiovisuais Acessíveis* que apresenta orientações de ordem técnica, linguística e tradutória. O guia é fruto de uma construção coletiva demandada pelo Ministério da Cultura à UnB, coordenada pela professora Soraya Ferreira Alves e que contou com consultores e pesquisadores especialistas do país em audiodescrição, legendagem para surdos e janela de LIBRAS. Participei como consultor da equipe de Janela de LIBRAS na condição de profissional tradutor e intérprete de LIBRAS e mestrando em

Estudos da Tradução e junto com outros colegas da área, desenvolvemos as orientações para elaboração da Janela de LIBRAS.

Consideraremos ainda para a análise da estética da obra os estudos de Gaudreault e Jost (2009) que oferecem contribuição ao discorrer sobre a narrativa cinematográfica, nos permitindo compreender a obra fílmica por uma perspectiva discursiva. Aumont (2006 e 2007) discorre sobre a imagem e a estética do filme, subsidiando nossa visão da sintaxe da obra cinematográfica.

Para além das descrições, elencarei detalhes do processo tradutório cuja base teórica é a semiótica de Umberto Eco que amplia os conceitos de signo para além da linguística e constrói uma perspectiva ampla de que o signo tem relação com a cultura em que está inserido. Apresentarei as escolhas tradutórias justificadas pelo cotejo teórico de teorias da tradução e de estudos surdos para evidenciar a complexidade do processo de traduzir cinema para a língua de sinais.

É importante destacar que, ao analisar as escolhas tradutórias e construir o projeto de tradução, constatei que não se pode considerar as questões sugeridas pelo Guia de forma isolada. Questões técnicas, linguística e tradutórias devem ser parte do todo, posto que se complementam para dar fluidez à tradução e clareza ao discurso traduzido.

Contudo, nas seções que se seguem, optamos por exemplificar estes processos de forma particionada para que a compreensão da importância desses fenômenos fique mais clara. Advirto, porém, que em certos momentos haverá a sensação de que determinado tema já foi abordado em outra seção. Isso acontece quanto maior a proximidade dos quesitos, mas em cada aspecto analisado busquei esclarecer a singularidade das categorias de análise.

3.1 Contextualizando o projeto

Pensando nos desafios e possibilidades que a Janela de LIBRAS abarca, proponho a tradução do curta-metragem: *Eu não quero voltar sozinho* de Daniel Ribeiro e disponibilizei o trabalho traduzido no link: <https://youtu.be/T29Dp4CeLXU>.

O filme tem uma linguagem visual peculiar ao retratar a adolescência de um garoto cego que está desvendando sua sexualidade em meio às relações entre os amigos da escola.

De 2010, a obra foi exibida em mais de 100 festivais e ganhou 82 prêmios. Ao ser disponibilizado na internet, o filme já conta com mais de 5 milhões de visualizações. O sucesso do curta metragem de 17 minutos foi tamanho que teve seu roteiro retrabalhado e ganhou uma versão em longa metragem.

Escolhemos essa obra para este projeto de tradução devido à sua natureza sócio-política, que engloba temas com discussões latentes como a sexualidade adolescente e a deficiência.

Carregando uma atmosfera monocromática e linear que se passa na interação entre os três personagens, a obra evidencia a perspectiva de Léo, o personagem principal, e os sentimentos que afloram durante as cenas. Os quadros são bem marcados pela dinâmica dos personagens em diálogos tipicamente adolescentes, ora carregando reflexões deveras maduras, ora com uma infantilidade cômica.

Léo é um adolescente cego que tem sua rotina alterada com a chegada de um novo colega de classe, Gabriel. Léo passa a ter que lidar com o ciúme de Giovana, sua amiga de infância, que nutre por ele uma paixão platônica e a descoberta de seu interesse por Gabriel.

Em meio à típica rotina de trabalhos escolares e atividades adolescentes, os jovens criam um vínculo de cumplicidade e companheirismo que ganha força na trama e leva o espectador a reviver e refletir situações cotidianas dessa fase da vida.

A deficiência é tratada com respeito e tem papel de coadjuvante na história, haja vista que o ponto alto do filme é a descoberta da sexualidade e o crescimento de um sentimento puro entre os dois rapazes. O diretor trabalha a construção das cenas enfatizando a relação íntima, fluida e dinâmica dos jovens protagonistas.

A caracterização dos personagens merece destaque pois, sem exaltar estereótipos, retrata bem os perfis adolescentes. Léo é um jovem independente e sonhador de fala forte e centrada; já Giovana, garota tímida em início de puberdade, tem a fala contínua e agitada, é a fiel escudeira de Leonardo, sempre pronta a defendê-lo e a lutar por seu amigo/amado; Gabriel é um garoto bem-apegoado que

chama a atenção por onde passa por ter uma postura tímida e contida, tem um jeito misterioso que aumenta ainda mais o seu charme.

Os planos de filmagens foram bem utilizados para explicitar ao espectador os ápices de emoção do filme. A primeira vez em que Léo ouve a voz de Gabriel, a expressão de Giovana ao perceber a aproximação dos garotos, o primeiro contato físico dos garotos e diversas outras sequências foram criadas utilizando recursos de filmagem para enaltecer a emoção que se destaca através de planos e enquadramentos.

Outro ponto forte do filme diz respeito à linguagem dos personagens. O uso de contrações, gírias e expressões adolescentes é evidenciado no discurso dos personagens como forma de marcar o período de transição vivido por eles.

Essas escolhas do diretor devem estar no radar do tradutor para que este possa subsidiar seu trabalho e buscar na tradução para a LIBRAS respeitar os aspectos da estética cinematográfica, trabalhando todos os sistemas semióticos possíveis em consonância com a obra, objetivando respeitar as peculiaridades da língua e da cultura surda.

3.2 Situando a pesquisa

Entendendo a pesquisa de acordo com a proposição de Demo (1996) que a caracteriza

como atividade cotidiana considerando-a como uma atitude, um questionamento sistemático crítico e criativo, mais a intervenção competente na realidade, ou o diálogo crítico permanente com a realidade em sentido teórico e prático (p.34).

Este estudo pode ser classificado no campo das pesquisas aplicadas, visto que objetiva gerar conhecimento a partir da análise de situações práticas dirigida à solução prática de problemas e interesses específicos. No caso, a tradução de um curta-metragem em português para a língua brasileira de sinais aplicando uma proposta de modelo de Janela de Libras que favoreça a fruição do espectador surdo pela obra.

Baseado em Silva e Menezes (2005) e em meu papel como tradutor e pesquisador, o trabalho segue uma linha qualitativa, visto que

Considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento chave. (p. 20)

O objetivo dessa pesquisa é apresentar uma proposta de tradução em Libras para o curta-metragem “Eu não quero voltar sozinho”, aplicando o modelo de Janela de Libras proposto pelo Guia para produções audiovisuais acessíveis para posterior análise e justificativa das escolhas tradutórias.

Esta análise assume um caráter exploratório e parte de uma proposta bibliográfica, posto que “visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico [...] e análise de exemplos que estimulem a compreensão”. (SILVA e MENEZES, 2005, p. 21).

No que tange aos procedimentos técnicos, tendo em vista minha atuação como tradutor da obra e como pesquisador do processo, o que me coloca em posição de participante ativo da pesquisa e estreita meu relacionamento com o público-alvo.

O trabalho pode ser enquadrado como pesquisa-ação, que as autoras definem como aquela

concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo. Os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (SILVA E MENEZES, 2005, p. 22)

Logo, considerando o problema desta pesquisa como coletivo, já que envolve toda a Comunidade Surda, e assumindo o meu envolvimento nesta pesquisa na condição de tradutor e também de membro desta comunidade, entendo que temos subsídios suficientes para assumir o posicionamento metodológico apresentado.

O projeto de tradução iniciou-se com a construção de um roteiro de tradução com as falas dos personagens demarcadas por tempo e com a indicação da mudança de cenas. Após este trabalho, foi necessário um estudo aprofundado da obra com a leitura de críticas, reportagens e textos acadêmicos sobre o curta-metragem. Vale destacar que a cada novo conteúdo sobre o filme, eu assistia novamente a obra buscando perceber esses diferentes olhares e essas nuances tão diversificadas sobre a história narrada.

Com uma percepção crítica mais apurada da obra, chegou o momento de analisar o roteiro e iniciar o processo de tradução. Cada um dos enunciados foi estudado com cuidado para identificar quais as marcas extralinguísticas que deveriam ser explicitadas, quais expressões deveriam ser repetidas pelo tradutor e quais deveriam ser mantidas apenas com o personagem.

Sabemos que a LIBRAS é composta não apenas pelos sinais produzidos com os movimentos das mãos, mas também pela construção corporal e facial (QUADROS e KARNOPP, 2009). Entretanto, ao trabalhar com uma obra cinematográfica, deve-se ter o cuidado de não se sobrepor a expressão corporal e facial dos personagens.

Por essa razão, foi necessário estudar as cenas e destacar no roteiro os momentos em que a expressão do tradutor poderia ser suavizada, para dar destaque ao personagem, e quais os momentos que exigiam uma expressão mais marcada do intérprete, para exaltar e destacar momentos de grande carga emocional no filme. Esse detalhamento poderá ser acompanhado nas seções subsequentes em que explicitarei as escolhas tradutórias adotadas para este projeto.

3.3 Questões técnicas

Com o roteiro preparado, executei a gravação dos enunciados, cena a cena, gerando arquivos individualizados para posterior edição. Nesta etapa seguimos as recomendações técnicas do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (2016), a saber:

3.3.1 Iluminação adequada

A iluminação deve ser pensada para que não haja sombra no rosto do tradutor e nem no fundo de gravação. As alterações de luz geram prejuízo durante a edição do vídeo, dificultando a aplicação do efeito Chroma key⁹.

De acordo com Naves,

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. (NAVES et all, 2016, p. 33)

Contudo, entendo que isso pode variar de acordo com o estúdio e os recursos disponíveis, desde que, sejam respeitadas as recomendações de não sombrear áreas de rosto e fundo.

3.3.2 Câmera de alta qualidade

Este é um item técnico muito importante pois influi diretamente na qualidade do trabalho desenvolvido.

A produção original geralmente é gravada com recursos de alta qualidade e a tradução deve acompanhar este nível de qualidade para que não haja discrepâncias entre os produtos, que serão posteriormente unidos.

3.3.3 Projeção espelhada do filme

O Guia propõe que seja “garantido ao TILS o retorno visual da tradução. Esta pode ser realizada por projeção ou outra técnica para garantir a apontação e correção dos possíveis espelhamentos” (NAVES et all, 2016, p.35).

Em meu projeto optei pelo uso da projeção espelhada do filme, o que facilitou minha localização no espaço e garantiu fazer uma referenciação mais adequada dos personagens na cena.

⁹ Técnica de edição em que elementos em cor sólida, geralmente azul ou verde, tornam-se transparentes para aplicação de imagem, textura ou efeito especial. Abordamos com mais detalhes o uso dessa técnica na construção da Janela de Libras no item 3.3.6

Por se tratar de uma tradução que contempla os aspectos estéticos, é importante que durante o processo de tradução haja um retorno da imagem para que o tradutor possa fazer o resgate do roteiro prévio e executar a tradução com mais critério.

3.3.4 Vestuário adequado

Ao se tratar da Janela de LIBRAS, é importante salientar que o figurino/vestuário do intérprete deve ser pensado para contribuir com a fruição da obra; neste sentido, entendo que o mais adequado é trabalhar com roupas de cores sóbrias que deem destaque à sinalização do tradutor.

Corroboro com Marques e Oliveira quando afirmam, ao discorrer sobre produções de vídeo em LIBRAS, no caso específico dos autores, produção de texto em formato de vídeo, denominado vídeo-registro¹⁰, que “para a sinalização deve-se usar camisetas tipo básica (T-Shirt), com mangas curtas ou longas, o decote não deve ser aberto, não deve ter estampas, formas, listras, botões ou bolsos.” (MARQUES E OLIVEIRA, 2012, p.2).

Nesse sentido, optei pela roupa de cor preta por entender que destaca mais a tonalidade da minha pele e favorece a visualização dos sinais.

3.3.5 Enquadramento que favoreça a sinalização¹¹ do tradutor

Ao unir o filme original e a tradução gravada, respeitamos as proporções apresentadas por Naves et all (2016).

¹⁰ Ver: MARQUES, Rodrigo Rosso.; OLIVEIRA, Janine Soares. **A normatização de artigos acadêmicos em LIBRAS e sua relevância como instrumento de constituição do corpus de referência para tradutores.** Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/anais/tils2012_metodologias_traducao_marquesoliveira.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

¹¹ Processo de produção de sinais, neste caso em Língua Brasileira de Sinais

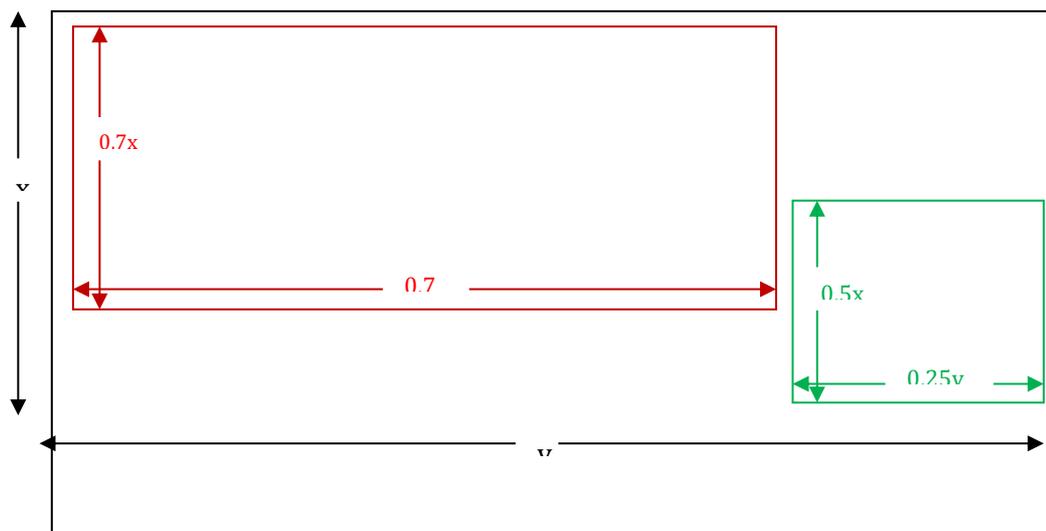


FIGURA 6: PROPORÇÕES PARA JANELA DE LIBRAS (NAVES, 2016, P.32)

Essa divisão das telas entre o filme e a tradução é feita utilizando o processo de picture-in-picture (PIP), que consiste em, numa mesma área de exibição, dispor dois ou mais vídeos simultaneamente. O modelo de Naves et al (2016, p.32) trabalha com uma proporção de 70% da tela para o filme principal e cerca de 25% da tela para a tradução em LIBRAS, criando uma faixa escura como fundo.

O vídeo principal é mantido no canto superior esquerdo e a Janela de LIBRAS colocada no canto inferior direito, o que possibilita uma leitura mais natural de toda a tela, visto que segue o padrão de leitura ocidental da esquerda para a direita e de cima para baixo.

3.3.6 Fundo azul ou verde para posterior aplicação de efeito de edição

Finalizada a gravação, os vídeos foram submetidos à edição para extração do fundo aplicando a técnica Chroma Key, que consiste em tornar transparente tudo o que estiver na cor especificada¹², permitindo adicionar imagens ou fundos pré-produzidos como demonstrado na figura abaixo.

¹² As cores mais comuns utilizadas em Chroma Key são o Azul Royal e o Verde Limão. Em nosso estúdio optamos pelo tom de verde por entender que o contraste é maior com o tom de minha pele, o que facilita o trabalho de edição.



FIGURA 7: [HTTP://EDITORDEVIDEO.COM.BR/EDITOR-DE-VIDEO-COM-CHROMA-KEY/](http://editordevideo.com.br/editor-de-video-com-chroma-key/)

No caso da proposta deste trabalho, ao inserir o vídeo com o fundo transparente, ele estará sobre o fundo preto padrão de tela, o que dá ao intérprete maior plasticidade, conforme pode ser observado na figura 7.



FIGURA 8: EXEMPLO DE APLICAÇÃO DE CHROMA KEY

A opção de trabalhar com as cenas separadamente se deu por uma questão de ordem técnica. Caso alguma das cenas apresentasse problema, poderíamos regrava-la em separado. Vale ressaltar que o processo de construção do roteiro e a gravação contaram com os consultores Surdos, professores Messias Ramos da

Costa e Saulo Machado Mello de Sousa, que auxiliaram no processo de adequação do texto em LIBRAS à linguagem cinematográfica.

3.4 Questões linguísticas

No que tange à produção da Janela de LIBRAS, o Guia, no qual nos baseamos, considera importante que o profissional tradutor observe determinadas questões linguísticas básicas para garantir que o trabalho tenha mais consistência. Naves *et all* (2016) preconiza três aspectos linguísticos básicos para serem observados pelo tradutor, a saber: linguagem, datilologia e dêitico.

3.4.1 Quanto aos uso da linguagem

De acordo com o Guia, é necessário “realizar escolhas lexicais e terminológicas levando em consideração os aspectos culturais e linguísticos da língua fonte.” (NAVES et all, 2016, p. 36).

O filme deste projeto tem uma linguagem jovem com algumas gírias e expressões adolescentes. Ao considerar as escolhas tradutórias, buscamos respeitar esta linguagem, como no caso abaixo em que Giovana fala que Karina, uma colega de classe, é “avoada”, referindo-se ao jeito desatento da aluna.

A figura 9 representa o sinal escolhido para traduzir o termo “avoada”. Este sinal é recorrente na língua de sinais brasileira e indica uma pessoa distraída ou que não presta atenção no ambiente a sua volta.



FIGURA 9: AVOADA

3.4.2 Quanto ao uso da Datilologia

A datilologia é o alfabeto manual em uma representação da ortografia da linguagem oral (PADDEN, 1998). O uso da datilologia tem como foco, segundo Wilcox (1992), representar a palavra na língua-fonte, nomes próprios, lugares, quando não existe sinal convencionado na língua-alvo. Também é utilizada para representar acrônimos ou abreviações. (NAVES et all. 2016, p.36)

Considerando a conceituação apresentada pelo Guia, utilizamos a datilologia em situações específicas neste projeto. Durante a introdução do filme, quando o tradutor apresenta o sinal que será utilizado para cada personagem é feita a datilologia seguida pelo sinal, para que o público se familiarize com estes sinais e faça a correta referência quando eles forem apresentados durante a obra. Já no caso dos demais personagens, quando há referência direta ao nome, utilizamos a datilologia, sem determinar previamente sinais para eles.

Outra situação em que a datilologia foi utilizada é no momento em que Léo, Giovana e Gabriel estão estudando e Léo pede ajuda a Gabriel para explicar o conceito de “evidência” em matemática, por se tratar de um termo específico sem um correlato em LIBRAS.

A datilologia foi utilizada ainda para destacar os nomes de Atenas e Esparta quando o professor instrua sobre um trabalho em duplas que os alunos deveriam fazer.

3.4.3 Quanto ao uso do dêitico

Um conceito muito importante para a sintaxe das línguas de sinais é a dêixes. Como apresenta Moreira em sua tese de doutoramento acerca do tema, “de forma bastante resumida, podemos dizer, como Fiorin (2002b: 167), que dêixis é indicar os participantes (dêixis de pessoa), o lugar (dêixis de lugar) e o tempo de uma comunicação (dêixis de tempo), (MOREIRA, 2007, p.32)

Logo fica claro que para o tradutor que se propõe a executar um trabalho de tradução para LIBRAS de obra cinematográfica utilizando a janela de LIBRAS, conforme definimos, é crucial atentar-se para estas três funções dêiticas: representar pessoal, lugares e tempo.

Segundo Liddell, tanto os pronomes pessoais quanto os verbos indicadores tem a propriedade de ser realizados e localizados no espaço físico em frente e ao redor do corpo do sinalizador e de apontar, dentro desse espaço, para um local que está associado, no discurso, a uma representação mental do(s) seu(s) referente(s). (MOREIRA, 2007, p.3)

Dessa maneira, deve-se atentar para o fato de que estamos trabalhando com duas produções em vídeo, a obra original e a tradução em LIBRAS. O cinema, conforme já mencionado, possui uma linguagem específica e considera também os aspectos dêiticos em sua sintaxe ao variar os cortes entre os personagens, estejam eles presentes na cena ou não.

Observei durante a execução do projeto que, além de me preocupar com a função dêitica na construção de meus discursos, era importante deixá-la em consonância com a obra original. Isso implica identificar no filme onde estão os personagens, acompanhar suas movimentações durante o discurso e construir o espaço de enunciação em LIBRAS de acordo com essas posições, visto que o Surdo, ao assistir o filme, vai estar acessando as duas informações simultaneamente e qualquer divergência entre elas é motivo de desconforto durante a exibição.

Além de observar esta questão em nível linguístico, precisei fazer este exercício ao considerar as questões tradutórias que serão elencadas na próxima seção.

3.5 Questões tradutórias

Nas próximas seções abordarei as questões tradutórias que foram consideradas para este projeto. Destaco que permaneci respeitando as orientações expressas no Guia para produções audiovisuais acessíveis (NAVES et all, 2016).

Ao se referir às questões tradutórias, o Guia destaca os seguinte pontos: formação do tradutor, procedimentos de tradução e uso do espaço para geração de sentido. Considero todos estes aspectos importantes, mas durante a pesquisa verifiquei a necessidade de incluir uma outra categoria condizente com o trabalho desenvolvido que é quanto à análise semiótica da obra.

Nos itens abaixo detalharei o processo de adequação do projeto a estas quatro categorias, que considero as mais importantes, visto que para trabalhar os aspectos tradutórios precisamos levar em consideração as questões técnicas de gravação e edição do material traduzido e também os aspectos linguísticos envolvidos. Logo, os quesitos tradutórios englobam também estes outros dois aspectos e fazem convergir todo o trabalho do tradutor para um produto mais adequado.

3.5.1 Quanto à formação do tradutor

De acordo com NAVES et all,

É necessário que o TILS seja certificado pelo Exame Nacional para Certificação de Proficiência em Tradução e Interpretação da LIBRAS/Língua Portuguesa – ProLIBRAS. O exame certifica pessoas surdas ou ouvintes fluentes em Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS.” (NAVES et all, 2016, p 37).

Destaco que, embora o Guia traga apenas o requisito legal que rege a atuação profissional do tradutor e intérprete de LIBRAS, entendo que apenas este certificado não capacite o tradutor para desenvolver com todo o rigor técnico uma produção para cinema.

A atuação de tradutores das mais diversas línguas, independente de sua modalidade, é um tema que sempre gerou discussões e questionamentos quanto à generalização ou especialização do profissional. Em seu artigo sobre a formação de TILS, Carlos Rodrigues, ao comparar a atuação de intérpretes de línguas orais à formação de TILS, afirma que,

É fato que os intérpretes de conferência atuam em eventos diferentes com assuntos distintos, sendo que alguns são especialistas, já que o conhecimento específico da área que está sendo abordada interfere na atuação. O mesmo acontece com os ILS, mas, por atenderem a uma minoria linguística e cultural, acabam por atuar em campos diversos e muito distintos em relação aos conhecimentos, habilidades, estratégias e posturas que são requeridas. (RODRIGUES, 2010, p.3)

Nota-se que o TILS acaba atuando em diversas frentes e encontrar cursos de formação específicos para cada uma delas não é comum. Para elencar alguns contextos destaco a atuação educacional, comunitária, religiosa, médica, jurídica, cultural, governamental/política, atuação em eventos e conferências, audiovisual, entre outras.

Sabendo da dificuldade de especialização do profissional em tantas áreas, destaco que o TILS deve, além de conhecer muito bem as línguas com que trabalha, buscar conhecimentos básicos de cada área em que pretende atuar através de estudos individuais e, quando possível, de formação continuada.

No caso de tradução/interpretação audiovisual em geral, é importante que o profissional que atuará saiba como funciona a produção de vídeos, tenha noções de luz e sombra, entenda um pouco os processos de edição e ainda tenha conhecimentos tradutórios aprofundados para que seja possível preparar um projeto de tradução adequado e, quando necessário, consiga orientar produtores, editores e equipe técnica no trato com o vídeo produzido.

Alves e Teixeira (2015) explicam que cabe ao profissional da tradução audiovisual inteirar-se das especificidades desse produto. Apesar de discorrerem mais especificamente sobre o profissional audiodescritor, acredito que suas observações são úteis também aos TILS e aos legendistas:

Faz-se necessário ao processo de tradução advindo da audiodescrição e àqueles que com ela trabalham o entendimento da confecção do produto imagético, o filme, e sua gramática. Questões relativas à construção da

imagem, som, iluminação, pontos-de- vista, campo e contra-campo, enquadramento e planos, são essenciais ao audiodescritor nesse processo de tradução tão delicado. As escolhas feitas pelo profissional da audiodescrição devem estabelecer contato entre o produto e o espectador com deficiência visual propondo acesso irrestrito à informação visual sem prejuízo às inferências que devem ser construídas no processo de identificação próprio ao meio, ou seja, o espectador deve criar suas próprias conclusões e sentimentos na relação íntima e mútua em busca de identificações entre o filme e ele mesmo. Questões que compõem a narrativa fílmica, como o tempo e o espaço, devem ser consideradas e profundamente entendidas, pois são essenciais ao desenvolvimento da trama fílmica e podem ser de suma importância no desfecho de cenas de suspense e tensão. Nesse sentido, compreender a narrativa fílmica e seu desenvolvimento polissêmico pode esclarecer e justificar determinadas escolhas feitas na audiodescrição. (ALVES e TEIXEIRA, 2015, p. 172)

No caso da Janela de Libras, o mesmo deve ocorrer, ao ver o filme traduzido, o espectador Surdo deve ser capaz de compreender a obra à sua maneira, de se identificar ou não com o filme e ,deve ainda, ser capaz de se emocionar com a obra.

3.5.2 Quanto aos procedimentos de tradução

Como já mencionado, tomamos por base para a produção deste estudo o Guia para produções audiovisuais acessíveis do MinC. Nele são elencadas orientações para desenvolver trabalhos de Janela de LIBRAS em produtos audiovisuais e, no que tange aos critérios tradutórios, são apresentados os procedimentos técnicos de tradução propostos por Heloisa Barbosa (1990).

A autora, após uma vasta análise de procedimentos de tradução, compilou algumas estratégias que, didaticamente, podem ser utilizadas para elucidar tradutores em seu trabalho. Por esta razão, a equipe de elaboração das orientações para Janela de LIBRAS do Guia optou por se apropriar dessa categorização.

É sabido que a formação de TILS no Brasil ainda encontra lacunas com poucos cursos de nível superior e com uma quantidade ainda insipiente de cursos livres de qualidade, sendo assim, com o intuito de nortear o trabalho dos tradutores na produção de Janela de LIBRAS para o cinema, a escolha pelo trabalho de Barbosa como referência se fez a mais acertada.

Para ilustrar a importância da categorização defendida por esta autora, selecionei trechos de nosso projeto em que essas categorias estão evidentes.

a) Tradução palavra-por-palavra



FIGURA 10: “O QUE ACONTECEU?”

Este procedimento se dá quando é possível manter a mesma ordem sintática do texto de partida e do texto de chegada. A figura 10 ilustra o momento em que, após alguém lançar uma bola de papel contra Gabriel e toda a turma gargalhar, Léo pergunta a Giovana: “O que aconteceu?”. Aqui optei por seguir exatamente a mesma estrutura sintática do texto em português, para poder acompanhar a expressão da personagem, sendo assim sinalizo O QUE ACONTECEU¹³?

Vale destacar que

Seu uso [da tradução palavra-por-palavra] é restrito, porém, pois é rara uma convergência tão grande entre as línguas. A esse respeito, comenta Aubert (1987:16): “É relativamente fácil perceber que, encarado como um todo, a tradução de um texto de certa extensão (dois ou mais períodos compostos) jamais poderá ser empreendida palavra-por-palavra. (BARBOSA, 1990, p.65)

Especialmente quando se fala em traduzir do português para a LIBRAS, este tipo de procedimento é menos usado, visto que, devido à diferença de modalidade entre as línguas, a correlação direta entre estruturas sintáticas ocorre com pouca frequência.

¹³ A caixa alta será utilizada para representar sinais da LIBRAS.

b) Tradução Literal

A tradução literal ocorre, a grosso modo, quando a semântica do texto é mantida, mesmo que sejam necessárias alterações sintáticas, como no exemplo abaixo:



FIGURA 11: “TÁ ENTREGUE”

Na cena, os três colegas estão indo para casa. Ao chegar na frente da casa de Léo, Giovana pede a chave para o amigo, abre o portão e diz: “Tá entregue”, devolvendo a chave para Léo e se despedindo do amigo.

A expressão “Tá entregue” significando que eles chegaram ao destino foi substituída na tradução pela expressão: “Pronto”, com o mesmo sentido, ou seja, indicando que finalizaram a tarefa de deixar Léo em segurança em casa.

Barbosa chama atenção para este tipo de tradução afirmando que a tradução literal “deixa de ser meramente um reflexo de uma coincidência estrutural e cultural entre duas línguas, para tornar-se um procedimento tradutório deliberado. Segundo Newmark (1988), é o procedimento recomendável sempre que for possível”. (BARBOSA, 1990, p. 66)

c) Transposição

O processo de transposição ocorre quando há a mudança de classe gramatical de termos da língua de partida para a língua de chegada, sem prejuízo à mensagem.

[...]a transposição pode ser obrigatória quando é imprescindível para que a tradução se atenha às normas da LT, ou facultativa, quando é realizada por razões de estilo, como para se evitar o excesso de advérbios com sufixo mente, na tradução do inglês para o português, considerado deselegante e que, na minha experiência, constitui uma recomendação expressa de editores brasileiros. (BARBOSA, 1990, p. 67)

Em meu projeto, não identifiquei necessidade de utilizar o processo de transposição, visto que outros processos foram mais adequados ao objetivo da tradução, contudo considero que este é um procedimento válido ao se tratar do par Português-LIBRAS.

d) Modulação

Implica em apresentar a mensagem da língua de partida através de uma outra perspectiva na língua de chegada. Esse tipo de processo permite uma adequação maior à cultura da LC como vimos no exemplo abaixo:

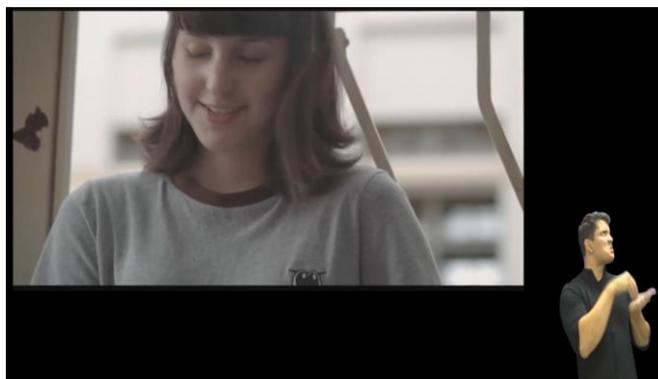


FIGURA 12: “DESDE O THIAGO”

A cena representada pela figura 9 mostra Léo e Giovana conversando. Eles falam sobre compartilhar um com o outro a cerca de seus relacionamentos amorosos em um tom bastante amistoso. Em determinado momento, Léo afirma que Giovana já não lhe conta com quem está se relacionando e profere a frase escolhida para esta análise: “Desde o Thiago que eu me lembre.”

Neste momento, ao traduzir optei por usar a construção O ULTIMO FOI THIAGO, para que a mensagem ficasse clara aos espectadores Surdos. Neste caso a modulação se apresenta como um recurso obrigatório, visto que a unidade lexical “desde” pode ser representada por sinais distintos na LIBRAS significando período

de tempo ou ações pretéritas; mas para dar a ideia de que desde Thiago ela não comentou sobre nenhum outro garoto, é necessário sinalizar como propomos.

e) Equivalência

É o procedimento utilizado para representar seguimentos de texto não traduzindo literalmente, mas de maneira funcional. “Este procedimento é normalmente aplicado a clichês, expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares e outros elementos cristalizados da língua” (BARBOSA, 1990, p.68).

Neste projeto de tradução, não reconheci momento em que fosse necessário utilizar este procedimento. Acredito que a fala jovem das personagens não previa frases clichês e/ou expressões idiomáticas em que fosse preciso recorrer a equivalência.

f) Omissão

Consiste em omitir os termos da língua de partida que são dispensáveis na língua de chegada devido a sua estrutura. Barbosa afirma que, “na tradução do inglês para o português, este procedimento é usado, por exemplo, em relação aos pronomes pessoais” (1990, p.69).

Em LIBRAS este fenômeno também ocorre, visto que alguns itens lexicais do português não são necessários pois já encontram-se demarcados pela sintaxe visual ou, ainda, podem estar incorporados aos verbos. Ainda há situações em que é possível emitir partes da frase para que haja uma melhor adequação de estilo.



FIGURA 13: OMISSÃO: ~~EU SOU~~ BONITO?

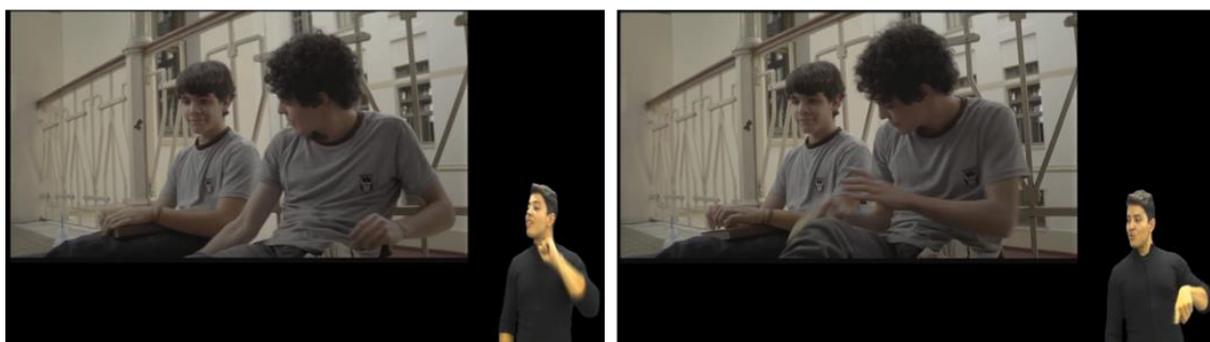


FIGURA 14: OMISSÃO: ~~PODE DEIXAR QUE EU JOGO~~ NO LIXO!

As figuras 13 e 14 demonstram exemplos de omissão. A primeira retrata Léo perguntando a Giovana: “Eu sou bonito?”; como disse anteriormente, alguns itens do português não são utilizados na Língua Brasileira de Sinais. É o caso de “sou” nesta sentença. Ao marcar o referente e o adjetivo com a correta expressão interrogativa, o verbo ser não necessita de marcação na estrutura em LIBRAS.

O segundo exemplo é um diálogo entre Léo e Gabriel, que, ao ver que o amigo terminará de tomar um suco, se oferece para jogar a garrafa fora com a frase: “Pode deixar que eu joga no lixo”. Como há a complementação imagética e é possível perceber que Gabriel se levanta e pega a garrafa, optei por traduzir em tom interrogativo: Lixo?

A diferença de modalidade entre a LIBRAS e o Português sugere vários casos de omissão durante o processo tradutório. Os exemplos acima são representativos e ilustram as duas situações mais comuns em que isso ocorre, mas não determinam limites para que este processo ocorra.

g) Compensação

A compensação ocorre quando um recurso estilístico é deslocado para outra parte do texto visando um equilíbrio de estilo na obra.

No projeto em questão não identifiquei momento que este recurso se fizesse necessário.

h) Reconstrução de períodos

“A reconstrução consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original ao passá-los para a LT” (BARBOSA, 1990, p.70). Em tradução de português para LIBRAS é um recurso comumente utilizado, especialmente nos casos de construções frasais indiretas do português, que na tradução são rearranjadas e sinalizadas em períodos diretos.



FIGURA 15: OMISSÃO: **ME DÁ A CHAVE**

Na figura 15 observa-se o momento em que Giovana diz: “Me dá a chave, Léo”. Ao traduzir, optei por reformular o período para deixar a mensagem mais direta; sendo assim reorganizei o período da seguinte maneira: CHAVE ₂DAR₁¹⁴. Vale ressaltar que não há omissão neste caso, posto que os elementos sintáticos permanecem os mesmos, a diferença está na construção topicalizada que equivale em português a: A chave, me dá.

¹⁴ A representação “₂DAR₁” indica a movimentação do sinal que ocorre da segunda para a primeira pessoa no discurso e em português significa “Dar para mim” ou “Me dar”.

i) Melhorias

O processo de melhorias é utilizado quando percebe-se que há erros no texto original e o tradutor decide por corrigi-los. Deve-se tomar cuidado com este procedimento para identificar se o “erro” faz parte da proposta original ou se é realmente um erro.

Barbosa relata, por exemplo que,

É este o procedimento que utilizo quando traduzo para o inglês os relatórios de bolsistas de uma instituição beneficente. Alguns deles, ao escreverem seus relatórios, cometem vários tipos de erro. Como o relatório visa apenas a informar aos supervisores da entidade nos Estados Unidos acerca do desenvolvimento dos projetos dos bolsistas – e não a refletir seu idioleto – - corrijo automaticamente tais erros. (1990, p. 70)

No caso de meu projeto não identifiquei a necessidade de executar nenhuma melhoria, mas destaco a importância de se problematizar, em pesquisas futuras, o que seria o “erro” em obras audiovisuais. Para este projeto consideramos apenas os erros gramaticas e não identificamos tal fenômeno.

j) Explicitação

Ao passo que, no caso da omissão, os termos que não apresentam relevância na LC são apagados sem comprometer a mensagem. No caso da explicitação, ocorre que determinados termos, por não possuírem correlato na língua de chegada ou por serem termos que exigem clareza devido `a diferença cultural entre as língua envolvidas, necessitam de uma complementação.

Barbosa (1990) aponta omissão e explicitação como procedimentos contrários e não se debruça na definição de explicitação, atendo-se a dizer que “na tradução do inglês para o português seria usado, para o mesmo caso, o procedimento inverso, a explicitação do pronome, pois sua presença é obrigatória em inglês.” (p. 68)

Para Fernandes e Vasconcellos (2008), a explicitação pode ser definida como

uma modalidade de tradução, que consiste em tornar explícito no texto de chegada (TC) o que está implícito no texto de partida (TP), devido ao contexto ou à situação discursiva. Shuttleworth e Cowie (1997:55) explicam o uso dessa modalidade de tradução em termos de inclusão de frases explicativas adicionais para auxiliar o fluxo lógico do texto e aumentar a legibilidade do mesmo. Nessa linha, Blum-Kulka (1986:19), em seu estudo sobre coesão e coerência em tradução, chega a afirmar que tal fenômeno se constitui em uma estratégia universal, independentemente do par de línguas em contato, inerente ao processo de mediação por meio da linguagem verbal, ou seja, da tradução. (p.14).

Ancorados nesta concepção de explicitação, entendemos que, na tradução do par Português-LIBRAS, este fenômeno ocorre com certa frequência, visto que devido à diferença de modalidade entre as línguas e também as diferenças culturais entre elas, o tradutor se sente impelido a explicitar determinados conceitos ou até mesmo situações.

No caso deste projeto, a explicitação se deu num impasse cultural interessante. O filme retrata uma brincadeira conhecida como “gato mia”. Ela consiste em, num ambiente escuro, as pessoas se esconderem e alguém ir procurá-las. Ao encontrar alguém, o pego deve dizer: Gato mia! E a pessoa capturada deve dizer: Miau. Nesse momento o pego deve descobrir quem é a pessoa apenas pelo tom de voz.

O trio de amigos decide fazer esta brincadeira e o escolhido como pego é Léo, o garoto cego. Gabriel e Giovana se escondem para que o amigo possa procurá-los. Ao encontrar um dos colegas, Léo lança o chamamento e, pelo tom de voz, reconhece Gabriel. A cena destaca a inocência dos adolescentes em um momento de descontração e marca também a condição de cegueira de Léo, que permite a eles brincar, mesmo sem estar num ambiente de total escuridão.

O impasse está na forma como traduzir esta cena para o contexto da Língua de Sinais. No caso dos Surdos, reconhecer alguém pelo tom de voz não é uma possibilidade viável, em um primeiro momento procurei dentro da comunidade Surda uma brincadeira que pudesse ser correlata a esta, mas pensando em uma perspectiva plástica, o Surdo que estivesse assistindo ao filme traduzido teria a cena representando uma brincadeira e a tradução apontando uma outra situação, o que poderia gerar conflito de compreensão.

Optei portanto pela explicitação de que esta era uma brincadeira típica de crianças ouvintes (figura16) e prossegui com a tradução das falas dos personagens de acordo com a cena que estava sendo apresentada (figura 17). Para que o Surdo tivesse ciência de que haveria um estranhamento de ordem cultural. Realizar esta explicitação foi importante para o contexto geral da obra pois, ao se trabalhar com a Comunidade Surda, sabemos que há dificuldades em compreender quando um aspecto cultural não é modulado para a cultura de chegada; mas com essa explicitação prévia, conseguimos uma abertura maior para receber esta diferença de forma positiva.



FIGURA 16: “AGORA BRINCADEIRA DE OUVINTES”



FIGURA 17: EXPLICITAÇÃO: INÍCIO DO JOGO: “GATO MIA”

k) Transferências

A transferência acontece quando incluímos material da língua de partida no texto original. Entretanto, ao se referir ao processo de transferência, deve-se tomar cuidado, pois não está se falando dos empréstimos já integrados à Língua de chegada, mas sim de novos empréstimos. Como exposto por Barbosa,

Este procedimento é definido por Vinay e Darbelnet (1977, q.v. 2.1.1, p. 25). Ao defini-lo, denominam-no "empréstimo," apropriando à teoria da tradução um termo já utilizado pela linguística, dando-lhe uma acepção diferente, pois falam de um "empréstimo" tomado no próprio ato da tradução, e não da utilização de vocábulos já incorporados ao léxico da LT: "o que interessa ao tradutor são os empréstimos novos e mesmo os empréstimos pessoais" (Vinay e Darbelnet, 1977:47), observação feita também por Nida (1964:137). (1990, p. 72)

A autora apresenta como possibilidades de empréstimos os seguintes processos: estrangeirismo, transliteração, aclimatação, estrangeirismo com explicação.

Como neste trabalho os empréstimos identificados já são vocábulos incorporados à língua de chegada, não observamos necessidade de evidenciá-los.

l) Explicação

Fenômeno que ocorre quando sente-se a necessidade de substituir determinado termo pela explicação de seu conceito.

Havendo a necessidade de eliminar do TLT os estrangeirismos para facilitar a compreensão, pode-se substituir o estrangeirismo pela sua explicação. Isso pode acontecer em uma peça de teatro, por exemplo, em que, por uma questão de ritmo cênico, é preciso que o espectador tenha uma compreensão imediata da situação. (BARBOSA, 1990, p. 75)

No caso deste projeto, este recurso se mostra igualmente útil, visto que, com o prazo curto entre cenas e palavras que necessitam ser clarificadas para o entendimento ou que não contam com um item lexical específico em LIBRAS, a explicação aparece como opção viável.

Em um determinado momento do curta, os três protagonistas caminham de volta para casa e fazem uma brincadeira apresentando situações hipotéticas pelas quais um deles deve optar. Numa dessas, Gabriel pergunta: "Você prefere que um

mosquito entre na sua boca ou perder toda sua mesada?”. O termo mesada não tem correspondente em LIBRAS e por esta razão optamos por utilizar a explicação simplificada do termo, sinalizando: SALARIO PAI DAR.

m) Adaptação

Este recurso é o caso mais extremo dos procedimentos expostos por Barbosa. Ele ocorre quando a situação apresentada no texto de partida não existe na realidade da cultura de chegada e necessita de uma alteração tão profunda que se torna uma reescrita ou releitura do original.

Como não se aplica ao projeto de tradução em questão, não abordarei mais detalhes sobre este procedimento.

Em suma, atentar-se a estes procedimentos e conhecê-los dá ao tradutor uma segurança maior para atuar e possibilita a construção de um projeto mais coeso e consciente. Por esta razão, destacamos a importância dele no Guia e, principalmente, neste projeto.

Além dos procedimentos técnicos de tradução apresentados, consideramos importante ainda a análise semiótica da obra que será abordada com mais detalhes na seção subsequente.

3.5.3 Quanto ao uso do espaço para a produção de sentido

Este é um aspecto relevante pois tem relação direta com os aspectos da narrativa e linguagem cinematográfica e também com a questão da sintaxe visual e da construção do discurso em LIBRAS.

Naves et all, afirma que

Para referenciação dos personagens é necessário utilizar o movimento do corpo para marcação do local de sinalização, do espaço, da apontação e da direção. Tais aspectos são relevantes na introdução de referentes do discurso (AQUINO, 2014). Desta forma, cabe ao tradutor a leitura e

atribuição de sentido da tela para construção do melhor efeito de espacialidade da LIBRAS. (2016, p. 39)

No caso de uma obra cinematográfica utilizando o modelo de Janela de LIBRAS proposto pelo Guia, vale ressaltar que, para uma melhor compreensão do espaço que será necessário construir, deve-se estar atento também à narrativa que foi construída a partir das noções de planos e perspectivas elencadas no item 2.3 deste trabalho.

Aliar o conhecimento da estética cinematográfica e seus efeitos possibilita ao tradutor construir de forma mais pertinente a sua narrativa em LIBRAS, já que o recurso visual da obra estará em exibição concomitantemente à Janela de LIBRAS.



FIGURA 18: **POSIÇÃO GIOVANA**

A figura 18 representa a cena em que Léo está deitado no colo de Giovana enquanto conversam no pátio da escola. Para representar melhor a fala de cada um, é necessário que o tradutor se posicione de maneira adequada na mesma posição da personagem. Neste caso, ao sinalizar, optei por direcionar meu discurso para baixo onde Léo está.

Dando sequência a esta cena temos a figura 19 que representa uma fala de Léo.



FIGURA 19: **POSIÇÃO DE LÉO**

Como ele está deitado no colo da amiga, para acompanhar a direção de sua fala, o tradutor curva um pouco o corpo e sinalizava para cima.

É interessante notar que, como na primeira cena, o quadro está em plano conjunto e é possível compreender a posição de cada um dos personagens. Ao executar a fala de Léo, a câmera não necessariamente foca no rosto dele, mas, como no exemplo acima, continua mostrando Giovana.

Como a referência de localização de cada participante da cena já foi previamente apresentada, o tradutor garante a compreensão de que não é necessariamente a personagem que está na tela quem profere o discurso.

Outro exemplo interessante da boa utilização do espaço se dá na cena em que, sentados no chão, os três personagens conversam. A figura 20 ilustra como o tradutor se posiciona para identificar a fala de cada um dos deles. Esta demonstra bem como a narrativa pode ser construída de acordo com esta consciência de uso do espaço.

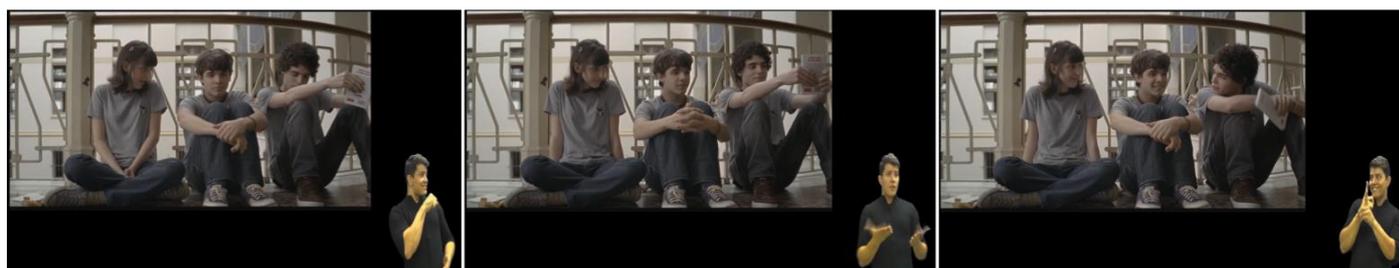


FIGURA 20: **CONVERSA ENTRE OS TRÊS PERSONAGENS**

Numa outra cena, Gabriel cochicha com Léo na sala de aula, após ter ficado evidente a atração que há entre os garotos. Desde então, as cenas entre eles são mais próximas e íntimas e a escolha do diretor do filme foi representar isso com quadros mais fechados e closes. Na cena de que se fala é feito um close nos rapazes, mostrando apenas a orelha de Léo e a boca de Gabriel.

Para enfatizar este detalhe, resolvi fazer a sinalização de cada uma dessas falas, deslocando meu corpo para frente ou para trás, como é possível identificar na figura 16.



FIGURA 21: CLOSE LÉO E GABRIEL

Os exemplos acima permitem compreender como é construído o discurso em língua de sinais para que a ligação entre a obra que está sendo reproduzida e a tradução estejam em consonância. Ao tradutor cabe se dedicar para organizar seu trabalho e levar este aspecto em consideração.

3.5.4 Quanto aos aspectos semióticos

O *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* sugere que os aspectos tradutórios sejam considerados com base nos procedimentos tradutórios de Barbosa (1990) que consideram o grau de divergência entre língua de partida e língua de chegada. No que diz respeito às questões linguísticas, recomenda observar o uso do espaço, o uso de datilologia¹⁵ e o uso do dêitico¹⁶ na construção do discurso,

¹⁵ “A datilologia em Língua de Sinais (LS) pode ser comparada à soletração em línguas orais. Faz-se a correspondência de uma letra da grafia de uma língua oral com uma configuração de mão.” (NASCIMENTO, 2011, p36)

sempre atentando as adequações de linguagem de acordo com o público alvo da obra cinematográfica.

Embora tenhamos considerado estas orientações, entendemos que os estudos desenvolvidos para a tradução de cinema para a língua de sinais brasileira seria importante levar em conta outros aspectos também relevantes, desse modo, utilizamos a teoria semiótica de Umberto Eco para subsidiar as nossas escolhas.

Umberto Eco postula que “os símbolos visuais formam parte de uma linguagem codificada” (ECO, 1972, p.169) que é construída a partir das relações estabelecidas entre determinado objeto e a cultura a que ele está associado.

A composição de imagens e elementos visuais utilizada para a construção semiótica do filme pode ser entendida a partir dessa fala de Eco, posto que utiliza diversos sistemas semióticos para construir as narrativas.

Segundo Albres (2016), um texto multimodal deve combinar dois ou mais sistemas semióticos, dentre os quais: a) linguístico, b) visual, c) áudio, d) gestual e e) espacial. O cinema pode ser considerado essencialmente um texto multimodal. Pensando ainda na língua de sinais, podemos afirmar que as produções de enunciado também são constituídas por mais de um sistema semiótico, o que faz os enunciados em LIBRAS, essencialmente multimodais.

A autora afirma ainda que para transpor as especificidades do texto multimodal, “os tradutores desse tipo de material devem estar atentos aos gêneros que aliam as linguagens verbal e visual [...] e refletir sobre os desafios e possibilidades desse tipo de tradução”, (ALBRES, 2016, p. 107).

Elenco aqui algumas das escolhas tradutórias realizadas na tradução do curta-metragem “Eu não quero voltar sozinho” para evidenciar a construção de significados simbólicos da qual tratamos durante todo este trabalho.

a) Caracterização dos personagens

É comum da estética cinematográfica os personagens serem chamados pelo nome diversas vezes durante o filme; por esta razão, é necessário definir uma

¹⁶ “Segundo Moreira (2007), os surdos usam o espaço físico para organizar seus discursos e criar a representação mental dos referentes que são apontados pelos sinais dêiticos. Nas línguas de sinais, a dêixis de pessoa é realizada, segundo o autor, substancialmente por meio de dois tipos de sinais de apontamento: os pronomes pessoais e os verbos indicadores”. (NAVES, 2016, p.37)

estratégia de nomeação dos personagens, ou seja, determinar um protocolo de como isso seria apresentado no vídeo.

Souza-Junior (2012), em sua dissertação de mestrado, faz um resgate teórico das formas de nomeação de pessoas e lugares e em seu texto evoca a pesquisa de Suppala (1992) sobre os nomes de pessoas em línguas de sinais afirmando que: “além do nome de registro, cada indivíduo surdo e alguns ouvintes que convivem com os surdos recebem um sinal próprio, que substitui seu nome oficial por um sinal no uso comum da LSB” (SOUZA-JUNIOR, 2012, p.28).

Convencionalmente ao participar da Comunidade Surda o indivíduo recebe este “sinal nome¹⁷” de Surdos com quem convive e, geralmente, este sinal é motivado por características pessoais do novo membro. Enquanto esta pessoa não recebe seu sinal nome, utiliza-se a datilologia para identificá-la.

Os personagens do filme não são membros da comunidade Surda e tão pouco são pessoas reais, mas como serão inserido à Comunidade Surda por meio da obra fílmica, e pelo fato de seus nomes serem repetidos diversas vezes durante o filme, não seria viável manter a regra de usar a datilologia. Dessa maneira optamos por criar sinais para representar estes personagens com base em suas características mais marcantes.

Leonardo, o garoto cego e personagem principal do filme, recebeu um sinal com a letra “L” passando por cima dos olhos em movimento lateral como mostra a figura 22.

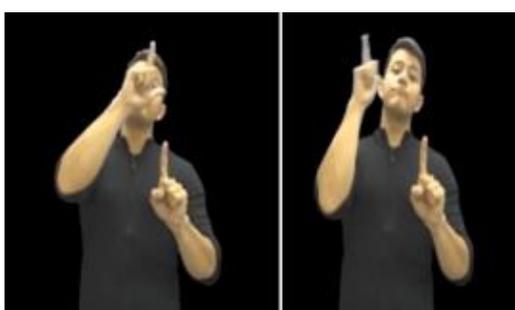


FIGURA 22: SINAL DE LÉO

Gabriel e Giovana também recebem sinais nome de acordo com suas características físicas marcantes, Ele por seus cabelos cacheados e ela por seu corte logo acima do ombro (figuras 23 e 24, respectivamente)

¹⁷ Adotaremos o termo “sinal nome”, traduzido literalmente da denominação utilizada por Supalla (1992), Stokoe (1976) e Sutton-Spence & Woll (1999), para designar os nomes próprios atribuídos a pessoas.



FIGURA 23: SINAL DE GABRIEL



FIGURA 24: SINAL DE GIOVANA

A criação desses sinais nome é sugerida pelo tradutor e validada por consultor Surdo para ser incorporada ao discurso. Após criados os sinais para os personagens, inserimos uma gravação com a datilologia de cada nome e seu respectivo sinal antes da cena inicial do filme. Assim o espectador inicia o filme ciente da referência que será feita a cada personagem.

b) Onomatopeia visual

A cena inicial do filme apresenta Gabriel sentado em sua carteira na escola copiando um conteúdo do quadro-negro que é ditado por Giovana. Para tal, o garoto utiliza uma máquina de escrever em braille e o som das teclas batendo fica em evidência. Ao fim da linha a máquina emite um som estridente, o “pin”, indicando ao garoto cego que é hora de avançar a linha.

Os garotos da escola, em tom de provocação, aguardam o barulho e ao ouvirem o “pin” gritam em uníssono: “Sobe!”, ao passo que toda classe cai em gargalhada, tirando, inclusive, um sorriso de canto de Leonardo e a indignação de Giovana que logo sai em defesa do colega repreendendo a turma.

O ponto forte da cena é o som do “pin” emitido pela máquina e a referência que os alunos fazem ao som de um elevador ao indicar a abertura da porta. Este ruído tem um papel importante na narrativa.

O som, segundo Martin (2005), pode adquirir efeitos simbólicos e metafóricos. No caso do “pin”, este ruído assume uma forma metafórica à medida que, estabelece

“um paralelo (no interior de uma imagem ou na aproximação de duas imagens) entre o conteúdo visual e um elemento sonoro, sendo o segundo elemento destinado a sublinhar o significado do primeiro através do valor de *imagem e simbólico* que reveste. (MARTIN, 2005, p148)

O desafio aqui foi traduzir essa referência sonora aos Surdos. Para não-surdos que estão acostumados a ouvir o som do elevador segundos antes da porta se abrir, é clara a associação; mas para Surdos que não têm essa referência, que sentido faria transpô-la

Como proposta, iniciamos a cena simulando com as mãos o movimento da máquina de escrever e acompanhamos com o dedo indicador da outra mão o percurso da folha. Ao chegar ao fim da folha, utilizamos o mesmo movimento dos dedos que é usado no sinal de BARULHO¹⁸, mas ao invés de executá-lo na orelha como no sinal padrão, o fazemos na máquina de escrever, criando o que chamamos de onomatopeia visual, ou seja, a representação visual de um “som”.

Doralice Alcoforado diz que as onomatopéias ,quase sempre, são representações imitativas de fatos sonoros com a intenção de traduzir, em voz humana, ruídos e sons da natureza, bem como ações humanas ou não. (1996, p.25). partindo dessa perspectiva, ao propor a onomatopeia visual, corroboramos com a autora e consideramos a representação de destes fatos, reproduzindo com o corpo essas imagens acústicas.

¹⁸ A caixa alta será utilizada para representar sinais da LIBRAS.



FIGURA 25: **ONOMATOPEIA VISUAL – O “PIN DA MÁQUINA DE ESCREVER”**

c) Iconicidade tonal

Como mencionado anteriormente, em geral não adotamos a incorporação das expressões faciais e corporais dos personagens por entender que o espectador tem este retorno ao ver a imagem à sua frente; contudo em outras ocasiões, a expressão é utilizada numa construção simbólica da cena.

A professora convida Gabriel, o aluno novo, a ir à frente da turma se apresentar. Gabriel é ovacionado pela turma gritando seu nome e acaba se sentindo envergonhado pela situação embaraçosa a que estava sendo submetido. Ao chegar frente à turma, a fala de Gabriel é tímida e contida.

Para este trecho, entendemos que, mesmo sendo uma fala de apresentação, cabia à tradução considerar este contexto discurso. Sendo assim, ao sinalizar a fala de Gabriel, optei por reproduzir a timidez com a expressão facial e a contorção do corpo utilizando formas não-verbais de representar a timidez através de convenções icônicas da entonação do personagem.



FIGURA 26: **ICONICIDADE TONAL - A TIMIDEZ DE GABRIEL**

d) Denotação

Podemos dizer que a língua portuguesa é essencialmente polissêmica e que as palavras podem adquirir diferentes significados dependendo do enunciado em que são produzidas. Para estes casos, é importante que o tradutor esteja atento ao contexto discursivo em questão e consiga determinar se a língua alvo plasticidade que a língua fonte ou não.

No caso da fala de adolescentes, palavras comuns podem adquirir significados específicos de acordo com as regras culturais do grupo.

Léo e Giovana conversam no intervalo de suas aulas sobre a atitude de uma colega de classe que aparentemente flertava com Léo durante o exame. Giovana diz: “A Karina não parava de te olhar durante a prova...”, porém, a frase de Gi é acompanhada de cinismo e o olhar que Karina dispensava ao colega não remete a uma simples observação e sim a uma admiração apaixonada – pelo mesmo é assim que Giovana enxerga a situação.

Destacamos a unidade lexical “olhar” que para Giovana tem o sentido de admirar. Em LIBRAS, há formas determinadas para cada um desses signos e diante desta situação, o tradutor deve optar pelo sinal que melhor representa a ideia que a cena está propondo. Neste caso, utilizei o sinal de ADMIRAR reforçado pela expressão característica de deboche da fala de Giovana.

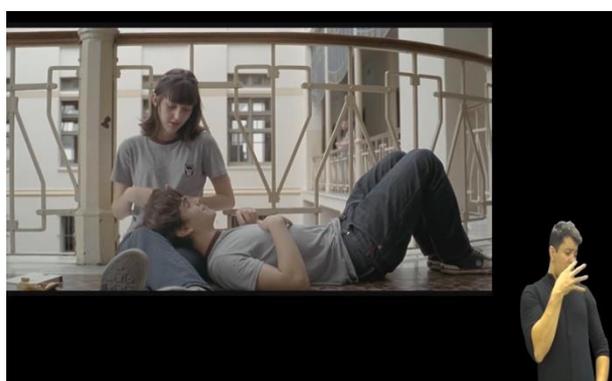


FIGURA 27: **DENOTAÇÃO – OLHAR = ADMIRAR**

Ainda nesta cena, Gabriel responde à amiga: “você nunca me viu a fim de ninguém”, revivendo seu histórico amoroso. Neste trecho, destacamos a expressão

“a fim de”, que possui um sinal específico em LIBRAS, mas que, devido ao discurso de Léo, é compreendida como paquerar, no sentido de que a amiga nunca o tenha visto paquerando outra pessoa.



FIGURA 28: **DENOTAÇÃO – A FIM DE = PAQUERAR**

e) **Cooperação textual**

Para Eco (1972), a cooperação textual é um fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre dois indivíduos. O tradutor deve estar atento para perceber quando essa cooperação acontece para que o sentido do texto seja expresso com clareza.

Léo questiona Giovana sobre os atributos físicos de Gabriel enquanto eles aguardam o amigo chegar. Giovana inicia uma descrição de Gabriel. Ao dizer que ele tem olhos grandes, percebe que ele se aproxima, e prolonga e acelera a fala para concluir e informar a Leo da chegada do amigo.

Nesta cena, para dar a ideia desse prolongamento da expressão utilizada por Giovana, optamos por intensificar a característica a qual ela estava se referindo, o “olhão”, sinalizando a surpresa e a ansiedade da chegada súbita de Gabriel.



FIGURA 29: COOPERAÇÃO TEXTUAL – A CHEGADA DE GABRIEL

f) Construção poética

Sabe-se da relevância da trilha sonora, inclusive para a evolução da história. Contudo, aos Surdos essa trilha passa despercebida, ou não tem a devida importância. O tradutor de cinema precisa, ao analisar a obra que será traduzida, observar qual a relevância da trilha sonora e definir se ela será marcada em seu trabalho.

Marcel Martin (2005) afirma que a música pode exercer três papéis na obra cinematográfica, um papel rítmico substituindo ou sublimando um ruído real; outro dramático, quando permite compreender a “tonalidade humana” (p.158) e um último papel que é lírico e ocorre quando reforça a importância de um determinado momento ou ação.

Soraya Ferreira Alves, discorre sobre “formas de contágio entre palavra/imagem e sobre o diálogo entre literatura e cinema (ALVES, 2011, p.76). Tendo como objeto de análise o livro *Atonement*, de Ian McEwan (2007), e o filme homônimo (*Desejo e reparação*, em português) do diretor Joe Wright (2007), a autora observa que a trilha sonora, quando utilizada como elemento diegético, carrega em si significados importantes que não podem ser negligenciados.

Assim, a trilha sonora, ao incorporar o barulho da máquina de escrever, se torna parte do universo diegético da trama e indica o que Briony está pensando, tramando, escrevendo, vivenciando, bem como o seu comportamento metódico, pois estabelece uma relação de fato, concreta, entre o barulho da máquina de escrever e o processo criativo de Briony. (ALVES, 2011, p. 80)

Frente a essas evidências da importância de observar o real significado da trilha sonora no filme, optamos por traduzi-la apenas quando ela tivesse relação direta com a cena, marcando na tradução o início da trilha.

Na cena, Leonardo pega o casaco de Gabriel e sente o perfume na peça ao som da canção Janta de Marcelo Camelo e Malu Magalhães. Após indicar o início da canção, o tradutor inicia a tradução da letra embalando seu corpo ao ritmo da melodia.

Ao produzir a estrofe “Caberá ao nosso amor o eterno não dá”, o tradutor opta por uma construção poética e ao invés de executar o sinal padrão de AMOR, opta por utilizar um signo simbólico para o amor que é o coração feito com as mãos. Essa construção permite ao tradutor “separar o amor em dois” e reforçar a impossibilidade da união de que a música trata mantendo as características poéticas da canção.



FIGURA 30: CONSTRUÇÃO POÉTICA – AMOR IMPOSSÍVEL

Outra situação que vale o destaque ocorre na sequência da cena, quando a música original é substituída por Léo e Giovana cantarolando juntos a canção, um deles aparentemente erra a letra.

Este efeito de sublimação do som é destacado por Martin (2005) com uma das funções rítmicas que o som pode assumir. O Autor define este papel afirmando que “o ruído ou o grito se transformam pouco a pouco em música.” No caso da cena detalhada, ocorre que a música é substituída pelo cantar dos colegas, mas o efeito de sublimação pode ser evidenciado da mesma maneira.

Enquanto os dois cantam em uníssono e seguem juntos a letra da canção, a tradução ocorre simultânea; contudo em determinado momento cada um dos personagens profere um termo diferente simultaneamente.

Para solucionar este problema de tradução, optamos por executar a sinalização conjunta dos dois termos, cada um em uma das mãos, observando a

localização espacial dos personagens para que o espectador pudesse compreender a quem se referia cada um dos sinais realizados, a saber SAUDADE e VONTADE.



FIGURA 31: **CONSTRUÇÃO POÉTICA – VONTADE-SAUDADE**

O tradutor manteve a relação dêitica da cena sinalizando com sua mão direita a fala de Léo que está nesta posição e com a mão esquerda sinalizando a fala de Giovana, permitindo a identificação de cada um dos falantes. Como estas construções não são comuns e não seguem o padrão gramatical da língua de sinais, consideramos como construções poéticas que, além do repertório linguístico, depende também da desenvoltura artística do tradutor.

Por fim, vale ressaltar que vários outros exemplos podem ser elencados desse projeto tradutório, contudo nos atemos àqueles que consideramos mais significativos para propor uma tradução para o cinema. Diferente de outros meios, este abrange aspectos linguísticos, semióticos, artísticos e poéticos de acordo com a estética de cada obra.

Não nos propomos a criar um modelo de tradução estático, mas sim demonstrar a dinâmica do processo de tradução e a importância da execução desse projeto à luz de um roteiro. Buscamos também ressaltar a importância da devida preparação do profissional que intenta em executar este tipo de projeto.

4. CONSIDERAÇÕES

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

Em minha pesquisa não encontrei dissertações ou teses que discutissem a janela de LIBRAS, tampouco que a utilizassem como objeto de pesquisa. Marcus Vinicius Batista Nascimento (2011) em sua dissertação de mestrado utilizou-se do gênero jornalístico televisivo para abordar questões relacionadas a interpretação para LIBRAS, contudo seu foco não foi este recurso.

Dessa maneira destaco neste primeiro momento a importância de estarmos trabalhando diretamente com o fazer tradutório da Janela de LIBRAS. Posicionar a Janela de LIBRAS como uma modalidade de TAV é um avanço nos estudos e possibilita ampliar os espectros de pesquisa nesta área. A adoção de um modelo de JL e o desenvolvimento da tradução pensando na adequação a este modelo e a este fim é a contribuição maior que observo neste trabalho. No caso deste projeto, o foco foi em uma produção para cinema, mas vale refletir e cotejar o modelo ideal para outros tipos de produção audiovisual como o telejornais, documentários, vídeo-aulas e tantos outros formatos de vídeo.

Neste sentido, reforço a importância do Guia para tradução audiovisual acessível, material orientador que permite ao tradutor dar os primeiros passos na produção de filmes em LIBRAS. Cabe salientar, que o objetivo do Guia não é definir um passo-a-passo para a produção de obras audiovisuais acessíveis e sim nortear o processo.

Cada obra cinematográfica deve ser considerada com um texto novo, com características distintas e com especificidades tradutórias únicas. Este trabalho, por exemplo, ao optar por traduzir o curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho*, se apoiou no Guia, mas durante o processo de construção do projeto de tradução

observei a necessidade de subsídios semióticos para garantir a qualidade da tradução.

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

Nesse sentido é importante pensar em uma formação que contemple estas especificidades, permitindo ao profissional analisar a obra por uma perspectiva estética, compreendendo a função dos planos e perspectivas, das cores, luzes, sons e dos movimentos da câmera em obras cinematográficas, para que ele possa construir sua tradução ciente da importância de cada um desses aspectos. Ainda é necessário que o TILS tenha conhecimento técnico mínimo de como produzir a Janela de Libras, Estudar profundamente a obra, buscar informações acadêmicas ou não, críticas ou populares sobre a obra e entender o contexto em que ela se insere e a motivação que a obra carrega é uma competência que deve ser desenvolvida pelo profissional tradutor.

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

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

Sabemos que a Janela de LIBRAS é um recurso que carece de estudos e aprofundamento e acredito que este seja um dos pioneiros da área, mas alerta ao fato de que ela é uma realidade latente dentro da sociedade. A Lei Brasileira de Inclusão afirma que todas as salas de cinema devem oferecer recursos de

acessibilidade até o início do ano de 2020, sendo assim é importante que não só a janela de LIBRAS, mas também outros recursos de acessibilidade sejam amplamente estudados para que a lei não seja cumprida apenas como mera formalidade, mas atendendo o seu real propósito, que é oferecer material cultural de qualidade para as pessoas com deficiência.

5. REFERÊNCIAS

ALBIR, Hurtado Amparo. **Enseñar a traducir – metodologia em la formación de traductores e intérpretes**. Madri, Espanha. Editora Edelsa. 1999.

_____. Hurtado Amparo. **Traducción y Traductología – Introducción a la traductología**. Madri, Espanha. Editora Cátedra. 2011.

ALBRES, Neiva Aquino. **Multimodalidade e a tradução intersemiótica de livros didáticos**. In: Revista Fórum. 2016.

ALMEIDA MOREIRA, Tiago de. **A dimensão espacial nos filmes**. Revista de Geografia (UFPE), v. 28, n. 2, 2011.

ALVES, Soraya Ferreira. **A adaptação fílmica de Atonement-uma análise do “ponto de vista” no cinema e na literatura e suas implicações semióticas**. Estudos Semióticos, v. 7, n. 1, p. 76-84, 2011.

ALVES, Soraya F.; TEIXEIRA, Charles R. Audiodescrição para pessoas com deficiência visual: princípios sociais, técnicos e estéticos. In SANTOS; Cynthia; BESSA, Cristiane R; LAMBERTI, Flávia (org). **Tradução em Contextos Especializados**. Brasília: Editora Verdana, 2015.

ANCINE, **Instrução Normativa nº 128**, de 13 de setembro de 2016. Disponível em: < <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>> acessado em 15 de outubro de 2016.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; VIEIRA, Patrícia Araújo; MONTEIRO, Silvia Malena Modesto. **Legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE): Um estudo de recepção com surdos da região Sudeste**. Tradterm, v. 22, p. 283-302, 2013.

BARROS, José Márcio. **Cultura, memória e comida**¹. Disponível em <http://www.transversalconsultoria.com.br/pdfs/tx_11.pdf>. Acessado em 3 de outubro de 2016.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 11^a ed. 2006.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Ofício de arte e forma, 5^a ed. 2007.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Trad. Maria E. Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BRASIL, **Lei. Nº 10.098**, 19 de dezembro de 2000.

BRASIL. **Decreto Nº 5626** de 22 de dezembro de 2005.

BRASIL. **Lei 10.436** de 24 de abril de 2002.

BRASIL. **Lei 13.146**, de 06 de junho de 2015.

CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. **Variação linguística em Língua de Sinais Brasileira: foco no léxico**. 2011.

CALIXTO, Renato Messias Ferreira; GARCÊZ, Regiane Lucas de Oliveira; OLIVEIRA, Sônia Marta de. **TRADUZIR E INTERPRETAR INCURSÕES NO MUNDO DO OUTRO OU ATOS DE FRONTEIRA?**. 2012.

DEMO, Pedro. **Pesquisa e construção de conhecimento**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

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

DO NASCIMENTO, Cristiane Batista. **ALFABETO MANUAL DA LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA (LIBRAS): UMA FONTE PRODUTIVA PARA IMPORTAR PALAVRAS DA LÍNGUA PORTUGUESA**. 2011.

ECO, Umberto. **La estructura ausente**. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

ECO, Umberto. **Nos limites da Interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 1980.

Estudos Surdos IV: série pesquisas. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2009.

FEDERAL, Senado. **Constituição da república federativa do Brasil**. Brasília: Senado, 1988.

FRANCO, Eliana PC; ARAÚJO, Vera Santiago. **Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV)**. Tradução em Revista, v. 11, n. 2, p. 2, 2011.

Gambier, Y. **Communication audiovisuelle et transferts linguistiques**. Audiovisual Communication and Language Transfer. Translatio, Nouvelles de la FITFIT Newsletter XIV (3–4). 1995.

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

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

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

GOTTLIEB, H. Screen Translation. Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voiceover. Copenhagen: University of Copenhagen. 2000.

GOTTLIEB, H. Subtitles, translation & idioms. PhD thesis, University of Copenhagen. 1997

GUIMARÃES, Alessandro da Silva; JÚNIOR, Deonato Feltz; PINEL, Hiran. **Orientação sexual, deficiência visual e inclusão: desvelando sentidos a partir do filme “Eu não quero voltar sozinho”**. Anais do Seminário Nacional de Educação, Diversidade Sexual e Direitos Humanos, 2012.

LIONÇO, Vânia; PINHEIRO, Lowrrane; NASCIMENTO, Valquíria. **Cineares: cinema, cultura e integração social**. 2014.

MARQUES, Rodrigo Rosso; OLIVEIRA, Janine Soares. O fenômeno de ser intérprete. **Estudos surdos IV: série de pesquisas**. Petrópolis: Arara Azul, 2009.

MARQUES, Rodrigo Rosso.; OLIVEIRA, Janine Soares. **A normatização de artigos acadêmicos em LIBRAS e sua relevância como instrumento de constituição do corpus de referência para tradutores**. Disponível em:

<http://www.congressotils.com.br/anais/anais/tils2012_metodologias_traducao_marquesoliveira.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

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

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

NASCIMENTO, Marcus Vinícius Batista. **Interpretação da língua brasileira de sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos**. Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2011.

NAVES, Sylvia Bahiense (Org.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Ministerio da Cultura, 2016.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. Annablume, 1996.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. ONU, 1948. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>. Acessado em 3 de outubro de 2016.

PERLIN, G. Identidades Surdas. In: Skliar (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 1998.

PERLIN, Gladis T. **A cultura surda e os intérpretes de língua de sinais (ILS)**. ETD: Educação Temática Digital, v. 7, n. 2, p. 136-147, 2006.

PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto. **O ser e o estar sendo surdos: alteridade, diferença e identidade**. 2003.

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. **Fundamentos da educação de surdos**. Florianópolis: UFSC, 2006.

QUADROS, Ronice Müller de; KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de sinais brasileira: estudos lingüísticos**. Artmed Editora, 2009.

RABELO, Amanda Mont'Alvão Veloso. **Não é apenas um filme: a semiótica psicanalítica versus o esgotamento de sentido.** Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291, v. 5, n. 2, 2014.

RABELO, Amanda Mont'Alvão Veloso. **Não é apenas um filme: a semiótica psicanalítica versus o esgotamento de sentido.** Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291, v. 5, n. 2, 2014.

RIBEIRO, Daniel. **Eu não quero voltar sozinho.** 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wav5KjBHbl>

RIBEIRO, Daniela Prometi. **Glossário bilíngue da Língua de Sinais Brasileira: criação de sinais dos termos da música.** 2014.

RODRIGUES, Carlos Henrique. **Da interpretação comunitária à interpretação de conferência: desafios para formação de intérpretes de língua de sinais.** CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISA EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO LIBRAS E LÍNGUA PORTUGUESA, II, Anais. 2010.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos.** Editora Companhia das Letras, 2010.

SANTANA, Ana Paula; BERGAMO, Alexandre. **Cultura e identidade surdas: encruzilhada de lutas sociais e teóricas.** *Educação e sociedade*, v. 26, n. 91, p. 565-582, 2005.

SANTOS, Tânia Maria dos. **Direito à Cultura na Constituição Federal de 1988,** Editora: Verbo Jurídico, 1ª edição, 2007, Porto Alegre.

SKLIAR, Carlos. **A surdez: um olhar sobre as diferenças.** Porto Alegre: Mediação, v. 3, 1998.

SILVA, E. L da; MENEZES, E.M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

SOUSA, Saulo Machado Mello de. **Sinais lexicais dos termos cinematográficos: a perspectiva da língua de sinais no cinema.** 2015. 121 f., il. Dissertação (Mestrado em Linguística) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SOUSA, Saulo Machado Mello de. **Sinais lexicais dos termos cinematográficos: a perspectiva da língua de sinais no cinema.** 2015.

SOUZA JÚNIOR, José Ednilson Gomes de. **Nomeação de lugares na língua de sinais brasileira: uma perspectiva de toponímia por sinais**. 2013.

STOKOE, William C. **The study and use of sign language**. Sign Language Studies, v. 10, n. 1, p. 1-36, 1976.

STROBEL, Karin Lilian. **Surdos: vestígios culturais não registrados na história**. Florianópolis, 2008. 2008. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado em Educação– Universidade Federal de Santa Catarina.

SUPALLA, Samuel J. **The book of name signs: Naming in American Sign Language**. Dawn Sign Press, 1992.

SUTTON-SPENCE, R.; WOLL, B. **The linguistics of British Sign Language**. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

VIEIRA, Maria Izaete Inácio. **Acessibilidade sem esforço para surdos: janela de LIBRAS ou legenda? Uma análise dos instrumentos de acessibilidade para surdos usados no filme “o grão”**. 2011.

VIEIRA, Maria Izaete Inácio. **ACESSIBILIDADE SEM ESFORÇO PARA SURDOS: JANELA DE LIBRAS OU LEGENDA? UMA ANÁLISE DOS INSTRUMENTOS DE ACESSIBILIDADE PARA SURDOS USADOS NO FILME “O GRÃO”**. 2012