



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Soelge Mendes da Silva

**ANÁLISE DE SOBREPOSIÇÕES DE ELEMENTOS ESSENCIAIS DO  
CANAL VISUAL E ORAL NA ADAPTAÇÃO DE MATERIAIS PARA O ENSINO DE  
SURDOS**

FLORIANÓPOLIS  
2019

Soelge Mendes da Silva

**ANÁLISE DE SOBREPOSIÇÕES DE ELEMENTOS ESSENCIAIS DO  
CANAL VISUAL E ORAL NA ADAPTAÇÃO DE MATERIAIS PARA O ENSINO DE  
SURDOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Tradução.  
Orientador: Prof. Dr. Markus Johannes Weininger

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC

Silva, Soelge Mendes da  
ANÁLISE DE SOBREPOSIÇÕES DE ELEMENTOS ESSENCIAIS DO  
CANAL VISUAL E ORAL NA ADAPTAÇÃO DE MATERIAIS PARA O  
ENSINO DE SURDOS / Soelge Mendes da Silva ; orientador,  
Markus Johannes Weininger, 2019.  
140 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Material didático EaD. 3.  
Tradução/interpretação. 4. Sobreposições. 5. Adaptação para  
surdos. I. Weininger, Markus Johannes . II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução. III. Título.

Soelge Mendes da Silva

**ANÁLISE DE SOBREPOSIÇÕES DE ELEMENTOS ESSENCIAIS DO  
CANAL VISUAL E ORAL NA ADAPTAÇÃO DE MATERIAIS PARA O ENSINO DE  
SURDOS**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Mara Lúcia Masutti, Dra.  
Instituto Federal de Educação de Santa Catarina

Profa. Silvana Aguiar dos Santos, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Janine Soares de Oliveira, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi  
julgado adequado para obtenção do título de mestre em Tradução.

---

Profa. Dirce Waltrick do Amarante, Dra.  
Coordenadora do Programa

---

Prof. Markus J. Weininger, Dr.  
Orientador

Florianópolis, 26 de agosto de 2019.

Dedico esta dissertação à minha amada mãe, Eloir, pelo seu cuidado e dedicação, e ao meu marido, Marcelo, incansável companheiro nas horas difíceis.

## AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho não teria sido possível sem a colaboração, o estímulo e o empenho de diversas pessoas. Minha gratidão e apreço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta tarefa se tornasse uma realidade. A todos, quero manifestar os meus sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer ao meu orientador, professor Markus, pela confiança, apoio, paciência e incentivo ao longo de todo o tempo em que estive envolvida no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu avô materno, Álvaro (*in memoriam*), que me apoiou desde o início de minha vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução e aos colegas e intérpretes que nele atuaram.

Aos surdos que serviram de inspiração para que eu me tornasse uma profissional melhor a cada dia.

Aos meus amigos Márcio e Charles, que me auxiliaram em momentos muito decisivos nesta trajetória.

E, finalmente, a todos aqueles que tiveram cumplicidade nos momentos de tensão e empenho. Obrigada por fazerem parte da minha vida!

“Há três métodos para ganhar sabedoria: primeiro, por reflexão, que é o mais nobre; segundo, por imitação, que é o mais fácil; e terceiro, por experiência, que é o mais amargo”.  
(CONFÚCIO, 551 a.C. – 479 a.C.)

## RESUMO

A adaptação de materiais audiovisuais para o público surdo utilizado no ensino EaD tem sido um grande desafio para os tradutores/intérpretes de língua de sinais devido aos elementos coercitivos de sobreposição de canais. Tais sobreposições obstruem o fluxo da produção de sentidos no processo de tradução/interpretação intermodal e intercanal, fazendo com que a tradução/interpretação para uma língua de sinais não consiga cumprir sua função de apresentar a mensagem com seus elementos essenciais ao seu público-alvo. Dessa forma, foram descritos apenas os elementos essenciais de cada modalidade de canal (oral e visual) em cada unidade tradutória apresentada para o cumprimento de sua função. Sendo assim, a presente pesquisa demonstra essas supracitadas sobreposições, identificando-as em *frames* de um videotexto de partida, do gênero tutorial de programa de edição, com características dos videotextos destinados à composição de material audiovisual para EaD. Ademais, aponta e organiza tais sobreposições em um quadro elaborado especificamente para a análise, de forma a indicar os motivos pelos quais as mesmas interferem na qualidade da tradução/interpretação destinada ao público surdo.

**Palavras-chave:** Elementos essenciais da mensagem. Tradução/interpretação. Língua de sinais.

## ABSTRACT

Adapting audiovisual materials used in distance education mode for deaf audience has been a major challenge for sign language translators/interpreters due to coercive elements of channels superimposition. Such superimposition get in the way of meaning production in the intermodal and interchannel translation/interpretation process. Consequently, translation/interpretation into a sign language may not fulfill its purpose of presenting to the target audience at least the essential elements of the message. In this context, the present study exclusively describes the essential elements of each channel mode (oral and visual) included in and necessary to the function performance of translation unit. Thus, this study demonstrates the aforementioned superimpositions, identifying them in *frames* of a source videotext belonging to editing program tutorial genre with characteristics corresponding to those videotexts used for preparing audiovisual material for distance education mode. Moreover, it indicates and organizes such superimpositions in a table specifically elaborated for this analysis, in order to clarify the reasons why superimpositions interfere in the quality of translation/interpretation for deaf public.

**Keywords:** Essential elements of the message. Translation/interpretation. Sign language.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espaço de sinalização na Libras.....	26
Figura 2 - Imagem de Plano Geral .....	36
Figura 3 - Imagem de Plano Conjunto.....	37
Figura 4 - Imagem de Plano Médio .....	38
Figura 5 - Imagem de Plano Americano.....	38
Figura 6 - Imagem de Primeiro Plano.....	39
Figura 7 - Imagem de Plano Detalhe.....	40
Figura 8 - Ângulo de filmagem <i>Plongée</i> .....	41
Figura 9 - Ângulo de filmagem <i>Contraplongée</i> .....	41
Figura 10 - Ângulo Normal .....	42
Figura 11 - Imagem panorâmica .....	43
Figura 12 - Exemplo de <i>timeline</i> .....	45
Figura 13 - Modelo de <i>timeline</i> .....	46
Figura 14 - Metafunção ideacional - ator, vetor e meta .....	55
Figura 15 - Metafunção interpessoal .....	56
Figura 16 - Distância social representada em planos.....	57
Figura 17 - Metafunção textual - espaço visual .....	58
Figura 18 - Representação do espaço visual de Kress e van Leeuwen.....	58
Figura 19 - TILS no plano ou janela de interpretação (adaptação de Hugo).....	67
Figura 20 - Apresentação das camadas em vídeo/texto de tutorial de programa de edição.....	68
Figura 21 - Espaço da janela de Libras na tela .....	69
Figura 22 - Enquadramento do tradutor na janela de Interpretação para a Libras ....	70
Figura 23 - Experiência I de montagem da janela de interpretação .....	71
Figura 24 - Experiência II de montagem da janela de interpretação .....	72
Figura 25 - Experiência III de montagem da janela de interpretação .....	72
Figura 26 - Interação com objetos físicos no mesmo ambiente .....	84
Figura 27 - Esquema de referência segundo Halliday e Hassan.....	86
Figura 28 - Referenciação no espaço de sinalização.....	95
Figura 29 - Percurso metodológico .....	101
Figura 30 - <i>Print</i> do vídeo 2 que apresenta o <i>layout</i> do programa de edição .....	104

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Fatores extra e intratextuais de Nord .....	32
Quadro 2 - Fluxo de produção de vídeo didático - Planejamento.....	76
Quadro 3 - Fluxo de produção de vídeo didático - Pré-produção.....	77
Quadro 4 - Fluxo de produção de vídeo didático - Produção .....	78
Quadro 5 - Fluxo de produção de vídeo didático - Edição .....	79
Quadro 6 - Fluxo de produção de vídeo didático - Publicação.....	79
Quadro 7 - Expressões dêiticas e anafóricas .....	91
Quadro 8 - Classes verbais VCC e VSC .....	96
Quadro 9 - Exemplo de Quadro 1 .....	105
Quadro 10 - Análise do vídeo de referência 1 .....	111
Quadro 11 - Análise do vídeo de referência 2.....	111
Quadro 12 - Análise do vídeo de referência 3.....	112
Quadro 13 - Análise do vídeo de referência 4.....	113
Quadro 14 - Análise do vídeo de referência 5.....	113
Quadro 15 - Análise do vídeo de referência 6.....	114
Quadro 16 - Análise do vídeo de referência 7.....	115
Quadro 17 - Análise do vídeo de referência 8.....	116
Quadro 18 - Análise do vídeo de referência 9.....	116
Quadro 19 - Análise do vídeo de referência 10.....	117
Quadro 20 - Análise do vídeo de referência 11.....	118
Quadro 21 - Análise do vídeo de referência 12.....	119
Quadro 22 - Análise do vídeo de referência 13.....	120
Quadro 23 - Análise do vídeo de referência 14.....	120
Quadro 24 - Análise do vídeo de referência 15.....	121
Quadro 25 - Análise do vídeo de referência 16.....	122
Quadro 26 - Análise do vídeo de referência 17.....	122

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine	Agência Nacional de Cinema
Cerfaed	Centro de Referência em Formação e Educação à Distância
CMs	Configurações de Mãos
DI	Descritores Imagéticos
DV	Descritores Visuais
EaD	Ensino à Distância
ENMs	Expressões Não Manuais
GDV	Gramática do Design Visual
IFSC PHB	Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Palhoça Bilíngue
IN	Instrução Normativa
IS	Interpretação Simultânea
LSE	Legendagem para Surdos
MEC	Ministério da Educação
NBR	Norma Técnica Brasileira
PiP	Picture in Picture
TILS	Tradutor Intérprete de Língua de Sinais
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
VCC	Verbos com Concordância
VSC	Verbos sem Concordância
VTC	Videotexto de Chegada

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
1.1	DELIMITAÇÃO DO OBJETO.....	17
1.2	CONTEXTO DA PESQUISA .....	19
1.3	OBJETIVOS .....	21
<b>1.3.1</b>	<b>Objetivo geral</b> .....	<b>21</b>
<b>1.3.2</b>	<b>Objetivos específicos</b> .....	<b>21</b>
1.4	ESTRUTURA DA PESQUISA .....	21
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>23</b>
2.1	TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO .....	23
<b>2.1.1</b>	<b>Tradução e interpretação de Língua de Sinais</b> .....	<b>25</b>
2.2	FUNCIONALISMO ALEMÃO.....	29
<b>2.2.1</b>	<b>Funcionalismo alemão segundo Nord</b> .....	<b>29</b>
2.3	SISTEMA AUDIOVISUAL E A MULTIMODALIDADE.....	32
<b>2.3.1</b>	<b>Sistema audiovisual</b> .....	<b>32</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Multimodalidade</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3.3</b>	<b>A relação entre multimodalidade e o sistema audiovisual</b> .....	<b>54</b>
<b>2.3.4</b>	<b>Sobreposições audiovisuais para surdos e não surdos</b> .....	<b>60</b>
2.4	PRODUÇÃO DE MATERIAIS AUDIVISUAIS PARA EaD DE SURDOS E NÃO SURDOS.....	73
2.5	REFERENCIAÇÃO.....	85
<b>2.5.1</b>	<b>Referenciação em línguas orais auditivas</b> .....	<b>88</b>
<i>2.5.1.1</i>	<i>Dêiticos</i> .....	88
<i>2.5.1.2</i>	<i>Anáforas</i> .....	90
<i>2.5.1.3</i>	<i>Catáforas</i> .....	92
<b>2.5.2</b>	<b>Referenciação em línguas de sinais</b> .....	<b>93</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>99</b>

3.1	CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO .....	99
3.2	AS VIDEOAULAS .....	100
3.2.1	<b>Percurso metodológico.....</b>	<b>100</b>
3.2.2	<b>Construção do corpus .....</b>	<b>101</b>
3.2.3	<b>Critérios de seleção.....</b>	<b>102</b>
3.2.4	<b>Temas do vídeo.....</b>	<b>103</b>
3.2.5	<b>Modelo de quadro elaborado pela autora.....</b>	<b>104</b>
3.2.6	<b>Metodologia de extração de dados e análise .....</b>	<b>105</b>
4	<b>ANÁLISE DOS DADOS .....</b>	<b>107</b>
4.1	SOBREPOSIÇÕES .....	107
4.2	SOBREPOSIÇÕES E FUNÇÕES NO VÍDEO DE REFERÊNCIA.....	110
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>125</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>127</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Segundo Bonetti (2008, p. 9), o mundo é repleto de sons, imagens, entre outros estímulos, configurando-se em um ambiente de comunicação onde os sentidos, as emoções e a razão são estimulados e interagem de forma a criar nossa cultura e humanidade. Ainda de acordo com o autor, “as imagens e sons que guardamos dos acontecimentos são alguns exemplos que ilustram a forma e a presença dos audiovisuais em nossa sociedade”.

Adentrando, portanto, o objeto desta pesquisa, os sábios apontamentos de Souza e Vailati (2017, p. 43) enfatizam que a sobreposição, assim como a repetição, é uma característica de extrema relevância para o receptor no processo da comunicação audiovisual. Dessa forma, é possível afirmar que os materiais audiovisuais são, por concepção, repletos de sobreposições. Evidência disso é o fato do próprio termo reportar à junção, por sobreposição, de dois canais: o auditivo e o visual.

Em materiais audiovisuais são sobrepostos, entre outros, o áudio, as imagens estáticas, as imagens dinâmicas, o vídeo, as cores (no caso de material colorizado por computação gráfica), os textos (como na legendagem), etc. Porém, estas sobreposições são planejadas para não comprometer a coerência e a coesão das informações.

Ressalta-se a simbiose entre os termos coerência e coesão nas palavras de Goodnews (2014), ao frisar a sua intensa dependência interativa e harmoniosa. Para o estudioso, os segmentos literários em qualquer gênero, seja na escrita ou na comunicação social, devem “estabelecer unidade de sentido, motivação, desenvolvimento e composição em seus propósitos de aliciar os leitores ou espectadores de um texto alfabético, numérico, imagético (GOODNEWS, 2014, p. 1)”. Nesse sentido, mostra-se evidente a importância da perfeita sincronia nas sobreposições em videotextos.

Com efeito, o problema reside no fato de existirem sobreposições que interferem no cumprimento da função comunicativa<sup>1</sup> do material audiovisual. Tal postulado encontra abrigo no funcionalismo alemão, especificamente, na vertente

---

<sup>1</sup> A função comunicativa ou função de linguagem pode ser entendida como formas de utilizarmos a linguagem conforme a pretensão do narrador/emissor. O tema com mais propriedade na revisão literária nos capítulos seguintes.

disseminada por Nord (1991), para quem o texto de partida deve atuar concomitantemente ao texto de chegada para que se cumpra sua função textual.

O estudo em pauta abrange material didático audiovisual destinado ao EaD para surdos e em formato de videoaulas. Tal instrumento apresenta particularidades relacionadas ao intérprete: geralmente, ele o único responsável, antes de gerar novo videotexto de chegada, acessível ao seu público alvo, por fazer as devidas incursões, bem como pela tradução/interpretação do videotexto de partida, sem a possibilidade de contar com quaisquer tipo de edição entre o *wipe* de interpretação e o vídeo texto de partida.

Vale ressaltar que além da incumbência citada acima, o tradutor ainda esbarra em uma característica intrínseca da língua de sinais, isto é, ser uma língua visuoespacial<sup>2</sup>, o que torna ainda mais complexo seu processo de referência, em especial para o tipo de material escolhido.

É importante frisar que se trata de material adaptado ao público surdo, material este que não foi desenvolvido para tal público. Antes, passou por uma retextualização que possibilitasse sua compreensão.

Outro ponto relevante é que o material audiovisual é caracterizado por sua multimodalidade, além de sua apresentação utilizar mais de um canal, que também pode ser de diferentes modalidades<sup>3</sup>, portanto, passíveis de sobreposições intermodais e intercanais.

Destaca-se ainda para efeitos desta pesquisa que os problemas de sobreposição na adaptação desse tipo de material para o público surdo, como será visto posteriormente, encontra-se no fato de os elementos essenciais da mensagem<sup>4</sup> não estarem dispostos em um único canal (de mesma modalidade). Conseqüentemente, há uma quebra de coesão que só poderá ser reestabelecida se o intérprete tiver acesso ao outro canal de forma plena, ou ainda, se a produção textual do videotexto de chegada em Libras, bem como seu processo de referência dêitico-anafórico, estiver reconectado ao videotexto de partida. Tal fato muitas vezes

---

<sup>2</sup> Para Machado (2007), os sinais da língua visuoespacial, ou como nomeia o autor, visoespacial, “não representam apenas associações ou semelhanças visuais com o referente, mas são signos decorrentes da interação das pessoas surdas com seu meio sociocultural [...]”, caracterizando-se como língua viva.

<sup>3</sup> Oral-auditivo e visuoespacial.

<sup>4</sup> O conceito dos elementos essenciais da mensagem será abordado nos capítulos seguintes.

é inatingível, pois a simples inserção de janelas de interpretação<sup>5</sup> não é suficiente para viabilizar a reconexão da cadeia/rede referencial. Vale ainda destacar que, assim como ocorre na tradução de textos escritos, alguns gêneros audiovisuais a serem interpretados para uma língua de sinais podem substituir inteiramente o videotexto de partida, sendo apresentado em tela cheia. Porém, no caso do objeto em análise, o videotexto de partida, por conter texto imagético com características visuais que precisam ser mantidas no videotexto de chegada, não possibilita sua remoção ou substituição total por texto linguístico em nenhum caso de modalidade de língua, seja falada ou sinalizada. Assim, no vídeo/texto de chegada, é preciso que a parte textual linguística em Libras componha sentido com a parte textual imagética do videotexto de partida, de forma que o conjunto cumpra sua função.

Se o gênero em questão aponta para a manutenção do texto imagético<sup>6</sup> de partida, o desafio para o TILS está em compor sentido simultaneamente com a parte textual linguística imagética (língua de sinais). Por essa razão, a pesquisa, baseada nos pontos acima elencados, bem como em um contexto pertinente à experiência profissional da pesquisadora, busca responder a seguinte pergunta: Quais são e como podemos classificar as sobreposições existentes em videoaulas planejadas para o público não surdo e que podem demonstrar-se como barreira para a adaptação ao público surdo com tradução/interpretação para Libras?

Na seção que segue, apresenta-se em detalhes a delimitação do objeto, assim como o contexto em que a pesquisa foi realizada. Na sequência, são expostos os objetivos do estudo.

## 1.1 DELIMITAÇÃO DO OBJETO

O objeto desta pesquisa é a identificação de sobreposições capazes de construir barreiras que obstem a compreensão de um texto multimodal e multicanal em sua adaptação para o público surdo. Para tanto, optei pela análise de material didático audiovisual similar aos utilizados em EaD, desenvolvido para público não

---

<sup>5</sup> A janela de interpretação é o termo adotado aqui para a conhecida janela de Libras.

<sup>6</sup> Belmiro (2014) afirma que “as imagens podem se constituir como textos”, estruturando-se, portanto, na forma de um texto visual que pode ser lido. Nesse contexto, encontramos o conceito de texto imagético.

surdo, apontando suas características intrínsecas que limitam as opções de tradução/interpretação simultânea promotoras de acessibilidade.

A pesquisa apresenta ainda seu propósito social: o de proporcionar um pouco mais de igualdade de direitos para a comunidade surda brasileira por meio do acesso a um material audiovisual mais inclusivo e ao ensino em grau compatível com o não surdo. Nesse sentido, Naves (2016, p. 11) versa que “é importante que se tenha em mente que um recurso de acessibilidade bem empregado faz com que a produção audiovisual chegue às pessoas com deficiência com qualidade e possa ser experienciada com prazer, entretenimento, crítica [...]”.

Conforme já citado, o material escolhido para esta pesquisa foi elaborado e realizado sem a previsão de uma audiência surda, isto é, um conteúdo direcionado sem vistas a detalhes que possibilitassem ou que facilitassem a interpretação para uma língua de sinais. Embora faça uso de imagens, o objeto da pesquisa em questão não é percebido neste trabalho como uma tradução/interpretação intersemiótica na perspectiva do fluxo de materiais visuais traduzidos para uma língua. Isso porque, apesar das imagens estarem presentes tanto no vídeo/texto de partida quanto no de chegada, é a referenciação exata das imagens dinâmicas e interativas, bem como o que é produzido linguisticamente pelo canal oral simultaneamente que compõem a demanda para a interpretação simultânea (IS) em *wipe*.

É nesse ponto que a pesquisa encontra sua fundamentação. O trabalho do tradutor intérprete de língua de sinais (TILS), nesse tipo de material, encontra-se prejudicado por uma separação entre o que o narrador fala (canal auditivo) e o que se vê (canal visual) no instante em que a quantidade de informações a serem interpretadas por ele, de forma também visual, exercidas entre outras por referenciações espaciais (deítico-anafóricas) muitas vezes acaba por competir com as informações necessárias apresentadas no outro canal visual presentes no videotexto de partida. Em outras palavras, esta apresentação de informações intracanal faz com que o público surdo tenha que dividir sua atenção com a tradução (prejudicada pelo formato do material) e o videotexto de partida (repleto de elementos essenciais) o que faz com que este não consiga absorver informações importantes que são exibidas de forma simultânea nos dois canais visuais.

Desse modo, o presente estudo busca identificar e classificar essas sobreposições de forma a informar as dificuldades constantes nesse tipo de material

que afetam tanto o TILS quanto o seu público-alvo durante a adaptação e recepção, respectivamente.

É importante ressaltar que esta pesquisa baseia-se na suposição da não intervenção do TILS no roteiro do videotexto de partida, tampouco no roteiro de tradução/interpretação do material adaptado para surdo. Enfatiza-se que em muitos casos o segundo tipo nem ao menos chega a ser elaborado. Com efeito, para além de uma situação ideal, trata-se da condição habitual confrontada pelo TILS. Como idealizam Harrison e Nascimento (2013, p. 217), a atuação dos TILSs não deve ser limitada ao acesso do material apenas minutos antes da gravação. Antes, o profissional deve compor a equipe editorial e de produção para colaborar com a “construção de estratégias de incorporação dos elementos de estilo na enunciação em Libras”.

Salienta-se ainda que a pesquisa em questão não tem por objetivo elencar soluções, muito menos produzir material isento destas barreiras. Busca, ao contrário, servir de enunciadora e classificadora de problemas que possam ser solucionadas em pesquisas futuras.

## 1.2 CONTEXTO DA PESQUISA

Mesmo que não tenhamos todas as respostas desejadas, precisamos de novos problemas para crescer. O IFSC PHB - Palhoça Bilíngue, que conta com a área de tradução e interpretação, está pautado no propósito de proporcionar aos surdos, direta ou indiretamente, mais do que o discurso da inclusão tem a oferecer. Ampliando assim, a experiência de ver e sentir que somente comportar as línguas, português escrito e Libras, não é o bastante para promover as transformações necessárias em uma educação com bilinguismo com a qualidade que os surdos necessitam.

Atualmente, o PHB disponibiliza diversos cursos, em vários níveis, alguns com oferta concluída e outras em andamento. Há ainda a possibilidade do lançamento de cursos do mesmo eixo formativo que vão da formação inicial até a pós-graduação *stricto sensu*.

Os eixos formativos ofertados pelo IFSC PHB dividem-se em dois itinerários, complementares de muitas formas, a saber: o Multimídia<sup>7</sup> e a Educação Bilíngue. O primeiro destina-se à formação de profissionais para trabalhar com áudio, textos, produção e edição de imagens, animações e vídeos. Já o segundo tem como proposta desenvolver e difundir conhecimentos na área de educação de surdos, compreendendo o par linguístico Libras - Português e apresentando o Português como L2 para surdos. No entanto, faz-se necessária a efetivação da articulação entre os dois eixos através da perspectiva bilíngue, tendo em vista a necessidade da criação de materiais didáticos que integrem metodologias produzidas e adaptadas para surdos.

Portanto, está colocado o desafio de produzirmos material que realmente seja útil para formar, informar, e profissionalizar prioritariamente o público surdo tanto da região quanto do país, principalmente na modalidade EaD, para garantir o acesso dos surdos que não residem nas proximidades da instituição, visto que a mesma ainda não oferta dormitório.

Entende-se que quanto maior for o número de surdos que tenham a oportunidade de ter formação nos cursos do IFSC PHB voltados à produção de materiais audiovisuais e multimídias, maiores serão as chances de termos pesquisadores surdos planejando, em equipe, tutoriais e videoaulas interpretadas para a Libras que funcionem adequadamente no sistema EaD. Justifica-se, assim, um estudo sobre as características de conteúdos similares aos trabalhados nessa vertente de ensino: a necessidade do campus em adaptar materiais didáticos audiovisuais voltados aos próprios cursos da instituição. A escolha dos vídeos voltados ao programa de edição Photoshop e suas versões deriva de sua semelhança àqueles utilizados em sala de aula no IFSC-PHB, como também aos tutoriais sobre programas de edição interpretados para Libras e usados em EaD, que partem da premissa de que o acréscimo da camada de vídeo/*wipe* de interpretação não é o suficiente para que a adaptação do material seja efetivada.

Sendo assim, minha pesquisa vem ao encontro de identificar pontos que levantem certo questionamento das dificuldades da adaptação dos materiais

---

<sup>7</sup> Embora não seja o foco central dos cursos inseridos no referido eixo, eles contêm uma formação inicial nas questões sobre Libras e cultura surda e são estimulados a participarem em projetos de produção de materiais com interpretação para surdos.

audiovisuais EaD voltado para o público surdo, dando margem à busca por soluções mais efetivas para este intento

### 1.3 OBJETIVOS

Nas seções abaixo, estão descritos o objetivo geral e os objetivos específicos desta pesquisa.

#### 1.3.1 Objetivo geral

Analisar as sobreposições encontradas em material audiovisual produzido para o público não surdo e que será adaptado para surdos pela inserção da interpretação simultânea intermodal, identificando funções comunicativas entre os *frames* analisados.

#### 1.3.2 Objetivos específicos

- Identificar as sobreposições de elementos essenciais contidos ora no canal oral, ora no visual de dois vídeos e suas funções correspondentes.
- Apresentar uma análise acerca das citadas sobreposições, bem como das funções, exemplificando sua ocorrência em *frames*.
- Descrever algumas decorrências de elementos coercitivos intermodais que frequentemente compõem certo tipo de material audiovisual remetido à adaptação para surdos.

### 1.4 ESTRUTURA DA PESQUISA

Visando um maior senso de organização, bem como uma melhor compreensão pelos leitores, a presente pesquisa será estruturada em 5 capítulos descritos a seguir.

O capítulo 1, no qual esta seção encontra-se alocada, é denominado "Introdução". Tal capítulo faz-se necessário para contextualizar o leitor acerca do panorama no qual o assunto está inserido, os motivos que originaram o interesse pelo tema, bem como para explicitar os objetivos a serem alcançados.

Já o capítulo 2, denominado "Revisão da literatura", tem por propósito embasar o leitor acerca de temas e termos pertinentes à pesquisa e que serão abordados ao longo de seu desenvolvimento.

No capítulo 3, será descrita a metodologia empregada para a análise dos dados, além da caracterização do *corpus* utilizado na pesquisa.

O capítulo 4 apresentará os dados obtidos através da análise do material audiovisual, voltado para o público não surdo e sujeito à adaptação para o público surdo. O capítulo em questão foi denominado "Análise dos dados de sobreposição" devido ao objeto principal deste estudo.

Finalmente, o capítulo 5 elencará as considerações finais obtidas com da análise dos dados e descreverá as causas e consequências que obstam a adaptação desse tipo de material para o público surdo.

Posteriormente, serão incluídos os apêndices e anexos complementares à compreensão da pesquisa.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, apresentarei fundamentação teórica pertinente ao objeto desta pesquisa.

### 2.1 TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Os estudos da tradução e da interpretação, apesar de tratarem de conceitos distintos, apresentam similaridades que os colocam em um mesmo grau de relevância, a ponto de alguns autores, tais como Pöchhacker (1995, p. 31, tradução minha), defenderem sua interdependência: “as atividades profissionais de tradução e interpretação podem, em muitos casos, ser consideradas como gêmeas fraternas”<sup>8</sup>. Porém, os conceitos abordados versam sobre matérias específicas, fato que denota sua principal diferença. Ao passo que a tradução se fundamenta no texto escrito, a interpretação abrange a seara da produção oral.

Dessa forma, Souza, Barbosa e Lourenço (2015, p. 3) corroboram com o supracitado:

Há similaridades e diferenças entre a prática da tradução e da interpretação. A primeira semelhança é o fato de que ambos os processos envolvem a comunicação. Pode-se dizer que tanto o tradutor quanto o intérprete precisam tomar decisões. Ambos precisam conhecer a cultura das línguas envolvidas e ter um repertório linguístico que os permita transitar de uma língua para outra. A tradução é feita a partir da escrita e a interpretação é um produto da fala/sinalização da língua, ou seja, é a língua em uso.

Segundo Amorim e Rodrigues (2015), a tradução é entendida como a conversão de um texto escrito em uma língua dita de partida para uma outra denominada língua de chegada; ao passo que a interpretação é definida como a conversão de um discurso oral de uma língua de partida para uma de chegada. Resumidamente, os autores relacionam a tradução à escrita, já a interpretação à oralidade.

Ainda de acordo com os autores, apesar de existirem características semelhantes, o próprio meio em que a tradução e a interpretação se desenvolvem

---

<sup>8</sup> The professional activities of translation and interpreting can, in many respects, be regarded as fraternal twins.

(escrito e oral, respectivamente) é suficiente para a distinção entre suas operacionalizações. Por consequência, tem-se as diferenças na formação dos profissionais que nelas venham a atuar, pois, apesar das profissões estarem relacionadas, são encaradas como diferentes.

Seguindo essa mesma linha interpretativa, Vianna (2006, p. 1) citando Alves E Pagura (2002) qualifica a tradução e a interpretação como processos que envolvem “macroestratégias de compreensão (decodificação), segmentação e reformulação para resolução de problemas e tomada de decisão”, mas que apresentam diferenças suficientes para que sejam tratadas separadamente, mesmo que se baseiem, em grande parte, nos mesmos conceitos.

Faz-se necessário abordar e compreender as convergências e diferenças dos objetos da tradução e da interpretação nessa pesquisa para a percepção das tarefas que cada ação desenvolve. Dessa forma, vale destacar um trecho relevante em que Magalhães Jr. (2007, p. 26) afirma:

[...] traduzir e interpretar são verbos e ações que se interpenetram. Uma coisa não existe sem a outra. A distinção terminológica cumpre apenas um fim didático e só é valorizada mesmo por intérpretes e tradutores. As pessoas que assistem ao trabalho de interpretação, e o aplaudem, não ligam para isso. Para elas, aliás, é 'tradução simultânea', e pronto. Portanto, a escolha entre uma ou outra forma depende, em parte, de com quem estejamos falando. Não vejo pecado em usarmos as duas, pelo menos por enquanto. Fique à vontade para usar a forma que preferir.

A pesquisa em questão adota o senso majoritário, o qual analisa a tradução e a interpretação como distintas devido a suas diferenças, e está baseada na concepção de Vianna (2006) de que a principal distinção entre as atividades reside no tempo que o profissional dispõe para solucionar os problemas que possam vir a surgir.

Nesse sentido, a referida autora ressalta que o tradutor tem acesso a vários recursos, bem como a materiais para solver suas dúvidas durante o processo da tradução, sejam eles dicionários, livros, internet e até mesmo colegas do ramo. Em contrapartida, o intérprete fica à mercê de seu conhecimento e de sua memória.

Entre as características que diferem ambos os processos, destaca-se o tempo, pois é ele o fator coercitivo das condições de pressão e produção no momento em que a retextualização e a reformulação entre o que foi expresso em um material audiovisual, em uma dada língua de partida, e o que foi apresentado no mesmo material em outra língua.

### 2.1.1 Tradução e interpretação de Língua de Sinais

A comunidade surda, que durante décadas foi uma das minorias deixadas em segundo plano na vida em sociedade, nos últimos anos tem ampliado suas conquistas legais, bem como sua visibilidade. Conseqüentemente, abre-se espaço para a firmação da profissão de TILS.

Nessa perspectiva, Dinarte e Russo (2015, p.175) argumentam:

A conquista de direitos por parte dos sujeitos surdos é um fenômeno recente no nosso país, fato que proporcionou a visibilidade da atuação de profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS). No Brasil, as políticas de inclusão, principalmente no âmbito educacional, vêm dando destaque a essa figura como uma das condições de acesso dos surdos aos bens culturais. Uma consequência dessa nova demanda é a multiplicação, nas recentes décadas, de cursos de formação, visando qualificar a acessibilidade dos surdos nos espaços sociais que estes passam a frequentar [...].

No que tange especificamente à interpretação nas línguas de sinais, as complexidades encontradas na área crescem consideravelmente, visto que tais línguas são expressas na modalidade espaço-visual, e não oral-auditiva, sendo essa última a usual para pessoas não surdas. Logo, as mensagens que habitualmente são sincronizadas e apresentadas em dois canais ao mesmo tempo no caso dos ouvintes, na oralidade e visualidade do sistema audiovisual, precisam ser apresentadas aos surdos somente no canal visual.

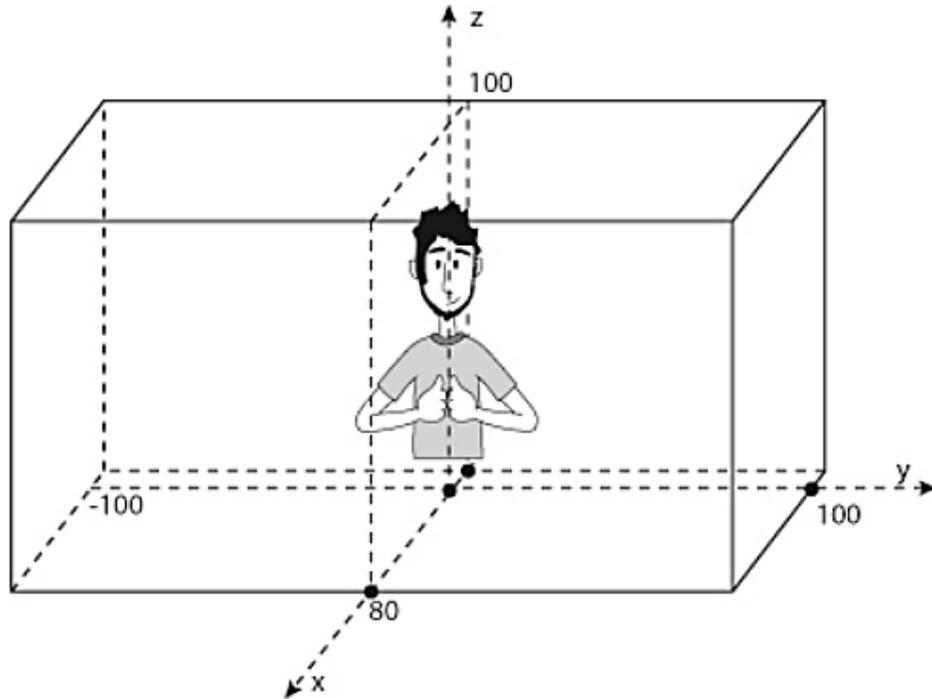
Tal afirmação encontra respaldo nas palavras de Souza, Barbosa e Lourenço (2015, p. 2):

As línguas de sinais apresentam uma diferença importante em relação às línguas orais: a sua modalidade. Enquanto as línguas orais apresentam-se na modalidade oral-auditiva, as línguas de sinais são produzidas na modalidade espaço-visual [...] Em uma tarefa interpretação para uma língua de sinais pode-se dizer que o processo cognitivo é semelhante ao que acontece com a interpretação entre línguas orais, e pode se encaixar no modelo de esforços cognitivo proposto por Gile (1995). Porém, devido às dificuldades de modalidade, a prática é mais exaustiva, já que há um aspecto a mais na coordenação do esforço e o intérprete de língua de sinais precisa lidar com a estrutura de gramática desta língua, na qual as sentenças são construídas espacialmente.

Para Pizzio *et al.* (2009, p. 1), na língua de sinais as relações gramaticais se desenvolvem através da manipulação dos sinais no espaço. Consoante as autoras,

“[...] as sentenças ocorrem dentro de um espaço definido na frente do corpo, consistindo de uma área limitada pelo topo da cabeça e estendendo-se até os quadris”.

Figura 1 - Espaço de sinalização na Libras



Fonte: Lanvevin e Ferreira Brito (1988, p. 1)

Nas línguas orais, a distinção é clara, visto que os textos escritos são palpáveis, registrados em papel ou na tela de um computador, mas na língua de sinais ainda não há uma escrita amplamente usada e difundida (LUCHI, 2014).

Assim sendo, entende-se que a Libras se apresenta de forma mais frequente em outra modalidade de linguagem para que possa ser plenamente compreendida. Nesse sentido, Quadros e Souza (2008) ressaltam a versão oral da Libras (face a face), em detrimento de sua versão escrita:

[...] é a Língua Brasileira de Sinais na sua versão “oral”. Entende-se “oral” em como a língua na sua forma de expressão oral, no caso específico das Línguas de Sinais, expressão em sinais. Como as modalidades das línguas envolvidas são diferentes, percebem-se efeitos de modalidade (QUADROS; SOUZA, 2008, p. 3).

Conforme Kalina (1998), a interpretação apresenta variações quanto ao grau de oralidade do texto de partida. Logo, o texto oral pode estar repleto de marcas da escrita, assim como o texto escrito pode conter marcas da oralidade.

Em relação aos efeitos de modalidade, a tradução/interpretação entre Português e Libras é, além de interlingual<sup>9</sup>, intermodal<sup>10</sup>, já que a forma como se apresentam, na interação face a face (registrada em vídeo ou não), faz uso de canais<sup>11</sup> constituídos por diferentes modalidades.

Importa explanar que alguns termos da presente pesquisa estão justapostos com a palavra texto, por exemplo, vídeo/texto de partida e chegada e videoaula de partida, material audiovisual de partida e chegada. Tal justaposição busca evidenciar os caminhos pelos quais os estudos de interpretação de Libras com registros filmados e fotografados, transcritos por meio de glosas, iniciaram.

Merece destaque a própria concepção de “texto”. Conforme as teorias linguísticas atuais, tal conceito deixa de se limitar às produções escritas e passa a abranger diversas formas, como por exemplo, produções audiovisuais. Por conseguinte, surge o termo texto ampliado. A esse respeito, Belmiro (2014, p. 1) salienta que o conceito de texto está passando por um processo de ampliação, sendo compreendido atualmente como uma produção “verbal, sonora, gestual, imagética em qualquer situação de comunicação humana, estruturada com coerência e coesão”. Portanto, os textos podem ser formados de acordo com inúmeras possibilidades entre o linguístico e o imagético, com o entrelaçamento de suas linguagens, na busca da superação dos limites com que cada uma opera.

Segala (2010), em sua dissertação intitulada *Tradução intermodal e intersemiótica/interlingual: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*, apresenta as influências tradutórias na modalidade de línguas de sinais abordada em sua pesquisa, especificamente nas traduções realizadas no curso de Letras/Libras registradas em filmagens/imagens/gravação, objetivando a formulação

---

<sup>9</sup> Para fins deste estudo, considero aqui o termo *Interlingual* como de uma língua para outra.

<sup>10</sup> Embora haja outras compreensões a respeito do termo intermodal, para o objeto desta pesquisa adotarei a definição dada por Segala (2010, p. 28), para quem “a tradução entre línguas de diferentes modalidades, como a Língua Portuguesa para Língua Brasileira de Sinais, Língua Inglesa para Língua Americana de Sinais – ASL, entre outras, pode ser considerada uma *Tradução Intermodal*”. O autor ainda afirma que a pesquisa acadêmica sobre o assunto é escassa.

<sup>11</sup> Neste estudo, *canal* é definido como o meio pelo qual se apresentam as mensagens discursivas dentro de uma mesma modalidade (oral ou visual) ou entre ambas. Isso ocorre quando há a sincronização dos elementos discursivos contidos em modalidades distintas, como é o caso dos vídeo/textos audiovisuais e multimodais.

de um “produto final” classificado pelo autor como “tradução bacana” (SEGALA, 2010, p. 55).

Ainda conforme Segala (2010), “a tradução que se faz nesse espaço é intersemiótica, além de ser interlinguística, como definido primeiramente por Jakobson (1969), porque estão implicados vários processos e vários recursos até se concretizar a tradução definitiva” (SEGALA, 2010, p. 8-9). Nesse contexto, ao abordar a forma domesticatrizadora que o “ator” tradutor precisa dominar, afirma que:

A língua de chegada (Libras) deve ser clara e moderna, e utilizar os sinais mais comuns aos surdos usuários de Libras, não seguindo a estrutura da Língua Portuguesa, nunca traduzindo literalmente palavras por sinais, obedecendo à ordem dos parágrafos sem a necessidade de se preocupar com virgulação, e sendo fiel ao sentido dos textos escritos, a mensagem, para Libras, principalmente para que os usuários de Libras entendam (SEGALA, 2010, p. 32).

Apesar de descrever e analisar vídeo/texto de partida, a presente pesquisa não irá abordar as questões intersemióticas em si. Antes, a ênfase recai essencialmente sobre a distância referencial da referenciação espacial na interpretação intercanal para uma língua de sinais, assunto que será abordado posteriormente.

Por se tratar de uma pesquisa inovadora, portanto, carente de alguns conceitos, cabe definir o que se entende por interpretação intercanal. O termo refere-se à tradução/interpretação entre canais que podem ser de mesma modalidade ou não. Da mesma forma que no canal oral é possível identificar vários outros canais orais (tais como voz, ruídos, música, etc.), também no canal visual coocorrem outros canais visuais (por exemplo, imagens estáticas e dinâmicas, legendas, interpretação em Libras, com ou sem a apresentação do seu recorte, filtros, cores, etc.). Já o prefixo “inter” indica a sincronia tanto entre os canais de mesma modalidade quanto entre os canais de modalidade distintas, que por sua vez constituem a linguagem audiovisual.

Por fim, cabe salientar que tal concepção surgiu a partir da práxis da intersecção entre interpretação intermodal em materiais audiovisuais para surdos.

## 2.2 FUNCIONALISMO ALEMÃO

Uma definição abrangente sobre o termo funcionalismo pode ser encontrada em Weininger (2000, p. 35):

De modo geral, teorias funcionalistas partem da prioridade da função comunicativa que determinadas estruturas linguísticas exercem para servir à intenção pragmática do usuário da língua e da análise de estruturas que contribuem para esta função.

Assim sendo, o funcionalismo pode ser entendido como uma linha de pensamento em que a função é priorizada em relação à forma, de maneira a cumprir seu objetivo comunicativo.

No âmbito da tradução, a aplicação do funcionalismo tem sua origem na Alemanha, no período pós-guerra. O país é pioneiro nos estudos da área, além de ser um dos primeiros a iniciar o treinamento de tradutores. Para Zipser e Polchlopek (2000, p. 63), o funcionalismo alemão “tem como princípio a tradução enquanto ação, interação comunicativa, ou seja, uma atividade que detém um propósito baseado em um texto de origem e destinado a um leitor final”. As autoras ainda destacam alguns nomes como representativos desse pensamento, a saber: Holz-Mänttari, Katharina Reiss, Hans Vermeer e Christiane Nord.

Para a pesquisa em questão, optou-se por seguir o modelo proposto por Christiane Nord para o embasamento das análises posteriormente apresentadas.

### 2.2.1 Funcionalismo alemão segundo Nord

Zipser e Polchlopek (2000, p. 69) apontam o ponto de equilíbrio da teoria de Nord a resolução das divergências teóricas que culminavam na visão de texto-fonte e texto traduzido como polos opostos. Segundo as autoras, Nord fundamenta sua pesquisa reunindo os conceitos de tipologia textual, emprestado de Reiss, ao de *skopos*, ou função, de Vermeer, bem como a figura do *addressee*<sup>12</sup> para ensinar que a tradução é um processo conjunto e constante de leitura do texto de partida e do

---

<sup>12</sup> Para Zipser e Polchlopek (2000, p. 69), “o *addressee* se caracteriza pelo receptor ou pelo público intencionado pelo autor no TF com seus conhecimentos culturais específicos, suas expectativas e necessidades comunicativas”.

texto de chegada, incluindo seus aspectos externos e internos, além da função de ambos.

Para Nord (1997, p. 1), o funcionalismo é uma forma de “focalizar a função dos textos e das traduções lembrando que esses estão inseridos em contextos culturais distintos e que, portanto, envolvem leitores e códigos linguísticos igualmente distintos”. A ideia contida no funcionalismo de Nord pode ser exemplificada com a seguinte situação: um americano, ao expressar sua opinião sobre o custo de um produto, profere *cost me an arm and a leg* (custou-me um braço e uma perna), enquanto no mesmo contexto no Brasil pode-se dizer “custou-me os olhos da cara”. Nos dois casos, o foco da expressão continua sendo o preço do produto, mantendo-se o objetivo linguístico da mesma, ainda que em situações culturais diversas.

Ainda interpretando as ideias de Nord para o funcionalismo, Pfau (2010, p. 16) salienta que “a teoria funcionalista de Nord (1991) sugere que toda e qualquer tradução antes de ser executada deva ser primeiramente tratada como um projeto a ser elaborado a partir do texto-fonte”. Em concordância, Polchlopek (2005, p. 16) sugere um consenso entre os teóricos no que se refere à prévia e primorosa análise do texto-fonte que não só deve preceder a tradução como também garantir a total compreensão e interpretação por parte do tradutor. Tal prática, segundo as autoras, explicaria as estruturas linguísticas e textuais, bem como sua relação com os sistemas e normas da língua, resultando em uma base confiável para a tomada de decisões durante a tradução.

Segundo Nord (2016, p. 16), o modelo de análise do texto-fonte deve ser elaborado de forma a viabilizar seu emprego em todos os tipos de texto, possibilitando seu uso em qualquer tarefa de tradução. Para tanto, a autora argumenta que esse modelo deve ser suficientemente geral para ser aplicável a qualquer texto e ao mesmo tempo suficientemente específico para tratar tanto dos problemas de tradução existentes quanto os que venham a surgir.

Sendo assim, Nord (1991, p. 28, tradução minha)<sup>13</sup> encara a tradução como “a produção de um texto-alvo funcional, mantendo a sua relação com o texto-fonte dado que, é especificada de acordo com a função pretendida ou exigida do texto-alvo

---

<sup>13</sup> Translation is the production of a functional target text maintaining a relationship with a given source text that is specified according to the intended or demanded function of the target text (translation *skopos*).

(skopos)” e desta forma a autora relaciona a tradução ao texto-fonte, ao texto-alvo e a sua função textual.

Polchlopek (2005, p. 13) analisa a função textual sob o contexto da produção do texto-fonte e a recepção do texto alvo imputando ao tradutor a reconstrução das reações dos leitores na língua-fonte, deduzindo assim as ideias do autor. Por sua vez, Nord (1994 *apud* PONTES; PEREIRA, 2016) define que a função comunicativa do texto não é inerente a ele, mas surge a partir de sua recepção; ou seja, para a autora o “texto é constituído pela interdependência entre forma e conteúdo dos elementos textuais e a sua função ou funções comunicativas” (PONTES; PEREIRA, 2016, p. 349).

Dessa forma, Nord (2016, p. 82), combinando os modelos de Bühler<sup>14</sup> e Jakobson<sup>15</sup>, relaciona quatro funções básicas para a comunicação. São elas:

- a) Função referencial (denotativa ou cognitiva): que tem como foco o referente ou o contexto ao qual o texto se refere;
- b) Função expressiva ou emotiva: que é direcionada ao emissor, suas emoções ou atitudes em relação ao referente;
- c) Função apelativa (operativa, conativa, persuasiva ou vocativa): que é pensada na orientação do texto para o receptor;
- d) Função fática: que tem como principal finalidade estabelecer, prolongar ou suspender a comunicação entre o emissor e o receptor; verificar se o canal realmente funciona; atrair a atenção do interlocutor; confirmar ou manter sua atenção de forma permanente.

Pontes e Pereira (2016, p. 349), ainda citando Nord, afirmam que em um processo de tradução não são os elementos estruturais isolados de um texto a serem traduzidos, e sim as funções comunicativas. Estas últimas são retratadas como segue:

Segundo Nord (1994), as funções comunicativas apresentadas são transculturais, embora, a forma de manifestação textual dependa tanto do sistema linguístico, quanto das normas e convenções específicas de cada cultura. Para a autora, a translação é a produção de um TM (texto meta) funcional que mantenha uma interdependência com um TB (texto base), especificada conforme o seu propósito comunicativo. Para alcançar essa funcionalidade, é necessário analisar os aspectos intra e extratextuais do TB e compará-los com o contexto de produção do TM (PONTES; PEREIRA, 2016, p. 349).

---

<sup>14</sup> H. Bühler, *General theory of terminology and translation studies*, 1982.

<sup>15</sup> R. Jakobson, *Linguistics and poetics, closing statement*, 1960.

Complementando as ideias de Nord acerca dos aspectos/fatores extra e intratextuais nos quais seu modelo está baseado, Leal (2005, p. 102-105 *apud* LEAL 2006, p. 3) define-os como segue:

[...] os fatores extratextuais (que podem ser analisados antes da leitura do texto, uma vez que se referem essencialmente à situação na qual o texto é produzido e utilizado) e intratextuais (que se referem ao texto em si). Fatores extratextuais incluem o produtor e o emissor do texto e suas intenções, o receptor, o meio através do qual o texto é veiculado, o tempo e o local da comunicação, o motivo para a produção do texto e a função textual. Os fatores intratextuais, por sua vez, incluem o estilo, tema e conteúdo do texto, além das suas pressuposições, hierarquias textuais, macro e microestrutura, elementos não-verbais, léxico, estrutural frasal e fonologia. Para cada um desses fatores, Nord sugere uma série de perguntas que devem ser respondidas durante o processo tradutório (LEAL, 2005, 102-105).

Seguindo nessa vertente, explicitam-se os fatores supracitados conforme segue:

Quadro 1 - Fatores extra e intratextuais de Nord

<b>Fatores extratextuais:</b>	<b>Fatores intratextuais</b>
Emissor	Tema
Intenção	Conteúdo
Receptor	Pressuposições
Meio	Estruturação
Lugar	Elementos não verbais
Tempo	Léxico
Propósito (motivo)	Sintaxe
Função textual	Elementos supra-segmentais
	Efeito do texto

Fonte: a autora (2019)

## 2.3 SISTEMA AUDIOVISUAL E A MULTIMODALIDADE

### 2.3.1 Sistema audiovisual

Coutinho (2006, p. 16) conceitua a linguagem audiovisual como sendo, como o próprio termo sugere, a junção de elementos sonoros e visuais, caracterizando-os como artefatos da cultura que afetam os sentidos mais privilegiados no mundo moderno: a visão e a audição. Para a autora, atualmente, uma parcela considerável

das pessoas é “audiovisualmente alfabetizada”, estando ela imersa em um mundo de imagens, principalmente nas cidades.

Conforme Martins (2000, p. 11), citando Gutierrez (1978), a linguagem audiovisual tem origem com as pinturas rupestres, representantes da necessidade dos homens de se comunicarem. Tal linguagem desenvolve-se gradualmente até chegar no cinema.

[...] Aos poucos a linguagem foi se desenvolvendo através da xilografia, da descoberta da câmara escura, da fotografia - a qual caracterizou com a sua descoberta, o início da era da imagem. Em 1884, surge a reprodução tipográfica industrial da fotografia. A heliografia revolucionou a informação visual, seguida pelas revistas e pelos jornais. Dominando o tempo e o espaço, em 1895, surge a imagem móvel constituindo a mais nova linguagem – o cinema – que revolucionou a comunicação na era da imagem (GUTIÉRREZ, 1978).

Por sua vez, Melo (2015, p. 6) ressalta que “no percurso de desenvolvimento do cinema o som passou a ocupar um lugar de destaque, assim como a própria imagem”. Também o chamado “cinema mudo” apresentava nuances de linguagem audiovisual, visto que a trilha sonora, mesmo não sincrônica à imagem na mesma mídia ou até mesmo executada ao vivo nas salas de cinema, expressava ideias e sentimentos.

É certo que o cinema nasceu mudo não por vontade e sim por uma real limitação técnica, fato que pode ser comprovado nas palavras de Costa (2003, p. 3) ao afirmar que “desde o nascimento do cinema pretendeu-se que o som estivesse unido às imagens. Essa união só não existiu desde o início por conta de limitações técnicas, e não por falta de tentativas ou de interesse”.

Em concordância com o defendido por Costa (2003), seguem as palavras de Haussen (2008, p. 20):

Em 1918 surge o Tri-Ergon que, pela primeira vez, possibilita a gravação de som no próprio filme. Comprado pela Fox em 1926, passa a adicionar trilhas sonoras às películas. Os sinais elétricos do som passaram a ser traduzidos em sinais de luz que podiam ser impressos no filme. As duas impressões paralelas permitiram a sincronidade. O Tri-Ergon antecede o Movietone, lançado no mercado em 1928. A união do som e da imagem, portanto, sofre um atraso por motivos tecnológicos e econômicos até o fim da década de 20.

Apenas no ano seguinte ao lançamento do Movietone, mais precisamente em 1929, com o lançamento do filme “O cantor de jazz”, o cinema adquiriu o status de

cinema sonoro, passando enfim a incorporar os conceitos audiovisuais que conhecemos.

Nesse contexto, Fonseca (2016, p. 22) define o audiovisual como um signo linguístico, ou em outras palavras, um objeto que tem um determinado significado para um determinado significante. Cebrian (1995) acrescenta que o signo linguístico do audiovisual ainda se subdivide em três grupos distintos, a saber:

a) Signos Audiovisuais – produzidos pela combinação de significantes percebidos pelo ouvido e pela visão. As imagens e os sons constituem o significante; b) Signos Visuais – produzidos por significantes captados pela visão: pictóricos, gráficos, imagens e c) Signos Auditivos – produzidos por significantes apreendidos pelo ouvido (CEBRIAN, 1995, p. 308).

Dessa forma, Fonseca (2016, p. 22) conclui “que o audiovisual é composto por todos os signos que são percebidos pelos olhos e ouvidos e tudo que os relacionam”, formando uma linguagem.

Outro ponto que vem ao encontro da temática desta pesquisa inclui os elementos básicos compositivos da linguagem audiovisual. Visando ambientar o leitor acerca dos conceitos pertinentes à linguagem audiovisual, segue abaixo uma breve explanação sobre alguns desses elementos básicos.

### **a) Planos**

Para Bonetti (2008, p. 167), o plano “é o elemento mais evidente da linguagem audiovisual, é o conjunto de imagens captadas e registradas por uma câmera durante a tomada de uma cena, e está contido no espaço e no tempo”.

Em contrapartida, Padilha e Munhoz (2010, p. 29) propõem outra definição de plano. Para os autores, o “plano é um trecho do filme ou vídeo rodado ininterruptamente. Essa imagem em movimento é produzida por uma sucessão de imagens fixas (também chamadas de fotogramas ou *frames*)”. Ainda segundo os estudiosos, os planos compõem a cena, esta, por sua vez, o filme, e apresentam uma série de variações que estão vinculadas aos enquadramentos, ângulos de filmagem e movimentos de câmera.

## **b) Enquadramento de um plano**

De acordo com Coutinho (2006, p. 63), “os enquadramentos podem ser considerados como o percurso que a câmera faz em direção ao objeto filmado, seja movimentos de aproximação ou de distanciamento”. Bonetti (2008, p. 168) acrescenta que o enquadramento é composto por uma série de elementos responsáveis por compor o campo visual que será apresentado ao espectador, tais como a escolha da porção do cenário, o ângulo de câmera, entre outros. Ademais, o autor enfatiza que os planos podem ser classificados conforme o enquadramento, que “pode ser pensado como a posição e a distância aparentes em que a câmera está em relação ao objeto principal da ação”.

Seguindo o proposto por Bonetti (2008), apresentarei abaixo os tipos de planos mais comuns na produção de material audiovisual segundo o enquadramento.

### Plano Geral (PG)

Para Padilha e Munhoz (2010, p. 29) “o plano geral privilegia a paisagem ou o lugar onde os personagens estão inseridos, mostrando a amplitude do espaço em que estão inseridos”. Os autores ensinam que esse tipo de plano é utilizado para informar ao espectador o local em que a ação passará, bem como para “revelar a situação de personagens”, e exemplificam: “um plano de um personagem, visto como um pequeno ponto no meio da imensidão do deserto, pode passar a sensação de fragilidade dele frente às forças colossais na natureza [...] (PADILHA; MUNHOZ, 2010, p. 29).

Figura 2 - Imagem de Plano Geral



Fonte: Krusser (2017)

Por outro lado, Bonetti (2008, p. 168) afirma que “no plano geral (PG), a câmera parece estar distante, tem como função contextualizar a ação no espaço e no tempo, apresentando uma visão ampla do cenário [...]”.

### Plano de Conjunto (PC)

Padilha e Munhoz (2010, p. 29) conceituam o plano de conjunto como aquele em que os personagens existem, tanto por si mesmos quanto pelo grupo que formam. Reside, portanto, o equilíbrio da presença dos personagens e do espaço em que estão inseridos, considerando uma cena um pouco mais restrita.

Segundo Bonetti (2008, p. 169), trata-se de “um enquadramento um pouco mais próximo que um plano geral, mostrando os personagens e o ambiente em que se encontram”. Seu objetivo é ambientar o espectador na ação, valorizando o personagem e deixando o ambiente em segundo plano (plano de fundo).

Figura 3 - Imagem de Plano Conjunto



Fonte: <https://pt.shopify.com>

### Plano Médio (PM)

Conforme definição de Bonetti (2008, p. 169), “No plano médio a câmera parece estar próxima e acompanhar a ação, exercendo função narrativa; sua forma mais comum apresenta a pessoa da cintura para cima, mas há variações”. O autor caracteriza as variações do plano médio como o plano americano e o plano aberto. Ambos serão apresentados posteriormente.

Nessa perspectiva, Padilha e Munhoz (2010, p. 29) concluem que com o plano médio “cria-se um equilíbrio da presença dos personagens e do espaço em que estão inseridos. O espaço já não se impõe com tanta força quanto no plano geral”.

Figura 4 - Imagem de Plano Médio



Fonte: Krusser (2017)

### Plano Americano (PM)

Conforme mencionado anteriormente, o plano americano é uma variação do plano médio. Consoante Padilha e Munhoz (2010, p. 30), esse plano é entendido como uma variação um pouco maior do plano médio, concepção que concorda com o proposto por Bonetti (2008), em que o personagem é cortado na linha do joelho.

Tal enquadramento ganhou popularidade com as cenas de duelos presentes nos faroestes norte-americanos, originárias de sua denominação, visto que, além da expressão do ator, a imagem deveria mostrar a arma depositada dentro da cartucheira e que estava prestes a ser sacada.

Figura 5 - Imagem de Plano Americano



Fonte: Krusser (2017)

Por outro lado, Bonetti (2008, p. 168) afirma que “no plano geral (PG), a câmera parece estar distante, tem como função contextualizar a ação no espaço e no tempo, apresentando uma visão ampla do cenário [...]”.

### Primeiro Plano (PP)

É definido por Bonetti (2008, p. 169) como o plano em que câmara é situada próxima da ação para destacar o personagem e, assim, prender a atenção do espectador na ação individual. Padilha e Munhoz (2010, p. 30) denominam-no *close-up* e enfatizam que nele há o abandono da relação com o espaço e o direcionamento do foco para o personagem: seus pensamentos, reações e emoções.

Contrariamente, Bonetti (2008, p. 169) aproxima *close-up* (*Close*) à definição de “primeiríssimo plano” de Padilha e Munhoz (2010, p. 30), isto é, aquele em que a câmara é posicionada em local extremamente próximo, podendo desvelar aspectos íntimos do que ocorre na ação. Uma vez expostas as divergências, assumimos o conceito de extrema proximidade compartilhado pelos autores.

Figura 6 - Imagem de Primeiro Plano



Fonte: Krusser (2017)

## Plano Detalhe (PD)

De acordo com Bonetti (2008, p. 170), é o plano “por meio do qual a câmara parece estar junto ao objeto ou ao personagem, a poucos centímetros ou até mais próxima, mostrando em pormenores uma parte essencial do assunto”.

Figura 7 - Imagem de Plano Detalhe



Fonte: Krusser (2017)

Padilha e Munhoz (2010, p. 30), por sua vez, consolidam a definição de Bonetti (2008), indicando que: “Já o plano detalhe isola partes do corpo ou objeto da ação que possui valor dramático ou narrativo intenso como, por exemplo, um olho, uma boca, uma chave na ignição ou uma arma.

### **c) Ângulos de Filmagem**

De forma sucinta, segue abaixo as definições de Bonetti (2008) acerca dos ângulos e posição da câmara em um plano:

A câmara alta (plongée) corresponde à câmara posicionada acima da ação, como tomada de cena de cima para baixo; ela minimiza o personagem e demonstra o predomínio da ação, sendo um ponto de vista que normalmente reforça a inferioridade do personagem, diminuindo sua força e sua importância.

A câmara baixa (contraplongée) corresponde à câmara posicionada abaixo do personagem ou objeto, muitas vezes no chão; com tomada de cena de baixo para cima, ela dá austeridade e força ao personagem, colocando-o em posição dominante.

A câmara normal capta a ação à altura dos olhos de uma pessoa, como a visão normal que temos do mundo, sem trazer uma carga expressiva do ponto de vista do observador à cena (BONETTI, 2008, p. 171).

Figura 8 - Ângulo de filmagem Plongée



Fonte: Krusser (2017)

Figura 9 - Ângulo de filmagem Contraplongée



Fonte: Krusser (2017)

Figura 10 - Ângulo Normal



Fonte: Krusser (2017)

#### d) Movimentação de Câmera

De forma a não alongar a exposição desse ponto, será feita um breve apanhado acerca dos tipos de movimentação de câmera seguidos de seus conceitos. Assim, conceituaremos a panorâmica, o *tilt*, o *travelling*, o *dolly* e o *zoom*, por serem esses os mais comuns.

Bonetti (2008, p. 170) define a panorâmica (PAN) como o “movimento de câmara que se dá sem que ela saia do lugar, apenas rotacionando, no vertical ou na horizontal”.

Quanto às suas funções, Padilha e Munhoz (2010, p. 31) elencam:

- Acompanhar o movimento de alguém ou de algo;
- Revelar algum elemento de cena;
- Descrever de forma detalhada elementos alinhados lado a lado;
- Demonstrar a extensão de um elemento; e
- Estabelecer uma relação entre dois elementos que estão espacialmente distantes.

Figura 11 - Imagem panorâmica



Fonte: Krusser (2017)

Os mesmos autores definem o *tilt* como uma variação vertical da panorâmica por apresentar as mesmas funções, porém “trabalhando com elementos alinhados de cima para baixo ou vice-versa” (PADILHA; MUNHOZ, 2010, p. 32). Na visão dos autores, o *tilt* pode ser entendido como o “clássico plano” (PADILHA; MUNHOZ, 2010, p. 32) em que o personagem é visto entrando na portaria de um prédio e, nesse momento, *em tilt*, a imagem sobe para mostrar a altura do edifício, finalizando com um ângulo de câmera em contra-plongée do alto da construção.

Concernente ao conceito de *travelling*, Bonetti (2008, p. 170) caracteriza-o pelo movimento da câmera quando deslocada sobre trilhos, ou presa a uma grua, a um carro ou até mesmo ao corpo do *cameraman*. Tal movimento tem por objetivo permitir que a câmera acompanhe o movimento de objetos em uma filmagem.

No que se refere ao *dolly*, Padilha e Munhoz (2010, p. 32) definem-no analogamente a um carrinho com movimentos suaves e que dispensam o uso de trilhos, utilizados em cenas nas quais o uso do *travelling* não seria possível. Porém, para Bonetti (2008, p. 170), “o *dolly* é o deslocamento da câmera em que a pessoa ou objeto está parado e o movimento que se vê é o movimento da câmera”. Tal definição condiz com o que Padilha e Munhoz (2010) denominam de *dolly in* (quando o movimento é de aproximação) e *dolly back* (quando o movimento é de afastamento).

Finalmente, resta frisar o conceito de *zoom*. Para tanto, faremos uso das ideias de Bonetti (2008, p. 170): “*zoom* é um movimento de câmera que não corresponde a nenhum movimento físico dela; trata-se de um efeito óptico que ocorre

quando se utiliza uma objetiva que permite a variação da distância focal de seu conjunto de lentes [...]”. Dito de outro modo, tal movimento gera alterações no ângulo da objetiva por meio do deslocamento de seu conjunto de lentes para produzir efeitos de aproximação e afastamento da cena.

### e) Edição

Segundo Bonetti (2008, p. 172), a edição “é o momento da recriação do que foi captado: de todos os planos filmados, escolhe-se quais partes deles serão incluídas no produto final, no audiovisual que será veiculado e também em que ordem [...]”. Em adição, Padilha e Munhoz (2010, p. 50) explicam que ela “é o terceiro e definitivo momento de criação de um filme”. Após planejada e definidas as cenas na etapa de elaboração do roteiro, as mesmas são divididas em planos para a posterior filmagem na etapa de produção. Nesse momento, ocorre a edição para ordená-los e estabelecer o ritmo do filme.

Ainda conforme Bonetti (2008, p. 172), “é na edição que se inserem no produto audiovisual o som, a trilha sonora e os efeitos especiais”. Corroborando com tal postulado, Padilha e Munhoz (2010, p. 51) destacam:

A etapa de edição de áudio só começa uma vez que a edição de imagem está definida. Geralmente é realizada por um editor ou designer de som, já que é um trabalho diferente da edição de imagem. Se o processo de imagem é um processo de extração, o de áudio é um processo de acréscimo. É o momento de, em um filme de ficção, ajustar o volume e equalizar os diálogos, incluir ambientes, efeitos, e gravar sons específicos para cada cena (o chamado foley).

Conceito de relativa importância na edição de produtos audiovisuais, em especial na era da informática, é o de *timeline*. Como o próprio nome sugere, a *timeline*, ou linha do tempo, é a sequência cronológica com que o vídeo se desenrola, apresentando em forma linear a junção dos vários modos/canais envolvidos no vídeo (áudio, sons em geral, efeitos especiais, transições, etc.).

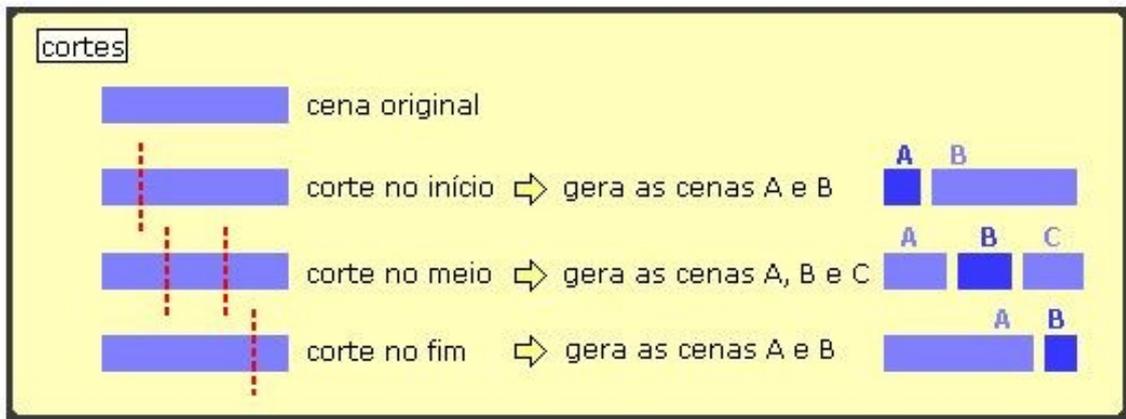
O sítio [www.fazendovideo.com.br](http://www.fazendovideo.com.br) reforça a importância da timeline para a edição da seguinte forma:

O vídeo é uma sequência de quadros (30 por segundo, no sistema NTSC). Para representar as cenas, como em A e B no desenho acima, conforme o programa de edição, a timeline permite várias formas de apresentação das

mesmas. Em alguns programas, como no Final Cut da Apple, no Edition da Pinnacle, no Adobe Premiere e outros, a imagem de cada um dos quadros pode ser mostrada uma após a outra na sequência, na *timeline*, ou então pode ser escolhida uma visualização mais condensada. Neste caso cada quadro exibido passa a representar um intervalo de tempo, sendo escolhido o primeiro quadro do trecho para visualização.

A Figura 12 a seguir, extraída do mesmo sítio, clarifica a passagem acima:

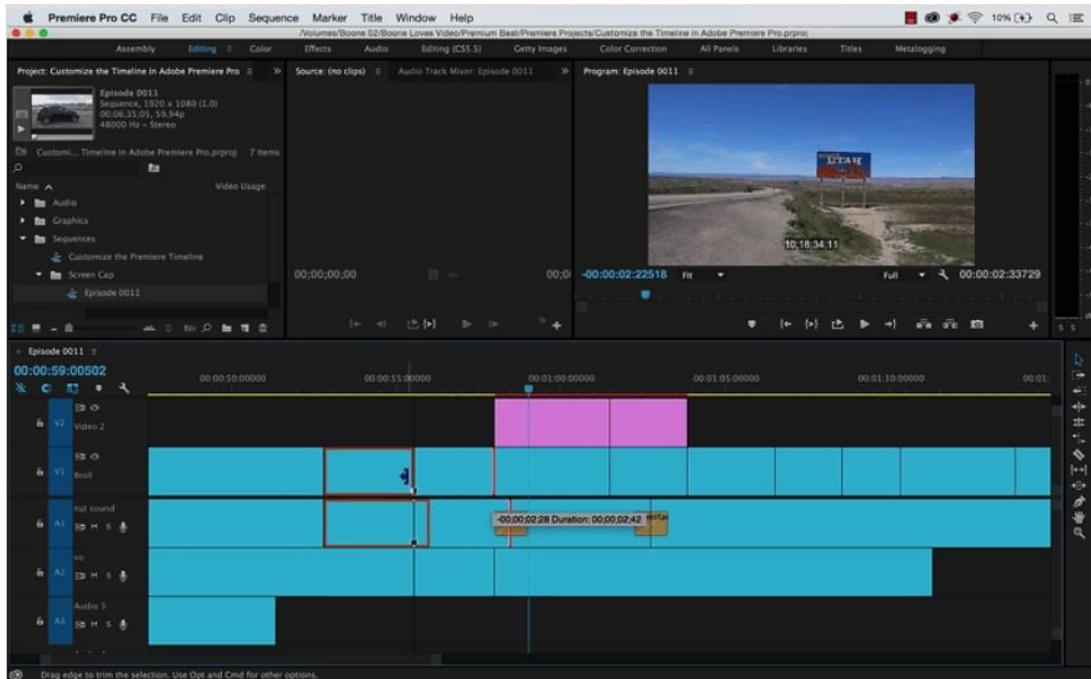
Figura 12 - Exemplo de *timeline*



Fonte: [www.fazendovideo.com.br](http://www.fazendovideo.com.br)

Concernente à inclusão do som na *timeline*, explica-se na mesma página que “o áudio é montado na *timeline* da mesma forma que o vídeo, com sua trilha independente da trilha de imagem. Também conforme o programa, várias trilhas de áudio podem ser inseridas na *timeline*”.

Todavia, diferentemente do que ocorre com as trilhas de vídeo, que podem ser sobrepostas (com predomínio de uma sobre a outra, geralmente da trilha situada acima na *timeline*), as trilhas sonoras têm seus sons somados, apesar de também serem passíveis de edição.

Figura 13 - Modelo de *timeline*

Fonte: <https://www.premiumbeat.com>

Uma ampla gama de *softwares* para edição de vídeos está disponível no mercado, cada qual com seus recursos. Porém, o resultado final depende de uma série de fatores que envolvem desde a expertise do profissional responsável pela edição, até qualidade dos *frames* gravados e o bom senso.

### 2.3.2 Multimodalidade

A multimodalidade é um conceito cada vez mais evidente na vida social do século XXI. Nessa perspectiva, Barbosa, Araújo e Aragão (2016, p. 625) brilhantemente ambientam a multimodalidade ao ressaltar que, nas práticas sociais, para além das palavras, a comunicação ocorre por meio de sinais, gestos e imagens, bem como outros recursos semióticos. Tal fato caracteriza-a como multimodal, uma vez que agrega “diversos modos e recursos semióticos, independente do meio pela qual ela se realize – oral ou escrito, impresso ou digital”.

Conforme preconiza Kress (1996), a preferência ocidental pela monomodalidade, em que as mais variadas publicações eram apresentadas sem uma única ilustração, começou a ser substituída pela necessidade de textos multimodais, apresentados com ilustrações coloridas, além de *layout* e tipografia sofisticados.

Corroborando com Kress (1996), Jewitt (2008, p. 241, tradução nossa) enfatiza que:

As características das sociedades contemporâneas são cada vez mais teorizadas como global, fluida (Bauman, 1998), e em rede (Castells, 2001). Essas condições sustentam a emergente economia do conhecimento moldada pelas forças sociais e tecnológicas do capitalismo tardio. Essas mudanças e desenvolvimentos afetaram significativamente o panorama comunicacional do século XXI. Um aspecto fundamental disso é a reconfiguração os recursos representacionais e comunicacionais de imagem, ação, som e novos conjuntos multimodais. O terreno da comunicação está mudando profundamente e se estende às escolas e aos elementos onipresentes da vida cotidiana, mesmo com essas mudanças ocorrendo em graus diferentes e em taxas desiguais (A. Luke e Carrington, 2002). É neste contexto que esta revisão crítica explora a multimodalidade e a alfabetização escolar e pergunta o que essas mudanças significam para a alfabetização neste novo cenário do século XXI. Os dois principais argumentos aqui são que não é possível pensar sobre a alfabetização apenas como uma realização linguística e que o tempo para a conjunção habitual de linguagem, alfabetização impressa e aprendizado acabou. Como Kress (2003) escreve. Não é mais possível pensar em alfabetização isoladamente de uma vasta gama de fatores sociais, tecnológicos e econômicos. Dois fatores distintos, porém relacionados, merecem destaque especial. Estes são, por um lado, o amplo movimento da dominância de séculos de escrita para o novo domínio da imagem e, por outro lado, a mudança do domínio do meio do livro para o domínio do meio da tela. Estes dois juntos estão produzindo uma revolução nos usos e efeitos da alfabetização e de meios associados para representar e comunicar em todos os níveis e em todos os domínios<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> The characteristics of contemporary societies are increasingly theorized as global, fluid (Bauman, 1998), and networked (Castells, 2001). These conditions underpin the emerging knowledge economy as it is shaped by the societal and technological forces of late capitalism. These shifts and developments have significantly affected the communicational landscape of the 21<sup>st</sup> century. A key aspect of this is the reconfiguration of the representational and communicational resources of image, action, sound, and so on in new multimodal ensembles. The terrain of communication is changing in profound ways and extends to schools and ubiquitous elements of everyday life, even if these changes are occurring to different degrees and at uneven rates (LUKE; CARRINGTON, 2002). It is against this backdrop that this critical review explores school multimodality and literacy and asks what these changes mean for being literate in this new landscape of the 21<sup>st</sup> century. The two key arguments here are that it is not possible to think about literacy solely as a linguistic accomplishment and that the time for the habitual conjunction of language, print literacy, and learning is over. As Kress (2003) writes.

It is no longer possible to think about literacy in isolation from a vast array of social, technological and economic factors. Two distinct yet related factors deserve to be particularly highlighted. These are, on the one hand, the broad move from the now centuries long dominance of writing to the new dominance of the image and, on the other hand, the move from the dominance of the medium of the book to the dominance of the medium of the screen. These two together are producing a revolution in the uses and effects of literacy and of associated means for representing and communicating at every level and in every domain.

No contexto apontado por Kress (1996) e Jewitt (2008), surge o conceito de multimodalidade que, segundo Bezemer (2012, p. 1, tradução nossa), pode ser assim definido:

A multimodalidade é uma abordagem interdisciplinar que entende que comunicação e representação são mais do que linguagem. Foi desenvolvido ao longo da última década para abordar sistematicamente questões muito debatidas sobre mudanças na sociedade, como por exemplo, em relação a novas mídias e tecnologias<sup>17</sup>.

Também Gomes e Silva (2018, p. 57) conceituam a multimodalidade, porém, a partir de uma linguagem mais corriqueira, afirmando que “a multimodalidade consiste no uso de dois ou mais sistemas semióticos na troca de informação e está presente tanto em textos predominantemente escritos, quanto em textos visuais, sonoros ou cinemáticos”. Os estudiosos acrescentam que essa característica não reside apenas nos textos modernos, sendo um “atributo natural da comunicação humana que sempre existiu”.

Outro conceito importante relacionado diretamente à multimodalidade corresponde à semiótica social. Para Santos e Meia (2010, p. 305) “a semiótica social constitui-se como um novo e amplo campo de investigações que deve ser estudado com urgência”. Por conseguinte, as autoras definem tal conceito como a “ciência que se encarrega da análise dos signos na sociedade, cuja função principal é o estudo da troca de mensagens, ou seja, da comunicação dentro de um contexto social”.

Tal compreensão também é compartilhada por Hodge e Kress (1988, p. 261), como ilustrado a seguir:

A semiótica social focaliza a semiose humana, compreendendo-a como um fenômeno inerentemente social em suas origens, funções, contextos e efeitos [...]. Os significados sociais são construídos por meio de uma série de formas, textos e práticas semióticas de todos os períodos da história da sociedade humana.

É importante ter em mente que tanto a semiótica social quanto a multimodalidade valem-se de textos verbais e não verbais, tal como afirma Pimenta (2001, p. 186). Para o autor, uma mensagem pode ser constituída por um signo, ou

---

<sup>17</sup> Multimodality is an inter-disciplinary approach that understands communication and representation to be more than about language. It has been developed over the past decade to systematically address much-debated questions about changes in society, for instance in relation to new media and technologies.

até mesmo uma cadeia deles, a qual é transmitida por um produtor para um receptor/destinatário. Esse último é o encarregado por “produzir as transformações mentais a partir de experiências corporais e as codificar em forma de signos”. Dessa forma, devido à característica de possuir “dois repertórios separados de signos – o verbal e o não-verbal – o ser humano se destaca sobre as outras espécies.

Uma vez definido o conceito de semiótica social e para uma melhor compreensão da multimodalidade no contexto social do século XXI, serão expostos a seguir outros conceitos relacionados e que se mostram importantes para entendimento do tema ora exposto. São eles: modo, recurso semiótico, *affordance* modal e relações intersemióticas.

### **a) Modo**

Para Jewitt (2012), o termo modo “refere-se a um conjunto de recursos social e culturalmente moldados para gerar significado”. Por sua vez, Schöninger e Assmann (2016, p. 199), apoiando-se em Kress (2010), salientam “que os efeitos semióticos são reconhecíveis de domínios da mídia e de disseminação de mensagens em meios eletrônicos, e na representação no modo da escrita para o modo da imagem”. Para fins de exemplificação, os autores citam o vídeo, o texto impresso, o texto digital, o áudio, o gesto, o *layout*, entre outros, como sendo modos utilizados na comunicação e na representação capazes de produzir significado.

Em resumo, o modo representa uma forma de comunicação, sem envolver necessariamente a fala, mas que também apresenta capacidade de transmitir uma ideia, um sentimento, uma ação dentro de um contexto multimodal.

Em concordância com o supracitado, Jewitt e Kress (2014, p. 1, tradução nossa) complementam:

A fala tem sido e continua a ser um dos principais meios de comunicação de interação face a face, embora geralmente acompanhada de gesto, olhar, postura corporal e assim por diante. Em resumo, fala é apenas um modo em um conjunto multimodal<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Speech has been and remains a major means of communication in face-to-face interaction although usually accompanied by gesture, gaze, body posture and so on. In short, speech is but one mode in a multimodal ensemble.

Por seu turno, Jewitt (2008, p. 246-247, tradução nossa) elucida que:

Multimodalidade atende ao significado como é feito através das configurações situadas através da imagem, gesto, olhar, postura corporal, som, escrita, música, fala e assim por diante. De uma perspectiva multimodal, imagem, ação e daí por diante são referidos como modos, como conjuntos organizados de recursos semióticos para a construção de significado. [...]19 [...] Juntamente com a suposição de que todos os modos em um evento comunicativo ou texto contribuem para o significado, os modelos de multimodalidade afirmam que todos os modos são parciais. Isso é, todos os modos, incluindo os modos linguísticos de escrita e fala, contribuem para a construção de significado de diferentes maneiras. Portanto, nenhum modo está sozinho em o processo de fazer sentido; em vez disso, cada um desempenha um papel discreto no todo<sup>20</sup>.

## b) Recurso Semiótico

Segundo Silva e Martins (2017, p. 1045 *apud* KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), “a enorme quantidade de imagens que circulam, nos dias atuais, nas mais variadas práticas sociais, colocou a linguagem visual em destaque”. As autoras destacam ainda que o conhecimento da construção, bem como da articulação de diferentes recursos semióticos são fatores preponderantes para a motivação e a qualificação do entendimento “desses recursos nos diversos gêneros, dado a sua natureza multimodal”.

Nessa lógica, Santos (2011, p. 3) ressalta que, na multimodalidade, grande parte dos textos não se limita à escrita:

Na Multimodalidade, a maioria dos textos envolve um complexo jogo entre textos escritos, cores, imagens, elementos gráficos e sonoros, enquadramento, perspectiva da imagem, espaços entre imagem e texto verbal, escolhas lexicais, com predominância de um ou de outro modo, de acordo com a finalidade da comunicação, sendo, portanto, recursos semióticos importantes na construção de diferentes discursos.

---

<sup>19</sup> Multimodality attends to meaning as it is made through the situated configurations across image, gesture, gaze, body posture, sound, writing, music, speech, and so on. From a multimodal perspective, image, action, and so forth are referred to as *modes*, as organized sets of semiotic resources for meaning making.

<sup>20</sup> Alongside the assumption that all modes in a communicative event or text contribute to meaning, models of multimodality assert that all modes are partial. That is, all modes, including the linguistic modes of writing and speech, contribute to the construction of meaning in different ways. Therefore, no one mode stands alone in the process of making meaning; rather, each plays a discrete role in the whole.

Schöninger e Assmann (2016, p. 197 *apud* DIONÍSIO; VASCONCELOS, 2013) elencam os recursos semióticos, clarificando a abrangência de seu significado:

As atividades sociais, suas demandas e avanços tecnológicos resultaram em textos que se configuram por meio de diversos elementos visuais e verbais, os quais se complementam na sua significação. O sistema de signos utiliza canais auditivos, visuais e modalidades de comunicação distintas para significar. Atualmente, há uma pluralidade de recursos semióticos entre texturas, músicas, movimentos, linhas, fontes, cores, imagens, recursos gráficos, som e texto escrito, como potencialidades de representação e comunicação. Assim sendo, os textos exigem do leitor uma reorganização dos hábitos mentais de práticas de leitura (DIONÍSIO; VASCONCELOS, 2013, p. 22).

Dessa forma, Yared (2015, p. 41) relaciona o conceito de recurso semiótico com o conceito fundamental da Teoria Semiótica Social da Multimodalidade. Consoante a autora, ele “amplia a ideia de signo e torna claro que o uso, o contexto e o interesse do autor são fatores que definem o rumo funcional, e assim, o uso do recurso semiótico em determinado ato comunicativo com determinado significado”, nesse caso, o conceito encarregado pela redefinição do signo como motivado e não arbitrário.

Ainda explorando o amplo conceito de recurso semiótico, a autora cita Kress (2010) para coadunar modo e recurso semiótico no âmbito da Teoria Semiótica Social da Multimodalidade:

Ao estabelecer o esboço de sua Teoria Semiótica Social da Multimodalidade (TSSM), Kress reiterou o caráter multimodal da maioria dos textos que circulam nas sociedades modernas. E os textos são multimodais porque são realizados por vários modos: o modo escrita, o modo fala, o modo imagem, o modo cor. E modo, segundo a TSSM, é o recurso semiótico trabalhado, evoluído e moldado histórica e culturalmente em uma dada comunidade. (YARED, 2015, p. 42).

Em outras palavras, as estudiosas estabelecem que “o modo é o recurso semiótico histórico-social, com a carga semântica de vários usos passados e reconhecida pela comunidade”.

### c) Affordance

Fonseca e Barbosa (2016, p. 4), baseando-se na etimologia da palavra *affordance*, informa que a primeira definição do termo é dada por Gibson, no ano de 1966, em sua obra “*The Senses Considered as Perceptual Systems*”:

Não há uma tradução do neologismo inglês para o português, mas o termo deriva do verbo to afford, que significa dar, dispor, gastar, arcar, permitir, entre outros. A interpretação do conceito apresentado por Gibson, a derivação do vocábulo e as traduções em outros idiomas nos dão indícios de palavras equivalentes em português. Em alemão e em espanhol, o termo *affordance* é traduzido para palavras equivalentes a oferecimento (angebotscharakter e ofrecimiento, respectivamente); em francês é potentialité (potencialidade) e, em italiano, invito, que pode significar convite ou oferta.

Trindade e Vechiato (2016, p. 904) citam Hochberg (1994) para conceituar *affordance* e apontam que para Gibson o termo reflete a relação do homem com o ambiente. Desse modo, a percepção visual trabalha juntamente com a cognição para gerar deduções acerca das possibilidades de ações contidas em objetos presentes no ambiente.

Ainda nessa mesma linha de pensamento, Yared (2015, p. 85) propõe a seguinte definição para o termo:

*Affordances* é um conceito teórico criado pelo psicólogo americano James Gibson para indicar os objetos do ambiente humano (o ambiente social, por exemplo) que se oferecem para serem usados pelo homem dos mais diferentes modos, de acordo com o interesse e as características de cada um. Um comercial de TV já nos impõe os *affordances* ao “conduzir” o nosso olhar e ao construir a nossa percepção.

Por outro lado, Oliveira (2017, p. 68) sintetiza os ensinamentos de Norman (2006), quem dá nova roupagem ao conceito de *affordance* criado por Gibson. O termo passa a denotar a relação entre um objeto, ou um ambiente no qual ele se encontra, e o ator (ou ser) que venha desempenhar uma ação. Exemplifica ao afirmar que a alça das xícaras e bules impulsionam o personagem a manipulá-las com as mãos, o que caracteriza uma *affordance* construída socialmente.

Para a presente pesquisa, interessa à compreensão das *affordances* multimodais, definidas por Oliveira (2016, p. 69) como:

[...] às potencialidades e limitações dos diferentes recursos semióticos presentes nas interfaces dos ambientes virtuais de aprendizagem empregados na educação superior, observando o comportamento discente ao debruçar-se sobre a interface dos AVA e estabelecendo uma relação entre *affordances* e construção de sentidos.

#### **d) Relações Intersemióticas**

As relações intersemióticas consistem nas formas como as diferentes modalidades semióticas se correlacionam. Segundo Milani (2017, p. 63) “as relações intersemióticas, relações entre modos semióticos, podem ser definidas como a(s) maneira(s) pela(s) qual(is) as diferentes linguagens que compõem textos multimodais se relacionam a fim de construírem significados”.

O referido autor cita Unsworth e Clérigh (2009) na continuidade de sua explanação sobre o tema, enfatizando o objetivo intrínseco às relações intersemióticas:

A metodologia de análise de gêneros multimodais pode levar em consideração as linguagens verbal e visual em momentos diferentes, gerando uma descrição verbal e outra visual. O estudo de relações intersemióticas, entretanto, busca descrever como as diferentes linguagens que compõem um gênero multimodal estão associadas a fim de mostrar como o visual e o verbal constroem significados integrados em textos multimodais (UNSWORTH; CLÉRIGH, 2009).

Por esse ângulo, Martinec e Salway (2005 *apud* SILVA; MARTINS, 2017) versam acerca das relações entre as modalidades verbal e visual, fornecendo um panorama do que realmente pressupõe as relações intersemióticas:

Quanto às relações entre modalidades verbais e visuais, Martinec e Salway (2005) produziram classificações dividindo-as em dois tipos: relações de status e relações lógico-semânticas que se combinam ao mesmo tempo. Para os autores, do mesmo modo como as orações coordenadas possuem uma relação de status e lógica (uma principal e outra secundária), as relações entre modalidades verbal e visual ocupam um status determinado quando uma modalidade modifica a outra (SILVA; MARTINS, 2017, p. 1053).

De forma a complementar o até então exposto, importa definir para a pesquisa em pauta os conceitos de relação intersemiótica síncrona e assíncrona. Para Milani (2017, p. 95), uma relação intersemiótica síncrona é caracterizada pela capacidade de se alocar no mesmo instante que outra(s), ao passo que na relação assíncrona não há essa possibilidade, visto que essa última impede que as demais relações se

manifestem. Para o autor, tais características só acontecem em uma mesma dimensão de significado (ideacional, interpessoal e textual)<sup>21</sup>, ou seja, “uma relação intersemiótica ideacional assíncrona exclui a manifestação de outra intersemiótica ideacional, não interferindo nas instanciações das relações intersemióticas das outras metafunções”.

### 2.3.3 A relação entre multimodalidade e o sistema audiovisual

A partir do exposto nos itens anteriores, é evidente que os textos multimodais estão presentes no cotidiano das pessoas. Nesse sentido, Gomes e Silva (2018, p. 55) explicam que, com a popularização das mídias digitais, os textos multimodais tem ganho espaço, surgindo de forma corriqueira no dia a dia de leitores dos mais diversos contextos sociais. Dessa forma, configura-se como um instrumento de persuasão na aquisição de bens, serviços e ideologias.

Kress e van Leeuwen (2006), em sua obra *Reading Images – The Grammar of Visual Design*, baseada nos conceitos da Semiótica Social, utilizam as três metafunções propostas por Halliday (1994) (ideacional, interpessoal e textual) para viabilizar os requisitos representacionais e comunicacionais de seu estudo.

Para Kress e van Leeuwen (2006, p. 42, tradução nossa), a metafunção ideacional explicita que “qualquer modo semiótico deve ser capaz de representar aspectos do mundo tal como é experimentado pelos seres humanos”<sup>22</sup>. Por conseguinte, os estudiosos asseveram que “dois objetos envolvidos em um processo de interação podem ser representados visualmente através de vetores”<sup>23</sup> ou “em termos de uma classificação. Estariam conectados não por um vetor, mas, por exemplo, por uma estrutura de ‘árvore’” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 42, tradução nossa)<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> As metafunções serão aprofundadas no próximo item.

<sup>22</sup> Any semiotic mode has to be able to represent aspects of the world as it is experienced by humans.

<sup>23</sup> Two objects may be represented as involved in a process of interaction which could be visually realized by vectors.

<sup>24</sup> [...] in terms of a classification. They would be connected, not by a vector but, for instance, by a ‘tree’ structure.

A representação desse conceito pode ser constatada na figura a seguir:

Figura 14 - Metafunção ideacional - ator, vetor e meta



Fonte: <https://stock.adobe.com> - adaptado pela autora

Em relação à metafunção interpessoal, Kress e van Leeuwen (2006, p. 42, tradução minha) entendem que:

Qualquer modo semiótico deve ser capaz de projetar as relações entre o produtor de um signo (complexo) e o receptor/reprodutor daquele signo. Ou seja, qualquer modo deve ser capaz de representar uma relação social particular entre o produtor, o espectador e o objeto representado. Como no caso da metafunção ideacional, os modos oferecem um leque de escolhas para representar diferentes relações "interpessoais", algumas das quais serão favorecidas em uma forma de representação visual (por exemplo, na imagem naturalista), algumas em outra forma (por exemplo, no diagrama). Uma pessoa retratada pode aparecer abordando os espectadores diretamente, olhando para a câmera. Isso transmite uma sensação de interação entre a pessoa representada e o espectador. Porém, uma pessoa representada também pode aparecer distante do espectador, o que transmite a ausência de um senso de interação. Ele permite que o espectador examine os caracteres representados como se fossem espécimes em uma vitrine<sup>25</sup>.

Consoante Gomes e Silva (2018, p. 61), na metafunção interpessoal os "textos visuais são analisados a partir de quatro dimensões: o olhar dos PRs

<sup>25</sup> Any semiotic mode has to be able to project the relations between the producer of a (complex) sign, and the receiver/reproducer of that sign. That is, any mode has to be able to represent a particular social relation between the producer, the viewer and the object represented. As in the case of the ideational metafunction, modes offer an array of choices for representing different 'interpersonal' relations, some of which will be favoured in one form of visual representation (say, in the naturalistic image), others in another (say, in the diagram). A depicted person may be shown as addressing viewers directly, by looking at the camera. This conveys a sense of interaction between the depicted person and the viewer. But a depicted person may also be shown as turned away from the viewer, and this conveys the absence of a sense of interaction. It allows the viewer to scrutinize the represented characters as though they were specimens in a display case.

[participantes representados], a distância social entre eles e o leitor; a perspectiva em relação ao leitor e a outros elementos na imagem; e a modalidade”. Em acréscimo, “o olhar dos participantes representados (PRs) determina a maior ou menor interação com o leitor”, servindo inclusive para estabelecer estratégias argumentativas.

Para os estudiosos acima mencionados, são dois os tipos de olhares: “olhar de demanda”, isto é, quando o participante olha direto para o leitor, e “olhar de oferta”, ou seja, quando o participante oferece um olhar contemplativo. Os dois tipos são exemplificados na figura abaixo:

Figura 15 - Metafunção interpessoal



Fonte: <https://www.gettyimages.pt>

No que tange à distância social, segundo Nascimento (2014, p. 38), “é a exposição do participante representado perto ou longe do leitor. A interação dos participantes representados na imagem cria uma relação imaginária de maior ou menor distância social entre estes e os observadores”.

Portanto, retoma-se os conceitos de planos apresentados na seção 2.3.1, conforme exemplificado na figura que se segue:

Figura 16 - Distância social representada em planos



Fonte: <https://pixabay.com> – adaptado pela autora

Ainda de acordo com Nascimento (2014, p. 39), a perspectiva “é o ângulo, ou ponto de vista, em que os participantes representados são mostrados”, podendo ser frontal (no nível do olhar), oblíquo (denota alheamento do participante representado) e vertical (relacionado ao posicionamento de câmera).

Outra dimensão citada por Gomes e Silva (2018) é a modalidade, definida por Nascimento (2014, p. 39) como “mecanismos modalizadores do nível de realidade que a imagem representa”, tais como a cor, a contextualização, a iluminação, o brilho, etc.

Finalizando o *roll* das metafunções postuladas por Halliday, os Gomes e Silva (2018) contextualizam a metafunção textual, ou composicional, asseverando que “qualquer modo semiótico tem que ter capacidade de formar textos, complexos de signos que sejam coerentes internamente entre si e externamente com o contexto no qual e para o qual foram produzidos”<sup>26</sup>.

Para Kress e van Leeuwen (2006, p. 198):

Os trípticos das revistas modernas e dos *layouts* de jornais são geralmente polarizados com uma “informação dada” à esquerda, uma “informação nova” à direita e, ao centro, uma ponte entre os dois que agirá como “mediadora”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Kress e van Leeuwen (2006, p. 43) Any semiotic mode has to have the capacity to form texts, complexes of signs which cohere both internally with each other and externally with the context in and for which they were produced.

<sup>27</sup> The triptychs in modern magazines and newspaper layouts are generally polarized, with a ‘Given’ left, a ‘New’ right, and a centre which bridges the two and acts as ‘Mediator’.

Nesse ponto, cabe a ilustração de Kress e van Leeuwen (2006) para definir o espaço visual relacionado à metafunção textual:

Figura 17 - Metafunção textual - espaço visual



Fonte: Kress e van Leeuwen (2006, p. 197)

A fim de exemplificar o proposto por Kress e van Leeuwen (2006), segue a representação da figura acima na propaganda da Figura 18:

Figura 18 - Representação do espaço visual de Kress e van Leeuwen



Fonte: <https://revistaglamour.globo.com>

Adentrando especificamente no objeto desta pesquisa, a saber, os textos multimodais audiovisuais, Gomes e Silva (2018, p. 74) afirmam:

É a associação entre textos verbais, imagens e música, dentre outros elementos, que permite a construção multimodal dos significados do texto audiovisual. Como vários modos semióticos estão envolvidos simultaneamente, a persuasão é o resultado do modo como esses estímulos são fornecidos e organizados na superfície do texto, em conjunto com os construtos socioculturais compartilhados pelo autor e pelos leitores.

Reportando ainda aos preceitos apresentados na Gramática do Design Visual (GDV), os autores expõem que elementos localizados no centro da imagem normalmente são interpretados pelos leitores como os mais importantes. Em contrapartida, os que se localizam na margem superior são compreendidos como os idealizados, perfeitos ou metas a serem alcançadas. Por último, os dispostos na margem inferior denotam o real, o concreto, ou o capaz de ser realizado.

Nesse contexto, Baldry e Thibault (2006 *apud* LOPES, 2012, p. 76) definem a importância da multimodalidade para os textos audiovisuais levando em consideração o fato de que não há como abstrair a análise de todos os modos de linguagem envolvidos, visto que, concomitantemente, formam um mesmo signo.

Versando sobre o componente visual e sobre os vários modos de comunicação envolvidos nas produções audiovisuais, Lopes (2012) continua:

O componente visual acaba ganhando um destaque importante na produção audiovisual, uma vez que ela parece ser o suporte para que uma série de outros modos de linguagem possam ocorrer: vestimenta, cores, gestos, olhares, entre muitos outros parecem só poder existir nesses textos graças à existência desse componente. Nesse sentido, a estabilização da imagem em forma de redundância pelo acúmulo dos *frames* seria o elemento abalizador que permitiria a construção da mensagem (LOPES, 2012, p. 216).

Ainda tratando da interdependência entre os textos audiovisuais e a multimodalidade, Gomes e Silva (2018, p. 78) ressaltam que os textos visuais/audiovisuais devem ser “integrados com maior afinco aos estudos da linguagem” na busca por um maior interesse pelas variadas manifestações contemporâneas e, conseqüentemente, para que possam se expandir nas diversas áreas de estudo da linguística.

Rebusca-se, portanto, as palavras de Baptista (2015, p. 62) de forma a adentrar o tema principal desta pesquisa, a análise de textos audiovisuais para surdos e ensurdecidos:

Produtos audiovisuais são multimodais e multimídia, pois são geralmente percebidos simultaneamente pela visão e pela audição, exceto no caso de pessoas com algum tipo de deficiência visual ou auditiva, para as quais são voltadas a audiodescrição e as legendas para surdos e ensurdecidos.

Importa ressaltar que não trataremos nesta pesquisa da audiodescrição, devido ao fato de que o público alvo deste estudo é a comunidade surda.

#### **2.3.4 Sobreposições audiovisuais para surdos e não surdos**

Como já abordado na seção 2.3.1, a edição de vídeos passa pelo conceito de *timeline*, ponto em que as sobreposições ocorrem. Nesse momento, os canais de áudio e de imagem podem ser trabalhados de forma a compor o vídeo, seja na sobreposição de imagens, como no caso da função *PiP* (*picture-in-picture*), seja nas janelas flutuantes e colocação de legendas, ou ainda na sobreposição de áudio e imagem, por exemplo, com a inserção de efeitos sonoros, *voice-over*, entre outros. Também é preciso citar como modo de sobreposição as transições entre os cortes de planos para suavizar as quebras de imagem.

Porém, para o público surdo, há alguns recursos específicos de sobreposição que oportunizam a acessibilidade, tais como a LSE (legendagem para surdos e ensurdecidos) e a janela de interpretação.

##### **a) PiP (*Picture-in-Picture*)**

É um recurso no qual pequenas janelas, as chamadas janelas flutuantes, são sobrepostas ao vídeo principal e exibidas de forma simultânea. Tal função ganhou popularidade a partir dos televisores e hoje é utilizado para a acessibilidade de surdos e ensurdecidos por meio das janelas de interpretação.

##### **b) Legendas**

Tal sobreposição é inserida em uma camada diversa das demais camadas do vídeo principal e se sobrepõe a essas últimas. Conforme a definição de Barbosa (2009, p. 24), “a legendagem caracteriza-se pela inserção de um texto escrito, geralmente na parte de baixo da tela, que aparece em sincronismo com as falas da

produção audiovisual”. Ainda segundo a pesquisadora, “nesta modalidade há a permanência dos elementos audiovisuais, isto é, a imagem e a trilha sonora não são modificadas”.

Outro conceito relevante é destacado no sítio [www.clubedoportugues.com.br](http://www.clubedoportugues.com.br), segundo o qual a legenda é entendida como:

Tradução das falas de um programa ou filme adaptada ao formato de legendas, que apresentam um texto mais sintético e são sincronizadas com o áudio para permitir a compreensão do material exibido. Os padrões técnicos variam no caso de vídeos para o cinema, DVD, televisão ou os diversos formatos digitais.

As legendas apresentam algumas classificações quanto à forma como se apresentam, a saber:

- *Close-caption*: modalidade de legenda que necessita ser acionada;
- *Open-caption*: tipo de legenda que não precisa ser acionada e já se apresenta sobreposta à imagem. Esse tipo é comum em filmes;
- *Real-Time-Caption*: refere-se à legenda em tempo real e é comum em vídeos ao vivo.

Outro ponto referente à legenda e que merece ser destacado é a sua cor de apresentação no vídeo. Trata-se de um elemento importante para que não fiquem apagadas, impossibilitando a sua compreensão. Ainda em relação às cores de legenda, Cayuela (2001, p. 148) ressalta que “as legendas devem ser visíveis, por isso a preferência de legendas nas cores brancas ou amarelas com sombra preta”.

### **c) Elementos sonoros**

Segundo Alves (2018, p. 91), a trilha ou banda sonora é muito mais do que simplesmente a música. Com efeito, ela pode ser constituída pelas vozes, por ruídos e pela música. Resumidamente, por tudo o que pode ser ouvido em um filme. Para o autor, até o silêncio caracteriza-se como um elemento importante dentro da trilha sonora.

Desse modo, os elementos sonoros que serão interpretados como uma das formas de sobreposição ao vídeo podem ser divididos em quatro tipos principais: a voz, os ruídos, a música e o silêncio.

- Voz: para Souza e Vailati (2017, p. 46), a voz é o melhor recurso para o entendimento e a transmissão de informações entre todos os demais elementos sonoros e, “enquanto linguagem verbal, carrega um sentido quando se encontra no processo de comunicação”.
- Ruídos: para Daniel Filho (2003, p. 321),

O ruído também serve de música, é um som chamado *over the top*, significando que o barulho é sempre um pouco mais alto que o normal. [...] Quando trabalhamos este tipo de efeito sonoro, pontuamos a narrativa. Essa pontuação pode, e deve, ser feita também pela imagem. É assim que provocamos reações, sensações, no espectador.

Segundo Alves (2018), os ruídos se classificam em: de ambiente, de efeito e de sala<sup>28</sup>.

- Música: são várias as funções da música no texto audiovisual, tais como: identificar um programa, recordar eventos, criar atmosferas, caracterizar um personagem, gerar um contraponto, entre outras. Dessa forma, Sekeff (1998, p. 36) a define como um sistema de signos que promovem comunicação e expressão. Por isso, caracteriza-se como um “sistema sintático de semântica autônoma, é linguagem portadora de qualidades, linguagem icônica, que só fala dela mesma”, sendo dotada de alto poder de sugestão.
- Silêncio: Alves (2018, p. 93), referindo-se a Shun (2008), explica a importância do silêncio em obras audiovisuais:

Shun (2008, p. 183) especifica que o silêncio pode ter também no universo audiovisual um valor sintático - onde é empregado como elemento separador entre dois eventos sonoros e indica que “em seguida, começará algo completamente diferente”; um valor naturalista – onde está de acordo com a diegese; e um valor dramático – geralmente usado para criar efeitos emocionais, como por exemplo, de suspense, tensão, perigo, angústia, medo, solidão, introspecção, etc.

---

<sup>28</sup> Alves (2018, p. 92-93) assim os classifica:

- ruídos de ambiente: relativo aos sons da “paisagem sonora” da diegese, geralmente formados pelos “sons fundamentais” de Schafer (2001) – sons criados pela geografia ou clima e que raramente são ouvidos conscientemente pelas pessoas;
- ruídos de efeito: do inglês *sound effects*, são sons provenientes de algum objeto ou fonte sonora específica. Por exemplo, o som de carros, aviões, tiros, explosões;
- ruído de sala (mais conhecido como *foley*): termo utilizado para denominar o processo de recriação de ruídos e criação de sons especiais em estúdio, principalmente aqueles relacionados a movimentos e ações dos atores, como passos, socos, tapas, o ato de sentar em uma cadeira, utilizar louças e talheres, arrastar uma cadeira, etc.

#### d) Voice-over

O *voice-over* se caracteriza como uma sobreposição de áudio em que o original tem seu volume reduzido e é sobreposto pelo áudio de tradução. Tal recurso é comum em documentários da Discovery Chanel.

Conforme Barbosa (2009, p. 31), o *voice-over* é uma sub-modalidade da dublagem cuja característica peculiar “é a de garantir veracidade ao texto audiovisual, pois pode-se escutar ao fundo a voz original do personagem”.

Por sua vez, Franco e Araújo (2011, p. 10) contrapõem o entendimento de Barbosa (2009) ao afirmarem que, como a dublagem, o *voice-over* é um recurso pré-gravado que representa uma revocalização do discurso oral em uma língua diversa da língua de tradução, embora aja em uma perspectiva completamente diferente, não sendo subordinado à dublagem ou classificado como um seu subtipo.

As estudiosas caracterizam o *voice-over* por meio de suas particularidades:

O *voice-over* caracteriza-se:

1. Por ser uma tradução audiovisual interlingual usada para produtos audiovisuais estritamente pertencentes ao gênero de não-ficção, tais como documentários, noticiários com entrevistas pré-gravadas, programas de entrevistas pré-gravados, debates políticos etc. Tradicionalmente, os países que costumam usar a dublagem para a ficção tendem a usar o *voice-over* para programas de não-ficção. O objetivo principal dessa tradição é dar prioridade à língua da cultura receptora, como acontece na Alemanha e França;
2. Pela ausência de sincronismo labial, embora seja de extrema importância a sincronia com a duração do discurso em língua estrangeira e com a imagem. Em relação à imagem, podemos falar em sincronismo cinético, quando o discurso deve combinar com os movimentos do corpo (por exemplo, quando o falante está apontando para algo) e sincronismo de ação, que impõe uma certa ordem no discurso do falante, limitando inversões sintáticas que poderiam ocorrer para uma melhor fluidez na língua-alvo; e
3. Pela co-presença do discurso em língua estrangeira, em volume baixo, ao qual se sobrepõe o discurso em língua de chegada (FRANCO; ARAÚJO, 2011, p. 10).

#### e) LSE

Esse tipo de sobreposição, voltado para o público surdo e ensurdecido, é um dos meios de acessibilidade dos textos audiovisuais. Difere-se da legendagem para

ouvintes (classificada como interlinguística) por ter conotação intralinguística<sup>29</sup> e, geralmente, por ser disponibilizada em *close-caption*. Tal tipologia deve contemplar itens desprezados na legenda para não surdos.

Segundo a NBR 15.290:2005, as diferenças ocorrem desde a apresentação dos diálogos até o posicionamento da legenda em *close-caption* na tela. Nesse ponto, mostra-se relevante discorrer acerca desses apontamentos normativos:

- Diálogos: a NBR, em seu item 4.2.2, especifica que:

Quando utilizado o recurso de legendas múltiplas, isto é, duas ou mais legendas aparecendo na mesma cena, com o mesmo tempo de exposição, visando otimizar o tempo de leitura, a legenda correspondente à primeira fala deve estar posicionada mais alta na tela da TV, para que possa ser lida naturalmente em primeiro lugar, sem comprometer o entendimento.

- Efeitos sonoros: para ambientar o telespectador surdo e ensurdecido, os efeitos sonoros que tratam de sons não literais devem ser referenciados e apresentados entre colchetes. Nesse caso, tais sons podem ser entendidos, como por exemplo, [Latidos], [Choro de criança], [Chuva], [Porta batendo], etc.
- No que tange às falas e ruídos, a NBR informa que “quando houver informações simultâneas de fala e sons não literais, a fala deve estar posicionada próxima ao falante e o som não literal deve vir informado entre colchetes ([ ])” (NBR 15.290:2005, p. 6).
- De forma a identificar os falantes em cena, a norma especifica que quando a cena não possibilita determinar sobre qual personagem se está falando ou o personagem fora da cena (*off*), deve-se evidenciar entre colchetes o seu nome ou alguma informação que o identifique, como por exemplo: [Homem]; [Policial]; [Pedro], etc.
- Ainda segundo a mesma NBR: “deve ser usado o itálico para indicar falas fora de cena (em *off*), narração, enfatizar entonação e para palavras em outra língua”.

---

<sup>29</sup> Segundo Barbosa (2009, p. 286), [...] os Estudos da Tradução reconhecem três tipos de tradução: a interlinguística (texto de partida e chegada em línguas diferentes); a intralinguística (texto de partida e chegada na mesma língua); e a intersemiótica (texto de partida e chegada em meios semióticos diferentes, do visual para o verbal e vice-versa). A LSE seria, então, de acordo com essa classificação, uma tradução intralinguística.

- Em relação à música, “o símbolo da nota musical deve ser usado para diferenciar a música da palavra falada”. A norma complementa que:

a) a informação sobre a música (se é fundo musical, rock, música romântica ou de suspense, se é cantada, etc.) deve vir entre notas musicais; b) no caso de transcrição da letra da música, duas notas musicais seguidas, ao final da transcrição, devem indicar seu término; c) sempre que possível, a letra da música deve ser transcrita (ABNT, 2005, p. 6).

- Finalmente, no que tange às onomatopeias, a norma estabelece que “o uso da informação literal do som (latidos) deve ter preferência em relação ao uso da onomatopeia (au-au). Programas e filmes infantis ou cômicos podem fazer uso de onomatopeias)” (ABNT, 2005, p. 6).

Sabe-se que por força de lei o público surdo tem seu direito à acessibilidade assegurada.

A Instrução Normativa nº 128:2016 da ANCINE regulamenta inclusive o provimento de recursos audiovisuais acessíveis nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica, prevendo em seu art. 2º, inciso VIII, a obrigatoriedade de legendagem descritiva, como segue:

VIII – Legendagem descritiva: nomenclatura proposta para se referir ao que tradicionalmente é conhecido como Legenda para surdos e ensurdecidos, que consiste na conversão do texto oral para o texto escrito de uma língua para outra, dentro de uma mesma língua ou de uma língua de sinais para uma língua escrita, levando-se em conta, na composição das legendas, a redução textual decorrente das restrições de tempo, espaço na tela, número de caracteres, conveniência de supressão ou acréscimo de informações, segmentação, alinhamento, fonte e local de cada legenda na tela e velocidade de leitura. Devem ser explicitadas informações de efeitos sonoros, música, sons do ambiente, silêncios significativos e aspectos paralinguísticos do discurso perceptíveis pela entonação ou pela emissão de sons não verbais – como choro ou riso –, bem como adicionada a identificação dos falantes (Redação dada pela Instrução Normativa nº 145/2018),

Porém, como aponta Anjos (2017, p. 27):

[...] o Surdo tem o direito a produções de cinema e TV acessível; 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.

#### **f) Janela de interpretação**

Assim como a LSE, a janela de Libras é outro tipo de sobreposição que proporciona a acessibilidade de textos audiovisuais à comunidade surda. Porém, segundo Lima *et al.* (2017, p. 7), “os surdos preferem a janela de Libras como recurso de acessibilidade, pois as informações são repassadas em sua própria língua, podendo assim compreender tudo de maneira mais clara”.

Em contrapartida, Nascimento (2017, p. 464), citando a pesquisa de Faria e Silva (2016, p. 73), discorda de Lima *et al.* (2017):

A pesquisa de Faria e Silva (2016, p. 73) caminhou, também, na direção de investigar quais são as preferências dos surdos frente aos recursos de acessibilidade disponíveis. Por meio de entrevistas, os pesquisadores observaram que, diferente do que se pressupunha, os surdos preferem o recurso da legenda em detrimento da janela, e o motivo é apenas um: “a janela quase impossibilita assistirem o que se passa na TV”. Seja pela ausência, seja pela edição mal realizada, a janela de Libras é observada, por alguns surdos, como um desejo ainda a ser alcançado, visto que as ofertas desse recurso até hoje não foram a contento.

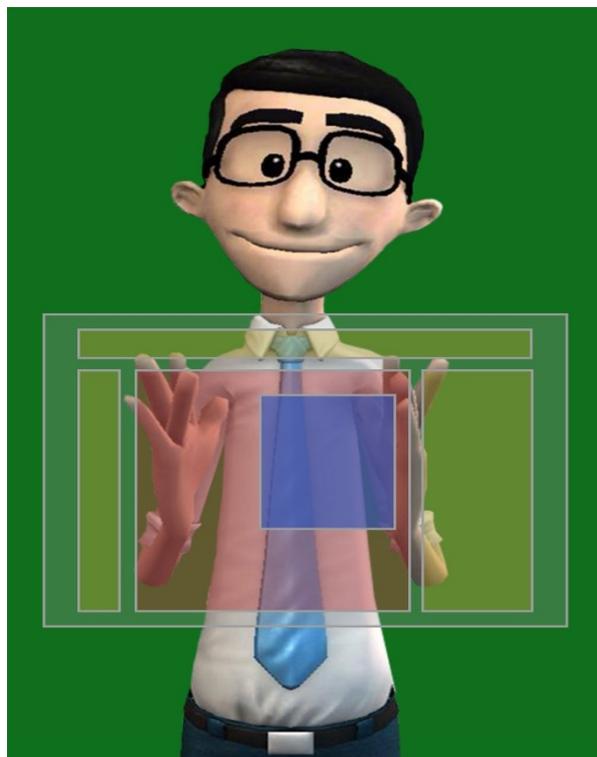
Essa sobreposição, assim como a LSE, encontra-se amparada na Instrução Normativa nº 116:2014 da Ancine que, segundo Naves *et al.* (2016, p. 7), representou “um avanço importante e contou com ampla mobilização e participação da sociedade civil organizada”.

Assim, a NBR 15.290:2005 (ABNT, 2005, p. 3) – Acessibilidade em comunicação na televisão – fornece a primeira definição para essa janela, a saber, “espaço delimitado no vídeo onde as informações veiculadas na língua portuguesa são interpretadas através de Libras”.

Araújo e Alves (2017, p. 310) vão um pouco além ao definirem tal recurso como “o espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feitas por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS)”. O conteúdo audiovisual é apresentado em um recorte reservado, disposto geralmente no canto inferior esquerdo da tela, apresentado de forma simultânea à programação.

Há, porém, alguns requisitos que devem ser analisados e respeitados na construção da janela de Libras para que se possa apresentar o VTC vídeo texto de chegada de forma efetiva. São eles: o espaço para os movimentos corporais da Libras na tela, o recorte ou janela de interpretação, a ou as posições da mesma, a iluminação, o plano de fundo, o enquadramento do intérprete, o seu posicionamento, o plano de filmagem e o vestuário.

Figura 19 - TILS no plano ou janela de interpretação (adaptação de Hugo)



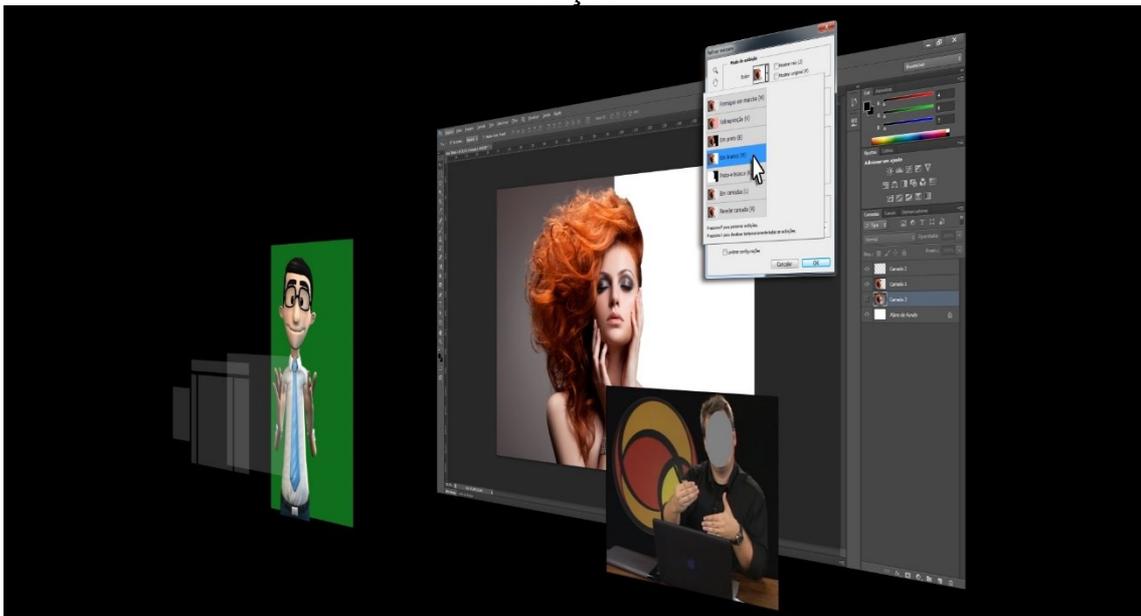
Fonte: Urrutia (2016)

A Figura 19 representa um TILS no recorte, plano ou janela de interpretação (sobreposta ou justaposta) que ao interpretar busca fazer a transferência das referências dinâmicas e complexas do programa de edição, preenchendo boa parte do espaço neutro ou de sinalização.

Por outro lado, a Figura 20 a seguir expõe planos, painéis e/ou janelas dispostos em camadas separadas para fins de visualização. Porém, para o expectador, que enxerga apenas a vista frontal do material, e não em perspectiva, tais camadas não são passíveis de visualização devido ao fato de estarem sobrepostas.

No lado esquerdo da referida ilustração, encontra-se a janela de interpretação com seu espaço neutro (ou de sinalização) preenchido com a transferência das cadeias coesivas ou de referência<sup>30</sup> dos planos e janelas do programa de edição apresentado. Abordarei o assunto com mais propriedade na seção dedicada às análises.

Figura 20 - Apresentação das camadas em vídeo/texto de tutorial de programa de edição



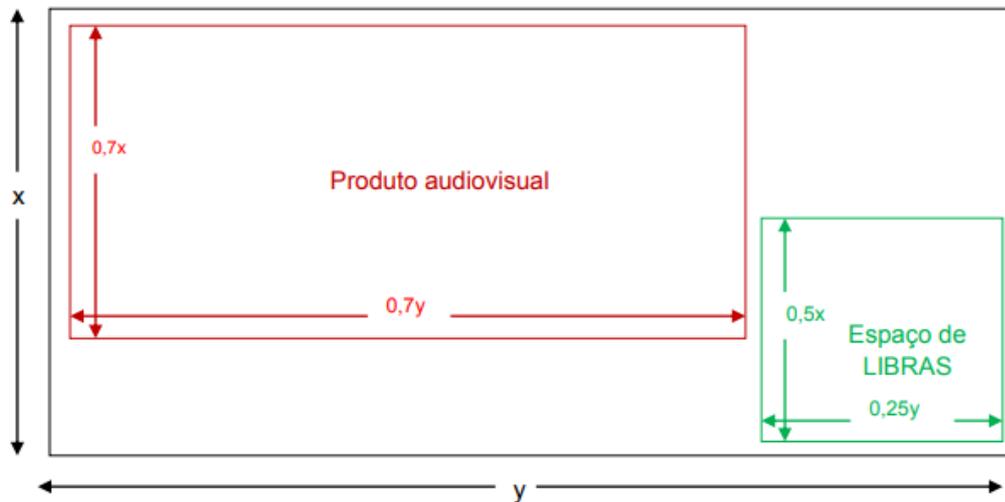
Fonte: Urrutia (2016)

Nela, os planos e janelas da direita são utilizados de forma sincrônica entre si e com a fala do locutor, bem como com os recursos do programa de intervenção nas formas e localização dos objetos virtuais e discursivos.

Em relação ao espaço de apresentação na tela do discurso do vídeo/texto de chegada em Libras, Naves *et al.* (2016, p. 32) apresentam o seguinte *layout*:

<sup>30</sup> Vide citações de Bidarra (2016) e Afonso (2014) na seção 2.5.

Figura 21 - Espaço da janela de Libras na tela



Fonte: Naves *et al.* (2016)

Conforme os pesquisadores, o *layout* vale-se de outro tipo de sobreposição de vídeos já mencionado, o *PiP* (*Picture-in-Picture*), em que é possível adicionar sobre o vídeo principal a gravação da tradução para Libras.

Acerca do recorte, a NBR 15.290:2005, que também o denomina *wipe*, em seu item 7.1.3 orienta que:

Quando a imagem do intérprete da Libras estiver no recorte:

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

No que tange à posição da janela, Naves *et al.* (2016, p. 33) indicam que “deve ser posicionada à esquerda da tela e não deve ser sobreposta por símbolos ou outras imagens”, podendo ser omitida em caso de longos períodos sem fala no texto audiovisual. Tão logo os diálogos recomecem a janela pode voltar a ser visualizada, recurso que implica nos conceitos de *fade in* e *fade out*.

Concernente à iluminação, a NBR 15.290:2005 orienta que a janela deve apresentar iluminação adequada para evitar o aparecimento de sombras nos olhos e/ou seu ofuscamento. Em adição, Naves *et al.* (2016, p. 33) orientam que para tal objetivo ser alcançado “é necessário que sejam utilizados dois pontos de iluminação para o intérprete. Um frontal, diagonal superior, e outro no topo da cabeça”.

Quanto ao plano de fundo da janela, esse deve estar em cores que viabilizem o uso do *chroma key*<sup>31</sup>, ou seja, azul ou verde. Simião (2017, p. 13) menciona que pesquisas sobre janela de Libras recomendam o enquadramento do intérprete entre o abdome (aproximadamente quatro dedos abaixo da linha do umbigo) até aproximadamente um palmo acima do topo da cabeça, conforme demonstrado na figura que se segue:

Figura 22 - Enquadramento do tradutor na janela de Interpretação para a Libras



Fonte: a autora (2019)

Tal figura evidencia que o plano ideal para enquadramento do intérprete é o plano médio, uma vez que a Libras se desenvolve nesse espaço.

A figura a seguir, elaborada a partir de uma experiência de montagem com o objetivo de aproximar a interpretação dos referentes contidos no espaço virtual do programa de edição, exprime a intensidade da interferência da montagem da janela de interpretação com o fundo nos resultados sobre referência. De fato, mesmo que o plano de fundo seja apresentado com efeito de transparência devido ao uso do *chroma key*, na realidade, o TILS está em ambiente, tempo e local diversos daquele do tutorial de edição.

---

<sup>31</sup> O *chroma key* é uma técnica constantemente utilizada em fotografia e que permite a remoção completa do fundo de uma imagem com o objetivo de isolar o personagem ou objetos para compô-los em outro fundo.

Figura 23 - Experiência I de montagem da janela de interpretação



Fonte: a autora (2019)

A seguir, apresento a Figura 24 como uma proposta experimental, em que o espaço de sinalização do TILS continua inalterado, embora o plano do audiovisual do tutorial de edição ocupe todo espaço da tela. Nesse caso, o plano de fundo do recorte do TILS foi substituído pela continuidade da imagem que na Figura 23 estava encoberta. O intérprete, visualizando ou não a tela do programa, pode apresentar dificuldades em construir e manter a consistência do processo dêitico anafórico. Tal fato pode decorrer tanto da complexidade das imagens dinâmicas apresentadas quanto da ausência de recursos de edição para sincronizar os dêiticos dos TILS à cadeia coesiva, estando ela no espaço neutro ou nos referentes reais.

Figura 24 - Experiência II de montagem da janela de interpretação



Fonte: a autora (2019)

É preciso ressaltar que na figura acima há várias estruturas movimentando-se simultaneamente. Duas delas, devido à interação do locutor; as demais, de comandos do programa.

Uma terceira experiência de montagem de janela de interpretação encontra-se na ilustração seguinte:

Figura 25 - Experiência III de montagem da janela de interpretação



Fonte: Urrutia (2016)

Nesse experimento, há a justaposição do recorte/janela de interpretação, em tamanho maior, na altura do audiovisual feito para não surdos, objetivando testar as possibilidades de construção e manutenção da rede de referenciação, em Libras, dentro do espaço neutro.

Finalmente, interessa especificar os requisitos para a interpretação e a visualização da Libras. De acordo com a NBR 15.290:2005, em seu item 7.1.4.:, “a vestimenta, a pele e o cabelo do intérprete devem ser contrastantes entre si e entre o fundo. Devem ser evitados findo e vestimenta em tons próximos ao tom da pele do intérprete”.

A esse respeito, Naves *et al.* (2016, p. 39), citando Aquino (2014), sublinham o uso do espaço para o processo de geração de sentido:

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. Dessa forma, cabe ao tradutor a leitura e atribuição de sentido da tela para construção do melhor efeito de espacialidade da Libras (NAVES, 2016 *apud* AQUINO, 2014).

## 2.4 PRODUÇÃO DE MATERIAIS AUDIVISUAIS PARA EaD DE SURDOS E NÃO SURDOS

Bonetti (2008, p. 9) afirma que “as imagens e sons que guardamos dos acontecimentos são alguns exemplos que ilustram a força e a presença dos audiovisuais em nossa sociedade”. No Ensino a Distância (EaD), tal afirmação ganha ainda mais força.

Apesar de os cursos EaD já serem uma realidade social, ainda são vistos com certa preocupação e receio por parte da sociedade. Corroborando com o supracitado, seguem as palavras de Lima e Santos (2017, p. 107):

A qualidade de um curso ou programa de educação a distância tem sido a preocupação central dos organismos de controle e avaliação no mundo todo. No Brasil, essa preocupação se expressa na publicação, pelo Ministério da Educação (MEC), dos Referenciais de Qualidade para a Educação Superior a Distância em julho de 2003 (BRASIL, 2003). Embora não tendo força de lei, constitui-se um parâmetro para subsidiar atos legais do poder público no que se refere aos processos específicos de regulação, supervisão e avaliação de cursos ou programas na modalidade à distância.

Uma das principais preocupações em relação ao ensino EaD é a qualidade do material ofertado ao aluno para que este obtenha êxito em seu aprendizado. Nesse âmbito reside a importância do material didático para o ensino a distância.

Consoante Rosalin *et al.* (2017, p. 819), tal valor deve-se ao fato do material ser o responsável pela apresentação ao aluno do curso, o que torna imperativo uma “esmerada produção”. Por isso, é preciso levar em conta a atratividade da primeira página, a facilidade de navegação, a objetividade e a interatividade.

Adentrando um pouco mais no tema e conectando-o com as palavras de Bonetti (2008) e Rosalin *et al.* (2017), é possível afirmar que a produção de materiais audiovisuais como material didático em cursos EaD vem ao encontro dos anseios gerais da sociedade. Nessa mesma linha de pensamento, Santos (2013, p. 270) declara que:

O potencial dos audiovisuais perante a educação é evidente e, conforme a tecnologia evolui, é cada vez maior a utilização desses materiais em cursos oferecidos na modalidade à distância. Uma das estratégias mais utilizadas por cursos à distância (sejam eles online ou não) tem sido o uso de audiovisuais para simular situações, animar histórias, criar vínculos por meio da proximidade gerada pelo material etc. Ao longo da história, os audiovisuais sempre intrigaram os homens pelo fascínio que despertam e também por acessarem a subjetividade com tamanha eficácia. Além de proporcionar uma nova experiência, quando assistimos a um audiovisual, desconectamo-nos da realidade por alguns instantes e somos capazes de vivenciar situações novas.

Sendo assim, os textos audiovisuais são capazes de despertar no aluno um interesse maior pelo aprendizado. Ao tornar mais branda a leitura antes densa e ao direcionar para um tipo de aprendizado que trabalha com outros sentidos é possível elevar o grau de entendimento sobre o assunto.

Para Bahia e Silva (2015, p. 8), “as mídias utilizadas na EaD como recursos educacionais são resultado de uma parceria entre o professor, o especialista no conteúdo abordado e a equipe multidisciplinar de produção de materiais didáticos [...]”. Ainda segundo as autoras, os portais da web destinados a vídeos independentes foram essenciais para a aceitação pública, sendo os materiais didáticos os mais usados no ensino EaD os seguintes:

- videoaula;
- depoimentos de especialistas;
- infográficos animados;

- tutoriais;
- mediação pedagógica de filmes ou vídeos disponíveis na *web*.

Vale ressaltar que o vídeo por si só é apenas uma das mídias do processo de produção de material didático. Contudo, o aluno mostra considerável simpatia por tal recurso, capaz de prender a atenção do indivíduo, facilitando, assim, a aprendizagem.

De modo geral, seguindo o *Guia do Revisor do IFSC*<sup>32</sup>, os materiais didáticos em vídeo podem ser classificados da seguinte forma:

- Vídeo de mediação: vídeos que aproveitam fragmentos de outros vídeos com incursões de comentários entre as trilhas fragmentadas;
- Videoaula: vídeo em que o professor expõe determinado assunto, simulando uma aula presencial;
- Vídeo Tutorial: modalidade de vídeo explicativa cujo padrão é o de apresentar as etapas de um processo técnico;
- Vídeo Instrucional: vídeo caracterizado como uma animação de elementos gráficos com a presença de um narrador que pode ser o próprio professor.

A produção de vídeos didáticos implica em uma série de etapas a serem executadas, tal como a de uma obra cinematográfica, considerando as devidas proporções e objetivos. Nesse contexto, os quadros 2 a 6 ilustram o fluxo de produção de vídeo didático do Cerfead<sup>33</sup>:

---

<sup>32</sup> Para mais informações acerca da produção de vídeo didático, consulte o guia: Vídeo Didático – Um guia para o professor, disponível em <https://docplayer.com.br/5105051-Video-didatico-um-guia-para-o-professor.html>.

<sup>33</sup> O Cerfead – Centro de Referência em Formação e Educação a Distância é uma diretoria vinculada à Pró-reitoria de Ensino que atua na implementação e consolidação da Política de Formação do IFSC. Para saber mais sobre o Cerfead, acesse <http://www.ifsc.edu.br/cerfead>.

Quadro 2 - Fluxo de produção de vídeo didático - Planejamento

ETAPAS DO PROCESSO			
PLANEJAMENTO			
Etapa	Atores	Objetivo	Prazo aproximado
Reunião inicial	Professor; Coordenação de Materiais; Roteirista	Definir os vídeos a serem produzidos e o prazo de produção. Envio ao professor do Formulário de Solicitação e do Guia de Produção de Vídeo.	Em média, 12 dias.
Solicitação de vídeo	Professor	Devolver <b>formulário</b> preenchido para a Coordenação de Materiais e roteirista.	
Validação da solicitação e montagem de cronograma	Coordenação de Materiais; Roteirista	Planejar o <b>cronograma</b> com as atividades de todos os envolvidos no processo de produção.	

Fonte: Bahia e Silva (2015, p. 48)

Quadro 3 - Fluxo de produção de vídeo didático - Pré-produção

PRÉ-PRODUÇÃO			
Etapa	Atores	Objetivo	Prazo aproximado
Redação do conteúdo	Professor	Escrever o <b>documento de conteúdo</b> e enviá-lo ao roteirista	Em média, 14 dias.
Análise do conteúdo	Roteirista	Devolver o documento com comentários, ajustes e dúvidas.	
Finalização do conteúdo	Professor	Enviar o conteúdo final ao roteirista.	
Roteirização	Roteirista	Escrever o <b>roteiro</b> e enviá-lo ao professor.	
Análise do roteiro	Professor	Solicitar ajustes ao roteirista.	
Finalização do roteiro	Roteirista	Enviar o roteiro final ao professor.	
Aprovação	Professor	Validar o roteiro com o roteirista.	
Revisão gramatical	Revisor	Corrigir inadequações gramaticais do roteiro.	

Fonte: Bahia e Silva (2015, p. 49)

Quadro 4 - Fluxo de produção de vídeo didático - Produção

<b>PRODUÇÃO</b>			
<b>Etapas</b>	<b>Atores</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Prazo aproximado</b>
Produção da arte, filmagem e/ou gravação	Produtora e/ou equipe de materiais	Produzir arte, filmagem e/ou gravação e enviá-las ao roteirista.	Em média, 12 dias
Análise da produção	Roteirista; Professor	Solicitar à produtora ajustes nos arquivos.	
Ajustes de produção	Produtora ou equipe de materiais	Enviar produção ajustada ao roteirista.	
Aprovação	Professor; Roteirista	Aprovar ajustes de arte e filmagem.	

Fonte: Bahia e Silva (2015, p. 50)

Quadro 5 - Fluxo de produção de vídeo didático - Edição

<b>EDIÇÃO</b>			
<b>Etapas</b>	<b>Atores</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Prazo aproximado</b>
Edição	Produtora e/ou ou equipe de materiais	Editar o vídeo e enviá-lo ao roteirista, que encaminha ao professor.	Em média, 8 dias.
Análise da edição	Roteirista; Professor	Solicitar ajustes no vídeo.	
Ajuste de edição	Produtora ou equipe de materiais	Aplicar os ajustes solicitados.	
Aprovação	Roteirista; Professor	Aprovar o vídeo ajustado.	

Fonte: Bahia e Silva (2015, p. 51)

Quadro 6 - Fluxo de produção de vídeo didático - Publicação

<b>PUBLICAÇÃO</b>			
<b>Etapas</b>	<b>Atores</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Prazo aproximado</b>
Publicação	Roteirista; Tutor do Moodle	Disponibilizar vídeo no Moodle e ao professor.	Em média 2, dias.

Fonte: Bahia e Silva (2015, p. 52)

Mostra-se evidente que a produção de materiais didáticos em EaD não é tarefa fácil, visto o empenho e o recurso material e intelectual necessários. Em relação à produção de material didático audiovisual para EaD voltados ao público surdo, tal produção é ainda mais complexa.

A esse respeito, Almeida, Ulbricht e Fadel (2015, p. 88) explicam as particularidades do público surdo em relação ao processo de comunicação:

Os surdos possuem características específicas de comunicação, evidenciadas pela dependência dos meios visuais e pelo uso das línguas de sinais, que além de serem instrumentos de comunicação especializados, também representam artefatos culturais que contribuem na construção de sua identidade.

Condizem com tal perspectiva as ideias de Franco *et al.* (2011, p. 3) sobre a produção de material didático audiovisual para o EaD, especificamente para o ensino de Libras:

Encontrar formas eficazes de se trabalhar os recursos de linguagem audiovisual na educação é um desafio potencializado quando se trata de uma produção didática em Libras. Recursos gráficos como a iluminação, o figurino e o cenário influenciam na atenção do aluno e na visibilidade que os sinais terão na tela. A direção deve definir quais partes do roteiro podem ser gravadas com atores surdos ou ouvintes, pois o “sotaque”, no caso, variações de como é feita a sinalização, pode influenciar positiva ou negativamente, de acordo com o objetivo de cada parte do roteiro. O enquadramento precisa ser aberto o suficiente para que todo o gestual e expressão facial sejam mostrados de forma clara. Os movimentos de câmeras, o plano, a montagem, o ritmo, locução (ou ausência de), e as dramatizações também têm suas especificidades, pois é necessário primar pela compreensão e apreensão do conteúdo que tem por objetivo ensinar uma língua – a Libras - através de uma linguagem – a audiovisual.

Seguindo ainda na linha da produção de materiais didáticos EaD para surdos, nas linhas que seguem estão presentes fragmentos de relatos da experiência do curso de Letras-Libras da UFSC, apresentados no livro *Letras Libras – ontem, hoje e amanhã* (2014), tendo o processo de produção sido dividido em três ciclos.

No primeiro ciclo, o professor define a disciplina e o conteúdo, faz as escolhas temáticas e os recortes no conteúdo. Ainda nesse ciclo ocorre a reunião entre a equipe de produção e o professor, na qual por meio de um *brainstorm* são definidas as ideias e sugestões, colocadas posteriormente em cronograma.

O ciclo seguinte inicia-se com a pré-produção (pesquisa de imagens em estúdio e externas, leitura do roteiro e sua tradução para Libras). Durante esse ciclo

também é feita a produção, etapa em que o intérprete tem papel importante na orientação das cenas, no repasse dos textos aos atores, bem como do tempo de gravação. O resultado final é analisado pelo intérprete e pelos os tradutores. É nesta fase em que ocorre a maioria dos percalços, fato que demanda cuidado e precisão.

O último ciclo se dá com a obra produzida. É nele que o produto passa pela avaliação do público alvo, que por sua vez repassa o *feedback* acerca da qualidade da obra.

Ressalta-se que no caso do material didático voltado unicamente ao público surdo, o tradutor/intérprete pode ser enquadrado em *full screen* (tela cheia), visto que, muitas vezes, não é necessário que a tradução/interpretação fique limitada ao tamanho usual da janela de Libras. Por essa razão, pode-se alternar entre a janela e o plano principal, dependendo do que precisa ser visualizado em determinado momento, se é a projeção da apresentação, o professor não sinalizante<sup>34</sup> ou o próprio tradutor.

Tal concepção também é defendida por Krusser (2017, p. 65):

Considerando que nossa leitura é feita de cima para baixo e da esquerda para a direita a posição da interprete pode ser planejada para estar em primeiro plano ou ser complementar às imagens e vídeos. Muitas vezes a janela de interpretação é pequena, discreta, deixando outras imagens em destaque [...].

Janelas que se deslocam para acompanhar as imagens, ou que surgem ao lado dos personagens que falam, por exemplo, são comuns em livros infantis ilustrados. Também encontramos interpretação integrada ao conteúdo da história com a incorporação de personagens pelos intérpretes. As diferentes opções podem ser válidas para diferentes objetivos.

Ainda segundo a estudiosa, as tabelas e quadros, além de outras formas espaciais de composição das informações, prescindem de planejamento específico para que a relação entre os dados, ao serem traduzidos para uma língua de sinais, possam ser apresentadas claramente.

Faz-se necessário especificar alguns pontos que podem prejudicar a qualidade do produto audiovisual voltado para surdos para o EaD. São eles o excesso de informações no *layout* do vídeo para a tradução/interpretação intermodal, a falta de sincronia entre o conjunto de planos e seus referentes do vídeo/texto audiovisual

---

<sup>34</sup> Não sinalizante: indivíduo que não é proficiente, nem fluente, na Libras.

feito para pessoas não surdas e a interpretação para a libras sobreposta ou justaposta ao mesmo.

Com efeito, a poluição visual na janela de Libras pode prejudicar a compreensão por parte dos alunos, tendo em vista que o canal visual já se encontra parcialmente ocupado pela figura do tradutor/intérprete e/ou sinalizante. Acrescenta-se ainda o espaço ocupado pelo movimento corporal dos profissionais. Conseqüentemente, o excesso de informação no mesmo canal visual, no *layout* do material, pode obstruir a comunicação e levar a dispersão devido à simultaneidade na visualização de elementos imprescindíveis para a compreensão das mensagens.

Segundo relatos de Quadros (2014, p. 123) “a partir da avaliação das primeiras videoaulas pelos professores e alunos, identificou-se que o excesso de informação prejudicava a compreensão dos alunos, que ora perdiam o sinal, ora perdiam o que estava escrito”.

Outro ponto que pode ser prejudicial à compreensão dos textos audiovisuais para EaD é o excesso de cores no *layout*. Cenários em que as cores não foram estipuladas considerando-se o conjunto da obra podem resultar em distração por concentrarem a atenção e concorrerem com a tradução/interpretação em Libras.

Continuando com os relatos apresentados no livro supracitado, seguem abaixo algumas das diretrizes para a produção do material didático audiovisual EaD com tradução/interpretação para Libras:

1. É essencial o planejamento e a interação entre o produtor e o profissional de educação em Libras;
2. Os recursos gráficos devem ser utilizados de forma moderada para que não prejudique a informação a ser transmitida pelo intérprete;
3. A utilização de vinhetas como ponto de quebra, inicializando um assunto e finalizando outro, é importante para localizar o público dentro do projeto;
4. Um ambiente bem planejado e o uso de materiais complementares, como o teleprompter, contribuem para a qualidade do produto final;
5. Não há regras definitivas sobre a escolha da vestimenta e o contraste com o fundo, devendo prevalecer o bom senso;
6. A fluidez e o compartilhamento do conhecimento tem relação direta com a interação entre o intérprete e os elementos gráficos.

Comentário interessante acerca da análise de material audiovisual acessível é feito por Flôr (2016, p. 194) em sua tese *Recomendações para a criação de pistas próximas de navegação em websites voltadas para surdos pré-linguísticos*:

No tocante ao posicionamento do vídeo, a maioria dos participantes de ambas as versões em língua de sinais, V1 e V2, avaliaram os vídeos como fáceis de relacionar com o texto, porém, como já era esperado, um dos participantes de V1 relatou ter tido dificuldade com o nivelamento entre o vídeo e o texto, já que em alguns monitores o *layout* responsivo acabou gerando uma quebra: “é melhor quando está próximo do texto e se eles forem distribuídos de forma equivalentes, porque se tiver essa falta de nivelamento entre o vídeo e o texto vai ser mais difícil pra eu encontrar um correspondente do texto”. Essa necessidade de encontrar um correspondente em português ficou também evidente pela sugestão de participantes de ambas as versões sobre a inserção de legendas de texto dentro do próprio vídeo: “era bom se a legenda estivesse acoplada no vídeo já, porque aí eu vou ver tanto a legenda em português quanto o vídeo em Libras ao mesmo tempo” (fragmento do discurso-síntese de V2). Além disso, essa legenda deve vir logo abaixo do vídeo: “Eu acho melhor a legenda junto do vídeo, o vídeo em cima, primeiro, e o texto embaixo. Era bom ter as palavras mais próximas, juntas, pra eu aprender também o português, né” (fragmento do discurso-síntese de V1).

Vale mencionar ainda, para os efeitos da fundamentação teórica desta pesquisa, os materiais didáticos para EaD para surdos apresentados na forma de hipervídeos. Tal recurso torna o aprendizado mais dinâmico e atrativo, pois permite que a informação seja acessada de várias maneiras, não se limitando a uma linearidade e possibilitando uma maior interatividade.

Nessa vereda, Almeida, Ulbricht e Fadel (2015, p. 90) citam o asseverado por Patrocínio (2006):

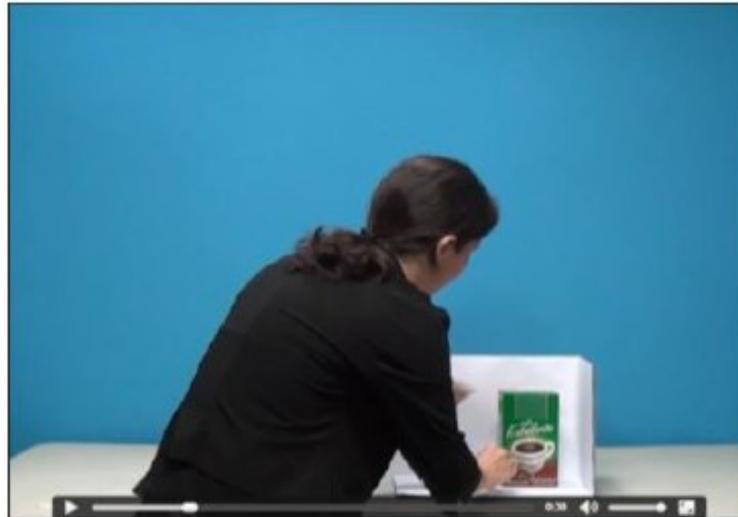
O link nos hipervídeos é integrado à narrativa audiovisual, o que permite que este se torne parte da atração audiovisual, fazendo com que os vídeos possam ser entendidos como um ambiente de interação, sensível às intenções dos usuários e não mais apenas um recurso disposto em uma estrutura dominante. Assim, o link espaço-temporal amplia o potencial de imersão do usuário, posicionando-o dentro do fluxo de imagens e sons, que evolui de um discurso narrativo para ambiente de interação digital (PATROCÍNIO, 2006).

Nessa modalidade de texto audiovisual interativo, alguns recursos de comunicação podem ser utilizados para facilitar a compreensão textual. Segundo os autores supracitados:

O hipervídeo desenvolvido apresenta estratégias, para permitir que a Libras possa interagir com as referências visuais que o conteúdo exige. A interação do sinalizador com objetos e modelos físicos, disponíveis no cenário de

gravação permite que o próprio sinalizador organize os momentos em que ocorre a comunicação verbal, por meio da Libras, e da apresentação das referências visuais. Estando na cena com os objetos, o sinalizador também pode apontar para os objetos e usar outros recursos gramaticais na linguagem de Libras que permitem que se faça referências diretas e se estabeleça discursos, dentro do espaço de sinalização (ALMEIDA; ULBRICHT; FADEL, 2015, p. 101).

Figura 26 - Interação com objetos físicos no mesmo ambiente



Fonte: Almeida, Ulbricht e Fadel (2015)

Sobre esse assunto, Krusser (2017, p. 60) assegura que alguns recursos podem e devem ser utilizados na composição de materiais audiovisuais voltados ao surdo, tais como a variação de cores, os ícones, a mudança de intérprete, bem como outros elementos visuais que marcam os capítulos e as seções. A estudiosa complementa:

O espaço para vídeo em língua de sinais deve ser planejado para favorecer a legibilidade da interpretação e essa organização precisa ser pensada no tempo, ou seja, a interpretação deve estar interligada com outros elementos visuais, permitindo que o leitor surdo possa observar o conteúdo sem perder partes da interpretação (KRUSSER, 2017, p. 64)

Seguindo o mesmo raciocínio, Castro (2010, p. 61) classifica a língua de sinais como uma língua imagética e aponta suas ideias acerca dos recursos de linguagem que devem ser utilizados para que a tradução/interpretação tenha significado.

Assim sendo, em relação à experiência comunicativa e linguística em língua de sinais, acrescento que sendo a língua de sinais imagética, também surge o efeito de visualização da narrativa em três dimensões dependendo de como esta é produzida, ou seja, quando uma produção em sinais se limita à

composição lexical a narrativa parece linear, plana e até mesmo irreal ou desprovida de sentido. Ao contrário, se são utilizados recursos imagéticos como expressões faciais e corporais, movimentos, gestos, antropomorfismos diversos e classificadores (CL), o interlocutor surdo conseguirá visualizar a história e formar significado.

Finalmente, é oportuno informar que há no mercado *softwares* gratuitos para edição de material audiovisual capazes de proporcionar a inclusão de recursos acessíveis na produção de material didático para EaD para o público surdo. Entre eles destaca-se o Camtasia<sup>35</sup> e o ELAN<sup>36</sup>.

## 2.5 REFERENCIAÇÃO

Ferreira e Rebelo (2011, p. 5), citando Halliday e Hassan (1976), elencam cinco mecanismos de coesão textual: a referência, a substituição, a elipse, a conjunção e o lexical. Para efeitos desta pesquisa, apenas a referência, ou referenciação, será abordada.

Ainda com base em Halliday e Hassan (1976), os autores salientam que a comunicação ocorre por meio de referências, que podem estar ligadas ao “mundo externo *situacional*” ou ao “plano textual”. Sendo assim, classificam a referência em exofórica e endofórica. A primeira ocorre quando “a remissão é feita a algum elemento que se encontre fora do texto (extralinguístico)”, ao passo que a segunda manifesta-se “quando a remissão é feita nos limites do texto no qual o referente está situado, podendo proceder ou suceder o item com o qual se relaciona” (FERREIRA; REBELO, 2011, p. 5-6).

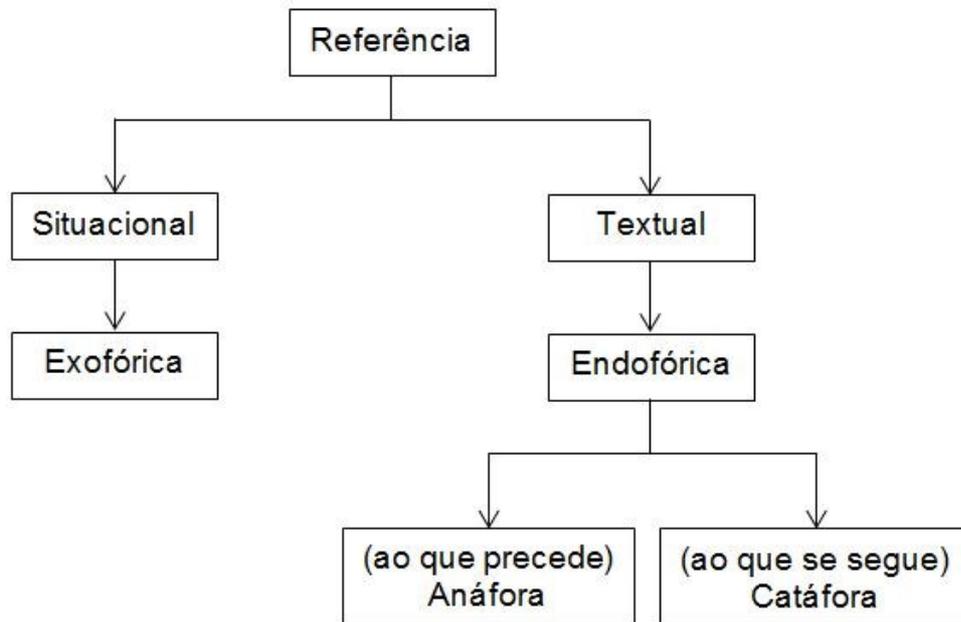
O esquema a seguir, formulado por Halliday e Hassan (1976) e transformado em figura por Koch (1994), ilustra o exposto anteriormente:

---

<sup>35</sup> Para mais informações e download do *software* Camtasia, acesse <https://camtasia-studio.br.uptodown.com/windows>.

<sup>36</sup> Para mais informações e download do *software* ELAN, acesse <http://www.gnu.org>.

Figura 27 - Esquema de referência segundo Halliday e Hassan



Fonte: adaptado de Koch (1994, p. 20)

Segundo Koch (2005 *apud* REIS; OLIZAROSKI; BIDARRA, 2015, p. 2):

Seja nas línguas orais ou de sinais, a referenciação tem sido um dos principais assuntos que figuram na pauta dos debates teórico-científicos. Considera-se que, mais do que estabelecer simples retomadas de elementos linguísticos, o referido fenômeno é responsável por categorizar e recategorizar objetos-de-discurso, materializando atitudes tomadas pelo autor para a construção de determinado(s) sentido(s), imprimindo pistas linguísticas que guiam o leitor na interpretação. Nessa perspectiva, aborda-se a referenciação a partir da concepção sociocognitiva-interacional, que toma tal processo como uma atividade discursiva.

Segundo tal perspectiva, Koch e Cortez (2015, p. 29) defendem que “a teoria da referenciação, à luz das perspectivas sociocognitiva e interacionista, vem, há quase duas décadas, lançando reflexões sobre o processamento textual e sobre a construção textual do sentido [...]”. Reis, Olizaroski e Bidarra (2015, p. 3), apoiando-se em Koch e Marcuschi (1998), declaram que “tanto na modalidade de língua visuoespacial quanto na orauditiva, a referenciação configura-se não simplesmente em um recurso de retomada de entidades do mundo [...]”. Dito de outro modo, a referenciação vai muito além da simples rotulação, responsabilizando-se pela construção e pela reconstrução dos objetos-de-discurso.

Por seu turno, Siqueira (2016, p. 704) caracteriza a referenciação como um elemento de coesão textual capaz de auxiliar no encaminhamento da leitura através de mecanismos referenciais. Por essa razão, é imprescindível o conhecimento de tais mecanismos, visto que eles se encarregam de “marcar, introduzir e renomear os objetos do discurso”. De fato, eles interligam as ideias contidas no texto, interagem com os elementos de forma que se completem e resultam na coerência necessária demandada pelo texto, seja na leitura ou na interpretação.

Nesse contexto, complementa Koch (2004, p. 40):

[...] os chamados ‘referentes’ são, na verdade, objetos-de-discurso que vão sendo construídos e reconstruídos durante a interação verbal. Os objetos-de-discurso são, portanto altamente dinâmicos, ou seja, uma vez introduzidos na memória discursiva, vão sendo constantemente transformados, reconstruídos, recategorizados no curso da progressão textual.

Desse modo, Koch e Cortez (2015, p. 37) afirmam que “[...] a referenciação, portanto, nunca é neutra, pois os critérios cognitivos (interpretativos, reflexivos), axiológicos, ideológicos, que emergem no “dizer”, dão ao pdv [ponto de vista – grifo da autora] uma dimensão argumentativa”. Para Mira (2016, p. 1133), “os objetos de discurso são constituídos na e pela atividade interativa, seja ela por meio de textos escritos, orais ou na conversação face a face, sendo dinâmicos e passíveis de serem (re)configurados semântica e discursivamente”.

Em suma, para Koch (2008, p. 101):

O primeiro passo na construção de um texto é a introdução de um objeto-de-discurso na memória textual (em geral, por meio de um nome próprio ou forma nominal). Isto é, um novo objeto-de-discurso é construído e introjetado na memória, onde vai preencher um nódulo, ou seja, passar a ter um endereço cognitivo, de modo a ficar em foco e disponível para retomadas ou remissões.

Segundo Bidarra (2016, p. 1), quando há, em um texto, fragmentos textuais que dependem do valor referencial de expressão presente no discurso anterior (anáfora) ou posterior (catáfora), estamos diante de uma cadeia de referência. No tocante ao tema, Afonso (2014, p. 33) enfatiza que “as cadeias referenciais, também chamadas cadeias coesivas, referem-se à forma como os elementos linguísticos são distribuídos ao longo do texto. Esses elementos é que operam na manutenção da continuidade textual”.

Vale observar que os elementos de referência outrora empregados apenas na linguística textual são atualmente aplicados a textos multimodais, como observado por Ramos (2012). Evidência desse avanço, inclusive, é o sistema de referência existente dentro de línguas visuoespaciais, bem como na tradução/interpretação de língua de sinais em textos audiovisuais.

Diante do introduzido por Koch (2008), a próxima seção estará concentrada nos elementos de retomada e remissão do objeto-de-discurso constantes no sistema de referência.

## **2.5.1 Referência em línguas orais auditivas**

### *2.5.1.1 Dêiticos*

O termo “Dêixis” tem origem na Grécia e etimologicamente significa “apontar”, “demonstrar”, “indicar”. Isso posto, Filmore (1984, p. 61) expande o conceito ao propor que:

Dêixis é o nome dado a propriedades formais de enunciados que são determinadas por certos aspectos do ato de comunicação em que as declarações em questão podem desempenhar um papel e que são interpretadas pelo conhecimento. Essas declarações incluem (1) a identidade dos interlocutores em uma situação de comunicação, denominada pelo termo dêixis de pessoa; (2) o lugar ou lugares em que esses indivíduos estão localizados, para o qual temos o tempo dêixis de lugar; (3) o tempo em que o ato de comunicação toma lugar [...].

Por sua vez, Cavalcante (2000, p. 33), embasando-se em Benveniste (1988), assevera que o termo dêitico é destinado “[...] aos pronomes de valor demonstrativo e circunstancial que mensuram as noções de proximidade/distância no tempo e no espaço a partir da instância discursiva que contém eu, explicitamente ou não”. Em suma, pode-se inferir que os elementos dêiticos servem para referenciar tempo e espaço (nesse sentido, por meio da ideia de lugar) em que determinado ato é executado e, inclusive, elementos extralinguísticos relacionados ao discurso.

Fontes (2017) subdivide os dêiticos nas categorias de pessoa, de espaço, de tempo, de discurso e, finalmente, social.

A dêixis de pessoa corresponde à decodificação do papel dos participantes na cena comunicativa em que o enunciado é produzido. A dêixis de lugar se

refere à localização do falante ou do(s) ouvinte(s), codificando o espaço que os participantes do evento de fala ocupam. A dêixis de tempo refere-se à codificação dos pontos temporais ou dos períodos relativos ao tempo em que um discurso é proferido. A dêixis discursiva diz respeito à codificação de um ponto determinado do discurso no qual se apresenta a enunciação. E, por fim, a dêixis social está relacionada à codificação das distinções sociais de papéis assumidos pelos participantes e dos aspectos da relação social mantida entre falante e ouvinte ou falante e algum referente (FONTES, 2017, p. 56-57).

Tendo em vista os objetivos determinados para esta pesquisa, faz-se necessário o aprofundamento da dêixis de espaço ou espacial, também denominada por Fontes (2017) de lugar, além da dêixis textual ou discursiva.

A respeito dos dêiticos espaciais, Gondim (2013) assevera que tomam como ponto de referência o enunciado do discurso. Ademais, cita Cavalcante (2011) para contextualizá-los como elementos que indicam o “lugar em que se situa o falante e seu interlocutor no ato comunicativo”, como por exemplo, aqui, lá, aí, entre outros (GONDIM, 2013, p. 3). Macias (2004, p. 18) aponta alguns dêiticos de lugar como passíveis de uma abordagem maior. Entre eles, destacam-se “aqui”, “aí” e “ali”. Conforme a autora, o “aqui” retoma a ideia de proximidade ao locutor, ao passo que o “ali” indica o afastamento do mesmo. Em contrapartida, Macias (2004, p. 22) explica que no caso do “ali”:

Tal como na bipartição "cá/lá", também "aqui/ali" têm a ver, respectivamente, com o sujeito enunciadador do discurso, com a proximidade do locutor em relação àquilo de que fala, com a ênfase, em suma, da 1ª pessoa; em oposição à relação com a 3.ª pessoa ou a não-primeira pessoa, sugerindo o distanciamento psíquico entre o locutor e essa não-pessoa. O "eu" é uma espécie de ponto aferidor, de ponto de referência reforçada quer pelo advérbio "cá" quer pelo "aqui", enquanto o "lá" e o "ali" sugerem distância espacial temporal ou afectiva.

Em relação aos dêixis textuais, Gondim (2013, p. 5) sublinha que tais recursos tomam como referência “o lugar e o momento do texto onde aparece a expressão mencionada. Assim, assemelham-se à anáfora, pois podem indicar um referente pontual, preciso, que está representado no contexto”. Cavalcanti (2011) cita como exemplo os pronomes demonstrativos “este” e “esse”, destacando sua importância na progressão textual devido ao auxílio que prestam na ordenação dos referentes mencionados no contexto.

Todavia, Folly (2012, p. 3) adverte a respeito dos problemas do emprego das expressões dêiticas, destacando seu caráter egocêntrico:

O estudo do uso de expressões dêiticas, portanto, não é isento de problemas. Sendo a interação humana tão complexa e rica, ela é eivada de intencionalidade, emoção e expressão que transparece na linguagem, através das escolhas lexicais do falante. Este, no uso da palavra, estabelece o caráter egocêntrico das manifestações dêiticas, posto que é o centro da cena comunicativa, para onde convergem todas as linhas do plano contextual. Sendo assim, qualquer referência ao contexto estabelecido pela linguagem, quer se relacione às pessoas do discurso, a suas posições sociais relativas, a circunstâncias de tempo e de lugar ou à própria organização discursiva, passará, necessariamente pelo Centro Dêítico – o falante. [...] Por ser o falante figura tão central ao contexto comunicativo, entende-se a relativa dificuldade de se dissociar a dêixis de pessoa da dêixis social. O enfoque de uma necessariamente agregará elementos da outra [...].

Outro ponto de difícil resolução é apontado por Ciulla (2002) ao afirmar que os dêiticos e as anáforas desempenham uma função de referenciação, embora não exista um consenso bibliográfico que defina a qual conceito cada expressão pertença. Nessa perspectiva, versa que não há uma descrição que abranja todos os casos sem gerar contradição. Com efeito, mesmo entre os autores que reconhecem diferentes tipos de anáforas e dêixis, não há critérios homogêneos para distinguir alguns subtipos, particularmente, a dêixis discursiva, visto que é a que mais se assemelha com as anáforas (CIULLA, 2002, p. 23).

### 2.5.1.2 Anáforas

Partindo da etimologia, Ciulla (2002) recorda que a palavra tem sua origem no grego *anapherein* e significa “repetir”, “lembrar” ou “trazer de volta”. Dessa forma, as anáforas podem ser entendidas como mecanismos de coesão textual de retomada, sendo definidas por Diógenes (2006, p. 13) do seguinte modo:

A anáfora é um dos principais processo de referenciação, um vez que representa a utilização de termos que fazem remissão a elementos já introduzidos no co-texto e que podem ser desativados, modificados e reativados, à medida que o discurso se desenvolve. Caracteriza-se, essencialmente, pela função de guiar a interpretação de determinadas sentenças que dependem da existência de outras.

Segundo Ferreira e Rebelo (2011, p. 6), “as anáforas são o tipo mais comum de referência endofórica”, caracterizadas como uma referenciação que se dá por procedência, garantindo a unidade temática dos textos, visto que viabilizam a “manutenção dos sentidos referidos”.

Para Freitas (1993, p. 43), a anáfora é um dispositivo usado no discurso pelo falante que faz referência a algum indivíduo de forma abreviada, “na expectativa de que o ouvinte seja capaz de desabreviar a referência e até mesmo determinar a identidade do indivíduo”.

É importante, porém, citar as palavras de Ilari e Geraldi (1999, p. 69 *apud* DIÓGENES, 2006, p. 29), para quem existe uma grande maioria de expressões utilizadas ora como anáforas, ora como dêiticos. Para tanto, os autores apresentam o quadro abaixo com expressões que distinguem os dois fenômenos:

Quadro 7 - Expressões dêiticas e anafóricas

<b>Dêiticos</b>	<b>Anafóricos</b>
Ontem, Anteontem	Na véspera, na antevéspera
Hoje	Naquele dia
Amanhã	No dia seguinte

Fonte: Ilari e Geraldi (1999)

Compartilhando desse entendimento, Ciulla (2002, p. 23) assevera o seguinte:

Em Ciulla (2002), na tentativa de investigar com maior profundidade os dêiticos discursivos, e localizar dentro do quadro geral dos processos referenciais essas expressões que flutuam na literatura, entre a dêixis e a anáfora, percorremos uma extensa trajetória em busca de trabalhos que pudéssemos tomar como base para sustentar definições mais sólidas para os fenômenos da dêixis e da anáfora. [...] Ao colocar sob o mesmo grupo todas as expressões que dependem de alguma pista cotextual para a sua interpretação, distinguimos os anafóricos dos dêiticos, pois estes não recuperariam nem retomariam nenhum elemento do co-texto, mas remeteriam a objetos da situação extralinguística. Porém, algumas expressões, entre elas os dêiticos discursivos, não se encaixam nessa organização, pois, ao mesmo tempo em que remetem a informações dentro do co-texto, contêm um elemento dêítico. Por isso, estabelecemos uma zona de interseção que abrigaria todos esses elementos híbridos, isto é, que compartilhariam características da dêixis e da anáfora (CIULLA, 2008, p. 7).

No que tange aos tipos de anáfora, Ferreira e Rebelo (2011) estabelecem de modo objetivo a tipologia:

- Anáfora correferencial (Direta): também chamada de anáfora fiel, é a anáfora que retoma uma referência já feita, ou em outras palavras, limita-se à retomada;
- Anáfora não correferencial (Indireta): ou anáfora infiel, é a denominada temática ou remática, apresentando uma informação antiga (antecedente) associada a uma informação nova (novo termo anafórico);
- Anáfora não correferencial associativa: caracterizada por uma relação indireta entre os objetos-de-discurso, uma nova referência anafórica é inserida no texto, porém, ancorada por uma pré-existente;
- Anáfora por nominalização: tal tipo preenche funções que atribuem novas categorias aos segmentos do discurso precedente, condensando informações ou possibilitando mudança de categoria gramatical;
- Anáfora por pronominalização: considerado o tipo mais comum de anáfora, ocorre quando um pronome retoma um sintagma nominal.

Enfim, acerca do tema, Zamponi (2003) postula que a “anáfora caracteriza-se como um mecanismo de relação entre um elemento que exige saturação referencial e um elemento antecedente, que fornece as condições para que essa saturação seja satisfeita”, explanando resumidamente que:

Desse modo, toda anáfora implica uma atividade de remissão, já que **nesse mecanismo está em jogo um ato de "apontamento" para um elemento**, normalmente presente no cotexto, e possivelmente de retomada, uma vez que, havendo ou não identidade material entre os elementos envolvidos, **a anáfora é, em geral, responsável pela continuidade referencial**. No entanto, isso não significa que a anáfora se limite a funcionar como um mecanismo de manutenção ou conservação referencial; ela constitui também um poderoso recurso de progressão discursiva, pois, ao mesmo tempo em que remete e/ou retoma, opera uma progressão referencial, estando assim indissociavelmente ligada à dinâmica textual-discursiva. Na sua atividade de remeter, o elemento anafórico pode reativar objetos-de-discurso introduzidos anteriormente (caso da anáfora direta) ou ativar um novo objeto-de-discurso, cuja interpretação é dependente de dados introduzidos anteriormente (caso da anáfora indireta) (ZAMPONI, 2003, p. 1, grifo da autora).

### 2.5.1.3 Catáforas

Em relação a esse mecanismo, Lessa (2014, p. 16) explica que a catáfora se enquadra em um tipo de estratégia correferencial infrequente e que causa estranheza quando empregada. Porém, é um recurso linguístico disponível e, portanto, aplicável. Assim como a anáfora, a catáfora é um mecanismo de remissão textual. Entretanto,

diferentemente das anáforas, as catáforas antecedem um termo que posteriormente será referenciado.

Fernandes (2014, p. 605) define catáfora como “um tipo de referência endofórica [...] em que o referente é designado depois da atualização da forma remissiva, fazendo com que o leitor, na procura por esse referente, dirija sua atenção para a continuidade do texto”. A autora defende que o “elemento catafórico (também chamado de item coesivo ou forma referencial por alguns estudiosos), diz respeito ao fato de um elemento linguístico (pronome ou expressão) remeter a outro” (FERNANDES, 2014, p. 605).

### 2.5.2 Referenciação em línguas de sinais

Um dos conceitos mais relevantes em interpretação para línguas de sinais, para o objeto desta pesquisa, é o de distância referencial.

Viotti (2013) destaca sua característica espacial, apesar dos discursos serem sinalizados e evoluírem em uma linha temporal. Para a estudiosa, a distância referencial associa-se “ao fato de o fluxo da fala das línguas orais se dar sequencialmente, em uma linha temporal”. Contudo, no que se refere às línguas de sinais, essas se manifestam de forma espacial, possibilitando que os eventos a serem relatados, assim como as personagens envolvidas no discurso se “integrem conceitualmente a partes do espaço de sinalização, mantendo-se disponíveis para futuras referências por algum tempo” (VIOTTI, 2013, p. 19).

Em suma, a disponibilidade dos referentes alocados no espaço de sinalização dependerá da organização dos personagens, eventos e objetos do discurso no referido espaço. Esse processo ocorre de forma semelhante à construção de uma “maquete invisível sinalizada” no plano horizontal ou como um “mapa” no plano vertical. A escolha desse plano depende do número de detalhes a serem sinalizados e da perspectiva mais adequada do ponto de vista da recepção<sup>37</sup>.

Prado (2014) *apud* Prado e Naves (2016, p. 295, grifo da autora), retoma a ideia de Viotti (2013), ressaltando o potencial de referenciação dêitico da Língua de Sinais Brasileira:

---

<sup>37</sup> No caso de materiais audiovisuais para surdos, a recepção pode ser entendida como a lente da câmera.

Prado (2014) propõe que a LSB é uma língua com forte potencial de referência dêitica. Desse modo, entende-se que toda referência é feita no espaço físico discursivo, no momento em que o DP (**determinantes**) (articulado ou não articulado) é realizado, e, portanto, não há a presença de anáforas nessa língua, segundo a autora. Isso ocorre devido à natureza articulatória da LSB, uma vez que os elementos nominais são referenciados sempre no momento exato da articulação do DP referente, bem como à sua estrutura de traços formais, cuja principal seleção é o traço de dêixis [D].

Contrapondo o entendimento de Prado e Naves (2016) de que a língua de sinais desconhece o referencial anafórico, Reis e Bidarra (2017, p. 6) asseveram que:

Na língua de sinais, além de considerar a base teórica já citada acerca da referenciação, percebe-se algumas características específicas, que garante a progressão textual. Os referentes presentes são retomados, muitas vezes, de forma anafórica no sentido de estabelecerem correferência com o seu antecedente. [...]

Diferente da modalidade oroauditiva, na visuoespacial as anáforas vêm, comumente, acompanhadas dos dêiticos, fenômeno caracterizado como dêitico-anafórico. São processos diferentes que ocorrem de forma simultânea: o dêitico sugerindo marcação do ponto ou localização do referente; a anáfora, retomada do ponto para referir-se ao referente mencionado.

Os autores, baseando-se em Wilkinson *et al.* (2006), continuam dizendo que, “diferente da modalidade oroauditiva, na visuoespacial as anáforas vêm, comumente, acompanhadas dos dêiticos, fenômeno caracterizado como dêitico-anafórico”. Prosseguem com a asserção de que tais recursos podem ser definidos como processos diversos, embora simultâneos, em que o dêitico sugere a marcação do ponto ou a localização referencial, enquanto a anáfora, a retomada do ponto para se referir ao referente já mencionado, gerando coesão textual visual na Libras (REIS; BIDARRA, 2017, p. 6).

Para Pizzio, Rezende e Quadros (2009, p. 15):

Na Libras, os referentes não presentes são referidos de forma anafórica no sentido de estabelecerem co-referência com o seu antecedente. Sua interpretação completa depende dos elementos introduzidos durante a conversação. Todos os pronomes de terceira pessoa são dêiticos no sentido de eles “localizarem” o referente fora do discurso. Essa caracterização anafórica está claramente estabelecida quando a forma da terceira pessoa é acompanhada pela direção do olhar. Nas línguas de sinais, a direção do olhar apresenta uma função no nível discursivo, assim como nas línguas faladas. No entanto, além dessa função, observa-se que nas línguas de sinais a direção do olhar apresenta função fonológica que resulta de sua gramaticalização.

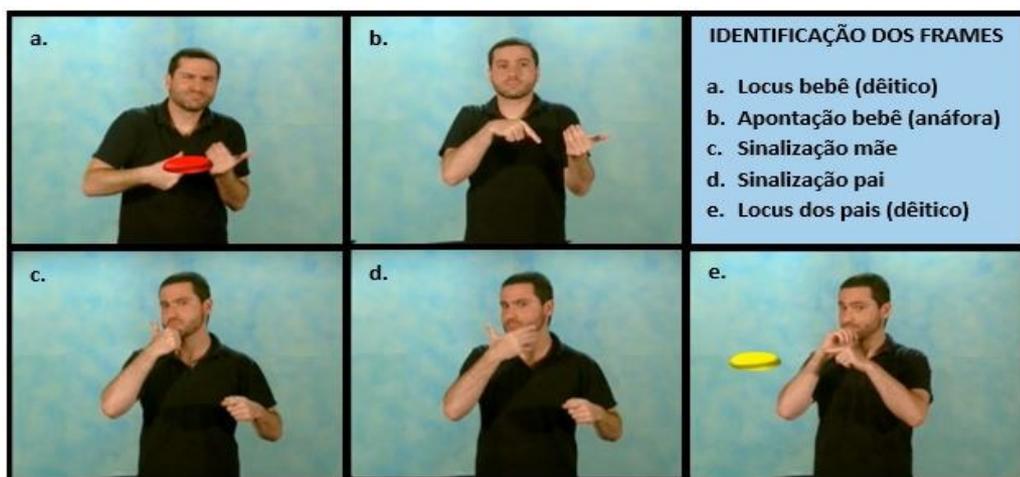
Por sua vez, Moreira (2007, p. 34) sublinha que os dêiticos em língua de sinais atuam de forma espacial e derivam da combinação de sinais, traços linguísticos e gestos de apontamento produzidos pelo articulador da língua (TILS) por meio do uso da mão no mesmo canal de produção (visual-espacial). A pesquisadora frisa que nas línguas orais também são utilizados gestos de apontamento, porém, em canais diferentes dos elementos linguísticos. Tal fato não ocorre na língua de sinais, na qual língua e gesto estão reproduzidos no mesmo espaço físico, dificultando a distinção entre os sinais e os gestos.

No que tange à importância dos gestos na língua de sinais, Lima (2016, p. 23) retoma o tema por meio da ênfase da sua similaridade com a língua oroauditiva:

Em toda e qualquer língua, os falantes utilizam gestos para enfatizar os atos de fala. E quando pensamos a esse respeito nas LS's, verificamos que esses gestos também ocorrem e, sobretudo, atuam como elementos linguísticos importantes. Ou seja, apesar do caráter gestual desses sinais indicativos, devido à modalidade manual-visual-espacial dessas línguas, o ato de apontar é considerado um ato linguístico.

Recebe relevância o uso da apontação espacial no espaço neutro (ou de sinalização) para servir de identificação e localização dos referentes. Tal recurso de referenciação é criado pelo sinalizador com o uso do espaço disponível à frente de seu corpo, formando um ângulo de 180° com as laterais; os personagens do diálogo são posicionados no seu espaço neutro e sempre que quiser chamá-los ao contexto faz a apontação no local em que foram inseridos. Tal situação é exemplificada na figura abaixo:

Figura 28 - Referenciação no espaço de sinalização



Fonte: adaptado de Paterno (2017)

Como pode ser observado na Figura 28, o intérprete estabelece o referente, nesse caso, um bebê (*locus*<sup>38</sup> do sinal bebê), gerando um referencial dêitico (a). Ao fazer a apontação para o *locus* bebê, há a retomada do referencial, caracterizando um apontamento anafórico (b). Na sequência, o intérprete anuncia a mudança de personagem ao sinalizar respectivamente a mãe e o pai do já referenciado bebê (c e d). Finalmente, ele posiciona os pais em seu *locus*, criando uma nova referenciação dêitica por apontação no discurso (e).

Nesse sentido, Sacks (2000, p. 99) ressalta a complexidade da língua de sinais, enaltecendo o uso do espaço linguístico:

A característica isolada mais notável da língua de sinais — que a distingue de todas as demais línguas e atividades mentais — é seu inigualável uso linguístico do espaço. A complexidade desse espaço linguístico é esmagadora para o olho “normal”, que não consegue ver, e muito menos entender, o tremendo emaranhado de seus padrões espaciais.

Cabe ressaltar que além do dêitico, da anáfora e do processo dêitico anafórico, há verbos na língua de sinais que também referenciam no objeto-do-discurso. Lima (2016) postula duas classes verbais (verbos com concordância – VCC e verbos sem concordância – VSC), sintetizadas em um quadro explicativo reproduzido abaixo:

Quadro 8 - Classes verbais VCC e VSC

Traços Verbais	VERBOS COM CONCORDÂNCIA	VERBOS SEM CONCORDÂNCIA
<b>Forma/ Articulação</b>	O movimento do sinal do verbo define as relações gramaticais através de suas localizações no espaço.	Ancorado ao corpo do sinalizador.
<b>Flexão</b>	Em pessoa, número, <b>locação</b> e aspecto.	Em <b>locação</b> e aspecto.
<b>Trajectoria</b>	O sinal do verbo parte de um <b>ponto inicial</b> para ou <b>ponto final</b> , marcando o loc.	
<b>Local</b>	No espaço neutro.	Comumente em alguma parte do corpo ou próximo a ele.

<sup>38</sup> O termo *locus* tem origem no latim e significa lugar, posição.

<b>Referentes</b>	Incorporação dos Pronomes: sujeito e objeto são incorporados juntamente com o movimento do sinal no espaço em frente ao corpo do sinalizador, atrelado ao verbo.	Fenômeno da <b>dêixis</b> : sujeito e objeto poderão ficar omissos ou são marcados e <b>apontados</b> no espaço em frente ao corpo do sinalizador, separado do verbo, de forma explícita.
<b>Outras formas de marcar referentes</b>	Uso do olhar e uso do corpo (cabeça, ombro, boca, etc.).	Uso do olhar e uso do corpo (cabeça, ombro, boca, etc.).

Fonte: adaptado de Lima (2016)

No referido quadro, foi suprimido um dos traços verbais, a saber, a direção, por não ter relação direta com o objeto do estudo proposto. De fato, interessa a relação entre os conceitos de dêixis, de anáfora e dos tipos de espacialização, pois a adaptação de videoaulas para surdos apresenta desafios relacionados ao espaço de sinalização.

Por essa razão, percebem-se algumas especificidades relativas à localização espacial (dêixis) e à retomada desses referentes (anáforas) na tarefa de traduzir/interpretar materiais audiovisuais a serem adaptados para surdos. Em linhas gerais, por se tratar da tradução/interpretação de videoaulas em que há informações linguísticas e imagéticas sobre um *software* de edição, emergem outros aspectos além da utilização dos dêiticos espaciais (pessoa, lugar e tempo).

Vale ressaltar que, aparentemente, os recursos imagéticos utilizados pelo locutor do vídeo/texto de partida tornam-se linguísticos na interpretação. Em outras palavras, o intérprete, para conseguir representar as informações e comandos mencionados em língua portuguesa, precisa, linguisticamente, representar e/ou referenciar o *layout* da tela e suas modificações dinâmicas.

Sendo assim, estudos relacionados à pedagogia visual e à semiótica imagética podem contribuir consideravelmente para as conexões necessárias entre uma língua visual e os recursos imagéticos/conceituais. Com efeito, no processo de interpretação de materiais audiovisuais, é recorrente o uso de DI – descritores imagéticos. Definitivamente, não se pode negar que a presença de elementos imagéticos (a tela do programa Photoshop CS4), bem como a presença de instruções

linguísticas do locutor dos vídeos exigem dos tradutores/intérpretes a descrição de parte da rede de referenciação por meio de DI e DV – descritores visuais.

Por um lado, tais recursos descrevem e especificam os seres inanimados ou animados e todos os detalhes de som, textura, forma, etc. Contudo, pode-se perceber que os elementos usados para especificar são parecidos com os que servem para descrever, pois ambos partem do mesmo princípio: a definição espacial e física do evento. Por outro lado, os descritores de corpo podem ser definidos como descritores de alguma ação/interação com o real ou a transferência (nota de rodapé) do real dentro da janela de interpretação. Para tanto, o tradutor/intérprete, que é um dos interlocutores do discurso, pode incorporar o referente, que, por sua vez, pode assumir a semelhança da forma de pessoas, objetos ou animais.

Nesse contexto, algumas CMs – Configurações de Mão – e ENMs – Expressões não Manuais são utilizadas pelos sinalizantes para a descrição de objetos e efeitos sobre esses mesmos objetos, pessoas, entre outros, especificando elementos que atribuem características de modo e coesão, facilitando, assim, a tessitura do audiovisual com tradução/interpretação para Libras.

De fato, as línguas de sinais não apresentam apenas configurações de mão e expressões não manuais para inserir e retomar referentes no espaço de sinalização. A problemática instaurada questiona a forma de se fazer isso quando os TILS precisam fazer a referenciação de imagens dinâmicas com estrutura locativa complexa quando elas se encontram fora do espaço de sinalização.

### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO

No decorrer de minha atuação profissional, muitas vezes desempenhando a função de intérprete em experiências anteriores ao meu ingresso no IFSC Bilingue Palhoça, detectei obstáculos que impediam a manutenção da coerência e da coesão do texto de chegada em Libras em diversas situações em sala de aula em cursos de graduação. Após minha efetivação no IFSC Bilingue, tive contato com programas de edição de vídeo por meio dos quais detectei que esses entraves se agravavam durante a interpretação. Desse modo, busquei materiais audiovisuais desenvolvidos em forma de videoaulas, considerados aqui como o texto de partida, com desafios semelhantes aos encontrados nos cursos de edição para identificar em tutoriais elaborados para pessoas não surdas possíveis barreiras/impedimentos para a Interpretação Simultânea, caso fossem encaminhados para este fim.

Nessa perspectiva, Gil (2002, p. 42) define tal tipologia de pesquisa, quanto ao seus objetivos, como exploratória, visto que “tem por objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vista a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses”, aprimorando ideias ou a descoberta de intuições. Devido ao fato de se tratar de um estudo sob uma perspectiva pragmática, “que visa apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador” (FONSECA, 2002, p. 33), a investigação também pode ser encarada como um estudo de caso sobre os procedimentos técnicos utilizados. Nessa modalidade, segundo o autor, o pesquisador não tem por objetivo intervir no objeto estudado, mas apenas o revelá-lo da forma como o percebe.

Ainda em referência aos procedimentos, compartilhando das ideias de Gil (2002, p. 44) de que “boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisa bibliográfica” e, partindo do pressuposto que todo o embasamento da pesquisa encontra-se definido no referencial literário, a presente pode ser enquadrada nessa classificação. Assim, uma vez que a pesquisa fundamenta-se no conhecimento e na experiência cotidianos, o método empírico mostra-se como o seu norteador.

Finalmente, no tocante à abordagem, este estudo segue a perspectiva qualitativa, já que, de acordo com Gerhardt e Silveira (2009, p. 31), “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão

de um grupo social, de uma organização, etc.”, ou ainda nas palavras de Godoy (1995, p. 23):

Considerando que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques.

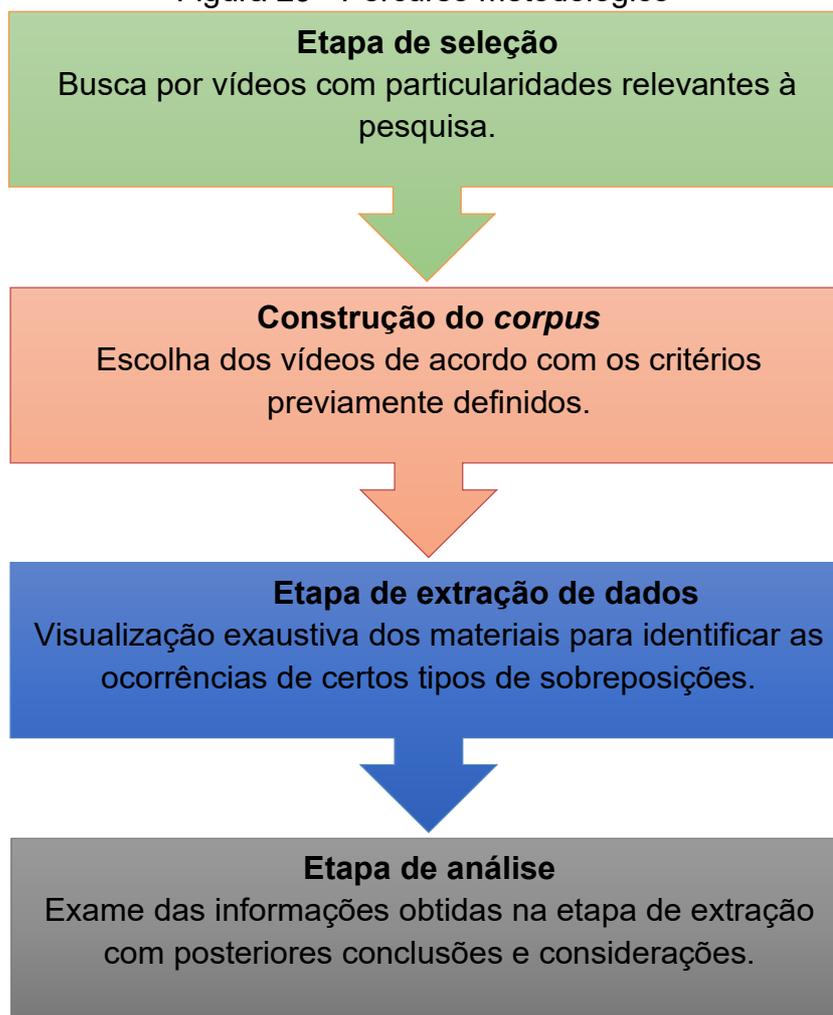
## 3.2 AS VIDEOAULAS

### 3.2.1 Percurso metodológico

A pesquisa em questão foi elaborada a partir de uma consistente revisão literária acerca dos assuntos pertinentes para a posterior organização das ideias e consequente escolha dos objetos de análise. Para tanto, após a fundamentação teórica, deu-se início ao percurso metodológico, dividido em quatro etapas distintas, porém, sequencialmente interligadas, a saber: i) *etapa de seleção*, caracterizada pelo aspecto exploratório e consistindo na busca e visualização de material audiovisual disponível na *web* que apresentassem as características desejáveis para a análise; ii) *construção do corpus*, definido por Tognini e Bonelli (2001) como “uma coleção de textos presumidamente representativa de uma dada língua que é compilada para que possa ser utilizada na análise linguística”. Os textos que compõem o *corpus* deste estudo foram extraídos do canal YouTube, segundo critérios de seleção necessários para o objeto da pesquisa; iii) *etapa de extração de dados*, em que os vídeos foram exaustivamente assistidos de forma a identificar as ocorrências de certos tipos de sobreposições; e, finalmente, iv) *etapa de análise*, amparada nas teorias que fundamentaram a pesquisa, em que são feitas as considerações acerca dos resultados obtidos.

Dessa forma, apresentamos a figura que se segue para melhor representar o percurso metodológico seguido:

Figura 29 - Percurso metodológico



Fonte: a autora

### 3.2.2 Construção do *corpus*

O gênero videoaulas constitui o *corpus* desta pesquisa. Nesse sentido, optou-se por buscá-los em sítios e páginas da *internet*.

Um breve comentário acerca da *Web* como fonte para obtenção de *corpus* é encontrado em Aluísio e Almeida (2006, p. 3): “se a Linguística de *Corpus* descarta livros, revistas e outros textos impressos considerados *corpus* pela Linguística (pois não estão em formato computadorizado), ela (a Linguística de *Corpus*) também descarta a *Web* como *corpus*”. Porém, outros autores não compartilham desse entendimento, como é o caso de Kilgarriff e Grefenstette (2003) e de Hundt *et al.* (2014). Para esses últimos, como aponta a citação a seguir,

Novas perspectivas em linguística de *corpus* exploram o uso da web como um corpus ou para a construção de corpus. A enorme quantidade de dados na web pode ser um recurso valioso para a pesquisa sobre inovações léxicas, produtividade morfológica ou outros tópicos para os quais, até mesmo o mega-tamanho disponível dos corpora, como os 100 milhões de palavras do British National Corpus (BNC), não são grandes o suficiente<sup>39</sup> (HUNDT *et al.*, 2014, p. 246, tradução minha).

Conforme citado, os audiovisuais em forma de videoaulas foram extraídos da *web*, mais especificamente do canal YouTube, e seguem as ideias supracitadas para se qualificarem como o *corpus* desta pesquisa. Durante a construção do *corpus*, havia uma projeção inicial da interpretação de quatro vídeos, por quatro intérpretes, que resultaria em uma análise de 36 filmagens, provenientes da interpretação simultânea dos mesmos e imediata desverbalização<sup>40</sup>.

Após reflexões acerca do assunto, concluiu-se que a análise do texto de partida, nesse caso as videoaulas para pessoas não surdas, seria o suficiente para a localização da origem das sobreposições causadas durante uma interpretação simultânea voltada ao público surdo. Por essa razão, os dados a serem analisados foram reduzidos, pois a descrição do fenômeno é recorrente em, praticamente, todos os audiovisuais de programas de edição que utilizam ambos os canais (oral e visual) para demonstrar localização, procedimentos e funções de novas ferramentas.

### 3.2.3 Critérios de seleção

A escolha do material baseou-se na busca por vídeos caracterizados pelo propósito de apresentar de forma visual e oral, simultaneamente, ou seja, audiovisual, a localização, a função e o desempenho de algo no programa de edição voltado ao público não surdo. Tal critério deriva da hipótese de que nesse tipo de material estão presentes os elementos essenciais<sup>41</sup> (relacionados à construção do sentido) da mensagem, encontrados ora no canal visual, ora no canal oral. Por conseguinte, seria imprescindível o acesso simultâneo a ambos canais para obter a totalidade da mensagem, tanto por parte de um intérprete, quanto do público-alvo.

---

<sup>39</sup> New perspectives in corpus linguistics explore the use of the web as a corpus or for corpus building. The enormous amount of data on the web can be a valuable resource for research concerning lexical innovations, morphological productivity, or other topics for which even the available mega-size corpora, like the 100 million words British National Corpus (BNC), are not large enough.

<sup>40</sup> Para esta pesquisa, o termo tem o significado de observar o trabalho recém feito e comentá-lo livremente para a câmera.

<sup>41</sup> Tal conceito será abordado no capítulo referente à análise dos dados.

Outro critério que embasou a seleção do *corpus* foi a semelhança do tema e da metodologia de apresentação com a de cursos ofertados pela instituição em que desempenho minhas atividades profissionais. Apresenta-se nesse tipo de material uma complexa rede de referência em que o processo dêitico-anafórico é de difícil construção e manutenção no decorrer da interpretação voltada ao público surdo.

Porém, o principal requisito, além dos demais já citados, refere-se à escolha de vídeos cuja complexidade em construir e manter a rede de referência ou as cadeias coesivas não estivesse relacionada à questão de competência referencial ou visualização do programa de edição em monitor situado à frente do intérprete. Em outras palavras, mesmo que um intérprete tenha competência referencial sobre o tema do programa de edição, bem como a visualização da tela do mesmo e de seus comandos, tal fato não seria suficiente para manter a coerência e a coesão no texto de chegada em Libras.

Dessa forma, as videoaulas adotadas para esta pesquisa apresentavam em *full-screen* (tela cheia) o *layout* do programa de edição, sendo modificado pela interação do interlocutor. Vários elementos desse *layout* tinham a sua localização, o seu tamanho e a sua disponibilidade visível personalizáveis conforme a opção do usuário, tais como: menus, submenus, painéis, janelas, barras de ferramentas, entre outros. Tal fato resulta na inexistência de padrões de localização e formatos a serem apresentados.

Uma outra característica que merece destaque é que, com a finalidade de localização, o *zoom* era menos utilizado do que as setas do *mouse*, dificultando o processo de referência no *layout*, repleto de detalhes visuais em movimento que frequentemente chegavam a ser simultâneos.

### **3.2.4 Temas do vídeo**

O vídeo 1 está no formato FLV com qualidade 257 Kbps e duração de 06:09 minutos. O vídeo inicia com o Alexandre Keeze, representante da marca Adobe, propondo-se a tratar da forma como fazer um bom recorte em uma seleção complexa. Além do que diz o locutor inicialmente, apresenta um diferencial do programa na versão CS5: o recorte preciso de seleções complexas em menos tempo que as versões anteriores, exaltando a nova versão produto.

O vídeo começa com uma música de fundo que toca durante toda a sua extensão, intercalando imagens do locutor em tela cheia, da área de trabalho do programa em tela cheia e, em seguida, em uma janela sobreposta onde aparece o interlocutor no canto inferior direito do vídeo com destaque para um comentário. Essas três configurações de tela são intercaladas até o final do vídeo.

Figura 30 - *Print* do vídeo 2 que apresenta o layout do programa de edição



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uSz0qFPeXtc&t=56s>

Percebe-se que o público-alvo do vídeo é o usuário das versões anteriores do Photoshop, pois o locutor enaltece a rapidez e a precisão que da nova versão quando comparada com as anteriores para o recorte de seleções complexas.

### 3.2.5 Modelo de quadro elaborado pela autora

Para fomentar a análise dos dados obtidos a partir das videoaulas que compõem a análise desta pesquisa, elaborou-se um quadro para identificar as sobreposições de canais de distinta modalidade com suas respectivas funções. Conseqüentemente, evidencia-se a origem/causa de uma situação intermodal

frequente em videoaulas de programas de edição com interpretação simultânea para Libras.

De forma a exemplificar o comentário acima, segue modelo do referido quadro de minha autoria.

Quadro 9 - Exemplo de Quadro 1

Quadro 1						
Tempo	Canal Auditivo	Canal Visual	Função	Classif. Função	Sobreposição	Classif. Sobreposição

Fonte: a autora (2019)

### 3.2.6 Metodologia de extração de dados e análise

A extração dos dados teve início com o acompanhamento exaustivo dos vídeos. Dando ênfase ao canal auditivo, observou-se a presença ou não mais de um canal de mesma modalidade nos referidos áudios. Posteriormente, buscou-se identificar, prioritariamente, os advérbios de lugar e de modo, os pronomes demonstrativos e possessivos, entre outros, para registrar parte dos elementos essenciais da mensagem.

Cabe aqui a definição de “elementos essenciais da mensagem”, que para efeitos desta pesquisa são os elementos do discurso, constituídos por som, imagem, gesto, língua, etc., que não podem estar desconexos, evitando a fragmentação da mensagem e o comprometimento da coesão e da coerência. A seguinte frase, extraída de um dos vídeos adotados na pesquisa, exemplifica a definição. Em “eu posso trocar dentro dessas opções”, os elementos puramente linguísticos utilizados pelo narrador não constroem o sentido da mensagem, já que apresentam apenas parte dos elementos essenciais (dentro dessas opções). Sendo assim, é necessária a visualização da tela, na qual estão localizados os demais elementos essenciais (localização do menu de opções, movimento da seta do *mouse*, etc.) para que a mensagem atinja sua função.

O mesmo processo de extração foi aplicado para o canal visual com o objetivo de identificar e registrar a continuidade dos elementos essenciais identificados no

canal auditivo. É importante frisar que os trechos em que os elementos essenciais encontravam-se todos em canais de mesma modalidade, no caso, oral ou visual, foram descartados, pois não constituiriam ocorrências de sobreposição de interpretação para uma Língua de Sinais.

É imprescindível, por isso, introduzir o conceito de “sobreposição” adotado nesta pesquisa. Entendo que a sobreposição é capaz de comprometer as cadeias coesivas ou redes de referenciação na interpretação de audiovisuais para surdos. Logo, trata-se da sobreposição de elementos essenciais de mensagens discursivas, as quais se encontram dispostas em canais de modalidades distintas e de forma fragmentada e alternada, ou seja, ora parte em canal de modalidade visual, ora parte em canal de modalidade oral.

O termo sobreposição não está relacionado apenas ao fato do recorte da janela de interpretação sobrepor as informações do *layout* da tela do vídeo, mas sim porque os elementos essenciais do canal auditivo, após a interpretação para Libras, necessitam estar reconectados<sup>42</sup> com os elementos essenciais contidos no(s) canal(is) de modalidade visual. No entanto, encontramos no gênero trabalhado um processo de referenciação complexo na interpretação para Libras, pois toda a área do *layout* precisa ser identificada (seja no espaço neutro, seja no próprio audiovisual). De fato, apresentar a localização de um dado signo só é possível em relação a outros do seu entorno.

Em posse das informações supracitadas, extraídas dos vídeos da pesquisa, passou-se para etapa de alimentação dos dados no quadro elaborado (*vide* item 3.2.4). Cada mensagem apresentava suas correspondentes funções e sobreposições, que foram identificadas, bem como suas variações nos vídeos analisados para posterior classificação.

Tanto a extração dos dados quanto a análise dos mesmos são detalhadas nos capítulos Análise dos Dados de Sobreposição e Resultados e Discussões, apresentados na sequência.

---

<sup>42</sup> O termo *reconectados* aqui significa que no audiovisual essa conexão já existia.

## 4 ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo será feita a análise dos dados relevantes para esta pesquisa e que foram extraídos do vídeo que compõe seu objeto de análise.

Portanto, de forma a criar uma sequência de análise dos mesmos, resolvi dividir este capítulo em subtópicos que serão trabalhados a seguir.

### 4.1 SOBREPOSIÇÕES

Sobreposições, de modo geral, conforme explicitado no referencial literário desta pesquisa, são intrínsecas aos materiais audiovisuais. Portanto, não são todos os tipos de sobreposição que se constituem em barreira para a coesão e a coerência dos ditos materiais.

A sobreposição de canais na tradução/interpretação voz-sinal é mais frequente durante a interpretação simultânea de tutoriais em vídeo sobre apresentação de programas de edição, nos quais comumente são usadas diversas expressões e locuções adverbiais de lugar e modo da língua oral. A simultaneidade, que habitualmente é uma aliada para possibilitar coesão e coerência, para dar sentido e eliminar ambiguidades e imprecisões entre o que é falado e mostrado para a recepção não surda, no tipo de vídeo/texto de partida mencionado requer planejamento da coordenação dos elementos essenciais das mensagens (localização inicial intermodal) na apresentação para a recepção do público surdo.

Para exemplificar esta afirmação, retomo a legendagem. Nesse caso também há sobreposição de dois canais visuais (cena e legenda). Porém, havendo necessidade, o expectador pode rever a cena para resgatar os elementos visuais perdidos durante a sua leitura. Isso só é possível porque na inserção das legendas a sincronia foi planejada e aplicada no canal visual conforme as restrições específicas de legendagem. Decisões quanto ao local, cor das letras e do fundo, bem como o tamanho e o tempo de exposição das legendas devem evitar inconsistências em suas estruturas internas.

As cenas são elementos extralinguísticos, de contexto, que, por sua vez, possuem elementos essenciais semânticos que constroem sentido associadas ou não às legendas. Porém, o profissional que insere as legendas está atento à sincronia

entre elas e à evolução das cenas. Já em relação ao *wipe* de interpretação para Libras, também há, no mínimo, dois canais visuais sobrepostos (ele próprio e a cena). Neste caso, reassistir nem sempre garante o resgate da coesão e coerência perdidas entre língua visual espacial e as cadeias referenciais<sup>43</sup>.

Segundo Nord (2016), o tradutor é o primeiro receptor do texto de partida. Nesse sentido, os TILSs também são os primeiros receptores dos materiais audiovisuais durante a tradução/interpretação para surdos. O profissional encontra-se geralmente dentro de um *wipe* fixo sem ter a certeza de poder realizar com sucesso a sincronia entre a sua interpretação em LS, de dentro do seu *locus* (*wipe* sobreposto), e as cadeias de referência contidas em videoaulas sobre programas de edição.

Sem a garantia dessa sincronia, os TILSs podem ser levados a realizar, além da interpretação interlinguística, uma inserção no espaço de sinalização de elementos visuais espaciais representativos das imagens dinâmicas apresentadas fora do *wipe*. Contudo, essa iniciativa com o gênero audiovisual abordado nesse estudo exigiria apresentação de todos os detalhes do *layout* da tela do programa, *layout* este personalizável<sup>44</sup> e passível de alterações durante a demanda linguística de interpretação interlingual.

As condições descritas acima podem gerar uma série de problemas na apresentação do videotexto de chegada. Não será abordada a variação deles, e sim a causa: a sobreposição de canais visuais sem o planejamento de sincronia existente nas demais sobreposições audiovisuais. Portanto, se os *frames* do vídeo interpretado forem revistos pelo público surdo, este encontraria barreira em recuperar as informações perdidas, pois elas não chegam coesas no canal visual.

Em materiais adaptados, a sincronia perdida durante a interpretação simultânea pode ser recuperada por recursos de edição. Porém, esse não é o foco desta pesquisa, que procura apenas identificar no material audiovisual de partida a origem da ruptura da sincronia e coordenação entre os canais visuais e um novo canal visual a ser sobreposto na apresentação da interpretação para uma língua de sinais. Sem planejamento para sincronia adequada, considerando ser a língua de chegada de modalidade visual espacial, o novo canal visual adicionado não dispõe por si só

---

<sup>43</sup> Neste caso tal conceito encontra-se ampliado, embora vá além dos elementos linguísticos, outrora citados por Afonso (2014, p. 33), ainda são elementos textuais.

<sup>44</sup> Em vários aspectos como tamanho, forma, cor etc.

das condições de tempo, espaço e recursos para a manutenção dos referentes, fazendo com que a retomada por anáfora se perca.

A dificuldade ou o impedimento de garantir a manutenção se dá mais frequentemente na tradução intermodal entre gêneros audiovisuais de intensa demanda dêitico-referencial para uma língua de modalidade espaço-visual, como nos casos a serem exemplificados nesta pesquisa.

Os problemas de sobreposição a que me refiro podem ser encontrados por meio de análise textual do videotexto de partida com vistas à identificação de pistas que possibilitem a antecipação de certo tipo de sobreposição entre os canais visuais no videotexto de chegada destinados a surdos usuários de língua de sinais.

Nessa perspectiva de antecipação, algumas considerações são relevantes para o videotexto de chegada adaptado para surdos.

Do ponto de vista da recepção, o público surdo, quando a *chroma key* do fundo do *wipe* de tradução/interpretação é totalmente substituída pelo videotexto de partida, gera a impressão que o TILS está no mesmo ambiente, espaço e intervalo de tempo nos quais a videoaula para não surdos foi produzida. No entanto, esse efeito é apenas aparente, pois as sobreposições dar-se-ão justamente pela distância referencial espacial entre o *locus* do *wipe* de interpretação (geralmente fixo e contido em outra camada de vídeo) e os referentes imagéticos apresentados no videotexto de partida, isto é, em condição diversa para inserir objetos no discurso por apontação dêitica e retomada por anáfora.

Pontes & Pereira (2016, p. 349) afirmam que, para Nord, o “texto é uma interação comunicativa que se efetua através de uma combinação de elementos verbais e não verbais [...]”. Nos fragmentos a serem analisados aqui, toda a tela do programa de edição é entendida como sendo texto e constrói sentido com a língua portuguesa falada de forma coordenada e simultânea.

Retomando as considerações sobre antecipação de sobreposições de canais, faz-se necessário verificar, antes de iniciar a interpretação, a complexidade referencial da demanda de tradução/interpretação e as condições de tempo e de (re)conexão da sincronia entre mensagens veiculadas por meio de língua visual no canal que já se encontra completamente ocupado por texto visual.

Isso posto, duas são as situações mais frequentes de interpretação de material audiovisual adaptado para surdos: uma primeira em que os TILSs apenas ouvem o áudio do videotexto de partida e uma segunda em que além de ouvirem eles

também o visualizam através de um monitor a sua frente<sup>45</sup>; nesta segunda situação, a recepção dos referentes pelos TILSs melhora consideravelmente. No entanto, o problema de apontação dêitica, citado anteriormente, ainda persiste quando "as coisas sobre as quais se fala" são as interações de um locutor sobre o layout de um programa de edição e suas demonstrações dinâmicas que, por sua vez, causam diversas modificações na forma, tamanho e localização dos mesmos referentes.

Portanto, a "falta de manutenção"<sup>46</sup> deles no espaço, enquanto se interpreta simultaneamente para uma Língua de Sinais o que é falado sobre eles, acaba por romper a ligação entre "o que se fala sobre o que", limitando a progressão do processo de referenciação.

A não manutenção dos referentes é resultante da ausência de sincronização entre o canal visual do videotexto de partida e o canal visual de interpretação para uma língua de sinais.

As colocações acima são pertinentes aos materiais didáticos **adaptados** para surdos pois quando são produzidos para serem interpretados para uma Língua de Sinais, há que se considerar desde o início da roteirização da vídeoaula as demandas de espaço e tempo indispensáveis à interpretação audiovisual entre canais (ou intercanal) visuais sobrepostos.

#### 4.2 SOBREPOSIÇÕES E FUNÇÕES NO VÍDEO DE REFERÊNCIA

Esta análise é feita com o uso de alguns fragmentos identificados ao longo de todo o vídeo, em que são expostas as sobreposições prejudiciais à coesão e à coerência na adaptação de material audiovisual para surdos. Destaco que o canal visual apresenta elementos essenciais para a construção do sentido das mensagens selecionadas, tão ou mais importantes do que as veiculadas pelo canal oral.

Os fragmentos a seguir estão descritos conforme o meio ou canal ao qual é veiculada/transmitida a mensagem, já que esta última não se completa apenas com os elementos essenciais contidos em um canal ou em outro, e sim em ambos.

---

<sup>45</sup> Conforme o Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis de Naves, 2016.

<sup>46</sup> Que é causada pela quebra da sintonia entre os canais visuais, linguísticos e não linguísticos durante a interação do locutor sobre o layout fazendo com que os referentes sejam alterados e alterem outros quanto a localização tamanho e forma.

Título do Vídeo: Recorte de Cabelo.

Características do Vídeo:

- Tempo: 6min e 9s
- Total de *Frames*: 11.073
- Formato: MP4

Quadro 10 - Análise do vídeo de referência 1

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. "AGORA eu tenho duas imagens AQUI"	Apareceu somente uma foto na área de trabalho (depois a outra, identificada apenas pelas abas)	Direcionar o olhar para a tela <b>AQUI = AGORA</b>	<b>AGORA</b> e DUAS IMAGENS (posicionadas) <b>AQUI</b> Demandam visualização das posições

Fonte: a autora (2019)

Neste fragmento, para atingir a função de **iniciar a apresentação**, o locutor, no canal oral, **diz** "agora eu tenho duas imagens aqui" e no visual **fez** aparecer somente uma imagem e algum tempo depois a outra, especificando visualmente que as imagens são fotos. A única pista da posição da segunda foto era a aba, indicando que havia outro documento aberto, porém encoberto. Pela disponibilidade dos canais de ambas as modalidades (oral e visual) tanto pelo locutor quanto pelo público não surdo, ele **diz e faz simultaneamente**. A sobreposição está nas expressões que chamam a atenção para a tela, assim como em um canal oral em que fala da existência de duas imagens. Contudo, só no outro de modalidade visual mostra a localização das fotos a serem trabalhadas.

Quadro 11 - Análise do vídeo de referência 2

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. ...e ELES INTERAGEM com o fundo e muitas vezes são confundidos com a própria cor do fundo	Mesma foto. <i>Zoom</i> nos fios arrepiados e movimento da seta do mouse de vai e vem lateral sobre eles e a cor do fundo.	Identificar o que e porque deve ser corrigido	ELES INTERAGEM, é um efeito na imagem da foto que demanda visualização

Fonte: a autora (2019)

No fragmento acima, para atingir a função de identificar o que deve ser corrigido, o locutor em um canal fala “...e eles interagem...”. Trata-se os cabelos da modelo da foto que, às vezes, são confundidos com o fundo e sua cor. Os elementos essenciais da mensagem contidos no canal visual apenas mostram a seta do *mouse* sobre os cabelos e a cor do fundo em *zoom*. O efeito na imagem da foto é algo que precisa ser visualizado tanto pela recepção dos intérpretes quanto pela recepção dos surdos. Só assim a função da mensagem será cumprida também na sobreposição dos canais visuais do vídeo/texto de chegada.

Quadro 12 - Análise do vídeo de referência 3

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Conforme eu vou passando pela imagem VOCÊ PERCEBE que não é uma missão tão simples de ser feita inicialmente...	<i>Zoom</i> . Cursor de seleção em formato de mão sendo ligeiramente deslocado rente a imagem situada na área de trabalho acompanhando o contorno dos fios arrepiados do alto da cabeça da modelo até as pontas.	Evidenciar a GRANDE quantidade dos detalhes a serem corrigidos	Conforme eu vou passando pela imagem VOCÊ PERCEBE que não é uma missão tão simples de ser feita inicialmente... demanda visualização da quantidade de fios de cabelo arrepiados na foto

Fonte: a autora (2019)

Para que a função de evidenciar a **grande** quantidade de detalhes a serem corrigidos seja alcançada, o locutor, durante sua fala, chama a atenção para a tela de modo que o expectador acompanhe o movimento que mostra muitos fios arrepiados da cabeça da modelo até as pontas dos fios. Mais uma vez, a visualização da tela é esperada por ser fundamental para cumprir a função. Porém, a Libras é visual e concorre com a atenção visual focada na demonstração.

Quadro 13 - Análise do vídeo de referência 4

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Eu VOU PEGAR UMA ferramenta de seleção que é chamada ferramenta de seleção automática chamada <i>Quick Selection</i>	CLICA com o mouse NO ÍCONE do painel de ferramentas LOCALIZADO VERTICALMENTE NO LADO ESQUERDO DA TELA. Menu pop-up é aberto, faz <i>zoom</i> e clica no ícone <i>Quick Selection</i> .	Apresentar e localizar a ferramenta	VOU PEGAR UMA ferramenta de seleção que é chamada ferramenta de seleção automática chamada <i>Quick Selection</i> CLICA com o mouse NO ÍCONE do painel de ferramentas LOCALIZADO VERTICALMENTE NO LADO ESQUERDO DA TELA. Menu pop-up é aberto, faz <i>zoom</i> e clica no ícone <i>Quick Selection</i> .

Fonte: a autora (2019)

A função de apresentar e localizar ferramenta específica é cumprida com a intenção verbalizada do locutor, conjuntamente à demonstração do caminho a ser percorrido até o ícone desejado. A sobreposição para a interpretação se dá pela concorrência entre *wipe* de interpretação para uma língua de sinais e a necessária visualização da tela e seus detalhes.

Quadro 14 - Análise do vídeo de referência 5

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. ...ELA fica JUNTO com a varinha mágica, é a primeira ferramenta, <i>QUICK SELECTION TOOL</i>	<i>Zoom</i> na LOCALIZAÇÃO DAS DUAS FERRAMENTAS e MOVIMENTO DO MOUSE ENTRE ELAS. Surge sobre o quadrante inferior direito da tela, o interlocutor falando dentro de uma janela	Localizar a ferramenta e chamar a atenção para algo que virá na sequência	ELA fica JUNTO com a varinha mágica, <i>QUICK SELECTION TOOL</i> demandam visualização das localizações delas e entre elas no <i>layout</i> do programa.

Fonte: a autora (2019)

Cumprir a função de mostrar a localização de uma ferramenta, neste caso, diz respeito à localização exata da “varinha mágica” porque o locutor informa no canal oral que “ela fica junto com varinha mágica”. Para entender qual ferramenta é a

apresentada é preciso ter acesso aos elementos essenciais contidos no canal oral. Na interpretação para uma língua de sinais essa informação é interpretada simultaneamente à apresentação das ferramentas e sua localização, o que gera a sobreposição de dois canais visuais que usualmente são dispostos de forma a concorrerem pela visualização da recepção. O aparecimento da imagem do locutor no quadrante inferior direito sobre o *layout* do programa de edição é uma composição que indica que algo relevante será destacado. Para a sobreposição, *a priori* o aparecimento do interlocutor é mais um canal visual que compete visualmente com a língua de sinais e com o *layout*.

Quadro 15 - Análise do vídeo de referência 6

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. "eu CLICO NO FUNDO, ARRASTO e eu fiz a minha primeira SELEÇÃO"	Tela cheia. Interlocutor continua falando sobre o quadrante inferior direito da tela MOVIMENTO DO MOUSE CLICANDO E CRIANDO UM CONTORNO PONTILHADO E EM MOVIMENTO (SELEÇÃO) NUMA PARTE DO FUNDO QUE CONTORNA OS CABELOS DA MODELO DA FOTO.	Demonstrar a função da ferramenta	CLICO NO FUNDO, ARRASTO e SELEÇÃO demandam visualização da trajetória do processo

Fonte: a autora (2019)

Esta função incide na realização de uma tarefa: demonstrar a função da ferramenta que é selecionar. Para tanto, o locutor narra parte de suas ações demonstradas visualmente sobre a foto contida no *layout*. Além da visualização da trajetória do processo é preciso ter acesso às informações contidas no canal oral para que se tenha clareza de como pode ser o efeito da interação da ferramenta sobre a foto. A sobreposição está presente na concorrência entre o conteúdo do *wipe* de interpretação para a uma língua de sinais e a demonstração simultânea da função da ferramenta na tela.

Quadro 16 - Análise do vídeo de referência 7

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Não vou me preocupar com ESSES CABELOS PEQUENOS	Sem zoom Interlocutor continua falando sobre o quadrante inferior direito da tela. MOVIMENTO DO MOUSE SOBRE IMAGEM NA DIREÇÃO DE ALGUNS CABELOS ESVOAÇANTES	Identificar o que deve ser desconsiderado no momento	Não são CABELOS PEQUENOS, são arrepitados, para perceber a diferença é necessário ver ESSA diferença é relevante para a função.

Fonte: a autora (2019)

Para que a função seja alcançada é preciso identificar visualmente na foto sobre a tela a área com cabelos curtos, a qual momentaneamente deve ser deixada de lado. Os elementos essenciais da mensagem contidos no canal oral também são relevantes porque os dois receptores (TILSs e público surdo) precisam saber qual a finalidade de localizar a área mostrada. É desejável que os TILSs visualizem a tela para poder optar na tradução/interpretação para uma língua de sinais por “cabelos curtos” em vez de “pequenos”, assim como cabelos “arrepitados ou soltos” em vez de “esvoaçantes”. A sobreposição pode ocorrer toda vez que for necessário agregar simultaneamente no canal visual já existente certas informações (elementos essenciais) originalmente contidas em canais de modalidade diversa (oral-auditiva) que, ao serem interpretadas para uma língua visual sem a coordenação dos elementos essenciais contidos em ambos os canais, acabam por comprometer a coesão e a coerência. No fragmento acima, só é possível saber a especificidade do cabelo com a visualização da foto. Tanto o canal oral quanto o visual contêm elementos essenciais das mensagens que, com a interpretação simultânea, passariam a ser apresentados visualmente em dois canais visuais distintos e concorrentes entre si por estarem descoordenados.

Quadro 17 - Análise do vídeo de referência 8

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Volto do LADO DIREITO e faço EXATAMENTE A MESMA COISA	A janela sobreposta do interlocutor desaparece dando lugar a SELEÇÃO feita pelo MOUSE DO FUNDO QUE CONTORNA OS CABELOS DA MODELO, iniciando no quadrante superior direito até o inferior direito. (interlocutor ouvinte retira a sua própria janela para usar o espaço que ela estava cobrindo)	Informar que a demonstração a qual está fazendo é um procedimento idêntico ao anterior, porém do lado direito.	Do LADO DIREITO e faço EXATAMENTE A MESMA COISA. Demanda visualização prévia sobre o que é e onde/como é feita essa "mesma coisa" que está sendo repetida no lado direito. SELEÇÃO feita pelo MOUSE DO FUNDO QUE CONTORNA OS CABELOS DA MODELO, iniciando no quadrante superior direito até o inferior direito.

Fonte: a autora (2019)

Essa função informa que será repetido no lado direito da foto o mesmo procedimento realizado no lado esquerdo. Contudo, não havia sido dito no canal oral em qual dos lados o procedimento estava sendo feito. Do mesmo modo, a expressão “volto ao lado direito” só faz sentido para quem viu as localizações anteriores, ou seja, teve acesso visual simultâneo aos canais visuais apresentados inicialmente. O locutor ameniza um dos problemas de competição entre os canais visuais ao retirar da tela a sua imagem para que possa fazer uso da área que estava anteriormente sobreposta. Algo que o intérprete não executa enquanto interpreta: deslocar seu *wipe* sobre a tela ou retirar outros canais visuais menos relevantes para a função da mensagem.

Quadro 18 - Análise do vídeo de referência 9

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. “Aonde ELE pode VARIAR ENTRE VÁRIAS OPÇÕES DIFERENTES:	CLICOU NO ÍCONE de opções que abriu um menu onde o <i>zoom</i> permite visualizar seis opções uma abaixo da outra	Mostrar um dos caminhos para alterar a cor do fundo	...aonde ELE pode VARIAR ENTRE VÁRIAS OPÇÕES DIFERENTES. CLICOU NO ÍCONE de opções que abriu um menu onde o <i>zoom</i> permite visualizar seis opções uma abaixo da outra.

Fonte: a autora (2019)

A função acima requer a localização específica de ferramenta no *layout* do programa, capaz de alterar a cor do fundo da foto. A localização aparece em um menu vertical entre outros comandos. O objetivo é expresso oralmente; já o caminho até a ferramenta, através do canal visual. Nas duas modalidades, os canais têm elementos essenciais distintos para cumprir a função da mensagem. Portanto, temos como demanda uma sobreposição de dois canais visuais para a interpretação simultânea, pois elementos importantes da mensagem encontrar-se-ão visualmente descoordenados, gerando competição entre ambos, um em detrimento do outro, induzindo a recepção a optar pela busca do fragmento que aparenta ser mais significativo em um dos canais visuais.

Quadro 19 - Análise do vídeo de referência 10

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. “Se eu apertar a tecla F eu vou passando entre CADA UM DELES, mesmo que ESSA opção esteja fechada”	Sem <i>Zoom</i> , aparece no menu sete OPÇÕES VERTICAIS. OPÇÕES de cor do fundo sendo alteradas sem o uso do mouse. Menu de opções é fechado e a mudança de opções continua. (tecla F pressionada no teclado, acionamento não apresentado visualmente)	Mostrar outro caminho para alterar a cor do fundo.	Se eu apertar a tecla F, eu vou passando entre CADA UM DELES, mesmo que ESSA opção esteja fechada Sem <i>Zoom</i> , aparece no menu sete OPÇÕES VERTICAIS. OPÇÕES de cor do fundo sendo alteradas sem o uso do mouse. Menu de opções é fechado e a mudança de opções continua. (tecla F pressionada no teclado, acionamento não apresentado visualmente).

Fonte: a autora (2019)

É indispensável a apresentação da localização específica no *layout* do programa para que a recepção entenda o que é “cada um deles”, qual é e onde fica “a opção” ou “opções” que podem estar fechadas. Há no canal oral a informação de que a tecla “F” do teclado está sendo usada para acionar um comando. Em contrapartida, no canal visual não é mostrada a mão que aciona a tecla, apenas os efeitos do acionamento em local específico no *layout* do programa. A simultaneidade da interpretação para uma língua de sinais sem recursos que possibilitem a

coordenação dos elementos essenciais que constituem a mensagem impede e limita que a função de “mostrar outro caminho para alterar a cor do fundo” seja cumprida a partir da apresentação dos elementos essenciais contidos em apenas um dos canais descritos acima. Com efeito, os dois canais visuais resultantes da interpretação nas condições citadas geram uma competição entre si que, por sua vez, dissocia os elementos essenciais da mensagem.

Neste caso, o público surdo é compelido a optar entre acessar o fragmento da mensagem apresentado pela imagem, desconectado da fala interpretada para uma LS, e o fragmento da mesma mensagem desconectado da imagem, apresentado pela interpretação. Assim sendo, temos para a interpretação simultânea a demanda de dois canais visuais sobrepostos.

Quadro 20 - Análise do vídeo de referência 11

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. “Mas você vai perceber que o recorte NESSE MOMENTO está muito ruim...”	A ponta do mouse muda para um círculo médio e transparente que É DESLOCADO para o rosto da modelo, PASSANDO DO ALTO DA CABEÇA ATÉ O QUEIXO DA MESMA.	Evidenciar que o recorte inicial apenas não é suficiente para se obter o resultado desejado	Mas você vai perceber que o recorte NESSE MOMENTO está muito ruim... A ponta do mouse muda para um círculo médio e transparente que É DESLOCADO para o rosto da modelo, PASSANDO DO ALTO DA CABEÇA ATÉ O QUEIXO DA MESMA.

Fonte: a autora (2019)

O locutor conta com a percepção visual do expectador enquanto ele fala “você vai perceber que o recorte...” . A expressão “nesse momento” do canal oral, não é uma locução adverbial de tempo, ela corresponde ao “aqui na tela”. Logo, denota uma expressão locativa. Somente saberemos o quão ruim está o recorte informado no canal oral com a visualização do intervalo de *frames* que apresentam em detalhe o estado do recorte feito na foto do rosto da modelo. Para cumprir a função, o canal oral é usado pelo locutor de forma a direcionar o olhar do público não surdo para uma parte da demonstração visual e destacar as condições iniciais. No canal visual é apresentada a demonstração passo a passo do uso de uma ferramenta e seu efeito produzido durante a demonstração anunciada no canal oral. A função de evidenciar a

utilidade da ferramenta só se completa com os elementos essenciais de ambos os canais e modalidades. Dessa forma, temos uma situação de sobreposição de dois canais visuais para a tradução/interpretação simultânea pela concorrência visual entre os elementos essenciais da mensagem segregados em cada um deles, ou em cada um dos canais apresentados.

Quadro 21 - Análise do vídeo de referência 12

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. “E a outra sacadinha é que ELE tem uma ferramenta presente ainda DENTRO DESSA INFORMAÇÃO chamada de pincel.	Seta do mouse VAI ATÉ A FERRAMENTA LOCALIZADA NO MENU do comando <i>Rifine Edge</i> , aplica <i>zoom</i> nela	Apresentar e localizar a ferramenta chamada Pincel.	E a outra sacadinha é que ELE tem uma ferramenta presente ainda DENTRO DESSA INFORMAÇÃO chamada de pincel. Setas do mouse VAI ATÉ A FERRAMENTA LOCALIZADA NO MENU do comando <i>Rifine Edge</i> , aplica <i>zoom</i> nela.

Fonte: a autora (2019)

Está presente no canal oral o pronome *e/e*, que se refere ao próprio programa. Portanto, quem acessa visualmente o *layout* da tela é capaz de confirmar que tal pronome pode ser substituído pelo nome do programa de edição. Já o termo “informação” na verdade refere-se a algo visual que está em uma localização específica, cuja visualização é elemento indispensável para o público entender a localização da ferramenta a ser apresentada. Só é possível apresentar e localizar a ferramenta chamada pincel, e assim alcançar a função da mensagem do vídeo/texto de partida nesse fragmento, acessando os elementos essenciais contidos parte no canal oral, parte no canal visual. Portanto, há para a interpretação simultânea a demanda presente no vídeo/texto de partida da sobreposição de dois canais visuais. A função da mensagem é comprometida pela competição gerada entre os elementos essenciais dissociados sem o planejamento do compartilhamento do espaço da tela por dois canais visuais, bem como a recriação da sincronia tendo em vista a manutenção da função no vídeo/texto de chegada.

Quadro 22 - Análise do vídeo de referência 13

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Antes e depois, OLHA a qualidade que eu tenho...	Alternância da mesma imagem e seus efeitos, com e sem o uso da ferramenta.	Comparar a imagem sem a seleção precisa e com a seleção precisa, como ela era antes e como ficou depois. Contrastar processos e seus resultados visuais.	Antes e depois, OLHA a qualidade que eu tenho...  Alternância da mesma imagem e seus efeitos, com e sem o uso da ferramenta.

Fonte: a autora (2019)

Lendo a transcrição acima dos elementos essenciais da mensagem contidos no canal oral, percebe-se que não há informações suficientes para cumprir a função de comparação. O mesmo pode ser dito sobre os que se encontram no canal visual. Os elementos essenciais da mesma mensagem estão separados em canais de modalidades distintas, sendo cada um deles indispensável não só para a construção de sentido, mas principalmente para possibilitar o alcance da função da mensagem.

Na demanda deste *frame* do vídeo/texto de partida para uma tradução/interpretação simultânea voz-sinal, as informações do canal oral – “antes e depois” e “olha a qualidade que eu tenho” – são habitualmente produzidas e apresentadas em um outro canal visual que divide a mesma tela com o canal visual já existente. A imagem do TILSs dentro do canal reservado à interpretação para uma língua visual sinestésica não gera por si só sobreposição desde que os elementos essenciais possam estar visualmente interligados o suficiente para garantir o alcance da função da mensagem do *frame* do vídeo/texto de partida.

Quadro 23 - Análise do vídeo de referência 14

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. ...e OLHA LÁ, uma série de cabelos aparecem NESTE MOMENTO	Mais CABELOS SURGEM NA CONTINUAÇÃO DO PROCESSO quando o cursor passa e clica sobre a imagem.	Mostrar que ainda há cabelos que precisam ser melhor recortados.	OLHA LÁ, uma série de cabelos aparecem NESTE MOMENTO...  Mais CABELOS SURGEM NA CONTINUAÇÃO DO PROCESSO quando o cursor passa e clica sobre a imagem.

Fonte: a autora (2019)

O canal oral apresenta: “olha lá”, chamando o expectador para visualizar um detalhe na tela do programa. A expressão “neste momento” refere-se à localização específica da etapa da demonstração, correspondendo a “aqui nessa etapa”. Já no canal visual, há a demonstração do surgimento dos cabelos em local específico. A função de mostrar que ainda há cabelos que precisam ser melhor recortados prescinde da visualização do estado dos cabelos. Portanto, um canal visual apenas não consegue efetuar a função. Ambos canais visuais são necessários, sobrepostos, porém sincronizados para que a recepção perceba as localizações, quantidades e formas específicas.

Quadro 24 - Análise do vídeo de referência 15

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. CIRCULA ESSA PARTE DEBAIXO TODA	O cursor do mouse em forma de círculo PASSA APENAS NA PARTE DIREITA INFERIOR RENTE AO CABELO/CORPO DA MODELO	Demonstrar e destacar a ação da ferramenta de captura selecionando uma área para posteriormente refinar o contorno.	...CIRCULA ESSA PARTE DEBAIXO TODA... O cursor do mouse em forma de círculo PASSA APENAS NA PARTE DIREITA INFERIOR RENTE AO CABELO/CORPO DA MODELO

Fonte: a autora (2019)

Somente os elementos essenciais do canal oral ou do visual não conseguem individualmente atingir a função. De fato, é preciso ter acesso aos elementos essenciais das mensagens contidos nos dois canais para que o público-alvo consiga diferenciar movimentos que fazem parte do procedimento desejado daquele aleatório.

Apenas quem tem acesso visual será capaz de perceber que “essa parte debaixo toda” corresponde à área direita inferior rente ao cabelo e parte do corpo da modelo da foto. Nenhum dos dois canais transcritos acima podem ser descartados sem comprometer a função. Sendo assim, para uma interpretação intermodal simultânea para uma língua de sinais, estão presentes no vídeo/texto de chegada dois canais visuais e ambos concorrem entre si, gerando sobreposição de seus elementos essenciais da mensagem. Estes precisam estar conectados para que haja (re)sincronização das redes ou cadeias de referenciação.

Quadro 25 - Análise do vídeo de referência 16

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. ...eu posso trocar DENTRO DESSAS opções...	Sem <i>Zoom</i> É ABERTO UM MENU COM SETE OPÇÕES NA VERTICAL. A QUARTA ESTÁ DESTACADA em azul claro.	Localizar e apresentar as opções da ferramenta	...eu posso trocar DENTRO DESSAS opções... Sem <i>Zoom</i> É ABERTO UM MENU COM SETE OPÇÕES NA VERTICAL. A QUARTA ESTÁ DESTACADA em azul claro.

Fonte: a autora (2019)

A localização e apresentação das opções da ferramenta determinadas pela função estão na localização específica no *layout* do programa e correspondem à expressão “dentro dessas opções”. A sobreposição dos canais visuais na interpretação precisa, para realizar a função, da (re)sincronização dos elementos essenciais contidos em cada canal. A localização da opção destacada em azul claro apenas tem seu sentido mediante a localização de cada uma das estruturas do programa, as quais foram acionadas para que se chegasse até a opção, uma englobando a outra. Quanto maior a extensão desse tipo de trajetória visual, maior será a tendência dos TILS em inserir referentes no discurso e retomá-los por apontação dêitica, voltada para fora do *wipe*, na direção das imagens da trajetória contidas no outro canal audiovisual, feito para pessoas não surdas.

Quadro 26 - Análise do vídeo de referência 17

Canal Oral	Canal Visual	Função	Sobreposição
Música de fundo. Uma vez que eu amplio um pouquinho ESSA informação de <i>Radius</i>	Retirada do <i>Zoom</i> . A seta do mouse ARRASTA UM POUCO O CONTROLE DESLIZANTE DA BARRA DE ROLAGEM E SIMULTANEAMENTE O CONTORNO DO RECORTE DA FOTO É SUAVIZADO.	Localizar e demonstrar como fazer um refinamento com a ferramenta <i>Radius</i>	eu amplio um pouquinho ESSA informação de <i>Radius</i> Retirada do <i>Zoom</i> . A seta do mouse ARRASTA UM POUCO O CONTROLE DESLIZANTE DA BARRA DE ROLAGEM E SIMULTANEAMENTE O CONTORNO DO RECORTE DA FOTO É SUAVIZADO.

Fonte: a autora (2019)

Tendo por função a localização da ferramenta *radius* e a demonstração do efeito que ela pode proporcionar no contorno do recorte da foto, percebemos que o elemento essencial da mensagem “essa informação de radius” do canal oral contribui para a localização da ferramenta citada e para chamar a atenção para o efeito visual de suavização do contorno. O essa pede sincronia entre a “informação de radius” e a localização específica apresentada no canal visual.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção de interpretações em materiais didáticos a serem adaptados para o público surdo por si só não garante sua acessibilidade. É preciso conhecer as especificidades dos desafios de cada demanda para, só então, garantir a qualidade almejada. Independentemente do material ser produzido ao vivo ou ser inserido o *wipe* de interpretação no material pré-gravado, a interpretação para Libras, no Brasil, ainda é feita à prima vista e sem recursos de edição apropriados.

A presente pesquisa limitou-se a abordar apenas a adaptação de materiais didáticos para surdos. Ademais, parte do princípio que esta frente se distingue da produção de materiais pensados desde sua concepção para tal público, porém, evidenciando a relevância de ambas. A opção por priorizar esta frente justifica-se, por um lado, pelo imenso e crescente fluxo de informações veiculadas no formato multimídia presentes em cursos EaD; por outro, pelo fato de que alunos surdos residentes nas mais variadas localidades têm o direito de garantia de acesso a uma formação de qualidade.

O vídeo de referência utilizado para a formulação destas considerações finais, apesar de não ter sido adaptado, poderia facilmente encaixar-se nesta linha de materiais utilizados em cursos EaD. Com efeito, trata-se de tutorial de um programa de edição. Salieta-se neste ponto que a base da adaptação para efeitos desta pesquisa fundamenta-se na inserção do *wipe* de interpretação para uma língua de sinais, no caso do Brasil, a Libras.

Porém, o grande desafio neste tipo de adaptação é tornar possível ao tradutor/intérprete administrar o enorme fluxo de informações presentes em um videotexto de partida intermodal, composto por canais visuais e orais, e interpretá-lo para uma língua de sinais de forma a não competir com as informações textuais visuais do referido videotexto de partida, o qual também contém elementos relevantes que compõem o videotexto de chegada.

Ficou evidenciado nesta pesquisa que os materiais com característica de tutorial de edição de vídeos, feitos para não surdos, apresentam elementos essenciais da mensagem presentes parte em canal de modalidade oral, parte em canal de modalidade visual. Essa apresentação simultânea intermodal para não surdos, inerente à cultura audiovisual, gera a competição de dois canais visuais no que tange à interpretação.

A competição supracitada de canais visuais é o que, nesta pesquisa, definiu-se como sobreposição. Em poucas palavras, os elementos essenciais da mensagem acabam se perdendo durante a tradução/interpretação. Tal fato deve-se à dificuldade colocada para os TILSs em referenciar, seja por anáfora ou por apontação, informações que deveriam ser visualizadas de forma simultânea e que estão presentes parte no videotexto de partida, parte no *wipe* de interpretação inserido no anterior.

Se durante a recepção o público surdo tiver que escolher qual o canal visual receberá o foco de sua atenção, tendo neste apenas fragmentos das mensagens, o fato de reassistir com a alternância do foco para o outro canal não recupera a sincronia entre os canais que compunham o audiovisual de partida. Desta forma a tradução/interpretação encontra-se impedida de cumprir sua função.

Assim sendo, cabe ressaltar que o objetivo geral desta pesquisa se encontra cumprido. Através da análise dos *frames* foi possível apontar as sobreposições dos canais que compõem o videotexto de partida e que influenciam no videotexto de chegada de forma a impossibilitar a sincronia entre os elementos essenciais da mensagem durante a tradução/interpretação.

Embora não seja propósito da pesquisa apresentar soluções, e sim apontar as dificuldades, não é possível me furtar a elencar ações que entendo amenizarem a situação.

Entendo que o emprego de recursos de edição, combinados com os apontamentos dêiticos, além de outros recursos linguísticos e extralinguísticos usados na interpretação para uma língua de sinais, seja ferramenta útil para minimizar as sobreposições. Ademais, é necessário o planejamento das posições e do tempo de permanência da janela do *wipe* na tela, de modo que não venham a competir por atenção. Por fim, é essencial a execução de uma tradução/interpretação planejada, oportunizando as condições para que os TILSs possam conhecer a parte visual dos tutoriais em questão com a devida antecedência.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Adriana Eugênia Antony. **Progressão referencial e sequências textuais argumentativas em artigos de opinião de FHC**. Orientador: Sueli Cristina Marquesi. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo, SP, 2014. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14311/1/Adriana%20Eugenia%20Antony%20Afonso.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA - ANCINE. **Instrução Normativa nº 116, de 18 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE; altera as Instruções Normativas nº. 22/03, 44/05, 61/07 e 80/08, e dá outras providências. Brasília, DF, 18 dez. 2014. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>. Acesso em: 18 fev. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA - ANCINE. **Instrução Normativa nº 128, de 13 de setembro de 2016**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica. Brasília, DF, 13 set. 2016. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>. Acesso em: 18 fev. 2019.

ALMEIDA, Paulo Roberto Alves de; ULBRICHT, Vânia Ribas; FADEL, Luciane. Hipervídeo na educação de surdos: design e desenvolvimento de protótipo. **Revista Educaonline**, Florianópolis, SC, v. 9, n. 3, p. 87-106, 2015. Disponível em: <http://www.latec.ufrj.br/revistas/index.php?journal=educaonline&page=issue&op=view&path%5B%5D=103>. Acesso em: 8 mar. 2019.

ALUÍSIO, Sandra Maria; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. O que é e como se constrói um corpus?: lições aprendidas na compilação de vários corpora para pesquisa linguística. **Revista Caleidoscópico**, São Leopoldo, RS, v. 4, n. 3, p. 156-178, 2006. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/issue/view/38>. Acesso em: 26 fev. 2019.

ALVES, Bernardo Marques. Trilha sonora: o cinema e seus sons. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, SP, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012. Disponível em: [https://www.revistas.usp.br/novosolhares/issue/view/4575/pdf\\_18](https://www.revistas.usp.br/novosolhares/issue/view/4575/pdf_18). Acesso em: 26 fev. 2019.

ANDRADE, Francine de Souza; BARBOSA, Eva; LOURENÇO, Guilherme. Diferenças entre a tradução e interpretação na língua brasileira de sinais (LIBRAS): uma análise sobre hesitações. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE LIBRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - CONALIBRAS-UFU, 1., 2015, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia, MG, 2015.

ANJOS, Raphael Pedreira dos. **Cinema para Libras**: reflexões sobre a estética. Orientador: Soraya Ferreira Alves. 2017. 96 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31027/1/2017\\_RaphaelPereiradosAnjos.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31027/1/2017_RaphaelPereiradosAnjos.pdf). Acesso em: 26 fev. 2019.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ALVES, Soraya Ferreira. Tradução audiovisual (TAVA): audiodescrição, janela de Libras e legendagem para surdos e ensurdecidos. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 56, n. 2, p. 305-315, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/issue/view/1411>. Acesso em: 7 fev. 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 15290**: acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

BAHIA, Ana Beatriz; SILVA, Andreza Regina Lopes da. **Vídeo didático**: um guia para o professor. Florianópolis, SC: IFSC, 2015. 58 p. ISBN 978-85-8464-045-4. Disponível em: [http://ead.ifsc.edu.br/MateriaisDidaticos/Videos/Guia\\_professor\\_conteudista\\_elaboracao\\_video\\_didatico.pdf](http://ead.ifsc.edu.br/MateriaisDidaticos/Videos/Guia_professor_conteudista_elaboracao_video_didatico.pdf). Acesso em: 4 fev. 2019.

BAPTISTA, Eduardo. **Timeline**. Disponível em: <http://www.fazendovideo.com.br/infotec/timeline.html>. Acesso em: 18 jan. 2019.

BAPTISTA, Gabriela de Souza. **Multimodalidade, visualidade e tradução**. Orientador: Maria Paula Frota. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_RIO-1\\_6bf5005a8399c121c12e0288aa1c645d/Details](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_6bf5005a8399c121c12e0288aa1c645d/Details). Acesso em: 1 fev. 2019.

BARBOSA, Edilene Rodrigues. **O uso da tradução audiovisual para o desenvolvimento da compreensão oral em língua espanhola**. Orientador: Vera Lúcia Santiago Araújo. 2009. 194 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2009. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/edilenerodriguesbarbosa.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2019.

BARBOSA, Vânia Soares; ARAÚJO, Antonia Dilamar; ARAGÃO, Claudene de Oliveira. Multimodalidade e multiletramentos: análise de atividade de leitura em meio digital. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, MG, v. 16, n. 4, p. 623-650, 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1984-639820160004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1984-639820160004&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 8 jan. 2019.

BELMIRO, Celia Abicalil. **Textos visuais**. Belo Horizonte, MG, 2014. Disponível em: <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-visuais>. Acesso em: 14 jan. 2019.

BEZEMER, Jeff. **What is multimodality?**. London, UK, 2012. Disponível em: <https://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/what-is-multimodality/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

BIDARRA, J.; REIS, L. S; OLIZAROSKI, I. M. H. Curso de Lengua Portuguesa para sujetos sordos. *In*: ENCUESTRO INTERNACIONAL: DIFERENCIA, CON-VIVIR, INCLUIR, 9., 2016, Valparaíso. **Anais** [...]. Valparaíso, 2016. Disponível em: <https://www5.unioeste.br/portal/images/files/GpPORLIBRAS/BRASIL.TrabajoExtenso.JorgeBidarra.LeidianiReis.laraOlizaroski.2016.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2019.

BOLGUERONI, Thais; VIOTTI, Evani. Referência nominal em língua de sinais brasileira (libras). **Todas as Letras**, São Paulo, SP, v. 15, n. 1, p. 15-50, 2013. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/5270/4108>. Acesso em: 18 fev. 2019.

BONETTI, Marcelo de Carvalho. **A linguagem de vídeos e a natureza da aprendizagem**. Orientador: Yassuko Hosoume. 2008. 172 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/81/81131/tde-13042015-153733/pt-br.php>. Acesso em: 8 fev. 2019.

CARVALHO, Carolina Alfaro de; ALFARO, Diego. **Legendagem de filmes e tradução audiovisual**. Rio de Janeiro, RJ, 2019. Disponível em: <http://www.scribatraducoes.com.br/servicos/legendagem-de-filmes-e-traducao-audiovisual/>. Acesso em: 26 fev. 2019.

CASTRO, Nelson Pimenta de. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. Orientador: Ronice Muller de Quadros. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100721>. Acesso em: 11 mar. 2019.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Expressões indiciais em contextos de uso: por uma caracterização dos dêiticos discursivos**. Orientador: Luiz Antônio Marcuschi. 2000. 218 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19379>. Acesso em: 11 fev. 2019.

CAYUELA, Maria H. Subtitulado intralinguístico com fines didáticos (Speak Up). *In*: Lourdes García Lorenzo e Ana Maria Pereira Rodríguez. **Traducción subordinada II: el subtitulado (inglés-español/galego)**. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001. p. 147-167.

CEBRIAN, Herreros M. **Información audiovisual: concepto, técnica, expresión y aplicaciones**. Madrid, ES: Editorial Síntesis, 1995.

CIULLA, Alena. Anáforas e dêixis: semelhanças e diferenças. *In*: JORNADA NACIONAL DO GRUPO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO NORDESTE - GELNE, 24., 2012, Natal, RN. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2012. p. 23-25. Disponível em: <http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2002/Teoria%20e%20An%C3%A1lise%20Ling%C3%BC%C3%ADstica.htm>. Acesso em: 23 jan. 2019.

COSTA, Fernando Morais da. **A inserção do som no cinema**: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 1., 2003, Rio de Janeiro, RJ. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2003.

COUTINHO, Laura Maria. **Audiovisuais**: arte, técnica e linguagem. Brasília, DF: UNB, 2006.

DINARTE, Luiz Daniel Rodrigues; RUSSO, Ângela. Tradução e interpretação de língua de sinais no contexto da pós-graduação: problematizando posições. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, SC, v. 35, n. 2, p. 174-196, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/2296/showToc>. Acesso em: 14 jan. 2019.

DIÓGENES, Lidiane de Moraes. **Referenciação anafórica**: as anáforas não-correferenciais no livro didático de língua portuguesa. Orientador: Luiz Álvaro Sgadari Passeggi. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16216>. Acesso em: 11 fev. 2019.

DOMINGO, Myrrh; JEWITT, Carey; KRESS, Gunther Holf. Multimodal social semiotics: writing in online contexts. *In*: ROWSELL, Jennifer; PAHL, Kate (ed.). **The Routledge handbook of contemporary literary studies**. London, UK: Routledge, 2014. p. 251-266.

FERNANDES, Maria José da Silva. A catáfora nos títulos de textos jornalísticos. **Domínios de Lingu@gem**: Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, v. 8, n. 1, p. 602-620, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/issue/view/1036>. Acesso em: 13 fev. 2019.

FERREIRA, Leticia Cristina Vieira. **Anáfora**: mecanismo coesivo de referenciação textual. Orientador: Lúcia Sá Rebello. 2011. 22 f. Trabalho de Conclusão de Especialização (Especialização em Gramática e Ensino de Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/60695>. Acesso em: 10 mar. 2019.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003.

FILLMORE, Charles J. **Lectures on deixis**. California, US: CSLI Publications Stanford, 1997 [1984]. 152 p.

FLÔR, Carla da Silva. **Recomendações para a criação de pistas proximais de navegação em websites voltados para surdos pré-linguísticos**. Orientador: Tarcisio Vanzin. 2016. 338 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/174271>. Acesso em: 11 fev. 2019.

FOLLY, Dara Raquel de Freitas. Análise do fenômeno da dêixis em discurso oral contextualizado em reunião da Assembléia Legislativa de Minas Gerais. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, MG, ano VIII, v. 15, p. 1-16, 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/edicoes-antiores/ano-viii-volume-15-novembro-de-2012/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

FONSECA, Adalton dos Anjos; BARBOSA, Suzana. *Affordances* indutoras de inovação no jornalismo móvel de revistas para tablets. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 25., 2016, Goiânia, GO. **Anais** [...]. [S. l.: s. n.], 2016. p. 1-32.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza, CE: Apostila UEC, 2002. 127 p.

FONSECA, Samia Lorena Moraes da. Audiovisual: do cinema mudo ao digital. **Revista Extensão em Debate**: 3ª. Edição Especial de Cinema, Maceió, AL, n. 20, p. 15-30, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/issue/view/176/showToc>. Acesso em: 25 jan. 2019.

FONTES, Viviane da Fonseca Moura. **Dêixis e construal**: uma abordagem cognitivista das formas "nós" e "a gente". Orientador: Lilian Vieira Ferrari. 2017. 251 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2017. Disponível em: <http://www.poslinguistica.letras.ufrj.br/images/Linguistica/3-Doutorado/teses/2017/Tese-Viviane-Fonseca-Moura-Fontes.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.

FRANCO, Eliana Paes Cardoso; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, RJ, n. 11, p. 1-23, 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18884/18884.PDFXXvmi=>. Acesso em: 6 fev. 2019.

FRANCO, Iara Cordeiro de Molo; BESSA, Juliana Souza de Almeida; CAMARGO, Leonardo Drummond Vilaça Lima. Recursos (áudio) visuais para o ensino a distância da língua brasileira de sinais: relato de experiência. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABED DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA*, 17., 2011, Belo Horizonte, MG. **Anais** [...]. Belo Horizonte, MG: [s. n.], 2011. p. 1-10. Disponível em: <http://www.abed.org.br/congresso2011/cd/228.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2019.

FREITAS, Sérgio Antônio Andrade de. **Dêiticos e anáforas pronominais em diálogos**. Orientador: Rosa Maria Viccari. 1993. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1993. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/25178>. Acesso em: 12 fev. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo, SP: Editora Atlas, 2002. 176 p. ISBN 85-224-3169-8.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, SP, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GONDIM, Emanuela Monteiro. Advérbios dêiticos em mente. **Revista Letra Magna**: revista de divulgação científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, [S. l.], ano 9, n. 17, p. 1-12, 2013. Disponível em: <http://www.letramagna.com/anteriores17.html>. Acesso em: 13 fev. 2019.

GOODNEWS, Décio. **Coesão & coerência em roteiro de cinema (I)**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-audiovisual/4662502>. Acesso em: 19 fev. 2019.

HARRISON, Kathryn Marie Pacheco; NASCIMENTO, Vinícius. Verbo-visualidade no gênero jornalístico televisivo: leituras para a construção de estratégias de interpretação da língua de sinais. **Bakhtiniana**: revista de estudos do discurso, São Paulo, SP, v. 8, n. 2, p. 202-219, 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/issue/view/1135>. Acesso em: 26 fev. 2019.

HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. **Sessões do Imaginário**: Cinema - Cibercultura - Tecnologia da Imagem, Porto Alegre, ano 13, n. 20, p. 17-22, 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/issue/view/341>. Acesso em: 25 jan. 2019.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther Holf. **Social semiotics**. Londres, UK: Polity Press, 1988.

HUNDT, Marianne *et al.* Corpus linguistics and the web. **Literary and Linguistic Computing**, Mississippi, US, v. 23, n. 2, p. 246-248, 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/Corpus\\_Linguistics\\_and\\_the\\_Web\\_Marianne.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Corpus_Linguistics_and_the_Web_Marianne.pdf). Acesso em: 27 fev. 2019.

JEWITT, Carey. Multimodality and literacy in school classrooms. **SAGE Journals**, London, UK, v. 32, n. 1, p. 241-267, 2008. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.3102/0091732X07310586?journalCode=rrea>. Acesso em: 15 fev. 2019.

KALINA, Sylvia. **Strategische Prozesse beim Dolmetschen**: theoretische Grundlagen, empirische Fallstudien, didaktische Konsequenzen. Tübingen: Narr, 1998.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Como se constroem e reconstroem os objetos-de-discurso. **Revista Investigações**: revista de estudos linguísticos, Recife, PE, v. 21, n. 2, p. 99-114, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/issue/view/78/showToc>. Acesso em: 12 fev. 2019.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Linguagem e cognição: a construção e reconstrução de objetos-de-discurso. **Veredas**: revista de estudos linguísticos, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 29-42, 2004. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes/2002-2/volume-6-n-1-2002/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A coesão textual**. 7. ed. São Paulo, SP: Editora Contexto, 1994. 80 p.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; CORTEZ, Suzana Leite. A construção heterodialógica dos objetos de discurso por formas nominais referenciais. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 29-49, 2015. Disponível em: <http://revel.inf.br/pt/edicoes/?id=37>. Acesso em: 11 fev. 2019.

KRESS, Gunther Rolf; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images**: the grammar of visual design. 2. ed. New York, US: Routledge, 2006. 321 p.

KRESS, Gunther. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. New York: Routledge, 2010. 212 p.

KRUSSER, Renata da Silva. **Design editorial na tradução de português para Libras**. Orientador: Vilmar Silva. 2017. 410 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/177595>. Acesso em: 4 mar. 2019.

LEAL, Alice. Funcionalismo e tradução literária: o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, SC, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12916/12060>. Acesso em: 14 jan. 2019.

LESSA, Priscila da Cunha. **O papel do ordenamento dos elementos referencialmente dependentes no processamento da correferência em português do Brasil**. Orientador: Marcus Antonio Rezende Maia. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2014. Disponível em: <http://poslinguistica.letras.ufrj.br/images/Linguistica/2-Mestrado/dissertacao/2014/32-LessaPC.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2019.

LIMA, Artemilson; SANTOS, Simone. **O material didático na EaD: princípios e processos**. Módulo IV. ed. Natal, RN: IFRN, 2017. Disponível em: [https://ead.ifrn.edu.br/porta1/wp-content/uploads/2017/07/Producao\\_de\\_Material\\_Didatico\\_Curso\\_de\\_Gestao\\_EaD.pdf](https://ead.ifrn.edu.br/porta1/wp-content/uploads/2017/07/Producao_de_Material_Didatico_Curso_de_Gestao_EaD.pdf). Acesso em: 27 fev. 2019.

LIMA, Bruna Swyanne Cunha de Almeida *et al.* Análise do surdo diante da comunicação televisiva: recorte para o *closed caption* e janela de Libras. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 19., 2017, Fortaleza, CE. **Anais** [...]. Fortaleza, CE: [s. n.], 2017. p. 1-13. Disponível em: <http://www.porta1intercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1432-1.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2019.

LIMA, Ediane Silva. **O fenômeno dêitico e a sua relação com os verbos simples e não simples na língua brasileira de sinais: uma abordagem sintático-semântica**. Orientador: Ronald Taveira da Cruz. 2016. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras com Ênfase em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal do Piauí, Terezina, PI, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufpi.br/xmlui/handle/123456789/106>. Acesso em: 13 fev. 2019.

LOPES, Rodrigo Esteves de Lima. **Sociossemiótica da produção audiovisual: uma proposta metodológica para análise multimodal da comunicação em vídeo**. Orientador: Denise Bértoli Braga. 2012. 282 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269330?mode=full>. Acesso em: 1 fev. 2019.

LUCHI, Marcos. **Interpretação de descrições imagéticas: onde está o léxico?**. Orientador: Ana Regina e Souza Campello. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução: Estudos da Interpretação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106845>. Acesso em: 9 jan. 2019.

MACIAS, Dina Rodrigues. **Alguns deícticos de lugar: análise pragmática**. Bragança, PT: Instituto Politécnico de Bragança, 2004. 48 p. ISBN 972-745-078-4.

MAGALHÃES JR., Ewandro. **Sua majestade, o intérprete: o fascinante mundo da tradução simultânea**. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2007.

MARTINS, Maria Soares de Macedo. **Linguagem audiovisual utilizada na construção do conhecimento no programa de iniciação profissional do CEFET-RN - PROCEFET**. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2000. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/79047>. Acesso em: 28 jan. 2019.

MELO, Juliana Valeria. **Percepções do público surdo sobre a acessibilidade no cinema**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/309755>. Acesso em: 8 jan. 2019.

MILANI, Victor Gomes. **Relações intersemióticas em artigos audiovisuais de protocolo de pesquisa de biologia**. Orientador: Graciela Rabuske Hendges. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/14058>. Acesso em: 30 jan. 2019.

MOREIRA, Renata Lúcia. **Uma descrição da dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira**: pronomes pessoais e verbos indicadores. Orientador: Evani de Carvalho Viotti. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-13112007-103644/pt-br.php>. Acesso em: 13 fev. 2019.

NASCIMENTO, Suelene Silva Oliveira. **A construção multimodal dos referentes em textos verbo-audiovisuais**. Orientador: Mônica Magalhães Cavalcante. 2014. 150 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2014. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9504/1/2014\\_dis\\_ssonascimento.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9504/1/2014_dis_ssonascimento.pdf). Acesso em: 1 fev. 2019.

NAVES, Sylvia Bahiense *et al.* (org.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília, DF: [s. n.], 2016. 88 p. ISBN 978-85-62128-14-1.

NORD, Christiane. **Functionalist approaches explained**. Manchester, UK: St Jerome Publishing, 1997.

NORD, Christiane. **Text analysis in translation**. Tradução de Christiane Nord e Penelope Sparrow. Amsterdam; Atlanta GA: Rodopi, 1991.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Coordenação da tradução e adaptação: Meta Elisabeth Zipser. São Paulo, SP: Rafael Copetti Editor, 2016. (Coleção Transtextos, v. 1).

OLIVEIRA, Janine Soares de. **Análise descritiva da estrutura querológica de unidades terminológicas do glossário letras-Libras**. Orientador: Markus Johannes Weininger. 2015. 425 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal da Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160649>. Acesso em: 1 mar. 2019.

OLIVEIRA, José Renato Gomes de. **Affordance e construção de sentidos**: um estudo sobre percepção e design de interface no ambiente virtual de aprendizagem. Orientador: Haenz Gutierrez Quintana. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25200>. Acesso em: 30 jan. 2019.

PADILHA, Marcio Roberto Neves; MUNHOZ, Marcelo. **Fotografia e audiovisuais**. Superintendência da Educação. Diretoria de Tecnologias Educacionais – SEED-PR, Curitiba, PR, 2010. (Cadernos Temáticos). 60 p.

PAGURA, Reynaldo José. Tradução & Interpretação. *In*: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo, SP: Editora Unesp Digital, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 14 jan. 2019.

PFAU, Monique. **Tradução do diálogo feminino entre culturas periféricas sobre o feminismo de culturas centrais**: um estudo de caso para a aplicação do modelo funcionalista de Christiane Nord. Orientador: Markus Johannes Weininger. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94268>. Acesso em: 23 fev. 2019.

PIMENTA, Sonia Maria de Oliveira. A semiótica social e a semiótica do discurso de Kress. *In*: MAGALHÃES JR., Ewandro (org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte, MG: FALE: UFMG, 2001. (Série Estudos Linguísticos, v. 2).

PIZZIO, Aline Lemos *et al.* **Língua brasileira de sinais V – Tópicos de linguística aplicados à Língua de Sinais**: Semântica e Pragmática. Apostila do Curso de Letras Libras. Florianópolis: UFSC, 2009.

PÖCHHACKER, Franz. Simultaneous interpreting: a functionalist perspective. **Journal of Language and Communication in Business**, Aarhus, DK, 1995. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/her/article/view/25094/22017>. Acesso em: 15 jan. 2019.

POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **A interface tradução-jornalismo**: um estudo de condicionantes culturais e verbos auxiliares modais em textos comparáveis das revistas *Veja* e *Time*. Orientador: Meta Elisabeth Zipser. 230 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102959>. Acesso em: 8 jan. 2019.

PONTES, Valdeci de Oliveira; PEREIRA, Livya Lea de Oliveira. A tradução a partir do modelo funcionalista de Christiane Nord: perspectivas para o ensino de línguas estrangeiras. **Tradterm**, São Paulo, SP, v. 28, p. 338-363, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/view/9370>. Acesso em: 14 jan. 2019.

PRADO, Lizandra Caires do; NAVES, Rozana Reigota. A referenciação na língua de sinais brasileira: aspectos sintáticos e semânticos. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades**, Brasília, DF, n. 6, p. 293-307, 2016. Disponível em: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/?file=anexo,1,11637,3028,3028.A%20Referencia%C3%A7%C3%A3o%20na%20L%C3%ADngua%20de%20Sinais%20Brasileira:%20aspectos%20sint%C3%A1ticos%20e%20sem%C3%A2nticos>. Acesso em: 16 fev. 2019.

QUADROS, Ronice Müller de (org.). **Letras Libras**: ontem, hoje e amanhã. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2014. 530 p. ISBN 978-85-328-0688-8.

QUADROS, Ronice Müller de; SOUZA, Saulo Xavier. **Aspectos da tradução/encenação na língua de sinais brasileira para um ambiente virtual de ensino**: prática tradutórias do curso de Letras Libras. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2008.

RAMOS, Paulo. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 12, n. 3, p. 743-763, 2012. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/1203/1203dt.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2019.

REIS, Leidiani da Silva; BIDARRA, Jorge. A anáfora na interface português-libras. **Interletras**, Dourados, MS, v. 6, n. 24, p. 1-13, 2017. Disponível em: [http://www.interletras.com.br/ed\\_antteriores/n24/artigos.php](http://www.interletras.com.br/ed_antteriores/n24/artigos.php). Acesso em: 12 fev. 2019.

ROSALIN, Bianca Cristina Michel; CRUZ, José Anderson Santos; MATTOS, Michelle Beatriz Godoy de. A importância do material didático no ensino a distância. **RPGE**: revista on line de política e gestão educacional, Araraquara, SP, v. 21, n. esp. 1, p. 814-830, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/rpge/issue/view/646/showToc>. Acesso em: 8 fev. 2019.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras, 2000. 196 p.

SANTOS, Katia Simonetti dos. Pesquisa em multimodalidade no contexto de periódicos científicos nacionais: um estudo cartográfico. **Entrepalavras**: revista de linguística do Departamento de Letras Vernáculas da UFC, Fortaleza, CE, v. 7, n. 1, p. 449-177, 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/issue/view/15/showToc>. Acesso em: 30 jan. 2019.

SANTOS, Zaira Bomfante dos. A concepção de texto e discurso para semiótica social e o desdobramento de uma leitura multimodal. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, MG, ano VII, v. 13, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/edicoes-antteriores/ano-vii-volume-13-setembro-de-2011/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

SANTOS, Zaira Bomfante dos; MEIA, Ana Clara Gonçalves Alves de. A produção de textos multimodais: a articulação dos modos semióticos. **RevLet**: revista virtual de Letras, Jataí, GO, v. 2, n. 1, p. 304-318, 2010. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/15.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2019.

SCHÖNINGER, Carla Luciane Klôs; ASSMANN, Jessica Maia Fadrique e lasmin. Os recursos semióticos e a multimodalidade no ensino da língua inglesa: práticas de leitura e produção textual. **Papéis**: revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - UFMS, Campo Grande, MS, v. 20, n. 39, 2016. Disponível em: [seer.ufms.br/ojs/index.php/papeis/article/download/3398/4229](http://seer.ufms.br/ojs/index.php/papeis/article/download/3398/4229). Acesso em: 21 fev. 2019.

SEGALA, Rimar Ramalho. **Tradução intermodal e intersemiótica/interlingual: português brasileiro escrito para língua brasileira de sinais**. Orientador: Ronice Muller de Quadros. 2010. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94582>. Acesso em: 12 jan. 2019.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música: seus usos e recursos**. São Paulo, SP: Unesp, 2002.

SILVA, Francisco Wellington Borges; OLIVEIRA, Ana Paula de. Multimodalidade e persuasão em uma peça publicitária audiovisual. **Entrepalavras**: revista de linguística do Departamento de Letras Vernáculas da UFC, Fortaleza, CE, v. 8, n. 2, p. 55-79, 2018. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1158>. Acesso em: 19 fev. 2019.

SILVA, Jeniffer Streb da; MARTINS, Noara Bolzan. Análise multimodal: estudo dos recursos semióticos em textos de livro didático do 7º ano sob a perspectiva sistêmico-funcional. **Domínios de Lingu@gem**: revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, v. 11, n. 3, p. 1045-1074, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/issue/view/N%C3%BAmero%20atem%C3%A1tico>. Acesso em: 21 fev. 2019.

SIMIÃO, Julianny Dantas (org.). **Gravação de materiais em libras na SEDIS/UFRN: orientações para tradutores e intérpretes**. Natal, RN: Edufrn, 2017. 17 p. ISBN 978-85-425-0668-6.

SIQUEIRA, Thatiana Muytaert. Mafalda: referenciação e sincretismo entre o descritivo e o narrativo. *In*: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UFF, 7., 2016, Niteroi, RJ. **Anais [...]**. Niteroi, RJ: [s. n.], 2016. p. 699-711. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIISAPPIL-Lit>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SOUZA, Júlio Amaral de; VAILATI, André Luiz. Linguagem sonora nos audiovisuais publicitários: a percepção do som no acesso multiplataforma. **Revista do Audiovisual Sala 206**, Vitória, ES, n. 7, p. 43-58, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/sala206>. Acesso em: 26 fev. 2019.

TOGNINI-BONELLI, Elena. **Corpus linguistics at work**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001. 224 p.

TRINDADE, Alessandra Stefane Cândido Elias da; VECHIATO, Fernando Luiz. Da percepção à ação: *affordances* como elementos facilitadores para a encontrabilidade da informação em bibliotecas. *In*: SEMINÁRIO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - SECIN, 6., 2016, Londrina, PR. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2016. p. 903-915.

VIANNA, Branca. Teoria da relevância e interpretação simultânea. *In*: ALVES, Fábio; GONÇALVES, José Luiz; organizadores. **Relevância em tradução: perspectivas teóricas e aplicadas**. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

WEININGER, Markus Johannes. **A verbalklammer**: estruturas verbais descontínuas em alemão. 2000. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2000.

YARED, Maria Lílian de Medeiros. **A ação semiótico-social da publicidade governamental sob a perspectiva da análise de discurso crítica e da multimodalidade**. Orientador: Josenia Antunes Vieira. 2015. 338 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/19598>. Acesso em: 30 jan. 2019.

ZAMPONI, Graziela. **Processos de referenciação**: anáforas associativas e nominalizações. Orientador: Ingedore G. Villaça Koch. 2003. 280 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270385?mode=full>. Acesso em: 13 fev. 2019.

ZIPSER, Meta Elisabeth; POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **Introdução aos estudos de tradução**. Florianópolis, SC: LLE/CCE/UFSC, 2008.