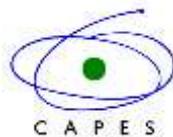




**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

**DANIEL DE ALBUQUERQUE E ARRAES**

**A (FALTA DE) RECONSTRUÇÃO DE PROGRAMAS DE EFEITOS EM ROTEIROS  
DE AUDIODESCRIÇÃO DE FILME VIA POSICIONAMENTOS AVALIATIVOS DO  
AUDIODESCRITOR: UM ESTUDO DE CASO**



**FORTALEZA – CEARÁ**

**2017**

DANIEL DE ALBUQUERQUE E ARRAES

A (FALTA DE) RECONSTRUÇÃO DE PROGRAMAS DE EFEITOS EM ROTEIROS DE  
AUDIODESCRIÇÃO DE FILME VIA POSICIONAMENTOS AVALIATIVOS DO  
AUDIODESCRITOR: UM ESTUDO DE CASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e interação.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho

FORTALEZA – CEARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Arraes, Daniel de Albuquerque e.

A (falta de) reconstrução de programas de efeitos em roteiros de audiodescrição de filme via posicionamentos avaliativos do audiodescritor: um estudo de caso [recurso eletrônico] / Daniel de Albuquerque e Arraes. - 2017.

1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 140 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2017.

Área de concentração: Linguagem e interação.

Orientação: Prof. Dr. Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho.

1. Tradução Audiovisual Acessível. 2. Linguística Sistêmico-funcional. 3. Sistema de Avaliatividade.  
I. Título.

DANIEL DE ALBUQUERQUE E ARRAES

A (FALTA DE) RECONSTRUÇÃO DE PROGRAMAS DE EFEITOS EM ROTEIROS DE  
AUDIODESCRIÇÃO DE FILME VIA POSICIONAMENTOS AVALIATIVOS DO  
AUDIODESCRIPTOR: UM ESTUDO DE CASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e interação.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA



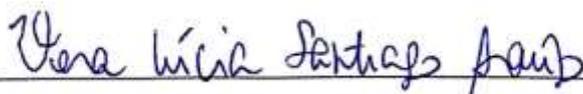
---

Prof. Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho  
Universidade Estadual do Ceará – UECE



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata de Oliveira Mascarenhas  
Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Tradução Audiovisual – LATAV/UECE



---

Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não teria se concretizado.

## RESUMO

Pesquisas desenvolvidas no âmbito do Laboratório de Tradução Audiovisual da Universidade Estadual do Ceará têm investigado a Audiodescrição, uma modalidade de Tradução Audiovisual Acessível, sob vários aspectos, dentre eles o parâmetro da neutralidade. Tendo chegado a evidências empíricas sobre a inviabilidade deste parâmetro, as pesquisas continuaram no sentido de utilizar o Sistema de Avaliatividade (SA) da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) como aporte para a identificação do estilo interpretativo dos roteiros de audiodescrição. Todavia, tais pesquisas de estilo interpretativo examinaram apenas a dimensão verbal dos roteiros de AD e, quando dirigidas a produções cinematográficas, não incorporaram no processo analítico os significados construídos pelos aspectos visuais e sonoros. Logo, buscou-se aqui expandir a análise de roteiros de AD de filme, aliando a metodologia de análise linguística, baseada em Linguística de *Corpus*, com os procedimentos estabelecidos por Mascarenhas (2012). Esta autora, por sua vez, guiou-se pelo conceito de ‘programas de efeitos’ (sentimentos, sentidos e sensações provocados pelo filme) da Poética do Audiovisual de Gomes (2004) e pela releitura deste conceito feita pelo grupo de pesquisa A-TEVÊ (UFBA). O *corpus* escolhido para análise foi o filme ‘Vermelho como o céu’ e seu roteiro de AD, desenvolvido pelo canal TV Aparecida. Os objetivos específicos desta pesquisa foram: a) identificar quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”; (b) verificar como os produtores do roteiro de AD avaliaram o filme. A metodologia teve dois grandes passos: (i) reconstituição dos programas de efeito do filme; (ii) análise linguística (via SA/LSF) baseada em corpus. Quanto ao primeiro passo, foi possível chegar a inúmeros programas de efeitos, principalmente de leveza e emotividade, que caracterizam o filme; quanto ao segundo passo, obteve-se que 47,4% das avaliações foram do tipo ‘atitude’, 37,3% do tipo ‘gradação’ e 15,3% do tipo ‘engajamento’.

**Palavras-chave:** Tradução Audiovisual Acessível. Linguística Sistêmico-Funcional. Sistema de Avaliatividade.

## ABSTRACT

Research conducted by the Audiovisual Translation Lab at Ceará State University has been investigating different aspects of a modality of Accessible Audiovisual Translation called Audio Description. One such aspect is that of neutrality. Once reaching empirical evidence about the unfeasibility of said parameter, the research has moved on to the application of Systemic Functional Linguistics' (SFL) Appraisal System (AS) as a support to identify the interpretive style of audio description scripts. However, the interpretive style research conducted so far examined only the verbal dimension of this kind of script. Furthermore, when focused on the audio description of cinematographic productions, they haven't incorporated in their analytic process the meanings construed by the visual and auditory aspects of films. The present research has sought to expand the analysis of audio descriptive scripts for cinema by aligning the current method of linguistic analysis, Corpus Linguistics, with procedures of movie analysis developed by Mascarenhas (2012). That author in turn based oneself on the concept of 'effect programs' (feelings, concepts and sensations produced by the movie) created by Gomes (2004), and the adaptations performed by the A-TEVÊ research group (from Bahia Federal University). The chosen *corpus* is the Italian movie 'Red like the sky' e its audio description script created by the television channel TV Aparecida. The research aimed at: a) identify the movie's 'effect programs'; (b) verify the appraisals contained in the audio description script. The methodology has two major steps: (i) the reconstruction of the movie's effect programs; (ii) corpus based analysis through AS/SFL. Regarding the first step, different effect programs have been identified (mainly 'suppleness' and 'emotiveness'). As to the second research step, the script bears 47,4% of attitudinal appraisal, 37,3% of 'graduation' and 15,3% of 'engagement'.

**Keywords:** Accessible Audiovisual Translation. Systemic Functional Linguistics. Appraisal system.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rede de sistemas resumida do Sistema de Avaliatividade.....	21
Figura 2 – Subrede de ‘atitude’ até o 2º nível de delicadeza.....	22
Figura 3 – Subrede de ‘engajamento’ até o 2º nível de delicadeza.....	26
Figura 4 – Subrede de ‘gradação’ até o 2º nível de delicadeza.....	29
Figura 5 – Relação entre os percursos de produção e análise de um filme segundo a poética audiovisual de Gomes (2004) .....	33
Figura 6 – Representação das três dimensões de um filme segundo a poética audiovisual de Gomes (2004) .....	34
Figura 7 – Exemplo de etiquetas de avaliatividade no roteiro de AD.....	42
Figura 8 – Destaque das etiquetas dos sistemas de POLARIDADE e TIPO DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE .....	44
Figura 9 – Exemplo de etiquetagem seguido por Farias Junior (2016) .....	44
Figura 10 – Exemplo de etiquetagem usando o Subtitle Workshop XE.....	46
Figura 11 – Uso da ferramenta <i>Concord</i> – passo 1 .....	47
Figura 12 – Uso da ferramenta <i>Concord</i> – passo 2.....	48
Figura 13 – Uso da ferramenta <i>Concord</i> – busca por etiquetas.....	49
Figura 14 – Capa do DVD de ‘Vermelho como o céu’ .....	51
Figura 15 – Capturas de tela do início do trailer.....	54
Figura 16 – Capturas do segundo trecho do trailer.....	55
Figura 17 – Outras capturas do segundo trecho do trailer.....	56

Figura 18 – Capturas ilustrativas da acuidade mental dos garotos.....	57
Figura 19 – O trailer apresenta o gravador.....	59
Figura 20 – Terceiro trecho do trailer.....	60
Figura 21 – Transição para o trecho final do trailer.....	62
Figura 22 – Início do quarto trecho do trailer.....	63
Figura 23 – Final do trailer.....	64
Figura 24 – Representação dos laços entre pai e filho.....	69
Figura 25 – Mirco e o pai no cinema.....	70
Figura 26 – Trabalho de perspectiva sobre o rosto de Mirco.....	70
Figura 27 – Críticas de usuários do site ‘AdoroCinema’.....	76
Figura 28 – Críticas de usuários do site ‘Filmow’.....	77
Figura 29 – Exemplos de enquadramento próximo aos atores.....	81
Figura 30 – Tipos de significado em relação a tipos de estrutura.....	82
Figura 31 – Linhas de concordância para ‘atitude-afeto’.....	86
Figura 32 – Linhas de concordância para ‘atitude-julgamento’.....	88
Figura 33 – Linhas de concordância para ‘atitude-apreciação’.....	89
Figura 34 – Linhas de concordância para ‘gradação-força’.....	91
Figura 35 – Linhas de concordância para ‘gradação-foco’.....	92
Figura 36 – Linhas de concordância para ‘engajamento-monoglossia’.....	94

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE ATITUDE.....	43
Quadro 2 –	Etiquetas relativas ao sistema POLARIDADE.....	45
Quadro 3 –	Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE REALIZAÇÃO DA ATITUDE....	45
Quadro 4 –	Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE ENGAJAMENTO.....	45
Quadro 5 –	Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE GRADAÇÃO.....	46
Quadro 6 –	Etiquetas relativas ao sistema DIREÇÃO DA GRADAÇÃO.....	46
Quadro 7 –	Síntese dos programas de efeitos da capa do DVD.....	53
Quadro 8 –	Síntese dos programas de efeitos do trailer.....	66
Quadro 9 –	Relato do diretor de ‘Vermelho como o céu’.....	67
Quadro 10 –	Síntese dos programas de efeitos do relato do diretor.....	72
Quadro 11 –	Síntese dos programas de efeitos da instância fruição.....	79
Quadro 12 –	Síntese dos programas de efeitos encontrados num todo.....	79
Quadro 13 –	Exemplos de etiquetagem de cores como avaliativas.....	84
Quadro 14 –	Exemplos de cores não etiquetadas por Oliveira Junior (2016).....	84

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Ocorrências avaliativas no roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ no primeiro nível de delicadeza.....	81
Tabela 2 –	Avaliações atitudinais em valores brutos e percentuais no segundo nível de delicadeza.....	85
Tabela 3 –	Avaliações por ‘gradação’ em valores brutos e percentuais no segundo nível de delicadeza.....	90
Tabela 4 –	Avaliações por ‘engajamento’ em valores brutos e percentuais no segundo nível de delicadeza.....	93

## LISTA DE ABREVIATURAS

AD	Audiodescrição
ADs	Audiodescrições
IMDB	Internet Movie Data Base
LEAD	Legendagem e Audiodescrição
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LSE	Legendagem para surdos e ensurdecidos
LSF	Linguística Sistêmico-Funcional
PcDV	Pessoa com deficiência visual
PcDV's	Pessoas com deficiência visual
PosLA	Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada
TAV	Tradução Audiovisual
TAVa	Tradução Audiovisual Acessível
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFBA	Universidade Federal da Bahia

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>19</b>
2.1	A AD NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	19
2.2	O SISTEMA DE AVALIATIVIDADE.....	20
2.3	POÉTICA DO AUDIOVISUAL DE GOMES.....	31
<b>3</b>	<b>PERCURSO METODOLÓGICO.....</b>	<b>36</b>
3.1	TIPOLOGIA DA METODOLOGIA.....	36
3.2	O <i>CORPUS</i> E SUA COLETA.....	37
3.3	PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.....	38
<b>3.3.1</b>	<b>Reconstituição da apreciação.....</b>	<b>40</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Etiquetagem do roteiro e análise linguística.....</b>	<b>41</b>
<b>4</b>	<b>APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS E DISCUSSÃO.....</b>	<b>50</b>
4.1	ETAPA 1: RECONSTITUINDO A APRECIÇÃO.....	50
<b>4.1.1</b>	<b>O contexto de produção de ‘Vermelho como o céu’.....</b>	<b>50</b>
4.1.1.1	A capa do DVD.....	50
4.1.1.2	O trailer do filme.....	53
4.1.1.3	O relato do diretor do filme.....	66
<b>4.1.2</b>	<b>A instância de fruição e consumo da obra.....</b>	<b>72</b>
4.2	ETAPA 2: ANÁLISE LINGUÍSTICA VIA SISTEMA DE AVALIATIVIDADE.....	80
<b>4.2.1</b>	<b>Atitude.....</b>	<b>85</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Gradação.....</b>	<b>90</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Engajamento.....</b>	<b>92</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>
	<b>APÊNDICES.....</b>	<b>102</b>
	APÊNDICE A – RELATO DO DIRETOR EM ITALIANO.....	103
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>104</b>
	ANEXO A – ROTEIRO DE AD.....	105

## 1 INTRODUÇÃO

À medida que o Brasil se destaca entre os ditos países em desenvolvimento, cresce a pressão para que se ampliem as políticas públicas para pessoas com deficiência. Nesse sentido, o Ministério das Comunicações, através da Portaria 310 de 27 de junho de 2006, divulgou a Norma Complementar 01/2006 – a chamada Lei da Acessibilidade –, a qual obriga os meios de comunicação a disponibilizarem, em sua programação, serviços de acessibilidade aos portadores de alguma deficiência sensorial. Entre esses meios de acessibilidade encontram-se: (i) a legendagem para surdos e ensurdecidos, (ii) a janela de LIBRAS e (iii) a audiodescrição (doravante AD) para pessoas com deficiência visual (PcDVs). Todavia, não é suficiente que esses serviços sejam obrigatórios, mas há que se zelar pela sua qualidade através, entre outros meios, da consulta àqueles que se beneficiam diretamente destes serviços, o que permite definir critérios de qualidade para os serviços de acessibilidade.

A AD pode ser definida, grosso modo, como “[...] um meio de traduzir a impressão visual de um objeto em palavras”<sup>1</sup> (DE COSTER; MÚLHEIS, 2007, p. 189). Com relação especificamente a esta modalidade, a literatura não acadêmica sobre o assunto tem prescrito, até o momento, que um roteiro de audiodescrição de uma dada obra (filme, pintura, fotografia etc.) deva ser isento de julgamentos valorativos, sob o pretexto de não retirar das PcDVs a liberdade para construir, sozinhas, seus juízos de valor acerca do produto (audio)visual a ser apreciado. Um autor estadunidense inclusive propõe uma sigla a respeito, como se fora uma espécie de mantra: WYSIWYS (*What you see is what you say*) (SNYDER, 2008, p. 195-196).

Não tenho dúvida de que as PcDVs são plenamente capazes em suas faculdades mentais, cognitivas e emocionais, podendo realizar suas próprias inferências e juízos sobre uma dada obra. Não obstante, tal prescrição de neutralidade total, como mostram Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015), tem causado dificuldades na elaboração de roteiros de AD, dado que a literatura não acadêmica falha em explicar de que modo se pode ser neutro. Com efeito, tanto a carência de diretrizes sobre como produzir um roteiro de AD neutro, quanto a ausência de evidências empíricas da possibilidade de tal objetivo, pesam contra a prescrição de neutralidade.

---

<sup>1</sup> Minha tradução de: “[...] a means of translating the visual impression of an object into words.” Doravante, todas as traduções de citação serão de elaborada pelo autor, a não ser quando especificado o contrário.

Conforme Martin e White (2005, p. 94), quaisquer enunciados em linguagem verbal (desde aqueles explicitamente opinativos, até aqueles que se pretendem asserções categóricas) estão imersos em intersubjetividade e, portanto, em posicionamentos avaliativos. Todo e qualquer texto, segundo os autores (2005), é produzido não num vazio social, mas numa situação de interação com algum interlocutor, seja ele real, potencial ou imaginário, premissa válida inclusive para roteiros de AD.

Ademais, tendo em vista que a AD é uma modalidade de tradução, é salutar considerar a visão de um dos principais precursores teóricos dos Estudos da Tradução, Roman Jakobson. Este autor (JAKOBSON, 2000 [1959]) entende a relação mundo/linguagem da seguinte maneira: não há relação intrínseca entre signo (no código linguístico) e referentes (no mundo da matéria); em outras palavras, o significado das coisas, dos entes, não se encontra aprioristicamente no mundo concreto, tangível, dos estados de coisa, mas depende de sua reconstrução por um processo linguístico, semiótico. Nesse sentido, o significado de qualquer signo é a sua elaboração, sua explicitação, sua tradução para signo(s) alternativo(s), independente de esta tradução acontecer dentro de uma mesma língua ou entre línguas (ou até mesmo entre meios semióticos diferentes).

*Traduzir*, portanto, será sempre *interpretar*, tendo como consequência que a ideia de neutralidade é antitética à interpretação e, portanto, ao ato de construção de sentido de uma maneira geral e, na AD, ao ato de traduzir signos não verbais visuais em signos verbais auditivos.

Partindo destes pressupostos, pesquisas recentes realizadas pelo grupo Legendagem e Audiodescrição (LEAD) da Universidade Estadual do Ceará (UECE) examinaram, através de estudos de caso, a presença (ou ausência) de neutralidade em roteiros de AD *considerados neutros por seus autores*, tendo constatado ali a ausência de neutralidade. Para alcançar tais fins, os pesquisadores do grupo LEAD utilizaram como aporte teórico-metodológico a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) e, dentro dela, o Sistema de Avaliatividade. As primeiras análises neste enfoque inicial foram conduzidas por Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015), analisando o parâmetro da neutralidade em roteiros de AD de *pinturas*, escritos tanto em língua inglesa<sup>2</sup>, quanto em língua portuguesa<sup>3</sup>.

Posteriormente, também houve análises de roteiros de AD de *filmes*: (i) Silva e Praxedes Filho (2014) investigaram o parâmetro da neutralidade nos roteiros de AD em língua

---

<sup>2</sup> Os pesquisadores analisaram seis roteiros de AD retirados do site: <http://www.artbeyondsight.org/>

<sup>3</sup> Os pesquisadores analisaram seis roteiros de AD retirados do site: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal>

francesa de dois longas-metragens franceses (*Intouchable* (2011) e *Minuit à Paris* (2011)); (ii) Almeida (2015) observou o mesmo parâmetro no roteiro de AD de um curta-metragem cearense (*Águas de Romanza* (2002)), (iii) Oliveira Junior e Praxedes Filho (2016) buscaram encontrar neutralidade em roteiros de AD de dois curtas nacionais (Nossos parabéns ao Freitas (2003) e Café com leite (2007)), roteiros estes confeccionados numa disciplina de graduação ministrada aos alunos do curso de Letras da UECE.

As pesquisas descritas acima puderam constatar empiricamente a impossibilidade de neutralidade nos roteiros de AD de filme, todavia, isto levou a outros questionamentos. Sendo assim, os pesquisadores do grupo LEAD deram um passo adiante nas pesquisas sobre roteiros de AD, no sentido de analisar e descrever o perfil das escolhas avaliativas características dos roteiros de audiodescrição.

Dentro dos procedimentos teórico-metodológicos disponibilizados pela LSF e pelo Sistema de Avaliatividade, tanto é possível traçar os padrões de posicionamento na voz textual de um determinado indivíduo (como, por exemplo, um autor de literatura ou um político), quanto é possível traçar os padrões de posicionamento que certos contextos de uso impõem aos usuários da língua. No primeiro caso, tratar-se-ia de uma pesquisa de “*assinatura avaliativa*” (MARTIN; WHITE, 2005, p. 203), enquanto que, no segundo caso, tratar-se-ia de uma pesquisa de “*estilo avaliativo*” (p. 161).

Em sua pesquisa com roteiros de AD de pinturas, Praxedes Filho e Magalhães (2015) cunharam um termo superordenado para englobar ambas as formas de descrição avaliativa supracitadas: *o estilo interpretativo*. A pesquisa do estilo interpretativo em roteiros de AD rendeu frutos através das pesquisas de Oliveira Junior (2016), Farias Junior (2016), Lima (2016) e Praxedes Filho, Santos e Farias Junior (2017).

Oliveira Junior (2016) examinou a assinatura avaliativa de um mesmo audiodescritor nos roteiros de AD de seis filmes de curta-metragem, sendo três curtas do gênero ficção e três curtas do gênero documentário, todos eles versando sobre temáticas LGBTTI<sup>4</sup>. Já Farias Junior (2016), por seu turno, investigou o estilo avaliativo do roteiro de AD em português brasileiro elaborado para o DVD comercial do filme ‘Ensaio sobre a cegueira’ (2008). Lima (2016) observou a assinatura avaliativa de roteiros de AD elaborados para três monumentos históricos da cidade de Fortaleza-CE por uma mesma audiodescritora. Finalmente, Praxedes Filho, Santos e Farias Junior (2017) procuraram traçar a assinatura avaliativa do roteiro de AD para uma peça teatral infantil.

---

<sup>4</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis e Intersexuais

As pesquisas de Oliveira Junior (2016) e Farias Junior (2016) se debruçaram sobre roteiros de AD de filmes e encontraram padrões avaliativos. Porém, tais resultados não são suficientes para entender como os posicionamentos avaliativos presentes num roteiro de AD de filme reconstruem para as PcDVs os diferentes efeitos emocionais, sensoriais e conceituais veiculados visualmente pela obra cinematográfica. A análise de características avaliativas dos roteiros de AD de filmes precisa levar em conta que as propriedades semióticas de uma produção cinematográfica são diferentes, por exemplo, das de uma peça de teatro ou de um monumento histórico.

Como bem coloca Mascarenhas (2012) sobre a AD de filmes:

[...] a audiodescrição deve conter uma coerência tanto gramatical quanto semiótica com o material audiovisual de origem, ou seja, a sintaxe e as escolhas lexicais da AD devem estar *bem articuladas com o áudio e a imagem do produto traduzido*, a fim de reconstruir a composição do texto de partida [...]. (MASCARENHAS, 2012, p. 16, grifo meu)

Apenas esta boa articulação entre o léxico e a gramática do roteiro de AD com o áudio e a imagem do filme poderá reconstruir para as PcDVs os programas de efeitos da obra fílmica. Contudo, cabe questionar quais critérios devem ser adotados para avaliar se um dado roteiro de AD está ou não bem articulado ao filme e, mais especificamente, se o léxico e as estruturas avaliativas do roteiro de AD também estão bem articulados ao filme.

Se a pesquisa sobre as características avaliativas do roteiro de AD de filmes não incorporar no seu processo analítico as questões discutidas até aqui, os dados numéricos da análise linguística nos dirão muito pouco sobre a acessibilidade proporcionada pela AD, pois não haverá clareza sobre como a linguagem da avaliação contribui para reconstruir para as PcDVs os programas de efeitos do filme.

Em face de tudo o que foi dito, o objetivo geral desta pesquisa foi: problematizar a reconstrução dos programas de efeitos do filme “Vermelho como o céu” no seu roteiro de AD. Este objetivo geral, por sua vez, se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- a) Identificar, a partir da Poética do Audiovisual de Gomes (2004) e do modelo de análise de Mascarenhas (2012), quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”;
- b) Verificar, a partir do Sistema de Avaliatividade (MARTIN; WHITE, 2005), como os posicionamentos avaliativos dos produtores do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ reconstruem os efeitos programados neste filme.

Sendo assim, questiona-se:

- a) Quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”?
- b) Como os posicionamentos avaliativos dos produtores do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ reconstróem os efeitos programados neste filme?

Quanto à relevância científica, esta é a primeira pesquisa conduzida no grupo Legendagem e Audiodescrição (LEAD) do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da UECE que tenta realizar um cotejo entre, de um lado, uma análise linguística de um roteiro de AD de filme via Sistema de Avaliatividade e, de outro lado, uma análise fílmica a partir dos Estudos Fílmicos. Logo, a presente pesquisa se justifica porque tem implicações teórico-metodológicas importantes para as pesquisas conduzidas no referido grupo de pesquisa. A primeira destas implicações é a possibilidade de ampliar o grau de replicabilidade das pesquisas sobre características avaliativas de roteiros de AD de filme: a presente pesquisa poderá contribuir para tornar mais explícitos os procedimentos de etiquetagem<sup>5</sup> dos roteiros de AD de filme a partir do Sistema de Avaliatividade, com vistas em garantir que pesquisadores independentes consigam reproduzir a análise de um dado roteiro de AD de filme e obter resultados similares aos do estudo original.

Esta ampliação de replicabilidade se faz necessária na medida em que o processo de etiquetagem dos roteiros de AD de filmes não tem sido integrado à análise dos filmes, não havendo um princípio norteador comum a diferentes pesquisadores. Neste sentido, a pesquisa aqui proposta se justifica, pois procura aperfeiçoar as pesquisas sobre as características avaliativas de AD de filmes ao adicionar, aos métodos da Linguística de *Corpus* já empregados, o modelo de análise fílmica desenvolvido por Mascarenhas (2012).

Uma segunda implicação para as pesquisas do grupo LEAD diz respeito a como o aumento de replicabilidade supracitado pode impactar positivamente as pesquisas em locução em AD, haja vista a contribuição anterior do Sistema de Avaliatividade neste nicho de investigação.

No triênio 2013-2015, o grupo LEAD conduziu o projeto de pesquisa “*A locução na audiodescrição para pessoas com deficiência visual: uma proposta para a formação de audiodescritores*” (ARAÚJO, 2015), cujo objetivo principal foi sugerir princípios

---

<sup>5</sup> Vide definição de etiquetagem na seção 3.3.2.

sistemáticos de produção de fala para a locução de AD. Naquela pesquisa, foram selecionados dois roteiros de AD de filmes<sup>6</sup> para testar dois estilos diferentes de locução via pesquisa de recepção com PcDVs. Um destes estilos foi elaborado com o auxílio do Sistema de Avaliatividade, o que ofereceu aos pesquisadores envolvidos critérios para escolher modulações de voz cuja expressividade fosse compatível com as categorias avaliativas apontadas.

Todavia, sem que haja um conhecimento empírico da relação entre as avaliações de um roteiro de AD e os programas de efeitos de um filme, não há nenhuma garantia de que identificar as palavras e estruturas avaliativas do roteiro para depois narrá-las com modulações de voz mais expressivas irá ter a eficácia esperada na recepção das PcDVs em termos de reconstrução dos programas de efeitos.

Neste sentido, a presente pesquisa também se justifica pela potencial contribuição às pesquisas sobre locução em AD, na medida em que o conhecimento empírico aqui produzido poderá esclarecer formas mais eficientes de reconstruir os programas de efeitos de um filme através das modulações de voz da locução.

Além da presente introdução, este trabalho contém: (i) uma seção de fundamentação teórica, na qual são expostos a localização da AD nos Estudos da Tradução, o Sistema de Avaliatividade e o aporte teórico utilizado para fazer a análise fílmica, qual seja, a Poética do Audiovisual de Gomes (2004); (ii) uma seção de percurso metodológico, explicando as etapas do processo analítico e como cada uma delas foi operacionalizada; (iii) uma seção de apresentação dos resultados e sua discussão; (iv) uma seção de considerações finais.

---

<sup>6</sup> Os filmes foram os curtas-metragens *Uma vela para Dario* (2009, 12 min) e *A Entrevista* (2012, 7min), ambos adaptações de contos homônimos de, respectivamente, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Os filmes foram produzidos pelos alunos da graduação em Letras da UECE na disciplina de *Tradução Intersemiótica*.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta seção está subdividida em três partes: a primeira localiza a AD dentro dos Estudos da Tradução; a segunda versa sobre o Sistema de Avaliatividade da LSF; e a terceira versa sobre o aporte teórico dos Estudos Fílmicos utilizado nesta pesquisa.

É preciso fazer uma ressalva logo no início desta seção de que, no decorrer das análises linguísticas do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ (vide subseção 4.2), foi se pondo em questionamento os critérios de etiquetagem<sup>7</sup> usados pelas pesquisas anteriores que lidaram com a linguagem da avaliação em roteiros de AD de filmes – Silva (2014; PRAXEDES FILHO; SILVA, 2014), Almeida (2015), Farias Junior (2016) e Oliveira Junior (2016). Chegou-se à conclusão de que as pesquisas anteriores não explicitaram a contento, durante suas análises linguísticas, suas escolhas metodológicas quanto à etiquetagem, o que inviabiliza uma comparação produtiva entre os dados numéricos ali obtidos e os do presente trabalho, haja vista que a metodologia aqui aplicada é diferente. Logo, as quatro pesquisas supracitadas não serão resenhadas nesta seção, decisão devidamente justificada no início da seção 4.2. Todavia, caso seja de interesse do leitor, as pesquisas de Silva (2014), Almeida (2015), Farias Junior (2016) e Oliveira Junior (2016) estão devidamente resenhadas em Praxedes Filho e Arraes (2017).

Findada a ressalva, damos prosseguimento à seção apresentando as bases teóricas usadas no processo de análise.

### 2.1 A AD nos Estudos da Tradução

No horizonte maior dos Estudos da Linguagem, os Estudos da Tradução é uma área relativamente recente, na medida em que veio a emancipar-se política e institucionalmente dos Estudos Literários e da Linguística Geral apenas em meados da década de 1970.

Geralmente, considera-se como marco fundador dos Estudos da Tradução a apresentação de James Holmes, um americano naturalizado holandês, no 3º Congresso Internacional de Linguística Aplicada, realizado em Copenhague em 1972. Naquele ano, Holmes proferiu uma comunicação intitulada *The name and nature of Translation Studies* (HOLMES, 2000 [1972]), na qual propôs o estabelecimento de uma área disciplinar científica

---

<sup>7</sup> Para uma definição de etiquetagem, vide subseção 3.3.2.

voltada para o estudo empírico do *texto* traduzido e do *processo* de tradução, bem como o modo como esta área disciplinar deveria se dividir em subáreas de pesquisa.

Dentro dos Estudos da Tradução, encontra-se uma subárea denominada Tradução Audiovisual (TAV), caracterizada pelo trabalho de tradução de textos *multimodais* – pois conjugam vários modos semióticos (por exemplo, imagem, sons, linguagem verbal, cores e perspectiva) na sua produção e recepção –, e *multimidiáticos* – haja vista a profusão de suportes através dos quais tais textos são difundidos (INGHILERI, 2009).

Convencionalmente, distinguem-se três categorias de TAV: a legendagem, o *voice-over* e a dublagem. Mais recentemente, com o avanço tecnológico e das políticas de empoderamento das minorias, surgiram novas modalidades de TAV: a AD, a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a janela de língua de sinais. Propôs-se, então, que estas três modalidades de TAV constituam uma nova subárea dos Estudos da Tradução: a Tradução Audiovisual Acessível (JIMENEZ, 2010) (sigla brasileira, TAVa, cunhada por Aderaldo (2014)).

Haja vista que a AD foi definida e discutida anteriormente, na seção de Introdução, percorrendo inclusive sobre a questão do parâmetro da neutralidade preconizado pela literatura não acadêmica sobre AD, as subseções abaixo não retomam tais temas. Ademais, uma vez que a AD foi aqui localizada dentro dos Estudos da Tradução, será explanado agora o Sistema de Avaliatividade da LSF.

## 2.2 O Sistema de Avaliatividade

O Sistema de Avaliatividade é um quadro teórico desenvolvido com o propósito de analisar a linguagem da avaliação e permite modelar três tipos de significados: (i) como as pessoas expõem linguisticamente as próprias atitudes em relação às suas experiências cotidianas – o que emociona positiva ou negativamente, o que se julga correto ou reprovável, o que se considera belo ou asqueroso; (ii) como as pessoas expõem seu alinhamento ou desalinhamento para com opiniões emitidas por si próprias ou por outrem; e, por último, (iii) como as pessoas *graduam* a intensidade destas atitudes e posicionamentos, ora saturando-os, ora diluindo-os.

O Sistema de Avaliatividade foi desenvolvido e aperfeiçoado por diversos autores, dentre os quais podemos citar Martin e White (2005). Estes dois, por seu turno, buscaram fundamento na LSF (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Primando por uma perspectiva funcionalista, a LSF não se contenta em abordar apenas questões intralinguísticas,

mas procura incorporar em seu arcabouço as coerções extralinguísticas que se impõem ao uso espontâneo da língua, como a cultura e a situação comunicativa.

A LSF entende a linguagem verbal como um potencial de recursos disponibilizado aos falantes e ouvintes de dado idioma para que estes interajam socialmente através da produção e interpretação de significados veiculados via textos orais ou escritos (ou sinalizados, no caso de uma língua de sinais). Este potencial de recursos é representado esquematicamente pela LSF através de redes de sistemas. A Figura 1 mostra uma versão diminuta da rede de sistemas do Sistema de Avaliatividade.

Figura 1 – Rede de sistemas resumida do Sistema de Avaliatividade <sup>8</sup>



Fonte: adaptada de Martin e White (2005)

Descrição da imagem: Na margem esquerda, lê-se a palavra ‘avaliatividade’ em caixa baixa. À direita da palavra, uma seta se projeta para a direita e sobre a qual lê-se em caixa alta ‘tipos de avaliatividade’. À direita da seta, abre-se uma chave que abarca três palavras em caixa baixa dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘atitude’; no meio, lê-se ‘engajamento’; embaixo, lê-se ‘gradação’.

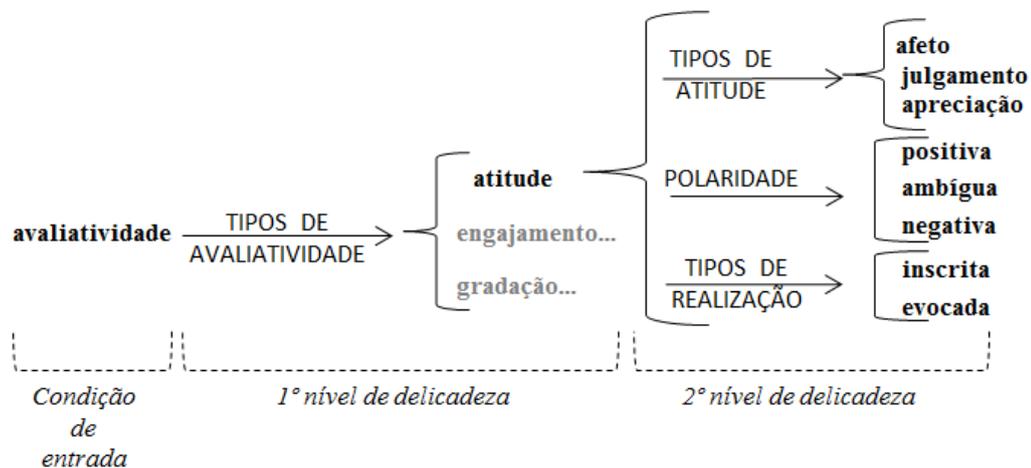
Como se pode ver na Figura 1, o Sistema de Avaliatividade é composto de três grandes áreas de significados: ‘atitude’, que diz respeito à expressão linguística de sentimentos; ‘engajamento’, que diz respeito à abertura ou fechamento da voz textual às inúmeras vozes sociais de uma dada cultura, para posicionar-se contra ou a favor destas outras vozes; ‘gradação’, que diz respeito à intensificação ou abrandamento das duas primeiras categorias.

Cada uma das três áreas de significados avaliativos possui ramificações mais refinadas, mais delicadas, constituindo *níveis de delicadeza*. O termo ‘atitude’, por exemplo, é a condição de entrada para uma subrede de sistemas formada por três sistemas simultâneos<sup>9</sup> – TIPOS DE ATITUDE, POLARIDADE e TIPOS DE REALIZAÇÃO – tal como mostra a Figura 2.

<sup>8</sup> Na LSF, convencionou-se que o nome de um sistema deve ser grafado com letras maiúsculas (por exemplo, na Figura 1, TIPOS DE AVALIATIVIDADE), enquanto o nome de um termo dentro do sistema deve ser grafado em letras minúsculas (por exemplo, na Figura 1, ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’) e, quando mencionado no corpo de um texto, o nome do termo deve vir entre aspas simples.

<sup>9</sup> Outra característica do modo como a LSF representa esquematicamente as redes de sistemas é o uso de chaves ou colchetes: as chaves são usadas quando os termos ou sistemas abrangidos por ela podem ser escolhidos simultaneamente (como no caso dos três sistemas à direita de ‘atitude’).

Figura 2 – Subrede de ‘atitude’ até o 2º nível de delicadeza



Fonte: Praxedes Filho e Arraes (2017, p. 387)

Descrição da imagem: Na margem esquerda, lê-se a palavra ‘avaliatividade’ em caixa baixa e negrita. À direita da palavra, uma seta se projeta para a direita e sobre a qual lê-se em caixa alta ‘tipos de avaliatividade’. À direita da seta, abre-se uma chave que abarca três palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘atitude’ em negrito; no meio, ‘engajamento’, num tom de cinza; embaixo, ‘gradação’, também em tom cinza. A partir de ‘atitude’, abre-se uma chave, a partir da qual três setas se projetam para a direita, as três dispostas verticalmente. Sobre cada uma das três setas, lê-se dizeres em caixa alta: na seta de cima, lê-se ‘tipos de atitude’; na do meio, lê-se ‘polaridade’; na de baixo, lê-se ‘tipos de realização’. Da seta superior, abre-se uma chave que abarca três palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘afeto’; no meio, lê-se ‘julgamento’; embaixo, lê-se ‘apreciação’. Da seta do meio, abre-se um colchete que abarca três palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘positiva’; no meio, lê-se ‘ambígua’; em baixo, lê-se ‘negativa’. Da seta inferior, abre-se um colchete que abarca duas palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘inscrita’; em baixo, lê-se ‘evocada’. Na borda inferior da imagem, colchetes pontilhados dispostos horizontalmente separam a imagem em três zonas. Cada colchete traz abaixo de si dizeres em itálico e em caixa baixa. Na zona à esquerda, abrangendo a palavra ‘avaliatividade’, lê-se abaixo do primeiro colchete pontilhado os dizeres “condição de entrada”. Na zona intermediária, abrangendo tanto a seta que diz ‘tipos de avaliatividade’, quanto a chave à sua direita e as palavras ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, lê-se abaixo do segundo colchete pontilhado os dizeres “primeiro nível de delicadeza”. Na zona à direita, abrangendo a chave à direita de ‘atitude’, as três setas que se projetam desta chave e demais elementos gráficos dispostos à direita de cada seta, lê-se abaixo do terceiro colchete pontilhado os dizeres “segundo nível de delicadeza”.

No primeiro sistema da subrede ‘atitude’, TIPOS DE ATITUDE, estão localizadas três formas de avaliação: as avaliações de cunho emocional (‘afeto’), ético (‘julgamento’) e estético (‘apreciação’). ‘Afeto’ diz respeito aos “assuntos do coração” e permite à voz textual expressar avaliações acerca de um estado de espírito (do próprio autor do texto ou de outrem). Vejamos um exemplo no trecho (1), retirado do capítulo CXXXV de Dom Casmurro, clássico de Machado de Assis.

(1)

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes **raivas** do mouro, por causa de um lenço. —um simples lenço!—e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à

observação de que um lenço bastou a acender os **ciúmes** de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. (ASSIS, 1994, p. 129, grifos meus)

Neste trecho do clássico machadiano, o protagonista, Bentinho, vai ao teatro assistir a uma encenação de Otelo, peça shakespeariana cujo tema principal é o ciúme. Enquanto narrador protagonista, Bentinho expressa lexicogramaticalmente o estado de espírito de Otelo, personagem principal da peça encenada, através dos substantivos [raivas] e [ciúmes]. Do ponto de vista da LSF, estas avaliações feitas pelo narrador protagonista de Dom Casmurro resultam de escolhas sistêmicas feitas dentro do Sistema de Avaliatividade. Além da escolha de ‘afeto’ dentro do sistema TIPOS DE ATITUDE, também foram necessárias escolhas dentro dos outros dois sistemas contidos na subrede de ‘atitude’.

No sistema de POLARIDADE, foi necessário fazer uma escolha sobre qual a disposição, o ânimo, das avaliações: se positivas, negativas ou ambíguas<sup>10</sup>. No caso do trecho (1), descreveu-se Otelo como tomado por sentimentos que perturbaram negativamente sua alma, logo, de polaridade ‘negativa’, diferente da linguagem avaliativa empregada pelo personagem shakespeariano Romeu, ao se referir à sua amada, Julieta, no trecho (2).

(2)

Pulando o muro do jardim, vê Julieta na sacada: “Que luz brilha através daquela janela! É o oriente e Julieta é o Sol! Surge, claro sol, e mata a invejosa lua, já doente e pálida de desgosto, vendo que tu, sua serva, és bem mais **linda** do que ela!” (SHAKESPEARE, s/d, grifo meu)

O trecho (2) retrata o momento em que Romeu invade a propriedade dos Capuletos e, ao avistar Julieta, é arrebatado pela paixão, pondo-se a exclamar-lhe elogios. Haja vista o ímpeto de Romeu, mais adiante na peça, em querer consumir seu amor com a jovem moça, o trecho (2) deixa entrever uma avaliação de ‘afeto-positivo’ sobre Julieta, porém, realizada explicitamente apenas no final do trecho (2) pelo vocábulo [linda]. Na maior parte do trecho, entretanto, não há explicitude: Romeu se expressa através de uma metáfora, comparando Julieta ao Sol, que, de tão brilhante, deixa até a Lua com inveja. Há aí um exemplo de escolha sistêmica feita no terceiro sistema simultâneo da subrede de ‘atitude’; o sistema TIPOS DE REALIZAÇÃO. Este sistema contém dois termos mutuamente excludentes (vide nota de rodapé 9): quando explícita, a avaliação é do tipo ‘inscrita’; quando implícita, é ‘evocada’.

Retomando a Figura 2, ainda na subrede de ‘atitude’, além das avaliações atitudinais por ‘afeto’, também existem no sistema TIPOS DE ATITUDE as avaliações por

<sup>10</sup> Para mais detalhes sobre a polaridade ‘ambígua’, vide Bednarek (2008).

‘julgamento’ (avaliações éticas) e ‘apreciação’ (avaliações estéticas). As avaliações por ‘julgamento’ lidam com as atitudes ligadas às condutas e comportamentos das pessoas, tomando como parâmetro as crenças e valores circulantes numa dada sociedade. Vejamos como exemplo o trecho (3).

(3)

Em Isabel o índio fizera a mesma impressão que lhe causava sempre a presença de um homem daquela cor; lembrara-se de sua mãe infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que era geralmente tratada.

Quanto a D. Lauriana, via em Peri um cão **fiel** que tinha um momento prestado um serviço à família e a quem se pagava com um naco de pão. Devemos porém dizer que não era por mau coração que ela pensava assim, mas por prejuízos de educação. (ALENCAR, 1996, p. 77, grifo meu)

Neste trecho de *O Guarani*, grande romance indianista de José de Alencar, a voz do narrador (onisciente) descreve a impressão deixada pelo índio Peri, o protagonista, numa das personagens femininas, Dona Lauriana: por um lado, há uma avaliação ética positiva sobre Peri, que se realiza explicitamente (‘julgamento-inscrito’) através do vocábulo [fiel]; por outro lado, aí também estão implícitas (‘julgamento-evocado’) duas avaliações negativas. A primeira avaliação ética implícita parte de Dona Lauriana, na medida em que a fidelidade de Peri é comparada à de um animal irracional, um cão, conotando, assim, um senso de superioridade eurocêntrico de Dona Lauriana, mulher branca, em relação ao índio Peri. A segunda avaliação ética implícita é a do leitor em potencial, do leitor virtual, sobre Dona Lauriana, inferida pelo esforço do narrador onisciente em apaziguar quaisquer conclusões precipitadas sobre a personagem, enfatizando que não se trata de maldade da parte dela, mas de mero vício na educação.

Finalmente, as avaliações por ‘apreciação’ têm como alvo não as condutas humanas (como em ‘julgamento’), mas objetos físicos ou semióticos, como fenômenos da natureza ou obras de arte. A diferença entre ‘julgamento’ e ‘apreciação’ demanda algumas considerações de ordem teórica, porém é mais produtivo discuti-las a partir de um exemplo, como o encontrado no trecho (4), retirado do capítulo 43 de outra grande obra machadiana, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

(4)

E então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais **esbelto** que eu, nem mais **elegante**, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. (ASSIS, 1994, p. 54, grifo meu)

No trecho (4), o narrador protagonista – o espírito desencarnado de Brás Cubas, um fidalgo do Rio de Janeiro do século XIX – avalia esteticamente Lobo Neves, seu competidor. Naquele trecho do livro, Brás Cubas tenta prender a atenção de sua pretendente, Virgília, a quem ele deveria desposar forçado pelo pai, Bento Cubas. Virgília, porém, ignora o protagonista. Eis que, no trecho (4), aparece Lobo Neves, que era candidato a um cargo político, tal como Brás Cubas, mas que possui em seu favor o apoio de pessoas bastante influentes. Os prospectos favoráveis de desposar Lobo Neves, então, apetezem a gananciosa Virgília, que desiste de casar-se com Brás Cubas.

Quanto à subrede de ‘atitude’, no trecho (4), o narrador protagonista Brás Cubas avalia esteticamente Lobo Neves através dos vocábulos [esbelto] e [elegante]. Note-se que, lexicogramaticalmente, estas avaliações estéticas recaem sobre o substantivo [homem] – “um **homem** que não era mais **esbelto** que eu, nem mais **elegante**” –, ou seja, não se trata de um objeto físico ou semiótico, mas de uma pessoa. Num plano sutil, todavia, a palavra [esbelto] tem como alvo avaliativo a compleição física de Lobo Neves, este sim um objeto semiótico.

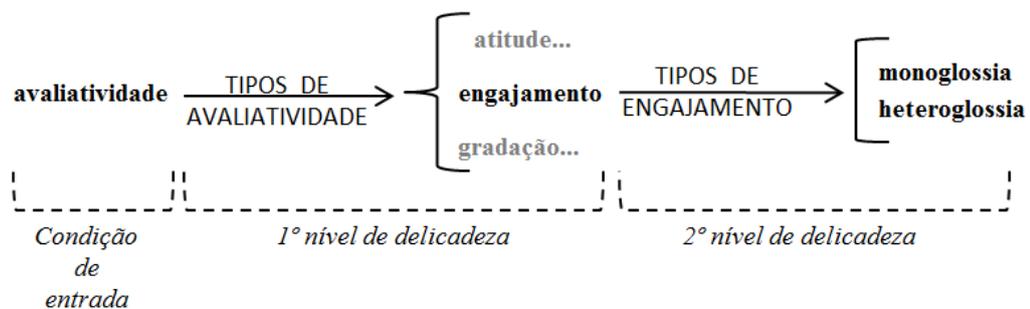
Depreende-se daí uma possível complementaridade entre os três tipos de avaliação atitudinal. No caso dos vocábulos em negrito do trecho (4), o fato de alguém ser [esbelto] poderia significar, por hipótese, que tal pessoa praticasse atividades físicas ou tivesse bons hábitos alimentares. Ou seja, poderia se inferir um dado comportamento (prática de exercícios) a partir de alguma característica física ou semiótica observada (corpo esbelto). Já o fato de alguém ser [elegante] poderia significar, hipoteticamente, que tal pessoa se portasse adequadamente em ocasiões formais. Em outras palavras, também se poderia inferir um comportamento (etiqueta à mesa) a partir de uma característica física ou semiótica (conduta elegante). Em ambos os casos, o mesmo item lexical avaliativo poderia ser considerado ora como uma instância de ‘apreciação’, ora como uma instância de ‘julgamento’. Nesse sentido, as fronteiras entre os três tipos de avaliações atitudinais são muitas vezes porosas. Como afirmam Martin e White (2005):

[...] Não está claro para nós, tendo sido treinados como gramáticos, como motivar uma classificação deste tipo orientada pelo léxico. Também não fomos capazes de achar estratégias relevantes de argumentação no campo da lexicografia ou da linguística de *corpus*. Assim, nossos mapas de sentimentos (para **afeto**, **julgamento** e **apreciação**) têm de ser tratados, neste estágio, como hipóteses sobre a organização dos significados relevantes – oferecidas como um desafio àqueles preocupados em desenvolver uma argumentação apropriada, como ponto de referência para aqueles com classificações alternativas e como uma ferramenta para aqueles que precisam de

algo para gerir a análise da avaliação no discurso. (MARTIN; WHITE, 2005, p. 46, grifos no original) <sup>11</sup>

Continuando a exposição do Sistema de Avaliatividade, passemos agora para a segunda grande área de significados avaliativos. A avaliação por ‘engajamento’ se constitui pelo posicionamento da voz textual sobre fraseados emitidos por si própria e/ou emitidas por algum interlocutor, virtual ou real. A subrede de ‘engajamento’ é composta, no segundo nível de delicadeza, por um único sistema, TIPOS DE ENGAJAMENTO, que contém dois termos, ‘monoglossia’ e ‘heteroglossia’, conforme apresenta a Figura 3.

Figura 3 – Subrede de ‘engajamento’ até o 2º nível de delicadeza



Fonte: Praxedes Filho e Arraes (2017, p. 390)

Descrição da imagem: Na margem esquerda, lê-se a palavra ‘avaliatividade’ em caixa baixa e negrita. À direita da palavra, uma seta se projeta para a direita e sobre a qual lê-se em caixa alta ‘tipos de avaliatividade’. À direita da seta, abre-se uma chave que abarca três palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘atitude’, num tom de cinza; no meio, ‘engajamento’, em negrito; embaixo, ‘gradação’, também em tom cinza. À partir de engajamento, uma seta projeta-se à direita e sobre ela lê-se em caixa alta ‘tipos de engajamento’. À direita da seta, abre-se um colchete que abarca duas palavras dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘monoglossia’; embaixo, lê-se heteroglossia. Na borda inferior da imagem, colchetes pontilhados dispostos horizontalmente separam a imagem em três zonas. Cada colchete traz abaixo de si dizeres em itálico. Na zona à esquerda, abrangendo a palavra ‘avaliatividade’, lê-se abaixo do primeiro colchete pontilhado os dizeres “condição de entrada”. Na zona intermediária, abrangendo tanto a seta que diz ‘tipos de avaliatividade’, quanto a chave à sua direita e as palavras ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, lê-se abaixo do segundo colchete pontilhado os dizeres “primeiro nível de delicadeza”. Na zona à direita, abrangendo a seta à direita de ‘engajamento’, o colchete que dela se abre e as palavras ‘monoglossia’ e ‘heteroglossia’, lê-se abaixo do terceiro colchete pontilhado os dizeres “segundo nível de delicadeza”.

Este sistema foi inspirado no dialogismo bakhtiniano, portanto, considera-se que todo discurso está inexoravelmente atrelado ao horizonte social em que se encontra o autor do texto, mas este pode escolher se permite ou não que este horizonte transpareça no seu texto. Vejamos um exemplo de abertura da voz textual para vozes alternativas no trecho (5).

<sup>11</sup> “[...] It is not clear to us, having been trained as grammarians, how to motivate a lexis-oriented classification of this kind; nor have we been able to find relevant strategies of argumentation in the field of lexicography or corpus linguistics. Thus our maps of feeling (for **affect**, **judgement** and **appreciation**) have to be treated at this stage as hypotheses about the organisation of the relevant meanings – offered as a challenge to those concerned with developing appropriate reasoning, as a reference point for those with alternative classifications and as a tool for those who need something to manage the analysis of evaluation in discourse.”

(5)

“Brasileiros”

[...]

“**Declaro-me**, desde logo, seu servidor número um, em termos da responsabilidade, tão ampla quanto árdua que, em plena consciência, assumo.”“Repetindo pronunciamento meu feito anteriormente, em Deus que tudo pode, **espero** humildemente, com fé, não defraudar a honrosa confiança em mim depositada, nem frustrar generosos anseios e justas esperanças e reafirmo que não tenho quaisquer compromissos de ordem pessoal, que meus deveres são todos com a Nação e que meu governo se realizará segundo o espírito que norteia a Revolução.” (PRESIDÊNCIA, s/p, grifos meus)

O trecho (5) consiste de dois parágrafos iniciais de um discurso do ex-presidente militar Ernesto Beckmann Geisel (1907-1996), quando de sua posse presidencial, em 15 de março de 1974. No primeiro parágrafo do trecho (5), é interessante destacar como Geisel utiliza a perífrase verbal [Declaro-me] para explicitar, na superfície do texto, a origem dos conteúdos expostos logo em seguida. Ao lançar mão deste fraseado, Geisel abre o espaço dialógico do texto e assume a responsabilidade pelo que diz, produzindo um efeito de subjetividade<sup>12</sup>, ao alinhar-se com os conteúdos expostos por si mesmo – que ele, Geisel, é o servidor número um do povo brasileiro no que diz respeito à responsabilidade por ele assumida, a presidência da república. Logo, trata-se de um caso de avaliação por ‘engajamento-heteroglossia’.

No segundo parágrafo do trecho (5), também constitui exemplo de engajamento heteroglóssico o verbo [espero]. Lexicogramaticalmente, o verbo “esperar” constrói um espaço de incerteza, probabilístico, entre o “sim” e o “não”; no trecho (5), constrói este espaço de incerteza entre [defraudar] e [não defraudar], entre [frustrar] e [não frustrar]. Do ponto de vista dos constituintes funcionais da oração, esta construção de incerteza é conhecida como *modalização*, porém, o Sistema de Avaliatividade almeja entender este fenômeno do ponto de vista de uma semântica discursiva, transfrástica. Como explica White (2003):

Meu interesse nestes fraseados é de natureza retórica (ou semântico-discursiva) e a abordagem que ofereço surge de uma preocupação com algumas das questões mais duradouras e desafiadoras da análise de semântica discursiva — por exemplo, como é que relações de status, de poder, de contrato social e de solidariedade são construídas no texto; por meio de quais padrões de escolhas lexicogramaticais constrói-se diferentes tipos de personas autorais; e por quais

<sup>12</sup> Em última instância, haja vista que a LSF está inserida numa tradição epistemológica “retórico-etnográfica” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 1999, p. 417), não há neste quadro teórico a presunção de que a linguagem espelha os estados-de-coisa no mundo, mas concebe-se que objetividade e subjetividade são efeitos de sentido construídos via lexicogramática graças ao repertório semiótico disponibilizado ao usuário da língua pela cultura em que está inserido.

meios os textos constroem para si um público ideal, antevisto ou modelo?  
(WHITE, 2003, p. 260)<sup>13</sup>

Nesta perspectiva discursiva, para além dos confins da oração, o fenômeno da modalização ganha, no trecho (5), uma dimensão mais ampla, heteroglóssica: ao utilizar o verbo [espero], Geisel constrói um espaço de incerteza entre “sim” e “não” para deixar entrever as limitações de sua humanidade frente à árdua tarefa, limitações a serem suplantadas com a ajuda de uma instância superior (“em Deus que tudo pode [...] com fé”). O vocábulo heteroglóssico [espero], inclusive, é avaliado eticamente pelo ex-presidente – “espero *humildemente*”. Neste sentido, no trecho (5), diferentes recursos avaliativos atuam com o propósito de projetar uma persona autoral, um *éthos*, não apenas de solicitude, zelo, cuidado e obsequiosidade (“servidor número um”), mas também de despreensão, despojamento e modéstia frente às grandes dificuldades a se enfrentar.

Quanto ao engajamento monoglóssico, consiste de asserções categóricas nas quais

[...] frequentemente (e talvez tipicamente) [...] há a pressuposição de uma convergência ontológica, axiológica ou epistêmica entre a voz textual e o público, onde se presume que o destinatário opera com os mesmos conhecimentos, crenças e valores em que se baseia a proposição.” (WHITE, 2003, p. 263)<sup>14</sup>

Vejamos como exemplo o trecho (6), transcrição dos minutos iniciais de uma fala do deputado federal Jair Bolsonaro, proferida em sessão plenária no dia 9 de dezembro de 2014:

(6)  
Vamos aproveitar e falar um pouquinho sobre Dia Internacional dos Direitos Humanos. **No Brasil, é o Dia Internacional da Vagabundagem.** Os direitos humanos do Brasil só defende [sic] bandido, estupradores, marginais, sequestradores e até corruptos. Dia Internacional dos Direitos Humanos no Brasil só serve para isso. Isso está na boca do povo, na rua. (BOLSONARO, s/p, grifo meu)

A fala do deputado Jair Bolsonaro no trecho (6) não consegue ser totalmente monoglóssica, haja vista que o espaço dialógico precisa se abrir minimamente, apenas o suficiente para interditar antecipadamente quaisquer vozes alternativas, através dos advérbios

<sup>13</sup> “My interest in these wordings is a discourse semantic or rhetorical one and the approach I offer emerges from a concern with some of the long standing and ever challenging issues of discourse semantic analysis—for example, how it is that relations of status, power, social contact and solidarity are construed in text, by which patterns of lexico-grammatical choices are different types of authorial personae construed, and by what means do texts construct for themselves intended, ideal or model readerships?”

<sup>14</sup> [...] frequently (and perhaps typically) [...] where there is an assumption of ontological, epistemic and axiological commonality between textual voice and audience, where the addressee is assumed to operate with the same knowledge, beliefs and values as those relied upon by the proposition.

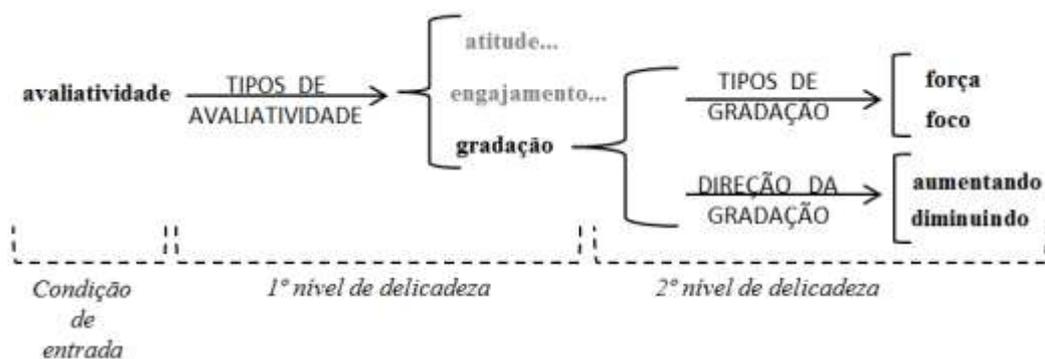
[só] – é rechaçada preventivamente, por exemplo, a ideia de que os direitos humanos possam defender pessoas honestas.

Todavia, o ponto fundamental é que na oração destacada (“No Brasil, é o Dia Internacional da Vagabundagem.”), a voz textual introduz uma avaliação atitudinal ética depreciativa – “vagabundagem” – através de uma asserção categórica, não modalizada. No desenrolar do texto, existe, então, um pico de contração dialógica, um instante de monoglossia, criando um efeito de verdade, como se tal posicionamento não existisse num constante debate com outros posicionamentos. Este efeito de verdade é colocado de tal modo que não é necessário fazer qualquer esforço para convencer o interlocutor, pois este (presumivelmente) enxerga o mundo a partir das mesmas crenças e valores que dão alicerce à oração destacada no trecho (6).

Em suma, naqueles pontos em que a voz textual não deixa transparecer o dialogismo constitutivo de todo e qualquer discurso, dizemos que ocorreu ‘*monoglossia*’, ao passo que quando a voz textual permite o surgimento de outras vozes sociais no fio do discurso, para que possa se posicionar contra ou a favor, dizemos que ocorreu ‘*heteroglossia*’.

Para completar esta exposição do Sistema de Avaliatividade, resta descrever a terceira área de significados avaliativos, denominada ‘*gradação*’. Ela funciona como uma espécie de “elasticidade” das avaliações atitudinais e dialógicas, ora tornando-as difusas, ora tornando-as concentradas. A subrede de ‘*gradação*’ é composta por dois sistemas: TIPOS DE GRADAÇÃO e DIREÇÃO DA GRADAÇÃO, como mostra a Figura 4.

Figura 4 – Subrede de ‘gradação’ até o 2º nível de delicadeza



Fonte: Praxedes Filho e Arraes (2017, p. 392)

Descrição da imagem: Na margem esquerda, lê-se a palavra ‘avaliatividade’ em caixa baixa e negrita. À direita da palavra, uma seta se projeta para a direita e sobre a qual lê-se em caixa alta ‘tipos de avaliatividade’. À direita da seta, abre-se uma chave que abarca três palavras em caixa baixa e dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘atitude’ num tom de cinza; no meio, ‘engajamento’, também em tom cinza; em baixo, ‘gradação’, lê-se ‘gradação’ em negrito. À direita da palavra ‘gradação’, abre-se uma chave e dela duas setas dispostas uma sobre a outra se projetam para a direita. Sobre a seta de cima, lê-se em caixa alta os dizeres ‘tipos de gradação’, enquanto sobre a seta de baixo, lê-se em caixa alta os dizeres ‘direção da gradação’. À direita da seta superior,

abre-se um colchete que abarca duas palavras dispostas verticalmente e escritas em caixa baixa: em cima, lê-se ‘força’; abaixo, lê-se ‘foco’. À direita da seta inferior, abre-se um segundo colchete que abarca duas palavras dispostas verticalmente: em cima, lê-se ‘aumentando’; abaixo, lê-se ‘diminuindo’. Na borda inferior da imagem, colchetes pontilhados dispostos horizontalmente separam a imagem em três zonas. Cada colchete traz abaixo de si dizeres em itálico. Na zona à esquerda, abarcando a palavra ‘avaliatividade’, lê-se abaixo do primeiro colchete pontilhado os dizeres “condição de entrada”. Na zona intermediária, abarcando tanto a seta que diz ‘tipos de avaliatividade’, quanto a chave à sua direita e as palavras ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, lê-se abaixo do segundo colchete pontilhado os dizeres “primeiro nível de delicadeza”. Na zona à direita, abarcando a chave à direita de ‘gradação’, as duas setas que se projetam desta chave e demais elementos gráficos dispostos à direita de cada seta, lê-se abaixo do terceiro colchete pontilhado os dizeres “segundo nível de delicadeza”.

O primeiro sistema é composto por dois termos: ‘força’ e ‘foco’. A avaliação graduadora por ‘força’ diz respeito ao ajuste de quantidades ou intensidades. Vejamos um exemplo no trecho (7), retirado do capítulo 24 de Memórias Póstumas de Brás Cubas:

(7)

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião [...] obrigam a gente [...] a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência [...]. Mas, na morte, **que diferença! que desabafo! que liberdade!** (ASSIS, 1994, p. 36)

Neste trecho, o narrador-protagonista, o defunto Brás Cubas, interage com o leitor comentando acerca da própria franqueza, fruto de sua condição metafísica: os mortos não têm que manter as aparências como os vivos, logo, Brás Cubas pode ser tão franco quanto quiser. Ao final do trecho (7), o narrador elogia euforicamente esta vantagem da vida pós-morte, intensificando os vocábulos [diferença], [desabafo] e [liberdade] através de avaliação por ‘gradação-força’. Esta avaliação consiste de uma escolha sistêmica simultânea à escolha do termo ‘aumentando’ dentro do sistema DIREÇÃO DA GRADAÇÃO. Todavia, as gradações também podem ser diminuídas, como mostra o trecho (8), do romance O Guarani.

(8)

No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia **menos** de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior. (ALENCAR, 1996, p. 3)

As avaliações por ‘gradação’ também podem ajustar elementos não quantificáveis, ou seja, no que diz respeito ao quão representativos eles são de dada categoria. Vejamos o exemplo do trecho (9), retirado de um artigo científico publicado no periódico Mana, da área das ciências sociais.

No Rio de Janeiro, o processo de mercantilização da cultura negra tem girado principalmente em torno de dois elementos bem conhecidos e inter-relacionados: samba e carnaval. No período que se estende dos anos 20 aos 60, ambas as

expressões **ascenderam** dos guetos ao **estatuto de pedra angular** da representação (espetacular) da brasilidade. [...] escolas de samba, que, a partir de então, passaram a ser vistas como o caldeirão onde a **cultura popular moderna autêntica** era criada. (SANSONE, 2000, p. 89)

No trecho (9), o pesquisador da cultura negra brasileira descreve um processo histórico de comoditização das manifestações culturais nascidas na periferia da capital fluminense. Em seu texto, o pesquisador avalia por ‘gradação’ o samba e o carnaval, descrevendo-os como representantes prototípicos da categoria “cultura negra”. Logo, trata-se de uma avaliação por ‘gradação-foco’ na direção ‘aumentando’.

Considerando tudo o que foi exposto até aqui na seção 2.2, resta descrito o Sistema de Avaliatividade. Passemos agora à discussão do aporte teórico advindo dos Estudos Fílmicos.

### 2.3 Poética do Audiovisual de Gomes

Para alcançar os objetivos desta pesquisa, foi necessário incorporar à análise de características avaliativas de roteiros de AD de filmes algum modelo de análise fílmica. Optou-se pelo modelo de Mascarenhas (2012), o qual toma por base o conceito de *programas de efeitos* desenvolvido por Gomes (2004) em sua Poética do Audiovisual. Vejamos primeiramente em que consiste esta poética.

Inspirado pela Poética de Aristóteles, Gomes (2004) procurou delinear uma perspectiva analítica para filmes que, por um lado, não caísse no extremo de uma cientificidade positiva, esvaziando assim a obra audiovisual de sua dimensão artística, estética e hermenêutica, mas que, por outro lado, não reproduzisse as idiosincrasias analíticas características dos Estudos Fílmicos.

Segundo o autor (GOMES, 2004), uma contribuição importante da poética aristotélica para a Poética do Audiovisual consiste na intuição de que uma dada composição deve ser pensada em função de sua *destinação (dynamis)*, ou seja, da finalidade de cada variedade ou gênero de composição. Mas a destinação, para o filósofo grego, é o *efeito* da composição sobre o estado de espírito do público-alvo, ou, em outras palavras, o efeito só se realiza em função daqueles que apreciam a composição.

Disso decorre a diferenciação aristotélica entre *composição* e *obra*: uma composição é uma obra em potencial, só concretizada, atualizada, pelo engajamento cognitivo

da plateia – um livro só vira obra no ato da leitura, uma peça de teatro só vira obra quando alguém desfruta de sua encenação pelos atores.

Portanto, para a poética aristotélica, o autor de uma composição, no ato da criação artística, deve buscar ativamente o efeito mais apropriado ao gênero da composição. Isto significa que (i) para cada gênero há um efeito mais apropriado e que (ii) o autor deve lançar mão de estratégias para antever como os efeitos irão operar sobre o ânimo do público durante a apreciação. Como bem explica Gomes (2004, p. 95): “O efeito é semente plantada na criação, que brotará somente na apreciação”<sup>15</sup>.

Nesse sentido, a criação (*póiesis*) é um processo de astúcia, de planejamento estratégico, de *programação de efeitos* pelo autor, o qual demonstra sua competência como artista na medida em que é capaz de organizar sua composição de tal forma que ela, de fato, produza na plateia os efeitos por ele programados.

Apropriando-se dos conceitos aristotélicos acima descritos, Gomes (2004) afirma que uma poética audiovisual deve herdar do pensamento aristotélico duas teses, cada uma delas com uma consequência metodológica. A *primeira tese* versa sobre a *natureza da composição* cinematográfica: “o filme pode ser entendido corretamente se é visto como um *conjunto de dispositivos e estratégias* destinados à produção de efeitos sobre seu espectador”<sup>16</sup> (p. 95, grifo nosso). A *consequência metodológica* disto é que o procedimento de análise consiste em *indicar este conjunto de dispositivos*, os quais poderão ser identificados, isolados e relacionados com um dado gênero e seus efeitos típicos.

Já a *segunda tese*, sobre a *natureza da apreciação* de uma composição, sustenta que um filme só existirá enquanto *obra* quando estiver sendo apreciado. *Metodologicamente*, a consequência é que o analista, ao invés de focar-se nas intenções do criador do filme, deverá *concentrar seu olhar no filme tal como é apreciado*, porém com a ressalva de que não se está falando aqui apenas de apreciações empíricas numa sala de cinema, mas também de apreciações potenciais previstas na composição.

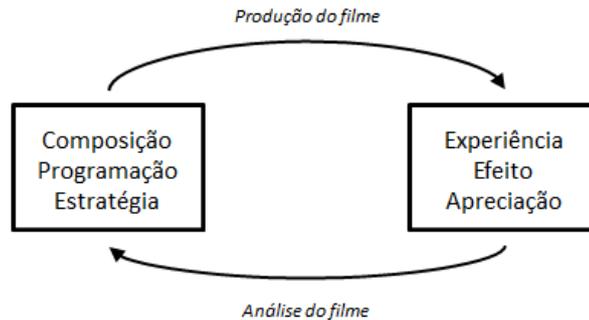
O corolário dessas duas consequências metodológicas é que o pesquisador, no ato da análise, deverá se preocupar primeiro com o que Gomes (2004) chama de “lugar da apreciação” (p. 97), ou seja, o sistema de efeitos operados – como o filme “mexe” com o público, a experiência que emerge da interação entre texto e apreciador. Portanto, o percurso analítico deverá seguir a direção inversa do percurso de produção do filme: se a *produção*

<sup>15</sup> “El efecto es semilla plantada en la creación, que brotará solamente en la apreciación.”

<sup>16</sup> “el filme puede ser entendido correctamente si es visto como un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador”.

inicia-se nas estratégias e dispositivos e vai em direção à apreciação, a *análise* deverá começar na apreciação e depois debruçar-se retrospectivamente sobre as estratégias e dispositivos. A Figura 5 sintetiza os dois percursos.

Figura 5 – Relação entre os percursos de produção e análise de um filme segundo a poética audiovisual de Gomes (2004)



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém dois quadrados lado a lado. No quadrado do lado esquerdo estão escritas as palavras “composição”, “programação” e “estratégia”. No quadrado do lado direito estão escritas as palavras “experiência”, “efeito” e “apreciação”. Acima dos dois quadrados há uma seta curvada que vai da esquerda para a direita e contém a legenda “produção do filme”. Abaixo dos dois quadrados há uma seta curva que vai no sentido inverso, da direita para a esquerda e que contém a legenda “análise do filme”.

Esta perspectiva pressupõe que compreendamos um filme como constituído de três dimensões:

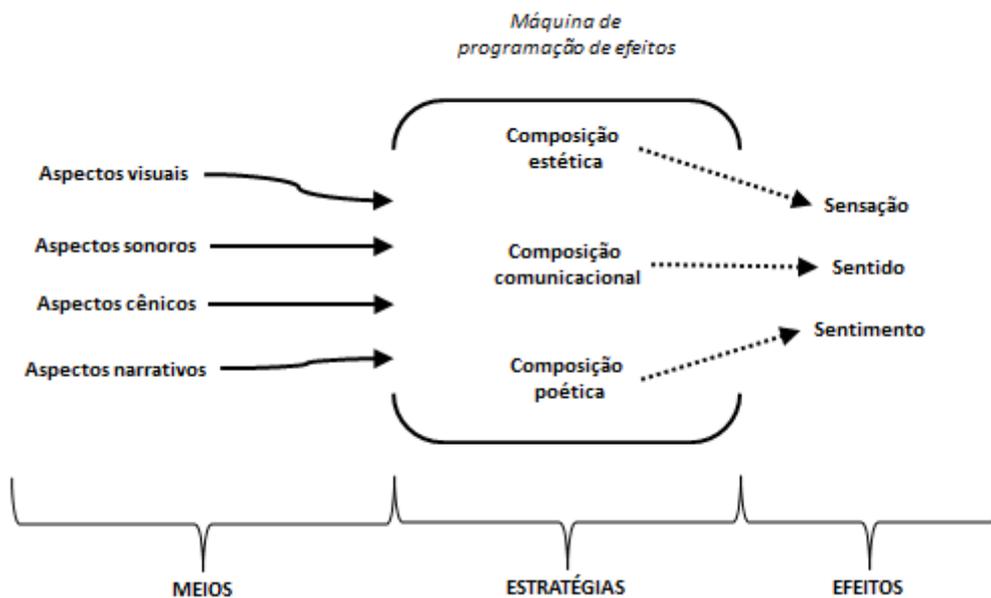
1. **Meios:** os recursos materiais que serão ordenados e dispostos em função dos efeitos que se quer produzir a posteriori, durante a apreciação;
2. **Estratégias:** os meios e recursos já estruturados, já compostos e agenciados como dispositivos, capazes de programar os efeitos próprios à obra;
3. **Efeitos:** a efetuação dos meios e estratégias, a fruição estética na apreciação do filme, o enlevo resultante.

Classificar a primeira dimensão, dos *meios*, implica levar em conta o fato de que o cinema é uma arte mista, que emprega materialidades diversas a partir de parâmetros inspirados em diversas artes. A visualidade de um filme elenca aspectos plásticos (cores, arranjo dos elementos na tela, posição de objetos), aspectos fotográficos (ângulo, enquadramento, nitidez da imagem, brilho, contraste) e aspectos próprios da imagem em movimento (movimento da câmera pelo cenário, cortes, tomadas). Já a qualidade sonora de um filme traz consigo tanto aspectos musicais (trilha sonora), quanto efeitos diegéticos (sons de passos, o rangido de uma porta abrindo). Podemos mencionar ainda aspectos cênicos

(estilo de direção, dramaticidade da atuação, cenário, figurino) e aspectos narrativos (o enredo da história e seu desfecho).

Os meios serão, então, a matéria prima das *estratégias*, à medida que são processados pelo que Gomes (2004) chama de uma *máquina de programação de efeitos*, responsável por codificar efeitos no filme por meio de três modos de composição, aos quais corresponderão três tipos de experiência no momento da apreciação da obra, conforme expressa a Figura 6.

Figura 6 – Representação das três dimensões de um filme segundo a poética audiovisual de Gomes (2004)



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: na base da imagem existem três chaves dispostas horizontalmente e que separam a imagem em três seções: uma seção esquerda, uma seção central e uma seção direita. Abaixo da chave relativa à seção esquerda lê-se a legenda “meios”, em letras maiúsculas. Na parte central desta seção estão escritos os dizeres: “aspectos visuais”, “aspectos sonoros”, “aspectos cênicos” e “aspectos narrativos”. Estes dizeres estão dispostos um acima do outro. Da margem esquerda de cada um destes dizeres se projetam setas que apontam para a seção central da imagem. Abaixo da chave relativa à seção central da imagem, lê-se a legenda “estratégias” em letras maiúsculas. No centro da seção central há uma figura geométrica quadrada que tem as pontas arredondadas e tem as laterais esquerda e direita vazadas. As setas que se projetam da seção esquerda terminam nesta borda vazada da figura geométrica. Acima desta figura lê-se a legenda “máquina de programação de efeitos”. Dentro da figura geométrica, lê-se três legendas: “composição estética”, “composição comunicacional” e “composição poética”. De cada uma destas três legendas se projetam setas pontilhadas que passam através da borda vazada à direita, em direção à seção direita da imagem. Abaixo da chave relativa à seção direita da imagem, lê-se a legenda “efeitos” em letras maiúsculas. Na parte central desta seção, lê-se três legendas: “sensação”, “sentido” e “sentimento”. A legenda “sensação” é tocada pela seta pontilhada que se projeta da legenda “composição estética”. A legenda “sentido” é tocada pela seta pontilhada que se projeta da legenda “composição comunicacional”. A legenda “sentimento” é tocada pela seta pontilhada que se projeta da legenda “composição poética”.

A dimensão dos *efeitos*, da apreciação, é composta de: sensações (experiência sensorial), sentidos (experiência conceptual) e sentimentos (experiência emocional). As *sensações* são aqui entendidas como os efeitos provocados pelo filme sobre os sentidos da visão e audição do expectador. Para alcançar este fim, os meios e materiais serão estruturados pela máquina de programação de efeitos como uma *composição estética*. Caberá ao analista, portanto, identificar quais sensações o filme lhe provoca para, então, isolar qual a estratégia empregada.

Já os *sentidos* são efeitos intelectivos: ideias, noções, inferências e significados provocados pelo filme. Os meios e materiais passam a imprimir determinados sentidos na plateia quando formatados numa *composição comunicacional*.

Finalmente, um filme pode inspirar determinados estados de espírito no público, efeitos emocionais ou anímicos, os *sentimentos*, programados pela configuração dos meios numa *composição poética*.

Para finalizar a exposição da Poética de Gomes (2004), é preciso mencionar que o autor levanta a questão de se os três tipos de efeitos (sensorial, conceptual e emocional) constituem a totalidade da experiência de assistir a um filme, ou se este é capaz de provocar alguma categoria adicional de efeitos, pergunta para a qual Gomes admite não ter respostas.

A proposta de Gomes (2004) oferece grande sistematicidade para a análise de filmes ao traçar um percurso metodológico que começa na apreciação e, retrospectivamente, vai em direção à programação de efeitos, ou seja, às estratégias de composição do filme. Porém, o quadro teórico esboçado não deixa claro como realizar uma coleta de dados capaz de revelar o *lugar da apreciação* de que fala o autor.

Ademais, as categorias de análise presentes na máquina de programação de efeitos são genéricas demais, diminuindo sua operatoriedade analítica. Nesse sentido, incorporamos a solução adotada por Mascarenhas (2012), delineada na seção de Metodologia, a seguir.

### 3 PERCURSO METODOLÓGICO

Nesta seção, estão arrolados em minúcia: (i) uma descrição tipológica da presente pesquisa, (ii) uma apresentação do *corpus* escolhido e o motivo de sua seleção e, por fim, (iii) um detalhamento dos procedimentos de coleta e análise dos dados, no sentido de esclarecer como cada etapa satisfaz os objetivos específicos deste trabalho, possibilitando responder as perguntas de pesquisas. Senão, vejamos.

#### 3.1 TIPOLOGIA DA PESQUISA

Tomando como base as tipologias de metodologia científica propostas por Lakatos e Marconi (2009) e por Gil (2002), a presente pesquisa pode ser caracterizada da seguinte maneira:

**Quanto aos objetivos:** haja vista que, nas pesquisas do grupo LEAD, esta é a primeira pesquisa sobre avaliatividade em AD a tentar o cotejo entre, de um lado, a análise linguística de um roteiro e, de outro lado, a análise fílmica, trata-se de uma pesquisa **exploratória**; porém, mais especificamente, a pesquisa consiste na descrição tanto das características avaliativas do roteiro produzido pelo canal TV Aparecida, quanto dos programas de efeitos do filme *Vermelho como o céu* (na perspectiva da Poética de Gomes (2004)), logo, trata-se também de uma pesquisa **descritiva**.

**Quanto à natureza:** haja vista que os dados são coletados *in natura*, sem manipulação de variáveis, esta pesquisa é eminentemente **qualitativa**. Ao mesmo tempo, levando em conta que os dados linguísticos do roteiro de AD são analisados via Linguística de *Corpus* para aferir as frequências absoluta (quantas vezes cada categoria ocorre) e relativa (qual a proporção de cada categoria frente às demais) dos posicionamentos avaliativos no roteiro de AD, esta pesquisa também tem um caráter **quantitativo**.

**Quanto à abordagem:** é uma pesquisa **indutiva**, pois o *corpus* investigado é diminuto e os resultados aqui encontrados não se prestam a grandes generalizações. Todavia, o entendimento das características do objeto investigado proporciona rica fonte de reflexões pertinentes à AD de filmes de maneira geral.

### 3.2 O *CORPUS* E SUA COLETA

O *corpus* analisado consiste da produção italiana ‘*Vermelho como o céu*’<sup>17</sup> (2006) e do seu roteiro de AD produzido pelo canal televisivo TV Aparecida. Baseado em fatos reais, o filme do diretor Cristiano Bortone apresenta a história de superação de Mirco Mencacci, um famoso editor de som do mercado cinematográfico italiano que perdeu a visão aos 10 anos de idade e se viu obrigado pela legislação de seu país a ir morar num dos internatos para crianças não videntes.

A escolha deste *corpus* (filme + roteiro de AD) se deve, em primeiro lugar, ao fato de já ter sido coletado anteriormente pelo grupo LEAD, quando da constituição de um banco de dados de AD televisiva por meio do projeto de pesquisa ‘*Acessibilidade na televisão brasileira: a construção e a análise de um corpus de roteiros de audiodescrição da grade de programas da TV aberta*’ (abreviado CAD\_TV)<sup>18</sup>. O filme ‘*Vermelho como o céu*’ e seu roteiro de AD foram gentilmente cedidos ao grupo LEAD pelo canal TV Aparecida; logo, não foi necessário gravar sua exibição audiodescrita via televisão para posterior transcrição manual do roteiro, o que trouxe maior celeridade à presente investigação.

Em segundo lugar, este filme foi escolhido pela afinidade entre a história contada no filme e as discussões em que se insere o presente trabalho: ambos lidam com a questão da inclusão de PcDVs.

Acerca do filme analisado, conta-se a história de Mirco (interpretado por Luca Capriotti), uma criança apaixonada por cinema que mora próximo à cidade de Pisa. Certo dia, Mirco vê a espingarda de seu pai num lugar alto da casa e, curioso, sobe numa cadeira para mexer na arma, mas acaba se desequilibrando e caindo junto com a espingarda, que dispara acidentalmente, causando a cegueira de Mirco. Pela lei italiana do período, década de 1970, o menino deveria frequentar uma escola especial. O médico responsável por Mirco recomenda aos pais do garoto que ele vá para um internato católico em Gênova, o Instituto Cassoni. Lá chegando, Mirco demonstra dificuldade para lidar com sua nova situação e acaba se envolvendo numa briga. Como castigo, Mirco é obrigado a ficar isolado no dormitório. Frustrado, Mirco libera sua raiva desarrumando as camas dos colegas, até se deparar com um

<sup>17</sup> <http://www.orisa.it/rosso-come-il-cielo/>. Acesso em: 10 jun 2017.

<sup>18</sup> O projeto CAD\_TV, financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) (por meio do Programa de Bolsas de Fixação de Pesquisador (BFP)), buscou mapear e descrever as estratégias de tradução audiovisual utilizadas por três canais de televisão brasileiros (Rede Globo, SBT e TV Aparecida) nos roteiros de AD de filmes e seriados exibidos em suas respectivas grades de programação, considerando as especificidades dos gêneros narrativos e das categorias de programas.

armário. No armário, Mirco descobre um gravador de som utilizado pelas crianças do internato para ouvirem livros narrados sobre as matérias do colégio ou sobre outros assuntos.

Com a ajuda de seu novo amigo, Feliz (Simone Gullì), Mirco utiliza o gravador para registrar diversos sons – o som do vento soprando à janela, dos pingos d’água no chuveiro – e edita as diferentes gravações na forma de uma narrativa, a qual Mirco decide usar como alternativa a um trabalho escolar requerido por seu professor, o padre Dom Giulio (Paolo Sassanelli). O trabalho consistia de uma redação acerca das quatro estações, mas Mirco não poderia finalizar a tarefa, pois, ainda indócil, se recusava a aprender Braile.

Por causa de sua atitude inovadora, Mirco acaba despertando a fúria do diretor do internato (Norman Mozzato), um homem cego, tal como os alunos, mas amargurado e incapaz de enxergar o potencial das PcDVs para serem independentes e perseguirem seus sonhos. O desenrolar da trama gira em torno da intensificação do conflito entre Mirco e o diretor, o qual acaba expulsando o garoto do internato. A decisão do diretor desperta a solidariedade da população, que pressiona o prefeito da cidade a interceder por Mirco junto ao diretor do internato. Ao final, o diretor é afastado de seu cargo e Mirco pode terminar suas gravações e apresentá-las publicamente num evento escolar.

### 3.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Como dito anteriormente, na seção de Introdução, a pesquisa procura cumprir dois objetivos específicos: (a) identificar, a partir da Poética do Audiovisual de Gomes (2004) e do modelo de análise de Mascarenhas (2012), quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”; (b) verificar, a partir do Sistema de Avaliatividade (MARTIN; WHITE, 2005), como os posicionamentos avaliativos dos produtores do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ reconstroem os efeitos programados neste filme.

Estes objetivos foram pensados na busca por maximizar a replicabilidade da metodologia aqui utilizada. Isto porque a compreensão sobre a interação filme/roteiro de AD, quanto à avaliatividade, só irá avançar após a observação sistemática desta interação filme/roteiro em vários filmes audiodescritos. Porém, a viabilidade desta empreitada depende de um modelo de análise cujas etapas metodológicas sejam suficientemente operatórias.

A ampla aplicação de um modelo de análise, por sua vez, traz consigo o problema da confiabilidade interna e externa de uma pesquisa. Nunan (1992) define a confiabilidade

interna como “a solidez da coleta, da análise e da interpretação dos dados”<sup>19</sup> (p. 14), ao passo que a confiabilidade externa é definida como o quão bem “pesquisadores independentes conseguem reproduzir um estudo e obter resultados similares àqueles obtidos no estudo original”<sup>20</sup> (p. 14).

No que tange a investigação da interação filme/roteiro de AD, um fator potencialmente problemático para a confiabilidade das pesquisas sobre avaliabilidade em roteiros de AD (especificamente AD de filme) é o *modus faciendi* da análise dos filmes audiodescritos: os pesquisadores do grupo LEAD são, em sua maioria, ou graduandos em Letras ou pós-graduandos em Linguística Aplicada da UECE. As grades curriculares de ambos os cursos carecem de disciplinas específicas sobre os Estudos Fílmicos e suas diferentes vertentes teórico-metodológicas. A falta de treinamento sistemático na análise de filmes pode resultar ou em análises exclusivamente linguísticas (as quais não nos dizem muito acerca da acessibilidade), ou em análises fílmicas impressionísticas, assistemáticas, idiossincráticas dos filmes audiodescritos.

Nesse sentido, o percurso metodológico aqui delineado procura minimizar este problema em potencial acrescentando aos métodos de Linguística de *Corpus* já utilizados pelo grupo LEAD o modelo de análise de filmes proposto por Mascarenhas (2012). O objetivo da autora era propor critérios sistemáticos para a elaboração de roteiros de AD de filme, os quais, no modelo supracitado, têm como eixo uma análise narratológica audiovisual, esta última orientada pela poética de Gomes (2004) e pela adaptação dos parâmetros delineados pelo grupo de pesquisa A-TEVE<sup>21</sup>.

O modelo de análise aplicado por Mascarenhas (2012) consiste de um percurso metodológico de seis etapas (melhor detalhadas nas subseções adiante), que podem ser divididas em dois momentos: (i) as duas primeiras etapas são responsáveis por **reconstituir a apreciação** da obra fílmica, possibilitando a identificação dos efeitos programados pelos realizadores do filme; (ii) as outras quatro etapas são responsáveis por depreender quais **estratégias** (vide Figura 6, subseção 2.3) foram empregadas na composição da obra para programar os efeitos desejados.

Minha proposta é realizar a análise linguística do roteiro depois de reconstituída a apreciação, o primeiro momento do percurso metodológico utilizado por Mascarenhas (2012).

<sup>19</sup> “[...] the consistency of data collection, analysis, and interpretation.”

<sup>20</sup> “[...] independent researchers can reproduce a study and obtain results similar to those obtained in the original study.”

<sup>21</sup> O grupo A-TEVE (<https://ateve.com.br/>) é liderado pela Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza Romano (<http://lattes.cnpq.br/3653549249577371>), docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Isto se justifica, primeiramente, pois as duas etapas iniciais do percurso proposto, ao reconstituírem a apreciação da obra analisada, estabelecem os efeitos programados do filme como critério norteador da categorização e posterior análise do roteiro de AD, condicionando assim a análise linguística à coerência interna da obra audiodescrita, ensejando maior confiabilidade à análise, conseqüentemente, maior replicabilidade.

Tendo explicitado, de modo geral, a relação entre os dois objetivos específicos e as duas grandes etapas de análise aqui adotadas, resta agora detalhar cada uma delas.

### 3.3.1 Reconstituição da apreciação

Tal como Mascarenhas (2012), utilizo a Poética do audiovisual de Gomes (2004), segundo a qual a análise das estratégias de composição de um filme deve se dar em função de seus efeitos programados. Logo, segundo Gomes (2004, p. 44), antes da análise das estratégias é preciso “identificar o ‘lugar da apreciação’ como instância onde o produto audiovisual opera, onde produz seus efeitos, onde se apresenta pela primeira vez como tal”<sup>22</sup>.

É nesta identificação da apreciação que a presente pesquisa foca seus esforços, deixando para investigações posteriores uma reflexão que abranja também as estratégias responsáveis por produzir os programas de efeitos.

Ademais, em seu artigo, Gomes (2004) não fornece maiores detalhes sobre como realizar empiricamente esta identificação do “lugar da apreciação”. Em face desta situação, me aproprio dos passos seguidos por Mascarenhas (2012), que averigua o lugar da apreciação nesta ordem:

1. **o contexto de produção da obra** (passo operacionalizado via coleta de depoimentos dos realizadores da obra – como diretor, produtores, roteiristas etc. – , bem como coleta de notas de produção);
2. **a instância de fruição e consumo da obra** (passo operacionalizado via coleta de depoimentos da crítica especializada e de leigos que apreciaram a obra);

Se na busca por produzir análises fílmicas com maior rigor hermenêutico, Gomes (2004) estabelece a apreciação como princípio orientador, é defensável que esta também sirva de ponto de apoio para a categorização dos dados linguísticos, pois, no que tange a aplicação

---

<sup>22</sup> “identificar el «lugar de la apreciación», como instancia donde el filme opera, donde produce sus efectos, donde se presenta por primera vez como filme”.

do Sistema de Avaliatividade, “nossas análises são sempre leituras posicionadas socialmente” (MARTIN; WHITE, 2005, p. 25)<sup>23</sup>.

Em suma, a análise linguística do roteiro de AD pode se beneficiar com o rigor hermenêutico oferecido pela identificação do “lugar da apreciação” que, uma vez encontrado, permite satisfazer o primeiro objetivo específico desta pesquisa e, portanto, responder à primeira pergunta de pesquisa: *quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”?*

Quanto ao segundo objetivo específico, ele é alcançado pela execução de uma segunda fase metodológica.

### 3.3.2 Etiquetagem do roteiro e análise linguística

A segunda etapa desta pesquisa consiste de uma análise linguística do roteiro de AD, utilizando como ferramenta de análise a Linguística de *Corpus*.

A Linguística de *Corpus*, grosso modo, é uma metodologia de estudo das línguas naturais baseada em exemplos “da vida real” (MCENERY; WILSON, 2001). Trata-se da coleta de um *corpus* – um ou mais textos autênticos preservados digitalmente, na forma de arquivos de computador – e de sua exploração através de *softwares* de análise linguística, que permitem a manipulação de enormes massas de dados linguísticos via processos de busca, recuperação, ordenamento e cálculo das informações (MCENERY; WILSON, 2001).

Quando um ou mais textos são analisados em seu estado bruto, sem o acréscimo de informações pelo pesquisador, a Linguística de *Corpus* permite uma pesquisa fundamentalmente de cunho lexical e/ou fraseológico: é possível verificar quais vocábulos ocorrem no *corpus* (*types*), quantas vezes cada vocábulo se repete (*tokens*) e em quais ambientes os vocábulos se encontram dentro do texto (cotextos).

Caso o pesquisador deseje trabalhar com categorias metalinguísticas abstratas – morfossintáticas (verbo, substantivo, adjetivo), sintáticas (sujeito, objeto, predicador), semânticas (papel temático, modalidade, aspecto verbal) etc. –, é preciso acrescentar nos textos informações que sinalizem as categorias desejadas, as chamadas *etiquetas*. O processo de acrescentar as etiquetas ao *corpus* recebe o nome de *etiquetagem*.

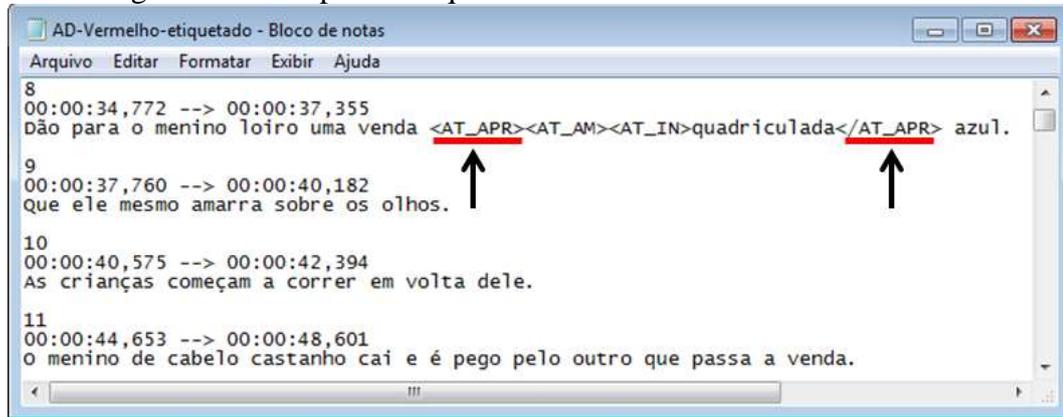
Seguindo as pesquisas anteriores do grupo LEAD, as etiquetas utilizadas no presente trabalho foram desenvolvidas com base no padrão *Standard Generalized Markup*

---

<sup>23</sup> “[...] our analyses are always socially positioned readings [...]”

*Language (SGML)*, que distingue as categorias de análise entre parênteses angulares (< >) e delimita o início e o fim<sup>24</sup> do trecho de texto que a categoria abarca, tal como mostra o exemplo da Figura 7.

Figura 7 – Exemplo de etiquetas de avaliatividade no roteiro de AD



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra uma captura de tela do programa Bloco de Notas aberto com o texto do roteiro de AD. Numa das inserções de AD do roteiro, a palavra “quadriculada” está ladeada pelas etiquetas que categorizam esta palavra segundo o Sistema de Avaliatividade. As etiquetas que marcam os limites do trecho de texto categorizado estão sublinhadas com traços grossos de cor vermelhas. Abaixo dos traços vermelhos estão setas verticais que apontam para cima.

A Figura 7 apresenta um trecho do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ no formato .txt<sup>25</sup>, no qual setas apontam para as etiquetas de ‘atitude-apreciação’. Estas etiquetas foram acrescentadas no corpo do texto para sinalizar explicitamente as realizações de avaliatividade no roteiro de AD. Como se pode observar, as etiquetas circundam o trecho de texto objeto de análise segundo o formato: **<etiquetas de abertura>trecho</etiqueta de fechamento>**. Os parênteses angulares servem para que o programa de Linguística de *Corpus*, na contagem lexicológica de *types* e *tokens*, ignore as etiquetas, pois são informações acrescentadas pelo pesquisador, contabilizando apenas as palavras do texto original.

Ademais, as etiquetas aqui utilizadas foram modificadas em relação àquelas desenvolvidas por Farias Junior (2016): naquele estudo, as etiquetas foram elaboradas para contabilizar, numa mesma etiqueta, as ativações de sistemas simultâneos levando em consideração todos os níveis de delicadeza das três subredes principais – ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’.

Porém, neste trabalho, almejando facilitar o cômputo das frequências das escolhas avaliativas, as etiquetas contemplam, dentro das três subredes principais, cada sistema

<sup>24</sup> Indicado por uma barra oblíqua dentro dos parênteses angulares.

<sup>25</sup> Formato de texto puro, que não acrescenta dados de edição – como tamanho das margens ou cor da fonte –, ideal para ser utilizado por um programa de Linguística de *Corpus*.

individualmente, mesmo que seja ativado simultaneamente a outros sistemas. Para aclarar a questão, consideremos o caso dos três sistemas simultâneos da subrede de ‘atitude’ (vide Figura 2, seção 2.2).

No seu segundo nível de delicadeza, a subrede de ‘atitude’ possui três sistemas simultâneos – TIPOS DE ATITUDE, POLARIDADE e TIPOS DE REALIZAÇÃO – representados na figura por três setas que partem de uma mesma chave. De acordo com a literatura sobre Avaliatividade (por exemplo, Martin e White (2005) e Martin e Rose (2007)), as escolhas nos três sistemas são simultâneas. Porém, para facilitar uma análise quantitativa mais detalhada, neste trabalho, foram desenvolvidas etiquetas para sinalizar os termos de cada sistema individualmente: etiquetas para sinalizar apenas os termos do sistema TIPOS DE ATITUDE (‘afeto’, ‘julgamento’, ‘apreciação’) e assim sucessivamente. O Quadro 1 mostra as etiquetas referentes ao sistema de segundo nível de delicadeza TIPOS DE ATITUDE.

Quadro 1 – Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE ATITUDE

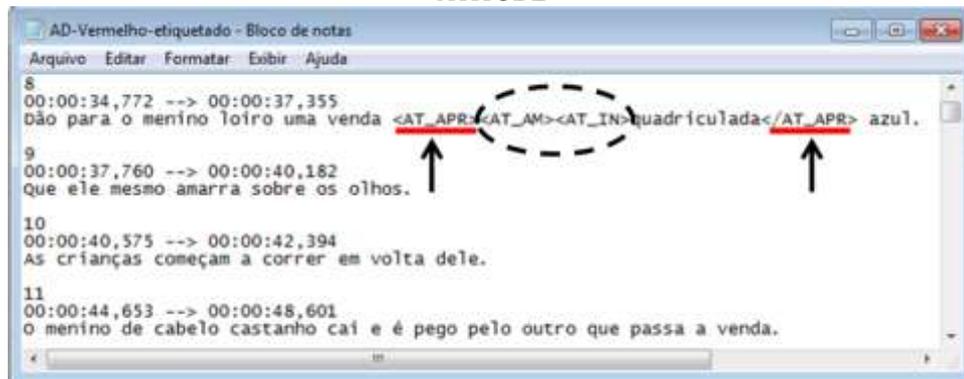
<AT_AFE>	Identifica abertura de ‘atitude-afeto’
<AT_JUL>	Identifica abertura de ‘atitude-julgamento’
<AT_APR>	Identifica abertura de ‘atitude-apreciação’
</AT_AFE>	Identifica fechamento de ‘atitude-afeto’
</AT_JUL>	Identifica fechamento de ‘atitude-julgamento’
</AT_APR>	Identifica fechamento de ‘atitude-apreciação’

Fonte: Grupo LEAD

As etiquetas no Quadro 1 abreviam, na margem esquerda, o termo do primeiro nível de delicadeza, ‘atitude’, com suas duas letras iniciais maiúsculas – AT –, enquanto os termos do segundo nível de delicadeza (‘afeto’, ‘julgamento’ e ‘apreciação’) são abreviados na margem direita com as três primeiras letras maiúsculas de cada um deles – respectivamente, AFE, JUL e APR.

Optou-se por resumir os termos do sistema TIPOS DE ATITUDE com três letras, pois são estas etiquetas que delimitam a abertura e o fechamento do trecho caracterizado por elas, ao passo que as etiquetas dos outros dois sistemas – POLARIDADE e TIPO DE REALIZAÇÃO DA ATITUDE – têm apenas duas letras, como mostra o círculo pontilhado na Figura 8.

Figura 8 – Destaque das etiquetas dos sistemas de POLARIDADE e TIPO DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE

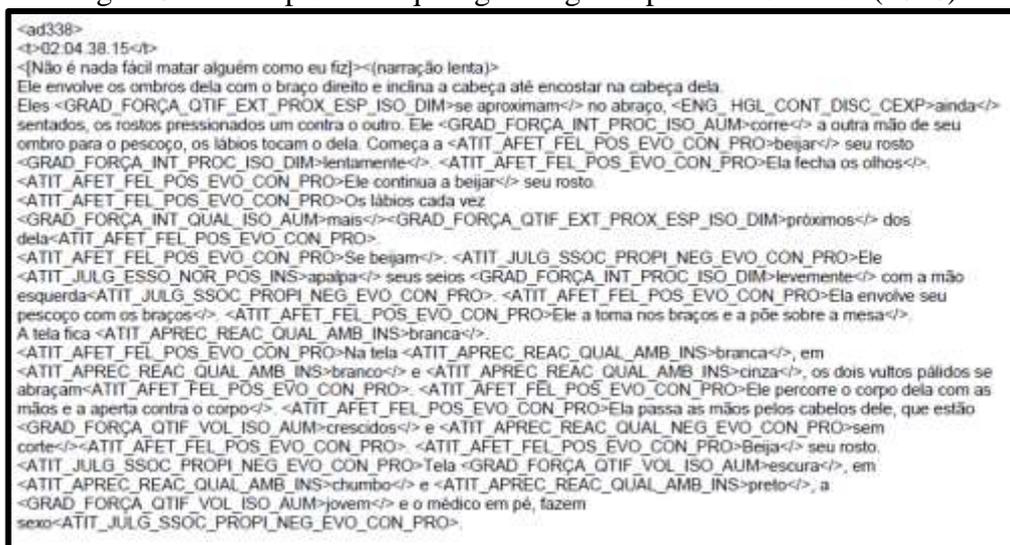


Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra uma captura de tela do programa Bloco de Notas aberto com o texto do roteiro de AD. Numa das inserções de AD do roteiro, há um círculo pontilhado destacando duas etiquetas de análise.

Na Figura 8, as etiquetas dentro do círculo pontilhado indicam, da esquerda para a direita, as escolhas sistêmicas ‘atitude-ambígua’ (<AT\_AM>) e ‘atitude-inscrita’ (<AT\_IN>). Para cada termo sinalizado pelas etiquetas, seja do primeiro nível de delicadeza (‘atitude’), seja do segundo nível (‘ambígua’ e ‘inscrita’), são utilizadas apenas as duas letras iniciais maiúsculas, objetivando diminuir a “poluição visual” apresentada ao analista após o fim da etiquetagem, haja vista que um trecho de AD mais longo pode conter inúmeras ocorrências de posicionamento avaliativo, necessitando de várias etiquetas naquele mesmo trecho, às vezes dificultando a visualização destas pelo analista. Considere-se, por exemplo, o trecho <ad338> do *corpus* de Farias Junior (2016) na Figura 9.

Figura 9 – Exemplo de etiquetagem seguido por Farias Junior (2016)



Fonte: Farias Junior (2016, p. 218)

Descrição da imagem: a imagem mostra o trecho de um roteiro de AD etiquetado segundo critérios diferentes da presente pesquisa. Há uma grande quantidade de etiquetas e cada uma delas é bastante longa.

Mesmo que o analista utilize um programa de Linguística de *Corpus* para buscar as etiquetas, ainda assim, se elas forem muito longas ou se aparecerem em demasia, se torna difícil a análise qualitativa do texto, principalmente pelo fato de o Sistema de Avaliatividade lidar com categorias discursivas, passíveis de transcender os limites da oração, às vezes demandando do pesquisador o exame de trechos de texto.

Por estes motivos, realizou-se uma diminuição tanto da quantidade de etiquetas (elas contemplam apenas o primeiro e segundo níveis de delicadeza), quanto de seu tamanho. O Quadro 2 mostra as etiquetas referentes ao sistema de segundo nível de delicadeza POLARIDADE.

Quadro 2 – Etiquetas relativas ao sistema POLARIDADE

<AT_PO>	Identifica ‘atitude-positiva’
<AT_AM>	Identifica ‘atitude-ambígua’
<AT_NE>	Identifica ‘atitude-negativa’

Fonte: Grupo LEAD

Já o Quadro 3 mostra as etiquetas referentes ao sistema de segundo nível de delicadeza TIPO DE REALIZAÇÃO DA ATITUDE.

Quadro 3 – Etiquetas relativas ao sistema de TIPOS DE REALIZAÇÃO DA ATITUDE

<AT_IN>	Identifica ‘atitude-inscrita’
<AT_EV>	Identifica ‘atitude-evocada’

Fonte: Grupo LEAD

Seguindo a lógica aplicada aos três sistemas simultâneos de ‘atitude’, as etiquetas de abertura e fechamento de ‘engajamento’ e ‘gradação’ seguem o mesmo padrão de elaboração: na margem esquerda, são exibidas as duas letras iniciais maiúsculas dos termos do primeiro nível de delicadeza – EN para ‘engajamento’ e GR para ‘gradação’ –, ao passo que na margem direita são exibidas as três letras iniciais maiúsculas dos termos do segundo nível de delicadeza – MON para ‘monoglossia’, HET para ‘heteroglossia’, FOR para ‘força’ e FOC para foco. Os Quadros 4 e 5 sintetizam estas etiquetas.

Quadro 4 – Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE ENGAJAMENTO

<EN_MON>	Identifica abertura de ‘engajamento-monoglossia’
<EN_HET>	Identifica abertura de ‘engajamento-heteroglossia’
</EN_MON>	Identifica fechamento de ‘engajamento-monoglossia’
</EM_HET>	Identifica fechamento de ‘engajamento-heteroglossia’

Fonte: Grupo LEAD

Quadro 5 – Etiquetas relativas ao sistema TIPOS DE GRADAÇÃO

<GR_FOR>	Identifica abertura de ‘gradação-força’
<GR_FOC>	Identifica abertura de ‘gradação-foco’
</GR_FOR>	Identifica fechamento de ‘gradação-força’
</GR_FOC>	Identifica fechamento de ‘gradação-foco’

Fonte: Grupo LEAD

Por fim, é preciso mencionar, na subrede de ‘gradação’, as etiquetas referentes ao sistema de segundo nível de delicadeza DIREÇÃO DA GRADAÇÃO, apresentadas no Quadro 6.

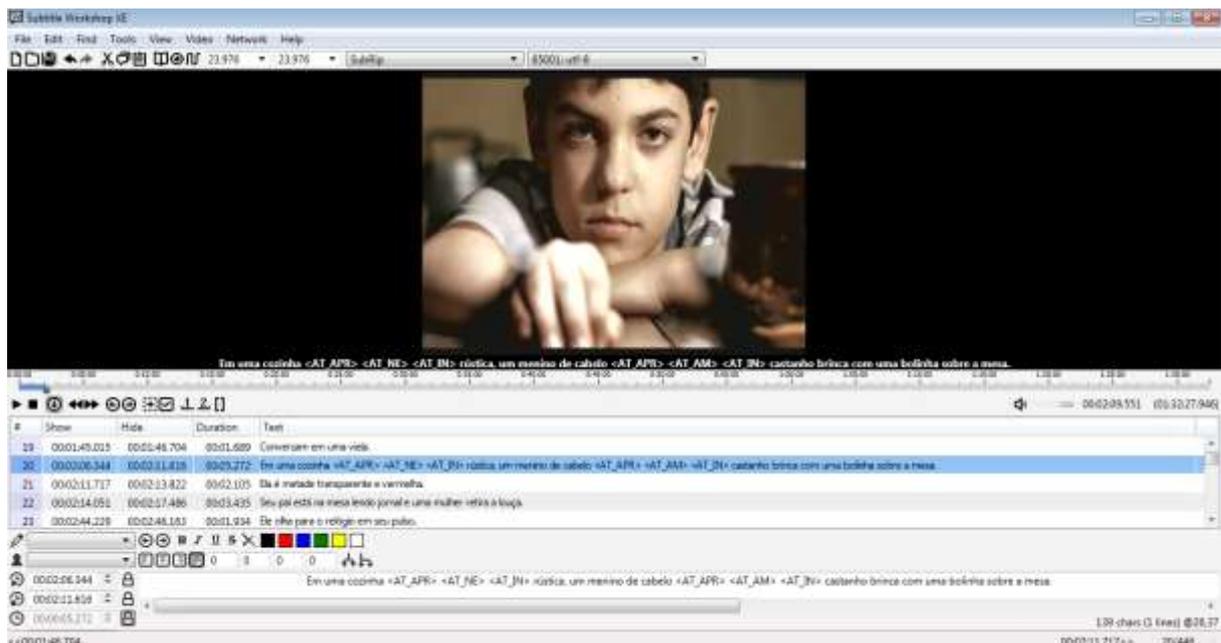
Quadro 6 – Etiquetas relativas ao sistema DIREÇÃO DA GRADAÇÃO

<GR_AU>	Identifica ‘gradação-aumentando’
<GR_DI>	Identifica ‘gradação-diminuindo’

Fonte: Grupo LEAD

Neste trabalho, a etiquetagem é feita manualmente e contempla as hierarquias da palavra, dos grupos-frases, das orações e dos complexos oracionais, podendo chegar até trechos de texto, com o fito de encontrar léxico avaliativo, estruturas avaliativas ou trechos de texto avaliativos. Para garantir que a etiquetagem do roteiro de AD consideraria a programação de efeitos de ‘Vermelho como o céu’, a etiquetagem manual foi realizada simultaneamente à apreciação do filme através do programa Subtitle Workshop (Figura 10).

Figura 10 – Exemplo de etiquetagem usando o Subtitle Workshop XE



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra uma captura de tela mostrando o programa Subtitle Workshop exibindo o filme ‘Vermelho como o céu’. Na parte superior da imagem vê-se o rosto de Mirco numa cena do filme. Logo

abaixo há uma barra com marcações de tempo mostrando quanto do filme já foi exibido. Abaixo da barra de tempo há caixas de texto mostrando as inserções de AD e seus respectivos tempos inicial e final. Na parte inferior da imagem há uma caixa de texto maior na qual se pode fazer alterações no roteiro de AD como, por exemplo, inserir as etiquetas utilizadas na pesquisa.

Originalmente destinado à legendagem, o *Subtitle Workshop* mostrou-se útil também no desenvolvimento de AD e funciona da seguinte forma: primeiro, o usuário abre o arquivo audiovisual do filme que deseja legendar (ou audiodescrever). O usuário, então, inicia a exibição do filme como se fosse assisti-lo, até chegar ao ponto do filme em que deseja fazer as marcações de tempo necessárias.

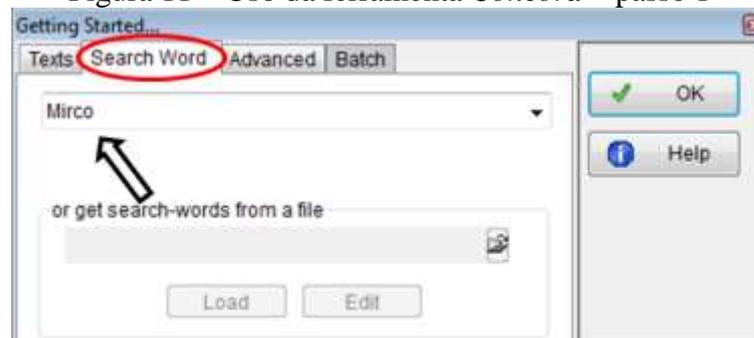
A diferença entre a marcação do tempo na legendagem e na AD é que primeira as marcações do tempo inicial e final irão coincidir com o início e o fim das falas dos personagens (pois uma legenda, independente da modalidade a qual pertença, deve manter-se sincronizada com o personagem que toma a palavra), enquanto que na segunda, as marcações do tempo inicial e final sinalizarão o intervalo sem falas entre os personagens, que é justamente o tempo que o audiodescritor terá para descrever as informações visuais do filme.

Findada a etiquetagem, a análise prossegue com a utilização de um programa de Linguística de *Corpus* chamado *Wordsmith Tools*, versão 5.0. Este programa possui três ferramentas principais: *Wordlist*, *Concord* e *Keywords*.

A primeira ferramenta, *Wordlist*, possui inúmeros usos, principalmente criar automaticamente listas de vocábulos, tanto em ordem de ocorrências mais frequentes, quanto em ordem alfabética. Visto que não foi utilizada nesta pesquisa, não será aqui descrita.

A segunda ferramenta, *Concord*, foi essencial neste trabalho, demandando mais explicações. A ferramenta permite buscar por um vocábulo no *corpus* e visualizar cada ocorrência. No roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’, é possível, por exemplo, pesquisar o nome do personagem principal, Mirco, como mostra a Figura 11.

Figura 11 – Uso da ferramenta *Concord* – passo 1



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra uma captura de tela com um recorte ampliado da página inicial da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools.

Na Figura 11, a seta indica a caixa de texto na qual o pesquisador insere o vocábulo cujas ocorrências deseja buscar, caixa de texto esta que está disponível na aba *Search Word*. Ao pressionar o botão *OK* (lado direito da figura), a ferramenta *Concord* busca todas as ocorrências do vocábulo desejado e as apresenta através das chamadas linhas de concordância, como mostra a Figura 12.

Figura 12 – Uso da ferramenta *Concord* – passo 2

The screenshot shows the Concord software interface with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a main window displaying search results. The results are organized into columns: N (line number), Concordance (text snippet), Set, Tag, Word #, Sent. #, and #l. The word 'Mirco' is highlighted in blue in the 'Word #' column. A red box highlights the first five rows of results. A red arrow points to the 'concordance' tab in the bottom left corner.

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	#l
1	sai. 261 00:48:54,594 --> 00:48:58,07			Mirco	3,259	280
2	. 258 00:48:22,273 --> 00:48:24,38			Mirco	3,235	277
3	--> 00:50:19,705 Chorando Tereza bela			Mirco	3,349	285
4	Tereza agachada faz carinhos em			Mirco	3,285	281
5	46 00:46:03 Mulher gorda conversa com			Mirco	3,149	270

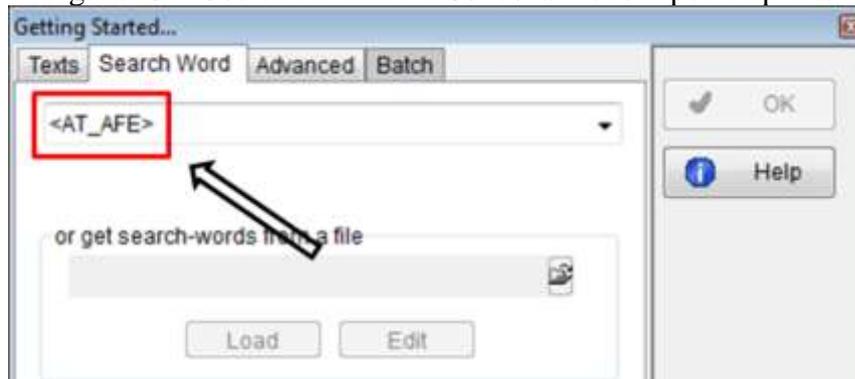
Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra a ferramenta Concord em funcionamento. No centro da imagem há várias linhas e colunas. As colunas estão dispostas da esquerda para a direita contendo: primeiro, a letra N maiúscula, para indicar a ordem das linhas, as quais se iniciam no número um; segundo, a palavra inglesa concordance, para indicar o trecho de texto em que ocorre a palavra buscada pelo pesquisador. À direita, estão colunas de dados numéricos e estatísticos.

O vocábulo [Mirco] aparece no roteiro de AD cento e trinta e duas vezes, valor discriminado no canto inferior esquerdo da tela, próximo à aba *concordance*, esta apontada pela seta à esquerda da Figura 12. Já no centro, um retângulo destaca as cinco primeiras ocorrências do vocábulo analisado, dispostas em linhas de concordância, nas quais é possível verificar as palavras à direita e à esquerda de cada ocorrência.

No caso da presente pesquisa, que trabalha com categorias metalinguísticas do Sistema de Avaliatividade, a ferramenta *Concord* pode ser utilizada para buscar as etiquetas acrescentadas pelo pesquisador, como mostra a Figura 13.

Figura 13 – Uso da ferramenta *Concord* – busca por etiquetas



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem mostra uma captura de tela com um recorte ampliado da página inicial da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools.

A Figura 13 apresenta a caixa de texto da ferramenta *Concord* preenchida com a etiqueta <AT\_AFE>, referente ao significado atitudinal de ‘afeto’. A busca pela etiqueta permite quantificar o número de ocorrências de ‘afeto’ no roteiro de AD e analisar cada ocorrência dentro de seu contexto via linhas de concordância.

Finalmente, a terceira ferramenta, *Keywords*, permite verificar quais as “palavras-chave” de um dado *corpus*, ou seja, verificar quais palavras possuem uma frequência incomumente alta no *corpus* se comparadas ao seu uso cotidiano na língua. Como esta ferramenta não será utilizada no presente trabalho, não foi descrita em detalhes.

A partir do uso da ferramenta *Concord*, é possível averiguar as frequências de posicionamentos por ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’ – tanto em números brutos, quanto em valores percentuais –, bem como examinar a eventual predominância de estruturas lexicogramaticais para a realização linguística destes posicionamentos (via linhas de concordância). Deste modo, têm-se uma visão global dos posicionamentos avaliativos no roteiro de AD, permitindo-me satisfazer o segundo objetivo específico e, logo, responder à segunda pergunta de pesquisa: *como os produtores do roteiro de AD avaliaram o filme ‘Vermelho como o céu’?*

Restam descritos a tipologia da presente pesquisa, o *corpus* analisado e a motivação de sua escolha, bem como os procedimentos de coleta e análise empregados. Falta agora apresentar os resultados obtidos e sua discussão, temas da seção a seguir.

## 4 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS E DISCUSSÃO

Esta seção, dividida em duas partes, discorre sobre os resultados obtidos para cada uma das duas etapas metodológicas principais. As problematizações e discussões necessárias serão feitas à medida que os resultados forem sendo expostos.

### 4.1 ETAPA 1 – RECONSTITUINDO A APRECIÇÃO

#### 4.1.1 O contexto de produção de ‘Vermelho como o céu’

Como dito anteriormente, na seção 3.3.1, este passo da reconstituição da apreciação é operacionalizado pela coleta de diferentes paratextos, tais como entrevistas com os realizadores da obra (produtores, roteiristas, diretor etc.), notas de produção, documentários do tipo “*making of*” etc.

No decurso da coleta de paratextos, três foram encontrados: a capa do DVD comercializado no Brasil, o trailer do filme e um breve vídeo postado na rede social Youtube contendo uma entrevista com Cristiano Bortone, diretor de ‘Vermelho como o céu’. Vejamos a análise de cada paratexto.

##### 4.1.1.1 A capa do DVD

Talvez o principal meio de divulgação de ‘Vermelho como o céu’ no Brasil, o DVD comercial do filme traz consigo um paratexto importante de ser analisado: a capa. Embora um ditado popular aconselhe as pessoas a não julgarem um livro pela capa, atualmente as capas de DVDs funcionam como um tipo de propaganda, tentando conquistar o maior número de consumidores. Num ambiente em que diferentes marcas e produtos disputam a atenção do consumidor, a capa de um DVD precisa ser eficiente não apenas em transmitir rapidamente a proposta do filme, mas também eficiente em fazê-lo de um modo atraente, para “fisgar” o possível expectador.

Nesse sentido, as capas de DVDs comerciais funcionam como pista para os programas de efeitos de cada filme. A capa do DVD de ‘Vermelho como o céu’ não é exceção, como mostra a Figura 14.

Figura 14 – Capa do DVD de ‘Vermelho como o céu’



Fonte: <http://educa-tube.blogspot.com.br/2012/02/vermelho-como-o-ceu.html>

Descrição da imagem: A figura apresenta uma versão digitalizada da frente, da lombada e do verso da capa do DVD de ‘Vermelho como o céu’. Do lado esquerdo da figura, está o verso da capa, que contém quatro imagens do filme: na primeira, Mirco está deitado numa cama e sua amiga, Francesca, está ao seu lado; na segunda imagem, aparecem Mirco e Ettore cercados por uma multidão segurando cartazes; na terceira imagem, Mirco está agachado próximo a um gravador e segura um objeto próximo ao ouvido; na quarta imagem, Mirco e seu amigo Feliz estão em cima de uma árvore. As imagens rodeiam a sinopse do filme. No meio da figura encontra-se a lombada da capa, na qual lê-se o título do filme. Do lado direito da figura, está a frente da capa com uma imagem aproximada do rosto de Mirco, que está de olhos fechados. Uma mão de criança toca o rosto de Mirco. Próximo ao rosto de Mirco, lê-se a frase “a coragem poder ser uma fábula de olhos fechados”. Embaixo do rosto de Mirco, lê-se o título do filme.

Na parte frontal da capa (lado direito da Figura 14), há a frase “a coragem pode ser uma fábula de olhos fechados”. Uma possível interpretação desta frase é como se fosse uma alusão à cena final do filme, na qual as crianças do internato, o Instituto Cassoni, encenam um conto de fadas (daí “fábula”) para seus pais utilizando apenas vozes e sonoplastia. Os pais, por seu turno, têm de apreciar a peça de olhos vendados (daí “olhos fechados”).

Esta interpretação, porém, só estaria acessível àqueles que já tivessem assistido ao filme. Talvez fosse mais proveitoso considerar a coesão intersemiótica entre a frase e a imagem ao lado. Junto à frase, há uma imagem bem aproximada do rosto de Mirco, que está de olhos fechados. Isto acaba formando uma rima multimodal com o fraseado “olhos fechados”, o que poderia levar à interpretação de que a “fábula” é a história do menino de olhos fechados da imagem, Mirco, cuja trajetória tem como característica a coragem. Porém, esta é apenas uma das leituras possíveis desencadeadas pelo elo entre a imagem e a frase, não havendo aí subsídios para uma leitura mais específica.

Dada esta indeterminação de sentido ensejada pela parte frontal da capa do DVD, é plausível propor que, do ponto de vista da poética de Gomes (2004) e seus três tipos de programas de efeitos – sensações (experiência sensorial), sentidos (experiência conceptual) e sentimentos (experiência emocional) –, as pistas verbal (frase “a coragem...”) e visual (rosto de Mirco) parecem focar a construção do sentimento de curiosidade.

Isto porque a experiência conceptual difusa, lacunar, poderia desencadear o desejo de encontrar mais informações sobre o filme. Ao mesmo tempo, as pistas verbo-visuais poderiam provocar certo estranhamento sensorial, visto que, na vida cotidiana, nossas noções de proxêmica (de espaço pessoal) nos tolhem de tocar o rosto das outras pessoas.

De qualquer sorte, independentemente de como a capa frontal do DVD engendra o germe da curiosidade, esta só ganha massa crítica através da sinopse contida na parte de trás do DVD:

Saga de um garoto cego durante os anos de 1970, que luta contra tudo e todos para alcançar seus sonhos e sua liberdade. Mirco é um jovem toscano de dez anos apaixonado pelo cinema, que perde a visão após um acidente. Uma vez que a escola pública não o aceitou como uma criança normal, é enviado para um instituto de deficientes visuais em Gênova. Lá, descobre um velho gravador e passa a criar histórias sonoras. Baseado na história real de Mirco Mencacci, um renomado editor de som da indústria cinematográfica italiana. (VERMELHO, 2006)

É na sinopse que o consumidor em potencial consegue completar as lacunas de sentido aludidas anteriormente: a “coragem” mencionada na frase encontra eco no trecho que diz “luta contra tudo e todos”; a palavra “fábula” se conecta com a contação de “histórias sonoras” de Mirco; os “olhos fechados” são os de um “jovem toscano de dez anos apaixonado pelo cinema, que perde a visão após um acidente”.

A sinopse, por sua vez, se conecta com outras imagens contidas na parte traseira da capa e que foram retiradas de cenas do filme: há uma imagem em que Mirco está agachado com o “velho gravador” mencionado na sinopse; noutra imagem, Mirco, Feliz e Francesca encontram Ettore, um ex-aluno do Instituto, durante uma manifestação e, ao fundo, vê-se uma faixa que traz o fragmento “liber” em letras vermelhas, aludindo ao desejo de alcançar “sonhos” e “liberdade”.

Considerando-se os elementos da capa do DVD discutidos até aqui, percebe-se como eles trabalham conjuntamente, paulatinamente oferecendo pistas que dirigem a leitura de um consumidor em potencial. Esta rede de sentidos deixa entrever alguns programas de

efeitos do filme: quanto às *sensações*, há principalmente a corporalidade, a taticidade<sup>26</sup>, construída pela imagem do rosto de Mirco sendo tocado pelos dedos de outra pessoa (importante para contextualizar a situação das PcDVs, que contam bastante com o sentido do tato, por exemplo, para ler escrita braile); quanto aos *sentidos*, há a ideia da luta pela liberdade, da busca dos próprios sonhos, de superação das limitações, do tema da cegueira; quanto aos *sentimentos*, há o compadecimento pela criança que perde a visão num acidente, bem como a atmosfera de magia implicada na contação de histórias de Mirco.

É importante frisar que estes programas de efeitos interpretados a partir da capa do DVD são aí ainda muito embrionários, pouco intensos, dada as limitações físicas da capa para conter informações. Os programas de efeitos são mais bem desenvolvidos para o consumidor em potencial no trailer do filme. Abaixo segue um quadro sinótico dos programas de efeito encontrados na capa do DVD.

Quadro 7 – Síntese dos programas de efeitos da capa do DVD

	<b>Sentidos</b>	<b>Sentimentos</b>	<b>Sensações</b>
<b>DVD</b>	Luta pelos sonhos Liberdade Superação Histórias sonoras Cegueira	Curiosidade	Taticidade Corporalidade

Fonte: elaborada pelo autor

#### 4.1.1.2 O trailer do filme

Com duração de 1m27s, o trailer<sup>27</sup> de ‘Vermelho como o céu’ retoma e aprofunda os três tipos de programas de efeitos sinalizados na capa do DVD. Ele se inicia introduzindo o expectador ao acidente de Mirco, como mostra a Figura 15.

<sup>26</sup> Qualidade do que é tátil.

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DCIxApUoo>. Acesso: 23 dez 2017

Figura 15 – Capturas de tela do início do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém seis capturas de tela do início do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica da esquerda para a direita, três na linha de cima, três na linha de baixo. No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 1, a câmera mostra os pés de Mirco calçando meias brancas e sandálias alpargatas, enquanto se equilibra em cima de uma banqueta que foi colocada em cima de uma cadeira. Na captura 2, a câmera foca os braços de Mirco esticados para alcançar uma espingarda pregada na parede. Na captura 3, a câmera, posicionada próxima à parede, mostra lateralmente Mirco e a espingarda começando a cair. Na captura 4, a câmera está a alguns metros da pia da cozinha e mostra a espingarda batendo no chão perpendicularmente, com a coronha voltada para o chão e o cano voltado para o teto. Do cano sai fumaça. Na captura de tela 5, a câmera está mais uma vez próxima à parede e retoma a queda de Mirco iniciada na captura de tela 3, mas agora é mostrado apenas o braço direito de Mirco esticado. Finalmente, na captura de tela 6, aparece o título do filme em italiano, *Rosso come il cielo*, em letras de caixa alta na cor branca. Ao fundo, aparecem borrões de cor amarronzada.

O trecho em questão (Figura 15) tem apenas oito segundos de duração. Nele, os aspectos imagéticos de Mirco se desequilibrando da banquetta (capturas de tela 1-3) e da espingarda disparando (captura 4) são complementados por sons diegéticos<sup>28</sup>, como o ranger das madeiras frouxas da banquetta, seguido do estrondo do tiro de espingarda e do tilintar dos pratos se quebrando.

Paralelo ao desenrolar de imagens e efeitos sonoros descritos acima, há no trecho uma música extradiegética<sup>29</sup> de fundo. Esta música faz parte da trilha sonora original de ‘Vermelho como o céu’, de autoria do compositor, músico e maestro italiano Ezio Bosso. A música em questão é o adagio<sup>30</sup> *Les Tresor* (Os tesouros), tocada com instrumentos de arco (como violino e violoncelo) e piano. Bem no início do trecho, ouvem-se leves dedilhados de piano acompanhados pelos violinos, que repetem rapidamente uma mesma nota aguda. Simultaneamente, a imagem mostra Mirco em cima da banquetta para alcançar a espingarda (capturas 1-2). Esta combinação imagem (Mirco se esticando) e música extradiegética (piano

<sup>28</sup> Relativos à ambientação da narrativa, o espaço em que os personagens agem.

<sup>29</sup> Exterior ao espaço da narrativa: por exemplo, a trilha sonora.

<sup>30</sup> Termo referente a um tipo andamento musical que varia entre 66 e 76 batidas por minuto (bpm), descrito como lento e com grande expressão (vide: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo#Basic\\_tempo\\_markings](https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo#Basic_tempo_markings)>).

e violino) produz, num curto espaço de tempo, um efeito de suspense, o que é importante no início do trailer para atrair e prender a atenção do espectador.

Na medida em que Mirco estica os pés e tenta livrar a espingarda das presilhas na parede, o volume das notas agudas e rápidas dos violinos se eleva, intensificando ainda mais o efeito de suspense, chegando a um ápice de tensão. Então, ouve-se o estrondo da espingarda e o tilintar dos pratos quebrando (capturas 3-5), o que marca uma transição na música extradiegética. Esta transição corresponde à apresentação do título do filme para o espectador (captura de tela 6).

O adagio tocado no primeiro trecho do trailer dá lugar à música intitulada *Une autre petit histoire* (Uma outra pequena história), de tempo andante<sup>31</sup> e interpretada com instrumentos de arco e de sopro (clarinete, flauta etc.). Dotada de melodia grandiosa e envolvente, seu uso de instrumentos de registro musical mais grave, como o violoncelo, bem como seu andamento um pouco mais rápido criam uma atmosfera quente, acolhedora e emotiva, porém dramática também. Atmosfera esta propícia à programação de efeitos do segundo trecho do trailer, exemplificado nas capturas de tela da Figura 16.

Figura 16 – Capturas do segundo trecho do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém cinco capturas de tela do segundo trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica (de 7 a 11) da esquerda para a direita, três na linha de cima (7, 8 e 9), duas na linha de baixo (10 e 11). No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 7, a imagem mostra um close o rosto de Mirco. Sua mãe está bem próxima a ele e com as costas voltadas para a câmera. A mãe de Mirco passa o braço direito por trás do pescoço de Mirco. Na captura 8, a câmera se posiciona um pouco mais distante, mostrando Mirco e sua mãe sentados. Mirco toca o rosto da mãe. Na captura 9, a câmera mostra Mirco próximo à janela, olhando pela vidraça para o ambiente exterior. Na captura 10, a câmera mostra os pais de Mirco numa calçada olhando para as janelas de um prédio. Eles trajam casacos longos de frio. Na captura 11, a câmera mostra Mirco de perfil dentro do dormitório do Instituto Cassoni e olhando para a rua.

<sup>31</sup> Tempo das passadas de um humano caminhando (76 a 108 batidas por minutos).

Este segundo trecho do trailer inicia mostrando cenas de quando os pais de Mirco o deixam no Instituto Cassoni. São cenas eficazes na programação de sentimentos como bem-querer, amor, carinho e apreço (simbolizados pela proximidade entre Mirco e sua mãe nas capturas de tela 7 e 8). Elas também programam tristeza, saudade e dor da perda (representados pela distancia física entre Mirco e seus pais, que estão do outro lado da rua nas capturas 9, 10 e 11).

Ao mesmo tempo em que a trilha sonora e imagens posicionam as experiências emocionais do espectador, é inserida a voz do médico que atende Mirco após o acidente. Ele diz: “*O mais importante, Senhor Valeri, é o senhor procurar aceitar o que aconteceu*”. Esta fala reforça os sentimentos de tristeza e dor, mas ela também pode ser interpretada como uma espécie de eco sobre como a sociedade italiana da década de 1970 tinha uma visão condescendente acerca das PcDVs. Isto porque, logo em seguida, o trailer irá apresentar a ideia oposta, de luta, de perseverança, de força de vontade, tal como se pode observar nas capturas de tela da Figura 17.

Figura 17 – Outras capturas do segundo trecho do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém outras três capturas de tela, ainda do segundo trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica (de 12 a 14) da esquerda para a direita, numa única linha. No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 12, a câmera mostra de perfil os meninos do orfanato caminhando em fila. Na captura 13, a câmera mostra o professor de Mirco, Dom Giulio, num plano médio, enquanto balbucia palavras. Na captura 14, a câmera mostra o diretor do Instituto Cassoni num close.

Tão logo a fala descrita anteriormente termina, uma segunda fala é ouvida, agora proferida pelo professor de Mirco. Em tom firme, Dom Giulio diz: “*Estas crianças são normais!*”. Isto é dito enquanto a imagem mostra as crianças do orfanato andando em fila (captura 12). Em seguida, a imagem mostra Dom Giulio dirigindo a palavra ao diretor do Instituto Cassoni (capturas 13 e 14). Ele diz: “*Os pais conhecem seus filhos. Sabem o que eles sentem*”. Note-se que a melodia grandiosa da música intitulada *Une autre petit histoire* continua ao fundo, construindo uma atmosfera dramática e emotiva.

Estas duas falas de Dom Giulio marcam o momento em que, do ponto de vista dos sentidos (experiência conceptual), o trailer finalmente consegue programar para o espectador o conflito fundamental que põe em movimento a narrativa, ou seja, que compele os

personagens a agirem: o embate entre opressão e liberdade, entre resignação e contestação, entre ver as PcDVs como incapazes ou vê-las como pessoas cheias de potencial. Isto fica patente nas falas escolhidas para compor o trailer: levando em conta o Sistema de Avaliatividade, a palavra [normais] proferida enfaticamente por Dom Giulio atua para posicioná-lo contrariamente à concepção do senso comum, a qual diz que as PcDVs não são normais, a ponto de precisarem ser isoladas em instituições especiais, como o Instituto Cassoni.

Logo em seguida, para reiterar e potencializar o posicionamento de Dom Giulio, o trailer alude ainda à vida interna dos garotos, quando sinaliza os sentimentos deles. Estes sentimentos seriam, de acordo com o trailer, objeto conhecido pelos pais dos garotos, mas ainda não são conhecidos pelo espectador do trailer, portanto, precisam ser apresentados. Esta apresentação acontece logo após as duas falas de Dom Giulio, conforme a síntese apresentada pelas capturas de tela da Figura 18.

Figura 18 – Capturas ilustrativas da acuidade mental dos garotos



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DCIxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém quatro capturas de tela, ainda do segundo trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica (de 15 a 18) da esquerda para a direita, duas capturas na linha superior e duas na linha inferior. No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 15, a câmera mostra um close no rosto do personagem Feliz, que está em cima de uma árvore. Na captura 16, a câmera mostra close do rosto de Mirco em cima de uma árvore. Na captura 17, a câmera mostra a folhagem de uma árvore balançando ao vento. Na captura 18, a câmera mostra um close do rosto de Francesca, a filha da zeladora do Instituto Cassoni. Francesca esboça um leve sorriso.

As capturas de tela 15 e 16 sintetizam as tomadas em close dos rostos de Mirco e seu melhor amigo, Feliz, enquanto conversam sentados nos galhos de uma árvore. Feliz pergunta à Mirco como são as cores, o qual responde: “*São bonitas. É como quando você anda de bicicleta e o vento desmancha os seus cabelos.*” Simultaneamente à explicação de Mirco, o foco em seu rosto esmaece para mostrar a imagem da captura 17, que contém uma copa de árvore balançando ao vento.

Neste ponto, o trailer programa sutilmente uma empatia entre Mirco e o espectador, ao descortinar brevemente o rico mundo interior do protagonista. As imagens, os sons diegéticos e a fala de Mirco trabalham em conjunto: de um lado, a linguagem verbal constrói uma analogia entre a beleza das cores e as experiências sensoriais do vento ao rosto, convocando o conhecimento de mundo do espectador para a construção de sentido; de outro lado, a imagem das árvores balançando ao vento e o som diegético das folhas farfalhando criam uma rima multimodal com o item lexical [vento] presente na fala de Mirco.

No trailer, esta convergência de elementos dura um tempo curto, apenas três segundos, tempo insuficiente para que um espectador tome consciência sobre todos os pequenos elementos aqui analisados. A programação de efeitos, aqui, parece atuar muito mais num plano subliminar, o que explicaria a escolha por utilizar uma metáfora ancorada no sentido do tato. Durante uma fração de segundo, mesmo que inconscientemente, o espectador talvez possa imaginar a sensação de uma brisa agradável em seu rosto. Deste modo, o exemplo somático, corpóreo, dado por Mirco concretiza sua experiência interior de um modo mais acessível ao espectador.

Outro elemento que corrobora esta ideia de empatia entre protagonista e espectador é a imagem de Francesca (captura 18) logo após a imagem da árvore balançando ao vento. No início da trama do filme, Francesca, filha da zeladora do Instituto Cassoni, deveria manter distância dos meninos (por serem meninos, mas também por serem cegos). Todavia, ela vai se aproximando de Mirco e, juntos, eles desafiam as normas do Instituto e vivem inúmeras aventuras. Simbolicamente, Francesca acaba se tornando um elo entre Mirco e o mundo exterior, o mundo das pessoas videntes, das pessoas ditas “normais”.

É importante frisar também que, ao fundo, continua a tocar a música intitulada *Une autre petit histoire*, iniciada junto às cenas emotivas de separação familiar apresentadas na Figura 16, que prossegue pelas cenas com a fala de Dom Giulio na Figura 17 e perpassa o diálogo entre Mirco e Feliz na Figura 18. Esta música extradiegética e sua atmosfera dramática e emotiva funcionam como elementos de coesão para as informações visuais, os diálogos e os sons diegéticos apresentados no segundo trecho do trailer, o qual segue adiante como mostrado nas capturas da Figura 19.

Figura 19 – O trailer apresenta o gravador



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém quatro capturas de tela, ainda do segundo trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica (de 19 a 22) da esquerda para a direita, duas capturas na linha superior e duas na linha inferior. No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 19, Dom Giulio está na sala de aula ajoelhado defronte a carteira de Mirco conversando com ele. Na captura 20, a câmera mostra uma imagem aproximada do rosto de Mirco. Na captura 21, a câmera mostra rolos de fita num gravador. Na captura 22, a câmera mostra Francesca e Mirco num galpão sentados no chão, próximos ao que parece uma mesa de madeira. Em cima da mesa está o gravador.

Tendo em vista que a riqueza interna de Mirco foi apresentada ao espectador, é preciso mostrar pistas sobre o desenrolar do filme. Ou seja, mostrar quais elementos narrativos permitem que Mirco subverta a visão condescendente com que as PcDVs são vistas. No trailer, o primeiro elemento é o incentivo de Dom Giulio, exemplificado pelas capturas de tela 19 e 20. Dom Giulio se ajoelha apoiado na carteira de Mirco (captura 19) e começa dizer: *“Vou lhe dizer um segredo. Vi grandes músicos tocarem e eles fecham os olhos para sentir a música mais intensamente”*. Mirco ouve atento (captura 20). À medida que Dom Giulio vai falando, outras cenas do filme são inseridas. A primeira cena foca rolos de fita rodando num gravador (captura 21), enquanto a segunda cena (captura 22) mostra Mirco revelando para Francesca, pela primeira vez, a história que criara através de ruídos registrados no gravador.

Quando Dom Giulio se agacha, está simbolicamente se dirigindo a Mirco como um igual, diminuindo a distância entre eles. Depois, ao dizer que vai contar um segredo, torna o diálogo ainda mais íntimo, mais próximo. Nesse contexto de confiança, Dom Giulio procura inspirar Mirco a utilizar sua cegueira a seu favor. Justamente pela falta da visão, a audição de Mirco se amplia e lhe dá a possibilidade de perceber detalhes sonoros que a maioria das outras pessoas não consegue. Mesmo os grandes músicos, segundo Dom Giulio, têm a tendência de fechar os olhos para discernir melhor os sons.

Além do incentivo de Dom Giulio, o outro elemento narrativo necessário para que Mirco subverta a visão condescendente supracitada é o gravador (captura de tela 21). Ele é a principal ferramenta usada por Mirco, o meio pelo qual ele cria as “histórias sonoras” que inspiram os demais alunos do Instituto Cassoni a acreditarem no próprio potencial e a trabalharem em grupo. No trailer, este poder inspirador é referenciado pela reação de Francesca na captura 22. A menina fica boquiaberta ao escutar resultado dos esforços de Mirco.

Neste ponto do trailer, para convencer o espectador da habilidade de Mirco e do fascínio provocado por suas histórias, não é suficiente mostrar um dos personagens fascinado com o trabalho do protagonista, mas é preciso apresentar o processo criativo em si. Sendo assim, inicia-se o terceiro trecho, no qual se detalha a produção de Mirco e seus colegas. A Figura 20 traz detalhes.

Figura 20 – Terceiro trecho do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém seis capturas de tela do terceiro trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica da esquerda para a direita, três na linha de cima (capturas 23, 24 e 25), três na linha de baixo (capturas 26, 27 e 28). No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 23, a câmera mostra Feliz batendo num barril de metal. Na captura 24, a câmera mostra Mirco e os garotos num pátio do Instituto Cassoni. Os meninos simulam uma batalha enquanto Mirco grava os sons. Na captura 25, a câmera mostra os garotos batendo em panelas e outros objetos de metal para produzir som. Na captura 26, a câmera mostra as mãos de um garoto tocando um xilofone. Na captura 27, a câmera mostra Mirco mexendo no rolo de fita do gravador. Na captura 28, a câmera mostra um close de perfil de Mirco (à direita) e Feliz (à esquerda). Mirco tem nas mãos uma garrafa de vidro verde e está soprando dentro da garrafa.

A transição entre o segundo e o terceiro trecho do trailer é marcada pela mudança de música extradiegética. A música anterior diminui de volume até desaparecer e, após algumas frações de segundo, surge a música extradiegética que contextualiza o terceiro trecho do trailer, o *allegro*<sup>32</sup> chamado “*A la guerre*” (À guerra). O título em francês é sugestivo de como a vontade de Mirco de contar suas histórias acaba mobilizando vários garotos do

<sup>32</sup> Entre 120 e 156 batidas por minuto.

Instituto Cassoni na luta contra as limitações impostas a eles, contra a atitude derrotista que o diretor do instituto insiste em inculcar neles. Eles “declaram guerra” explicitamente ao diretor e, implicitamente, aos valores sociais que este representa.

Após o breve trecho em que Mirco e Francesca estão no galpão, próximos ao gravador, o trailer mostra Feliz batendo num grande barril de metal (captura 23) simulando o rufar de tambores. Uma forma interessante de marcar o início da atmosfera de aventura, de animação, de empolgação e de espírito elevado da música extradiegética *A la guerre*.

É nesta atmosfera que a captura 24 mostra a referência mais direta no filme a uma “guerra”: trata-se da simulação da batalha que os garotos querem inserir na história sonora que elaboram durante o filme. Os meninos se reúnem num pátio usando objetos de cozinha como escumadeiras, conchas e tampas de panela para produzir os sons de batalha, os quais Mirco registra no gravador. Deste modo, o trailer programa os sentidos de independência e capacidade das crianças do Instituto Cassoni. Reforça-se a propriedade contagiante, envolvente, das histórias contadas por Mirco.

Ademais, o trailer também programa para o espectador o fator responsável por dotar as histórias desta qualidade fascinante, na medida em que mostra os bastidores da contação de história e como os efeitos sonoros são criados. Ou seja, como os meninos conseguem simular os sons de animais e outros elementos narrativos batendo em diferentes utensílios de cozinha e tocando instrumentos musicais (capturas 25 e 26). Os sons produzidos pelos garotos têm tal verossimilhança com os elementos da narrativa inventada por eles, que as pessoas que ouvem a história conseguem dar asas à imaginação.

Todo este processo é orquestrado por Mirco, que, na captura de tela 27, aparece manipulando o gravador para organizar os efeitos sonoros num todo coeso. A captura 28 reforça a habilidade e criatividade de Mirco ao mostrar um breve diálogo entre o protagonista e seu amigo, Feliz. Mirco segura uma garrafa de vidro nas mãos, sopra dentro dela e pergunta a Feliz: “*Você ouviu?*”. O amigo pergunta: “*O que é isso?*”. Mirco responde: “*É o vento, ora*”.

Recapitulando rapidamente elementos do trailer discutidos até aqui, têm-se o seguinte. Após o trecho introdutório, o trailer apresenta a oposição básica entre opressão e liberdade, o que motiva os personagens a agirem e, portanto, é o “motor” da narrativa. Em seguida, o trailer programa uma empatia entre o espectador e Mirco, ao apresentar a riqueza interior do protagonista através de uma rima multimodal entre imagem da árvore balançando ao vento, o som diegético e folhas farfalhando e a palavra [vento] na fala de Mirco.

Isto sensibiliza o espectador para a legitimidade da luta de Mirco contra a opressão do diretor do Instituto Cassoni e os valores sociais por ele representados. Todavia, o

potencial de Mirco para lutar por seus sonhos precisa de elementos desencadeadores que, no trailer, são o incentivo de Dom Giulio e a aquisição do gravador. De posse destes elementos, Mirco pode finalmente concretizar seu desejo de contar histórias sonoras, cuja propriedade fascinante contagia os outros alunos do Instituto e faz com que eles compartilhem do sonho de Mirco. Então, naquele ponto trailer, era preciso convencer o espectador de que as histórias são, de fato, fascinantes. Para tanto, o trailer revela os bastidores da criação dos efeitos sonoros, ambiente em que os esforços coletivos das crianças são orquestrados por Mirco.

Tendo exposto todos os elementos descritos acima, o terceiro trecho do trailer se encerra evidenciando o sucesso das crianças em subverter a visão limitante que lhes é imposta, conforme exemplificado pelas capturas de tela 29 e 30 da Figura 21.

Figura 21 – Transição para o trecho final do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém quatro capturas de tela da transição para o quarto trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica da esquerda para a direita, duas na linha de cima (capturas 29 e 30), duas na linha de baixo (capturas 31 e 32). No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 29, a câmera mostra pessoas num auditório sentadas em cadeiras e de olhos vendados. Na captura 30, a câmera mostra um close do rosto de Dom Giulio com os olhos marejados. Na captura 31, a câmera mostra os dedos da mão esquerda de Mirco pausando o gravador. Na captura 32, a câmera mostra os rolos de fita do gravador.

As capturas de tela 29 e 30 mostram cenas do final do filme, no qual os alunos encenam para seus pais o resultado de seus esforços, a história contada através de efeitos sonoros. Nesta parte do trailer, a barreira que divide PcDVs e videntes é desfeita: os pais dos alunos apreciam à encenação da peça de olhos vendados, colocando-se na mesma situação de privação sensorial que seus filhos. Os olhos vendados aguçam a audição dos pais para perceber detalhes sutis da história.

Ao fundo, continua a tocar a música extradiegética *A la guerre*, com sua melodia animada e alegre. A câmera, então, mostra um close do rosto de Dom Giulio com os olhos marejados e um sorriso no rosto (captura 30), satisfeito com a proeza de seus alunos. Esta

imagem de Dom Giulio parece funcionar como um elemento de transição entre o terceiro trecho e o trecho final do trailer, pois antecipa o retorno do trailer a uma atmosfera emotiva.

O trailer encerra o terceiro trecho interrompendo a música que lhe dá um tom de espírito elevado. Isto se traduz imagetivamente quando Mirco aperta o botão “stop” no gravador (captura 31) e os rolos de fita param de girar (captura 32).

Imediatamente, ouve-se o som diegético de aplausos e começa a tocar a música extradiegética que constitui a atmosfera do quarto e último trecho do trailer: a composição intitulada “*Petit mains*” (Pequenas mãos). Executada com piano e instrumentos de arco, ela também produz uma atmosfera emotiva, semelhante a *Une autre petit histoire*, mas, ao invés de grandiosa e dramática, é uma música leve, doce e gentil.

Neste tom de leveza, o trailer segue abordando outros temas do filme, como mostram as capturas de tela da Figura 22.

Figura 22 – Início do quarto trecho do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DClxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém cinco capturas de tela do quarto trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica da esquerda para a direita, três na linha de cima (capturas 33, 34 e 35), duas na linha de baixo (capturas 36 e 37). No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica. Na captura 33, a câmera mostra um close do rosto do pai de Mirco. Ele está sorrindo. Na captura 34, a câmera mostra um close do rosto de Mirco e Francesca. Ela o beija. Na captura 35, a câmera mostra um close do rosto de Francesca. Mirco aparece no canto esquerdo da captura de costas para a câmera. Na captura de tela 36, a câmera mostra um close no rosto de Mirco. Francesca aparece no canto direito da captura de costas para a câmera. Ela acaricia o rosto de Mirco. Na captura 37, a câmera mostra um close da mão de Mirco sobre a mão de Francesca.

O quarto trecho do trailer se inicia mostrando os pais de Mirco assistindo a peça encenada pelos garotos. A câmera mostra o pai de Mirco aplaudindo de pé a apresentação e esboçando um sorriso largo (captura 33). Ao fundo, estão os pais das outras crianças, também aplaudindo de pé. Isto permite introduzir para o espectador uma linha narrativa de ‘Vermelho como o céu’ que corre paralela à linha principal: o romance de Mirco e Francesca.

No filme, após terminarem de apresentar a peça, as crianças se reúnem no palco para agradecerem aos aplausos de seus pais. Em dado momento, Francesca beija o rosto de Mirco (captura 34). O beijo contido no trailer serve de gancho para apresentar ao espectador, mesmo que brevemente, o afeto que se desenvolve entre Francesca e Mirco.

Mirco e Francesca aparecem sentados lado a lado num ambiente muito escuro. Esta escuridão poderia simbolizar a quebra das barreiras entre Francesca e Mirco, pois num ambiente escuro, uma pessoa vidente tem dificuldade de enxergar e passa depender mais dos outros sentidos, tal como acontece com as PcDVs. Ademais, foi dito anteriormente, na presente seção, que o papel de Francesca na narrativa poderia ser entendido simbolicamente como o elo entre o mundo das pessoas videntes, “normais”, e o mundo das pessoas cegas, “não normais”. Quando Mirco e Francesca expressam seu amor juvenil um pelo outro num ambiente escuro, estão indiretamente aludindo ao rompimento da barreira que separa videntes de PcDVs.

Mirco e Francesca interagem com palavras e com o toque. A menina diz, olhando fixamente para Mirco (captura 35): “Tocando o rosto de uma pessoa, percebe-se se ela é bonita ou feia.” Enquanto termina de dizer estas palavras, Francesca acaricia o rosto de Mirco (captura 36). O menino responde: “Sente-se também o amor”. No filme em si, o fio narrativo de romance permite criar momentos de pausa na trajetória sofrida de Mirco, visando tornar o filme mais balanceado e, portanto, mais agradável ao espectador.

Finalmente, o trailer finaliza reiterando a oposição básica entre liberdade e opressão, ilustrada pelas capturas de tela da Figura 23.

Figura 23 – Final do trailer



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-DCIxApUoo>

Descrição da imagem: a imagem contém seis capturas de tela do terceiro trecho do trailer. Estão dispostas em ordem cronológica da esquerda para a direita, três na linha de cima (capturas 23, 24 e 25), três na linha de baixo (capturas 26, 27 e 28). No canto inferior direito de cada captura há um círculo branco numerado para registrar a ordem cronológica

A oposição entre liberdade e opressão aqui é referida explicitamente. Primeiro, afirma-se a visão socialmente aceita de que os cegos não podem viver normalmente, através de uma fala do diretor do Instituto Cassoni: “*A liberdade é um luxo que nós, cegos, não podemos nos permitir*”. Ele diz isso enquanto a câmera foca seu rosto de perto, mostrando suas sobrancelhas franzidas (captura 38). Em seguida, esta visão social é negada quando a câmera mostra Mirco no dormitório do Instituto, inconformado e desarrumando as coisas de lugar (captura 39). Finalmente, afirma-se o direito das PcDVs à liberdade com uma fala de Dom Giulio: “*Tiramos deles as coisas mais bonitas dessa idade. Seus sonhos*”. Nesta fala, Dom Giulio se dá conta de quão maléfica é esta visão para as crianças do Instituto

Os “sonhos” das crianças são retratados imagetivamente com cenas de Mirco brincando com outras crianças em sua cidade natal (capturas 39 e 40), bem como cenas dele andando de bicicleta com Francesca (capturas 42 e 43). O trailer se encerra exibindo novamente o nome do filme em letras brancas.

Uma vez terminada a análise do trailer, é possível observar uma programação de efeitos bem mais consistente do que aquela encontrada na capa do DVD. Do ponto de vista da programação da experiência conceptual (sentidos), de maneira geral o trailer dirige a apreciação do espectador para duas linhas narrativas: a primeira é a linha principal, que consiste de uma oposição entre liberdade e opressão, na qual Mirco vai contestar a visão social que exclui os cegos; a segunda linha narrativa é romance adolescente entre Mirco e Francesca.

Do ponto de vista da programação da experiência sensorial (sensações), o trailer utiliza este tipo de efeito mais como suporte para suscetibilizar o espectador a internalizar os conteúdos apresentados: a trilha sonora serve como contexto para os trechos do trailer; os sons diegéticos ajudam a produzir enlevo estético imersivo; o uso de analogias e metáforas que aludem às experiências corpóreas convocam a experiência de mundo do espectador para ajudar na produção de enlevo estético imersivo etc.

Do ponto de vista da programação da experiência emocional (sentimentos), o trailer programa: o suspense no início do trailer para prender a atenção do espectador, a resignação com (e a revolta contra) a exclusão das PcDVs, a riqueza interna de Mirco e seus colegas, o afeto entre pais e filhos, a pena pela situação das crianças, o orgulho de ver o que as crianças conseguiram produzir praticamente sozinhas, o entusiasmo das crianças em participar do processo colaborativo de criar a história sonora etc.

O Quadro 8 sintetiza os programas de efeitos encontrados no trailer.

Quadro 8 – Síntese dos programas de efeitos do trailer

	<b>Sentidos</b>	<b>Sentimentos</b>	<b>Sensações</b>
<b>Trailer</b>	Condescendência com PcDVs Luta Perseverança Força de vontade Resignação X contestação Opressão X liberdade Habilidade Criatividade Trabalho em grupo Independência Igualdade	Suspense Bem-querer Amor Carinho Apreço Fascínio Leveza Gentileza Riqueza interior Saudade Empatia Empolgação Regozijo	Tactilidade Verossimilhança sonora

Fonte: elaborada pelo autor

De posse destas informações, vejamos o relator de Cristiano Bortone, diretor de ‘Vermelho como o céu’.

#### 4.1.1.3 O relato do diretor do filme

Outra fonte relevante encontrada sobre o contexto de produção de ‘Vermelho como o céu’ foi um breve vídeo de 1min22s publicado na mídia social Youtube<sup>33</sup>, no qual o diretor do filme, Cristiano Bortone, relata como realizou a obra inspirado pela história de vida do sonoplasta italiano Mirco Mencacci. O Quadro 9 contém a tradução do relato em italiano para o português brasileiro (para conferir o texto de partida, consultar o Anexo A).

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ve7W0juiXXo>. Acesso: 05 set 2017.

Quadro 9 – Relato do diretor de ‘Vermelho como o céu’

<b>TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS<sup>34</sup></b>
<p>“A ideia deste filme nasceu, como geralmente acontece, com um personagem chamado Mirco Mencacci, que hoje é um renomado sonoplasta do cinema italiano e que fez vários filmes. Ele se ocupa da máquina do cinema, se ocupa em montar e valorizar o som e os ruídos de cada filme.”</p> <p>“Mirco tem uma particularidade: apesar de ser uma pessoa que trabalha numa arte para videntes, o cinema, na realidade ele é um não vidente [uma PcDV]. E assim, contou-se sua história, sua saga, como ficou cego, sobretudo como cresceu numa escola para crianças não videntes.”</p> <p>“E eu achei que fosse de fato uma história extraordinária, que merecia ser contada, seja porque joga luzes sobre um mundo pouco conhecido – o da sociedade dos não videntes –, seja porque é a história de uma grande determinação, é o desejo de obter, de alcançar, a todo custo, as necessidades da própria aspiração.</p> <p>“[Achei] que era uma história que tinha menos a ver com a sociedade. É uma história que é, talvez, muito mais universal, uma história de todos nós: o desejo de liberdade, o desejo de autoafirmação que deveria ser permitido a todos nós.”</p>

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ve7W0juiXXo>

Esta fonte não nos diz muito sobre eventuais decisões tomadas pelos realizadores de ‘Vermelho como o céu’ durante as fases de pré-produção (escrita do roteiro, escolha das locações de filmagem, escolha do elenco etc.) e de produção do filme (problemas encontrados durante as filmagens, por exemplo). Todavia, isto não parece constituir um grande problema, haja vista que as decisões criativas de ‘Vermelho como o céu’ partiram de um número reduzido de pessoas: o diretor do filme, Cristiano Bortone, além de ser um dos roteiristas do filme (função dividida com Paolo Sassanelli, que inclusive atua no filme), também é um dos produtores do filme (função dividida com Daniele Mazzocca). A própria empresa que produziu ‘Vermelho como o céu’, a Orisa Produzioni<sup>35</sup>, pertence a Cristiano Bortone.

Nesse sentido, é defensável caracterizar ‘Vermelho como o céu’ como uma produção cinematográfica com matizes artesanais, se comparada aos *blockbusters* multimilionários de Hollywood, de tal modo que o processo criativo da obra é muito mais centralizado. Sendo assim, pode-se considerar que o relato de Cristiano Bortone, apesar de curto, tem um peso multiplicado, dada sua atuação em diferentes frentes de trabalho na realização do filme. Tendo dito isso, detenhamo-nos no relato.

<sup>34</sup> Gostaria de agradecer a Simone Lopes de Almeida Nunes pela transcrição do relato em italiano (vide Anexo B). Também gostaria de agradecer à Prof.<sup>a</sup> Ana Maria Oliveira Soares, da Casa de Cultura Italiana da Universidade Federal do Ceará, pela ajuda com a tradução para o português brasileiro. A versão final desta tradução é de elaborada pelo autor, logo, quaisquer erros são de minha responsabilidade.

<sup>35</sup> <http://www.orisa.it/>. Acesso: 05 set 2017.

Os dois últimos parágrafos do relato, tal como expostos no Quadro 7, são mais relevantes para começar a perscrutar a programação de efeitos de ‘Vermelho como o céu’. Nos referidos parágrafos, o diretor, Cristiano Bortone, explicita seu ponto de vista com recursos lexicogramaticais que constroem uma funcionalidade retórica fortemente subjetiva, como mostra o trecho (9).

(9)

E **eu** achei que fosse de fato uma história extraordinária, que merecia ser contada [...] que era uma história que tinha menos a ver com a sociedade. É uma história que é, talvez, muito mais universal [...]

Neste trecho do relato, Bortone utiliza pela primeira vez o pronome de 1ª pessoa [eu], atrelando-o ao verbo [achei], este último responsável por representar linguisticamente a “vida mental” de dado indivíduo. O dêitico em 1ª pessoa e o tipo de processo escolhido nos dão evidência sobre o efeito de subjetividade instaurado neste trecho do relato.

O verbo [achei] utilizado por Bortone pertence a uma categoria de significados denominada pela LSF (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) de *processos mentais* (p. 213), que têm como característica, além de representar linguisticamente a “vida mental” humana, permitir a projeção, para outra oração, das informações que um falante/escritor quer transmitir a um ouvinte/leitor. Isto é realizado pelo uso de orações subordinadas, o que foi feito por Bortone, tendo, assim, prosseguido com a instauração de efeito de subjetividade no decorrer dos dois parágrafos do relato: numa oração, o diretor representa sua impressão da [história] inicialmente com o adjetivo [extraordinária]; logo em seguida, utiliza as orações [que merecia ser contada] e [que é ... muito mais universal].

Estas escolhas lexicogramaticais no relato de Bortone não apenas demonstram seu posicionamento avaliativo explícito em relação à história de vida do sonoplasta italiano Mirco Mencacci, mas também nos permitem vislumbrar qual o fio condutor da programação de efeitos de ‘Vermelho como o céu’.

Não basta que Bortone ache a história extraordinária, universal e merecedora de divulgação, mas é preciso que ele convença a plateia disso pela mobilização de estratégias de composição que programem, no filme, efeitos que despertem ideias ou sentimentos universais. Para tanto, é necessário criar um senso de empatia entre o espectador e o protagonista da história, independente de todas as diferenças culturais que possam haver entre

a plateia e Mirco. Nos primeiros minutos de ‘Vermelho como o céu’, esta empatia é construída dando destaque a um elemento de conexão entre pai e filho: o cinema.

Figura 24 – Representação dos laços entre pai e filho



Fonte: captura de tela modificada por mim

Descrição da imagem: A imagem contém duas pessoas, Mirco e seu pai. Eles estão de pé de frente para um flanelógrafo. No canto inferior direito há um círculo branco numerado como 1.

A captura de tela (1), na Figura 24, exemplifica como o filme procura, logo no início, envolver a plateia ao evocar um sentimento de elo familiar – possivelmente encontrado nas mais diversas culturas. A imagem remete a uma cena em que Mirco faz companhia ao pai enquanto este vai até algum estabelecimento não especificado devolver jornais não vendidos (fica implícita, talvez, a origem humilde dos personagens). Mirco pergunta ao pai porque as pessoas leem jornais em casa, recebendo como resposta que é devido à comodidade de poder ler onde quiserem. Em seguida, Mirco pergunta por que o pai não compra uma televisão, pois assim seria mais cômodo assistir a filmes em casa, como bem desejassem. O pai pergunta de onde Mirco tiraria o dinheiro para a televisão (talvez, mais uma alusão à origem humilde dos personagens).

Apesar de a cena descrita acima ser curta, o diálogo entre os personagens, bem como o estilo de atuação dos atores, são eficazes em introduzir o espectador, sutilmente, à descontração e intimidade da relação entre Mirco e seu pai. Trata-se de dois personagens da classe trabalhadora, que, apesar da vida desprovida de luxos, são felizes. Lentamente, as estratégias de composição do filme programam efeitos sobre a plateia.

Poucos minutos depois, acrescenta-se à relação pai e filho um elo: a paixão pelo cinema. Há uma cena em que Mirco e seu pai assistem a um filme de *cowboy*. Na captura de tela (2) da Figura 25, o pai de Mirco nota como o filho permanece imóvel enquanto assiste ao filme.

Figura 25 – Mirco e o pai no cinema



Fonte: captura de tela modificada por mim

Descrição da imagem: a imagem mostra duas capturas de tela. Cada uma delas exibe no canto inferior esquerdo um círculo branco numerado. Na captura de tela 2, à esquerda, Mirco e seu pai estão numa exibição de cinema ao ar livre. Ao fundo, vê-se pessoas sentadas. O pai de Mirco olha para o garoto, que está olhando fixamente para fora do espaço diegético. Na captura de tela 3, à direita, há um enquadramento em close de Mirco esboçando um largo sorriso.

O pai interrompe o transe de Mirco e faz um comentário jocoso sobre personagens do filme. Mirco ri do comentário (captura de tela (3)) e volta a assistir ao filme. Logo em seguida, a linguagem de câmera reitera o fascínio de Mirco mostrando a tela do cinema pelo ponto de vista de Mirco e seu pai (na captura de tela (4) da Figura 26).

Figura 26 – Trabalho de perspectiva sobre o rosto de Mirco



Fonte: captura de tela modificada por mim

Descrição da imagem: a imagem possui três capturas de tela dispostas lado a lado. Cada uma delas possui um círculo branco numerado no canto superior esquerdo. Na captura de tela 4, à esquerda, a câmera mostra a silhueta de Mirco e seu pai de costas para a câmera. Ao fundo, está uma imagem desfocada de uma tela de cinema. Na captura de tela 5, no meio da imagem, a câmera mostra um close do rosto de Mirco sorrindo. Uma seta tracejada de cor amarela alerta para o ângulo com que a câmera foca Mirco. Na captura 6, à direita, a câmera mostra um close do rosto de Mirco, agora sério. Duas setas tracejadas amarelas estão na margem inferior da captura. Uma mostra o novo ângulo com que a câmera foca Mirco, já a outra simboliza o movimento feito pela câmera.

Na Figura 26, vê-se como a linguagem de câmera programa para o espectador um efeito de subjetividade ao colocar o olhar da plateia numa perspectiva em primeira pessoa (captura de tela (4)), focando a exibição do filme de *cowboy* por entre as silhuetas de Mirco (à esquerda) e seu pai (à direita), como se fosse possível assisti-lo lado a lado aos personagens. Este recurso visa ajudar o espectador a retornar à atmosfera de encantamento que envolvia Mirco antes de seu pai interrompê-lo. Através de movimentos sutis, a edição de imagem e

som, que dão coesão e coerência audiovisual à obra, procuram criar uma identidade entre o espectador e Mirco: não é apenas o garoto que entra em transe novamente, mas toda a plateia.

Esta transição da narrativa permite à câmera retomar uma perspectiva em terceira pessoa (captura de tela (5)) sem perder de vista o efeito de empatia programado paulatinamente sobre o público. A câmera volta a focar o rosto de Mirco num enquadramento bastante aproximado, numa tomada de andamento mais lento, de cerca de dez segundos, buscando frisar as diferentes expressões faciais do protagonista. É possível perceber detalhes delicados, como o jogo de luzes que incide sobre o rosto do garoto conforme mudam as cenas do filme de *cowboy*. Um detalhe interessante é como, no começo da tomada, o rosto de Mirco é filmado a partir do flanco esquerdo do ator (vide a seta pontilhada na captura de tela (5)), porém, ao longo da tomada, a câmera se movimenta em direção ao flanco direito de Mirco, (vide setas pontilhadas na captura de tela (6)).

Este movimento de câmera permite ao espectador ver a luz incidindo sobre o rosto de Mirco por diferentes ângulos, criando uma textura muito viva e rica em detalhes: é possível enxergar pequenos movimentos nas expressões faciais do garoto, que aprofundam, mesmo que inconscientemente, a empatia entre o espectador e Mirco.

Para uma pessoa que assistisse ao filme apenas pelo entretenimento, a riqueza e sensibilidade do trabalho de edição sobre ‘Vermelho como o céu’ passariam despercebidos, pois as cenas discutidas acima – apresentadas nas Figuras 24, 25 e 26 – transcorrem tão somente nos primeiros três minutos e 20 segundos de filme. É apenas através de uma análise pausada, minuciosa, que se pode revelar a habilidade com que o diretor, Cristiano Bortone, administra todos os elementos audiovisuais para programar o efeito de empatia desejado.

Recaptulando os programas de efeitos preconizados pelo diretor em seu relato, temos que, quanto aos sentidos, o diretor toca no tema da cegueira e do mundo desconhecido das PcDVs, isoladas em escolas especiais. Logo, foi seu desejo revelar este mundo para o grande público. Outro tema abordado é o da força interna para superar obstáculos, o que dá a história de Mirco um caráter extraordinário e universal. Quanto aos sentimentos, o relato também revela a intenção de criar uma empatia entre o protagonista e o espectador, sensibilizando este último para o desejo de autoafirmação e liberdade das PcDVs. Quanto às sensações, o relato não apresenta nenhum gesto de ativação de experiências sensoriais.

Estes programas de efeitos estão resumidos no Quadro 10.

Quadro 10 – Síntese dos programas de efeitos do relato do diretor

	Sentidos	Sentimentos	Sensações
<b>Relato do diretor</b>	Cegueira Escolas especiais para PcDVs Desvelar um mundo desconhecido Superação Determinação História extraordinária e universal	Desejo de autoafirmação e liberdade Empatia entre protagonista e público	_____

Fonte: elaborada pelo autor

Tendo discutido o relato de Cristiano Bortone e como isto nos dá pistas sobre o direcionamento do olhar do público, passemos, então, à segunda fase da reconstituição da apreciação.

#### 4.1.2 A instância de fruição e consumo da obra

É no exame de relatos da crítica especializada e do público consumidor acerca de ‘Vermelho como o céu’ que se pode encontrar uma quantidade maior de fontes para substanciar a reconstrução do “lugar da apreciação”. Antes, porém, é importante mencionar alguns fatos sobre a repercussão do filme no cenário internacional.

Em 2007, foi eleito o melhor filme de ficção pelo voto do público na 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo<sup>36</sup> (BORGIO, 2007). No ano seguinte, alcançaria o mesmo feito no *Sidney Film Festival*<sup>37</sup> (MADDOX, 2008). Também em 2008, no *International Festival of Films for Children and Young Adults*, no Irã, ganhou os prêmios de melhor filme, melhor roteiro, bem como o prêmio CIFEJ<sup>38</sup> (O GLOBO, 2008). Estes dados são apenas uma pequena amostra do reconhecimento internacional que ‘Vermelho como o céu’ recebeu nesses e em inúmeros outros festivais de cinema, como os de Durban, Flandres, Hamburgo, Montreal, Palm Beach, entre outros (FILMITALIA, s/d.).

Este reconhecimento internacional denota a eficácia das estratégias empregadas na composição de ‘Vermelho como o céu’ em programar efeitos como o de empatia entre protagonista e plateia ou acerca da universalidade da história. Porém, é necessário obter informações mais detalhadas sobre a apreciação construída pelo filme. Vejamos o que a crítica internacional teve a dizer sobre a obra de Cristiano Bortone, tomando como exemplo as considerações do crítico de cinema estadunidense Robert Koehler (2008):

<sup>36</sup> <http://www.mostra.org/>. Acesso: 01 nov 2017.

<sup>37</sup> <http://www.sff.org.au/>. Acesso: 01 nov 2017.

<sup>38</sup> *Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse*, órgão da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), com sede em Montreal, Canadá. Página da web: [www.cifej.com/](http://www.cifej.com/).

A descoberta das possibilidades do som gravado por um garoto quase sem visão dá ao timoneiro Cristiano Bortone uma base tanto cinemática quanto emocional para o seu compassivo — apesar de demasiadamente calculado — explode-corações ‘Vermelho como o céu’. [...] o filme, delicadamente concebido, faz malabarismos com sentimentos bem-quistos pelo público e tirados diretamente de ‘Cinema Paradiso’, sobre o amor por filmes imbuídos de visões antiautoritárias, o que torna o filme [Vermelho como o céu] classicamente italiano.

[...] Bortone aplica um sólido comando de estruturação emocional e dos crescendos, bem como de alívios, para oferecer um entretenimento que se recusa a ofender o público.

Um cineasta mais criativo teria extraído conexões visuais mais fortes do crescente caso de amor de Mirco com o som e suas possibilidades, mas Bortone é espirituoso em apresentar o modo como efeitos incríveis [...] podem ser criados com meios limitados.<sup>39</sup> (KOEHLER, 2008, versão online)

Koehler (2008) faz questão de frisar várias vezes a programação de efeitos de ‘Vermelho como o céu’ ao longo de sua crítica, ora elogiando (“Bortone aplica um sólido comando [...]”), ora criticando (“[...] apesar de demasiadamente calculado [...]”) o “lugar da apreciação” construído, apontando os pontos fortes e fracos das estratégias de composição aplicadas pelo diretor Cristiano Bortone. Koehler (2008) enfatiza principalmente a dimensão emocional do filme, qualificando-o como “compassivo” e “delicadamente concebido”, o que confirma a empatia mencionada nas subseções anteriores.

A única expressão mais tónica da crítica de Koehler é quando o autor categoriza ‘Vermelho como o céu’ como um “explode–coração” (*heart-tugger*), um recurso lexicogramatical incomum e, por isso mesmo, chamativo, marcado – a expressão *heart-tugger* consiste de uma avaliação atitudinal de ‘afeto’ realizada lexicogramaticalmente por um grupo nominal, amplificado por ‘gradação–força’ sem o acréscimo de outros itens lexicais para realizar a predicação (gradação fusionada). Todavia, a tonicidade da expressão “explode–coração” precisou ser suavizada: trata-se de um “compassivo [...] explode-coração”. É quase como se a programação de efeitos do filme contaminasse o *éthos* que o crítico de cinema quis projetar.

Logo, é defensável sustentar que, para convencer o público da universalidade da história de superação de Mirco Mencacci, o efeito de empatia precisa vir concomitante a um

---

<sup>39</sup> “A nearly sightless boy’s discovery of the possibilities of recorded sound gives helmer Cristiano Bortone both a cinematic and emotional basis for his human — if somewhat overly calculated — heart-tugger “Red Like the Sky.” [...] the gently conceived film juggles crowd-pleasing sentiments directly from “Cinema Paradiso” about the love of movies with anti-authoritarian views that make the pic classically Italian.

[...]Bortone applies a solid command of emotional build and crescendos, as well as pace, to deliver an entertainment that also refuses to insult auds.

A more creative filmmaker would have drawn stronger visual connections from Mirco’s developing love affair with sound and its possibilities, but Bortone wittily shows the ways in which incredible effects [...] can be made with humble means.”

efeito de leveza. Podemos encontrar mais evidências sobre a questão em críticas veiculadas na grande mídia brasileira.

Ah, essas histórias de superação (verídicas, ainda por cima) sempre cheiram a pieguice. Por sorte, não é o caso. Vermelho como o Céu, de Cristiano Bortone, evita qualquer apelação lacrimogênea e o resultado é que, por isso mesmo, alcança, em sua simplicidade e sinceridade, aquilo que se pode chamar de uma emoção verdadeira. Isto é, não resultante de recursos apelativos.

[...] sabe dosar seus elementos dramáticos com senso de economia e trata seu personagem principal de maneira amorosa, porém sem complacência.

[...] é uma bonita história de superação – e também de transgressão – que o espectador deverá conhecer por si mesmo.

[...] Vermelho como o Céu entra na linhagem do cinema humanista contemporâneo, parente próximo do igualmente tocante As Chaves de Casa, de Gianni Amelio. (ORICCHIO, 2007, versão online)

Nesta crítica de L. F. Z. Oricchio (2007), colunista do Estadão, ‘Vermelho como o céu’ é considerado simples, sincero, singelo e verdadeiro, características derivadas, segundo o crítico, da parcimônia com que o filme desperta as emoções do espectador, sem pieguices. Mais uma vez, a opinião da crítica retorna ao efeito de leveza que permeia o filme. Todavia, não se observa, nesta crítica, a mesma tentativa de projetar um *éthos* igualmente leve através de um “jogo de mostrar e esconder” – Oricchio é mais direto em sinalizar para o leitor sobre o caráter de crítica social da obra cinematográfica. Afirma que não é apenas uma história de superação, mas de transgressão, bem como enquadra o filme num movimento estético específico (cinema humanista contemporâneo), inclusive apontando outro filme como muito similar à obra aqui analisada.

Vejamos outra crítica veiculada pela mídia brasileira.

“Vermelho como o Céu” é um caso interessante de como um filme pode dar certo, a despeito das armadilhas em seus pontos de partida. [...] o roteirista e diretor italiano Cristiano Bortone corria o risco de resultar num filme de fórmula, a do drama edificante.

A vantagem é que o cineasta enxergou as facilidades e as tomou como contra-exemplo. É no tratamento simbólico da perda da visão que Bortone supera os riscos e realiza um trabalho ao mesmo tempo emocionante e rico em possibilidades narrativas.

[...] Postos no lugar em que a imagem visível encontra-se fora do alcance, seus personagens aventuram-se na construção de outras imagens. Isso permite ao diretor manter o espectador atento ao visível e ao mesmo tempo conduzi-lo além.

A questão mais estimulante com que se defronta o cineasta é: como filmar os sons? Por meio desse desafio o espectador é levado a questionar a uniformidade do mundo das imagens, do qual nos tornamos reféns. Pois, em vez de fetichizá-las, como no cultuado "Cinema Paradiso", "Vermelho" desconstrói seu mecanismo, demonstrando, por meio dos sons, como se constitui a ilusão.

Desse modo, o que oferece é uma lição plena de sentidos. (CARLOS, 2007, versão online)

Esta segunda crítica, de autoria de C. S. Carlos (2007) para a Folha de São Paulo, é interessante, pois se dedica menos a adjetivar as emoções provocadas por ‘Vermelho como o céu’, dando prioridade à discussão da dimensão narrativa da obra. Se retomarmos os três tipos de efeitos definidos por Gomes (2004) em sua poética – sensações (efeitos sensoriais), sentidos (efeitos conceituais) e sentimentos (efeitos emocionais) (Figura 6 na subseção 2.3) –, poderíamos dizer que a crítica de Carlos (2007) explora em maior profundidade os sentidos e sensações ativados pela obra de Bortone, ao passo que as duas críticas anteriores dão mais destaque aos sentimentos.

Segundo este crítico de cinema, além da empatia programada na composição de ‘Vermelho como o céu’, um elemento pivô para sustentar o interesse do público é a tradução da experiência auditiva dos personagens PcDVs para o meio viso-imagético. O texto da crítica é bastante feliz em explicitar para um leigo como a manipulação da visualidade, da dimensão imagética dos meios e matérias-primas do filme, tem por inspiração um projeto estético que dialoga com questões ideológicas. Retoma inclusive a intertextualidade entre ‘Vermelho como o céu’ e ‘Cinema Paradiso’, tal como fez Koehler (2007), porém sem cair no sutil tom *blasé* de deboche que aparece em alguns pontos do texto do crítico estadunidense. Pelo contrário, alude à supracitada intertextualidade para criticar ‘Cinema Paradiso’, por este fetichizar o imagético, ao passo que ‘Vermelho como o céu’ desconstrói a ênfase no sentido da visão.

Tendo examinado acima três amostras de críticas veiculadas na mídia de massa por profissionais da área, já é possível ter uma visão mais clara, detalhada da instância de fruição da obra aqui analisada. Todavia, os textos da crítica são produzidos por pessoas que têm um olhar mais treinado para perceber sutilezas na obra artística, algo não necessariamente encontrado no olhar do público leigo. Sendo assim, o olhar do público consumidor em geral sobre ‘Vermelho como o céu’ também precisa ser levado em conta, apesar de este tipo de fonte ser escasso muitas das vezes.

Por exemplo, no conhecido blog brasileiro de cinema ‘Omelete’, numa notícia sobre a participação de ‘Vermelho como o céu’ na 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (BORGIO, 2007), ao averiguarmos a seção de comentários, não há qualquer manifestação dos leitores.

O site ‘AdoroCinema’<sup>40</sup>, especializado em críticas e notícias cinematográficas, contém fichas de dados sobre diversos filmes. Na ficha de ‘Vermelho como o céu’<sup>41</sup>, na seção de críticas do usuário, só há três críticas:

Figura 27 – Críticas de usuários do site ‘AdoroCinema’



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-141261/criticas/espectadores/>

Descrição da imagem: a imagem mostra capturas de tela com a seção de comentários do site ‘Adorocinema’.

A crítica da primeira usuária, na Figura 27, dedica várias linhas a fazer um resumo do filme, posicionando-se sobre o filme apenas com uma palavra; a usuária achou o filme “fabuloso”. Apenas as duas últimas críticas de usuários trazem mais informação sobre suas opiniões, mas mesmo assim bastante sucintas: o filme é “bonito”, “comovente”, “envolvente” e “mágico”. Críticas que seguem a mesma tendência do texto do crítico americano supracitado (KOEHLER, 2008), enfatizando primordialmente os aspectos sentimentais de

<sup>40</sup> <http://www.adorocinema.com/>.

<sup>41</sup> <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-141261/>. Acesso: 01 nov 2017.

‘Vermelho como o céu’. Fato semelhante foi encontrado nos comentários de usuários da rede social especializada em cinema ‘Filmow’<sup>42</sup>:

Figura 28 – Críticas de usuários do site ‘Filmow’

---

**Romulo** 5 meses atrás

um filme lindo, leve e com uma dramaticidade extremamente rica, impossível não se apaixonar pelo filme, necessário para todos os cinéfilos e amantes da 7 arte

★★★★★ Já Vi

5 likes responder

---

**Dayvid Simplicio** 5 meses atrás

Lindamente italiano. A cada filme italiano que vejo, me convenço de como são bons.

A história é linda, o final é super feliz rsrs

★★★★☆ Já Vi

2 likes responder

---

**Lanna** 8 meses atrás

Uma das coisas mais lindas que eu já assisti.

Hai cinque sensi, Mirco. Perché ne vuoi usare solo uno?

★★★★★ Já Vi

3 likes responder

---

**Daniel Chigurh** 8 meses atrás

Tocante, emocionante e sensibíllissimo.

★★★★★ Já Vi

0 likes responder

---

**Mr. Filippo** 9 meses atrás

Muitas vezes os problemas que temos em nossas vidas não são problemas de fato, são apenas um trajeto a ser percorrido diferente daquele que planejamos. Um filme sobre a humanidade que temos potencial de construir. Excelente!

★★★★☆ Já Vi

3 likes responder

---

**Julia** 10 meses atrás

Lembro da primeira vez que vi esse filme. Minha professora preferida de artes do ensino fundamental nos fez assistir metade do filme, mas como minha classe não havia se interessado tanto, nunca pude terminar. Fiquei mais de um ano procurando pelo filme, tudo o que eu sabia é que tinha as palavras "vermelho" e "céu" no título. Por isso que ele é tão especial.

Vale a pena.

★★★★☆ Já Vi

Fonte: <https://filmow.com/vermelho-como-o-ceu-t6496/>

Descrição da imagem: a imagem mostra capturas de tela com a seção de comentários do site ‘Filmow’.

<sup>42</sup> <https://filmow.com/vermelho-como-o-ceu-t6496/>. Acesso: 01 nov 2017.

A Figura 28 mostra os seis comentários mais recentes (a contar do dia de nosso acesso à página eletrônica) de usuários da rede social ‘Filmow’ sobre ‘Vermelho como o céu’. Na data do acesso, a seção de comentários continha um total de duzentos e cinquenta e nove comentários, número bastante expressivo, mas cujo volume de informações não poderia ser tratado aqui em detalhes.

Quanto aos comentários mostrados na Figura 28, os quatro primeiros exibem a mesma ênfase observada anteriormente acerca dos efeitos sentimentais programados no filme: ‘Vermelho como o céu’ é “lindo”, “leve”, “sensível”, “tocante”, “emocionante”. O quinto comentário alude tangencialmente ao enredo do filme, sem entrar em maiores detalhes, ao passo que o sexto comentário não fala sobre o filme em si, mas ao primeiro contato que a usuária teve com o filme.

Certamente que se poderia continuar analisando, nesta dissertação, outras fontes contendo a opinião do público leigo. Todavia, durante o processo de coletar amostras da opinião leiga, percebeu-se que as fontes que continham uma maior quantidade de comentários não estavam nos principais portais e sítios de internet sobre cinema, mas em sítios menos conhecidos, com menor fluxo de usuários. Ademais, o conteúdo dos comentários não difere muito do que foi exposto nos exemplos das Figuras 27 e 28 anteriormente: tratava-se de comentários quase sempre curtos, contendo adjetivos aludindo à leveza e empatia emocional provocada pelo filme. Nesse sentido, considerou-se suficiente apresentar, nesta análise, as duas amostras supracitadas como representativas da opinião do público consumidor de ‘Vermelho como o céu’.

Logo, considerando amostras tanto da crítica, quanto do público, é possível não apenas reiterar as conclusões obtidas a partir do relato do diretor, Cristiano Bortone (e da breve análise cinematográfica contida na subseção 4.1.1), mas também é possível aprofundar a reconstrução do “lugar da apreciação”. A empatia do público é conquistada, num plano mais explícito, por meio da leveza das emoções suscitadas pelo filme. Num plano mais sutil, a maneira como o enredo e a própria experiência sensorial do protagonista são reconstruídos pelos recursos cinematográficos convidam o público a explorarem novas possibilidades de se relacionarem com a alteridade; do mundo e das PcDVs. O Quadro 11 sintetiza os programas de efeitos identificados a partir da instância de fruição de ‘Vermelho como o céu’.

Quadro 11 – Síntese dos programas de efeitos da instância fruição

	<b>Sentidos</b>	<b>Sentimentos</b>	<b>Sensações</b>
<b>Relato da crítica</b>	Desejo de liberdade Visão antiautoritária Superação Transgressão Questões universais	Compaixão Delicadeza Leveza Filme não apelativo	Possibilidade dos sons em construir ilusões Atenção ao visível
<b>Relato do público</b>	Superação Baseado em fatos reais Construção da humanidade	Fabuloso Envolvente Beleza Leveza Felicidade Sensibilidade	Aprimoramento dos sentidos

Fonte: elaborada pelo autor

Em face de tudo o que foi dito, considera-se que a etapa 1 da análise satisfaz o primeiro objetivo específico, qual seja, identificar quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”, tal como ilustrado na síntese do Quadro 12.

Quadro 12 – Síntese dos programas de efeitos encontrados num todo

	<b>Sentidos</b>	<b>Sentimentos</b>	<b>Sensações</b>
<b>DVD</b>	Luta pelos sonhos Liberdade Superação Histórias sonoras Cegueira	Curiosidade	Tactilidade Corporalidade
<b>Trailer</b>	Condescendência com PcDVs Luta Perseverança Força de vontade Resignação X contestação Opressão X liberdade Habilidade Criatividade Trabalho em grupo Independência Igualdade	Suspense Bem-querer Amor Carinho Apreço Fascínio Leveza Gentileza Riqueza interior Saudade Empatia Empolgação Regozijo	Tactilidade Verossimilhança sonora
<b>Relato do diretor</b>	Cegueira Escolas especiais para PcDVs Desvelar um mundo desconhecido Superação Determinação História extraordinária e universal	Desejo de autoafirmação e liberdade Empatia entre protagonista e público	—
<b>Relato da crítica</b>	Desejo de liberdade Visão antiautoritária Superação Transgressão Questões universais	Compaixão Delicadeza Leveza Filme não apelativo	Possibilidade dos sons em construir ilusões Atenção ao visível

<b>Relato do público</b>	Superação Baseado em fatos reais Construção da humanidade	Fabuloso Envolvente Beleza Leveza Felicidade Sensibilidade	Aprimoramento dos sentidos
--------------------------	-----------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------	----------------------------

Fonte: elaborada pelo autor

Deste modo, a etapa 1 da análise respondeu satisfatoriamente à primeira pergunta de pesquisa. Findadas as duas fases da reconstituição da apreciação, é possível realizar uma análise linguística do roteiro de AD do filme a partir do Sistema de Avaliatividade.

#### 4.2 ETAPA 2 – ANÁLISE LINGUÍSTICA VIA SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

De uma maneira geral, a reconstituição da apreciação auxiliou o processo de etiquetagem do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’, como será descrito mais adiante. Porém, antes da apresentação dos dados quantitativos sobre as ocorrências avaliativas e sua discussão, é preciso, a partir dos pressupostos da Linguística de *Corpus*, fazer um breve preâmbulo sobre a amostra analisada no cotejo com as pesquisas anteriores sobre AD de filme via Sistema de Avaliatividade.

O roteiro de AD aqui analisado, como pode ser conferido na Figura 29, consiste de 3.671 *tokens*<sup>43</sup> divididos em 796 *types* (lexemas), podendo assim ser classificado como um *corpus* pequeno<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> É a “[...] contagem de palavras corridas (*running words*); cada palavra conta como uma ocorrência, mesmo que seja repetida”. (BERBER SARDINHA, 2004, p. 165).

<sup>44</sup> Um *corpus* que tenha um número de *tokens* igual ou inferior a oitenta mil palavras, segundo Berber Sardinha (2004), é considerado um *corpus* pequeno.

Figura 29 – Valores para número de *tokens* e *types*

	Overall	
tokens (running words) in text	7.685	7.685
tokens used for word list	3,671	3,671
types (distinct words)	796	796
type/token ratio (TKR)	21.68	21.68
standardised TTR	20.84	20.84
standardised TTR std.dev.	67.51	67.51

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem trás uma captura de tela da ferramenta Wordlist do programa Wordsmith Tools. Vários dados numéricos aparecem numa tabela. Dois retângulos pretos destacam os dados numéricos a serem considerados para análise.

Os valores expressos na Figura 29 são bem inferiores aos encontrados por Silva (2014; PRAXEDES FILHO; SILVA 2014) no roteiro de AD francófono do filme *Intouchables* (C1), que continha 6.948 *tokens* e 1204 *types*. Porém, tem valores semelhantes aos encontrados no roteiro de AD de *Minuit à Paris* (C2), que continha 3.439 *tokens* distribuídos em 813 *types*.

Os dados numéricos acima descritos **parecem** apontar para parâmetros de comparação mais confiáveis entre o roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ e C2. Porém, o exame dos valores totais de ocorrências avaliativas nos dois roteiros justifica questionar tal suposição: a pesquisa de Silva (2014) encontrou 839 ocorrências avaliativas de primeiro nível de delicadeza (p. 72, Tabela 1) em C2, ao passo que o presente estudo encontrou apenas 150 ocorrências avaliativas, conforme mostra a Tabela 1.

Tabela 1 – Ocorrências avaliativas no roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ no primeiro nível de delicadeza

	ATITUDE	ENGAJAMENTO	GRADAÇÃO	TOTAL
<b>Ocorrências</b>	71	23	56	150
<b>(percentual)</b>	(47,4%)	(15,3%)	(37,3%)	(100%)

Fonte: elaborada pelo autor

É no mínimo curioso que Silva (2014), num *corpus* com números de *tokens* e *types* tão próximos aos do roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’, tenha obtido uma quantidade de posicionamentos avaliativos mais de cinco vezes maior. Isto nos leva a

questionar a relevância de comparar os dados quantitativos aqui obtidos com aqueles encontrados nas pesquisas anteriores, as quais não parecem ter tido uma preocupação de estabelecer critérios claros de composição e etiquetagem de seus respectivos corpora, no sentido de permitir cruzamentos de dados.

Para que o cotejo de dados entre as pesquisas sobre avaliatividade em AD de filmes pudesse ser produtivo, seria necessário, antes de tudo, ter-se estabelecido critérios bastante claros sobre *como* etiquetar um roteiro de AD de filme a partir da avaliatividade. Seria necessário levar em conta, por exemplo, o modo peculiar como o Sistema de Avaliatividade é pensado dentro da LSF, ou seja, como parte da Metafunção Interpessoal, cujos significados se manifestam discursivamente de modo cumulativo ou “prosódico”, como mostra a Figura 30.

Figura 30 – Tipos de significado em relação a tipos de estrutura

Tipo de estrutura		Tipo de significado
particulada		significado ideacional
– orbital [mono-nuclear]		– experiencial
– serial [multi-nuclear]		– lógico
prosódica		significado interpessoal
periódica		significado textual

Fonte: adaptada de Martin e White (2005, p. 18)

Descrição da imagem: a imagem três um quadrado dividido em duas áreas. A área superior traz duas legendas no canto esquerdo, lê-se “tipo de estrutura”; no canto direito, lê-se “tipo de significado. Na área inferior, estão distribuídos quatro tipos de estrutura, quatro figuras e quatro tipos de significado. Os tipos de estrutura são: particulada orbital, particulada serial, prosódica e periódica. Correspondem a estas estruturas, respectivamente, os significados: ideacional experiencial, ideacional lógico, interpessoal e textual.

A Figura 30 explicita como os significados ideacionais, relativos às experiências cotidianas humanas, se manifestam lexicogramaticalmente via complexos oracionais compostos de relações táticas de subordinação (estruturas orbitais) e de coordenação (estruturas seriais). O sequenciamento de significados ideacionais – que dão, simultaneamente, continuidade e progressão ao fio do discurso – é veiculado no texto por estruturas periódicas, ou, dizendo de outro modo, em “parcelas”, em “doses”. No estrato da lexicogramática, as estruturas periódicas consistem dos constituintes oracionais e lexicais responsáveis por manter a coesão e coerência do texto. Já no estrato da semântica discursiva, as estruturas periódicas consistem de unidades transfrásticas, ou seja, que transbordam os limites dos complexos oracionais, formando as chamadas *fases discursivas*. É justamente

neste nível de análise que se depreende mais facilmente os posicionamentos avaliativos da voz textual, como indicam Martin e Rose (2007):

Este efeito cumulativo sobre uma fase de texto reflete a natureza “prosódica” da atitude e dos significados interpessoais em geral. Os significados interpessoais geralmente são realizados *não só localmente*, mas tendem a se espriar e a colorir *uma passagem de discurso*, formando uma “prosódia” de atitude. (MARTIN; ROSE, 2007, p. 31, ênfase minha<sup>45</sup>)

Levando em conta as restrições temporais impostas pelo filme à AD, é problemático para um analista identificar o espriamento de significados avaliativos levando em conta apenas o roteiro de AD do filme, pois as inserções de AD, esparsas que são, não constituem “passagens de discurso”. Desse modo, no roteiro de AD, uma das principais funcionalidades retóricas do Sistema de Avaliatividade, construir discursivamente um alinhamento entre voz textual e plateia, se perde ou resta deveras enfraquecida. Como afirmam Martin e Rose (2007, p. 31): “ao olhar para fases de atitude, podemos explorar como os leitores são alinhados via retórica, à medida que um texto se desenrola [...]”<sup>46</sup>. No caso de filmes audiodescritos, porém, este alinhamento é realizado, antes de tudo, pela programação de efeitos engendrada pelas estratégias de composição audiovisuais.

De qualquer maneira, retomando a ideia exposta anteriormente sobre a discrepância significativa entre C2 (SILVA, 2014) e a presente pesquisa, é importante considerar brevemente os critérios utilizados no processo de etiquetagem entre as pesquisas de Silva (2014), Almeida (2015), Farias Junior (2016) e Oliveira Junior (2016). Isto porque são as pesquisas mais relevantes para nosso empreendimento, visto que investigaram a linguagem da avaliação em roteiros de AD de obras cinematográficas. Podemos tomar como exemplo a opção de três dos trabalhos supracitados em etiquetar cores como instâncias de linguagem avaliativa, como se vê no Quadro 13:

---

<sup>45</sup>“This cumulative effect over a phase of text reflects the ‘prosodic’ nature of attitude, and of interpersonal meaning in general. Interpersonal meanings are often realized not just locally, but tend to sprawl out and color a passage of discourse, forming a prosody of attitude.”

<sup>46</sup>“By looking at phases of attitude, we can explore how readers are being aligned rhetorically as a text unfolds ”

Quadro 13 – Exemplos de etiquetagem de cores como avaliativas

Silva (2014, p. 257)	Le ciel est <C2_ATIT_APREC> <b>rose</b> </t> au dessus de la rue de Rivoli.
Almeida (2015, p 32)	Os olhos <b>verdes</b> ( <b>atitude: apreciação</b> ) de Romanza sorriem.
Farias Junior (2016, p.155)	O vulto de um carro passa. A luz <ATIT_APREC_REAC_QUAL_AMB_INS> <b>vermelh</b> <b>a</b> </> de um semáforo.

Fonte: elaborada pelo autor

Oliveira Junior (2016), por outro lado, não considerou quaisquer referências a cores como instância de linguagem avaliativa, como se vê no Quadro 14:

Quadro 14 – Exemplos de cores não etiquetadas por Oliveira Junior (2016)

Oliveira Junior (2016, p. 194)	Surge o nome Dona Léo nas cores cinza e vermelho
Oliveira Junior (2016, p. 197)	Ela usa óculos escuros e um lenço branco e vermelho na cabeça.
Oliveira Junior (2016, p. 202)	Uma esquina com um orelhão amarelo, [...]

Fonte: elaborada pelo autor

No Quadro 14 nenhum desses trechos retirados da pesquisa de Oliveira Junior (2016) possui etiquetas. Esta e outras discrepâncias entre os critérios de etiquetagem das pesquisas apontam para a impossibilidade de os dados quantitativos serem comparados satisfatoriamente.

Antes, deveriam ter sido estabelecidos critérios explícitos de etiquetagem para cada uma das três áreas de significados avaliativos, como foi feito, por exemplo, por Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015) para instâncias de ‘engajamento’ por ‘monoglossia’: levando em conta que todo texto tem orações sem marcas de modalização, apenas casos bem particulares deveriam ser categorizados como monoglóssico (se qualquer oração categórica fosse considerada monoglóssica, haveria enviesamento dos dados). No caso da presente pesquisa, o critério foi realizar a etiquetagem através do programa Subtitle Workshop, permitindo levar em consideração os programas de efeito do filme.

Considerando tudo o que foi discutido acima sobre o processo de etiquetagem, jaz justificada a ausência de análises comparativas entre os resultados da presente pesquisa com os daquelas supracitadas. Sendo assim, resta apenas apresentar os resultados quantitativos



concordância evidenciadas pela ferramenta *Concord* do *Wordsmith Tools*. Vejamos, primeiramente, as linhas de concordância relativas às avaliações por afeto, como mostra a Figura 31.

Figura 31 – Linhas de concordância para ‘atitude-afeto’

N	Concordance	Set Tag
1	Don Giulio as observa com os olhos <AT_AFE> marejados. 408 01:26:54,	
2	26:54,747 --> 01:26:56,101 Ele abre um <AT_AFE> sorriso. 409 01:26:57,935	
3	Os pais ainda com os olhos vendados <AT_AFE> sorriem. 411 01:27:05,508	
4	. 372 01:18:26,355 --> 01:18:32,600 Ele <AT_AFE> contrai a boca e passa as	
5	mãos sobre o cabelo do menino, Mirco <AT_AFE> sorri e depois ajeita o cabelo	
6	01:20:27,750 --> 01:20:28,923 Ettore <AT_AFE> sorri. 381 01:20:31,693 -->	
7	:06,564 --> 01:30:08,121 Baleri abre um <AT_AFE> sorriso. 429 01:30:11,041	
8	beija o rosto de Mirco. Ele abre um <AT_AFE> sorriso. 430 01:30:14,559	
9	01:30:17,334 Tereza e Baleri se olham <AT_AFE> sorridentes. 431 01:30:43,	
10	--> 01:29:35,271 Ettore e seus amigos <AT_AFE> sorriem. 422 01:29:35,771	
11	,630 Foco em Tereza, ela retira a venda <AT_AFE> sorrindo. 424 01:29:48,995	
12	947 De pé, todos os pais batem palmas <AT_AFE> sorrindo. 427 01:30:02,234	
13	--> 01:17:04,163 Don Giulio tem o olhar <AT_AFE> baixo. 369 01:17:04,394 -->	
14	43:59,875 --> 00:44:02,570 Com o olhar <AT_AFE> baixo, o Padre se aproxima	
15	. 256 00:47:11,920 --> 00:47:14,847 <AT_AFE> Sorrindo, ele caminha até	
16	. 266 00:50:15,135 --> 00:50:19,705 <AT_AFE> Chorando, Tereza beija	
17	,569 --> 00:10:46,222 Com semblantes <AT_AFE> sérios seus pais se afastam	
18	800 --> 00:12:10,008 Mirco com o rosto <AT_AFE> fechado não olha para Feliz.	
19	576 --> 00:25:14,020 Mirco com a testa <AT_AFE> franzida coloca as mãos	
20	05:41,736 --> 01:05:44,242 As crianças <AT_AFE> riem sem parar. 324 01:06:	
21	. 325 01:06:05,598 --> 01:06:07,537 Ela <AT_AFE> sorri olhando para ele. 326	
22	. 337 01:09:10,596 --> 01:09:14,420 Ela <AT_AFE> sorri, se inclina para ele e o	
23	00:51:45,317 --> 00:51:49,488 Mirco, <AT_AFE> sorrindo, pisa em cima de	
24	foca nos rostos das crianças, que <AT_AFE> sorriem. 322 01:05:34,507	
25	:05:34,507 --> 01:05:36,707 Um senhor <AT_AFE> gargalha do filme. 323 01:05	

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

Na Figura 31, se vê as linhas de concordância de todas as 25 ocorrências de ‘atitude-afeto’. Em todas elas, as avaliações recaem sobre as reações emocionais das personagens: as 18 avaliações atitudinais de ‘afeto-positivo’, por exemplo, são facilmente identificáveis pelas expressões de felicidade dos personagens, realizadas lexicogramaticalmente como grupos verbais (“sorri”, “sorriem”, “riem”), grupos nominais (“sorriso”, “gargalhada”), adjetivos (“sorridentes”), ou gerúndios (“sorrindo”).

As 6 avaliações de ‘afeto-negativo’ são realizadas mais por adjetivos (“fechado”, “franzida”, “sérios”, “marejados”), mas também por gerúndio (“chorando”). A única instância de ‘afeto-ambíguo’ está ilustrada na linha de concordância 4 da Figura 31 pelo trecho avaliativo [“contraí a boca”], que provavelmente seria considerado neutro para os defensores deste parâmetro de AD, porém, é possível cogitar que o ator fez uma expressão facial que daria margem a ser interpretada de diferentes maneiras, de modo que os audiodescriptores talvez tenham preferido não precisar qual emoção o ator tentou transmitir.

Destes resultados quantitativos e linhas de concordância, encontramos na repetição de vocábulos dentro do campo lexical [sorrir] – principalmente na cena final de ‘Vermelho como o céu’, quando as crianças do Instituto apresentam uma peça de teatro para seus pais – indícios para supor que a prosódia avaliativa, quanto ao ‘afeto’, é construída pela interação do Sistema de Avaliatividade com potenciais de recursos coesivos, situados para além dos limites da oração. Em especial, os recursos de coesão lexical, como descrevem Halliday e Matthiessen (2014):

“Enquanto a conjunção, a referência e a substituição e elipse são recursos dentro da zona gramatical da lexicogramática [...], a coesão lexical opera dentro da zona lexical e é alcançada através da escolha de itens lexicais. [...]”  
 “Elos lexicais são independentes de estrutura e podem se estender por longas passagens de discurso intercalado; [...]”  
 “[...] as seleções coesivas num texto formam padrões logogenéticos [...] tais padrões tomam a forma de **cadeias logogenéticas** – cadeias de referência, elipse e elos coesivos lexicais [...], e de interações entre tais cadeias, dentro de e entre diferentes tipos de coesão.” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 606-607, ênfase no original) <sup>47</sup>

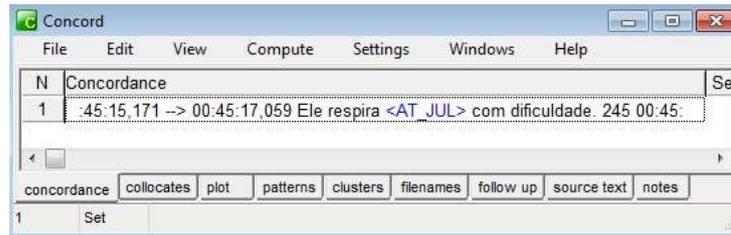
Todavia, como a presente pesquisa se trata de um estudo de caso, não se pode fazer maiores asserções sobre a interação entre os recursos coesivos e o Sistema de Avaliatividade, mas é um aspecto que merece ser averiguado em pesquisas futuras.

Com relação à única ocorrência de avaliação atitudinal por ‘julgamento’, a Figura 32 traz a linha de concordância etiquetada.

---

<sup>47</sup> “While conjunction, reference and substitution & ellipsis are cohesive resources within the grammatical zone of lexicogrammar [...] lexical cohesion operates within the lexical zone and is achieved through the choice of lexical items.[...] Lexical ties are independent of structure and may span long passages of intervening discourse; [...] [...] the cohesive selections in a text form logogenetic patterns [...] such patterns take the form of **logogenetic chains** – chains of reference, ellipsis and lexical cohesive links (as shown in the columns of the table), and of interactions among such chains within and across different types of cohesion.”

Figura 32 – Linhas de concordância para ‘atitude-julgamento’



Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

Trata-se da AD de uma cena de ‘Vermelho como o céu’ em que Mirco acorda de um pesadelo e vai até o banheiro, percebendo ali que sua cegueira piorou. Como houve apenas uma ocorrência nesta categoria, não se pode fazer maiores generalizações, apenas salientar que a avaliação se realiza lexicogramaticalmente através de uma frase preposicionada. A categorização como ‘julgamento’ se justifica, pois a inserção de AD complementa o som diegético de respiração ofegante. Ademais, foi considerada negativa porque no contexto da cena Mirco está em sofrimento.

A ausência de avaliações por ‘julgamento’ talvez se deva a uma tentativa dos audiodescritores em manter uma harmonia com os efeitos programados de leveza e empatia, depreendidos ao longo da subseção 4.1.

Para finalizar a análise das avaliações atitudinais, resta examinar as linhas de concordância das ocorrências de ‘apreciação’, apresentadas na Figura 33.

Figura 33 – Linhas de concordância para ‘atitude-apreciação’

N	Concordance	Set
1	00:45:31,101 E se apaga deixando-o na <AT_APR> sombra. 248 00:45:33,481	
2	,058 --> 00:45:28,907 A luz se acende <AT_APR> iluminando o seu rosto. 247	
3	00:45:33,481 --> 00:45:35,413 A mulher <AT_APR> gorda se aproxima. 249 00:	
4	Giulio olha fixamente para a carteira <AT_APR> vazia de Mirco. 251 00:46:	
5	:00,839 Na sala de aula Don Giulio olha <AT_APR> fixamente para a carteira	
6	:41:04,655 Verificando depois se estão <AT_APR> firmes. 219 00:41:19,685	
7	--> 00:35:40,506 Mirco segura uma vara <AT_APR> comprida para fora da janela	
8	,127 Ettore tem cabelos cacheados, íris <AT_APR> acinzentadas e barba. 186	
9	. Mirco bate a palma da mão no chão <AT_APR> molhado. 201 00:37:52,446	
10	e Feliz conversam com uma mulher <AT_APR> gorda. 207 00:39:11,072 -->	
11	bate o dedo indicador na palma da mão <AT_APR> molhada. 202 00:38:12,174	
12	na mesa, Don Giulio tem os olhos <AT_APR> fixos no gravador. 356 01:13:	
13	928 Uma mulher de cabelo castanhos e <AT_APR> presos corre até Francesca.	
14	23,197 --> 01:18:26,092 Don Giulio olha <AT_APR> fixamente para Mirco. 372	
15	crianças fazem barulhos com torneira <AT_APR> enferrujada, chocalhos,	
16	longo corredor e cruza com a mulher <AT_APR> gorda. 374 01:18:39,792 -->	
17	:14,420 Ela sorri, se inclina para ele e o <AT_APR> beija no rosto. 338 01:09:18,	
18	caminhando primeiro no chão <AT_APR> frio, depois na relva. 273 00:	
19	de uma mata fechada e de quatro pés <AT_APR> descalços caminhando	

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

A Figura 33 traz consigo apenas uma amostra das 45 ocorrências de ‘atitude-apreciação’. Das 19 linhas de concordância da imagem, a linha 6 mostra a única ocorrência de ‘apreciação-positiva’ (“firmes”).

Já com relação às avaliações por ‘apreciação negativa’, 6 giram em torno do campo lexical [gordo], cinco das quais utilizadas como dêiticos para referenciar a cozinheira do instituto (na Figura 33 há três exemplos disso, nas linhas de concordância 3, 10 e 16). A outra ocorrência de [gordo] aparece apenas uma vez quando o personagem Feliz, primeira amizade de Mirco no Instituto, é apresentado ao público. Aqui, parece haver mais uma evidência que aponta na direção da interação do Sistema de Avaliatividade com os potenciais de recursos coesivos.

Finalmente, com relação às avaliações atitudinais estéticas de polaridade ‘ambígua’, algo que chamou atenção nas 32 ocorrências foi o uso recorrente de vocábulos de radical [fix-] (“fixos”, “fixamente”) para qualificar o modo de olhar dos personagens. Embora tenham sido etiquetados como ‘atitude-apreciação’, estes vocábulos também poderiam ter sido interpretados como ‘gradação-força’, logo, cabe investigar melhor quais critérios devem ser utilizados para diferenciar entre as duas categorias.

As demais ocorrências consistem de palavras classificadas como avaliativas mais por se tratarem de adjetivos do que pelo fato de contribuírem para a construção de uma prosódia atitudinal. Sendo assim, foram categorizadas como ambíguas com bastante relutância, sendo muitas vezes consideradas apenas constituintes oracionais de cunho ideacional. Ainda é preciso verificar com maior rigor o que levou Bednarek (2008) a acrescentar esta classificação no sistema atitudinal POLARIDADE.

Dando prosseguimento à apresentação dos resultados quantitativos, passemos agora à exposição dos achados relativos à segunda área de significados avaliativos: ‘gradação’.

#### 4.2.2 Gradação

Como foi mostrado na Tabela 1, a área de significados avaliativos com o segundo maior número de ocorrências no roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ foi ‘gradação’, com 56 ocorrências (37,3%) de um total de 150 ocorrências. No Sistema de Avaliatividade, o termo ‘gradação’ serve de condição de entrada para dois sistemas simultâneos de segundo nível de delicadeza (vide Apêndice A), sendo o sistema principal TIPOS DE GRADAÇÃO, enquanto o sistema DIREÇÃO DA GRADAÇÃO é ancilar.

Na Tabela 3, as 56 ocorrências de ‘gradação’ estão categorizadas de acordo com os dois sistemas mencionados.

Tabela 3 – Avaliações por ‘gradação’ em valores brutos e percentuais no segundo nível de delicadeza

		<b>TIPO DE GRADAÇÃO</b>	
		‘força’	‘foco’
<b>DIREÇÃO DA GRADAÇÃO</b>	‘aumentando’	42 (28%)	5 (3,3%)
	‘diminuindo’	9 (6%)	0
<b>TOTAL</b>		51 (34%)	5 (3,3%)

Fonte: elaborada pelo autor

Vê-se na Tabela 3 que a maior parte das ocorrências de ‘gradação’ pertencem à categoria ‘força’, totalizando 51 realizações (34%), restando apenas 5 avaliações por ‘foco’. Vejamos algumas linhas de concordância para ‘força’, na Figura 34.

Figura 34 – Linhas de concordância para ‘gradação-força’

N	Concordance
1	--> 00:51:41,300 Imagem de uma mata <GR_FOR> fechada e de quatro pés
2	:06,414 Coloca em baixo da cama uma <GR_FOR> grande bolsa. 258 00:48:22,
3	. Enquanto os de Francesca se mexem <GR_FOR> lentamente para todos os
4	--> 00:52:02,314 Imagem do dormitório <GR_FOR> infestado por plantas, terra
5	, sorrindo, pisa em cima de uma cesta <GR_FOR> cheia de folhas secas. 274
6	300 Imagem de uma mata fechada e de <GR_FOR> quatro pés descalços
7	--> 00:39:25,456 Mirco remenda um <GR_FOR> pedaço de filme na fita do
8	,575 --> 00:37:05,192 Dentro deles há <GR_FOR> diversos livros e fitas. 195
9	00:37:02,441 Entram em uma sala com <GR_FOR> vários armários
10	de galhos de árvore balançando <GR_FOR> fortemente. 225 00:42:12,
11	:58,879 --> 00:41:02,402 Remenda um <GR_FOR> pedaço de filme no outro
12	55,010 --> 00:40:58,518 Ele passa dois <GR_FOR> pedaços de filme pelas
13	00:55:34,565 Mirco leva Feliz e mais <GR_FOR> três meninos ao depósito.
14	:19:52,470 --> 01:19:58,043 Imagem de <GR_FOR> muitas pessoas andando
15	:18:38,566 Don Giulio caminha pelo um <GR_FOR> longo corredor e cruza com
16	,909 --> 01:15:06,712 O diretor coloca <GR_FOR> dois rolos de fita em sua
17	08,878 Meninos e meninas correm pelo <GR_FOR> vasto campo. 446 01:32:13,
18	:27-08,478 --> 01:27:10,617 Imagem do <GR_FOR> largo corredor vazio. 413 01
19	Francesca e outro menino distribuem <GR_FOR> pedaços de panos pretos.
20	--> 00:59:40,234 Francesca escreve em <GR_FOR> pedaços de papel. 307 00:

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

A primeira consideração a ser feita diz respeito ao fato de o processo de etiquetagem da categoria ‘gradação-força’ ter estado imbuída da mesma parcimônia mencionada acima acerca de ‘atitude-apreciação’: foram incluídas nesta categoria todas as ocorrências de numerais (na Figura 34, são exemplos as linhas de concordância 6, 13 e 16), muito embora se questione a pertinência de fazê-lo, pois estas palavras não parecem contribuir para a construção de prosódia interpessoal, mas estariam atuando muito mais no sentido de descrever os elementos da imagem. Ademais, também cabe a qual a direção de tais gradações, se amplificadoras ou atenuadoras (nesta pesquisa, foram etiquetadas como ‘aumentando’).

Quanto às demais ocorrências, as gradações por ‘força’, tanto ‘aumentando, quanto ‘diminuindo’, foram realizadas através de adjetivos (“longo”, “vasto”, “largo”, “infestado”), advérbios (“fortemente”, “lentamente”), bem como perífrases (“cheia de”, “pedaço de”). Nestes casos, notou-se a possibilidade de serem interpretados como ‘atitude-apreciação’, reforçando a necessidade por explorar critérios de categorização entre estas duas escolhas sistêmicas avaliativas.

Quanto às avaliações graduadoras por ‘foco’, as 5 ocorrências são arroladas na Figura 35.

Figura 35 – Linhas de concordância para ‘gradação-foco’

N	Concordance	Set	Tag
1	Mirco passa uma corrente por uma pia <GR_FOC> feita de metal. 279 00:52:55		
2	01:00:05,184 Mirco pega um espanador <GR_FOC> feito de papel. 310 01:00:57		
3	Mirco mexe em uma bomba de água <GR_FOC> feita de ferro. 277 00:52:16,		
4	Este filme foi baseado numa história <GR_FOC> real. 2 00:00:09,396 --> 00:		
5	00:03:41,257 No chão há um caminho <GR_FOC> feito de pedras. 32 00:03:41		

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

O número de avaliações por ‘gradação-foco’ é pequeno demais para que sustentem quaisquer prosódias interpessoais. Na realidade, parece desnecessário o uso da perífrase “feito de-”, apesar de que esta impressão só poderia ser confirmada indagando um consultor cego. Quanto à linha de concordância 4, questiona-se a necessidade de considerar “real” como avaliação, já que, usando de introspecção, “história” parece consistir num colocado consagrado no uso corrente do português brasileiro.

Tendo finalizado a análise das ocorrências de avaliação por ‘gradação’, seguindo a ordem decrescente de exposição dos resultados, falta arrolar os dados obtidos relativos às avaliações por ‘engajamento’.

### 4.2.3 Engajamento

Como foi mostrado na Tabela 1, a área de significados avaliativos com o menor número de ocorrências no roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ foi ‘engajamento’, com 23 ocorrências (15,3%) de um total de 150 ocorrências. No Sistema de Avaliatividade, o termo ‘engajamento’ serve de condição de entrada para um único sistema de segundo nível de delicadeza (vide Apêndice A): TIPOS DE ENGAJAMENTO. A Tabela 4 mostra as 23 ocorrências do sistema supracitado.

Tabela 4 – Avaliações por ‘engajamento’ em valores brutos e percentuais no segundo nível de delicadeza

<b>ENGAJAMENTO</b>	
<b>MON</b>	<b>HET</b>
23	0
(15,3%)	(0%)

Fonte: elaborada pelo autor

Todas as 23 ocorrências foram avaliações monoglóssica, aqui entendidas segundo os critérios de Praxedes Filho e Magalhães (2015), para os quais asserções categóricas só seriam consideradas dialogia monoglóssica se: (i) o audiodescritor descrevesse algo que não está no objeto descrito (*desvio descritivo categórico*), ou (ii) o audiodescritor descrevesse algo extrapolando o que está no objeto descrito (*inferência descritiva categórica*). Os casos encontrados no roteiro de AD podem ser mais bem discutidos observando-se as linhas de concordância na Figura 36.

Figura 36 – Linhas de concordância para ‘engajamento-monoglossia’

The screenshot shows the Concord software window with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a concordance table. The table has two columns: 'N' (line number) and 'Concordance' (text with time stamps). The text in the concordance column contains the word '<EN\_MON>' in blue, which is highlighted in the original image. The table is scrollable, and the bottom of the window shows a status bar with '23' and 'Set'.

N	Concordance
1	:38:30,744 Depois coloca novamente na <EN_MON> fita. 206 00:38:39,520 -->
2	:25,456 Mirco remenda um pedaço de <EN_MON> filme na fita do gravador.
3	--> 00:38:28,682 Pega um pedaço do <EN_MON> filme e o corta com a
4	:38:12,174 --> 00:38:14,256 Foco das <EN_MON> fitas girando no gravador.
5	:23,850 --> 00:38:25,304 Mirco para as <EN_MON> fitas. 204 00:38:25,804 -->
6	37,175 --> 00:40:40,126 Mirco arruma o <EN_MON> filme da fita no gravador.
7	passa a mão pelos cabelos do filho e <EN_MON> encosta seu rosto ao dele.
8	,532 --> 00:53:16,870 Depois mexe nas <EN_MON> teclas por dentro do piano.
9	00:41:02,402 Remenda um pedaço de <EN_MON> filme no outro com a fita
10	--> 00:40:43,376 Passando-o por uma <EN_MON> régua com pequenas
11	:40:58,518 Ele passa dois pedaços de <EN_MON> filme pelas aberturas da
12	cabelos cacheados, íris acinzentadas e <EN_MON> barba. 186 00:33:39,003
13	04:06,278 --> 00:04:12,953 Tira dela um <EN_MON> frasco branco, pega sua
14	.44 00:04:43,717 --> 00:04:47,801 Ele <EN_MON> tenta recolocar a
15	Imagem da tela de cinema mostra uma <EN_MON> carruagem com cavaleiros
16	Um menino branco de cabelo curto e <EN_MON> loiro chega. 6 00:00:26,
17	--> 00:00:37,355 Dão para o menino <EN_MON> loiro uma venda
18	00:10:20,127 --> 00:10:24,062 Parados <EN_MON> em baixo da janela. Os
19	:19:49,751 --> 00:19:51,465 Ele toca as <EN_MON> fitas. 138 00:19:52,820 -->
20	--> 00:26:34,011 Ele pega o pacotinho <EN_MON> com bolachas e sai. 165 00
21	a tampa do gravador onde tem duas <EN_MON> fitas girando. 137 00:19:49,
22	, Mirco se aproxima de uma grande <EN_MON> estátua de Santo Antônio
23	:18:16,580 --> 00:18:18,969 Imagem de <EN_MON> sombras e pontas de luz.

Fonte: elaborada pelo autor

Descrição da imagem: a imagem contém uma captura de tela da ferramenta Concord do programa Wordsmith Tools. O programa exibe os dados num formato semelhante a uma tabela. Em cada linha horizontal, há trechos de texto extraídos do roteiro de AD.

Na Figura 36, se vê todas as 23 ocorrências de avaliações monoglossica. Deve-se dar destaque, logo de início, às várias linhas de concordância que contêm as palavras “fita(s)” ou “filme”: nestes casos, se considerou que houve *desvio descritivo categórico* (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015) pelo fato de os audiodescriptores usarem “fitas” para se referirem não à fita magnética em si, mas aos rolos que giram nos gravadores usados pelos personagens. O que foi considerado “desvio” neste caso foi uso dos plurais, pois se tratava muitas vezes apenas de uma fita magnética com as extremidades enroladas em dois rolos diferentes, o que teria acarretado o uso do plural. É plausível supor que não seria necessário modificar o roteiro de AD para adequar os desvios à imagem, pois são apenas detalhes locais,

cuja incongruência entre imagem e AD não teriam, em tese, repercussões de longo alcance no desenrolar do filme. Constata-se a mesma situação de incongruência local e sem maiores repercussões (pelo menos, hipoteticamente) nas demais ocorrências de ‘engajamento-monoglossia’ mostradas na Figura 36.

É preciso questionar a ambiguidade dos critérios do processo de etiquetagem do roteiro de AD de filme a partir do Sistema de Avaliatividade, uma vez que as duas categorias propostas por Praxedes Filho e Magalhães (2015), *desvio descritivo categórico* e *inferência descritiva categórica*, foram cunhadas a partir das análises de roteiros de AD de pinturas, os quais mantêm as mesmas características de coesão e coerência de outros textos verbais, tornando mais fácil a manifestação de prosódias interpessoais.

Tal como acontece com avaliações atitudinais ou graduáveis, as avaliações por ‘engajamento-monoglossia’ também são manifestas no texto prosodicamente, sendo identificadas não através de asserções categóricas isoladas, mas ao longo de fases discursivas em que há pressuposição de convergência avaliativa entre voz textual e público (como foi explicado na subseção 2.2, a partir de White (2003)). Como as inserções de AD num filme são muito curtas, dificultando a construção destas prosódias, se considera necessário repensar os critérios de ‘engajamento-monoglossia’ nos roteiros de AD de filme.

Nesse sentido, considera-se que resta satisfeito o segundo objetivo específico desta pesquisa – verificar como os produtores do roteiro de AD avaliaram o filme –, tendo, assim, respondido à segunda pergunta de pesquisa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou investigar a reconstrução de programas de efeitos em roteiros de audiodescrição de filme via posicionamentos avaliativos do audiodescritor. Foi utilizado como *corpus* de análise: (i) o filme ‘Vermelho como o céu’ (2006), do diretor italiano Cristiano Bortone; (ii) o Roteiro de AD confeccionado pela equipe de acessibilidade do canal televisivo TV Aparecida.

A pesquisa foi operacionalizada metodologicamente combinando o modelo de análise fílmica utilizado por Mascarenhas (2012) com o modelo de análise linguística (baseada em *corpus*) já amplamente utilizado pelo grupo LEAD da Universidade Estadual do Ceará. A análise fílmica foi conduzida tendo como alicerce teórico a Poética do Audiovisual de Gomes (2004), enquanto a etiquetagem foi embasada teoricamente pelo Sistema de Avaliatividade (MARTIN; WHITE, 2005), parte integrante da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHISSEN, 2014).

O modelo de análise fílmica de Mascarenhas (2012) foi originalmente aplicado para o delineamento de critérios sistemáticos para a *elaboração* de um roteiro de AD, portanto, teve que ser adaptado para a presente pesquisa, que procurou analisar um roteiro de AD já finalizado. Logo, a metodologia consistiu de duas grandes etapas, às quais correspondem os dois objetivos específicos desta pesquisa: (a) identificar quais efeitos foram programados no filme “Vermelho como o céu”; (b) verificar como os produtores do roteiro de AD avaliaram o filme.

Para satisfazer o primeiro objetivo específico, levou-se a cabo uma reconstituição do “lugar da apreciação” (GOMES, 2004), conforme operacionalizado analiticamente por Mascarenhas (2012), averiguando: (i) o contexto de produção de ‘Vermelho como o céu’, (ii) sua instância de fruição e consumo. Ao final desta primeira etapa, foi possível depreender satisfatoriamente a programação de efeitos de ‘Vermelho como o céu’, um filme de drama que procura provocar na plateia efeitos de empatia, leveza, encantamento, doçura no coração, mas sem os exageros de um melodrama. Portanto, restou satisfeito o primeiro objetivo específico.

Para satisfazer o segundo objetivo específico, levou-se a cabo uma análise linguística baseada em *corpus* ancorada teoricamente no Sistema de Avaliatividade. Etiquetou-se o roteiro de AD de ‘Vermelho como o céu’ nos níveis de léxico avaliativo, estruturas avaliativas e trechos de texto avaliativo, tudo isso a partir das três grandes áreas de avaliação previstas no sistema: ‘atitude’, que diz respeito à expressão linguística de

sentimentos e emoções; ‘engajamento’, que diz respeito à abertura ou fechamento da voz textual para a dialogia constitutiva de todo e qualquer texto; e ‘gradação’, que diz respeito ao incremento ou diluição de ‘atitude’ e ‘engajamento’.

Foi encontrado um total de 150 ocorrências de posicionamentos avaliativos, 47,4% relativos a ‘atitude’, 37,3% relativos a ‘gradação’ e 15,3% relativos a ‘engajamento’. Para cada uma das três áreas avaliativas, foram examinadas as ocorrências avaliativas de acordo com as subredes pertinentes ao segundo nível de delicadeza, tanto numericamente, quanto através do exame qualitativo das linhas de concordância.

A principal conclusão a que se chega é que os programas de efeitos do filme foram contemplados quanto às avaliações por ‘atitude-afeto’, relacionadas principalmente às emoções dos personagens. Porém, não foi detectada reconstrução de programas de efeitos através de ‘atitude-apreciação’, o que era de se esperar levando em conta o que preconiza a literatura da área.

Como se tratou apenas de um estudo de caso, que contemplou um único filme, não se pode fazer maiores asserções sobre a questão, demandando mais pesquisas futuras. É preciso verificar se estes comportamentos tradutórios quanto à avaliatividade são característicos ou não da AD produzida pela TV aparecida.

## REFERÊNCIAS

- ADERALDO, M. F. **Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição de pinturas artísticas**: interface da tradução audiovisual acessível e a semiótica social-multimodalidade. 201 f. 2014. Tese (Doutorado) – Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ALENCAR, J. O **guarani**. 20. ed., São Paulo: Ática, 1996.
- ALMEIDA, J. M. B. **O roteiro de audiodescrição do filme de curta-metragem 'Águas de Romanza' é neutro?** uma pergunta para o sistema de avaliatividade. 39f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.
- ARAÚJO, V. L. S.. **A locução na audiodescrição para pessoas com deficiência visual**: uma proposta para a formação de audiodescritores. Relatório técnico n. 471100/2012-9. Fortaleza: CNPq. Nov/2015. Não publicado.
- ASSIS, M. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BEDNAREK, M. **Emotion talk across corpora**. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2008. <http://dx.doi.org/10.7202/009022ar>
- BERBER SARDINHA, T. **Linguística de Corpus**. Barueri, São Paulo: Manole, 2004.
- BOLSONARO humilha Dilma e Maria do Rosário - Plenário 09/12/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gzfQ4fzk88>>. Acesso 23 dez 2017.
- BORGO, E. Drama premiado na Mostra enfim entra em cartaz. **Omelete**. 19 abr 2007. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/vermelho-como-o-ceu/>>. Acesso em: 01 nov 2017.
- CARLOS, C. S. Drama italiano questiona os sentidos do mundo das imagens. **Folha de São Paulo**. 23 abr 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2304200721.htm>>. Acesso em: 01 nov 2017.
- DE COSTER, K.; MÜHLEIS, V. Intersensorial translation: visual art made up by words. In: DIAZ-CINTAS, J.; ORERO, P.; REMAEL, A. (Orgs.). **Media for all**: subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007, p. 189-201.
- FARIAS JUNIOR; L. **Roteiro de AD em português do filme 'Ensaio sobre a cegueira'**: um estudo descritivo sobre o estilo avaliativo do texto. 255f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.
- FILMITALIA. Informações sobre 'Vermelho como o céu'. s/d. Disponível em: <<http://www.filmitalia.org/p.aspx?t=film&l=en&did=28079>>. Acesso: 01 nov 2017
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**. São Paulo, n. 21, junho 2004.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **Construing experience through meaning: a language-based approach to cognition**. Londres, Nova Iorque: Continuum, 1999.

\_\_\_\_\_. **Halliday's Introduction to functional grammar**. 4. ed. Londres e Nova York: Routledge, 2014.

HOLMES, J. S. The name and nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. (Org.). **The translation studies reader**. Londres, Nova York: Routledge, 2000. p. 172-185.

INGHILLERI, M. Audiovisual translation. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (Orgs.). **Routledge encyclopedia of Translation Studies**. London, New York: Routledge, 2009, p. 13-20.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of Translation. In: VENUTI, L. (Org.). **The translation studies reader**. Londres, Nova York: Routledge, 2000/1959, p. 113-118

JIMÉNEZ, C. Un corpus de cine. Fundamentos teóricos de la audiodescripción. In: JIMÉNEZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. (Orgs.). **Un corpus de cine: teoría y práctica de la audiodescripción**. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010, p. 13-56.

KOEHLER, R. Red like the sky. **Variety**. 15 jan 2008. Disponível em: <<http://variety.com/2008/film/reviews/red-like-the-sky-1200553626/>>. Acesso: 01 nov 2017.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. São Paulo: Atlas, 2009.

LIMA, A. K. F. **A audiodescrição de monumentos de Fortaleza: um estudo sobre o estilo interpretativo da perspectiva da assinatura avaliativa da audiodescritora**. 52f. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

MADDOX, G. Favorites head for obscurity. **Sidney Herald Morning**. 23 jun 2008. Disponível em: < <http://www.smh.com.au/news/sydney-film-festival-2008/favourites-head-for-obscurity/2008/06/22/1214073051467.html>>. Acesso em 01 nov 2017.

MARTIN, J. R.; ROSE, D. **Working with discourse: meaning beyond the clause**. London, New York: Continuum, 2007.

MARTIN, J. R.; WHITE, P. R. R. **The language of evaluation: appraisal in English**. Hampshire: Palgravre Macmillan, 2005.

MASCARENHAS, R. O. **A audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*: uma proposta de tradução à luz da narratologia**. 285f. 2012. Tese (Doutorado) – Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MCENERY, T; WILSON, A. **Corpus Linguistics: an introduction**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2001.

NUNAN, D. **Research methods in language learning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

O GLOBO. 'Vermelho como o céu' ganha festival de cinema no Irã. **EXTRA**. 28 jul 2008. Disponível em: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/vermelho-como-ceu-ganha-festival-de-cinema-no-ira-549322.html>>. Acesso: 01 nov 2017.

OLIVEIRA JUNIOR, J. **Desmistificando a neutralidade em AD via sistema de avaliatividade**: um estudo exploratório-descritivo sobre a assinatura do audiodescritor de curtas de temática LGBTT. 205f. 2016. Tese (Doutorado) – Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

ORICCHIO, L. F. Z. Vermelho como o Céu: ver a vida com outros olhos. **Estadão**. 22 abr 2007. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/vermelho-como-o-ceu-ver-a-vida-com-outro/>>. Acesso: 17 fev 2017.

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; ARRAES, D. A.. Avaliar ou não avaliar, eis a questão: o estado da arte nas pesquisas sobre avaliatividade em audiodescrição. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. v. 56, n. 2, p. 379-415, 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/010318138649528280001>

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; MAGALHÃES, C. M. A neutralidade em audiodescrições de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliatividade. In: ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. (Orgs.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013. p. 73-87.

\_\_\_\_\_. Audiodescrições de pinturas são neutras? descrição de um pequeno corpus em português via sistema de avaliatividade. In: PONTES, V. O.; CUNHA, R. B.; CARVALHO, E. P.; TAVARES, M. G. G. (Orgs.). **A tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas**. Curitiba: CRV, 2015. p. 99-130.

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; SANTOS, S. A.; FARIAS JÚNIOR, L. R.. Tendência de assinatura avaliativa: um estudo de caso exploratório em roteiro de audiodescrição de peça de teatro. **Entrepalavras**. v. 7, n. 2, p. 243-265, 2017. <http://dx.doi.org/10.22168/2237-6321.7.7.2.243-265>.

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; SILVA, C. F.. A (in)existência de neutralidade: um estudo de caso baseado em corpus com roteiros de audiodescrições francesas de filmes via Teoria da Avaliatividade. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 30, p. 367-400, 2014. <http://dx.doi.org/10.14393/LL60-v30n2a2014-17>

PRESIDÊNCIA da república. Discursos de Ernesto Geisel. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/geisel/discursos-vol-i-1974>>. Acesso em 23 dez 2017.

SANSONE, L. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana**, v. 6, n. 1, p. 87-119, 2000. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132000000100004>

SESSAODECINEMA. Trailer do filme 'Vermelho como o céu'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y-DCIxApUoo>>. Acesso em 23 dez 2017.

SHAKESPEARE, W. Romeu e Julieta. s/d. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-moreno/post/romeu-julieta-194999.html>>. Acesso 23 dez 2017.

SILVA, C. F. **A (in)existência do parâmetro da neutralidade**: um estudo de caso descritivo de audiodescrições fílmicas francesas via teoria da avaliatividade. 3000f. 2014. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

SNYDER, J. Audio description: the visual made verbal. In: CINTAS, J. D. (Org.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins, 2008. p. 191-198. <http://dx.doi.org/10.1075/btl.77.18sny>

VERMELHO como o céu. Direção: Cristiano Bortone. Produção: Cristiano Bortone e Daniele Mazzocca. Roteiro: Cristiano Bortone, Paolo Sassanelli e Monica Zapelli. Elenco: Luca Capriotti, Paolo Sassanelli, Marco Cocci, Francesca Maturanza, Rosanna Gentili, Simone Colombari, Simone Gullì, Giusi Merli. 2006.

WHITE, P. Beyond modality and hedging: a dialogic view of the language of intersubjective stance. **Text**, v. 23, n. 2 (Special Edition on Appraisal), p. 259-284, 2013. <https://doi.org/10.1515/text.2003.011>

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – RELATO DO DIRETOR EM ITALIANO

“L’idea di questo film è nata come spesso accade con un personaggio, che si chiama Mirco Mencacci, che oggi è un rinomato montatore di suono di cinema italiano, ha fatto tanti film. E che si occupa nella macchina del cinema, si occupa di montare e valorizzare il suono e il rumore di ogni film.”

“E Mirco ha una particolarità: pur essendo una persona che lavora per un’arte per vedenti, quella del cinema, è in realtà non vedente. E quindi ha raccontato la sua storia e la sua vicenda, come è diventato cieco, come soprattutto è cresciuto in questo collegio per bambini non vedenti.”

“E io ho pensato appunto che fosse una storia straordinaria, che meritasse di essere raccontata. Sia perché apriamo uno squarcio su un mondo poco conosciuto, che è quello della società di non vedenti, sia perché comunque ha la storia di una grande determinazione, ha la voglia di ottenere a tutti i costi, raggiungere a tutti i costi quei bisogni della propria aspirazione.

“Che era una storia che aveva soltanto in parte che vedere con la società. È una storia che è forse molto più universale, una storia di tutti noi. La voglia di libertà, la voglia di autoaffermazione che dovrebbe essere permessa a tutti noi.”

**ANEXOS**

**ANEXO A – ROTEIRO DE AD**

1

00:00:01,054 --&gt; 00:00:03,565

Este filme foi baseado numa história real.

2

00:00:09,396 --&gt; 00:00:12,409

Uma distribuição Bitelli Filmes.

3

00:00:14,493 --&gt; 00:00:17,874

Dia. Em um campo com mato alto e verde.

4

00:00:17,874 --&gt; 00:00:20,333

Várias crianças brincam de cabra-cega.

5

00:00:23,496 --&gt; 00:00:26,181

Um menino branco de cabelo curto e loiro chega.

6

00:00:26,595 --&gt; 00:00:28,528

Ele para ao lado de um monte de feno.

7

00:00:30,831 --&gt; 00:00:33,498

Um menino branco de cabelo castanho se aproxima.

8

00:00:34,772 --&gt; 00:00:37,355

Dão para o menino loiro uma venda quadriculada azul.

9

00:00:37,760 --&gt; 00:00:40,182

Que ele mesmo amarra sobre os olhos.

10

00:00:40,575 --&gt; 00:00:42,394

As crianças começam a correr em volta dele.

11

00:00:44,653 --&gt; 00:00:48,601

O menino de cabelo castanho cai e é pego pelo outro que passa a venda.

12

00:00:48,916 --&gt; 00:00:52,826

A coloca sobre os olhos e tenta agarrar as crianças que estão a sua volta.

13

00:00:53,396 --&gt; 00:00:55,774

Ele permanece com os braços estendidos.

14

00:00:58,216 --&gt; 00:01:00,195

Ele tira a venda e a joga-a no chão.

15

00:01:02,390 --&gt; 00:01:06,413

As crianças saem correndo pelo campo cercado de montes de feno.

16

00:01:06,745 --&gt; 00:01:07,745

A imagem abre.

17

00:01:07,908 --&gt; 00:01:10,945

Meninos e meninas correm pelo vasto campo.

18

00:01:11,244 --&gt; 00:01:13,723

Envolto por colinas e quase sem vegetação.

19

00:01:45,015 --&gt; 00:01:46,704

Conversam em uma viela.

20

00:02:06,344 --&gt; 00:02:11,616

Em uma cozinha rústica, um menino de cabelo castanho brinca com uma bolinha sobre a mesa.

21

00:02:11,717 --&gt; 00:02:13,822

Ela é metade transparente e vermelha.

22

00:02:14,051 --&gt; 00:02:17,486

Seu pai está na mesa lendo jornal e uma mulher retira a louça.

23

00:02:44,229 --&gt; 00:02:46,163

Ele olha para o relógio em seu pulso.

24

00:03:00,426 --&gt; 00:03:06,868

Imagem da tela de cinema mostra uma carruagem com cavaleiros mexicanos perseguidos por uma cavalaria.

25

00:03:08,913 --> 00:03:14,450

Foco em rosto de Mirco olhando fixamente para a tela com seus grandes olhos verde.

26

00:03:14,662 --> 00:03:17,284

Seu pai está sentado ao seu lado.

27

00:03:20,484 --> 00:03:22,370

Mirco sorri e volta a ver o filme.

28

00:03:22,745 --> 00:03:27,699

A câmera foca nas silhuetas de Mirco e seu pai com as imagens da tela ao fundo.

29

00:03:28,160 --> 00:03:32,514

Mirco assisti ao filme sorrindo depois fecha a boca olhando as imagens.

30

00:03:35,173 --> 00:03:37,664

As crianças brincam em uma rua da cidade.

31

00:03:38,122 --> 00:03:41,257

No chão há um caminho feito de pedras.

32

00:03:41,609 --> 00:03:43,962

Mirco tenta fazer sua bolinha passar por ele.

33

00:03:46,271 --> 00:03:48,796

Bolinhas se desmontam em duas partes.

34

00:03:54,116 --> 00:03:56,063

Mirco entra na cozinha de sua casa.

35

00:03:57,764 --> 00:03:59,017

Ele se senta.

36

00:03:59,425 --> 00:04:02,846

Coloca sua bolinha quebrada em cima da mesa e abre uma gaveta.

37

00:04:06,278 --> 00:04:12,953

Tira dela um frasco branco, pega sua bolinha e tenta encaixar as duas metades vermelha e transparente.

38

00:04:15,475 --> 00:04:17,602

Mirco olha para cima e se levanta.

39

00:04:17,708 --> 00:04:22,969

Coloca uma cadeira encostada ao fogão e em cima dela põe uma banquetta de madeira.

40

00:04:24,892 --> 00:04:28,924

Ele sobe e pega uma espingarda pregada na parede.

41

00:04:29,532 --> 00:04:32,569

Passa a mão por ela, olha de cima em baixo.

42

00:04:32,569 --> 00:04:35,687

A coloca em posição de tiro e mira.

43

00:04:36,150 --> 00:04:38,097

Seus pés balançam na banquetta.

44

00:04:43,717 --> 00:04:47,801

Ele tenta recolocar a espingarda no lugar, fica na ponta do pé.

45

00:04:48,733 --> 00:04:50,805

Em câmera lenta a espingarda cai.

46

00:04:52,070 --> 00:04:53,786

A louça se estilhaça e Mirco cai.

47

00:04:53,898 --> 00:04:57,445

No caminhão o pai de Mirco olha para a casa e sai correndo.

48

00:05:02,500 --> 00:05:07,096

Na cozinha encontra Mirco caído no chão com o rosto e a mão ensanguentados.

49

00:05:07,270 --> 00:05:10,538

Ele o levanta, pega no colo e sai correndo para o caminhão.

50

00:05:33,242 --> 00:05:38,183

Um médico de cabelo e barba branca examina os olhos de Mirco com um aparelho.

51

00:05:48,192 --> 00:05:51,470

Mirco com os olhos muito vermelhos sai do consultório.

52

00:05:58,866 --> 00:06:01,772

Seu pai fecha a porta e olha para o médico.

53

00:06:42,587 --> 00:06:44,780

O médico e a senhora se entre olham.

54

00:07:38,838 --> 00:07:40,799

Baleri sai do consultório.

55

00:07:46,957 --> 00:07:49,149

Os meninos jogam bola no campo.

56

00:07:59,039 --> 00:08:05,010

Mirco de óculos escuros está sentado na relva com os joelhos dobrados e com seus braços envolto neles.

57

00:08:05,123 --> 00:08:07,787

Imagens embaçadas e de sombras.

58

00:08:10,833 --> 00:08:12,199

Mirco se deita.

59

00:08:13,116 --> 00:08:16,675

Imagem distorcida de uma bola de luz.

60

00:08:17,227 --> 00:08:22,835

Deitado. Mirco olha o céu e a câmera se afasta mostrando-o do alto.

61

00:08:33,417 --> 00:08:39,151

Em uma rua com carros estacionados, um caminhão para em frente a um grande edifício.

62

00:08:41,687 --&gt; 00:08:45,574

Mirco e seus pais entram em um grande salão adornado por estátuas.

63

00:08:45,988 --&gt; 00:08:47,660

Uma mulher os acompanha.

64

00:08:50,356 --&gt; 00:08:53,946

No escritório, sentados os pais conversam com o diretor.

65

00:09:12,655 --&gt; 00:09:15,886

Tereza concorda com a cabeça.

66

00:09:34,913 --&gt; 00:09:37,917

O diretor usa óculos escuros e tem cabelo e barba grisalhos.

67

00:10:02,851 --&gt; 00:10:06,523

Mirco afasta a cortina branca da janela e olha pelo vidro.

68

00:10:06,945 --&gt; 00:10:08,991

A imagem pela janela está embaçada.

69

00:10:09,366 --&gt; 00:10:11,045

Vultos se deslocam pela rua.

70

00:10:20,127 --&gt; 00:10:24,062

Parados em baixo da janela. Os pais de Mirco olham para ele.

71

00:10:24,833 --&gt; 00:10:26,762

Baleri acena e Tereza manda um beijo.

72

00:10:30,618 --&gt; 00:10:35,578

Pela janela Mirco vê a imagem embaçada tendo a cor verde em destaque.

73

00:10:35,977 --&gt; 00:10:41,060

Ele continua olhando fixamente pela janela. Aperta os olhos enquanto segura a cortina.

74

00:10:41,453 --> 00:10:42,291

Vira a cabeça.

75

00:10:43,569 --> 00:10:46,222

Com semblantes sérios seus pais se afastam.

76

00:10:46,815 --> 00:10:49,771

Baleri passa o braço por cima do ombro de Tereza.

77

00:10:56,628 --> 00:10:58,308

Mirco acena pela janela.

78

00:11:01,554 --> 00:11:05,624

No refeitório, várias mesas acomodam cada uma seis alunos.

79

00:11:06,107 --> 00:11:09,170

No final delas está uma freira com o diretor.

80

00:11:09,492 --> 00:11:10,800

Os alunos ficam em pé.

81

00:11:11,100 --> 00:11:13,991

Uma freira conduz Mirco até o seu lugar.

82

00:11:44,251 --> 00:11:49,285

Mirco se senta em quanto à freira o observa com olhar.

83

00:11:52,286 --> 00:11:52,812

Mirco se levanta.

84

00:11:53,452 --> 00:11:55,160

O menino ao seu lado se vira para ele.

85

00:11:59,614 --> 00:12:04,368

Ele tem os cabelos pretos é gordo e sua íris é voltada para o alto.

86

00:12:06,800 --> 00:12:10,008

Mirco com o rosto fechado não olha para Feliz.

87

00:12:27,455 --&gt; 00:12:30,902

Feliz passa a mão sobre o rosto de Mirco que a afasta.

88

00:12:41,205 --&gt; 00:12:43,702

Mirco se vira para o seu prato e começa a comer.

89

00:12:43,998 --&gt; 00:12:45,327

Feliz faz o mesmo.

90

00:12:48,018 --&gt; 00:12:52,081

Os alunos são acompanhados pelas freiras até o parque do instituto.

91

00:12:52,375 --&gt; 00:12:54,005

Um deles carrega uma bola.

92

00:12:56,385 --&gt; 00:12:59,348

O lugar é rodeado por arbustos e grandes árvores.

93

00:13:00,677 --&gt; 00:13:02,772

No parque há balanços e gangorras.

94

00:13:10,614 --&gt; 00:13:12,292

Foco nos pés de Mirco.

95

00:13:12,480 --&gt; 00:13:15,053

Ele calça sapatos pretos com meias pretas.

96

00:13:15,340 --&gt; 00:13:19,707

Ele caminha pelo parque, passando por entre os alunos que brincam ao redor.

97

00:13:24,698 --&gt; 00:13:29,157

Mirco chega até uma árvore de tronco largo. Feliz está em cima dela.

98

00:13:50,106 --&gt; 00:13:52,035

Feliz bate os pés na escada.

99

00:13:52,396 --> 00:13:55,839

Mirco a encontra e sobe.

100

00:15:14,050 --> 00:15:17,130

Pega a mão de Feliz e a passa no tronco.

101

00:15:45,098 --> 00:15:48,366

Valeri mais dois meninos seguram a escada.

102

00:15:59,404 --> 00:16:01,975

Mirco e Valeri brigam e caem no chão.

103

00:16:02,213 --> 00:16:04,317

Os alunos observam ao redor.

104

00:16:06,799 --> 00:16:09,480

Duas freiras acabam com a briga.

105

00:16:22,883 --> 00:16:24,890

Ela força os dois a darem as mãos.

106

00:16:28,719 --> 00:16:30,572

A freira da tapas em Mirco.

107

00:16:40,988 --> 00:16:43,074

Os alunos entram em fila no instituto.

108

00:16:43,576 --> 00:16:44,584

Um com a mão no ombro do outro.

109

00:16:45,229 --> 00:16:46,958

Uma freira se aproxima de Mirco.

110

00:16:52,060 --> 00:16:54,496

Ela o pega pela mão e o leva dali.

111

00:16:58,578 --> 00:17:03,101

No dormitório Mirco retira uma colcha da cama e a joga no chão.

112

00:17:03,619 --&gt; 00:17:06,150

Passa por cima de outra cama e a bagunça.

113

00:17:08,201 --&gt; 00:17:13,220

Alunos tecem em máquinas de fios. As freiras passam por eles observando.

114

00:17:15,386 --&gt; 00:17:17,909

Mirco continua desarrumando as camas.

115

00:17:18,221 --&gt; 00:17:22,589

Ele pega uma caixa de natal que tem um Papai Noel em sua frente e a olha.

116

00:17:23,173 --&gt; 00:17:25,860

Sobe em cima de uma cama e da corda na caixa.

117

00:17:29,484 --&gt; 00:17:32,323

Os alunos continuam fazendo trabalhos manuais.

118

00:17:32,509 --&gt; 00:17:35,791

Uns tecem e outros fazem artesanato.

119

00:17:39,525 --&gt; 00:17:45,941

No dormitório, Mirco se aproxima de uma grande estátua de Santo Antônio e mexe no terço pendurado nela.

120

00:17:50,463 --&gt; 00:17:52,515

Caminha até o armário que está ao lado.

121

00:17:53,936 --&gt; 00:17:55,343

Ele abre a porta.

122

00:17:57,584 --&gt; 00:18:01,295

No armário há livros, rolos de papel e outros objetos.

123

00:18:02,517 --&gt; 00:18:05,126

Imagem de sombras e de pontas de luz.

124

00:18:07,018 --&gt; 00:18:08,930

Mirco remexe no armário.

125

00:18:09,385 --&gt; 00:18:11,213

Rolos de papel caem.

126

00:18:13,093 --&gt; 00:18:16,502

Ele passa a mão pelos objetos da prateleira de cima.

127

00:18:16,580 --&gt; 00:18:18,969

Imagem de sombras e pontas de luz.

128

00:18:35,327 --&gt; 00:18:39,102

Com as mãos em cima de um gravador. Mirco o retira do armário.

129

00:18:43,589 --&gt; 00:18:46,393

Ele o pega e o poia no braço direito.

130

00:18:46,496 --&gt; 00:18:50,852

Sentando em uma mesa. Mirco revira uma bolsa de couro marrom.

131

00:18:51,067 --&gt; 00:18:54,170

De dentro dela tira uma tesoura e uma fita adesiva.

132

00:19:03,662 --&gt; 00:19:05,623

Torna a revirar a bolsa.

133

00:19:05,950 --&gt; 00:19:08,471

A deixa de lado e começa a mexer no gravador.

134

00:19:16,420 --&gt; 00:19:19,502

Ele bate com a tesoura e usa o microfone.

135

00:19:32,252 --&gt; 00:19:33,523

Rebobina a fita.

136

00:19:42,938 --&gt; 00:19:45,319

Mirco abre a tampa do gravador onde tem duas fitas girando.

137

00:19:49,751 --> 00:19:51,465

Ele toca as fitas.

138

00:19:52,820 --> 00:19:56,874

Noite. No dormitório uma freira se senta com um livro.

139

00:20:15,947 --> 00:20:18,154

Foco em Mirco deitado de bruços na cama.

140

00:20:18,281 --> 00:20:23,057

Com os olhos bem abertos a manta o cobre até a altura das orelhas.

141

00:20:26,343 --> 00:20:28,224

Na sala de aula.

142

00:20:33,418 --> 00:20:34,423

Os meninos se levantam.

143

00:20:34,493 --> 00:20:36,810

A freira entra na sala com Mirco.

144

00:21:08,314 --> 00:21:10,036

O padre o conduz até a cadeira.

145

00:21:49,314 --> 00:21:51,168

Os alunos escrevem em braile.

146

00:21:51,411 --> 00:21:52,503

Mirco boceja.

147

00:22:18,552 --> 00:22:20,125

Mirco joga a tabuleta.

148

00:23:12,895 --> 00:23:14,348

Ele se aproxima de Mirco.

149

00:24:14,066 --&gt; 00:24:17,515

No pátio os meninos brincam enquanto Mirco passa por eles.

150

00:24:36,084 --&gt; 00:24:40,311

Mirco caminha pelo parque passa por entre árvores e folhagens.

151

00:24:46,767 --&gt; 00:24:49,473

Mirco se senta próximo a parede de um prédio.

152

00:24:49,925 --&gt; 00:24:52,681

No alto de uma janela uma menina o observa.

153

00:24:52,847 --&gt; 00:24:56,233

Ela tem uma faixa branca no seus cabelos escuros.

154

00:25:03,157 --&gt; 00:25:06,242

Mirco coloca um pacotinho em cima de uma pedra.

155

00:25:06,729 --&gt; 00:25:08,878

A menina da janela joga pedrinhas nele.

156

00:25:10,576 --&gt; 00:25:14,020

Mirco com a testa franzida coloca as mãos sobre a cabeça.

157

00:25:25,621 --&gt; 00:25:27,277

A mulher fecha a janela.

158

00:25:27,528 --&gt; 00:25:29,203

Mirco permanece imóvel.

159

00:25:29,639 --&gt; 00:25:31,288

Francesca abre novamente a janela.

160

00:25:37,778 --&gt; 00:25:40,507

Ela olha para Mirco e volta a jogar pedras.

161

00:25:53,972 --&gt; 00:25:56,749

Francesca sai da janela e depois volta.

162

00:26:00,846 --> 00:26:03,975

Ela joga um doce com embrulho dourado.

163

00:26:04,348 --> 00:26:07,472

Mirco passa a mão pelo chão e o pega junto com folhas secas.

164

00:26:31,936 --> 00:26:34,011

Ele pega o pacotinho com bolachas e sai.

165

00:26:34,207 --> 00:26:36,111

Francesca fecha a janela.

166

00:26:36,672 --> 00:26:39,951

Mirco passa por um portão de ferro e desce uma escada.

167

00:26:53,151 --> 00:26:55,789

Eles caminham até um aposento mal iluminado.

168

00:27:10,925 --> 00:27:13,801

Ela o conduz pelo braço até uma bicicleta verde.

169

00:27:23,384 --> 00:27:26,992

Mirco se agacha e mexe na correia da bicicleta.

170

00:27:44,961 --> 00:27:47,601

Eles a viram de cabeça para baixo.

171

00:28:04,417 --> 00:28:09,009

Mirco arruma a correia enquanto Francesca brinca com a roda da bicicleta.

172

00:28:11,487 --> 00:28:13,187

Eles comem as bolachas.

173

00:28:45,019 --> 00:28:46,334

Ela faz o sinal da cruz.

174

00:28:54,949 --&gt; 00:28:56,706

Atravessam uma cerca de ferro.

175

00:29:23,628 --&gt; 00:29:26,311

Francesca se senta na garupa da bicicleta.

176

00:29:28,786 --&gt; 00:29:31,512

Ela pula da bicicleta e Mirco para.

177

00:30:12,432 --&gt; 00:30:15,098

Passam ao lado da linha férrea com um trem.

178

00:31:03,843 --&gt; 00:31:10,161

Eles caem de lado junto com a bicicleta. Francesca se levanta e Mirco sentado passa a mão sobre o joelho.

179

00:31:14,964 --&gt; 00:31:18,502

Francesca levanta a saia e olha o machucado do seu joelho.

180

00:31:25,659 --&gt; 00:31:27,834

Eles sobem uma rua de pedra.

181

00:31:28,972 --&gt; 00:31:32,381

Deixam a bicicleta no chão e olham o cartaz da entrada.

182

00:32:11,112 --&gt; 00:32:15,840

Chegam em uma avenida com muitas pessoas segurando faixas e cartazes.

183

00:32:39,178 --&gt; 00:32:41,118

Eles esbarram em duas mulheres.

184

00:32:46,608 --&gt; 00:32:50,144

A mulher de cabelos pretos entrançados observa Mirco.

185

00:32:52,821 --&gt; 00:32:57,127

Ettore tem cabelos cacheados, íris acinzentadas e barba.

186

00:33:39,003 --&gt; 00:33:43,785

Eles caminham por uma rua com muitas árvores. Ettore usa uma bengala.

187

00:35:13,980 --&gt; 00:35:17,226

Francesca e Mirco conduzem a bicicleta pelas mãos.

188

00:35:37,198 --&gt; 00:35:40,506

Mirco segura uma vara comprida para fora da janela.

189

00:35:40,816 --&gt; 00:35:44,070

Em sua ponta está amarrado o microfone do gravador.

190

00:35:51,595 --&gt; 00:35:55,132

Feliz se aproxima e Mirco recolhe a vara.

191

00:36:38,039 --&gt; 00:36:41,144

Feliz passa o braço sobre os ombros de Mirco que sorri.

192

00:36:41,200 --&gt; 00:36:46,199

Escondidos eles esperam um homem e uma mulher saírem de um longo corredor.

193

00:36:58,775 --&gt; 00:37:02,441

Entram em uma sala com vários armários envidraçados.

194

00:37:02,575 --&gt; 00:37:05,192

Dentro deles há diversos livros e fitas.

195

00:37:05,475 --&gt; 00:37:09,242

Caminham até um que fica do outro lado do aposento.

196

00:37:10,586 --&gt; 00:37:13,701

Com o braço estendido. Feliz encontra o armário.

197

00:37:17,471 --&gt; 00:37:20,995

Ele sobe em uma banquetta e pega fitas no alto do armário.

198

00:37:27,317 --&gt; 00:37:30,512

Mirco fecha o armário e se aproxima de Feliz.

199

00:37:33,349 --> 00:37:39,353

No banheiro. Feliz abre o chuveiro enquanto Mirco está com o microfone do gravador em direção a água.

200

00:37:48,086 --> 00:37:51,807

No Box. Mirco bate a palma da mão no chão molhado.

201

00:37:52,446 --> 00:37:55,771

Depois bate o dedo indicador na palma da mão molhada.

202

00:38:12,174 --> 00:38:14,256

Foco das fitas girando no gravador.

203

00:38:23,850 --> 00:38:25,304

Mirco para as fitas.

204

00:38:25,804 --> 00:38:28,682

Pega um pedaço do filme e o corta com a tesoura.

205

00:38:29,075 --> 00:38:30,744

Depois coloca novamente na fita.

206

00:38:39,520 --> 00:38:43,577

Na cozinha. Mirco e Feliz conversa com uma mulher gorda.

207

00:39:11,072 --> 00:39:12,364

Mirco pega uma bandeja.

208

00:39:21,881 --> 00:39:25,456

Mirco remenda um pedaço de filme na fita do gravador.

209

00:39:27,891 --> 00:39:33,196

Mirco assopra na boca de uma garrafa de vidro verde enquanto Feliz o observa.

210

00:39:47,759 --> 00:39:52,789

Feliz abre uma fresta na janela. Mirco ao seu lado escuta.

211

00:40:00,807 --&gt; 00:40:02,225

No parque.

212

00:40:22,896 --&gt; 00:40:26,413

Mirco aproxima o microfone da boca de Feliz.

213

00:40:37,175 --&gt; 00:40:40,126

Mirco arruma o filme da fita no gravador.

214

00:40:40,420 --&gt; 00:40:43,376

Passando-o por uma régua com pequenas aberturas.

215

00:40:43,873 --&gt; 00:40:47,055

Sobre o gravador tem uma tesoura e uma fita adesiva.

216

00:40:55,010 --&gt; 00:40:58,518

Ele passa dois pedaços de filme pelas aberturas da régua.

217

00:40:58,879 --&gt; 00:41:02,402

Remenda um pedaço de filme no outro com a fita adesiva.

218

00:41:02,441 --&gt; 00:41:04,655

Verificando depois se estão firmes.

219

00:41:19,685 --&gt; 00:41:20,493

De mãos dadas.

220

00:41:20,493 --&gt; 00:41:24,711

Mirco e Francesca estão no depósito. Onde fica a bicicleta.

221

00:41:24,761 --&gt; 00:41:27,094

Ele a leva até o gravador.

222

00:41:34,751 --&gt; 00:41:35,991

Ele o liga.

223

00:41:51,852 --> 00:41:53,699

Ela esboça um sorriso.

224

00:42:02,315 --> 00:42:05,501

Imagem de galhos de árvore balançando fortemente.

225

00:42:12,248 --> 00:42:14,302

Imagem da chuva molhando a grama.

226

00:42:19,934 --> 00:42:22,986

Imagem de chuva batendo no vidro da janela.

227

00:42:27,711 --> 00:42:34,012

Os olhos de Mirco permanecem imóveis. Enquanto os de Francesca se mexem lentamente para todos os lados.

228

00:42:41,460 --> 00:42:46,899

Imagem de gotas caindo sobre folhas verdes e uma flor branco com bordas lilás.

229

00:42:48,424 --> 00:42:51,549

Imagem de gotas caindo na beirada de janela.

230

00:42:56,085 --> 00:43:00,783

Mirco e Francesca que sorri. Permanecem sentados ao lado do gravador.

231

00:43:02,278 --> 00:43:07,029

Imagem de uma plantação de girassóis com abelhas voando ao redor.

232

00:43:07,114 --> 00:43:10,337

Um girassol se destaca erguendo-se sobre a plantação.

233

00:43:10,738 --> 00:43:13,377

A câmera sobe mostrando o céu azul.

234

00:43:18,163 --> 00:43:22,193

Na sala de aula o diretor e Don Giulio escutam a gravação.

235

00:43:47,605 --> 00:43:49,863

O padre olha para o diretor.

236

00:43:59,875 --> 00:44:02,570

Com o olhar baixo o Padre se aproxima de Mirco.

237

00:44:07,431 --> 00:44:09,967

Don Giulio conduz Mirco até a carteira.

238

00:44:46,707 --> 00:44:49,792

Noite. No dormitório todos os meninos dormem.

239

00:44:50,094 --> 00:44:53,886

Mirco deitado de barriga para cima se mexe na cama.

240

00:44:54,137 --> 00:44:57,484

Imagem da lua no céu sendo encoberta por nuvens.

241

00:45:01,568 --> 00:45:03,847

A câmera se aproxima do rosto de Mirco.

242

00:45:04,202 --> 00:45:06,452

Imagem de uma grande bola de luz.

243

00:45:12,492 --> 00:45:15,115

Mirco fica sentado na cama.

244

00:45:15,171 --> 00:45:17,059

Ele respira com dificuldade.

245

00:45:23,025 --> 00:45:26,346

No banheiro Mirco mexe no interruptor.

246

00:45:27,058 --> 00:45:28,907

A luz se acende iluminando o seu rosto.

247

00:45:29,040 --> 00:45:31,101

E se apaga deixando-o na sombra.

248

00:45:33,481 --&gt; 00:45:35,413

A mulher gorda se aproxima.

249

00:45:50,136 --&gt; 00:45:53,830

Ela coloca a mão sobre o ombro de Mirco e o leva do banheiro.

250

00:45:56,192 --&gt; 00:46:00,839

Na sala de aula Don Giulio olha fixamente para a carteira vazia de Mirco.

251

00:46:02,082 --&gt; 00:46:04,803

Mulher gorda conversa com Mirco deitado na cama.

252

00:46:24,618 --&gt; 00:46:28,616

Ela pega a bandeja e sai do dormitório deixando Mirco sozinho.

253

00:46:31,328 --&gt; 00:46:37,480

Na cozinha Baleri lê uma carta sentado à mesa em sua frente está Tereza.

254

00:46:58,799 --&gt; 00:46:59,600

Ela sai.

255

00:47:04,239 --&gt; 00:47:09,373

No dormitório Don Giulio vê Mirco se escondendo debaixo da cama.

256

00:47:11,920 --&gt; 00:47:14,847

Sorrindo ele caminha até ela e se senta.

257

00:48:04,071 --&gt; 00:48:06,414

Coloca em baixo da cama uma grande bolsa.

258

00:48:22,273 --&gt; 00:48:24,388

Mirco segura a alça da bolsa.

259

00:48:44,942 --&gt; 00:48:46,326

Don Giulio se levanta.

260

00:48:52,823 --&gt; 00:48:53,751

Ele sai.

261

00:48:54,594 --> 00:48:58,057

Mirco ainda debaixo da cama trás a bolsa para perto de si e a toca.

262

00:49:04,152 --> 00:49:09,898

No refeitório Tereza agachada faz carinhos em Mirco que está sentado de frente para ela.

263

00:49:12,640 --> 00:49:15,793

Ele passa as mãos sobre o rosto da mãe que chora.

264

00:49:15,811 --> 00:49:20,058

Ela passa a mão pelos cabelos do filho e encosta seu rosto ao dele.

265

00:49:35,513 --> 00:49:39,358

Ela o beija no alto da cabeça e depois ajeita seus cabelos.

266

00:50:15,135 --> 00:50:19,705

Chorando Tereza beija Mirco novamente enquanto passa a mão em seu cabelo.

267

00:50:25,350 --> 00:50:29,967

No dormitório Mirco pega roupas dentro de uma mala e as cheira.

268

00:50:31,758 --> 00:50:35,109

No parque os meninos formam uma roda e brincam de jogar bola.

269

00:50:39,348 --> 00:50:42,961

No depósito Mirco e Francesca usam o gravador.

270

00:50:49,678 --> 00:50:50,562

Ela pega o microfone.

271

00:51:15,607 --> 00:51:17,166

Mirco mexe no gravador.

272

00:51:33,919 --> 00:51:41,300

Imagem de uma mata fechada e de quatro pés descalços caminhando primeiro no chão frio, depois na relva.

273

00:51:45,317 --> 00:51:49,488

Mirco sorrindo pisa em cima de uma cesta cheia de folhas secas.

274

00:51:49,450 --> 00:51:53,308

Enquanto Francesca segura o microfone perto de seus pés.

275

00:51:57,480 --> 00:52:02,314

Imagem do dormitório infestado por plantas, terra e insetos.

276

00:52:10,439 --> 00:52:13,733

Mirco mexe em uma bomba de água feita de ferro.

277

00:52:16,430 --> 00:52:19,760

Imagem da instituição com corvos voando ao redor.

278

00:52:26,265 --> 00:52:29,398

Mirco passa uma corrente por uma pia feita de metal.

279

00:52:55,978 --> 00:52:58,289

Ele dá um tapinha nele.

280

00:53:03,824 --> 00:53:06,410

Mirco toca nas teclas do piano.

281

00:53:12,315 --> 00:53:14,073

Ele leva à mão a boca.

282

00:53:14,532 --> 00:53:16,870

Depois mexe nas teclas por dentro do piano.

283

00:53:21,950 --> 00:53:23,232

No depósito.

284

00:53:56,464 --> 00:54:00,583

Mirco coloca a mão sobre o gravador e Francesca o observa.

285

00:54:11,815 --> 00:54:14,218

O diretor está junto com uma freira.

286

00:54:51,892 --> 00:54:54,006

No parque os alunos fazem exercício.

287

00:55:30,968 --> 00:55:34,565

Mirco leva Feliz e mais três meninos ao depósito.

288

00:55:36,348 --> 00:55:39,811

Francesca está sentada próxima ao gravador.

289

00:55:55,869 --> 00:55:57,445

Ela baixa a cabeça.

290

00:56:03,506 --> 00:56:06,248

Eles se sentam ao redor do gravador.

291

00:56:42,762 --> 00:56:45,259

Mirco trabalha no tear.

292

00:56:49,366 --> 00:56:53,626

Mirco e Francesca passam pela fenda na cerca com a bicicleta.

293

00:56:55,010 --> 00:56:56,280

Eles chegam na fábrica.

294

00:56:56,823 --> 00:56:59,284

Ettore está com mais dois operários.

295

00:57:17,812 --> 00:57:20,399

Imagem de uma grande fornalha.

296

00:57:20,569 --> 00:57:25,325

Mirco usa um capacete laranja e tem seu braço erguido segurando um microfone.

297

00:57:30,731 --> 00:57:34,172

Ettore e outro operário também usam capacetes.

298

00:57:34,350 --&gt; 00:57:38,201

Mirco e Francesca de capacete continuam gravando sons.

299

00:57:38,701 --&gt; 00:57:40,075

Um operário os retira.

300

00:57:41,489 --&gt; 00:57:45,033

No dormitório os meninos ouvem o gravador.

301

00:58:27,284 --&gt; 00:58:28,448

Valério chega.

302

00:58:54,538 --&gt; 00:58:55,985

Todos vão para suas camas.

303

00:58:56,075 --&gt; 00:58:58,611

Mirco esconde o gravador em baixo da coberta.

304

00:59:02,365 --&gt; 00:59:04,052

Os alunos andam em fila.

305

00:59:17,054 --&gt; 00:59:20,255

Os meninos vão ao depósito e levam Valério.

306

00:59:37,097 --&gt; 00:59:40,234

Francesca escreve em pedaços de papel.

307

00:59:40,407 --&gt; 00:59:43,347

Mirco os pega e coloca em partes de fita.

308

00:59:46,603 --&gt; 00:59:51,086

Sentados ao redor do gravador as crianças escutam a gravação.

309

01:00:02,052 --&gt; 01:00:05,184

Mirco pega um espanador feito de papel.

310

01:00:57,985 --> 01:00:59,834

Os meninos tomam banho.

311

01:01:35,464 --> 01:01:35,850

Noite.

312

01:01:36,221 --> 01:01:42,605

No dormitório, Mirco, Feliz, Valério e mais três meninos deitados se levantam de suas camas.

313

01:01:58,782 --> 01:02:01,409

Eles passam pela cama da mulher gorda.

314

01:02:23,200 --> 01:02:25,650

No parque, ela sai de trás de uma árvore.

315

01:02:36,312 --> 01:02:38,591

Eles passam pela cerca.

316

01:03:04,371 --> 01:03:07,129

Eles caminham pela rua de pedra.

317

01:03:36,999 --> 01:03:40,212

Francesca se aproxima da mulher do guichê.

318

01:03:58,983 --> 01:04:01,919

Ela entrega sete tickets vermelhos.

319

01:04:09,615 --> 01:04:12,651

Na sala de cinema as crianças se sentam.

320

01:04:21,784 --> 01:04:26,919

Dentro da sala de cinema as crianças estão em primeiro plano e ao fundo a tela de cinema.

321

01:04:45,756 --> 01:04:49,509

Câmera foca nos rostos das crianças que sorriem.

322

01:05:34,507 --> 01:05:36,707

Um senhor gargalha do filme.

323

01:05:41,736 --&gt; 01:05:44,242

As crianças riem sem parar.

324

01:06:00,478 --&gt; 01:06:05,508

Mirco coloca sua mão sobre a de Francesca que se apoia no braço da poltrona.

325

01:06:05,598 --&gt; 01:06:07,537

Ela sorriu olhando para ele.

326

01:06:24,826 --&gt; 01:06:27,401

Eles voltam para a instituição.

327

01:06:59,110 --&gt; 01:07:01,724

Mirco e Francesca estão de mãos dadas.

328

01:07:20,967 --&gt; 01:07:24,990

Eles entram no depósito que está completamente escuro.

329

01:07:30,181 --&gt; 01:07:32,885

Francesca tropeça em uma caixa.

330

01:07:39,479 --&gt; 01:07:43,366

Mirco conduz Francesca e os dois se sentam lado a lado.

331

01:07:49,436 --&gt; 01:07:50,711

Eles se olham.

332

01:07:50,969 --&gt; 01:07:53,487

Francesca passa a mão pelo rosto de Mirco.

333

01:08:11,253 --&gt; 01:08:13,390

Eles continuam a se fitar.

334

01:08:13,653 --&gt; 01:08:16,928

Mirco estende a mão e toca o rosto de Francesca.

335

01:08:37,302 --> 01:08:40,129  
Francesca passa a mão pelo rosto de Mirco.

336  
01:08:52,655 --> 01:08:54,745  
Francesca o abraça.

337  
01:09:10,596 --> 01:09:14,420  
Ela sorri se inclina para ele e o beija no rosto.

338  
01:09:18,924 --> 01:09:19,459  
Dia.

339  
01:09:19,575 --> 01:09:21,910  
As crianças gravam a história.

340  
01:09:44,503 --> 01:09:48,567  
Mirco caminha por entre os meninos que agachados encenam.

341  
01:10:09,152 --> 01:09:52,852  
O diretor e a freira ensaiam a peça.

342  
01:10:33,446 --> 01:10:36,477  
Com o punho fechado, Mirco bate em uma porta.

343  
01:10:36,597 --> 01:10:39,210  
Feliz assopra em uma abertura de lata.

344  
01:10:53,379 --> 01:10:58,799  
Segurando tampas de painéis e escumadeiras os meninos simulam uma batalha.

345  
01:11:01,948 --> 01:11:04,611  
Mirco passa por eles segurando o gravador.

346  
01:11:49,216 --> 01:11:52,928  
Uma mulher de cabelo castanhos e presos corre até Francesca.

347  
01:11:54,750 --> 01:11:56,263  
Ela lhe dá um tapa.

348

01:12:00,585 --&gt; 01:12:02,265

A segura com força.

349

01:12:23,721 --&gt; 01:12:27,486

O diretor e a freira se afastam e os meninos mantém o olhar baixo.

350

01:12:27,965 --&gt; 01:12:29,826

Feliz cobre os olhos com as mãos.

351

01:12:33,768 --&gt; 01:12:38,153

Sentado em um banco de madeira Mirco apoia a cabeça em uma das mãos.

352

01:12:38,572 --&gt; 01:12:42,487

Na parede há dois quadros de Santas e entre eles um grande crucifixo.

353

01:12:42,612 --&gt; 01:12:44,208

Na sala de aula.

354

01:12:59,764 --&gt; 01:13:01,810

Na sala dos professores.

355

01:13:07,386 --&gt; 01:13:11,734

Sentado na mesa Don Giulio tem os olhos fixos no gravador.

356

01:13:14,842 --&gt; 01:13:18,106

Ele se levanta e caminha até o gravador.

357

01:13:25,656 --&gt; 01:13:28,926

Abre a tampa do gravador e o liga.

358

01:13:46,963 --&gt; 01:13:48,069

No ensaio.

359

01:14:01,382 --&gt; 01:14:05,056

Don Giulio caminha até a mesa onde está o diretor.

360

01:14:07,558 --> 01:14:11,777

Coloca sobre a mesa uns papéis, dois rolos de fita e sai.

361

00:00:00,000 --> 01:14:11,777

Coloca sobre a mesa alguns papéis e também dois rolos de fita e sai.

362

01:14:21,259 --> 01:14:24,375

O diretor estende a mão e toca os rolos de fita.

363

01:14:27,017 --> 01:14:30,669

Na janela, Francesca apoia a cabeça em uma das mãos.

364

01:14:33,628 --> 01:14:36,463

Imagem de Ettore na manifestação.

365

01:14:48,726 --> 01:14:53,418

Francesca sai correndo da janela, ela sai da instituição.

366

01:14:58,167 --> 01:14:59,666

Imagem da metalúrgica.

367

01:15:01,909 --> 01:15:06,712

O diretor coloca dois rolos de fita em sua mesa e se dirige ao Padre.

368

01:17:01,951 --> 01:17:04,163

Don Giulio tem o olhar baixo.

369

01:17:04,394 --> 01:17:12,851

Na sala de aula Mirco sozinho sentado em uma carteira apoia a cabeça em uma das mãos, quando Don Giulio entra.

370

01:17:14,720 --> 01:17:16,082

Ele se senta ao seu lado.

371

01:18:23,197 --> 01:18:26,092

Don Giulio olha fixamente para Mirco.

372

01:18:26,355 --> 01:18:32,600

Ele contrai a boca e passa as mãos sobre o cabelo do menino, Mirco sorri e depois ajeita o cabelo.

373

01:18:33,820 --> 01:18:38,566

Don Giulio caminha pelo um longo corredor e cruza com a mulher gorda.

374

01:18:39,792 --> 01:18:41,676

Ela leva um carrinho de limpeza.

375

01:18:42,028 --> 01:18:43,796

Ele se volta para a mulher.

376

01:19:52,470 --> 01:19:58,043

Imagem de muitas pessoas andando pela rua segurando placas, cartazes e faixas.

377

01:20:11,675 --> 01:20:14,531

A multidão para em frente ao portão do instituto.

378

01:20:14,732 --> 01:20:16,466

Ettore caminha entre eles.

379

01:20:22,694 --> 01:20:26,618

Francesca observa tudo através de uma janela na porta.

380

01:20:27,750 --> 01:20:28,923

Ettore sorri.

381

01:20:31,693 --> 01:20:35,822

Próximo a janela de sua sala, o diretor ouve a manifestação.

382

01:21:13,142 --> 01:21:16,962

Imagem da multidão em frente aos portões do instituto.

383

01:21:17,286 --> 01:21:19,304

Don Giulio entra na diretoria.

384

01:21:34,354 --> 01:21:36,891

Ele olha para o diretor e se aproxima.

385

01:22:15,415 --&gt; 01:22:16,994

No dormitório.

386

01:22:27,234 --&gt; 01:22:29,506

Na cozinha os meninos mexem na louça.

387

01:22:31,877 --&gt; 01:22:33,316

No teatro.

388

01:22:37,737 --&gt; 01:22:41,168

Meninos pegam gravadores na sala dos professores.

389

01:22:48,108 --&gt; 01:22:53,068

O Padre junto com os alunos e Francesca arrumam tudo para a apresentação.

390

01:23:11,404 --&gt; 01:23:14,119

Os pais começam a chegar na instituição.

391

01:23:14,419 --&gt; 01:23:19,619

Na entrada do teatro Francesca e outro menino distribuem pedaços de panos pretos.

392

01:23:23,733 --&gt; 01:23:28,048

Os pais se acomodam nos bancos de madeira que dão para frente do palco.

393

01:23:28,087 --&gt; 01:23:29,835

Os pais de Mirco chegam.

394

01:23:41,526 --&gt; 01:23:45,479

Francesca e o menino continuam a distribuir os panos.

395

01:23:47,181 --&gt; 01:23:49,152

Ela fala com sua mãe.

396

01:23:53,898 --&gt; 01:23:55,969

Don Giulio sobe ao palco.

397

01:24:43,954 --> 01:24:46,303  
Todos os pais colocam as vendas.

398  
01:24:54,100 --> 01:24:56,596  
Francesca fecha a porta do teatro.

399  
01:25:00,133 --> 01:25:01,685  
As luzes se apagam.

400  
01:25:01,769 --> 01:25:05,543  
Um aluno toca piano com uma partitura em braile em sua frente.

401  
01:25:34,599 --> 01:25:38,580  
As sombras das crianças aparecem por trás da cortina no palco.

402  
01:26:04,605 --> 01:26:07,421  
Mirco mexe nas fitas do gravador.

403  
01:26:13,147 --> 01:26:15,218  
Imagem do dormitório vazio.

404  
01:26:29,033 --> 01:26:37,184  
As crianças fazem barulhos com torneira enferrujada, chocalhos, bomba d'água e Feliz usa uma corneta.

405  
01:26:43,172 --> 01:26:45,950  
Mirco balança uma folha laminada.

406  
01:26:47,650 --> 01:26:50,355  
As crianças continuam mexendo nos objetos.

407  
01:26:50,642 --> 01:26:54,498  
Enquanto Don Giulio as observa com os olhos marejados.

408  
01:26:54,747 --> 01:26:56,101  
Ele abre um sorriso.

409  
01:26:57,935 --> 01:27:00,987

Imagem da sala de trabalhos manuais vazia.

410

01:27:01,458 --> 01:27:04,312

Os pais ainda com os olhos vendados sorriem.

411

01:27:05,508 --> 01:27:08,370

As crianças permanecem a usar os objetos.

412

01:27:08,478 --> 01:27:10,617

Imagem do largo corredor vazio.

413

01:27:13,236 --> 01:27:17,521

O menino toca xilofone e outro bate uma tampa de lixo.

414

01:27:17,624 --> 01:27:20,542

Ettore e alguns amigos entram no teatro.

415

01:28:06,219 --> 01:28:07,326

Ettore sorri.

416

01:28:07,742 --> 01:28:09,461

Feliz bate em um tambor.

417

01:28:17,833 --> 01:28:24,507

Os meninos simulam uma batalha com as escumadeiras e Feliz faz barulho com a boca dentro do tambor.

418

01:28:32,448 --> 01:28:35,797

Imagem das sombras dos alunos contra cortina.

419

01:28:59,903 --> 01:29:02,918

Mirco e Valério agitam toalhas.

420

01:29:18,089 --> 01:29:20,033

Todos agitam toalhas.

421

01:29:33,240 --> 01:29:35,271

Ettore e seus amigos sorriem.

422

01:29:35,771 --&gt; 01:29:36,926

As luzes se acendem.

423

01:29:45,352 --&gt; 01:29:48,630

Foco em Tereza, ela retira a venda sorrindo.

424

01:29:48,995 --&gt; 01:29:51,535

Baleri também retira a sua venda.

425

01:29:52,678 --&gt; 01:29:55,355

O Padre entra no palco com as crianças de mãos dadas.

426

01:29:58,349 --&gt; 01:30:01,947

De pé, todos os pais batem palmas sorrindo.

427

01:30:02,234 --&gt; 01:30:06,113

Francesca e Mirco sobem no palco e se juntam aos outros.

428

01:30:06,564 --&gt; 01:30:08,121

Baleri abre um sorriso.

429

01:30:11,041 --&gt; 01:30:14,173

Francesca beija o rosto de Mirco.

Ele abre um sorriso.

430

01:30:14,559 --&gt; 01:30:17,334

Tereza e Baleri se olham sorridentes.

431

01:30:43,275 --&gt; 01:30:44,013

Dia.

432

01:30:44,503 --&gt; 01:30:45,934

Imagem de colinas.

433

01:30:46,169 --&gt; 01:30:49,094

Mirco e seus pais passam por elas num caminhão.

434

01:30:52,357 --&gt; 01:30:56,422

Baleri olha para Mirco que está sentado entre ele e Tereza.

435

01:30:56,929 --&gt; 01:30:58,613

Troca olhares com sua esposa.

436

01:30:59,684 --&gt; 01:31:00,884

No campo.

437

01:31:01,239 --&gt; 01:31:03,972

Várias crianças brincam de cabra-cega.

438

01:31:05,723 --&gt; 01:31:11,217

Do caminhão Tereza e Baleri observam Mirco se aproximando das crianças.

439

01:31:14,234 --&gt; 01:31:17,500

As crianças olham para Mirco que permanece imóvel.

440

01:31:31,556 --&gt; 01:31:33,921

Mirco se aproxima das crianças.

441

01:31:34,299 --&gt; 01:31:37,735

Pega uma venda branca com o menino e a coloca sobre os olhos.

442

01:31:47,180 --&gt; 01:31:49,943

Alcança várias crianças e tira a venda.

443

01:31:59,914 --&gt; 01:32:04,310

As crianças saem correndo pelo campo, cercado pelo monte de feno.

444

01:32:04,428 --&gt; 01:32:05,668

A imagem abre.

445

01:32:05,909 --&gt; 01:32:08,878

Meninos e meninas pelo vasto campo.

446

01:32:13,999 --&gt; 01:32:16,016

Sobe créditos.