



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

JANAÍNA VIEIRA TAILLADE ABUD

**ANÁLISE DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIBÇÃO DA PEÇA *MIRALU E A LUNET*
ENCANTADA: UM ESTUDO DESCRITIVO VIA SISTEMA DE AVALIATIVIDADE**



FORTALEZA – CEARÁ
2018

JANAÍNA VIEIRA TAILLADE ABUD

ANÁLISE DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DA PEÇA *MIRALU E A LUNETAS*
ENCANTADA: UM ESTUDO DESCRITIVO VIA SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Santiago Araújo.

FORTALEZA – CEARÁ

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Abud, Janaína Vieira Taillade.

Análise do roteiro de audiodescrição da peça Miralu e a Luneta Encantada: um estudo descritivo via Sistema de Avaliatividade [recurso eletrônico] / Janaína Vieira Taillade Abud. - 2018.

1 CD-ROM: il. ; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 177 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, 2018.

Área de concentração: Linguagem e interação.

Orientação: Prof.ª Ph.D. Vera Lúcia Santiago Araújo.

1. Tradução Audiovisual Acessível. 2. Audiodescrição. 3. Sistema de Avaliatividade. 4. Linguística de Corpus. 5. Narrativa teatral. I. Título.


JANAÍNA VIEIRA TAILLADE ABUD

ANÁLISE DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DA PEÇA *MIRALU E A LUNETAS*
ENCANTADA: UM ESTUDO DESCRITIVO VIA SISTEMA DE AVALIATIVIDADE.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Aprovada em: 05 de janeiro de 2018.


BANCA EXAMINADORA



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



Profa. Dra. Maria da Salete Nunes
Universidade Estadual do Ceará – UECE



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

Ao meu pai Guy Jean François Taillade (*in memoriam*), com todo meu amor e toda minha admiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, luz no meu caminho.

À minha orientadora, professora Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, por me guiar com competência, paciência, carinho e dedicação. A ela também minha admiração.

Aos professores Pedro Henrique Lima Praxedes Filho, Maria da Salette Nunes e Wilson Júnior de Araújo Carvalho, como membros da banca examinadora agora e na qualificação, pela paciência em ler e pela valiosa contribuição a este trabalho.

Aos amigos da UECE que contribuíram mais diretamente nessa caminhada: Daniel Arraes, Bruna Leão, Kethleen Almeida, Kesya Lima, Sâmia Santos, Lindolfo Farias Júnior, Geórgia Tath de Oliveira, Renatta Franco, Renata Munday, Alexandra Seoane, Lia Brasil e Geórgia Leonardo.

A todos do Grupo LEAD, a quem devo muito, por serem meu espelho e meu incentivo.

Ao meu esposo, amado, amoroso, paciente, grande apoiador e parceiro em tudo.

A todos os professores da UECE que contribuíram para minha paixão pela área de Letras e pela Linguística Aplicada.

À UECE, que me acolheu e guiou em meus estudos.

À CAPES, pela bolsa de mestrado que possibilitou minha vida nesse período.

A todos que fizeram parte desta luta.

RESUMO

A audiodescrição (AD), como forma de Tradução Audiovisual Acessível, funciona, no caso de peças de teatro, por meio de inserções verbais orais nos intervalos dos diálogos e outros efeitos sonoros em peças de teatro. Entre os parâmetros oficiais, preconizados para a AD em documentos como o americano *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* e o francês *Charte de Qualité de l'Audiodescription*, está o de que ela deveria ser neutra, ou seja, desprovida de subjetividade. Com base no modelo teórico do Sistema de Avaliatividade (SA) (MARTIN; WHITE, 2005), Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015) demonstraram a inexistência de neutralidade em audiodescrição. Abriram caminho para vários estudos que utilizaram o SA para provar a ausência de neutralidade em diversos *corpora* de roteiros de audiodescrição, além de identificar neles a assinatura avaliativa e o estilo avaliativo. A presente pesquisa se propôs a descrever os tipos de avaliação contidos no roteiro de AD da peça de teatro *Miralu e a Luneta Encantada*, fazendo a interface com a construção da narrativa teatral. Utilizamos as categorias do SA até o segundo nível de delicadeza, nas sub-redes de 'atitude', 'engajamento' e 'gradação'. Optamos pela metodologia baseada em *corpus*, adotando os seguintes procedimentos: (1) preparação do roteiro de AD e captação do material de apoio; (2) etiquetagem do *corpus*, segundo as categorias do SA; (3) análise do roteiro anotado para geração dos dados quantitativos, por meio do *software WordSmith Tools 6.0*; (4) discussão dos resultados. A pesquisa mostrou que as avaliações presentes na AD foram marcadamente relativas a sentimentos ('atitude'). Prevaleram as de 'atitude'- 'afeto', seguidas de 'atitude'- 'apreciação' e de 'atitude'- 'julgamento'. As avaliações de 'atitude' estiveram divididas quase igualmente entre 'positivas', 'negativas' e 'ambíguas', mas foram majoritariamente explícitas ('inscritas'). As marcas avaliativas estão relacionadas com a linguagem teatral, ajudando a construir a narrativa, por meio da explicitação de informações sobre ações, figurino, cenário e iluminação.

Palavras-chave: Tradução Audiovisual Acessível. Audiodescrição. Sistema de Avaliatividade. Linguística de *Corpus*. Narrativa teatral.

ABSTRACT

Audio description (AD), as a mode of Accessible Audiovisual Translation, works with oral and verbal insertions in the intervals of the dialogues and other sound effects in a theatrical play. Among the official parameters, recommended for AD by documents like the american *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* and the french *Charte de Qualité de l'Audiodescription*, one is to be neutral, that is, to avoid subjectivity. Based on the theoretical model of the Appraisal System (AS) (MARTIN; WHITE, 2005), Praxedes Filho and Magalhães (2013; 2015) demonstrated the absence of neutrality in audio description. They opened the way for several studies that used the AS to prove the absence of neutrality in several *corpora* of audio description scripts, as well as to identify in them the appraisal signature and the appraisal style. The present research aims to describe the kind of evaluation present in the AD script of the play *Miralu e a Luneta Encantada*, interfacing it with construction of theatrical narrative. We use the categories of SA up to the second level of delicacy, relative to systems of 'attitude', 'engagement' and 'gradation'. We chose the *corpus*-based methodology, adopting the following procedures: (1) preparation of the AD script and capture of the support material; (2) *corpus* labeling, according to the AS categories; (3) analysis of annotated script to produce quantitative data, using *WordSmith Tools 6.0* software; (4) discussion of the results. The research showed that evaluations presented in the AD are mostly related to feelings ('attitude'). Prevalled those of 'attitude'-'affection', followed by 'attitude'-'appreciation' and 'attitude'-'judgment'. The 'attitude' evaluations were divided almost equally between 'positive', 'negative' and 'ambiguous', but most of them were explicit ('inscribed'). The evaluative stances are related to theatrical language, helping to build the narrative, expressing information about actions, costumes, scenery and lighting.

Keywords: Accessible Audiovisual Translation. Audio description. Appraisal System. Theatrical narrative. *Corpus* Linguistics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de Holmes que define as áreas dos Estudos da Tradução	24
Figura 2 – Sub-rede de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza	45
Figura 3 – Sub-rede de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza	47
Figura 4 – Sub-rede de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza	49
Figura 5 – A rede de sistemas de avaliatividade até o segundo nível de delicadeza	50
Figura 6 – Interface no <i>Microsoft Word</i> , mostrando o roteiro da AD original	58
Figura 7 – Interface do roteiro de AD pronto para etiquetagem, no <i>Microsoft Word</i>	59
Figura 8 – Texto da peça na interface do <i>Microsoft Word</i>	60
Figura 9 – Interface do leitor padrão de filmes e TV do <i>Windows 10</i> , mostrando a peça	60
Figura 10 – Interface do <i>Microsoft Word</i> mostrando o <i>corpus</i> anotado	68
Figura 11 – Interface do Bloco de Notas com o <i>corpus</i> anotado com ‘gradação’	68
Figura 12 – Interface da ferramenta <i>Concord</i> com as ocorrências de ‘gradação’	69

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Subcategorias de Jiménez Hurtado (2010) relativas à categoria de personagem	28
Quadro 2 – Subcategorias de Jiménez Hurtado (2010) relativas à categoria de ambiente.....	29
Quadro 3 – Subcategorias de Personagem e Ambiente que propomos para a AD teatral.....	29
Quadro 4 – Síntese da arquitetura linguística proposta pela LSF.....	42
Quadro 5 – Etiquetas de ‘atitude’-‘felicidade’ (até o sexto nível de delicadeza)	62
Quadro 6 – Etiquetas para identificação das categorias de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza.....	64
Quadro 7 – Etiquetas para identificação das categorias de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza	66
Quadro 8 – Etiquetas para identificação da categoria de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza.....	67
Quadro 9 – Resumo das ocorrências de avaliatividade no <i>corpus</i>	73
Quadro 10 – Resumo das ocorrências de ‘atitude’ no <i>corpus</i>	74
Quadro 11 – Resumo das ocorrências de ‘afeto’ no <i>corpus</i>	84
Quadro 12 – Resumo das ocorrências de ‘apreciação’ no <i>corpus</i>	94
Quadro 13 – Resumo das ocorrências de ‘julgamento’ no <i>corpus</i>	104
Quadro 14 – Resumo das ocorrências de ‘engajamento’ no <i>corpus</i>	107
Quadro 15 – Resumo das ocorrências de ‘gradação’ no <i>corpus</i>	114

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
2.1	AUDIODESCRIÇÃO	23
2.1.1	Conceito de AD	25
2.1.2	AD e narratologia	26
2.1.3	AD e elementos narratológicos	30
2.1.4	AD de teatro	33
2.2	NARRATIVA NO TEATRO	34
2.3	TEATRO INFANTIL	38
2.4	SISTEMA DE AVALIATIVIDADE (SA)	40
2.4.1	Sub-rede de ‘atitude’	43
2.4.2	Sub-rede de ‘engajamento’	45
2.4.3	Sub-rede de ‘gradação’	47
2.5	LINGUÍSTICA DE <i>CORPUS</i>	51
2.5.1	Linguística de <i>corpus</i> e Estudos da Tradução	51
2.5.2	Linguística de <i>corpus</i> e audiodescrição	53
3	METODOLOGIA	57
3.1	TIPO DE PESQUISA	57
3.2	CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	57
3.3	PROCEDIMENTOS	58
3.3.1	Preparação do <i>corpus</i>	58
3.3.2	Etiquetagem do <i>corpus</i>	61
3.3.3	Análise do <i>corpus</i> e discussão dos resultados	69
4	DESCRIÇÃO E DISCUSSÃO DAS OCORRÊNCIAS AVALIATIVAS NO ROTEIRO DE <i>MIRALU E A LUNETAS ENCANTADA</i>	72
4.1	DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘ATITUDE’	74
4.1.1	‘Afeto’	75
4.1.2	‘Apreciação’	84
4.1.3	‘Julgamento’	94
4.2	DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘ENGAJAMENTO’	105
4.2.1	‘Heteroglossia’	105
4.3	DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘GRADAÇÃO’	108

4.3.1 ‘Força’	108
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICES.....	126
APÊNDICE A – Roteiro de AD de <i>Miralu e a Luneta Encantada</i> , etiquetado com a categoria ‘atitude’	127
APÊNDICE B – Roteiro de AD de <i>Miralu e a Luneta Encantada</i> , etiquetado com a categoria ‘engajamento’	138
APÊNDICE C – Roteiro de AD de <i>Miralu e a Luneta Encantada</i> , etiquetado com a categoria ‘gradação’	147
ANEXO	156
ANEXO A – Texto da peça	157

1 INTRODUÇÃO

A sociedade atual se volta, cada vez mais, para a necessidade de ampliação da acessibilidade às PcDVs. Percebemos a exclusão social que se configura quando produtos artísticos, culturais, educativos e informativos não estão acessíveis a todos. No caso das PcDVs, somente ferramentas que compensem o sentido da visão, como a AD, remediaram essa situação.

Com esse enfoque, legislações vêm sendo pensadas e aprovadas. Em nível mundial, a Declaração dos Direitos Humanos, proclamada em 10 de dezembro de 1948 por iniciativa da Organização das Nações Unidas (ONU), por meio da resolução 217 A (III), advoga pela igualdade social “sem distinção de qualquer espécie”. Outros documentos a seguiram, em nível internacional, como a Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes (adotada pela Organização das Nações Unidas – ONU – em 9 de dezembro de 1975) e a Carta de Salamanca (sobre Princípios, Política e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais, publicada pela ONU, em 1994).

Já em nível nacional, podemos citar a Lei Federal 10.098 – conhecida como Lei da Acessibilidade e datada de 2000 – e a Lei Federal 5.626, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (Libras), datada de 2005. Destacamos também o Decreto 5.296, datado de 2004, que regulamenta a Lei da Acessibilidade, inclusive no que se refere à acessibilidade na comunicação, de modo geral, e na televisão, em particular, citando, entre outras formas de acessibilidade, a utilização de audiodescrição.

A regulamentação relativa à TV aberta no Brasil traz a expectativa de que o legislativo possa estender a obrigatoriedade de acessibilidade a outras manifestações culturais, como o teatro. Com efeito, a Portaria Federal 188/2010 institui um mínimo de duas horas semanais de programação com AD na TV e estabelece um cronograma para a ampliação desse direito.

Todo esse aparato legal vem responder a dados populacionais do IBGE por meio da Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) de 2013 (IBGE, 2015), que revelam haver 6,2% da população brasileira com pelo menos uma das quatro deficiências investigadas (intelectual, física, auditiva e visual), sendo 3,6% com deficiência visual. Este último índice corresponde a cerca de 7,2 milhões de pessoas no Brasil.

Portanto, a acessibilidade das pessoas com deficiência aos produtos audiovisuais está ganhando espaço nas legislações internacionais e brasileira. Entretanto, os parâmetros que a guiam ainda continuam sendo discutidos mundialmente, tanto no âmbito da práxis como no da teoria. Como uma dessas ferramentas de acessibilidade para as pessoas com deficiência

visual (PcDVs), a audiodescrição (AD) – que traduz os elementos visuais em verbais/orais – ainda é um campo que precisa ser amplamente estudado em todas as suas facetas, especialmente quando o produto audiovisual a ser traduzido é uma peça de teatro, por haver ainda poucos trabalhos a respeito.

Nesse sentido, com a finalidade de contribuir para o entendimento de um dos aspectos da AD, a pesquisa que ora empreendemos se situa, em nível epistemológico, nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), mais particularmente nos da Tradução Audiovisual (TAV) e da Tradução Audiovisual Acessível (TAVa). De forma específica, a questão sobre AD que nos propomos a aprofundar está ligada a um dos parâmetros preconizados, que seria a suposta necessidade de neutralidade do texto audiodescritivo.

Para compreender a centralidade atribuída a esse parâmetro de neutralidade, precisamos ler alguns dos precursores da audiodescrição e, assim, veremos a reiteração dessa prescrição, seja ela pela oposição de conceitos como objetividade/subjetividade ou precisão/opinião. Hycks (2005), por exemplo, coloca que:

A AD nunca deve ser meramente a opinião do audiodescritor, porém inevitavelmente quando você está descrevendo o que você vê, uma leve subjetividade é inevitável. Por isso um segundo par de olhos ajuda a ter certeza da precisão e da objetividade¹ (HYCKS, 2005, p. 7, tradução nossa²).

Snyder (2005) também enfatiza a questão da objetividade, adotando, com isso, a necessidade de a AD ser neutra. Ele assim define o trabalho da AD: “o narrador guia a audiência pela produção por meio de descrições concisas e objetivas de novas cenas, cenários, figurinos e linguagem corporal, todos intercalados entre os diálogos ou músicas”³ (SNYDER, 2005, p. 16).

Em outro trecho, ele também se refere à precisão da linguagem, quando comenta sobre um exemplo de inserções da AD que ele fornece ao leitor, com as respectivas anotações do audiodescritor: “as anotações irão prover alguma compreensão do nosso raciocínio até chegar à linguagem precisa que usamos – por que escolhemos as palavras que selecionamos para trazer as imagens aos olhos da sua mente”⁴ (SNYDER, 2005, p. 16).

¹ Texto fonte: “AD should never be solely the describer’s opinion, but inevitably as you are describing what you are seeing, a slightly subjective view is unavoidable, thus a second pair of eyes helps to ensure accuracy and objectivity”.

² Todas as traduções desta dissertação são nossas, exceto quando referenciado ou identificado.

³ Texto fonte: “The narrator guides the audience through the production with concise, objective descriptions of new scenes, settings, costumes, and body language, all slipped in between portions of dialogues or songs”.

⁴ Texto fonte: “The notes will afford you some insight into our reasoning for using the precise language we used – why we chose the words we selected to bring these images to your mind’s eye”.

Além de ser postulada pelos primeiros audiodescritores (BENECKE, 2004; HYKS, 2005; SNYDER, 2005), essa orientação é instituída por vários documentos oficiais em diversos países, segundo os quais o audiodescritor deveria ser neutro ao narrar ou descrever um fato. Essa neutralidade corresponderia à suposta possibilidade de se criar um texto audiodescritivo objetivo, isento de qualquer subjetividade ou opinião, ou seja, uma AD sem posicionamento avaliativo. Nos Estados Unidos, esses parâmetros estão enumerados no *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (2009). O documento deixa clara, entre outras regras, a da neutralidade, conforme fica evidente neste trecho:

Descreva o que você vê. Essa é a primeira regra da descrição: o que você vê é o que você descreve. Nós vemos aparências físicas e ações; nós não vemos motivações e intenções. Nunca descreva o que você pensa que vê. [...] Nós vemos ‘Maria fecha os punhos.’ Nós não vemos ‘Maria está com raiva’ – ou pior, ‘Maria está com raiva de João’ (STANDARDS..., 2009, p. 1-2)⁵.

Assim como o direcionamento acima exposto, documentos de outros países, como o francês – *Charte de l'Audiodescription* (FRANÇA, 2008) –, apontam para essa suposta objetividade, essa ausência de posicionamento. A *Charte* determina: “Objetividade – a descrição deve ser feita de maneira objetiva para que não sejam impostos seus próprios sentimentos, mas que os provoquem”⁶ (FRANÇA, 2008, p. 5).

Nas duas citações dos documentos americano e francês, observamos a ideia de “descrever” o que se vê, sem interpretar ou inferir, como fica evidente neste trecho: “nós não vemos motivações e intenções”. Tendo como guia essas diretrizes internacionais, os pesquisadores do Grupo de Pesquisa Tradução e Semiótica – na linha Legendagem e Audiodescrição (LEAD) do Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV), do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA), da Universidade Estadual do Ceará (UECE) –, ao qual nosso trabalho se filia, já preconizaram a neutralidade.

A prova disso são pesquisas iniciais que não apenas tentavam aplicar essa regra, como também a elencavam como adequada e desejável, justificando que ela daria à PcDV liberdade para interpretar por si.

Ela [a audiodescrição] jamais deve ser produzida com o intuito, consciente ou inconsciente, de mostrar o ponto de vista do audiodescritor ou as suas inferências. O objetivo principal é que o deficiente visual faça a sua leitura do filme, como o fazem os videntes (SEOANE; ARAÚJO, 2014, p. 1).

⁵ Texto fonte: “Describe what you see. This is the first rule of description: what you see is what you describe. One sees physical appearances and actions; one does not see motivations or intentions. Never describe what you think you see. We see ‘Mary clenches her fists.’ We do not see ‘Mary is angry’ – or worse, ‘Mary is angry with John’”.

⁶ Texto fonte: “Objectivité – La description doit être réalisée de façon objective pour ne pas imposer ses propres sentiments mais les provoquer”.

Contraditoriamente, mesmo nas audiodescrições que seguiam o parâmetro da neutralidade, a subjetividade parecia estar presente, contribuindo inclusive para a coerência textual, seja implícita ou explicitamente. Por exemplo, Braun (2007; 2008; 2011) reconhece o caráter interpretativo do ato de audiodescrever, as inferências que este pressupõe e o papel dessa interpretação na coerência do produto audiovisual final.

A partir da dúvida sobre o parâmetro, o grupo começou a questionar a possibilidade da existência da neutralidade. Isso levou Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015) a se debruçarem sobre a questão da neutralidade. Eles o fizeram por intuïrem – com base no aporte teórico da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), mais especificamente o Sistema de Avaliatividade (SA) –, a falácia da meta de se construir um texto, seja qual for, de maneira neutra, tendo sido os primeiros a demonstrar empiricamente essa falácia em relação a roteiros de AD. Após essa primeira demonstração empírica da ausência de neutralidade no gênero audiodescritivo, outros pesquisadores também confirmaram essa hipótese em novos *corpora*. Outros ainda ampliaram os estudos para identificar um possível estilo avaliativo⁷ e uma assinatura avaliativa⁸.

A neutralidade também instigou a questionamentos as pesquisadoras Costa (2014) e Costa e Frota (2016), que a abordaram sob a ótica de outros aportes teórico-metodológicos. Elas empreenderam uma discussão terminológico-conceitual da suposta dicotomia entre descrição e interpretação, à luz dos estudos da tradução. Além disso, Costa (2014) realizou uma pesquisa de recepção para testar ADs descritivas e interpretativas no que diz respeito à tradução de gestos e estados emocionais.

Para além de Praxedes Filho e Magalhães (2013; 2015), várias pesquisas realizadas no âmbito do grupo também já abordaram, via Sistema de Avaliatividade (SA), a questão da ausência de neutralidade em vários *corpora* de roteiros de audiodescrição (pintura, cinema, monumento e peça de teatro) em português, inglês e francês (PRAXEDES FILHO; SILVA, 2014; ALMEIDA, 2015; LIMA, 2016; FARIAS JÚNIOR, 2016; OLIVEIRA JÚNIOR, 2016; OLIVEIRA JÚNIOR; PRAXEDES FILHO, 2016; ARAÚJO; PRAXEDES FILHO; ABUD, 2017; PRAXEDES FILHO; ARRAES, 2017; PRAXEDES FILHO; SANTOS; FARIAS JÚNIOR, 2017). Entretanto, o presente estudo propõe ampliar ainda mais esse tipo de análise no campo da audiodescrição de teatro, trazendo a interface entre as categorias do Sistema de Avaliatividade e a narrativa teatral.

⁷ O estilo avaliativo concerne aos padrões avaliativos determinados por uma situação de uso ou tipos de textos, de acordo com Martin e White (2005, p. 161).

⁸ A assinatura avaliativa se refere aos padrões avaliativos que identificam um determinado indivíduo, conforme Martin e White (2005, p. 203).

Para termos ideia do caminho percorrido e dos resultados alcançados até agora, precisamos realizar uma breve incursão por algumas das principais pesquisas e perceber a contribuição do Sistema de Avaliatividade para a AD. Em um primeiro momento, o modelo proposto por Martin e White (2005) tornou possível a constatação empírica da ausência de neutralidade em AD, já que suas categorias identificam e quantificam as marcas avaliativas. Nesses primeiros estudos, as descrições alcançaram até o segundo nível de delicadeza⁹.

Conforme ressaltam Praxedes Filho e Magalhães (2013) e Silva (2014), a necessidade e a aplicabilidade do parâmetro de neutralidade aos roteiros de AD começaram a ser questionadas tanto pelos audiodescritores como pelos pesquisadores do grupo. Dessa forma, Praxedes Filho e Magalhães (2013, 2015) propuseram identificar, por meio do Sistema de Avaliatividade (SA), a existência ou não de neutralidade em AD de pinturas, passando a “se questionar sobre se as ADs feitas por profissionais que defendem a ‘prescrição de neutralidade total’ são, de fato, desprovidas de quaisquer observações avaliativas/interpretativas” (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015, p. 74).

As pesquisas confirmaram a ausência de neutralidade em doze roteiros de AD de pinturas, em português e inglês (seis roteiros para cada língua), apesar de ambos os grupos de roteiros terem sido escritos seguindo o parâmetro de neutralidade (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2013, 2015). Para o *corpus* em português, por exemplo, os pesquisadores identificaram a presença maior de ‘gradação’ (aumentando ou diminuindo a intensidade das avaliações) com 69,8%, seguida de ‘atitude’ (avaliações relativas ao campo dos sentimentos) com 21,4% e, por fim, de ‘engajamento’ (restrição ou abertura para várias vozes no texto) com 8,8%.

Com o objetivo semelhante de identificar ou não a ocorrência de neutralidade em audiodescrições, Silva (2014) e Praxedes Filho e Silva (2014) estudaram essa (in)existência de neutralidade na AD de dois filmes franceses do gênero fílmico comédia. Os dois roteiros de AD em francês analisados mostraram presença clara de marcas avaliativas e, portanto, “indicaram a inexistência de neutralidade no trabalho do tradutor/audiodescritor” (SILVA, 2014, p. 102). Isso mostrou que houve avaliação/interpretação nos roteiros das ADs fílmicas, mesmo com a audiodescritora se declarando neutra e objetiva. A análise evidenciou resultados diferentes para os dois *corpora* estudados. No primeiro, houve predomínio de ‘atitude’ (46,7%); em segunda

⁹ No Sistema de Avaliatividade constam seis níveis de delicadeza, que correspondem ao percurso de refinamento que os falantes/escritores traçam ao fazerem suas escolhas avaliativas. Neste trabalho, abordaremos até o segundo nível de delicadeza.

posição, ‘gradação’ (44,1%); e, em terceira, ‘engajamento’ (9,1%). Já o segundo foi marcado por mais ‘gradação’ (48,2%), seguida de ‘atitude’ (44,1%) e ‘engajamento’ (7,6%).

Almeida (2015) também analisou via SA o roteiro de AD de um curta-metragem ficcional cearense. O *corpus* foi escrito por um membro do LEAD, seguindo declaradamente o parâmetro de neutralidade. Apesar disso, o pesquisador identificou a presença de marcas avaliativas ligadas às sub-redes de ‘engajamento’ (38%), ‘atitude’ (36%) e ‘engajamento’ (25,3%).

Oliveira Júnior e Praxedes Filho (2016) estudaram dois roteiros de AD de dois curtas-metragens brasileiros. Uma das audiodescrições foi elaborada sob a ótica da neutralidade. A outra desconsiderou esse parâmetro. O que se constatou foi que nenhuma das ADs era neutra. Quanto a ‘atitude’, o roteiro 1 (R1) apresentou 73,5% e o roteiro 2 (R2), 73,8%. Quanto a ‘engajamento’, R1 teve 13,2% e R2, 11,9%. Quanto a ‘gradação’, identificou-se 13,2% em R1 e 11,9% em R2.

Ainda explorando a questão da neutralidade, mas aprofundando a análise, Oliveira Júnior (2016), em sua tese de doutorado, descreve a assinatura avaliativa de um audiodescritor em roteiros de AD de filmes curta-metragem de temática LGBTTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Intersexuais). O trabalho conseguiu determinar a existência de padrões avaliativos nas obras de AD de autoria da mesma pessoa e por gênero fílmico descrito (ficção e documentário).

O pesquisador considerou os seis níveis de delicadeza propostos pelo Sistema de Avaliatividade (SA), e a categorização se deu nas hierarquias palavra/grupo/oração/complexo oracional. No gênero ficção, o pesquisador evidenciou a predominância de avaliações ligadas a sentimentos (‘atitude’ – 83,7%), seguidas das ligadas em dar ênfase (‘gradação’ – 9,4%) e da dialogia (‘engajamento’ – 6,9%). No gênero documentário, a maioria das avaliações foi também de sentimentos (‘atitude’ – 67,3%), seguida de ‘gradação’ (27,3%) e de ‘engajamento’ (5,4%) (PRAXEDES FILHO; ARRAES, 2017)¹⁰.

Vale ressaltar que esses padrões, embora mostrem a impossibilidade de neutralidade, apontaram também para o pouco envolvimento (baixíssima presença de gradação e engajamento) do audiodescritor com os filmes, apesar de o mesmo ser homossexual e estar lidando com filmes sobre essa temática. Esse resultado, somado ao de outros estudos, chamou a atenção para a permanência de possível resquício da antiga imposição da suposta neutralidade

¹⁰ Por buscarmos aqui relacionar dados comparáveis e por termos optados pelos percentuais, estamos citando os dados do artigo publicados de Praxedes Filho e Arraes (2017) que relacionam porcentagens, ao invés de IFS, como no original de Oliveira Júnior (2016).

e contribuiu para despertar em nós o interesse para a proposta de ADs ainda mais avaliativas, levando em conta a preferência do público por esses roteiros (HOLLAND, 2009).

Já Farias Júnior (2016), em sua dissertação de mestrado, teve como objetivo descrever o estilo avaliativo do roteiro de AD em português do filme de longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira*. O *corpus* foi analisado segundo o Sistema de Avaliatividade sob o prisma dos termos/escolhas dos sistemas nas sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, até o sexto nível de delicadeza. Dessa forma, o pesquisador evidenciou que havia no roteiro um padrão de uso interpretativo da língua que caracterizaria seu estilo avaliativo e identificou qual seria esse padrão: predominantemente marcado por avaliações de sentimentos, as quais se relacionam com os termos/escolhas dos sistemas na sub-rede de ‘atitude’ (57,8%), seguidos por avaliações de ‘gradação’ (35%) e ‘engajamento’ (7,2%).

Em outra pesquisa de Praxedes Filho, Santos e Farias Júnior (2017), o objetivo foi determinar o padrão avaliativo do roteiro de audiodescrição da peça infantil *A Vaca Lelé*. O *corpus* foi analisado conforme o SA até o último nível de delicadeza. Além de comprovar mais uma vez a ausência de neutralidade das audiodescrições, os resultados apontaram para “uma tendência de assinatura avaliativa caracterizada por avaliações de ‘atitude’ dos tipos ‘afeto’, ‘julgamento’ e ‘apreciação’ e por avaliações de ‘gradação’ do tipo ‘força’” (PRAXEDES FILHO; SANTOS; FARIAS JÚNIOR, 2017). A predominância foi de ‘atitude’ (73,4%), seguida de ‘gradação’ (26,6%) (PRAXEDES FILHO; ARRAES, 2017)¹¹. Não pôde ser verificado nenhum posicionamento por ‘engajamento’.

Como percebemos, todos esses resultados abordaram desde a questão da ausência de neutralidade na AD até a presença de um estilo avaliativo do roteiro e uma assinatura avaliativa do audiodescritor. Achamos interessante comentar aqui os resultados de uma outra pesquisa em AD (ABUD, 2016), por acreditarmos que os resultados da análise do *corpus* estudado corroboram a constatação da pesquisa de Oliveira Júnior (2016) sobre a hesitação do audiodescritor em se posicionar avaliativamente.

Com efeito, a partir de uma outra proposta teórico-metodológica (JIMÉNEZ HURTADO, 2010), nossa pesquisa de conclusão de graduação propôs analisar a construção dos sentimentos das personagens no roteiro de AD do filme *Um amigo inesperado*. Os trechos que destacamos sobre a questão dos sentimentos mostraram que, apesar de o roteiro descrever

¹¹ Por buscarmos aqui relacionar dados comparáveis e por termos optados pelos percentuais, estamos citando os dados do artigo publicados de Praxedes Filho e Arraes (2017) que relacionam porcentagens, ao invés de IFS, como no original de Praxedes Filho, Santos e Farias Júnior (2017).

um drama familiar, houve empiricamente a escassez de interpretações no roteiro, inclusive quanto aos sentimentos das personagens, centro da trama dramática.

Na estrutura discursiva das inserções de AD, houve uma tendência de não aprofundar as descrições e de ser superficial nos qualificativos desses sentimentos, que pode ser oriunda da imposição do parâmetro de neutralidade. Esse resultado não deixa de ser relevante, apesar de a análise não ter recorrido ao Sistema de Avaliatividade, mais apropriado para evidenciar essa deficiência.

Todas essas pesquisas, ao questionarem a neutralidade, evidenciaram a presença de avaliação em roteiros de AD, mesmo quando estes foram elaborados sob o parâmetro da neutralidade. Além disso, deixaram entrever, em sua maioria, a importância da avaliação ligada a sentimentos (‘atitude’). Buscando somar esforços para ampliar esses resultados, propomos, na presente pesquisa, identificar as marcas avaliativas do roteiro de AD da peça de teatro infantil *Miralu e a Luneta Encantada*.

O *corpus* foi escolhido por se tratar de uma peça de teatro, o que representa ainda uma lacuna nas análises sobre audiodescrição empreendidas até agora utilizando o Sistema de Avaliatividade. Somente Praxedes Filho, Santos e Farias Júnior (2017) aborda uma AD teatral via SA. Além disso, a peça que escolhemos já é objeto de estudo de Leão (2016), o que, por um lado, facilita a disponibilidade do próprio roteiro e do material de apoio e, por outro, abre a possibilidade de nossa pesquisa dar suporte à de Leão.

O cerne do trabalho de Leão é a expressividade da locução de AD no teatro, levando em consideração esta ser realizada ao vivo. A pesquisadora dá continuidade à abordagem proposta pelo Projeto LOAD¹² - *A locução na audiodescrição para pessoas com deficiência visual: uma proposta para a formação de audiodescritores* (ARAÚJO, 2016), pressupondo que a locução de AD de peças de teatro “precisa apresentar nuances interpretativas da mesma forma que é aplicada na AD de filmes” (p. 6). Por conseguinte, supomos que a identificação das marcas avaliativas da audiodescrição da peça possa fornecer pistas para essas nuances.

Ainda sobre a escolha do *corpus*, outra questão se coloca quando consideramos se tratar de uma audiodescrição sobre teatro. Isso abre a possibilidade para que se explore a conexão entre a linguagem teatral e a avaliatividade. Inspirados na interligação que Jiménez Hurtado (2007, 2010) faz entre narratologia fílmica e estratégias tradutórias em audiodescrição, pensamos poder tentar discernir o campo de interação entre as escolhas avaliativas e a

¹² O Projeto LOAD teve como objetivo “propor parâmetros sistemáticos para orientar futuros audiodescritores a realizarem a locução na audiodescrição” (ARAÚJO, 2016, p.1). Como forma de fundamentar as escolhas na locução, utilizou-se, entre outros, a descrição, sob a perspectiva do Sistema de Avaliatividade, dos dois roteiros de AD de filmes de curta metragem que compunham o corpus.

construção da narrativa teatral. Essa possibilidade se confirma nos dizeres de Holland (2009, p. 184) que sublinham a importância da subjetividade nesse tipo de AD, aconselhando a deixá-la aflorar: “A descrição deve querer ir ao coração do trabalho artístico e recriar essa experiência artística, dando-lhe vida”¹³.

Antes de chegarmos aos objetivos e às perguntas que são colocadas nesta pesquisa, vale uma breve explicação das principais categorias e de alguns conceitos básicos do Sistema de Avaliatividade (SA), sem as quais é impossível entender o que colocaremos. Apesar de o nome – Sistema de Avaliatividade –, fazer parecer se tratar de um único sistema, o significado atribuído por Martin e White (2005) à palavra ‘sistema’ é o mesmo que ela tem no âmbito da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF): um sistema de sistemas interligados uns aos outros, formando uma rede de sistemas. Ele pressupõe que o falante ou escritor faz escolhas no campo da semântica e que essas escolhas traduzem uma subjetividade ou avaliatividade ou posicionamento avaliativo em relação ao que é falado ou escrito. À medida que esse falante/escritor refina suas escolhas, ele adentra na rede de sistemas de avaliatividade, aumentando o nível de delicadeza dos sistemas percorridos, podendo chegar até o sexto nível. No nosso caso, optamos por ir até o segundo nível. Essa escolha se justifica pelo fato de desejarmos apenas discernir como se manifestam as marcas avaliativas, não empreendendo, por ora, a tarefa de identificar uma assinatura ou um estilo avaliativo (MARTIN; WHITE, 2005).

Outro ponto é que a rede de sistemas de avaliatividade tem uma condição de entrada inicial, sendo ela identificada pelo termo/escolha ‘avaliatividade’, o que significa que foi reconhecida a presença de um posicionamento avaliativo. Esta dá acesso ao sistema TIPOS DE AVALIATIVIDADE, ou seja, aos termos/escolhas do primeiro nível de delicadeza, que são: ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’. O termo ‘atitude’ corresponde às avaliações relativas a sentimentos. O termo ‘engajamento’ se refere ao aspecto da dialogia presente no texto. Já o termo ‘gradação’ identifica o processo de intensificação ou quantificação por medida imprecisa das avaliações de ‘atitude’ e ‘engajamento’. Cada um desses termos se torna condição de entrada a três sub-redes: sub-rede de ‘atitude’, sub-rede de ‘engajamento’ e sub-rede de ‘gradação’. Todos os termos/escolhas das sub-redes do SA que utilizaremos serão explicados na fundamentação teórica.

Por conseguinte, este trabalho propõe-se a descrever o roteiro de AD da peça *Miralu e a Luneta Encantada*, tomando como base o Sistema de Avaliatividade. Dessa forma, esta pesquisa apresenta o seguinte objetivo geral:

¹³ Texto fonte: “Description should aim to get to the heart of a work of art and to recreate an experience of that work by bringing it to life”.

- a) Descrever os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça *Miralu e a Luneta Encantada*.

Já como objetivos específicos, temos:

- b) Analisar o roteiro de audiodescrição da peça *Miralu e a Luneta Encantada*, conforme o Sistema de Avaliatividade até o segundo nível de delicadeza, com relação aos termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’.
- c) Adaptar a narratologia fílmica proposta por Jiménez Hurtado (2007; 2010) para a linguagem teatral e sua consequente audiodescrição.

Em decorrência desses objetivos, o presente estudo tem como principal questionamento:

- a) Quais os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça infantil *Miralu e a Luneta Encantada*?

Além disso, de forma mais específica, esta pesquisa busca responder:

- b) Como se manifestam os tipos de avaliação contidos no roteiro de AD escolhido, com base no Sistema de Avaliatividade (SA), conforme os termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’ propostos por Martin e White (2005), até o segundo nível de delicadeza?
- c) Em que medida as categorias de análise da narratologia fílmica poderiam ser adaptadas para a audiodescrição teatral?

Além desta introdução, o presente trabalho está dividido em mais quatro seções. Na segunda seção, procuramos guiar o leitor pelos principais aportes teóricos que embasam nossa pesquisa em audiodescrição e que possibilitaram as respostas a nossas perguntas. Nesse âmbito, buscamos definir AD como tradução e situá-la nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), na Tradução Audiovisual (TAV) e na Tradução Audiovisual Acessível (TAVa). Além disso, explicamos os modelos que ampararam diretamente nossas categorias de análise, como o Sistema de Avaliatividade (SA), ligado à Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), e a narrativa teatral, que se fundamenta na linguagem do teatro. Abordamos a Linguística de *Corpus* como base teórico-metodológica utilizada. Na terceira seção, detalhamos os procedimentos metodológicos adotados em nossa pesquisa, que vão desde a escolha e etiquetagem do *corpus* até a quantificação, passando pela elaboração das etiquetas. Na quarta, empreendemos a análise

propriamente dita. Já a quinta seção consiste nas considerações finais, nas contribuições que entendemos ter dado às pesquisas e nos possíveis desdobramentos que pensamos poder ocorrer.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A presente pesquisa irá adotar como fundamentação teórica os pressupostos dos Estudos da Tradução (ET), especificamente da Tradução Audiovisual (TAV) e da Tradução Audiovisual Acessível (TAVa), e da Linguística Sistêmico-Funcional, via Sistemas de Avaliatividade. No que diz respeito ao referencial teórico-metodológico, será utilizada a Linguística de *Corpus*, por meio de um estudo baseado em *corpus*. Por fim, os estudos sobre teatro como narrativa e especialmente sobre teatro infantil serão tomados como base para entender as especificidades dessa manifestação artística.

2.1 AUDIODESCRIÇÃO

A audiodescrição é considerada uma tradução a partir da classificação de Jakobson (1982/2010). Este distingue três tipos de tradução:

A tradução intralingual ou reformulação [rewording] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

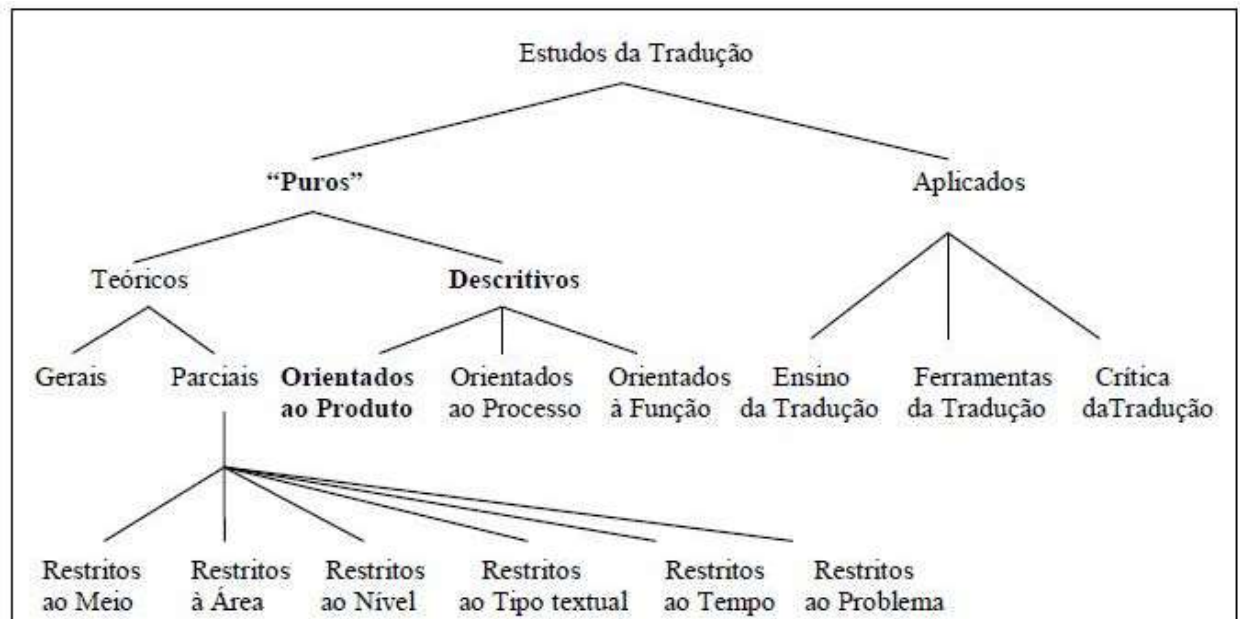
A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 1982/2010, p. 81) (grifo no original).

A AD seria uma tradução intersemiótica, visto que, segundo Plaza (2013), esse tipo de tradução pode também ser entendido como a transformação de signos não verbais em verbais. Também se caracteriza como uma tradução intrasemiótica intralingual, quando são falados textos escritos na tela, como os créditos de um filme, ou até interlingual, no caso de créditos de filmes estrangeiros.

Compreendida essa noção introdutória, necessitamos situar nossa pesquisa no âmbito acadêmico. Em vista disso, esclarecemos que o presente estudo se inscreve dentro dos Estudos da Tradução (ET), descritivos orientados ao produto, conforme apontado por Holmes (1972/2004). O autor¹⁴ divide os Estudos da Tradução em vários domínios ou esferas, conforme mostra a Figura 1.

¹⁴ O artigo de Holmes (1972/2004) surgiu de uma comunicação por ele proferida no III Congresso Internacional de Linguística Aplicada, em Copenhague.

Figura 1 – Mapa de Holmes que define as áreas dos Estudos da Tradução



Fonte: Toury (1995, p. 10 *apud* FARIAS JÚNIOR, 2016, p. 29).

Portanto, está demonstrado que esta pesquisa não se enquadra no viés aplicado dos Estudos da Tradução, mas no viés dos estudos puros da tradução. Dentro desse viés, situa-se na perspectiva descritiva orientada ao produto.

Dentro dos Estudos da Tradução, nossa pesquisa situa-se na subárea da Tradução Audiovisual (TAV) e, mais especificamente, da Tradução Audiovisual Acessível (TAVa). Franco e Araújo (2011) discutem as várias delimitações que a TAV já recebeu e concluem que esse tipo de tradução se define por estar ligada obrigatoriamente a um meio audiovisual, o que inclui nosso *corpus*, por se tratar de uma peça de teatro. Baseadas em Díaz Cintas (2007), Franco e Araújo (2011, p. 3) explicam que “o meio audiovisual inclui todos os espaços nos quais há um sinal acústico e um sinal visual, independentemente de ser transmitido através de uma tela (que pode ser ao vivo ou não) ou de um palco (sempre ao vivo)”.

Dessa forma, a definição de Tradução Audiovisual engloba formas tradutórias usadas em mídias audiovisuais, como cinema, televisão, teatro, ópera e DVD. As autoras incluem, entre outras formas: a dublagem, a legendagem para ouvintes e para surdos e ensurdecidos (LSE), o *voice-over*¹⁵ e a audiodescrição (AD).

¹⁵ Franco e Araújo (2012, p. 10) assim definem *voice-over*: “Assim como a dublagem, o *voice-over* é pré-gravado, o que também representa a revocalização de um discurso oral em língua estrangeira para um discurso oral na língua da tradução [...]. O *voice-over* se caracteriza: 1. por ser uma tradução audiovisual interlingual usada para produtos audiovisuais estritamente pertencentes ao gênero de não-ficção [...]; 2. pela ausência de sincronismo labial [...]; 3. pela co-presença do discurso em língua estrangeira, em volume baixo, ao qual se sobrepõe o discurso em língua de chegada”.

Podemos observar que Franco e Araújo (2011, p. 4) incluem nesse conceito não somente traduções interlinguais, como dublagem e legendagem para ouvintes, mas também as intralinguais, como a LSE, e uma intersemiótica, como a AD. Segundo as autoras, os limites da TAV

tiveram que ser revistos por causa do novo cenário que se impôs desde o começo do novo século, em que leis de acessibilidade para o audiovisual forçaram a tecnologia a pensar em novos recursos que tornassem a comunicação nesse meio acessível a pessoas com deficiência auditiva e visual (FRANCO; ARAÚJO, 2011, p. 4).

Com isso, chegamos a um outro conceito, que é o de Tradução Audiovisual Acessível (TAVa) (JIMÉNEZ HURTADO, 2010), trazido para o Brasil por Aderaldo (2014). A TAVa apresenta traços próprios, advindos do produto audiovisual que traduzem e do público ao qual dão acessibilidade, as pessoas com deficiência. De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Aderaldo (2014) apontam como essência da TAVa a intersensorialidade e a polissemia, tendo em vista as características do público-alvo específico (interligação entre os sentidos e a necessidade de utilizar esse fator para traduzir de um sentido para outro) e a individualidade da percepção de cada tradutor.

2.1.1 Conceito de AD

Isso posto, ainda falta definir nosso objeto de pesquisa, que é a audiodescrição de espetáculos teatrais. Tomaremos aqui como conceito aquele formulado por Mascarenhas (2012). A escolha deveu-se ao fato de a autora ter abordado a contribuição da narratologia para analisar uma audiodescrição. No entanto, diferentemente de Mascarenhas, não trabalhamos a narratologia fílmica. Consideramos que, com as devidas adaptações¹⁶, os princípios dessa narratologia podem ser utilizados para o estudo do gênero teatral. Mascarenhas (2012) explica audiodescrição da seguinte maneira:

A audiodescrição, por sua vez, é uma modalidade de tradução intersemiótica, que compreende a descrição verbal oral de imagens entre os intervalos silenciosos de produtos audiovisuais, possibilitando, por parte da audiência com deficiência visual, a relação entre os elementos visuais e acústicos do produto (MASCARENHAS, 2012, p. 24).

Ela complementa essa definição apontando os possíveis elementos visuais que deveriam ser descritos na AD: “cenografia, iluminação, figurino, aspectos físicos dos personagens, linguagem corporal, ação, dentre outros [...] no intuito de preencher as prováveis lacunas na compreensão do conteúdo visual” (MASCARENHAS, 2012, p. 26). Como tradução

¹⁶ Essas adaptações serão discutidas na seção 2.2, sobre a linguagem teatral e suas consequências na audiodescrição.

de um produto audiovisual, o roteiro de AD tem uma relação direta com a linguagem do produto audiodescrito – no nosso caso, uma peça teatral. Essa estreita conexão entre AD e produto foi explicitada no campo da linguagem fílmica por Jiménez Hurtado (2010). Por conseguinte, tentaremos transpor para o campo da linguagem teatral alguns princípios de sua análise.

Como na AD de filmes, a de uma peça de teatro deve se encaixar nos intervalos entre os diálogos e, somente excepcionalmente, cobrir alguma fala. Assim como nos filmes audiodescritos, um traço marcante da AD é não ser autônoma em relação ao filme/peça, tendo sempre um caráter complementar, conforme analisa Jiménez Hurtado (2007, p. 55, tradução nossa):

O roteiro de audiodescrição [...] é um texto que carece de autonomia estrutural, uma vez que parte de sua função comunicativa é apoiar a trama de outro texto, levando em conta e subordinando-se tanto ao gênero (comédia romântica, suspense), como à função comunicativa concreta do texto no qual se insere.¹⁷

Essa carência de autonomia traz algumas consequências para a análise. Uma delas é que uma audiodescrição é multimodal e multidimensional no sentido de que é “parte da totalidade de um texto composto por modos visuais e acústicos variados” (MASCARENHAS, 2012, p. 27). Outra é que a criação da AD estabelece relações e equivalências funcionais entre códigos comunicacionais diferentes: linguísticos e imagéticos ou visuais, conforme Jiménez Hurtado (2010, p. 77). Portanto, ao entendermos a AD dessa maneira, consideramos que sua análise deva ser conduzida de modo a levar em conta essa interação entre diferentes recursos semióticos.

2.1.2 AD e narratologia

Jiménez Hurtado (2010) analisa a narrativa cinematográfica (construída por meio de encenação, enquadramento e sequenciamento) para, em seguida, elaborar uma audiodescrição que dê conta dessa narrativa. Os elementos cuja importância ela enfatiza como componentes da estrutura narrativa, estão informações sobre ambiente, personagens e ações. Da mesma forma, neste trabalho, consideramos o teatro como uma forma de narrativa audiovisual para, a partir daí, tentarmos entender como ocorre a audiodescrição.

Na verdade, o desenho teórico-metodológico proposto por Jiménez Hurtado engloba três estruturas narrativas em um filme acessível: o nível narratológico (**narração**

¹⁷ Texto fonte: “El guión audiodescrito [...] es un texto que carece de autonomía estructural ya que parte de su función comunicativa es la de apoyar la trama de otro texto, teniendo siempre en cuenta y *subordinándose* tanto al género (comedia romántica, suspense), como a la función comunicativa concreta del texto en el que se inserta”.

propriamente dita, ou seja, como é construída a história), o nível cinematográfico ou de linguagem de câmera (que ela também identifica com a palavra **imagem**) e o nível gramatical-discursivo (que ela chama de **gramática** e que se refere à forma como são verbalizadas pela AD as informações visuais).

A razão pela qual ela define essas três estruturas é que a pesquisadora busca equivalências entre as estruturas multimodais que compõem o filme audiodescrito. Para tanto, ela criou etiquetas correspondentes aos elementos das três fases da estrutura narrativa (narração, imagem e gramática). Porém, nossos objetivos são aqui diferentes. O nível da imagem nos parece inadequado para nosso propósito, tendo em vista tratar da imagem editada e intermediada pela câmera, o que não existe na obra teatral. O nível gramatical-discursivo será por nós substituído pela análise via Sistema de Avaliatividade (SA), tendo em vista buscarmos aqui, em nível discursivo, especificamente o modo como são expressas as avaliações presentes na AD. Os outros elementos discursivos propostos por Jiménez Hurtado (2010) não serão analisados por nós, como, por exemplo, os aspectos sintáticos e de conjugação verbal. Portanto, dos níveis que ela propõe, adotaremos aqui apenas o narratológico (narração), tendo em vista procurarmos entender como se constrói a narrativa da peça teatral, para entendermos seu reflexo na avaliatividade da AD.

Dentro dessa perspectiva, propomos entender o nível narratológico, na abordagem de Jiménez Hurtado (2010). Segundo ela, pode ser dividido em três aspectos: personagem (quem), ação (o que faz) e ambiente (espaço e tempo). A pesquisadora define etiquetas de narração relativas a elementos visuais verbais (que não se aplicam ao teatro) – são eles: títulos, legendas e créditos –, assim como a elementos visuais não verbais – são eles: personagem e ambiente. Ela não define etiquetas sobre “ação”, pois ressalta que os três aspectos personagem, ação e ambiente estão intrinsecamente interligados.

Segundo a autora, as personagens são o eixo central de toda narração. Elas se apresentam não apenas por suas características físicas e emocionais, mas por meio de suas ações e dos ambientes em que evoluem. Por exemplo, uma das perspectivas em que se pode tratar as personagens é a dos seus comportamentos ou caráter, diretamente relacionados com suas ações. Como subcategorias relativas a personagem, Jiménez Hurtado (2010) propõe apresentação, identificação, atributos físicos (idade, etnia, aspecto, vestuário, expressão facial e linguagem corporal) e estados (emocional, físico e mental), conforme visualizamos no Quadro 1.

Quadro 1 – Subcategorias de Jiménez Hurtado (2010) relativas à categoria de personagem

PERSONAGEM	
Apresentação	(Não há subitem)
Identificação	(Não há subitem)
Atributos físicos	Idade
	Etnia
	Aspecto
	Vestuário
	Expressão facial
	Linguagem corporal
Estados	Emocional
	Físico
	Mental

Fonte: Adaptado de Jiménez Hurtado (2010, p. 71).

Quanto ao ambiente e sua relação com as personagens, Jiménez Hurtado (2010, p. 87) afirma que “as mudanças de um estado ou de uma situação para outro(a) estão, geralmente, relacionadas com a personagem, seja esta agente ou passiva. Por meio dessas mudanças, os fatores espaciais e temporais guiam nossas expectativas e nossa atenção e nos ajudam a formarmos uma nova ideia da narração¹⁸”. Para o ambiente, ela propõe quatro tipos de etiquetas que englobam os parâmetros que considera mais significativos: cenários, adereços, iluminação e cor. Ela também subdivide a etiqueta de cenário em: localização espacial, localização temporal e distribuição dos elementos. Visualizamos essas subcategorias no Quadro 2.

¹⁸ Los cambios de un estado o situación a otro están, por lo general, relacionados siempre con el personaje, ya sea éste agente o paciente. Por ello, los factores espaciales y temporales guían nuestras expectativas y nuestra atención y nos ayudan a formarnos una nueva idea de la narración.

Quadro 2 – Subcategorias de Jiménez Hurtado (2010) relativas à categoria de ambiente

AMBIENTE	
Cenário	Localização
	Distribuição dos elementos
Adereços	
Iluminação	
Cor	

Fonte: Adaptado de Jiménez Hurtado (2010, p. 71).

Portanto, para efeito deste trabalho, da abordagem do nível narratológico proposta por Jiménez Hurtado (2010), eliminaremos os elementos visuais verbais, pois não existem créditos, títulos ou legendas na peça estudada. Conservaremos a ideia de classificar os aspectos visuais conforme personagem, ação e ambiente, restringindo, a exemplo da autora, as categorias a personagem e ambiente (por aceitar seu argumento de que a ação está representada na categoria personagem).

Tomando como base autores como Pavis (2011, 2015) e Vidor (2010), cujos conceitos explicaremos no item 2.2 (sobre narrativa no teatro), adaptamos as subcategorias de Jiménez Hurtado (2010), conforme visualizado no Quadro 3.

Quadro 3 – Subcategorias de Personagem e Ambiente que propomos para a AD teatral

PERSONAGEM	Aspecto físico	Cabelo
		Tamanho
		Idade
	Representação	Gesto
		Expressão facial
	Figurino	(não há subitem)
Maquiagem	(não há subitem)	
AMBIENTE	Cenário	
	Iluminação	

Fonte: Elaborado pela autora.

Como observamos no Quadro 3, pensamos, como subcategorias relativas a personagem, em permanecer com o aspecto físico (limitando-o a cabelos, tamanho e idade).

Separamos a interpretação (gesto e expressão facial, que correspondem à expressão facial e linguagem corporal, assim como aos estados emocionais, físicos e mentais de Jiménez Hurtado), o figurino (ela fala em vestuário) e a maquiagem (que ela não aborda). Como subcategorias de ambiente, propomos apenas cenário e iluminação. Suprimimos o item cor, embora de grande importância, por entender que está implícito e diluído no cenário, na iluminação e no vestuário. Também eliminamos a subcategoria de adereço, por acreditar que integra o cenário ou o figurino.

2.1.3 AD e elementos narratológicos

Além de Jiménez Hurtado e antes de adentrarmos nas especificidades da narrativa teatral, gostaríamos também de mencionar alguns outros autores que, embora não abordem a AD de teatro, trazem reflexões importantes na descrição dos elementos narratológicos na AD. Acreditamos serem suas reflexões enriquecedoras no momento da análise.

Por exemplo, com relação ao contexto fílmico espaço-temporal, Vercauteren e Remael (2014) pontuam três funções básicas que a abordagem teórica sobre AD de filmes deve ter. A primeira é permitir a análise do texto fonte, no sentido de determinar que características estão presentes e para que servem. A segunda é habilitar o audiodescritor a decidir que elementos incluir. A terceira é prover princípios guias de como formular a AD.

Seguindo esses três direcionamentos, os autores analisam que, entre as características do contexto fílmico que influenciam a formulação da AD, está o fato de ser este apenas funcional/utilitário (quando o contexto apenas ambienta a cena ou sequência) ou de ser simbólico (quando o contexto traz informações simbólicas que acrescentam à construção de sentido da narrativa). O primeiro caso seria, por exemplo, o de uma cena ambientada em uma cozinha qualquer sem identificação marcante. O segundo exemplo poderia ser de uma cena ambientada de frente para a Fontana de Trevi, em Roma, na Itália, representando um típico cenário romântico. Pensamos que isso pode ser válido para a AD de teatro e tentamos, na análise, levar essa distinção em conta.

Outro ponto que Vercauteren e Remael (2014) abordam é a progressão da narrativa, que também existiria, *a priori*, no teatro. Acompanhando essa progressão, o contexto se modifica e tem fases como as de: determinação (primeira aparição); repetição (segunda aparição idêntica); acumulação (aparição que introduz novos elementos confirmando ou reforçando os anteriores); transformação (introduz elementos diferentes ou contraditórios); e relações internas ou externas (estabelece um diálogo entre os elementos ou personagens da mesma cena, ou entre

os de outra cena anterior ou posterior). Pensamos que essa reflexão ajuda a entender a construção da narrativa também no teatro.

Por fim, gostaríamos de ressaltar algumas observações que os autores fazem sobre como formular a AD, por acreditar que elas possam ser estendidas para a audiodescrição no teatro. A primeira é de que o texto não precisa necessariamente ser explícito, podendo puxar pelas inferências e pelo conhecimento prévio da audiência. Eles dão como exemplo uma AD em que se descreve uma pessoa deitada em uma cama com a cabeça em um travesseiro e coberta por um lençol, em que fica implícita a informação de que a personagem está em um quarto de dormir. A segunda é de que, em nível lexical, não apenas substantivos são significativos, mas também preposições, adjetivos, advérbios ou verbos. Como exemplo, eles falam de uma AD que fornece informação espacial com o uso de advérbios como perto/longe ou dentro/fora.

Já Perego (2014) analisa as ferramentas e os efeitos na construção da narrativa fílmica e sua transposição na linguagem verbal. O que nos é relevante no texto da autora para nossa reflexão é que ela divide os elementos técnicos usados nos filmes para apresentar a história em duas categorias. A primeira dos que são tipicamente usados na composição visual das imagens (cenário, figurino, iluminação, enquadramentos, ângulos etc.); e a segunda dos que são usados quando as imagens são justapostas no processo de edição (sequência, conexões simbólicas, edição de velocidade, analogias visuais, contrastes visuais etc.).

Para o que nos interessa, o que destacaremos dessa classificação é que ela precisa ser modificada para se entender a AD no teatro. Com efeito, na cena teatral, há claramente uma limitação dos efeitos visuais, pois não há possibilidade de edição posterior, tanto porque as cenas são ao vivo como porque não há a intermediação da câmera. Sendo assim, podemos pressupor uma diminuição dos elementos a serem analisados, ao mesmo tempo que há um desaparecimento da segunda categoria pós-edição. No entanto, podemos imaginar que alguns elementos dessa segunda categoria sejam transpostos para o teatro de maneira diferenciada, como os citados contrastes visuais, sequência, conexões simbólicas e analogias visuais.

Mazur (2014) aborda especificamente os gestos e expressões faciais na AD de filmes, destacando sua relevância dentro da comunicação humana não verbal. Encaixando-se na mesma linha de raciocínio sobre a impossibilidade de neutralidade em AD, Mazur sublinha que a AD de gestos e expressões faciais levanta de forma enfática a questão da subjetividade e objetividade, por despertar uma tendência maior em interpretar. Por um lado, Mazur pontua que abrir espaço para a interpretação comporta o risco de o audiodescritor interpretar errado os gestos ou expressões. Por outro, ela aponta que pesquisas (MAZUR; CHMIEL, 2011) demonstraram a preferência dos cegos por ADs mais interpretativas.

Mazur trata das estratégias para formulação da audiodescrição de gestos e expressões, que ela calca nas estratégias de tradução e que ela afirma serem influenciadas por três fatores, o tipo de texto audiovisual traduzido, o público-alvo e o objetivo da AD. Primeiro, a autora propõe uma classificação dos gestos e expressões. Os que apoiam o discurso (*discourse-supporting*), ou seja, que apenas confirmam o que foi dito ou feito, e são coadjuvantes. Os que completam o discurso (*discourse-filling*), ou seja, são necessários para a compreensão. Os que contradizem o discurso (*discourse-conflicting*), criando um contraste que modifica a narrativa. Acreditamos que isso possa ser interessante para entender como o audiodescritor seleciona o que descrever.

Para Mazur (2014), o processo tradutório da AD pode tender à domesticação (ser próximo ao público), sendo dinamicamente orientado e focando na tradução do sentido; ou pode tender a estrangeirizar (ser próximo ao filme), sendo formalmente orientado e focando na tradução palavra por palavra. Por exemplo, uma descrição detalhada e menos interpretativa de uma expressão facial representa a tendência a estrangeirizar, enquanto uma mais subjetiva e interpretativa estaria domesticando, explicitando, por exemplo, uma emoção ao invés de se referir à expressão facial. Pensamos que esse entendimento pode nos ajudar a discernir o nível de subjetividade que as descrições presentes no nosso *corpus* alcançaram.

A partir dessas duas vertentes gerais e trabalhando em uma gradação dessas duas tendências, Mazur aponta cinco estratégias para descrever gestos e expressões faciais na audiodescrição. A literalidade seria descrever o mais literalmente possível o que se vê, buscando não interpretar. A explicitação seria nomear as emoções expressas pelos gestos ou expressões, interpretando. A generalização seria utilizar um conceito geral para o que vemos. A omissão seria optar por não descrever determinados gestos ou expressões, por causa das restrições de tempo ou da (suposta) falta de relevância destes. Por fim, haveria a combinação de duas ou mais dessas estratégias, conforme o caso.

Em uma outra abordagem, Fresno *et al.* (2016) encabeçaram uma pesquisa de recepção sobre audiodescrição de personagens. Os resultados mostraram que as inserções mais curtas foram as mais lembradas, assim como as com conteúdo linguístico mais semântico (por exemplo, sobre o *status* social, profissional ou econômico da personagem) em relação às com conteúdo meramente visual (descrições menos interpretativas). Indo no mesmo sentido, generalizações sobre as personagens, presentes na AD, foram mais marcantes que informações mais detalhadas. As informações sobre personagens principais foram mais memorizadas que aquelas sobre as secundárias. Entre as características físicas descritas sistematicamente, as mais lembradas foram a idade, seguida de peso, tamanho e cabelo.

Com isso, encerramos os aportes de pesquisas – a que tivemos acesso – sobre a descrição de elementos narratológicos.

2.1.4 AD de teatro

Outro ponto importante para guiar nossa análise é considerar uma particularidade da audiodescrição no teatro. O teatro é ao vivo, assim como a locução da sua audiodescrição. No nosso estudo, isso se reflete em parte, pois o objeto que nos interessa é um roteiro de audiodescrição, ou seja, é um texto escrito antes da apresentação teatral, mas que leva em conta a possibilidade de improvisação e tenta minimizar possíveis interferências posteriores.

Como ressalta Matamala (2007, p. 123), a natureza ao vivo da AD de teatro faz com que “o trabalho de preparação realizado pelo audiodescritor seja longo e comece muito antes da encenação”¹⁹. Ela explica que o audiodescritor assiste à peça, por meio de uma gravação, e escreve um roteiro prévio, mas este poderá sofrer alterações devido ao caráter imprevisível do produto audiovisual (teatro ou ópera), sujeito a improvisações.

Assim sendo, a audiodescrição de teatro é em parte planejada, mas pode ser modificada ou ter partes acrescentadas ao vivo. Essas improvisações podem ser causadas por alterações imprevistas dos atores ou podem estar parcialmente sugeridas no próprio roteiro de AD, quando o roteirista orienta o locutor para tal.

Antes de adentrarmos nas características da linguagem teatral, precisamos também fazer uma breve incursão em alguns conceitos ligados ao teatro. Começando pelo próprio termo “teatro”, não pretendemos aqui defini-lo, pois o *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011) opta por não propor esse verbete e, em contraposição, propõe 38 definições de tipos de teatro. Isso reflete a diversidade de significados que a palavra engloba, variando conforme o ponto de vista dos estudiosos, assim como o tempo e o espaço. A reboque disso, no verbete “arte teatral”, Pavis (2011) inicia questionando mais do que respondendo:

Arte teatral é uma aliança de palavras que contém em germe todas as contradições do teatro: é uma arte autônoma que tem suas próprias leis e que possui uma especificidade estética? Ou não passa da resultante – síntese, conglomerado ou justaposição – de várias artes como a pintura, a poesia, a arquitetura, a música, a dança e o gesto? (PAVIS, 2011, p. 25).

Portanto, ao darmos esses primeiros passos por esse universo, descobrimos sua amplitude, suas nuances e até suas contradições.

¹⁹ Texto fonte: “[...] el trabajo de preparación realizado por el descriptor es largo y empieza mucho antes de la representación”.

2.2 NARRATIVA NO TEATRO

Para caminhar em um universo tão amplo, faz-se mister noções gerais e, nesse sentido, alguns conceitos nos parecem centrais. Antes de mais nada, precisamos esclarecer em que medida iremos falar em narratologia teatral. Falar em narrativa no teatro requer explicações prévias, pois, tradicionalmente, essas duas noções são antagônicas. De fato, em uma acepção tradicional, a linguagem teatral rejeitaria o narrador e a ele substituíria a centralidade das ações dos atores no aqui e agora.

Tradicionalmente definido (desde a poética de ARISTÓTELES) como imitação de uma ação, o teatro não conta uma história do ponto de vista de um narrador. Os fatos relatados não são unificados pela consciência do autor que os articularia numa sequência de episódios; eles são sempre transmitidos ‘no fogo’ de uma situação de comunicação tributária do aqui e agora da cena (dêixis). Contudo, do ponto de vista do espectador que confronta e unifica as visões subjetivas das diversas personagens, o teatro apresenta, na maioria dos casos, uma fábula resumível numa narrativa (PAVIS, 2011, p. 12).

Richardson (2007, p. 151) confirma esse raciocínio quando relata que “por muitos anos, foi largamente aceito que a ficção era narrada, enquanto o teatro era somente encenado²⁰”, estabelecendo uma oposição entre o diegético (imitação pela narração) e o mimético (imitação pelas personagens em ação). Porém, a isso ele contrapõe que Manfred Jahn²¹ afirma a existência, em toda peça e todo filme, de um narrador implícito cujo papel é permitir a exposição dos fatos e decidir o que vai ser dito e como. Independentemente dessa concepção do teatro, Richardson (2007) destaca a presença de vários tipos evidentes de narrativa no teatro, desde quando uma personagem conta ou reconta acontecimentos para outras até quando, por convenção, como no teatro grego, há um prólogo narrado que introduz os fatos encenados, passando pelos monólogos e solilóquios.

Outro ponto é que algumas abordagens teóricas utilizam a terminologia “análise da narrativa” e propõem com isso um enfoque semiótico que não nos interessa nesta pesquisa. Por conseguinte, não faremos uma análise da narrativa, no sentido semiológico de descrevermos a estrutura narrativa profunda da ação²². No nosso trabalho, somente nos deteremos aos pontos

²⁰ For many years, it was widely assumed that fiction was narrated, while drama was merely enacted.

²¹ Manfred Jahn, “Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama.” *New Literary History* 32 (2001).

²² A análise da estrutura narrativa profunda configuraria abordar o modelo actancial ou a ação, que Pavis (2011, p. 7) explica assim: “A ação situa-se num nível relativamente profundo visto que ela se compõe de figuras muito gerais das transformações actanciais antes mesmo de deixar adivinhar, no nível real da fábula, a composição detalhada dos episódios narrativos que formam a intriga. [...] A diferença entre ação e intriga corresponde à oposição entre fábula (sentido 1.a) como matéria e história contada, lógica temporal e causal do sistema actancial, e a fábula (sentido 1.b) como estrutura da narrativa e discurso contante, sequência concreta de discurso e de

mais superficiais da narrativa, relacionados à intriga, pois são aqueles que aparecem no roteiro de AD. Para fins deste trabalho, utilizaremos o conceito de Simon, citado por Pavis (2011, p. 214), no qual o autor define a intriga como:

[...] por oposição à ação, é a sequência detalhada dos saltos qualitativos da fábula²³, o entrelaçamento e a série de conflitos e obstáculos e de recursos usados pelas personagens para superá-los. Ela descreve o aspecto exterior, visível da progressão dramática e não os movimentos de fundo da ação interior (SIMON, 1970, artigo ‘Intriga’).

Sendo ainda mais específicos, o que nos interessa aqui são os indícios externos e materiais dessa intriga, ou seja, o modo como ela é encenada. Isso nos leva à noção de encenação e dos elementos que a compõem: atuação, figurino, cenário e iluminação, entre outros. Nesse âmbito, reforçando o que já colocamos, vale destacar que, tradicionalmente, a natureza do teatro era vista como de imitação de uma ação, no sentido em que os fatos não seriam contados por um narrador, mas “sempre transmitidos ‘no fogo’ de uma situação de comunicação tributária do aqui e agora da cena” (PAVIS, 2011, p. 12). Considerando a centralidade do “aqui e agora” para o teatro, destacamos o conceito de encenação proposto por A. Veinstein, o qual propõe definir encenação sob dois pontos de vista, do público e dos especialistas:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (VEINSTEIN, 1955, p. 7 *apud* PAVIS, 2011, p. 122).

Vidor (2010) reforça essa interligação entre narrativa teatral e encenação. Para o autor, a primeira se realiza por meio das ações dos atores, do cenário ou do jogo de luzes e sons. No que diz respeito ao roteiro de AD, são justamente os elementos a serem narrados ou descritos.

Ainda sublinhando a relação fundamental entre o teatro e a encenação, Assumpção (2010) fala sobre a necessária concretude do teatro. Especificamente com relação ao espaço cênico e seus significados, declara:

Já no teatro, o espaço é concreto, impõe-se à visão do espectador em todos os detalhes. É claro que é preciso dar-lhe forma: cenário, indumentária, cores, sons, todo um apelo sensorial que guia o espectador. [...] Por isso, tudo o que acontece em teatro, acontece lá, no espaço cênico, onde as personagens ocupam concretamente um espaço, desenvolvem-se nele, funcionam como valores num enquadramento espacial, já que

peripécias; assunto no sentido TOMASCHÉVSKI (1965), a saber como disposição real dos acontecimentos da narrativa” (PAVIS, 2011, p. 3-4).

²³ A fábula é aqui vista como “estrutura narrativa da história” (PAVIS, 2011, p. 157).

o gênero teatral tende a tornar plástico tudo o que participa de sua composição (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 4).

Como colocamos no item 2.1.2, sobre AD e narratologia, Jiménez Hurtado (2010) elenca, como ferramentas de análise de uma audiodescrição, categorias ligadas aos elementos narratológicos. No mesmo item, afirmamos que escolhemos ajustar essas categorias para a narrativa teatral, propondo como categorias as mesmas de Jiménez Hurtado (2010): **personagem** e **ambiente**. No entanto, diferimos das subcategorias utilizadas pela autora. Na categoria personagem, adotamos as subcategorias: **aspecto físico** (cabelos, tamanho e idade); **interpretação** (gesto e expressão facial); **figurino** (vestuário e acessório) e **maquiagem**. Na categoria ambiente, as subcategorias são: **cenário** e **iluminação**. Tentamos a seguir explicar como surgiu esse reordenamento, cuja finalidade foi adaptar a narratologia fílmica aos conceitos da encenação no teatro, conforme Pavis (2011, 2015).

Iniciamos pela categoria de personagem. Das subcategorias, a única que foi apenas restringida em relação à narratologia fílmica é a do **aspecto físico**, que resumimos em cabelo, tamanho e idade. Nesse quesito, Jiménez Hurtado inclui também vestuário, expressão facial e linguagem corporal, o que não faremos por termos contemplado esses elementos em figurino e interpretação. Não nos deteremos no aspecto físico por acreditarmos serem seus subitens autoexplicativos.

Com relação ao que escolhemos chamar de **interpretação**, é imprescindível observar que, tendo em foco a questão da audiodescrição, acreditamos ser preciso excluir tudo a que o espectador com deficiência visual já tem acesso naturalmente, por meio do sentido da audição (entonação, qualidade da voz e ritmo da fala, por exemplo). Por isso, no nosso entendimento, somente nos interessam o gestual e a expressão facial, que são os componentes visuais. Pavis (2011, p. 220) orienta essa nossa escolha quando explica o papel do espectador ao assistir ao jogo do ator:

Para captar o jogo do ator, é preciso, na verdade, como leitor, mas também como espectador, relacionar a enunciação global (o gestual, a mímica, a entonação, as qualidades da voz, o ritmo do discurso) com o texto proferido ou a situação armada. O jogo se decompõe então numa sequência de signos e unidades que garantem a coerência e a interpretação do texto.

O termo interpretação que adotamos foi retirado do verbete “interpretação do ator” (PAVIS, 2011, p. 212). Nele, Pavis expõe que há dois enfoques para a concepção: “um jogo regado e previsto pelo autor e pelo encenador”; e “uma transposição da obra, uma recriação total pelo ator, a partir dos materiais à sua disposição” (p. 212). O primeiro dá poder ao autor e ao encenador. Nesse caso, o ator apaga-se para ser mero objeto (“marionete”) da expressão da

intenção autoral. No segundo, que acreditamos ser mais realista, “a interpretação torna-se o local onde se fabrica inteiramente a significação” (p. 212). Ele resume assim o valor da interpretação do ator: “Desde o advento da encenação que se recusa a ser subjugada por um texto onipotente e congelado num único significado, a interpretação não é mais uma linguagem secundária – ela é a própria matéria do espetáculo” (p. 213).

A definição de gesto teatral complementa a de interpretação, e entendemos que engloba também a expressão facial (embora tenhamos desdobrado esta última para efeito didático, seguindo o caminho apontado por Jiménez Hurtado). Para Pavis (2011, p. 184), o gesto é:

[...] um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar ao outro. [...] A natureza expressiva do gesto torna-o particularmente apropriado a servir à interpretação do ator, o qual não tem outros meios senão o corpo para expressar seus atos anímicos. [...] Toda uma psicologia primitiva estabelece uma série de equivalentes entre os sentimentos e sua visualização gestual.

Observamos que consideramos como parte substancial da interpretação o componente da ação que Jiménez Hurtado (2010) comenta estar entremeado tanto na categoria de personagem como na de ambiente, embora acreditemos que as ações também se refletem implicitamente nas demais subcategorias.

Com relação ao **figurino**, Pavis (2015) relaciona como funções principais: a caracterização (meio social, época, preferências individuais); a localização dramática para as circunstâncias da ação; a identificação ou o disfarce da personagem; a localização do *gestus*²⁴ global do espetáculo. O autor explica que a leitura do figurino pelo espectador se dá por meio de repetições e comparações, identificando semelhanças e contrastes. “Os índices suficientemente acumulados, o espectador tenta se localizar nas oposições mais marcadas, ler uma roupa em relação às outras, captar os sistemas das regularidades que fazem o efeito de uma conexão ou de uma desconexão” (PAVIS, 2015, p. 168).

Sobre a **maquiagem**, Pavis (2015) afirma que ela é o figurino inscrito no corpo e que tanto veste esse corpo como também a alma de quem a usa. Assim, ele aponta a dificuldade em descrevê-la, pelo fato de ela se confundir com os traços do ator e suas expressões. Suas funções seriam: a acentuação ou o reforço dos traços; uma autonomia estética codificada

²⁴ Segundo Pavis (2011, p. 187), “toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus social*. O *gestus fundamental* da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc.)”.

(exemplo da Ópera de Pequim e teatros orientais tradicionais); e o despertar do inconsciente do espectador.

Chegando na categoria de análise narratológica de **ambiente**, começamos pelo **cenário**. Pavis (2011) elenca três funções básicas do cenário ou da cenografia: ilustração e figuração (escolhe-se “objetos e lugares sugeridos pelo texto” (p. 43)); construção e modificação (o cenário dá “aos atores uma plataforma para suas evoluções” (p. 43)); e subjetivação do palco (joga-se com cores, luzes, impressões da realidade sugerindo “uma atmosfera onírica ou fantasiosa” (p. 44)).

Quanto à **iluminação**, Pavis (2015, p. 179) ressalta sua centralidade na representação, pois “ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera”. Para ele, ao produzir a cor da cena, a luz constrói emocionalmente o espetáculo, sendo sua observação atenta uma ajuda na formação de interpretações da trama pelo espectador. Ela também interfere na cenografia, no figurino, na maquiagem e na atuação do ator. Entre as funções da luz, Pavis (2011, p. 202) cita: “iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos etc.”.

Por fim, encerrando os elementos da encenação, o objeto cênico é difícil de delimitar ou identificar, sendo confundido com o cenário ou com o figurino. Apesar disso, Pavis (2011) descreve para ele as seguintes funções: de situar o cenário da ação; de produzir sentidos que manipulam o texto (como um enxerto); de ser abstrato (fora do uso social) e ter um valor estético ou poético; e de adquirir uma função fantástica ou onírica.

Como o *corpus* da dissertação é sobre uma peça infantil, vejamos um pouco das questões relacionadas a esse subgênero.

2.3 TEATRO INFANTIL

Pinto (2013) defende ser a definição do teatro infantil aquele feito por adultos, voltado para um público de crianças ou de jovens. Historicamente, no Brasil, o teatro infantil surge nas décadas de 1940 e 1950, influenciado em parte pela obra de Monteiro Lobato e pelo modelo dos contos de fadas (GUILHERME, 2013). Pinto (2013) ressalta que, a partir do grupo Tablado (criado em 1951), liderado por Maria Clara Machado, o teatro infantil brasileiro “começa a experimentar uma dramaturgia e uma encenação em que a imaginação e a fantasia possuem caráter relevante” (2013, p. 11). Há inovação por meio de peças não didáticas,

personagens originais e diálogos “que mesclam coloquialidade e apuro poético, investigação psicológica” (GUILHERME, 2013, [s/n]). Nos anos 1960 e 1970, o teatro infantil é influenciado pelo conceito de arte-educação, retomando os contos de fadas, sob uma ótica psicanalítica. Os anos 1990 trazem o aspecto do politicamente correto.

No Ceará, Guilherme (2013) relata que, nos anos 1950, é marcante a atuação do Grupo Teatro de Brinquedos (de Ruy Diniz e Glice Sales), trazendo para o estado a concepção teatral de Maria Clara Machado. Dão prosseguimento a essa tendência a Comédia Cearense e o Grupo Teatro Universitário (do Curso de Arte Dramática/CAD-UFC).

Leão (2012) traça um breve histórico do teatro infantil, ressaltando sua marginalidade, tanto por atuar com um público desvalorizado aos olhos dos próprios atores, como por concorrer com a cultura de massa, que oferece um leque de produtos culturais mais prestigiados para esse mesmo público. Leão situa o surgimento do teatro infantil “no século XIX, com o Teatro Escolar, no qual monólogos de cunho moralizador escritos por autores famosos da época eram escritos para serem recitados por crianças” (LEÃO, 2012, p. 29). Segundo a pesquisadora, na década de 1970, esse tipo de teatro teve seu auge, com a criação de vários grupos e a luta por um reconhecimento. No teatro cearense, Leão cita como principais grupos que atuam hoje nesse ramo: Comédia Cearense, Grupo Balaio, Art'Elenco Produções, Pavilhão da Magnólia, Grupo Vemart, Grupo Bagaceira de Teatro, Teatro Máquina e Grupo Bandeira das Artes.

A partir das características do teatro e deste quando é voltado para o público infantil, deduz-se o quão fundamental revela ser a audiodescrição para aqueles que não veem, pois perdem todas as ações e expressões faciais do ator em cena (interações com as demais personagens e o próprio público) e perdem as informações do cenário e da iluminação, entre outros efeitos possíveis.

Leão (2013) trabalhou com a audiodescrição da peça de teatro infantil *A Vaca Lelé*. Além de identificar quais itens da linguagem teatral foram mais frequentes no roteiro de AD, ela verificou como se deu a recepção por parte de crianças PcDVs. Por falta de intervalo entre as falas, a AD pesquisada deu prioridade às características físicas (incluindo figurino e maquiagem) e às ações das personagens. Deixou de lado o cenário – considerado o mesmo em toda a peça – e a luz – apesar de reconhecer a importância desta última para a passagem do tempo e para a caracterização das personagens. Apesar disso, com relação à recepção pelas crianças, houve ótima receptividade, tendo sido observadas reações positivas espontâneas durante a peça. Além disso, as crianças demonstraram sua compreensão de detalhes ligados à AD quando responderam a um questionário.

Na próxima subseção, explicaremos o Sistema de Avaliatividade e como ele se insere na Linguística Sistemico-Funcional.

2.4 SISTEMA DE AVALIATIVIDADE (SA)

Antes de começarmos a discorrer sobre o Sistema de Avaliatividade (SA), é preciso apresentar os fundamentos teóricos da Linguística Sistemico-Funcional (LSF), os quais servem de base para a construção daquele. O próprio nome da LSF aponta para dois de seus princípios centrais. É sistêmica porque define a língua como uma rede de sistemas, no qual o falante faz escolhas. É funcional porque entende a língua e o texto em seus contextos sociais de uso e conforme as funções que assume nesses contextos.

Em uma perspectiva funcional, Halliday (1978) chama sua abordagem de semiótica social, porque entende que os significados linguísticos são gerados pelo sistema social. Ele considera que um texto, ou uma instanciação da língua, deva ser considerado nos contextos de cultura e de situação. O contexto de cultura abrange o sistema linguístico como um todo, incluindo todas as práticas sociais, as ideologias, as convenções sociais e as instituições. Já o contexto de situação é específico, inclui uma porção restrita do sistema e, dentro disso, uma única instância da língua: o texto. Ademais, a língua em uso, foco da LSF, precisa ser vista sob a ótica da função comunicativa que assume. Halliday e Matthiessen (2004) destacam três grandes funções da língua. São elas as metafunções: ideacional, interpessoal e textual.

Pela metafunção ideacional, a pessoa é observadora e representa sua experiência do mundo, tanto externo (físico) como interno (emoções, pensamentos, crenças). Pela metafunção interpessoal, a pessoa é intrusa e participante, interagindo com outros na realidade social. Pela metafunção textual, a pessoa é utilizadora da língua, compondo textos de forma coesiva e coerente.

Na sua perspectiva sistêmica, a LSF considera a língua como um potencial de recursos que se organizam em uma rede de sistemas, entre os quais fazemos escolhas refinadas à medida dos níveis de delicadeza que se apresentam. O Sistema de Avaliatividade é uma dessas redes. Praxedes Filho e Magalhães (2015, p. 108) explicam o conceito de rede de sistemas e de níveis de delicadeza.

Uma rede de sistemas é um conjunto de sistemas inter-relacionados, cuja organização relacional dá-se por meio dos níveis de delicadeza da escala de delicadeza ou refinamento/detalhamento. Um sistema, por sua vez, é um conjunto de termos mutuamente excludentes/não simultâneos ou simultâneos dentre os quais o falante/escritor faz escolhas. Cada rede de sistemas tem uma condição de entrada

inicial que estabelece seu ambiente/escopo e enseja que sejam feitas as escolhas dentre os termos dos sistemas no primeiro nível de delicadeza, os mais gerais. Para a rede de sistemas de avaliatividade, a condição de entrada inicial é ‘avaliatividade’. Cada termo escolhido em um dado sistema pertencente a um dado nível de delicadeza pode passar a ser condição de entrada a outro sistema à direita, pertencente ao nível de delicadeza subsequente, cada vez mais específico ou detalhado. Foi convenção que, enquanto os nomes de sistemas devem ser grafados em letras maiúsculas, os nomes dos termos de um sistema devem ser grafados em letras minúsculas e, quando aparecem em textos verbais, devem ser acrescentadas aspas simples. Foi também convenção que termos ou sistemas que podem ser escolhidos simultaneamente devem ser envolvidos por chaves, enquanto termos ou sistemas que são necessariamente mutuamente excludentes devem ser envolvidos por colchetes (MATTHIESSEN, 1995).

A LSF também entende a língua como sistema organizado nos estratos da semântica (sistema de significados), da lexicogramática (sistema de fraseados, com léxico e gramática) e da fonologia-fonética (sistema de sons ou língua falada) ou grafologia-grafética (sistema de letras ou língua escrita) (HALLIDAY, 1978). O estrato da semântica é realizado pelo da lexicogramática, o qual, por sua vez, é realizado pelo da fonologia-fonética/grafologia-grafética. As metafunções encontram-se no extrato da semântica. Dentro dessa organização, o SA se situa no estrato da semântica e na metafunção interpessoal.

O potencial de recursos lexicogramaticais da língua está disponível ao falante no eixo paradigmático ou sistêmico. Após cada escolha desse falante, esse potencial se manifesta no eixo sintagmático, em forma de texto. Um texto, dentro dessa concepção, é “qualquer instância da língua, em qualquer meio, que faz sentido a alguém que conhece a língua”²⁵ (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 4-5, tradução nossa). Portanto, um roteiro de audiodescrição, objeto da presente análise, é considerado um texto, por ser um exemplar de prática linguageira inscrita em determinado contexto sociocultural, configurando-se como parte de um registro específico. Para Thompson (2014, p. 40), o que define registro são certas configurações textuais dos recursos linguísticos reconhecíveis em certos contextos.

No estrato do contexto de situação, a metafunção ideacional corresponde à variável Campo [do discurso]; a metafunção interpessoal corresponde à variável Relações [do discurso]; e a textual, à variável Modo [do discurso]. Já no nível da lexicogramática, a metafunção ideacional é realizada pelos sistemas de transitividade e das relações tácticas e lógico-semânticas; a interpessoal (onde está o SA), pelos sistemas de modo (quanto às trocas – negociação), bem como de modalidade e demais recursos lexicogramaticais avaliativos (quanto à avaliatividade); e a textual, pelos sistemas de tema e informação. Visualizamos a síntese dessa estrutura proposta pela LSF no Quadro 4.

²⁵ Texto fonte: “The term ‘text’ refers to any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language (cf. Halliday and Hasan, 1976: Chapter 1)”.

Quadro 4 – Síntese da arquitetura linguística proposta pela LSF



Fonte: Praxedes Filho (2014, p. 18).

O Quadro 4 demonstra, de modo esquemático, que, dentro do construto teórico proposto pela LSF para a arquitetura de língua, o Sistema de Avaliatividade (SA) está relacionado à metafunção interpessoal, no estrato da semântica. Portanto, um desses sistemas propostos pela LSF, no qual fazemos escolhas avaliativas no processo de construção de nossos textos, é o Sistema de Avaliatividade (SA).

As categorias de análise que serão utilizadas neste trabalho são as do SA (MARTIN; WHITE, 2005), as quais serão descritas mais adiante. Essas categorias guiaram a elaboração das etiquetas (ver metodologia) e nelas tomam base as explicações dos exemplos retirados do *corpus*. O Sistema de Avaliatividade permite entender como a audiodescrição se posiciona subjetivamente diante do ouvinte, isto é, qual seu posicionamento avaliativo.

O Sistema de Avaliatividade “se propõe em sistematizar um conjunto variado de recursos linguísticos que quem fala e escreve utiliza para negociar avaliações e para construir solidariedade em torno de valores compartilhados”²⁶ (THOMPSON, 2014, p. 80, tradução

²⁶ Texto fonte: “Appraisal model set out in Martin and White (2005) aims to systematize a varied set of linguistic resources that speakers and writers use to negotiate evaluations with their addressees and to construct solidarity around shared values”.

nossa). Em outras palavras, quando falamos ou escrevemos, utilizamos recursos linguísticos para expressar subjetividade ou avaliatividade a respeito do que descrevemos, narramos ou dissertamos. A descrição de um texto por meio do SA nos aponta os recursos utilizados, além de nos mostrar o percurso sistêmico das escolhas feitas.

Somente para entendermos, em linhas gerais, que a avaliatividade pode se manifestar de diversas formas, tomamos alguns exemplos retirados de roteiros de audiodescrição, no trabalho de Oliveira Júnior (2016). No trecho “ela esboça contentamento ao desenhar” (p. 79), foi avaliada a expressão de um sentimento emotivo pela personagem, sob a ótica do audiodescritor. No trecho “Marcos observa a vista através da vidraça de um prédio” (p. 85), o pesquisador analisou que o audiodescritor afirmou categoricamente algo que não se verificou na imagem descrita, sendo, portanto, subjetivo e se fechando para outras vozes. No trecho “as pessoas na exposição estão todas bem elegantes” (p. 89), verificou-se, entre outras, uma avaliação que graduou o termo “elegante” com o advérbio “bem”. O entendimento de como essas avaliações são categorizadas será explicitado com detalhes com outros exemplos a seguir.

É importante também ressaltar que a rede de sistemas relativa ao SA contempla seis níveis de delicadeza. Porém, para fins deste trabalho, propomo-nos a chegar apenas até o segundo, tendo em vista considerarmos que esse nível de refinamento é suficiente para alcançar os objetivos propostos. Lembramos que estamos aqui investigando quais tipos de avaliações estão presentes no *corpus*, tendo em mente mostrar que configurações elas apresentam em uma peça de teatro e possibilitando posteriores estudos comparativos.

No **primeiro nível de delicadeza** da rede de sistemas de avaliatividade, há o sistema TIPOS DE AVALIATIVIDADE que contempla os termos/escolhas ‘atitude’, ‘engajamento’ e/ou ‘gradação’. O termo/escolha ‘atitude’ corresponde a avaliações relativas a sentimentos e sua escolha leva à sub-rede de sistemas de ‘atitude’. O termo/escolha ‘engajamento’ se aplica a avaliações relativas à dimensão dialógica e sua escolha leva à sub-rede de sistemas de ‘engajamento’. Já o termo/escolha ‘gradação’ confere, às avaliações, uma graduação para mais ou para menos e sua escolha leva à sub-rede de sistemas de ‘gradação’.

2.4.1 Sub-rede de ‘atitude’

Em um primeiro momento, deter-no-emos à sub-rede de ‘atitude’, sempre nos limitando até o segundo nível de delicadeza. Os trechos avaliativos estarão sempre em negrito (assim como os níveis de delicadeza). A sub-rede de ‘atitude’ inicia com esta condição de

entrada que delimita avaliações sobre algum tipo de sentimento. No **segundo nível de delicadeza**, o termo/escolha ‘atitude’ leva a três sistemas simultâneos. São eles: TIPOS DE ATITUDE, POLARIDADE e TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE.

Começando com o sistema TIPOS DE ATITUDE (**segundo nível de delicadeza**), este contempla os termos/escolhas ‘afeto’, ‘julgamento’ e/ou ‘apreciação’. Se a ‘atitude’ remete a sentimentos, o termo ‘afeto’ especifica que identificamos sentimentos emotivos. Por exemplo, no *corpus* de Silva (2014, p. 77), há avaliação de ‘atitude’-‘afeto’, no seguinte trecho: “Adriana bate palmas. Ela **sorri** de orelha a orelha²⁷”. É ‘afeto’ porque o sorriso remete à emoção da felicidade que a personagem sente.

Quanto ao termo ‘julgamento’, ele remete a sentimentos éticos, que incidem sobre condutas condenáveis ou não, seja por motivos sociais ou legais. Por exemplo, no *corpus* de Silva (2014, p. 79, tradução nossa), a avaliação ‘atitude’-‘julgamento’ é percebida em: “Driss sorri. Magalie **o olha de cima a baixo**²⁸”. A avaliação é de ‘julgamento’ devido ao fato de se referir ao comportamento da personagem Magalie, refletindo a baixa estima que sente por Driss.

Com relação ao termo ‘apreciação’, ele diz respeito a sentimentos estéticos e pode-se dar como exemplo da avaliação ‘atitude’-‘apreciação’, no *corpus* de Farias Júnior (2016, p. 91), o seguinte: “O oriental entra tateando a parede **de vidro**”. É ‘apreciação’ porque fornece uma informação estética, relativa a uma qualidade da parede.

Ainda no **segundo nível de delicadeza** da sub-rede de ‘atitude’, combinam-se os termos do sistema TIPOS DE ATITUDE com os termos dos sistemas TIPOS DE POLARIDADE e TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE. Para o sistema TIPOS DE POLARIDADE, tem-se os termos/escolhas ‘positiva’ (quando a ‘atitude’ tem conotação favorável), ‘ambígua’ (quando a ‘atitude’ não é claramente favorável ou desfavorável) ou ‘negativa’ (quando a ‘atitude’ tem conotação desfavorável). Com relação ao sistema TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE, encontram-se os termos/escolha ‘inscrita’ (explicitamente realizada) ou ‘evocada’ (implicitamente realizada).

Na pesquisa de Farias Júnior (2016, p. 100), encontramos um exemplo de ‘atitude’-‘afeto’ com polaridade ‘positiva’: “Sua esposa **o abraça**. Eles **se beijam, se abraçam** longamente”. Os trechos em negrito nos fazem pressupor que houve uma emoção de felicidade por trás dos gestos. Em Silva (2014, p. 81), observamos um exemplo de ‘atitude’-‘apreciação’ com polaridade ‘ambígua’: “Um carro volta a subir a rua. É **um carro dos anos 1920**”. Com efeito, a descrição estética do veículo não se posiciona quanto à beleza ou feiura do mesmo.

²⁷ Texto fonte: “Adriana tape dans ses mains. Elle sourit à pleines dents” (tradução de SILVA, 2014, p. 77).

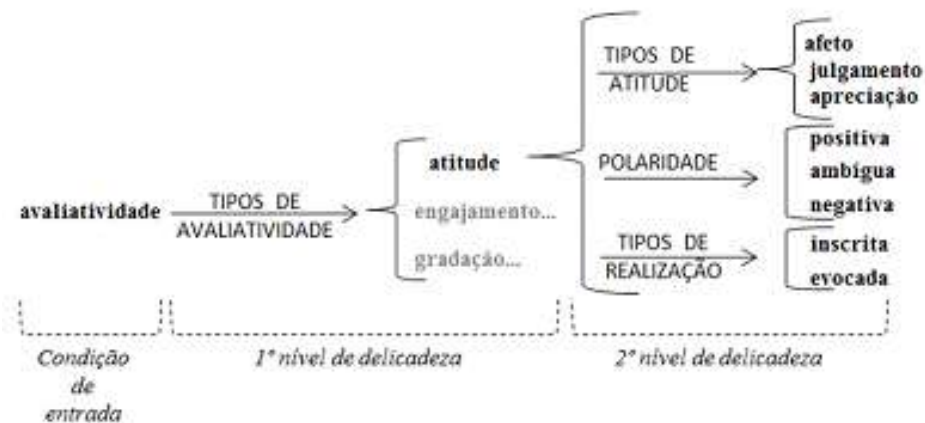
²⁸ Texto fonte: “Driss sourit. Magalie le regarde de haut en bas”.

Ainda no *corpus* de Farias Júnior (2016, p. 93), a seguinte inserção de AD é exemplo de ‘atitude’-‘juízo’ com polaridade ‘negativa’, pois caracteriza mau-caratismo uma pessoa fazer caretas, zombando de outra, principalmente se essa outra é PcDV: “O homem **faz caretas para o cego**”.

No *corpus* de Praxedes Filho e Magalhães (2015, p. 117), é exemplo do tipo de realização inscrita de ‘atitude’, pois é uma avaliação estética explicitamente realizada, quando a AD qualifica o homem por sua cor (trata-se de uma impressão visual, utilizando um léxico explícito): “Sentado no batente de uma janela de uma casa de sapê um **homem branco** toca viola”. No mesmo *corpus*, há também um trecho em que uma avaliação de uma emoção não é explicitada, mas apenas sugerida, quer dizer, ‘evocada’: “Ao centro da tela uma porção de casas, onde incide **luz suave**”. Aqui a luz suave é uma informação estética, mas que sugere uma emoção agradável de felicidade.

Observa-se a sub-rede de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza na Figura 2.

Figura 2 – Sub-rede de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza



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

A Figura 2 resume os dois primeiros níveis da sub-rede de ‘atitude’. Da mesma forma como explicamos essa rede de escolhas, avançaremos para o detalhamento da sub-rede de ‘engajamento’.

2.4.2 Sub-rede de ‘engajamento’

Essa sub-rede tem como condição de entrada o termo ‘engajamento’, ou seja, é ativada quando as asserções do texto evidenciam alguma marca de posicionamento sobre o próprio discurso, abrindo ou fechando esse discurso para o diálogo com o interlocutor, em

consonância com a concepção de dialogia bakhtiniana. O termo ‘engajamento’ leva ao sistema de segundo nível de delicadeza TIPOS DE ENGAJAMENTO, o qual, por sua vez, disponibiliza os termos: ‘monoglossia’ ou ‘heteroglossia’.

O primeiro pressupõe que a assertiva não deixa margem para a discordância de outras vozes, enquanto que o segundo significa que o falante abre as portas para um possível diálogo com outras vozes sobre o que colocou. Seria exemplo de ‘monoglossia’ “O banco foi ganancioso”²⁹, enquanto a ‘heteroglossia’ estaria presente em “Não se pode negar que o banco foi ganancioso”³⁰ (MARTIN; WHITE, 2005, p. 100). Esse exemplo deixa evidente que, frequentemente, esse tipo de avaliação se manifesta por meio de uma modalização. Mais ainda, mostra a sutileza com a qual devemos analisar essa categoria. De fato, mesmo que o falante tenha modalizado de forma aparentemente categórica (“Não se pode negar que”), na verdade, ao fazê-lo, ele dialoga com uma possível contradição por parte do ouvinte que pode achar que é possível negar a ganância do banco, portanto havendo abertura para outras vozes.

Vale ressaltar que, quanto à ‘monoglossia’, adotaremos aqui a decisão de Praxedes Filho e Magalhães (2015, p. 118-119), segundo a qual, quando o gênero é “roteiro de AD”, seria classificado como ‘monoglossia’ apenas o que chamaram de desvio descritivo categórico e inferência descritiva categórica, presentes em dado roteiro. Essas duas modalidades de ‘monoglossia’ foram identificadas pelos pesquisadores em seus *corpora*. A primeira refere-se a uma “descrição não modalizada de dado aspecto de uma pintura em desacordo com o referido aspecto tal como aparece” (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015, p. 119). Isso acontece quando o pesquisador percebe que o audiodescritor descreve algo que não está na obra descrita como ele diz estar. A segunda diz respeito a uma “descrição não modalizada de dado aspecto de uma pintura por extrapolação da caracterização do referido aspecto tal como o pintor a construiu” (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015, p. 119). Isso acontece quando o audiodescritor faz, no roteiro, uma inferência sobre o que vê, que não pode ser verificada.

Dentro do registro roteiro de audiodescrição, a pesquisa de Oliveira Júnior (2016, p. 84) mostra como exemplo de ‘monoglossia’: “Bárbara limpa a boca de Nina **com a língua**”. O autor analisa que a imagem do filme mostra Bárbara limpando a boca de Nina com uma colher, o que caracteriza um desvio descritivo categórico (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015). Como exemplo de ‘heteroglossia’, destacamos: “Se abaixa sobre a ferida na perna, **mas** logo se afasta, levando a mão à boca e retorcendo o nariz” (FARIAS JÚNIOR, 2016, p. 107). O trecho caracteriza ‘heteroglossia’ tendo em vista que a conjunção

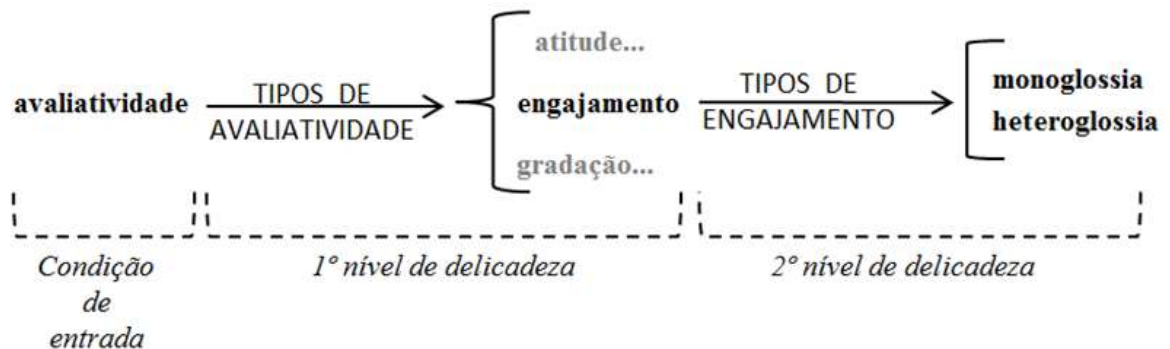
²⁹ The banks have been greedy.

³⁰ There can be no denying the banks have been greedy.

adversativa “mas” introduz uma expectativa contrária à criada pelo abaixar-se sobre a ferida (expectativa de que será oferecida ajuda), tendo havido, ao contrário, uma postura de repulsa.

Observa-se a sub-rede de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza na Figura 3:

Figura 3 – Sub-rede de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza



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

Ainda dentro da rede de sistemas de avaliatividade, há a sub-rede de ‘gradação’, que explicaremos até o segundo nível de delicadeza.

2.4.3 Sub-rede de ‘gradação’

A sub-rede de ‘**gradação**’ tem ‘gradação’ como condição de entrada, significando qualquer avaliação que incide sobre um elemento do texto de forma a manifestar um grau de prototipicidade – gradação por ‘foco’ – e/ou um grau de quantificação ou uma intensificação, ambas caracterizando gradação por ‘força’. Então, ‘força’ e/ou ‘foco’ são os termos do sistema de segundo nível de delicadeza TIPOS DE GRADAÇÃO. A gradação por ‘foco’ ocupa-se de categorias lexicais em que os itens que a compõem correspondem às condições definidoras da categoria (protótipo) em menor ou maior grau. A gradação por ‘força’ pode aplicar-se a asserções em que há um grau de intensidade, como em “extremamente tolo”³¹ ou “ligeiramente tolo”³² (MARTIN; WHITE, 2005, p. 140). Porém a gradação por ‘força’ também pode se manifestar em uma medida imprecisa de números, como em “algumas milhas”³³ e “muitas

³¹ extremely foolish.

³² slightly foolish.

³³ few miles.

milhas”³⁴ (MARTIN; WHITE, 2005, p. 141), ou uma medida imprecisa de presença ou massa (tamanho, peso, distribuição ou proximidade).

A seguir, apresento um exemplo de avaliação por ‘gradação’-‘força’ retirado de Silva (2014, p. 90): “Um carro da polícia chega a bloquear eles na estrada. Driss freia **bruscamente**”³⁵. O advérbio em negrito intensifica o verbo “frear”. Temos também um exemplo de ‘gradação’-‘foco’ em Silva (2014, p. 91): “Um homem grande e **grisalho** alonga os lábios”³⁶. O adjetivo “grisalho” tem uma relação com o protótipo da cor dos cabelos, dando a ideia de que não é totalmente cinza.

Ainda no **segundo nível** de delicadeza, dentro da sub-rede de ‘gradação’, uma vez identificado se há gradação de ‘força’ ou ‘foco’, devemos identificar a direção da gradação, o que significa que há o sistema de segundo nível de delicadeza DIREÇÃO DA GRADAÇÃO. Seus termos são: ‘aumentando’ ou ‘diminuindo’. Em uma só inserção de AD, temos dois exemplos de ‘gradação’-‘aumentando’, retirados de Farias Júnior (2016, p. 112): “A mulher do médico caminha por corredores **vazios**, em um lugar **amplo**”. “Vazio” indica uma medida imprecisa de presença, enquanto “amplo”, uma medida imprecisa de tamanho. O primeiro adjetivo dá uma ideia de total não presença, enquanto que o segundo traduz um tamanho aumentado. Com relação a um exemplo de ‘gradação’-‘diminuindo’, temos em Silva (2014, p. 90): “A luz diminui. Há somente **alguns** carros e **quase mais ninguém**”³⁷. Os trechos em negrito se referem a medidas imprecisas de número de coisas e de pessoas, ambas reduzindo esse quantitativo.

Observa-se a sub-rede de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza na Figura 4.

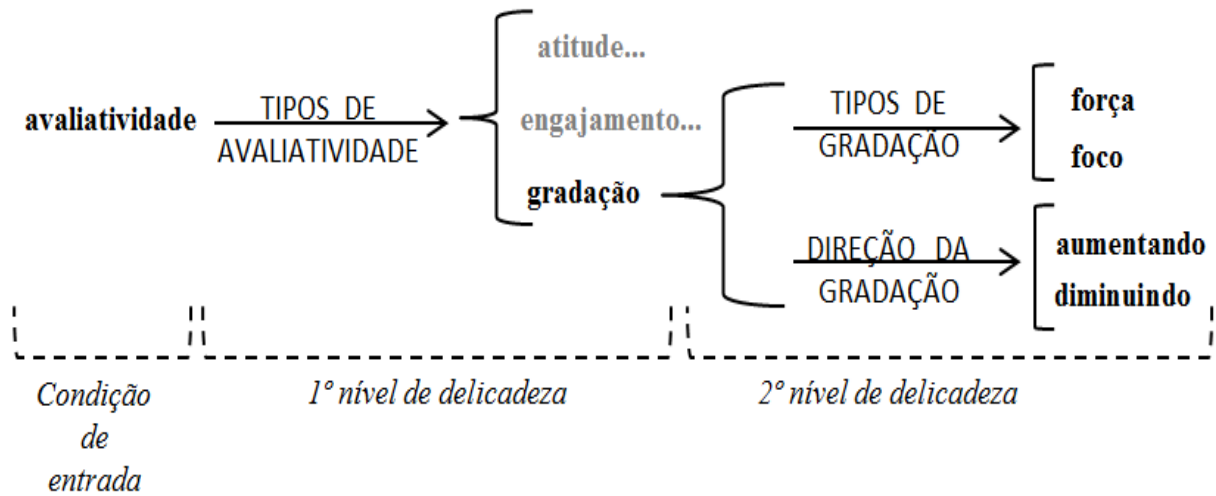
³⁴ many miles.

³⁵ Une voiture de police vient leur barrer la route. Driss freine **brusquement** (tradução de Silva, 2014).

³⁶ Un homme gros et **grisissant** fait la moue (tradução de Silva, 2014).

³⁷ La lumière baisse. Il ne reste que quelques voitures et presque plus de passants (tradução de Silva, 2014).

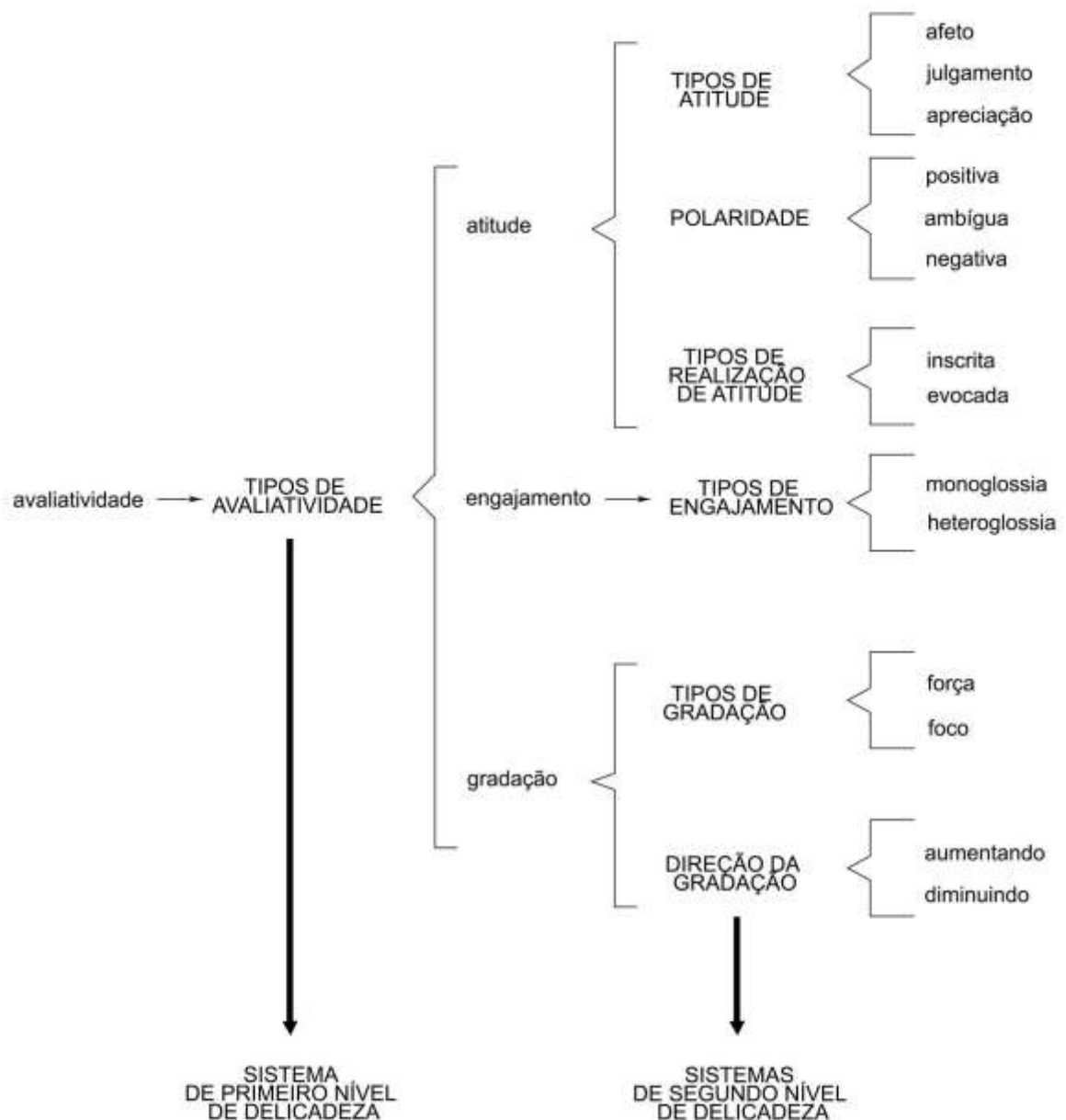
Figura 4 – Sub-rede de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza



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

Para visualizar a rede de sistemas relativa ao Sistema de Avaliatividade até o segundo nível de delicadeza, da forma como será utilizado na análise, vale contemplar, na Figura 5, um recorte da figura criada por Praxedes e Magalhães (2015) para a rede de sistemas de avaliatividade inteira.

Figura 5 – A rede de sistemas de avaliatividade até o segundo nível de delicadeza



Fonte: Praxedes Filho e Magalhães (2015, p. 130).

A imagem permite ter uma visão geral do escopo teórico do SA, do ponto de vista de onde se encaixam as sub-redes descritas: de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’. Entendida a teoria central que embasa a análise, na subseção seguinte, abordaremos o referencial que fornece base metodológica para este trabalho.

2.5 LINGUÍSTICA DE *CORPUS*

Para desenvolver a presente pesquisa no campo da TAVa, buscou-se um suporte teórico-metodológico que sirva aos objetivos quantitativos pretendidos. A escolha apontou como suporte adequado a linguística de *corpus* (LC), especificamente pela metodologia baseada em *corpus* (TAGNIN, 2010). Segundo a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER, 2005, p. 50, tradução nossa), “a Linguística de *Corpus* é um ramo da linguística que estuda a língua com base em *corpora*, ou seja, ‘conjuntos de textos reunidos com base em critérios’” (JOHANSSON, 1995, p. 19)³⁸ (grifos nossos). Ainda de acordo com a mesma fonte, esses textos devem ter sido produzidos em contexto de uso da língua, sem intervenção do linguista. No caso da nossa pesquisa, ela se refere a apenas um *corpus*.

Tagnin (2010, p. 358-359) diferencia dois tipos de estudos nesse campo: o direcionado pelo *corpus* – “estudo que se desenvolve conforme dados apresentados pelo *corpus*, sem pressuposições teóricas”) – e o baseado em *corpus* – “estudo em que o *corpus* é usado para comprovar (ou não) uma hipótese ou (b) para extrair exemplos”. A presente pesquisa está, portanto, inserida no segundo tipo.

2.5.1 Linguística de *corpus* e Estudos da Tradução

Fantinuoli e Zanettin (2015, p. 1) afirmam a importância da linguística de *corpus* nos estudos da tradução, como paradigma e metodologia de pesquisa. Eles citam aplicações as mais variadas, como a tradução profissional, a assistida por máquina, a terminologia, os estilos tradutórios, entre outros. Para os autores, essa metodologia tende a crescer com os avanços computacionais e a crescente disponibilidade de textos eletrônicos.

Zanettin (2012) faz uma retrospectiva da utilização da linguística de *corpus* nos Estudos da Tradução. Ele inicia apontando os pressupostos epistemológicos dessa metodologia. Ele atribui a Beaugrande (1994, 1997 e 1998) a informação de que a adoção da LC nos estudos da linguagem se enquadra em um contexto funcionalista. Portanto, teve como base a concepção da língua como um fenômeno social e a ideia de que a língua deveria ser estudada em textos autênticos, no sentido de que foram produzidos em um contexto de uso real. Apesar dessa concepção já existir nos anos 1930, Zanettin situa o início da expansão da LC nos anos 1980, quando é publicado o primeiro dicionário baseado em *corpus*.

³⁸ Texto fonte: “*Corpus linguistics* is the branch of linguistics that studies language on the basis of corpora, i.e., ‘bodies of texts assembled in principled way’ (Johansson 1995:19)”.

Atualmente, com a disponibilidade crescente de textos em meio eletrônico, os corpora passaram a poder conter centenas de milhões de palavras. Devido ao avanço das tecnologias, surgiram ferramentas eletrônicas capazes de viabilizar a análise desses *corpora*. Zanettin (2012) cita que, uma vez compilado, um *corpus* pode ser submetido a análise e os seus dados primários para investigação costumam se apresentar em dois formatos: *wordlists* e *concordances*. O primeiro apresenta uma lista de palavras e sua frequência no *corpus* e o segundo é “basicamente um índice de todas as instâncias de uma palavra específica ou frase em um corpus, dentro dos seus contextos (geralmente uma linha)³⁹” (p. 9). Na metodologia do nosso trabalho, veremos que utilizamos o formato *concordances*.

Ainda conforme Zanettin (2012), já adentrando nas especificidades dos Estudos da Tradução que se utilizam da LC, os estudos descritivos e aplicados de tradução costumam envolver a comparação de pelo menos dois *subcorpora*. Com base nisso, ele classifica os *corpora* de duas maneiras. Primeiro, com relação ao número de línguas presentes, eles podem ser: monolingual (uma língua), bilingual (duas línguas) ou multilingual (mais de duas línguas). Segundo, no que diz respeito à sua interrelação, eles podem ser: comparáveis (compostos de textos sem relação tradutória direta) ou paralelos (compostos de textos com relação tradutória). O nosso trabalho trabalha com um *corpus* monolingual que tem relação tradutória direta com um texto visual (os elementos visuais da peça analisada).

Embora não seja trabalhado nesta dissertação, outro ponto de interseção entre a LC e os ET abordado por Zanettin (2012) e que, no nosso entender, merece ser mencionado aqui, é a contribuição da linguística de *corpus* na busca por regularidades na tradução, também conhecidas como universais da tradução. Por permitir identificar, quantificar e situar ocorrências linguísticas, a LC se adequa para buscar em *corpora* as especificidades do texto traduzido que teóricos classificaram como: simplificação (menor variedade lexical no texto alvo), explicitação (tendência em explicar termos ou expressões), padronização (uso pronunciado por expressões convencionais da língua alvo), tradução de itens ditos “únicos” (raridade no texto alvo de termos ditos únicos, porque difíceis de traduzir), combinações atípicas de palavras (presença no texto alvo de construções raras na língua alvo) e interferências (influência do idioma fonte no texto alvo).⁴⁰

Para entender como funciona a linguística de *corpus* na prática de pesquisa, precisamos entender noções básicas de anotação de *corpus*, pois trabalhamos aqui com um

³⁹ A concordance is basically an index of all the instances of specific words or phrases in a corpus, along with their contexts (usually one line).

⁴⁰ Tradução minha para: simplification, explicitation, standardization, translation unique items, untypical collocations, and interference. (Zanettin, 2012, p. 14)

corpus anotado, o roteiro de audiodescrição da peça. A esse respeito, Kübler e Zinsmeister (2015) ressaltam que as anotações aumentam o universo de fenômenos linguísticos que podem ser procurados. As anotações possibilitam encontrar fenômenos que não estão ancorados em uma palavra ou frase específica e incorporar descrições mais específicas e repertoriá-las posteriormente. O *corpus* anotado também pode ser reutilizado para várias tarefas. Os autores explicam que há duas formas de anotar um *corpus*: *inline annotation* e *stand-off annotation*. A primeira consiste em introduzir as anotações dentro do texto original. Segundo Kübler e Zinsmeister (2015), a *inline* tem a desvantagens de modificar o *corpus*, já a *stand-off* traz o inconveniente de obrigar a uma interface constante entre *corpus* e anotações. Já na segunda forma, as anotações ficam em um arquivo separado que faz referência ao original. Nesta dissertação, optamos pela anotação *inline*, por entender que torna mais práticos os procedimentos metodológicos.

Outro ponto abordado pelos autores é a forma de execução da anotação. Esta pode ser manual (feita por mãos humanas), automática (feita por um programa de computador) e semiautomática (feita por programa e revisada por pessoas). Segundo eles, espera-se da anotação humana um menor número de erros, porém erros mais difíceis de corrigir, por serem menos sistemáticos. Na anotação automática, espera-se o inverso. No nosso *corpus*, utilizamos a anotação manual, até por se tratar de um texto pequeno.

Kübler e Zinsmeister (2015) também enumeram quatro níveis de anotação, todas tendo um componente interpretativo. O primeiro nível é o da palavra. São anotações que se restringem a analisar palavras separadas. O segundo nível é o sintático, referindo-se geralmente a sentenças e abrangendo informações estruturais. O terceiro nível é o semântico, que engloba toda anotação concernente ao sentido. O último nível é o do discurso que se concentra no fenômeno linguístico além do nível da sentença. Consideramos que a nossa pesquisa situa-se no nível semântico, tendo em vista utilizar o Sistema de Avaliatividade, no estrato da semântica.

2.5.2 Linguística de *corpus* e audiodescrição

Com relação ao estudo da audiodescrição, vários pesquisadores comprovaram a eficiência da utilização da linguística de *corpus*. Entre eles, podemos citar Jiménez Hurtado (2007; 2010) e Salway (2007), além de integrantes do próprio Grupo LEAD, como Silva (2012), Araújo, Nóbrega e Sousa (2015), Seoane (2015), Nóbrega (2015), Abud (2016) e Farias Júnior (2016).

Todos esses pesquisadores adotaram os mesmos procedimentos metodológicos básicos descritivos. Escolheram um *corpus* ou compilaram *corpora* de roteiros de audiodescrição. Fizeram a etiquetagem desses roteiros, conforme determinadas categorias, seja de forma manual ou semiautomática. Procederam com a análise eletrônica com a finalidade de quantificar as ocorrências, antes de analisá-las. Em nível de metodologia, o que varia de um estudo para outro são as categorias utilizadas, conforme varia o referencial teórico, e a inclusão de outra etapa de cunho exploratório (pesquisa de recepção). Também diferem os objetivos e os resultados, conforme veremos.

Jiménez Hurtado (2007; 2010) conduz uma pesquisa cujo objetivo é criar uma gramática do roteiro de audiodescrição, tendo como base três estruturas narrativas, nos níveis narratológico, cinematográfico (ou de linguagem de câmera) e gramatical-discursivo. Como resultados, a partir de um *corpus* de 210 ADs de filmes, ela destaca a configuração de uma base epistemológica e linguística que pode orientar a escrita de um roteiro de AD e até auxiliar na geração de AD de forma semiautomática. As categorias narratológicas de Jiménez Hurtado embasam vários estudos do Grupo LEAD.

Salway (2007) tem por objetivo identificar as características linguísticas que revelem a linguagem própria da audiodescrição, a partir de um *corpus* de 91 roteiros de AD de filmes. Como resultado, ele confirmou a existência de uma linguagem própria da AD, ligada à função linguística desse tipo de texto. Essa linguagem se manifestou em termos de palavras mais frequentes, tipos de informações dadas e expressões temporais. A partir desses dados, ele sugere a possibilidade de uma AD assistida por *software*.

Silva (2012) analisou a caracterização das personagens de filme em três DVDs, com a finalidade de identificar os parâmetros referentes a atributos físicos, estados emocional e mental e aspectos ambientais, propostos por Jiménez Hurtado (2010). Como resultado da análise, depreendeu-se que não foram descritos os parâmetros de atributos físicos (altura, etnia, idade e vestuário) e de ambientes. Os estados emocionais foram descritos por meio de ações e os estados mentais foram quase inexistentes.

Araújo, Nóbrega e Sousa (2015) propuseram-se a comparar a recepção do que chamaram de ADs ações (BENECKE, 2004; SNYDER, 2005) e de ADs detalhadas (JIMÉNEZ HURTADO, 2007; 2010), tendo como hipótese o fato de as ADs detalhadas serem mais bem recebidas e compreendidas. As primeiras focam nas ações das personagens, e as segundas incluem propositalmente descrição de aspectos físicos e de estados emocionais e mentais. Para tanto, a metodologia incluiu, como dimensão descritiva, a etiquetagem do *corpus* com três curtas-metragens, seguindo algumas categorias de Jiménez Hurtado (2010), e a submissão a

uma análise eletrônica. Como dimensão exploratória, participantes assistiram aos filmes, responderam a questionários e fizeram relatos retrospectivos. Os dados coletados foram triangulados com a descrição. Como resultado, os dois tipos de roteiros contemplaram todo tipo de informação. A hipótese de a AD detalhada ser mais bem recebida se verificou em apenas um dos curtas.

Seoane (2015), Nóbrega (2015) e Abud (2016) têm em comum serem parte integrante do Projeto CAD_TV (PosLA/UECE/BFP-FUNCAP). O projeto descreveu, por meio de um estudo baseado em *corpus*, as estratégias tradutórias (JIMÉNEZ HURTADO, 2010) dos roteiros de audiodescrição de programas exibidos em diferentes emissoras de televisão.

Começando por Seoane (2015), ela analisou a AD de seis filmes de gêneros variados, exibidos pela Rede Globo, para avaliar se os elementos narrativos foram audiodescritos e de que maneira. A pesquisadora se concentrou nas características físicas das personagens. Como resultado, identificou a insuficiência das descrições físicas em todos os roteiros estudados.

Nóbrega (2015) propôs-se a analisar a ocorrência de parâmetros narratológicos e discursivos na audiodescrição de ambientes, em dois filmes do gênero animação, exibidos pela Rede Globo. O resultado foi que identificou semelhanças nos dois roteiros na descrição da distribuição das personagens, da localização temporal e da localização espacial. Quanto à descrição de objetos, houve diferença entre os dois roteiros.

O objetivo de Abud (2016) foi analisar as estratégias narratológicas, discursivas e imagéticas da audiodescrição de um filme exibido pela TV Aparecida, no aspecto dos sentimentos (estados emocional e mental, além de expressão facial). O estudo mostrou um paralelo entre os signos visuais da obra e os signos verbais do roteiro de AD. Evidenciou-se uma tendência à inversão de termos da oração, destacando as informações sobre sentimentos das personagens. Além disso, foi confirmada a recorrência da descrição dos sentimentos, em conformidade com o destaque sentimental no gênero fílmico drama.

Chegamos então a Farias Júnior (2016), cujo trabalho inspirou mais diretamente a presente dissertação. O autor descreveu o estilo avaliativo do roteiro de audiodescrição de um filme longa-metragem, utilizando as categorias do Sistema de Avaliatividade até o sexto nível de delicadeza. Ele buscou identificar os padrões interpretativos da língua e as características de um possível estilo avaliativo. A pesquisa evidenciou as preferências da AD por determinadas combinações de uso interpretativo. Também encontrou padrões para um estilo avaliativo.

Como pudemos ver, a metodologia baseada em *corpus* já se consagrou como satisfatória nos estudos sobre audiodescrição. Isso compreendido, na próxima seção, apresentaremos a metodologia em detalhes.

3 METODOLOGIA

3.1 TIPO DE PESQUISA

Esta pesquisa é do tipo descritiva, de natureza quali-quantitativa e baseada em *corpus*. Por meio da análise do roteiro de audiodescrição da peça de teatro *Miralu e a Luneta Encantada* (2016), preparado por um processo de etiquetagem manual, propomo-nos a identificação dos posicionamentos avaliativos no referido roteiro. Em seu aspecto quantitativo, a pesquisa identifica os dados numéricos no *corpus*, ou seja, a frequência das categorias propostas. Em seu aspecto qualitativo, a pesquisa analisa esses dados conforme a base teórica escolhida, a interface entre TAV (audiodescrição) e Linguística Sistêmico-Funcional (SA), trazendo contribuições da narratologia de Jiménez Hurtado (2007, 2010), adaptada à narrativa teatral, segundo Pavis (2011, 1015).

3.2 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* é o roteiro de audiodescrição da peça de teatro infantil *Miralu e a Luneta Encantada*, produzido pelo Grupo Bandeira das Artes e cedido para esta pesquisa pelos autores. O roteiro conta com 82 inserções de AD e 1.645 palavras. Ele é datado de 26 de abril de 2015 e foi originalmente narrado por uma professora da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

A peça, cujo roteiro e direção são de Fernando Lira, conta a história da menina com deficiência visual chamada Miralu. A menina mora com os tios, Carola e Lucrecio, e o primo, Papito. Todos a tratam aparentemente bem, porém Miralu tem uma insatisfação que se manifesta no seu maior desejo, que é o de enxergar. Então, aparecem em sua vida o Mestre Magolino e seu ajudante Lunático, que lhe dão de presente uma luneta encantada com o poder de conferir visão plena. O presente, no entanto, tem como inconveniente, caso seja usado por um tempo prolongado, fazê-la ver a maldade presente nas pessoas. Ao usar a luneta, Miralu reflete sobre sua condição supostamente limitada e descobre que já enxergava, pois já tinha capacidade plena de entendimento da realidade.

Do ponto de vista da imaginação infantil, a peça tem como proposta fundamental discutir a deficiência e proporcionar a acessibilidade, por meio da tradução em Libras e da audiodescrição. Destacamos que a peça foi concebida já pensando em ser acessível, e esse objetivo permeou “inteiramente o processo criativo” (LEÃO, 2016, p. 38).

O Grupo Bandeira das Artes nasceu em 2009. É composto por atores, alguns deles pesquisadores da UECE. A trupe tem como foco contribuir para a participação das PcDVs na vida cultural, por meio de uma programação teatral acessível. Dentro desse espírito, em 2010, o Grupo produziu também o musical infantil *A Vaca Lelé*, ganhador do I Prêmio Eduardo Campos de Teatro, do Prêmio Destaque do Ano em sete categorias e do Prêmio Espetáculo Infantil do IV Festival de Teatro de Fortaleza.

3.3 PROCEDIMENTOS

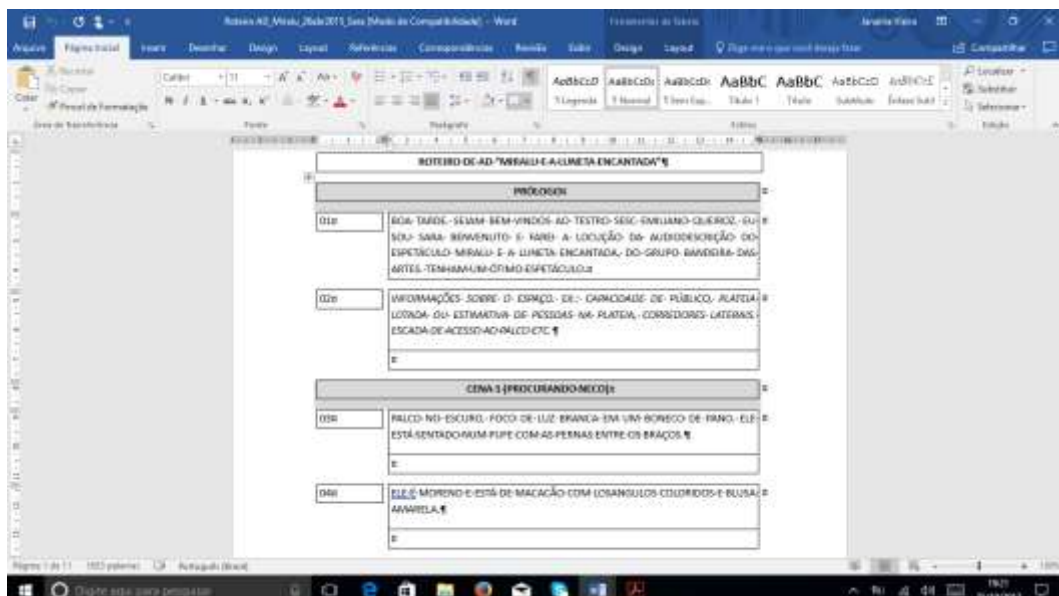
As etapas para a descrição do *corpus* foram divididas em quatro: preparação, etiquetagem, análise quali-quantitativa do *corpus* e discussão dos resultados.

3.3.1 Preparação do *corpus*

Como já colocamos anteriormente, o roteiro com as inserções de audiodescrição (dividido em cenas, com as deixas) foi cedido pelos seus autores no formato .doc do *Microsoft Word*. Esse acesso facilitou o trabalho de maneira decisiva, pois, para prepará-lo, necessitamos apenas alterar a formatação. O roteiro estava redigido em caixas de texto, que dificultavam a etiquetagem do texto. Também foi preciso fazer algumas correções de digitação e ortografia.

Na Figura 6, visualizamos o roteiro da AD original na interface do *Microsoft Word*.

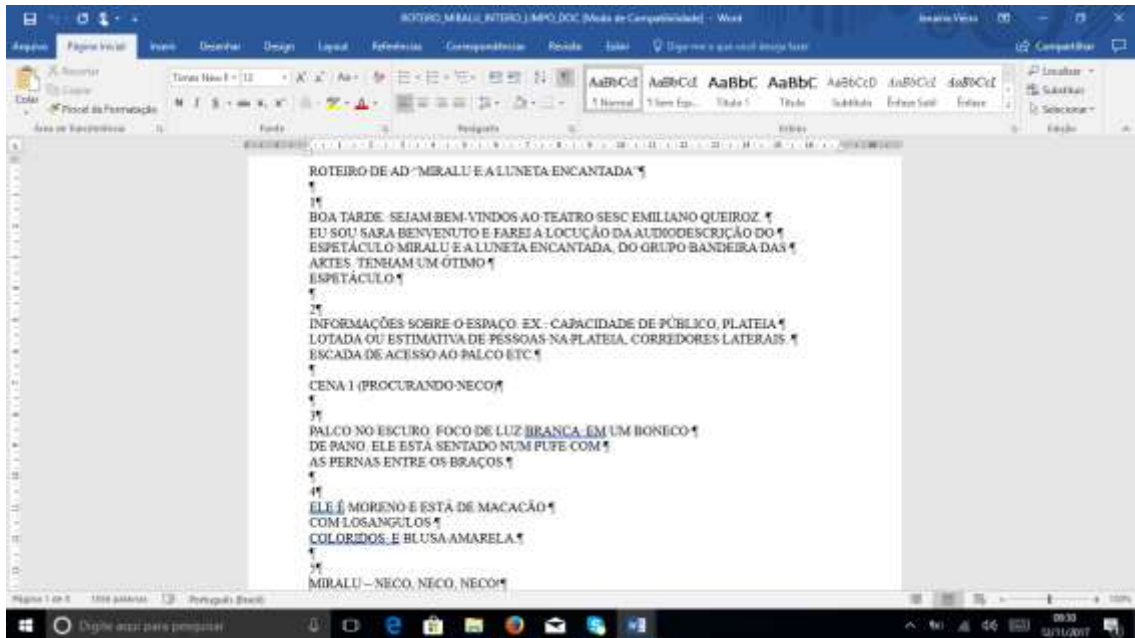
Figura 6 – Interface no *Microsoft Word*, mostrando o roteiro da AD original



Fonte: Elaborada pela autora.

Segue, na Figura 7, o roteiro de AD preparado para receber a etiquetagem, tendo sido retiradas as caixas de texto.

Figura 7 – Interface do roteiro de AD pronto para etiquetagem, no *Microsoft Word*



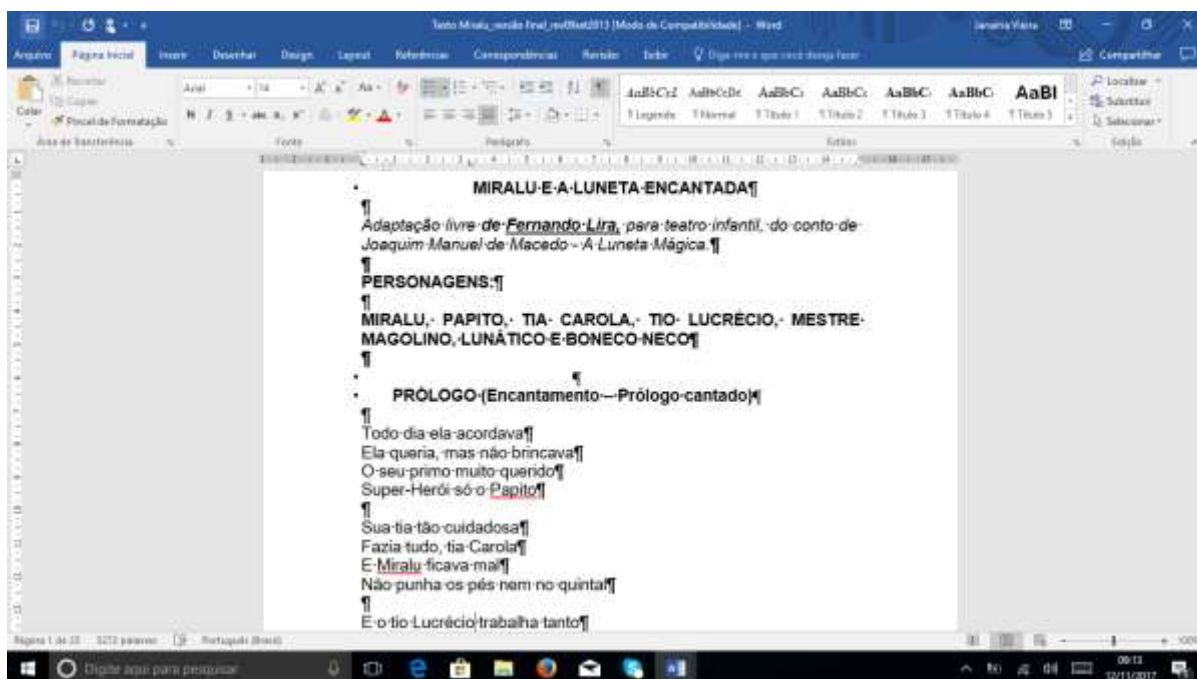
Fonte: Elaborada pela autora.

Tivemos o cuidado de assistir à peça ao vivo, com a finalidade de vivenciar o trabalho artístico a ser analisado. Também nos foram cedidos um arquivo do texto original da peça, escrito por Fernando Lira (Figura 8), sem as audiodescrições (com a separação em cenas, as letras de canções, os diálogos e as indicações cênicas), além de uma filmagem (Figura 9), disponibilizada no *YouTube* em 27 de julho de 2016⁴¹. Tanto um como o outro material foi muito útil para dirimir dúvidas que surgiam da falta de memorização dos detalhes da peça, como, por exemplo, aspectos relacionados a figurinos, cenários, efeitos diversos etc.

Na Figura 8, visualizamos o texto da peça, na interface do *Microsoft Word*.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0OpAA_QTjI>.

Figura 8 – Texto da peça na interface do *Microsoft Word*



Fonte: Elaborada pela autora.

Na Figura 9, visualizamos uma cena da peça na interface do leitor padrão de filmes e TV do *Windows 10*.

Figura 9 – Interface do leitor padrão de filmes e TV do *Windows 10*, mostrando a peça



Fonte: Elaborada pela autora.

Uma vez o *corpus* (o roteiro de AD) formatado adequadamente no *Microsoft Word*, foi possível identificar as marcas avaliativas e etiquetar de acordo com o Sistema de

Avaliatividade, segundo os termos dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘gradação’ e ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza.

3.3.2 Etiquetagem do *corpus*

As etiquetas para esta pesquisa foram elaboradas a partir da proposta de Farias Júnior (2016). O autor as concebeu a partir da descrição de cada uma das categorias propostas por Martin e White (2005), até o sexto nível de delicadeza. Portanto, a primeira adaptação nossa foi no sentido de reduzir as etiquetas até o segundo nível apenas. Mas a mudança fundamental está relacionada ao raciocínio que guia a construção das etiquetas. As etiquetas de Farias Júnior (2016) seguem o caminho indicado por Martin e White (2005), que aponta para um sistema com sub-redes, sendo cada nova etiqueta a representação abreviada da soma das escolhas à medida que se progride pelos níveis de delicadeza. Seguindo esse raciocínio, o autor criou 287 etiquetas, sendo 212 para ‘atitude’, 14 para ‘engajamento’ e 61 para ‘gradação’.

O número grande de etiquetas ocorreu devido a uma dupla necessidade: de respeitar, em nível teórico, a transcrição de cada nível de escolhas feitas para cada marca avaliativa; e de adaptar, em nível prático, as etiquetas ao *software* de quantificação eletrônica. Como Farias Júnior (2016) explica, as etiquetas foram elaboradas para que “contemplassem todas as combinações possíveis de termos/escolhas por sub-rede de modo gradativo” (p. 78). Para mais detalhes sobre a pesquisa de Farias Júnior (2016), remetemos ao seu trabalho⁴². No Quadro 5, visualizamos uma amostra das etiquetas do autor, que nos permite entender como estas se configuravam.

⁴² FARIAS JÚNIOR, Lindolfo Ramalho. **O roteiro de AD em português do filme ‘Ensaio sobre a cegueira’**: um estudo descritivo sobre o estilo avaliativo do texto. 2016. 254 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Lindolfo%20Ramalho.pdf.pdf>.

Quadro 5 – Etiquetas de ‘atitude’-‘felicidade’ (até o sexto nível de delicadeza)⁴³

(continua)

1. <ATIT>	Identifica ATITUDE
2. <ATIT_AFET>	Identifica ATITUDE afeto
3. <ATIT_AFET_FEL>	Identifica ATITUDE afeto felicidade
4. <ATIT_AFET_FEL_POS>	Identifica ATITUDE afeto felicidade positiva
5. <ATIT_AFET_FEL_POS_INS>	Identifica ATITUDE afeto felicidade positiva inscrita
6. <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_PRO>	Identifica ATITUDE afeto felicidade positiva evocada provocar
7. <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_CON_SIN>	Identifica ATITUDE afeto felicidade positiva evocada sinalizar
8. <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_CON_PRO>	Identifica ATITUDE afeto felicidade positiva evocada convidar propiciar
9. <ATIT_AFET_FEL_AMB>	Identifica ATITUDE afeto felicidade ambígua
10. <ATIT_AFET_FEL_AMB_INS>	Identifica ATITUDE afeto felicidade ambígua inscrita
11. <ATIT_AFET_FEL_AMB_EVO_PRO>	Identifica ATITUDE afeto felicidade ambígua evocada provocar

⁴³ Explicação do Quadro 5, conforme Farias Júnior (2016, p. 78-79): “[...] há as 14 (sic) etiquetas relativas à combinação ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’. Como pode ser visto, elas foram elaboradas gradativamente por nível de delicadeza: <ATIT> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘atitude’ (primeiro nível), <ATIT_AFET> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘afeto’ (segundo nível) dentre as ocorrências de ‘atitude’, <ATIT_AFET_FEL> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘felicidade’ (terceiro nível) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’, <ATIT_AFET_FEL_POS> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘positiva’ (segundo nível) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’, <ATIT_AFET_FEL_POS_INS> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘inscrita’ (segundo nível) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’ – ‘positiva’, <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_PRO> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘evocada’ – ‘provocar’ (segundo e terceiro níveis) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’ – ‘positiva’, <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_CON_SIN> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘evocada’ – ‘convidar’ – ‘sinalizar’ (segundo, terceiro e quarto níveis) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’ – ‘positiva’ e <ATIT_AFET_FEL_POS_EVO_CON_PRO> para quantificar a frequência de ocorrência de ‘evocada’ – ‘convidar’ – ‘propiciar’ (segundo, terceiro e quarto níveis) dentre as ocorrências de ‘atitude’ – ‘afeto’ – ‘felicidade’ – ‘positiva’.”

Quadro 5 – Etiquetas de ‘atitude’-‘felicidade’ (até o sexto nível de delicadeza)

(conclusão)

12. <ATIT_AFET_FEL_AMB_EVO_CON_SIN>	Identifica felicidade convidar	ATITUDE ambígua	afeto evocada
13. <ATIT_AFET_FEL_AMB_EVO_CON_PRO>	Identifica felicidade convidar	ATITUDE ambígua	afeto evocada
14. <ATIT_AFET_FEL_NEG>	Identifica felicidade	ATITUDE negativa	afeto
15. <ATIT_AFET_FEL_NEG_INS>	Identifica felicidade	ATITUDE negativa	afeto inscrita
16. <ATIT_AFET_FEL_NEG_EVO_PRO>	Identifica felicidade provocar	ATITUDE negativa	afeto evocada
17. <ATIT_AFET_FEL_NEG_EVO_CON_SIN>	Identifica felicidade convidar	ATITUDE negativa	afeto evocada
18. <ATIT_AFET_FEL_NEG_EVO_CON_PRO>	Identifica felicidade convidar	ATITUDE negativa	afeto evocada

Fonte: Farias Júnior (2016, p. 78-79).

Voltando ao presente estudo, foram criados três arquivos no *Microsoft Word*, cada um com o roteiro de AD etiquetado com as marcas avaliativas de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, respectivamente. Escolhemos esse procedimento por entender que as etiquetas ficariam visualmente mais destacadas, facilitando a revisão.

Precisamos, com a finalidade de compreender essa anotação do *corpus*, conhecer as etiquetas e o que elas identificam. A partir do exemplo de Farias Júnior (2016), a orientadora desta pesquisa criou novas etiquetas, respeitando a base teórica e buscando aprimorar o raciocínio da etiquetagem para facilitar a compreensão. Daremos alguns exemplos apenas ilustrativos. Neste momento, optamos por explicações sucintas desses exemplos, tendo em vista deixarmos a descrição e discussão para a seção 4. Escolhemos também citar os exemplos da

maneira como foram marcados com as etiquetas, com a finalidade de retratar visualmente como ficou a anotação do *corpus*⁴⁴.

Como na dissertação de Farias Júnior (2016), cada etiqueta inicia e termina com um parêntese angular, sendo o símbolo < o de abertura da etiqueta e o símbolo >, o de fechamento. Como para o autor, o nome de cada subcategoria é abreviado e escrito em maiúsculas, separados por *underline*. Diferentemente de Farias Júnior (2016), cada etiqueta corresponde a somente uma subcategoria do sistema de avaliatividade. Isso significa que a combinação dos termos/escolhas das sub-redes avaliativas, presente na base teórica, foi retratada metodologicamente por meio da soma de diversas etiquetas em sequência, cada unidade referente a uma subcategoria. Em nível prático, o resultado foi um número bem menor de etiquetas e uma contagem mais fácil pelo *software*. Em nível da análise, houve uma evidência maior dos resultados.

O Quadro 6 apresenta como ficaram as etiquetas relacionadas à categoria ‘atitude’, com todas as suas subcategorias:

Quadro 6 – Etiquetas para identificação das categorias de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza

Identificação dos termos/escolhas da categoria ‘atitude’ da rede de sistemas de avaliatividade até o segundo nível de delicadeza	
<ATIT_AFE>	identifica ATITUDE afeto
<ATIT_JUL>	identifica ATITUDE julgamento
<ATIT_APR>	identifica ATITUDE apreciação
<ATIT_POS>	identifica ATITUDE positiva
<ATIT_AMB>	identifica ATITUDE ambígua
<ATIT_NEG>	identifica ATITUDE negativa
<ATIT_INS>	identifica ATITUDE inscrita
<ATIT_EVO>	identifica ATITUDE evocada
</>	etiqueta de fechamento para indicar o fim do trecho identificado

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Farias Júnior (2016, p. 135-154).

As etiquetas aqui listadas se referem ao termo/escolha ‘atitude’ no sistema TIPOS DE AVALIATIVIDADE no primeiro nível de delicadeza e aos termos/escolhas dos sistemas da sub-rede de ‘atitude’ até o segundo nível de delicadeza. Fora a etiqueta de fechamento da ocorrência, são oito etiquetas que identificam separadamente: os TIPOS DE ATITUDE (‘afeto’, ‘julgamento’ e/ou ‘apreciação’); a POLARIDADE (‘positiva’, ‘ambígua’ ou ‘negativa’); e os

⁴⁴ O *corpus* inteiro, dividido em três arquivos, sendo um etiquetado com ‘atitude’, outro com ‘gradação’ e o terceiro com ‘engajamento’, está nos apêndices A, B e C.

TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE (‘inscrita’ ou ‘evocada’), conforme as categorias explicitadas na fundamentação teórica. Podemos citar dois exemplos da utilização dessas etiquetas no *corpus* escolhido.

No exemplo 1, há três ocorrências avaliativas de ‘apreciação’. Os itens lexicais avaliativos estão em negrito. Cada trecho avaliativo tem seu início marcado pela sequência das etiquetas e tem seu término identificado pela etiqueta de fechamento (</>). Ao final do exemplo, encontra-se a indicação do número da inserção de acordo com o roteiro original.

Ex1: Ele é moreno e <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> **está de macacão** </> <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> **com losangos coloridos** </> e <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> **blusa amarela.** </> (inserção 4)

Todas trazem uma informação estética que provoca uma reação do público com relação à qualidade da vestimenta descrita. São todas ambíguas no sentido de que não se posicionam sobre se os dados estéticos se caracterizam como belos ou feios. Estão todas ‘inscritas’, pois estão explícitas no texto, não há nada que esteja apenas sugerido.

Na etiquetagem, a identificação de que se trata de uma avaliação de sentimento estético aparece com a primeira etiqueta (<ATIT_APR>), a indicação de que é ambígua acontece com a segunda etiqueta (<ATIT_AMB>) e a de que é inscrita, com a terceira etiqueta (<ATIT_INS>). A sequência das três etiquetas mostra a combinação dos termos/escolhas conforme o Sistema de Avaliatividade.

No exemplo 2, temos um exemplo de avaliatividade por ‘afeto’ favorável (ou seja, ‘positivo’).

Ex2: Tenham <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> **um ótimo** </> espetáculo. (inserção 1)

A avaliação se manifesta em “ótimo”, porque um excelente espetáculo leva indiretamente as pessoas a ficarem felizes, o que caracteriza uma emoção positiva. No entanto, é a apreciação estética que leva ao afeto positivo que, por conseguinte, é apenas evocado.

No Quadro 7, visualizamos as etiquetas relativas à categoria ‘engajamento’, com todas as suas subcategorias.

Quadro 7 – Etiquetas para identificação das categorias de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza

Identificação dos termos/escolhas da categoria ‘engajamento’ da rede de sistemas de avaliatividade até o segundo nível de delicadeza	
<ENG_MON>	identifica ENGAJAMENTO monoglossia
<ENG_HET>	identifica ENGAJAMENTO heteroglossia
</>	etiqueta de fechamento para indicar o fim do trecho identificado

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Farias Júnior (2016, p. 135-154).

As etiquetas aqui listadas se referem ao termo/escolha ‘engajamento’ no sistema TIPOS DE AVALIATIVIDADE no primeiro nível de delicadeza e aos termos/escolhas dos sistemas da sub-rede de ‘engajamento’ até o segundo nível de delicadeza. São duas etiquetas que identificam os TIPOS DE ENGAJAMENTO: ‘monoglossia’ ou ‘heteroglossia’, conforme as categorias explicitadas na fundamentação teórica. Para exemplificar a aplicação dessas etiquetas, escolhemos duas ocorrências retiradas do *corpus* escolhido.

Nos exemplos 3 e 4, temos inserções consideradas de heteroglossia:

Ex3: Ele finge que está tentando salvar o boneco, <ENG_HET> **mas está sentado no pufe** </> brincando com Neco. (inserção 10)

Ex4: Ela está de óculos, tem cabelos loiros e finge <ENG_HET> **não estar vendo** </> Papito e Miralu. (inserção 17)

A inserção 10 é heteroglósica, pois cria uma contraexpectativa, uma afirmação que contradiz o esperado diante do contexto. Como Miralu e seu primo Papito são amigos e a menina pede ajuda ao menino, o público espera uma conduta amigável por parte dele. Entretanto, Papito faz pouco do desespero de Miralu e está brincando com o boneco, ao invés de devolvê-lo. Na inserção 17, a heteroglossia pode ser identificada na negação, pois quando se nega algo está-se rejeitando a informação contrária, isto é, dialogando com essa informação. Nesse caso, ao introduzir a negação do verbo “ver”, rejeita-se a ideia de que de que Papito e Miralu estejam dentro do campo de visão da tia.

O Quadro 8 apresenta as etiquetas da categoria de ‘gradação’, com todas as suas subcategorias.

Quadro 8 – Etiquetas para identificação da categoria de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza

Identificação dos termos/escolhas da categoria ‘gradação’ da rede de sistemas de avaliatividade até o segundo nível de delicadeza	
<GRA_FOR>	identifica GRADAÇÃO força
<GRA_FOC>	identifica GRADAÇÃO foco
<GRA_AUM>	identifica GRADAÇÃO aumentando
<GRA_DIM>	identifica GRADAÇÃO diminuindo
</>	etiqueta de fechamento para indicar o fim do trecho identificado

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Farias Júnior (2016, p. 135-154).

As etiquetas aqui listadas se referem ao termo/escolha ‘gradação’, no primeiro nível de delicadeza, e aos termos/escolhas dos sistemas da sub-rede de ‘gradação’ até o segundo nível de delicadeza. São quatro as etiquetas que identificam separadamente: os TIPOS DE GRADAÇÃO (‘força’ e/ou ‘foco’) e a DIREÇÃO DA GRADAÇÃO (‘aumentando’ ou ‘diminuindo’). Para podermos entender o funcionamento dessas etiquetas, seguem alguns exemplos, igualmente retirados do *corpus*.

No exemplo 5, temos duas ocorrências do termo/escolha ‘força’.

Ex5: O outro usa calça e <GRA_FOR><GRA_AUM> **blusão** </> lilás, um colar e um cinto <GRA_FOR><GRA_AUM> **cheio de** </> pedras coloridas, um manto lilás e um chapéu em forma de cone e com a ponta dobrada. (inserção 29)

Em “blusão”, o sufixo gramatical aumentativo modifica o significado para “blusa grande”, sem necessidade de outra palavra. Por isso, percebemos uma quantificação do termo “blusa” por meio de medida imprecisa de tamanho, claramente no sentido de aumentar. No segundo item lexical – cheio – verifica-se uma quantificação das pedras coloridas por meio de medida imprecisa. O significado de “cheio” aponta para uma direção da ‘gradação’ como aumentando.

No exemplo 6, o advérbio “lentamente” é avaliativo por ‘gradação’ de duas maneiras.

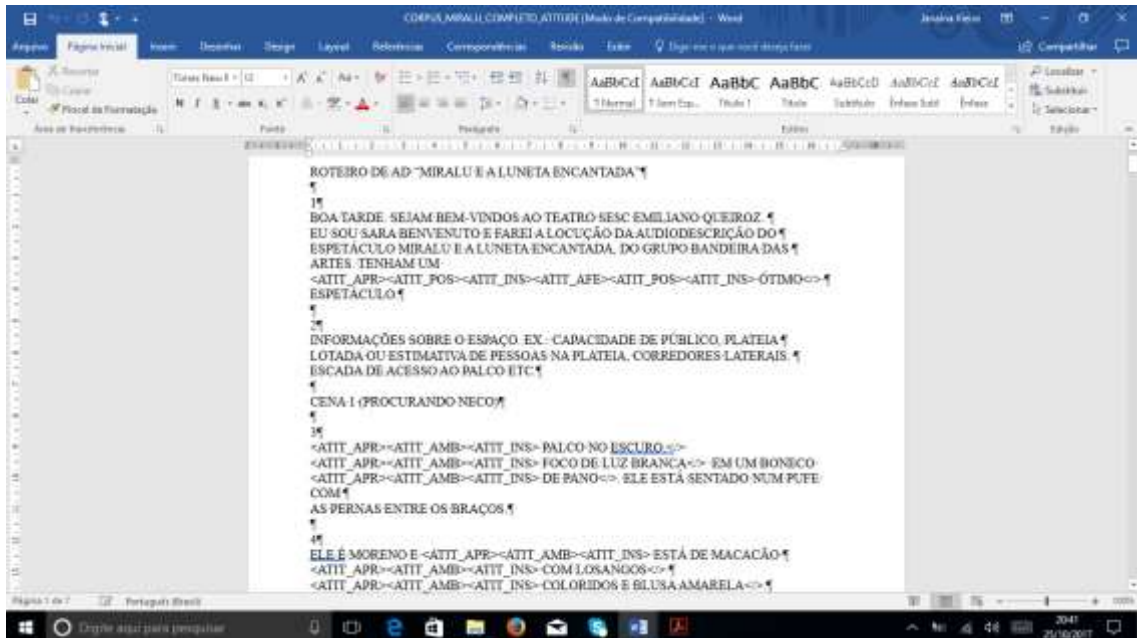
Ex6: Miralu põe a luneta <GRA_FOR><GRA_DIM> **lentamente** </> no olho. (inserção 44)

Há quantificação da extensão do tempo, pois a ação de “pôr” fica distribuída ao longo de tempo indeterminado, de forma mais extensa (‘aumentando’).

Metodologicamente, essa é a forma como são utilizadas as etiquetas, no entanto, compreenderemos os resultados dessa utilização no capítulo de descrição e discussão dos

resultados. Por ora, retornamos agora ao processo de anotação do *corpus*, visualizando, na Figura 10, a interface do *Microsoft Word*, com o *corpus* anotado com etiquetas de ‘atitude’.

Figura 10 – Interface do *Microsoft Word* mostrando o *corpus* anotado



Fonte: Elaborada pela autora.

Uma vez etiquetado e revisado, o *corpus* foi copiado e colado no *Bloco de Notas*, respeitando a divisão em três arquivos diferentes, ainda permanecendo separados ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’. A escolha por este *software* se justifica pela compatibilidade com o programa para análise eletrônica. Na Figura 11, visualizamos a interface do *Bloco de Notas* com o *corpus* anotado com ‘gradação’.

Figura 11 – Interface do *Bloco de Notas* com o *corpus* anotado com ‘gradação’



Fonte: Elaborada pela autora.

Com isso, encerramos a segunda etapa de procedimentos, que foi a etiquetagem do *corpus*. Adentramos no terceiro passo, que consiste na análise quali-quantitativa do roteiro. Para tanto, utilizamos a ferramenta *Concord* do *software WordSmith Tools 6.0*, conforme Silva (2014) e Chaves (2012).

3.3.3 Análise do *corpus* e discussão dos resultados

A ferramenta *Concord* processa arquivos .txt e permite que saibamos quantas ocorrências de uma etiqueta há neles e qual o contexto em que encontramos essa etiqueta no *corpus*. Portanto, esse procedimento possibilitou a obtenção dos dados quantitativos que serviram de base para a análise. Na Figura 12, visualizamos a interface da ferramenta *Concord* com o *corpus* anotado com ‘gradação’.

Figura 12 – Interface da ferramenta *Concord* com as ocorrências de ‘gradação’

#	Contexto	Hit	Tag	Word #	Word	Count	Percentage	File	Date	%
1	VERMELHO AS LUZES ACENDEM	132	14	33	0	8%	0	8%	MRALU_GR.2017/out/11	8%
2	71 O MESTRE MAGOLINO APARECE	1.549	19	69	0	89%	0	89%	MRALU_GR.2017/out/11	89%
3	OLHO. UMA INTENSA LUZ BRANCA	958	10	69	0	55%	0	55%	MRALU_GR.2017/out/11	58%
4	77 MÚSICA. LUZES BRANCAS	1.677	20	36	0	97%	0	97%	MRALU_GR.2017/out/11	96%
5	LILÁS, UM COLAR E UM CINTO	667	07	46	0	38%	0	38%	MRALU_GR.2017/out/11	39%
6	USAR A LUNETA. ELA A COLOCA	930	10	38	0	54%	0	54%	MRALU_GR.2017/out/11	54%
7	SEGUE NA FRENTE. USA CALÇA E	634	08	39	0	37%	0	37%	MRALU_GR.2017/out/11	37%
8	PAPITO FICA AMEDRONTADO E	300	30	76	0	17%	0	17%	MRALU_GR.2017/out/11	18%
9	29 O OUTRO USA CALÇA E	658	07	22	0	38%	0	38%	MRALU_GR.2017/out/11	38%
10	ENTRE OS BRAÇOS. 4 ELE E	102	11	29	0	6%	0	6%	MRALU_GR.2017/out/11	6%
11	AI QUE MENINA REIA CHATA... ELA	287	28	50	0	17%	0	17%	MRALU_GR.2017/out/11	17%
12	UM MINUTO? TIO LUCRÉCIO ENTRA	432	43	45	0	25%	0	25%	MRALU_GR.2017/out/11	25%
13	JÁ QUE ELA NÃO O ENXERGA	276	26	95	0	16%	0	16%	MRALU_GR.2017/out/11	16%
14	A MENINA NÃO ENXERGA	166	16	86	0	10%	0	10%	MRALU_GR.2017/out/11	10%
15	14 PAPITO – TEM. PAPITO FICA	297	30	44	0	17%	0	17%	MRALU_GR.2017/out/11	18%
16	DIREITO. MRALU FINALMENTE	944	10	50	0	54%	0	54%	MRALU_GR.2017/out/11	55%
17	AI. MRALU PÔE A LUNETA	975	11	60	0	56%	0	56%	MRALU_GR.2017/out/11	57%
18	EM SEU OLHO DIREITO. MRALU	941	10	25	0	54%	0	54%	MRALU_GR.2017/out/11	55%
19	DO CHEIRO DAS FLORES. NECO	541	55	38	0	31%	0	31%	MRALU_GR.2017/out/11	32%
20	(PROCURANDO NECO) 3 PALCO NO	77	8	90	0	4%	0	4%	MRALU_GR.2017/out/11	5%
21	PRÍNCIPE. OS TIOS SE POSICIONAM	477	48	43	0	27%	0	27%	MRALU_GR.2017/out/11	28%
22	ELE COLOCA MRALU SENTADA	331	34	60	0	19%	0	19%	MRALU_GR.2017/out/11	20%
23	FIXA A LUNETA NO OLHO. UMA	953	10	31	0	55%	0	55%	MRALU_GR.2017/out/11	56%

Fonte: Elaborada pela autora.

Na Figura 12, cada linha de texto numerada de 1 a 23 corresponde a uma ocorrência da etiqueta procurada e encontrada no roteiro de AD. As palavras em vermelho correspondem ao contexto dessa etiqueta. A linha de texto com realce amarelo é onde está o cursor. Caso cliquemos duas vezes nela, o *software* nos mostra a mesma linha no contexto do *corpus*. No canto inferior esquerdo da tela, logo acima do símbolo do *Windows*, visualizamos o número total de ocorrências: 23 entradas.

Retomando as questões propostas para esta pesquisa, podemos conceber como iremos respondê-las por meio dos procedimentos expostos. De modo a facilitar a leitura, relembremos que os objetivos de pesquisa e suas respectivas perguntas. O objetivo geral é: descrever os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça *Miralu e a Luneta Encantada*, correspondendo à pergunta “Quais os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça infantil *Miralu e a Luneta Encantada*?”. O primeiro objetivo específico é: analisar o roteiro de audiodescrição da peça *Miralu e a Luneta Encantada* conforme o Sistema de Avaliatividade até o segundo nível de delicadeza, com relação aos termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’, correspondendo à pergunta “Como se manifestam os tipos de avaliação contidos no roteiro de AD escolhido, com base no Sistema de Avaliatividade (SA), conforme os termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’ propostos por Martin e White (2005), até o segundo nível de delicadeza?”. O segundo objetivo específico é: adaptar a narratologia fílmica proposta por Jiménez Hurtado (2007, 2010) para a linguagem teatral e sua consequente audiodescrição, correspondendo à pergunta “Em que medida as categorias de análise da narratologia fílmica poderiam ser adaptadas para a audiodescrição teatral?”

Sendo assim, a etiquetagem manual do *corpus* e a quantificação das etiquetas pelo *Concord* identificam quais os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça, que é nossa primeira pergunta. A visualização da forma (combinação dos termos/escolhas) como essas avaliações estão presentes atende à segunda pergunta, que quer saber como se manifestam os tipos de avaliação, com base no SA, conforme os termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’ propostos por Martin e White (2005), até o segundo nível de delicadeza. Já a descrição do contexto narratológico (construção da narrativa teatral) atende à terceira pergunta, que indaga em que medida pode ser adaptada a narratologia fílmica (JIMÉNEZ HURTADO, 2010) à teatral.

Com base na etiquetagem manual e na quantificação possibilitada pela ferramenta *Concord*, serão evidenciados os números e os exemplos retirados do *corpus*, apontando quais os tipos de avaliabilidade presente nele (objetivo geral). Em seguida, os resultados serão discutidos, tendo como finalidade entendermos (primeiro objetivo específico), como se manifestou a avaliabilidade dentro do *corpus* escolhido e (segundo objetivo específico) como essa avaliabilidade interage com a construção da narrativa teatral, conforme proposto na fundamentação teórica, englobando as categorias de personagem (interpretação, aspecto físico, figurino e maquiagem) e ambiente (cenário e iluminação). Dessa forma, encerramos a terceira etapa dos procedimentos metodológicos.

Finalizando a metodologia, na próxima seção, iremos descrever e discutir os resultados, conforme o Sistema de Avaliatividade até o segundo nível de delicadeza.

4 DESCRIÇÃO E DISCUSSÃO DAS OCORRÊNCIAS AVALIATIVAS NO ROTEIRO DE *MIRALU E A LUNETTA ENCANTADA*

Nesta seção, apresentaremos e discutiremos os dados quantitativos retirados do *corpus*, o qual apresenta 173 marcas avaliativas em 1.645 palavras. Dessas marcas, a maioria, ou seja, 143 ou 82,65%, são de ‘atitude’. Em seguida, vêm as avaliações de ‘gradação’ com 23 ocorrências, ou 13,29%. Apenas 7 ou 4,04% são de ‘engajamento’.

Todo o processo de identificação das marcas avaliativas no roteiro de audiodescrição fundamentou-se nas categorias definidas por Martin e White (2005), fazendo a interface com os estudos da Tradução Audiovisual, conforme conduzidos pelo Grupo LEAD (OLIVEIRA JÚNIOR; PRAXEDES FILHO, 2016; PRAXEDES FILHO; ARRAES, 2017), e a linguagem teatral.

Dessa forma, partiremos aqui do *modus operandi* das pesquisas sobre audiodescrição de filmes (JIMÉNEZ HURTADO, 2007, 2010), que evidenciam na AD as estratégias de tradução da linguagem fílmica em linguagem verbal. Por analogia, na audiodescrição de teatro, pressupomos a importância de se considerar como as escolhas tradutórias na AD constroem a narrativa teatral (PAVIS, 2011, 2015) e, conseqüentemente, influenciam a avaliatividade.

Como vimos, os números mostram uma predominância de avaliações referentes a sentimentos ligados à estética, emoção ou ética (ou seja, ‘atitude’), seguidas por aquelas que versam sobre algum tipo de medida de volume, tamanho, peso, altura, intensidade, entre outros aspectos (ou seja, ‘gradação’). Com relação à sub-rede de ‘engajamento’, percebe-se a presença de várias vozes (‘heteroglossia’) apenas oito vezes, não tendo sido identificadas ocorrências de afirmação categórica (‘monoglossia’), como pode ser verificado no Quadro 9.

Quadro 9 – Resumo das ocorrências de avaliatividade no *corpus*

TIPOS DE AVALIATIVIDADE	TIPOS DE ATITUDE/ ENGAJAMENTO/ GRADAÇÃO	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL
‘atitude’	‘apreciação’	53	30,63%
	‘afeto’	57	32,94%
	‘julgamento’	33	19,07%
Total de ocorrência de ‘atitude’		143	82,65%
‘engajamento’	‘heteroglossia’	7	4,04%
	‘monoglossia’	0	0%
Total de ocorrência de ‘engajamento’		7	4,04%
‘gradação’	‘força’	23	13,29%
	‘foco’	0	0%
Total de ocorrência de ‘gradação’		23	13,29%
TOTAL		173	100%

Fonte: Elaborado pela autora.

A implicação desses números para a compreensão das características deste roteiro é que, talvez por ser uma peça infantil, buscou-se na AD fornecer abundantes informações nesse campo emocional das personagens (‘afeto’). Também houve preocupação em sublinhar a linguagem teatral, com descrições de cenário, iluminação e figurino (‘apreciação’). Por último, teve-se o cuidado de tecer um perfil psicológico das personagens e de suas transformações, essenciais para o desenrolar da narrativa (‘julgamento’).

Diante da predominância da categoria avaliativa ‘atitude’, optamos por iniciar a análise por ela na próxima subseção.

4.1 DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘ATITUDE’

Das 143 avaliações de ‘atitude’, houve mais avaliações de ‘afeto’, seguidas de ‘apreciação’ e ‘julgamento’. Do total de ‘atitude’, 90 são explícitas no texto, ou seja, ‘inscritas’, enquanto 42 são implícitas, ou seja, ‘evocadas’. Isso parece apontar para o fato de que a audiodescrição foi voluntária e abertamente avaliativa. Com relação às conotações das avaliações, se ‘positiva’, ‘negativa’ ou ‘ambígua’, observa-se um certo equilíbrio entre as marcas encontradas no roteiro, embora as ‘positivas’ se destaquem. Em números, do mesmo total, 49 são ‘positivas’, 47 são ‘ambíguas’ e 47, ‘negativas’. O Quadro 10 mostra os resultados gerais da categoria, especificando a POLARIDADE.

Quadro 10 – Resumo das ocorrências de ‘atitude’ no *corpus*

TIPO DE AVALIATIVIDADE	TIPOS DE ATITUDE	POLARIDADE	QUANTIDADE
‘atitude’	‘apreciação’	‘positiva’	3
		‘negativa’	4
		‘ambígua’	46
	‘afeto’	‘positiva’	36
		‘negativa’	20
		‘ambígua’	1
	‘julgamento’	‘positiva’	10
		‘negativa’	23
		‘ambígua’	0
Total ‘positiva’			49
Total ‘negativa’			47
Total ‘ambígua’			47
Total de avaliações de ‘atitude’			143

Fonte: Elaborado pela autora.

Agora, vejamos o detalhamento das marcas avaliativas, por meio de exemplos, segundo os dois níveis de delicadeza. Iniciaremos com a análise das ocorrências de ‘afeto’, por estas terem sido preponderantes no *corpus*.

4.1.1 ‘Afeto’

Das 57 marcas avaliativas expressando emoções das personagens, 36 são positivas, ou seja, apresentam emoções favoráveis, como alegria, amizade ou felicidade. Já 20 são negativas, refletindo emoções ligadas, por exemplo, a medo, maldade ou infelicidade. Além disso, há uma ocorrência em que esse afeto é ambíguo. Isso quer dizer que, nesse caso, a audiodescrição não se posiciona quanto à POLARIDADE. Outro ponto é que o afeto presente no roteiro ocorre, de maneira explícita ou ‘evocada’, 35 vezes e de maneira implícita ou ‘inscrita’, 22 vezes.

As emoções das personagens guiam o público pela construção da trama e das personagens com suas várias facetas e transformações, como veremos nos exemplos dados em ordem cronológica. De forma geral, as avaliações ligadas às emoções aparecem no *corpus* de três maneiras: fazendo referência direta às emoções das personagens; explícitas ou implícitas nas ações e atitudes das personagens; e na descrição da ambientação (cenário e luz).

Apesar de o léxico, por vezes, poder ser entendido como não muito avaliativo, no sentido em que descreve o que se vê (fatos reais), consideramos alguns trechos como avaliativos, tendo em vista o fato de que a escolha de audiodescrevê-los e fazê-lo de forma detalhada e nuançada já se constitui como uma avaliação. O motivo, no nosso entendimento, é que a narrativa teatral vai tomando forma emocionalmente, para quem não vê, na medida da progressão da AD, pela ênfase ou repetição. Isso se dá não apenas pela expressão direta de emoções das personagens, mas também indiretamente pela recorrência da utilização de recursos cenográficos.

Dentro da categoria ‘afeto’, iremos guiar nossa reflexão pelos termos/escolhas do segundo nível de delicadeza relativos, primeiro, à POLARIDADE (‘positiva’, ‘ambígua’ e ‘negativa’) e, segundo, aos TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE (‘inscrita’ e ‘evocada’). Entre os exemplos classificados pelo termo ‘positiva’, damos ênfase a cinco inserções que apontam para diversas situações encontradas.

Os primeiros exemplos mostram emoções de cunho positivo em um contexto de ações que refletem essa positividade. No exemplo 1, estamos na cena 4 (“Procurando Neco”), no início da trama, em que tia Carola ainda é vista como totalmente boa pela protagonista

Miralu. As contradições da tia ainda não foram reveladas. Na cena anterior, na AD, tia Carola acabou de ser apresentada pela primeira vez à plateia com ênfase na aparência física. Começamos a ter acesso a seus comportamentos, quando ela entra na brincadeira das crianças, fingindo que elas estão invisíveis. Observemos a inserção que nos interessa:

(1) A tia **enfeita o cabelo de Miralu com um laço de fita vermelho**. (inserção 20)

Portanto, já na cena 4, há a primeira interação direta entre Miralu e sua tia. A ação da tia é de cuidado, pois se propõe a “arrumar” e “enfeitar” seus cabelos. São sentimentos claramente positivos, pois a própria tia declara que quer cuidar da menina para ela “ficar bem bonita”. Na inserção em questão, está descrito o ato da colocação de um laço vermelho nos cabelos de Miralu. Identificamos uma emoção de ‘afeto’-‘positiva’-‘evocada’. Essa classificação se justifica pelo fato de que, naquele momento, há troca de carinho e confiança (gerando segurança), porém essas emoções são apenas sugeridas pelo ato de colocar uma fita no cabelo. A avaliatividade acontece porque há subjetividade na escolha por descrever essa ação de forma positiva, o que irá contrastar com a descrição de atos posteriores.

No exemplo 2 (inserção 26, cena 6: “O Sonho de Miralu”), a inserção toda é a seguinte:

(2) Neco **sussurra no ouvido** da Miralu. Miralu **dança** com Neco. Ela o **segura pelos braços**. Ela o **abraça**. Miralu **se agacha e conversa** com Neco. Descrever os movimentos de Miralu com Neco no palco⁴⁵. (inserção 26)

Além de positivas, consideramos que algumas dessas referências às emoções são ‘inscritas’, como “dança” e “abraça”, por serem atitudes explícitas de alegria e amizade. Já as outras, como “sussurra no ouvido”, “segura pelos braços” e “se agacha e conversa”, são ‘evocadas’, pois relatam ações que sugerem carinho e proteção.

Apesar dessas diferenças, nesse segundo exemplo, as referências são todas positivas. Todas aparecem em momentos em que as atitudes das personagens trazem uma carga emocional de alegria e carinho. A cena 6 representa o estágio da trama em que Miralu vai encontrar com Mestre Magolino e Lunático, as personagens detentoras da luneta encantada que dará visão a Miralu. Antes de serem percebidas as presenças dos dois, Miralu se diverte com a presença do boneco Neco, com quem tem relações positivas, como amizade, carinho e cumplicidade. A avaliatividade se manifesta como expressão de coisas do coração, de felicidade.

⁴⁵ Nesta última frase da inserção, o roteiro deixa o audiodescritor livre para um improviso parcial, pois apenas dá um direcionamento do que deve ser descrito: “Descrever os movimentos de Miralu com Neco no palco”.

Para concluir os exemplos de ‘afeto’-‘positivo’, isto é, de emoções favoráveis construídas no *corpus*, seguem três inserções (exemplos 3, 4 e 5) como exemplo em que essas emoções são sugeridas (‘evocadas’) pela descrição de elementos de encenação, mais especificamente de iluminação. Analisemos caso a caso. No exemplo 3, o roteiro diz:

(3) Os dois sobem no palco. **Luzes azuis os iluminam.** (inserção 31)
Já no exemplo 4, a audiodescrição diz:

(4) **Luzes coloridas** piscam. Eles **dançam alegremente. Jogam andoleta.** Miralu **dança** com eles. (inserção 40)

Ambas as inserções acontecem na cena 7, cujo tema é “A luneta e o tempo”. Nela, Mestre Magolino e Lunático são apresentados ao público, tanto com relação às características físicas quanto às comportamentais. Mestre Magolino entrega a luneta a Miralu e explica como ela funciona. A avaliatividade está aqui como coisas do coração, ou seja, emoções ligadas à felicidade.

Fica claro, portanto, que são momentos positivos, pois as três personagens são benfazejas e se gostam. O exemplo 3 se refere ao momento da aparição das personagens Mestre Magolino e Lunático, ambos positivos na trama e parte do mundo da magia do bem. No exemplo 3, as luzes azuis representam, portanto, visualmente essa magia positiva. No exemplo 4, as luzes coloridas simbolizam a magia que acontece e dá o poder à luneta. Tanto no exemplo 3 como no 4, esse afeto é ‘evocado’. Para reforçar mais ainda a avaliação positiva do momento, há três ações das personagens marcadas por ‘afeto’-‘positivo’-‘inscrito’: “dançam alegremente”, “jogam andoleta” e “dança”. São verbos que envolvem explicitamente tanto o afeto como o fato de ele ser positivo.

Já no exemplo 5, cena 8, lemos:

(5) Ela caminha para o quintal. **Luzes brancas iluminam a plateia.** Miralu caminha pela plateia. Descrever por onde Miralu anda. O que ela faz⁴⁶. (inserção 45)

A cena é intitulada “Através da luneta” e retrata as primeiras experiências de Miralu com a luneta, que a deixam maravilhada com as novas possibilidades que se abrem na sua vida com a visão plena. A informação sobre a iluminação traduz aqui emoções ligadas à perseguição da meta de enxergar bem.

Para o que interessa aqui, quando o roteiro trata de emoções positivas, observamos que as cores que se repetem são descritas como branca, azul, verde e colorida. Mayer (2016)

⁴⁶ As duas últimas frases da inserção, mais uma vez, dão liberdade parcial ao audiodescritor para improvisar, com base em um direcionamento genérico: “Descrever por onde Miralu anda. O que ela faz”. Isso é característico de uma audiodescrição ao vivo, como no teatro, em que o ator também tem uma margem de improviso.

explica que, assim como os videntes, o público de PcDVs também faz associações positivas ou negativas com relação às cores. Reforçando nossa compreensão no sentido da importância das cores, Pavis (2011) explica a função da luz no teatro para, entre outras coisas, criar uma atmosfera e agir sobre a imaginação do espectador. Dessa forma, a informação sobre a luz e sua cor não vem à toa, mas contribui para a construção da narrativa.

O que temos em comum entre os exemplos 3, 4 e 5 é algo que se verifica ao longo do *corpus*. Existe uma associação clara entre as cores da iluminação e as emoções das personagens. Veremos novamente essa correspondência quando analisarmos a avaliatividade do tipo ‘apreciação’, referente a sentimentos estéticos.

Concluída essa passagem por exemplos positivos de ‘afeto’, iremos dar os mesmos passos, desta vez, por exemplos de ‘afeto’ classificados pelo termo/escolha negativo. Todos os exemplos se referem a episódios em que a atitude das personagens demonstra ou acarreta alguma emoção desfavorável, seja de forma ‘evocada’ ou ‘inscrita’.

No exemplo 6, cena 2, somos apresentados ao relacionamento entre Miralu e seu primo Papito. Segue a inserção:

(6) Ele finge que está tentando salvar o boneco, mas está sentado no pufe **brincando** com Neco. (inserção 10)

A cena é intitulada “Papito salva Neco”. No entanto, esse salvamento do boneco de Miralu é uma brincadeira em que o primo inventa dois inimigos imaginários – um vampiro e um “avemon” (termo cunhado pelo menino). Papito, vestido de super-herói, faz de conta que salva o boneco Neco, mas, como sua prima não enxerga bem, na verdade, seu salvamento é um fingimento, e ele está, na verdade, brincando com Neco. Portanto, trata-se de uma emoção negativa embora implícita (‘evocada’), que prenuncia a outra face do menino que será mostrada adiante na trama. A avaliação se refere a uma ameaça ao bem-estar da criança, gerando nela uma insegurança, pois há um aspecto de enganação por parte da personagem.

No exemplo 7, cena 5, vemos a primeira aparição do tio Lucrécio. Grande parte da descrição é apenas física. No entanto, ela relaciona-se a aspectos comportamentais negativos, o que deixa antever que a personagem pode ser neurótica.

(7) Ele tem um **tique nervoso**. Encosta o ombro na orelha várias vezes, enquanto fala. (inserção 22)

Essa questão é importante, porque começa a dar pistas para o retrato completo que será feito do tio mais à frente na trama. Há avaliação sobre coisas do bem-estar social, no sentido

em que o comportamento sugere um desequilíbrio emocional que leva os outros a se sentirem inseguros.

No exemplo 8, cena 7, observamos uma emoção negativa dentro de uma sequência positiva. A cena “A luneta e o tempo” mostra a entrega da luneta a Miralu. Segue o exemplo:

(8) Miralu fica **paralisada**. (inserção 34)

O contexto é que, devido à aparição mágica da dupla Mestre Magolino e Lunático, a menina se assusta e quer gritar. Então o mago “congela” temporariamente os movimentos da heroína. O sentimento de medo aparece tanto pela presença de desconhecidos capazes de magia quanto pela paralisia, explícita na inserção. A avaliatividade vem da ameaça ao bem-estar da personagem, provocando insegurança por parte de Miralu.

No exemplo 9, o contexto é o da cena 9 – “Super-Miralu” – em que a heroína experimenta o auge da felicidade por estar vendo através da luneta. Segue a inserção:

(9) Miralu **combate** os **monstros** na plateia. (inserção 48)

Ela exhibe seu poder ao primo Papito. O garoto, como de costume, inventa inimigos ameaçadores, mas, pela primeira vez, Miralu não precisa do primo para se defender. A alegria gerada pelo seu poder está explícita no verbo “combater”, porém o sentimento negativo de estar ameaçada está também explícito em “monstros”, ou seja, “combater” é exemplo de positivo e “monstro” de negativo. Percebemos a avaliatividade voltada para o bem-estar, pois a segurança da personagem encontra-se, ao mesmo tempo, sob um perigo imaginário e sob a proteção do poder mágico da visão.

O mesmo tipo de contexto de emoções negativas explícitas em ações está visível nos exemplos 10 e 11, respectivamente nas cenas 10 e 12. Vejamos o exemplo 10:

(10) Miralu **joga a luneta no chão**. (inserção 55)

A cena mostra o lado negro de tia Carola, como é sugerido pelo título “Sete segundos com tia Carola” (em referência à ultrapassagem do tempo limite permitido para a luneta funcionar positivamente). Na inserção escolhida (55), estão explícitas a raiva e a rejeição de Miralu com relação ao que era objeto inicial de seu desejo. Portanto, a avaliação se refere a coisas do coração, no caso, a raiva e a rejeição relativas à luneta. Tanto é que o verbo “jogar” traz explicitamente uma noção de violência.

As mesmas emoções negativas ficam evidentes no exemplo 11, pelas mesmas razões:

(11) Miralu **destrói a luneta**. Caem três pedaços no chão. Eles apanham e erguem os pedaços. Somem. (inserção 69)

O contexto é o da cena 12, que tem como título “O resgate do boneco/ a destruição da luneta”. Nela, vemos os tios Lucrécio e Carola e o primo Papito transformados em algozes de Miralu por meio da visão da luneta. Para se defender, a garota quebra a luneta e os três vilões saem do palco, cada um segurando um pedaço do objeto mágico, portanto o ato de destruição da luneta está marcado por essa emoção negativa. A avaliatividade expressa a busca pelo bem-estar, no sentido em que o medo dos efeitos nocivos da luneta para a segurança faz a heroína querer eliminá-la. Mais uma vez, está embutida a noção de violência no verbo “destruir” (como no exemplo anterior).

Com isso, encerramos os exemplos de ‘atitude’-‘afeto’-‘negativa’. Conforme observamos no Quadro 10 (resumo das ocorrências de ‘atitude’ no *corpus*), além das avaliações de ‘afeto’ positivas e negativas, há também uma ocorrência de ‘atitude’ - ‘afeto’ - ‘ambígua’. É o exemplo 12:

(12) Miralu **segue os comandos** dele. (inserção 11)

Essa inserção, situada na cena 2, intitulada “Papito salva Neco”, é o momento de apresentação do primo Papito. A personagem ainda não mostrou seu aspecto negativo. Pela relação de confiança que, nesse momento, ainda há entre os dois, esse ato de Miralu obedecer ao menino não pode ser considerado negativo. No entanto, também não é positivo (embora haja indícios da confiança da menina), pois, na inserção seguinte, o menino já demonstra se aproveitar da cegueira da prima. A avaliação diz respeito ao bem-estar e à segurança de Miralu.

Conforme dissemos que iríamos proceder, examinemos agora exemplos em que o afeto presente nas ADs é explícito ou implícito. Vejamos algumas inserções que ilustram quando a emoção é explícita, ou seja, de ‘atitude’-‘afeto’-‘inscrita’. Primeiro, alguns classificados como ‘negativa’-‘inscrita’.

No exemplo 13, cena 2, lemos:

(13) Papito fica **amedrontado** e corre. (inserção 14)

A inserção fica no final da cena 2, quando Papito nos é apresentado. A AD se refere especificamente ao momento em que o primo de Miralu, com o objetivo de assombrá-la, descreve um monstro inventado, o avemon. No entanto, o efeito vira contra ele, que se assusta com o próprio retrato que traça. A referência a uma emoção negativa é explícita, pois a palavra

“amedrontado” já contém a noção de medo, devido a uma sensação de insegurança da personagem.

No exemplo 14, cena 9 (“Sete segundos com Papito”), a heroína ultrapassa pela primeira vez os sete segundos depois dos quais a luneta mostra o lado negativo das pessoas. Esta é a inserção 50, em que o trecho avaliativo está em negrito:

(14) Miralu **se assusta**, retira a luneta e cai sentada. (inserção 50)

Depois do encantamento inicial com a visão plena, ela se defronta com o lado mau do seu primo Papito, portanto, é claramente um momento negativo, e isso se torna explícito na audiodescrição. O afeto expresso é relativo ao bem-estar, nesse caso, é o medo gerado por uma insegurança.

Outra ocorrência de ‘atitude’-‘afeto’-‘negativa’-‘inscrita’ acontece no exemplo 15, na cena 12, intitulada “O resgate do boneco/ a destruição da luneta”:

(15) Tia Carola aparece **como uma bruxa, segurando uma maçã**. (inserção 65)

No momento anterior, Miralu descobre a face escondida do tio Lucrécio. Pensando pedir proteção, ela chama por sua tia Carola, que aparece como uma bruxa. A descrição é explicitamente negativa e avalia com relação a uma ameaça ao bem-estar (transparecendo o medo que inspira uma bruxa), como no exemplo 14.

Como exemplo dos termos ‘atitude’-‘afeto’-‘inscrita’-‘positiva’, escolhemos os exemplos 16 e 17. Em 16, a inserção mostra a satisfação da personagem central por alcançar uma meta.

(16) Ela **finalmente pega** Neco. (inserção 13)

Na cena 2, onde o exemplo 16 se situa, Papito aparece pela primeira vez e se desfaz da cegueira de Miralu deixando o boneco predileto dela fora de seu alcance. A inserção descreve quando a menina consegue recuperá-lo. É a satisfação de uma meta perseguida, explícita na palavra “finalmente”. O exemplo ajuda a desenhar para o público a personalidade de Miralu, que se sente muito frustrada com a pouca visão e que também é muito apegada ao seu brinquedo, o Neco.

Na cena 7, intitulada “A luneta e o tempo”, temos o exemplo 17, que descreve o momento em que Miralu se encontra com o Mestre Magolino e seu assistente Lunático, sequência em que eles fazem o encantamento da luneta para possibilitar a visão de Miralu. Segue a inserção:

(17) O Mestre e o Lunático somem. Miralu procura os dois pelo palco. Ela fica **feliz** e **ansiosa** para olhar pela luneta. (inserção 41)

A avaliatividade se manifesta nas emoções explicitamente positivas, relativas à perseguição da meta de enxergar bem. “Feliz” e “ansiosa” descrevem a menina que acabou de receber a luneta e está na expectativa de usá-la.

Encerrando os exemplos com avaliatividade explícita e prosseguindo na análise, vejamos alguns exemplos em que identificamos o termo ‘evocada’, ou seja, avaliações implícitas, os dois primeiros classificados como negativos e os quatro últimos, como positivos.

No exemplo 18, a inserção é a 50, a mesma do exemplo 14. Como já dissemos, o contexto é quando Papito aparece nos seus aspectos negativos, por causa do uso prolongado da luneta. Observemos a AD:

(18) Miralu **se assusta**, retira a luneta e **cai sentada**. (inserção 50)

Quando a audiodescrição diz que Miralu “cai sentada”, está implícita uma atitude de decepção e impotência. Apesar de essa emoção ser implícita, a ação de cair contém, em si, a ideia de algo negativo, um momento de fraqueza. Com relação a “se assusta”, é também uma avaliação de ‘afeto’-‘negativa’, no entanto, ela é explícita (‘inscrita’).

No exemplo 19, estamos na cena 12 (“O resgate do boneco/ a destruição da luneta”), em que, como já relatamos, os três parentes de Miralu mostram seu lado negativo à luz da luneta encantada e, ao final, a pequena destrói a luneta, espantando os vilões.

(19) Papito entra em cena e sobe no pufe. **Ele usa uma máscara com um enorme bico dourado e uma capa preta**. (inserção 67)

A inserção descreve a personagem Papito. Apesar de ser um momento claramente negativo, no trecho, essa emoção de medo (provocando uma sensação de insegurança) é apenas evocada por meio da vestimenta do menino, que parece a de um vilão.

A inserção 23, que constitui o exemplo 20 situado na cena 5 (“Tempo é dinheiro”), segue:

(20) **Os tios se posicionam em torno de Miralu para uma foto selfie**. (inserção 23)

Nessa cena, o tio Lucrécio interage com Miralu com muito carinho; trata-se de quando a relação dos dois nos é apresentada. O casal de tios parece, nesse momento, todo amor e proteção com a sobrinha, apesar do estresse com dinheiro que o tio já manifesta. O exemplo 20 expõe, nesse contexto, uma atitude positiva de amor por Miralu. Porém, a avaliação presente

que evoca emoção positiva, ligada ao bem-estar (sensação de segurança e proteção), não é explícita, mas apenas sugerida pelos gestos.

No exemplo 21, visualizamos mais duas avaliações relativas à emoção positiva implícita na mesma inserção.

(21) **Luzes coloridas piscam.** Os três **sacodem** o corpo ao som do encantamento. (inserção 39)

O exemplo é tirado da cena 7 (“A luneta e o tempo”) em que Mestre Magolino e Lunático aparecem e encantam a luneta antes de oferecê-la a Miralu. A primeira ocorrência mostra, mais uma vez, a evocação de emoções por meio da iluminação. O momento é de alegria, pois a mágica representada pela luz vai realizar o desejo de Miralu. Já a segunda mostra que ações do jogo dos atores também podem suscitar uma emoção, no caso a de comoção de alegria por causa da magia. Esse trecho se assemelha ao exemplo 18. Lá era “cai sentada”, que denotava derrota, agora é “sacodem”, que expressa um momento frenético.

No exemplo 22, temos cinco casos de avaliatividade por emoção implícita positiva relativa ao alcance de meta (a de enxergar). Vejamos a inserção:

(22) Miralu **se prepara para usar a luneta. Ela a coloca junto ao peito, depois em seu olho direito.** Miralu **finalmente** fixa a luneta no olho. **Uma intensa luz branca varre o palco.** (inserção 42)

O contexto é a cena 8. Nela presenciamos a primeira experiência positiva que a heroína tem com a luneta, observando seu boneco e seu entorno, especialmente o jardim. Nos quatro primeiros trechos avaliativos, há emoção provocada pela perseguição da meta, que é usar a luneta. Há tanta ansiedade no simples uso que este precisa de quatro passos para se concretizar. No último trecho avaliativo, mais uma vez se refletem os significados que o trabalho de iluminação adquire, a luz branca representando a mágica da visão nova da menina: limpa e clara. Todas as vezes, a emoção é apenas sugerida.

No exemplo 23, lemos:

(23) Papito está em pé sobre o pufe. Miralu **mostra a luneta para Papito.** (inserção 46)

O contexto é a cena 9 (“Super-Miralu”), que traz Miralu aproveitando pela primeira vez a luneta e mostrando como usá-la para seu primo Papito. Depois, ela ultrapassa o tempo permitido para o uso do objeto mágico e vê o lado negativo do seu primo. A avaliatividade em “mostra a luneta para Papito” evoca a emoção de satisfação pela realização da atividade em andamento. No caso, a utilização da luneta encantada que confere a visão.

Rememoremos, no Quadro 11, o resumo das avaliações de ‘afeto’, quer dizer, as que dizem respeito a emoções, no roteiro de audiodescrição de *Miralu e a Luneta Encantada*.

Quadro 11 – Resumo das ocorrências de ‘afeto’ no *corpus*.

TIPOS DE ATITUDE	POLARIDADE	TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE	QUANTIDADE
‘afeto’	‘positiva’	‘inscrita’	13
		‘evocada’	23
	‘negativa’	‘inscrita’	9
		‘evocada’	11
	‘ambígua’	‘inscrita’	0
		‘evocada’	1
Total de ‘afeto’			57

Fonte: Elaborado pela autora.

Como percebemos, entre as avaliações de ‘atitude’, isto é, relativas a sentimentos, há preponderância das que se relacionam com ‘afeto’, quer dizer, com emoções, tanto as relativas a coisas do coração como do bem-estar e da perseguição de meta. Predominam as positivas e evocadas. As emoções são abordadas quando as ADs nos retratam as características das personagens: físico, figurino e personalidade, mas também o aspecto da iluminação da cena.

Na próxima seção, iremos abordar as avaliações relativas ao termo/escolha ‘apreciação’ que, quantitativamente, são o segundo tipo de avaliatividade presente no *corpus*.

4.1.2 ‘Apreciação’

As avaliações ligadas à estética, ou seja, classificadas como ‘atitude’-‘apreciação’ alcançaram a segunda posição no *corpus*. Foram 53 ocorrências, sendo 46 ‘ambíguas’, 4 ‘negativas’ e 3 ‘positivas’. Dessa forma, na quase totalidade, essas avaliações não se posicionam sobre se a estética é favorável ou desfavorável (POLARIDADE). Contudo, das 53, 47 são ‘inscritas’ e apenas 6, ‘evocadas’.

A prevalência de posicionamentos estéticos ‘ambíguos’ (46), contra pouquíssimos ‘negativos’ (4) e ‘positivos’ (3), se dá, ao nosso ver, porque essas avaliações, em grande parte, estão relacionadas à linguagem teatral, cujos códigos só vão se definindo com a recorrência na trama e que são apenas descritos, sem que haja interpretação explícita de que sejam favoráveis ou desfavoráveis. Essas asserções estéticas contemplaram qualidades e composições visuais. Outra característica marcante foi que as avaliações estéticas estavam majoritariamente explícitas (47). Isso sugere que uma locução da AD poderá seguir esse direcionamento e também explicitar essa subjetividade.

Como quase todas as avaliações identificadas foram explícitas (‘inscritas’), não as separaremos da categoria ‘apreciação’-‘ambígua’, referente à POLARIDADE. Portanto, iniciaremos por 11 exemplos de ‘atitude’-‘apreciação’-‘ambígua’-‘inscrita’, que representaram a maioria das ocorrências. O fato de serem consideradas apreciações estéticas ambíguas significa que concernem a impressões estéticas que não são nem positivas nem negativas, boas ou más, mas simplesmente tentam descrever o que se vê esteticamente. Esclarecendo que não deixam de ser avaliações no sentido em que representam uma escolha do que descrever e do que deve ser considerado relevante naquele momento.

Ao mesmo tempo, essas escolhas traduzem a linguagem teatral que vai se configurando com clareza à medida que são apresentadas semelhanças e contrastes na caracterização das personagens, definindo suas personalidades e sua evolução no decorrer da trama. As avaliações estéticas encontradas acontecem em três contextos de descrição: do ambiente (cenário ou luz); do físico (no teatro, inclui a maquiagem, a expressão facial e o gesto⁴⁷); ou das vestimentas (figurino).

Os exemplos 24, 25 e 26 correspondem, respectivamente, às inserções 03, 04 e 05, da cena 1. Nela, que é chamada de “Procurando Neco”, o espectador é apresentado à heroína Miralu e ao seu boneco Neco. A menina deixa transparecer que não vê com perfeição, pois procura o brinquedo que está visível perto dela, sem achá-lo. Ela chama pela ajuda do primo da mesma idade, Papito, que ela trata como um super-herói. Para ajudá-la, o menino solicita uma senha, em um clima de brincadeira. Vejamos o exemplo 24, que abre a narrativa teatral:

(24) **Palco no escuro. Foco de luz branca** em um boneco **de pano**. Ele está sentado num pufe com as pernas entre os braços. (inserção 03)

⁴⁷ No *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011, p. 184): “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”.

No exemplo 24, há indicações sobre a iluminação que observaremos ao longo da narrativa, em vários exemplos, como tendo características constantes. Por exemplo, quando as personagens estão mostrando seu lado positivo, predomina a luz branca. Quando há magia, são luzes coloridas ou azuis. Os superpoderes de Papito ativam uma luz verde. Quando as personagens transparecem sua maldade, a iluminação se tingem de vermelho.

Portanto, aqui, a avaliatividade está na escolha de descrever a escuridão rompida pela luz branca. Tanto porque essa informação começa a construir a linguagem utilizada na narrativa teatral como porque a opção por audiodescrever a luz ressalta o seu papel em proporcionar a existência visual da peça (PAVIS, 2015). Trata-se de uma informação estética, por isso classificada como ‘apreciação’. Mais especificamente, a informação visual alcança uma reação do público.

Apesar de a luz realçar o boneco, que é amoroso (ou seja, positivo) durante quase toda a peça, consideramos a avaliatividade como ‘ambígua’, pois não há indicação verbal de que a luz branca seja positiva. É uma das primeiras utilizações da iluminação e veremos que o significado ou valor de cada cor de iluminação só se constrói pela repetição ao longo da história. Pode-se apontar, inclusive, para a existência de dois *leitmotiven* em toda a peça, que são as cores de iluminação vermelha (negativa) e branca (positiva). Lembrando que o *leitmotiv* é um tema que se repete em uma narrativa, inclusive teatral (PAVIS, 2011), que pode ser um tema musical, verbal ou visual.

Ainda no mesmo exemplo, a audiodescrição deu uma informação sobre uma qualidade do boneco (ser de pano). Mais uma vez um dado estético (‘apreciação’) e que não se posiciona se foi positivo ou negativo (‘ambígua’). Como se trata de uma personagem, apesar de inanimada, podemos considerar como uma informação sobre figurino, que atua, nesse momento, como identificação da personagem (PAVIS, 2011).

No exemplo 25, nos é descrito Neco, o boneco:

(25) Ele é moreno e **está de macacão com losangos coloridos e blusa amarela.**
(inserção 04)

No exemplo 25, há três ocorrências avaliativas no trecho que separamos visualmente: “está de macacão/ com losangos coloridos/ e blusa amarela”. Todas pertencem à classificação de uma informação estética que provoca uma reação do público com relação à qualidade. São ambíguas no sentido em que não se posicionam sobre se os dados se caracterizam como belos ou feios. A inserção é toda a respeito da vestimenta do boneco de Miralu. Como no exemplo anterior, refere-se à identificação de uma personagem (PAVIS,

2011). Ao comentar o próximo exemplo, lembraremos melhor a importância do figurino na construção da narrativa teatral.

Já no exemplo 26, entra em cena Miralu, e são descritos tanto a personagem como traços do ambiente:

(26) Entra em cena uma menina **de vestido vermelho**. **As luzes acendem suavemente**. (inserção 05)

Há duas ocorrências avaliativas aqui: uma sobre figurino e outra sobre luz. Sobre o figurino, a avaliatividade transparece na escolha de oferecer essas informações às PcDVs, fornecendo dados sobre a qualidade estética, buscando provocar no espectador um sentimento de gostar ou não (ou seja, deixando a ambiguidade – se positivo ou negativo – para ser resolvida pelo espectador). Como afirma Pavis (2011), o figurino tem, entre as suas funções, a de identificar a personagem mais uma vez, como no exemplo 25. Nesse sentido, observamos que o vestido vermelho permanece como figurino da menina até o fim.

Além disso, segundo Pavis (2011), o figurino se põe a serviço de efeitos de legibilidade, devendo ser entendido em comparação com o das outras personagens, por semelhança ou oposição. Dessa forma, a cor vermelha do vestido corresponde mais adiante à do laço no cabelo da mesma heroína (inserção 20), passando, dessa forma, a identificá-la. Também contrasta com os figurinos dos outros atores: verde para a fantasia de super-herói de Papito e para o paletó de tio Lucrécio, azul para as vestimentas comuns de Papito, amarelo para o vestido da tia Carola e lilás para a veste mágica de Mestre Magolino.

O segundo trecho avaliativo – Luzes acendem suavemente – deixaremos para comentar nos exemplos de ‘apreciação’-‘positiva’: exemplo 37.

Adentramos na cena 2, intitulada “Papito Salva Neco”, com o exemplo 27, que corresponde à inserção 07:

(27) Entra em cena um menino **de capacete azul iluminado, camiseta azul e bermuda quadriculada azul com branco** em um *skate*. (inserção 7)

A cena 2 apresenta o primo Papito e seu relacionamento com Miralu. É uma relação de aparente confiança e amizade, em que a deficiência visual da menina oportuniza os superpoderes protetores de Papito e as brincadeiras cheias de imaginação, com monstro de mentirinha. No entanto, algumas atitudes de Papito já deixam entrever o outro lado de seu comportamento.

A inserção de AD abre a cena e descreve Papito. A avaliatividade está presente na escolha de descrever qualitativamente a caracterização da personagem por meio do figurino,

embora não haja posicionamento sobre se esses atributos são positivos ou negativos. As mesmas observações que fizemos com relação à importância do figurino e com relação à cor vermelha do vestido de Miralu valem para a predominância do azul na vestimenta do primo. Trata-se da identificação da personagem e da caracterização dela como fantasiada de super-herói. Isso se confirma na inserção seguinte, quando a descrição do figurino prossegue: “Ele usa luvas verdes, óculos azuis de natação e uma capa azul”.

Seguimos para a cena 3 (“O banho”), em que tia Carola aparece chamando seu filho para tomar banho e tratando tanto Papito como Miralu com carinho. Na tentativa de escapar do banho, Papito usa o superpoder da invisibilidade, mas sua mãe entra na brincadeira e afirma ter um óculos anti-invisibilidade. Analisaremos duas inserções, 15 e 17, correspondendo aos exemplos 28 e 29. Vejamos o 28:

(28) Papito aciona o seu relógio e **uma luz verde acende**. Ele coloca Miralu sentada perto dos seus pés. (inserção 15)

Mais uma vez, observamos a referência à luz, sendo a única vez na peça em que se utiliza a cor verde para iluminar. Lembramos que Pavis (2011) afirma que a luz é parte da produção de sentido, podendo, entre outras funções, construir uma atmosfera. Aqui a personagem Papito não apresenta perigo para ninguém, a luz verde representa apenas os seus supostos superpoderes. A audiodescrição é avaliativa esteticamente no sentido em que escolhe explicitar esse dado com relação à qualidade do sentimento estético que desperta, no entanto, ela não se posiciona sobre se isso é positivo ou negativo na trama.

Já no exemplo 29, da mesma cena, temos:

(29) Ela **está de óculos, tem cabelos loiros** e finge não estar vendo Papito e Miralu. (inserção 17)

Trata-se de uma descrição física da personagem tia Carola, que nos está sendo apresentada pela primeira vez como mãe e tia amorosa, na primeira face que exhibe para o público e para Miralu. É mais um trecho em que o figurino ajuda a construir a identidade da personagem. A AD é avaliativa no sentido de optar por fazer essa descrição com relação à qualidade dos sentimentos estéticos que desperta no público. No entanto, o detalhamento não se posiciona quanto a se essa aparência física é positiva ou negativa, sendo, portanto, ‘ambígua’.

Avançamos para a cena 5, intitulada “Tempo é dinheiro”, em que se situa o exemplo 30, inserção 24. A cena mostra a primeira aparição de tio Lucrécio. Ele se descreve como guardião do dinheiro de Miralu, da sua herança. Ele se mostra um homem muito sério e atarefado pela administração desse dinheiro. Vejamos o exemplo:

(30) Tio Lucrécio **está de paletó verde, colete preto e calça quadriculada verde com branco**. Ele usa óculos. (inserção 24)

A inserção é avaliativa, pois leva ao conhecimento dos não videntes os detalhes do figurino do tio, que retratam a qualidade dos sentimentos estéticos motivados na plateia. Contudo, não se posiciona se esses sentimentos são positivos ou negativos. Por enquanto, esse figurino apenas ajuda a elaborar a identidade da personagem. Apenas posteriormente, com a mudança futura do figurino dessa mesma personagem, é que o espectador passará a visualizar esse primeiro figurino como positivo, por contraste.

Os exemplos 31, 32 e 33 encontram-se na cena 7 (“A luneta e o tempo”) e relacionam-se com as inserções 29, 31 e 39. A cena relata a aparição de Mestre Magolino e de Lunático, seu ajudante. Eles entregam a luneta encantada a Miralu. A presença deles no palco é marcada por mistério e por um temor inicial. Mestre Magolino se apresenta como feiticeiro com a função de fada madrinha. Ele propõe proporcionar a visão perfeita para Miralu por meio de uma luneta encantada. No entanto, ele explica que o uso do instrumento não poderá passar de 7 segundos sob pena de dar acesso à visão do mal. No exemplo 31, consta a descrição do vestuário de Mestre Magolino:

(31) O outro **usa calça e blusão lilás, um colar e um cinto cheio de pedras coloridas, um manto lilás e um chapéu em forma de cone e com a ponta dobrada**. (inserção 29)

No exemplo 31, mais uma vez, a avaliatividade está na opção por descrever o figurino de Mestre Magolino, pelo sentimento estético, nem positivo nem negativo, que provoca no público. Como comentamos antes, prevalece a cor lilás como marcante da personagem mágica, ajudando a construir sua identidade na trama. Há também a referência ao colorido das pedras, que, como já falamos, marcam momentos mágicos positivos na trama, por meio da iluminação e de algumas cores. Essa referência ao colorido reaparece quando é feito o encantamento da luneta, no exemplo 33. Lembrando que, para Pavis (2011), o figurino adquire sentido por semelhança ou oposição dentro da encenação. Ele enfatiza que o que é significativo é sua evolução no decorrer da representação. Há uma coerência interna que se cria à medida que progride a trama.

No caso da peça que analisamos, o que se percebe é a permanência de determinadas vestimentas com suas cores fixas e seus acessórios, nos momentos felizes da peça, em contraste com outras cores, outros acessórios e outras vestimentas, nos momentos tensos ou infelizes. Para nós, com relação ao exemplo 31 e em relação a outros trechos da audiodescrição, o que

vale reter é que tanto figurino como cor buscam criar uma identidade visual para as personagens, o que facilita a compreensão para o público infantil.

Prosseguindo na cena 7, o exemplo 32 se refere à iluminação:

(32) Os dois sobem no palco. **Luzes azuis os iluminam.** (inserção 31)

O exemplo 32 tem um trecho avaliativo, no sentido em que traduz a linguagem da iluminação naquilo que transmite à plateia qualitativamente. Como já comentamos, as cores escolhidas passam a identificar as personagens e as impressões produzidas no espectador. Se a cor do mago é lilás pelo figurino, a de sua magia, expressa pela luz, é azul. Como o ressalta Pavis (2011), a luz intervém na peça, ela pode dar o tom de uma determinada cena. É disso que pensamos se tratar aqui. Nas duas inserções (exemplos 31 e 32), não há posicionamento quanto ao fato de ser essa avaliação positiva ou negativa, sendo, portanto, uma avaliação ‘ambígua’.

O exemplo 33 integra o trecho da cena 7 que mostra o surgimento de Mestre Magolino e de seu assistente Lunático, ambos com o objetivo de doar a luneta mágica a Miralu, para que ela possa enxergar.

(33) **Luzes coloridas piscam.** Dançam alegremente. Jogam andoleta. Miralu dança com eles. (inserção 40)

No exemplo, acompanhamos a fórmula mágica do Mestre Magolino. A avaliatividade se manifesta da mesma maneira do exemplo anterior. Também vale o comentário sobre o colorido dado no exemplo 32. Embora o momento seja positivo, a audiodescrição não se posiciona sobre isso, em nível da estética (iluminação), e esse sentido positivo somente chega ao entendimento do espectador pelo diálogo.

Os dois próximos exemplos – 34 e 35 – estão inseridos na cena 8, cujo título é “Através da luneta”. Essa cena é o momento em que Miralu está sozinha e usa a luneta pela primeira vez, maravilhada com o que vê. Segue o exemplo 34:

(34) Miralu se prepara para usar a luneta. Ela a coloca junto ao peito, depois em seu olho direito. Miralu finalmente fixa a luneta no olho. **Uma intensa luz branca varre o palco.** (inserção 42)

A avaliatividade está presente na descrição dos efeitos de iluminação, representando estética e qualitativamente a nova visão que se abre para a criança, “varrendo” a escuridão concretamente, como indica a escolha lexical do verbo. O simbolismo da cor branca como sendo positiva começa a ser construído, mas a marca avaliativa ainda pode ser considerada como ‘ambígua’, por estar apenas no começo da trama, ainda não evidenciada pela repetição. A audiodescrição não se posiciona quanto a esse valor.

Vejamos o exemplo 35:

(35) Ela caminha para o quintal. **Luzes brancas iluminam a plateia.** Miralu caminha pela plateia. Descrever por onde Miralu anda. O que ela faz. (inserção 45)

Mais uma vez, a AD descreve o que acontece quando Miralu usa a luneta e enxerga tudo. O trecho avaliativo inicia a repetição do simbolismo da luz branca como sendo carregada de sentido positivo, embora a AD não se posicione e possa continuar a ser considerada ‘ambígua’ quanto ao aspecto estético. Notamos que o texto da inserção é até mesmo redundante quando diz que luzes iluminam, parecendo querer enfatizar esse efeito. Como veremos mais adiante, a partir do exemplo 40 (cena 9), optamos por definir a avaliação como saindo da ambiguidade, tendo em vista a repetição se tornar exacerbada, impelindo o espectador a fazer associações positivas ou negativas.

Encerrados os exemplos de ‘atitude’-‘apreciação’-‘ambígua’-‘inscrita’, o *corpus* apresentou um caso de ‘apreciação’-‘positiva’-‘inscrita’:

(36) Boa tarde. Sejam bem-vindos ao teatro Sesc Emiliano Queiroz. Eu sou Sara Benvenuto e farei a locução da audiodescrição do espetáculo *Miralu e a Luneta Encantada*, do Grupo Bandeira das Artes. Tenham um **ótimo** espetáculo. (inserção 01)

Essa inserção inicia o roteiro de audiodescrição e acontece antes do início da peça. Nela, vemos claramente um posicionamento da AD em apreciar a peça como de qualidade positiva.

Também houve ocorrências de ‘apreciação’ (‘positiva ou ‘negativa’) ‘evocadas’, que comentaremos agora. Como dito anteriormente, voltamos agora à inserção que já constou do exemplo 26 (cena 1) para comentar o trecho em negrito sobre iluminação. Nossa explicação do exemplo 37 envolverá também, apesar da polaridade ambígua, os exemplos 38 e 39 como forma de explicar nosso posicionamento em caracterizar o trecho do 37 como ‘positiva’-‘evocada’.

(37) Entra em cena uma menina de vestido vermelho. **As luzes acendem suavemente.** (inserção 05)

A avaliação está no destaque a esse elemento como tendo significado no que diz respeito ao impacto. Vale observar que essa luz é branca, o que teria uma conotação positiva. Porém, nessa altura da trama, o espectador ainda não fez essa associação, que só será estruturada pela repetição. A menção ao dado estético, em si, não implicaria em posicionamento sobre ser bom ou ruim, quanto à POLARIDADE.

Para entender por que resolvemos classificar como ‘positiva’-‘evocada’, vale comentar que luzes brandas são assinaladas três vezes na audiodescrição analisada: no atual exemplo e nos exemplos 38 e 39. No 38, o contexto é a chegada de Mestre Magolino e Lunático, em forma de dois bonecos que se transformam nas personagens. A AD diz:

(38) **A luz no palco diminui.** Surgem dois bonecos sobre a casa de Miralu. Os bonecos se transformam nos dois personagens que entram por trás da plateia. (inserção 27)

É provável que o efeito de luz tenha sido para manter um certo mistério, relacionado com o clima mágico da cena. Entretanto, o trecho da AD referente à luz não nos diz isso, sendo por nós definido como ambíguo. Constatamos um léxico que não nos orienta para uma polarização (bem ou mal). A comparação com o próximo exemplo também pode ser esclarecedora, dado que a estrutura e o léxico são similares. No exemplo 39, a meia-luz é expressa do seguinte modo:

(39) **As luzes reduzem a intensidade.** Tia Carola e tio Lucrécio dançam segurando os braços e as pernas de Neco. Em alguns momentos, eles puxam e esticam os braços e as pernas do boneco. (inserção 68)

Observamos, outra vez, que o léxico e a construção da sentença não tendem a direcionar o público sobre se a iluminação é favorável ou desfavorável. Comparando com o exemplo 37, reparamos que este é ao contrário. Em 37, a escolha lexical do termo “suavemente” é ‘positiva’ no sentido em que o adjetivo “suave” (do qual deriva o advérbio) é definido no dicionário *on-line Dicio* de forma bem positiva: “De uma doçura agradável: perfume, carinho suave. Melodioso: música suave. Que se faz sem esforço; pouco custoso: suaves prestações mensais”.

Os exemplos 40, 41, 42, 43 e 44 se localizam nas cenas 9 (“Super-Miralu”), 10 (“Sete segundos com tia Carola”) e 11 (“Sete segundo com tio Lucrécio”), que contam como a heroína se empolga com sua visão a ponto de ultrapassar o tempo de uso permitido da luneta. Então, pela primeira vez, ela vê o lado mau de seus três parentes, seu primo Papito (cena 9), sua tia Carola (cena 10) e seu tio Lucrécio (cena 11). Escolhemos tratar desses exemplos em conjunto por conta da gritante semelhança e repetição da redação dessas inserções.

O exemplo 40 segue:

(40) **Luzes vermelhas.** Papito se transforma. (inserção 49)

Este é o exemplo 41:

(41) **Luzes brancas.** Papito volta ao normal. (inserção 51)

Vejamos o exemplo 42:

(42) **Luzes vermelhas.** Tia Carola monta na vassoura. (inserção 54)

Observemos o exemplo 43:

(43) **Luzes brancas.** Tia Carola volta ao normal. (inserção 56)

Por fim, o exemplo 44:

(44) **Luzes vermelhas.** Tio Lucrécio se transforma. Ele **retira o paletó e surge uma capa lilás.** (inserção 60)

Nos cinco exemplos, a ‘apreciação’ está presente na escolha por descrever os efeitos de iluminação confirmando a simbologia: luz branca/normalidade; e luz vermelha/maldade. Mais uma vez, essa descrição incide sobre a qualidade que é transmitida ao público por essa luz. Em termos das escolhas lexicais em si (“vermelhas” e “brancas”), permanece a falta de posicionamento sobre ser ou não positivo ou negativo. No entanto, a posição final no *corpus*, a reincidência na estrutura e a escolha por insistir nesse tipo de informação tornam, a nosso ver, óbvia a POLARIDADE no código de iluminação.

No exemplo 40, as luzes vermelhas marcam a transformação de Papito em monstro, sendo então ‘negativa’. Nos exemplos 42 e 44, a mesma cor de luz prenuncia a metamorfose de tia Carola em bruxa e a mudança de tio Lucrécio para ganancioso e desonesto (‘negativa’). De forma semelhante, nos exemplos 41 e 43, as primeiras duas personagens voltam ao normal e as luzes brancas precedem esse retorno (‘positiva’). Dos exemplos de 40 a 44, avaliamos o TIPO DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE como ‘evocada’, por levarmos em conta a ausência de léxico explicitamente avaliativo. Porém, deixamos de ver esses exemplos como definidos pelo termo/escolha ‘ambígua’ (categorização que adotamos nos demais exemplos relacionados a cor), por considerarmos que houve construção da POLARIDADE por meio da repetição.

Observemos, no Quadro 12, um resumo dos casos de ‘apreciação’ no decorrer na peça infantil.

Quadro 12 – Resumo das ocorrências de ‘apreciação’ no *corpus*

TIPOS DE ATITUDE	POLARIDADE	TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE	QUANTIDADE
‘apreciação’	‘positiva’	‘inscrita’	1
		‘evocada’	2
	‘negativa’	‘inscrita’	0
		‘evocada’	4
	‘ambígua’	‘inscrita’	46
		‘evocada’	0
Total de ‘apreciação’			53

Fonte: Elaborado pela autora.

Como compreendemos pelos exemplos apresentados, há muitas marcas avaliativas de ‘apreciação’, o que era esperado, tendo em vista se tratar da audiodescrição de uma obra de arte, com uma linguagem artística a ser traduzida. Essas marcas foram preponderantemente ‘ambíguas’ no sentido de não se posicionarem quanto a se os elementos visuais são belos ou feios, bons ou maus. Além disso, as avaliações estéticas foram, em maioria, explícitas, ou seja, ‘inscritas’. Dentro das impressões estéticas transmitidas pelo roteiro, vimos exemplos de trechos que versam sobre um impacto ou uma qualidade, assim como sobre proporções e equilíbrio das formas. Os contextos em que encontramos esse tipo de avaliação foram os de descrição da iluminação, dos figurinos e dos cenários.

Na próxima seção, iremos abordar as avaliações relativas ao termo/escolha ‘julgamento’, sendo o terceiro em quantidade de ocorrência relativa a sentimentos.

4.1.3 ‘Julgamento’

Das 33 avaliações sobre o comportamento das personagens (‘julgamento’), a maioria é ‘negativa’, 23 vezes, contra 10 ‘positiva’ e nenhuma ‘ambígua’. Do total de avaliações de ‘julgamento’, a maior parte (20) é explícita, ou seja, ‘inscrita’, contra 13 implícitas ou ‘evocadas’.

Como vimos, o termo/escolha ‘julgamento’ se refere a sentimentos relativos a comportamento e personalidade das pessoas, no sentido em que estes podem ser condenados ou não. Esse tipo de sentimento se subdivide em dois: os que são regulados pela cultura oral, como as fofocas, e os que são codificados pela lei ou pelas normas oficiais. Como nas outras ocorrências de ‘atitude’, os sentimentos classificados como de ‘julgamento’ podem ser ‘positivos’ (sentimento de aprovação) ou ‘negativos’ (reprovação), assim como ‘inscrita’ (explícito) ou ‘evocados’ (sugeridos).

Vejam os exemplos de ocorrências no *corpus*, iniciando pelos exemplos majoritários, que são os negativos. Em seguida, observaremos exemplos positivos, finalizando com ocorrências explícitas (‘inscritas’), mais numerosas, e implícitas (‘evocadas’), menos numerosas.

Entre os exemplos de ‘julgamento’-‘negativa’, está a inserção 6 (exemplo 45), situada na cena 1 (“Procurando Neco”). Como já foi colocado, nessa cena consta a primeira aparição de Miralu com seu boneco e de Papito. A heroína procura o brinquedo, mas sua deficiência visual a impede de vê-lo. Por essa razão, ela pede ajuda ao primo.

(45) Ela anda pelo palco na frente do pufe. Atrás do pufe, há um painel amarelo com uma janela pintada, um relógio e um quadro com quatro bonecos. A menina **não enxerga bem**. (inserção 06)

O ‘julgamento’ está no fato de o comportamento da menina demonstrar uma incapacidade de sua parte, a de enxergar, ou seja, uma “fraqueza” física. A avaliatividade é ‘negativa’ porque pesa sobre ela a baixa estima social que a deficiência lhe acarreta, mesmo de forma ‘evocada’, ou seja, implícita. Em termos de construção da narrativa teatral, logo na primeira cena, a heroína começa a ser desenhada na sua identidade e no desejo de ver, que é o ponto de partida para a trama se desenvolver, com a futura doação da luneta encantada, que lhe conferirá a visão.

O exemplo 46 se situa na cena 2 (“Papito salva Neco”). Papito, o primo de Miralu, surge no palco como um super-herói que a menina chama para resgatar o boneco, com total confiança. Em sua brincadeira infantil, o primo inventa monstros que estariam ameaçando o boneco. Apesar de Papito afirmar ter salvo o brinquedo dos monstros, percebe-se pelos diálogos que o primo gosta da deficiência visual da menina, porque esta o faz se sentir poderoso. Observemos a AD:

(46) Ele **finge que está tentando salvar** o boneco, mas **está sentado no pufe brincando** com Neco. (inserção 10)

Nessa inserção, há três ocorrências avaliativas de ‘juízo’ relacionadas ao comportamento de Papito para com Miralu e seu boneco. A avaliatividade está na escolha de relatar esse comportamento utilizando um verbo explicitamente negativo (‘inscrito’): fingir (poderia ser, por exemplo, “fazer de conta”, que é muito mais comum quando se fala em crianças). Nesse contexto, “está sentado no pufe” é, de modo evocado, um ‘juízo’, porque mostra o descaso de Papito com o suposto salvamento. Até o “brincar” adquire conotação negativa ‘evocada’, no sentido de sugerir que o menino se aproveita do momento. Essas marcas avaliativas somente são compreendidas no contexto da estruturação da trama. De fato, neste estágio da história, as personagens têm um comportamento aparentemente positivo, porém que deixa entrever suas futuras ambiguidades. Isso está não somente no contexto dos diálogos, mas também se reflete concretamente na avaliatividade da AD.

Passamos para o exemplo 47, que fica na cena 5 (“Tempo é dinheiro”). É o momento em que o espectador conhece o tio Lucrécio como uma pessoa muito ocupada e estressada, por se ocupar da herança da sobrinha. Nos diálogos, o tio evidencia essas responsabilidades que assume por causa de Miralu e ressalta que existe para poupar a menina desses afazeres “maléficos” e assegurar seu sustento. Ele destaca que a deficiência da menina a protege dessas responsabilidades. Vejamos a inserção que surge logo após uma fala em que o tio afirma que seu trabalho “suga seu sangue”:

(47) Ele tem um **tique nervoso**. Encosta o ombro na orelha várias vezes, enquanto fala. (inserção 22)

A avaliatividade está presente na descrição do comportamento anormal do tio. O léxico é explicitamente negativo, pois um tique nervoso é necessariamente um descontrole. Para enfatizar ainda mais o fato, a audiodescrição ainda detalha a atitude do tio. Na trama, essa primeira aparição de Lucrécio atua da mesma maneira que a primeira aparição de Papito: o discurso de um tio protetor, mas gestos e falas que prenunciam a ambiguidade que virá a seguir.

No exemplo 48, estamos na cena 7 (“A luneta e o tempo”). Nela, aparecem Mestre Magolino e Lunático pela primeira vez. Eles se apresentam a Miralu como seres mágicos, espécies de padrinhos protetores da visão. Eles enfeitiçam e entregam à menina a luneta que irá possibilitar sua visão, embora com a ressalva de que ela não pode ser usada por mais de sete segundos, sob pena de desencadear o mal. Na dupla de personagens, Mestre Magolino é mais sério e comedido, enquanto Lunático é inquieto e brincalhão.

(48) Lunático abre a bolsa, retira uma pulseira rosa. Depois retira uma corneta. Lunático **finge** entregar a luneta. Miralu aperta o nariz do Lunático. (inserção 36)

Mais uma vez, a marca avaliativa que incide sobre o comportamento se reflete no verbo “fingir”. Trata-se de uma atitude que a própria Miralu reprova ao puni-la com um aperto no nariz, o que está na AD. Aqui, Lunático procura provocar Miralu, porque a vê ansiosa com a entrega do objeto dos seus sonhos: a luneta. A audiodescrição evidencia ‘julgamento’ de forma explícita ao dizer que a personagem finge, o que traduz sua malícia. Na sequência da narrativa, essa personalidade de Lunático contribui para aumentar o suspense até a entrega da luneta, que é o *turning point*⁴⁸ da história.

O exemplo 49 localiza-se na cena 9 (“Super-Miralu”). Nesse trecho da história, Miralu mostra ao seu primo que enxerga. Ele a contrata para a liga de super-heróis. Os dois brincam juntos, mas a menina ultrapassa o tempo permitido de utilização da luneta, o que a faz despertar para a visão do mal pela primeira vez. Papito revela que tem inveja e ciúme dela com os tios. Consideremos a inserção:

(49) A sombra de Papito **imitando monstros** é projetada na parede. (inserção 47)

Identificamos ‘julgamento’ quanto ao comportamento de Papito de rejeição a Miralu. Nesse momento exato, os diálogos ainda não demonstraram sua alteração de conduta, mas a iluminação já cria uma atmosfera de medo, e a audiodescrição traduz isso. Trata-se de um texto explicitamente negativo caracterizado pelo léxico “monstros”.

O exemplo 50 encontra-se na cena 10 (“Sete segundos com tia Carola”). No trecho, Miralu vê a tia Carola por meio da luneta, mas passa do tempo permitido e se depara com o lado mau da sua parente. Tia Carola reclama do trabalho que lhe dá a menina e confessa seu desejo de se livrar dela. Quando Miralu para de olhar pelo objeto mágico, Carola volta ao normal. Examinemos a AD:

(50) Tia Carola **entra em cena com uma vassoura**. (inserção 53)

Trata-se de uma avaliação implícita (‘evocada’) sobre o comportamento negativo da tia Carola, simbolizando ela ser uma bruxa que ainda não se revelou, o que aparece explicitamente em seguida, quando ela monta a vassoura, a qual não tem nenhuma função prática na cena (como a de varrer), limitando-se a esse uso simbólico.

No exemplo 51, da cena 11 (“Sete segundos com tio Lucrécio”), tio Lucrécio é visto por Miralu pela luneta, mostrando sua faceta do mal. Ele revela que está interessado no dinheiro

⁴⁸ Em uma narrativa, o *turning point* é o momento na história em que a trama dá uma virada, abrindo caminho para o desfecho. O *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011, p. 430) define virada da seguinte forma: “Momento em que a ação muda de direção, quando um *golpe de teatro* súbito muda o aspecto das coisas e ‘faz com que a personagem em foco passa da desgraça à prosperidade ou vice-versa’ (MARMONTEL)” (grifos no original).

da menina e que não tem real carinho por ela. A inserção 60 acontece quando o limite de sete segundos do uso da luneta acaba de ser ultrapassado.

(51) Luzes vermelhas. Tio Lucrécio se transforma. Ele **retira o paletó e surge uma capa lilás**. (inserção 60)

A avaliatividade está implícita na escolha de verbalizar a ação de mudar o figurino, o que resultará na transformação em vampiro, que será explicitada na inserção 63 da mesma cena. A ação simboliza a adoção de um comportamento moralmente condenável cuja expressão é apoiada pelos diálogos, pela iluminação e pelo figurino. Esse comportamento transmite falta de confiabilidade, expressa na AD pela troca de vestimentas, pois vimos que estas definem a identidade das personagens.

O exemplo 52 é uma continuidade da cena 11, já descrita para o exemplo anterior. Ele acontece quando Miralu já compreendeu a ameaça oferecida por seu tio sob a ótica da luneta. Ela tenta se desvencilhar do objeto mágico e algo a impede.

(52) Miralu tenta retirar a luneta do olho, **mas não consegue**. (inserção 61)

Nessa inserção, o ‘julgamento’ se manifesta explicitamente na opção por verbalizar a incapacidade da heroína de se subtrair à influência da luneta. É uma ação que denota impotência, o que é claramente negativo para a personagem.

No próximo exemplo, mais uma vez, estamos na cena 11. Após começar sua transformação, tio Lucrécio olha para Miralu e a interpela agressivamente por ela o estar observando. Ela responde gaguejando, tentando disfarçar. Ele assume uma forma perigosa.

(53) Tio Lucrécio sobe a gola da camisa **como um vampiro**. (inserção 63)

O exemplo 53 traz mais um ‘julgamento’ explícito sobre o comportamento de tio Lucrécio. O vampiro simboliza sua atitude de sugar as riquezas da pequena, aproveitando a posição de cuidador para trair a confiança da sobrinha, fingindo administrar os bens da criança desinteressadamente. A utilização da palavra “vampiro” é explicitamente negativa.

Prosseguindo, chegamos à cena 12 (“O resgate do boneco/ a destruição da luneta”). O exemplo 54 inicia a cena com uma audiodescrição que vem após um chamado desesperado de Miralu pela ajuda de sua tia Carola e de seu primo Papito, com a finalidade de escapar do tio Lucrécio transformado em vampiro. A passagem conta como Miralu chega ao auge de sua visão assustadora da família, com as três personagens transformadas juntas. Isso culmina com o gesto dela de destruição da luneta.

(54) Tia Carola aparece **como uma bruxa, segurando uma maçã**. (inserção 65)

A inserção traz uma ocorrência avaliativa explicitamente negativa, comparando o comportamento da tia ao de uma bruxa. O ato de oferecer a maçã se refere a diálogos anteriores, quando a tia confessa que gostaria de se livrar da sobrinha, por esta demandar de sua parte muito esforço para ser cuidada. O comportamento da tia desperta, portanto, a desconfiança dentro do próprio contexto da peça. Além disso, a maçã faz referência à bruxa do conto da Branca de Neve e dos Sete Anões, que oferece a fruta envenenada para eliminar a protagonista e rival.

Encerramos com isso os exemplos de trechos avaliativos categorizados como ‘juízo’ negativos e adentramos nos exemplos positivos. Veremos, portanto, ocorrências avaliativas em que são expressos sentimentos (‘atitude’) sobre como as pessoas se comportam (‘juízo’) de forma favorável (‘positiva’).

No exemplo 55, estamos na cena 6 (“O sonho de Miralu”), em que a menina conversa com seu boneco a respeito da sua felicidade no seio familiar e sobre o seu profundo desejo de enxergar. O momento é de intimidade e cumplicidade entre Miralu e Neco.

(55) Neco **sussurra no ouvido** da Miralu. Miralu **dança** com Neco. Ela o **segura pelos braços**. Ela o **abraça**. Miralu **se agacha e conversa** com Neco. Descrever os movimentos de Miralu com Neco no palco. (inserção 26)

Nesse trecho, a avaliatividade está na descrição das ações carinhosas da heroína com seu brinquedo, que ela toma como confidente e melhor amigo. Seu comportamento, além de explicitamente positivo, é ‘juízo’ porque está dentro de uma normalidade quando consideramos essa amizade entre as duas personagens.

No exemplo 56, assistimos à cena 9 (“Super-Miralu”), em que Miralu revela a Papito sua nova capacidade de visão e o objeto mágico que está em seu poder. O primo a convida para ser super-herói e combater monstros junto com ele. No entanto, a menina ultrapassa os sete segundos permitidos, e o lado mau do primo se desvela diante dela. Quando o menino confessa que a queria fora de sua casa, ela se assusta e larga a luneta. Imediatamente, Papito retorna ao seu comportamento padrão.

(56) Luzes brancas. Papito **volta ao normal**. (inserção 51)

Nesse trecho da AD, identificamos avaliação na escolha de descrever o comportamento de Papito como retornando a uma normalidade, qualificando-o assim como explicitamente positivo, pois ressalta o término do perigo para a heroína. Há um juízo, porque a faceta perigosa e negativa das personagens – percebemos ao final da peça, quando o

mago conclui a moral da história – é real (não imaginária), apesar de ser desvelada por uma visão mágica. Em outras palavras, há um julgamento sobre um comportamento verdadeiramente negativo, que volta a ser positivo. Essa inserção contrasta e se contrapõe à 49 da mesma cena, caracterizada como ‘julgamento’-‘negativa’, em que a AD descreve o momento exato da manifestação do lado mau de Papito.

O exemplo 57 foi escolhido por mostrar clara semelhança com o anterior, evidenciando a repetição da estratégia tradutória que reflete a repetição na trama da história contada. Na verdade, as cenas 9, 10 e 11 mostram, uma a uma, cada familiar de Miralu sendo observado em seu lado sombrio pela menina. Nesse sentido, as cenas obedecem a um mesmo padrão de acontecimentos, e isso se reflete na audiodescrição. O exemplo que discutiremos agora (57) é tirado da cena 10 (“Sete segundos com tia Carola”), na qual a cuidadora de Miralu expõe suas insatisfações sobre seu papel de guardiã e sua vontade de se libertar dessa função. A inserção analisada se situa no momento em que Miralu joga a luneta no chão para se livrar dessa visão.

(57) Luzes brancas. Tia Carola **volta ao normal**. (inserção 56)

Como no exemplo anterior, a avaliatividade está na narração de um comportamento que retorna a um estado de normalidade. De ações e atitudes condenáveis, volta-se a outras aceitáveis, claramente positivas. Acreditamos que a repetição exata da estrutura da inserção ajuda a sublinhar o processo de como a magia da luneta funciona, reforçando a construção da narrativa teatral que utiliza também a repetição.

O exemplo 58 se situa na cena 12 (“O resgate do boneco/ a destruição da luneta”). Estamos no momento da história em que os tios e o primo se juntam para atormentar psicologicamente Miralu e torturar Neco. Os que se tornaram vilões cantam de forma macabra, ameaçando despedaçar o boneco. Para se defender, a menina atira a luneta ao chão, destruindo-a.

(58) Ao final da música. Miralu destrói a luneta. Caem três pedaços no chão. **Eles apanham e erguem os pedaços. Somem**. (inserção 69)

O ato das personagens de apanhar os pedaços da luneta e sumir simboliza o fim do poder do instrumento mágico e, ao mesmo tempo, o término da revelação dos comportamentos malignos de cada uma. Por isso, a descrição desse fato pela AD transmite um sentimento de alívio sobre seus comportamentos maus terem chegado ao fim. É um sentimento positivo implícito no ato de sumir.

Tendo tido esse apanhado de trechos negativos e positivos, vamos agora analisar alguns exemplos de ‘atitude’-‘julgamento’-‘inscrita’, ou seja, inserções que apresentam

sentimentos explícitos sobre comportamentos, seja porque esses atos são aceitáveis ou não do ponto de vista ético.

No exemplo 59, estamos assistindo ao momento da peça (cena 2, “Papito salva Neco”) em que Papito aparece pela primeira vez, interagindo com Miralu. Ele vem a pedido da prima para ajudá-la, fantasiado de super-herói, resgatando Neco da ameaça de monstros imaginários. Observemos a inserção:

(59) Ele **finje** entregar Neco à Miralu, mas **aproveita para brincar** já que ela **não o enxerga direito**. (inserção 12)

A AD é avaliativa na forma como escolhe descrever os comportamentos de Papito como inspirando desconfiança, de forma explicitamente negativa, isto é, ‘inscrita’. A utilização dos verbos “fingir” e “aproveitar” deixa patente a caracterização do ato dele como negativo, pois os dois têm conotação desfavorável. No dicionário *on-line Dicio*, a primeira acepção de fingir é “simular para enganar”. Já aproveitar é definido primeiramente como “tirar vantagem”. Com relação ao terceiro trecho avaliativo, ele se refere à baixa estima social gerada pela incapacidade de ver perfeitamente.

É curioso observar que na indicação cênica (ou didascália⁴⁹) do roteiro da peça, na mesma altura da cena, lemos: “Papito tenta entregar o boneco nas mãos de Miralu, que não consegue enxergá-lo. Ele balança Neco na frente de Miralu até que ela o enxergue”. Ao comparar esses dois textos, fica ainda mais evidente o posicionamento avaliativo da audiodescrição, que optou por dar pistas prévias da transformação futura da personagem, ao contrário da didascália.

O exemplo 60 integra a cena 12 (“O resgate do boneco/a destruição da luneta”). Como já foi colocado, essa passagem mostra tia Carola, tio Lucrécio e Papito sob o prisma sombrio da luneta encantada. No auge de suas maldades, Miralu destrói a luneta e, para cada pedaço partido, desaparece uma personagem do mal. Papito é o segundo vilão a se manifestar.

(60) Papito entra em cena e sobe no pufe. **Ele usa uma máscara com um enorme bico dourado e uma capa preta**. (inserção 67)

Na inserção, a avaliatividade se manifesta na escolha de descrever o comportamento do primo associado ao seu figurino. O trecho é explicitamente negativo, pois

⁴⁹ Segundo o *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011), as didascálias são “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas” (p. 96). No verbete “indicações cênicas”, o mesmo dicionário as define como “todo texto (quase sempre escrito pelo dramaturgo, mas às vezes aumentado pelos editores como para SHAKESPEARE) não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: o nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc.” (p. 206, grifo no original).

essa descrição é a que caracteriza o avemon, monstro inventado pelo menino para assustar Miralu e já falado nas primeiras cenas da peça, inclusive na AD. O monstro caracteriza anormalidade.

No último exemplo de ‘juízo’ explícito (61), temos a cena 12 novamente, já contada no exemplo anterior. Esse é o momento mais tenso e assustador da peça, em que os tios inicialmente protetores chegam ao auge da maldade.

(61) As luzes reduzem a intensidade. Tia Carola e tio Lucrécio (a) **dançam segurando os braços e as pernas de Neco**. Em alguns momentos, (b) **eles puxam e esticam os braços e as pernas do boneco**. (c) **Eles derrubam o Neco no chão**. (inserção 68)

Na inserção, há três trechos avaliativos da conduta das personagens, todos negativos, demonstrando uma inclinação para o mal e anormalidade. No entanto, somente (b) e (c) são explícitos. Enquanto em (a) o verbo é “dançar”, o que não caracteriza algo desfavorável, embora no contexto já cause medo em Miralu, em (b) o ato de “puxar” e “esticar” e em (c) o de “derrubar” já configuram concretamente uma tortura.

Encerramos a análise das inserções referentes a comportamentos favoráveis ou desfavoráveis que se manifestam de forma explícita, isto é, são categorizados como ‘inscrita’. Passamos para as que se manifestam de maneira apenas sugerida, quer dizer, ‘evocada’.

O primeiro exemplo desta série (62) situa-se na cena 3, intitulada “O banho”. Nesse ponto da história, tia Carola aparece chamando seu filho para tomar um banho. Fantasiado de super-herói, ele ativa imaginariamente um escudo de invisibilidade. Em um primeiro momento, a mãe faz de conta que não o vê para não quebrar a brincadeira, mas depois ela o acha e alega estar usando uns óculos anti-invisibilidade.

(62) Ela está de óculos, tem cabelos loiros e **finge** não estar vendo Papito e Miralu. (inserção 17)

O trecho em negrito é avaliativo no sentido em que evoca uma atitude esperada de cumplicidade da mãe com o filho, pois esta não quer frustrá-lo em suas brincadeiras infantis. É apenas sugerido porque o verbo “fingir”, de conotação negativa, não expressa verdadeiramente essa ação positiva, que seria dentro da normalidade para uma mãe.

O exemplo 63 situa-se na cena 5 (“Tempo é dinheiro”). Nesse pedaço da peça, o que vemos é a caracterização de tio Lucrécio como um homem muito ocupado em cuidar dos negócios, com a finalidade de proteger a família e, particularmente, Miralu. No entanto, alguns traços já prenunciam a virada que o tio terá em cenas posteriores, como o estresse demonstrado. Observemos a inserção:

(63) Tio Lucrécio entra **apressado falando ao telefone celular**. (inserção 21)

O trecho é avaliativo da conduta do tio, no sentido em que qualifica esse comportamento como “apressado” e soma o uso desse adjetivo a uma atitude “ao celular”, que pode remeter a pessoas concentradas apenas em ganhar dinheiro. Por isso, consideramos o trecho como ‘negativo’-‘evocado’, tendo em vista que a narrativa teatral aproveita o momento para jogar pistas das futuras mudanças. Esse exemplo pode ser comparado ao 65 se diferenciando apenas pelo adjetivo “apressado”, como veremos adiante: “Tio Lucrécio entra em cena falando ao telefone”.

O exemplo 64 encontra-se na cena 10 (“Sete segundos com tia Carola”). Nesse instante da trama, Miralu vê sua tia pela ótica negativa da luneta. Dessa forma, a tia aparece como uma bruxa que quer expulsar a menina de sua casa, porque está cansada de cuidar dela. O trecho que separamos acontece assim que se passam os sete segundos permitidos para o uso da luneta:

(64) Luzes vermelhas. Tia Carola **monta na vassoura**. (inserção 54)

A avaliatividade está visível na ação da tia de segurar a vassoura entre as pernas, pois essa é a atitude clichê de uma bruxa, que remete indiretamente a uma conduta maldosa e anormal. A ocorrência transmite a ideia implícita de que o comportamento da tia não é confiável.

O exemplo 65 fica na cena 11 (“Sete segundos com tio Lucrécio”). Nela, vemos tio Lucrécio sob as luzes mágicas negativas da luneta. Ele demonstra que deseja mesmo é se aproveitar da sobrinha, tomando posse de sua fortuna. Sendo observado por Miralu, ele vira vampiro, confessa sua natureza e ameaça a criança. A inserção que analisaremos é a primeira da cena antes da transformação.

(65) Tio Lucrécio **entra em cena falando ao telefone**. (inserção 58)

A avaliatividade incide sobre a descrição do comportamento de tio Lucrécio como estando implicitamente negativa (‘juízo’-‘negativa’-‘evocada’). Apesar de negativa, a inserção contrasta com as seguintes, explicitamente negativas quanto às ações da mesma personagem. Dessa forma, a audiodescrição contribui para ajudar a desenhar essa progressão para a segunda faceta do tio. À diferença do exemplo 63, sentimos a ausência do adjetivo “apressado” qualificando a entrada da pessoa, mas julgamos que a repetição da conduta e o posicionamento na trama, dando início à cena da transformação da personagem, justificou a categorização semelhante à anterior.

O último exemplo (66) é tirado da cena 11 (“Sete segundos com tio Lucrécio”). Nela, tio Lucrécio se transforma sob as lentes da luneta encantada. Ele demonstra que cuida do dinheiro da sobrinha para melhor tirar proveito dele e que seu desejo é se apropriar da herança de Miralu. Nas mãos do tio, o boneco Neco vira símbolo do poder dele sobre a menina. A inserção é precedida da seguinte fala: “Eu vou sugar tudo o que é seu, começando por Neco, o seu boneco”.

(66) Tio Lucrécio **toma Neco**. (inserção 64)

A marca avaliativa incide sobre o comportamento do tio em se apoderar do boneco, arrancando-o das mãos da sobrinha. É uma conduta apenas implicitamente negativa, pois o boneco é aqui um símbolo de que a própria Miralu está à mercê do tio. O ‘julgamento’ é relativo a uma ação não confiável.

Quadro 13 – Resumo das ocorrências de ‘julgamento’ no *corpus*

TIPOS DE ATITUDE	POLARIDADE	TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE	QUANTIDADE
‘julgamento’	‘positiva’	‘inscrita’	8
		‘evocada’	2
	‘negativa’	‘inscrita’	12
		‘evocada’	11
	‘ambígua’	‘inscrita’	0
		‘evocada’	0
Total de ‘julgamento’			33

Fonte: Elaborado pela autora.

Como podemos observar, no roteiro, as avaliações sobre comportamento foram predominantemente negativas e inscritas. Isso pode ter sido ocasionado pela necessidade de traçar, de forma marcante, o contraste entre as duas faces da família de Miralu. Outro fator pode ter sido a obrigação de mostrar o poder negativo da luneta, tanto com a finalidade de ser compreendida sua destruição como para entender a moral posta no fim. Todos os julgamentos encontrados incidem sobre as condutas quanto à sua normalidade, quanto à capacidade das

personagens e quanto às inclinações pessoais. Entre os contextos para o aparecimento dessas avaliações por ‘julgamento’ está a caracterização psicológica das personagens, que se manifesta por meio de ações, das vestimentas e de efeitos de luz.

Dessa forma, concluímos a análise das avaliações conforme os termos/escolhas relativos a ‘atitude’. Na próxima subseção, partiremos para descrever e analisar exemplos de ‘engajamento’.

4.2 DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘ENGAJAMENTO’

Do total de 173 marcas avaliativas presentes no roteiro de audiodescrição, apenas 7 ou 4,04% foram de ‘engajamento’-‘heteroglossia’ (nenhuma de ‘monoglossia’). Vale lembrar os critérios adotados (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2015). Por um lado, foi considerado que todo texto é sempre dialógico, portanto heteroglóstico. Por outro, o vídeo da peça a que tivemos acesso não correspondia ao momento em que o roteiro de AD a que tivemos acesso foi falado. Portanto, devido a essa segunda condição, não foi possível identificar possíveis desvios descritivos categóricos ou inferências descritivas categóricas.

Dito isso, também é interessante rememorar brevemente o significado da avaliatividade categorizada como ‘engajamento’. Ela identifica no texto a presença (‘heteroglossia’) ou ausência (‘monoglossia’) de dialogia, ou seja, de outras vozes. Essa presença pode se dar de várias formas, entre as quais as identificadas no *corpus* foram o uso da negação e da contraexpectativa.

4.2.1 ‘Heteroglossia’

Com relação à identificação de abertura para múltiplas vozes no texto, iremos comentar todas as ocorrências encontradas. A primeira delas (exemplo 67) está na cena 1. É um momento em que Miralu está procurando seu brinquedo Neco. Essa é sua primeira aparição na peça, portanto o público ainda não conhece suas características.

(67) Ela anda pelo palco na frente do pufe. Atrás do pufe, há um painel amarelo com uma janela pintada, um relógio e um quadro com quatro bonecos. A menina **não enxerga bem**. (inserção 6)

A presença de heteroglossia fica caracterizada pela negação, no sentido em que toda negação pressupõe o diálogo com uma voz afirmativa contrária. É uma forma de rejeitar essa outra posição. Como o público vidente constata a presença física e visível do boneco que é

objeto da procura, para o público com deficiência visual, a audiodescrição explícita que a criança tem uma insuficiência na visão.

Na cena 2, Miralu se encontra com seu primo Papito, que brinca com ela de super-herói, salva Neco de monstros e o devolve à menina. No exemplo 68, o primo já se incumbiu da missão de salvamento e, usando seus superpoderes imaginários, localizou o boneco. Para a prima, ele inventa seres que a assustam e ameaçam seu amigo de pano.

(68) Ele finge que está tentando salvar o boneco, **mas está sentado no pufe** brincando com Neco. (inserção 10)

A segunda oração da sentença é heteroglóssica, pois cria uma contraexpectativa, uma afirmação que contradiz o esperado diante do contexto. O interessante é que esse trecho da AD joga pistas para as PcDVs de fatos que ocorrerão em cenas posteriores em relação às atitudes de Papito. Evidencia contradições desde já. Para os videntes, as ações vistas é que têm esse papel.

Na mesma cena, depois de ter se divertido com o boneco e com a prima, Papito entrega Neco a Miralu. No entanto, nesse ato, ele continua a brincadeira às custas da cegueira da menina, cujas limitações ficam enfatizadas. É o que vemos no exemplo:

(69) Ele finge entregar Neco a Miralu, **mas aproveita para brincar** já que ela **não o enxerga direito**. (inserção 12)

Na inserção, temos duas ocorrências. Mais uma vez, a heteroglossia se manifesta ao expressar uma contraexpectativa. A segunda oração da frase se contrapõe à primeira. Papito faz que vai entregar o brinquedo, porém ele não completa a ação. Já na terceira oração se repete a negação no que diz respeito à deficiência visual de Miralu, que já identificamos no exemplo 67 (cena 1). Não há quase mudança na escolha lexical da oração, apenas a substituição do advérbio “bem” por “direito”. Essa semelhança na construção frasal ajuda a enfatizar a informação.

No exemplo 70, prosseguimos para a cena 3, em que visualizamos a interação entre tia Carola, seu filho Papito e a prima Miralu. A tia chega gritando pelo filho com a finalidade de fazê-lo tomar banho. O menino finge se esconder utilizando seu superpoder de invisibilidade. Sua mãe percebe a inocência da criança e, em um primeiro instante, faz de conta que o poder funciona.

(70) Ela está de óculos, tem cabelos loiros e finge **não estar vendo** Papito e Miralu. (inserção 17)

A heteroglossia pode ser identificada novamente na negação, pois quando se nega rejeita-se a informação contrária. Nesse momento, a ação da tia Carola é de empatia com seu filho e sua sobrinha.

Por fim, na cena 11, encontramos o exemplo 71. O trecho da história conta como tio Lucrécio revela seu lado mau, ao ser contemplado por Miralu através da luneta encantada. A menina, ao ficar assustada com o comportamento do tio, tenta retirar o objeto mágico do olho, porém é impedida pelo feitiço.

(71) Miralu tenta retirar a luneta do olho, **mas não consegue**. (inserção 61)

De novo, há heteroglossia pelo fato de a primeira oração gerar uma expectativa que a segunda frustra. Ao mesmo tempo, há também negação, que pressupõe o diálogo com a informação contrária. Essa descrição constrói o caminhar da história para o desfecho da destruição da luneta pela heroína, como forma de se desvencilhar da magia. Observemos o resumo dessas ocorrências no Quadro 14.

Quadro 14 – Resumo das ocorrências de ‘engajamento’ no *corpus*

TIPOS DE ATITUDE	TIPOS DE ENGAJAMENTO	QUANTIDADE
‘engajamento’	‘monoglossia’	0
	‘heteroglossia’	7
TOTAL		7

Fonte: Elaborado pela autora.

Os trechos avaliativos relativos a ‘engajamento’ se apresentam apenas de duas formas: contraexpectativa e negação. No roteiro, por exemplo, não há nenhum léxico nem nenhuma estrutura que possa ser associada diretamente à expressão de opiniões divergentes/convergentes ou modalizações. Não é possível, por nossa análise, identificar os motivos dessas características. Os contextos em que esse tipo de avaliatividade foi encontrado foram de caracterização das personagens, quanto às suas condutas e personalidades. A avaliatividade por ‘engajamento’ se manifestou no momento da descrição de atitudes, ações ou incapacidade das personagens.

Encerramos com isso a análise sobre ‘engajamento’ e começamos, na próxima subseção, com os exemplos de ‘gradação’.

4.3 DESCRIÇÃO DOS TERMOS/ESCOLHAS DE ‘GRADAÇÃO’

Das 173 marcas avaliativas identificadas no *corpus*, há 23 (ou 13,29%) de ‘gradação’-‘força’ e nenhuma de ‘foco’. Por conseguinte, o roteiro apresentou palavras cujo objetivo foi aumentar ou diminuir a intensidade ou a quantificação de determinadas ideias, sendo categorizadas como ‘força’. Não houve nenhuma palavra se referindo ao grau de prototipicidade de uma determinada categoria, o que seria classificado como ‘gradação’-‘foco’.

Das ocorrências de ‘força’, 16 foram categorizadas como ‘aumentando’, isto é, percebeu-se nelas elementos linguísticos que ensejam o crescimento tanto da intensidade de processos (verbos) e qualidades (adjetivos e advérbios) quanto de medida imprecisa de presença ou massa (número, tamanho, peso, distribuição ou proximidade). As outras 9 foram identificadas como ‘diminuindo’, quer dizer, reduzem os significados linguísticos em intensidade, quantidade, volume e extensão.

4.3.1 ‘Força’

Das 23 ocorrências de ‘força’, selecionamos 17 exemplos. Optamos por iniciar a análise com 8 trechos que ajudem a tipificar de forma genérica essa categoria. Em seguida, partiremos para exemplos que expliquem a direção da gradação, sendo 5 para ‘aumentando’ e 4 para ‘diminuindo’.

Na primeira cena, temos Miralu procurando por seu melhor amigo, o boneco Neco. Como ela não enxerga, ela grita pela ajuda de seu primo Papito, que ela trata como super-herói. O exemplo 72 é a inserção de AD de número 3, mas, na verdade, ele abre a peça propriamente dita, pois as duas anteriores são para cumprimentar a plateia e falar generalidades sobre o espetáculo. A inserção 3 situa o espectador no cenário, com dados sobre iluminação e sobre o posicionamento da personagem.

(72) Palco no **escuro**. Foco de luz branca em um boneco de pano. Ele está sentado num pufe com as pernas entre os braços. (inserção 3)

Nesse trecho avaliativo, percebemos a expressão de ausência de claridade ou presença de escuridão, o que caracteriza ‘gradação’ por ‘força’ quantificando com medida imprecisa de presença/ausência de luz. Se considerarmos a escuridão como parâmetro, seria a presença máxima, portanto, ‘aumentando’. Essa gradação está embutida na palavra “escuro”.

Prosseguindo na cena 1, o exemplo 73 mostra Miralu procurando seu boneco. A AD opta por nos fornecer elementos sobre seus movimentos, o cenário e sobre sua deficiência visual.

(73) Ela anda pelo palco na frente do pufe. Atrás do pufe, há um painel amarelo com uma janela pintada, um relógio e um quadro com quatro bonecos. A menina não enxerga **bem**. (inserção 6)

A avaliação por ‘gradação’ traz, desta vez, uma intensificação de um verbo de percepção, por meio de um advérbio. Conforme o uso do verbo “enxergar”, o léxico “bem” amplifica o sentido do processo (isto é, ‘aumentando’), que, por estar na negativa, contradiz essa capacidade da personagem.

O exemplo 74 situa-se na cena 2, em que Papito, vestido de super-herói, atende ao apelo de Miralu e resgata Neco das garras de monstros que supostamente os ameaçam. A inserção escolhida se refere ao momento em que o menino entrega o brinquedo à menina. Entretanto, como ele dificulta propositalmente esse ato, isso a obriga a desenvolver um esforço extra para receber o boneco.

(74) Ela **finalmente** pega Neco. (inserção 13)

Aqui a ‘gradação’ se delinea de duas maneiras. Pode ser considerado que “finalmente” quantifica a ação por intermédio de uma medida imprecisa de tempo, pois denota o tempo demorado para se alcançar o objetivo. Além disso, pode ser entendido que “finalmente” intensifica o processo verbal (ou seja, ‘aumentando’), pois retrata a avidez com que a ação é efetuada.

A cena 3, em que se encontra o exemplo 75, conta a sequência na qual tia Carola busca o filho para tomar um banho e o menino quer se esconder por meio do superpoder de invisibilidade, atribuído ao seu relógio.

(75) Papito aciona o seu relógio e uma luz verde acende. Ele coloca Miralu sentada **perto dos** seus pés. (inserção 15)

A ‘gradação’ se manifesta na quantificação da ação por extensão no espaço, indicando proximidade (quer dizer, ‘diminuindo’). Nesse momento da trama, Papito tem atitudes protetoras para com Miralu, no seu papel de primo super-herói, o que justifica essa aproximação física, em uma atitude assimétrica (ele “forte” em pé e ela “fraca” sentada no chão).

No próximo exemplo (76), estamos na cena 6. Miralu conversa a sós com seu boneco e expressa seu desejo mais intenso, que é o de enxergar plenamente. Ela tem atitude de proximidade afetiva com Neco.

(76) Neco **sussurra** no ouvido da Miralu. Miralu dança com Neco. Ela o segura pelos braços. Ela o abraça. Miralu se agacha e conversa com Neco. Descrever os movimentos de Miralu com Neco no palco. (inserção 26)

O trecho avaliativo contém ‘gradação’ no processo verbal, pois entendemos que há uma intensificação ‘diminuindo’, em relação à escolha possível de outros verbos semelhantes. Para entender, basta considerar a sequência: gritar, falar e sussurrar. A opção por “sussurrar” envolve a ideia de carinho e proximidade emocional. Essa gradação é intrínseca ao verbo “sussurrar”.

O exemplo 77 localiza-se na cena 7, na qual aparecem Mestre Magolino e Lunático, o mago e seu ajudante. Eles se apresentam à heroína e a presenteiam com a luneta encantada que lhe conferirá o poder da visão tanto para o bem quanto para o mal. A AD apresenta a dupla ao público, começando por Lunático.

(77) O personagem que segue na frente usa calça e **blusão** laranja com fitas coloridas penduradas na cintura e sobre os ombros e um chapéu colorido. (inserção 28)

No trecho em negrito, o sufixo gramatical de aumentativo em “blusão” faz com que modifique o significado para “blusa grande”, sem necessidade de outra palavra. Por isso, percebemos uma quantificação do termo “blusa” por meio de medida imprecisa de tamanho, claramente no sentido de aumentar.

O exemplo 78 progride na apresentação da dupla mágica, descrevendo Mestre Magolino, sendo a inserção imediatamente posterior ao exemplo 77. Há dois termos avaliativos com presença de ‘gradação’.

(78) O outro usa calça e **blusão** lilás, um colar e um cinto **cheio** de pedras coloridas, um manto lilás e um chapéu em forma de cone e com a ponta dobrada. (inserção 29)

No primeiro termo, a explicação do exemplo anterior se repete. No segundo – “cheio” – verifica-se uma quantificação das pedras coloridas por meio de medida imprecisa. O significado de “cheio” aponta para uma direção da ‘gradação’ como aumentando.

O exemplo 79 condensa cinco palavras avaliativas. A cena 8, em que se localiza a inserção, relata o encantamento de Miralu na primeira vez em que vê o mundo por intermédio da luneta. Suas ações refletem sua expectativa com relação ao presente mágico.

(79) Miralu se prepara para usar a luneta. Ela a coloca **junto** ao peito. Depois em seu olho direito. Miralu **finalmente fixa** a luneta no olho. Uma **intensa** luz branca **varre** o palco. (inserção 42)

Com relação à expressão “junto ao peito”, avaliamos a ‘gradação’ como sendo por quantificação por extensão no espaço, indicando proximidade, ou seja, corresponde à direção ‘diminuindo’. Esse gesto é de amor pela luneta.

A respeito de “finalmente”, nossa análise é que ele gradua de dois modos. Quantifica através de uma medida imprecisa de tempo, pois demonstra o tempo demorado para se alcançar o objetivo. Além disso, intensifica o processo verbal (quer dizer, tem como direção da ‘gradação’, ‘aumentando’), pois retrata a avidez com que a ação é efetuada.

Ao analisarmos “fixa”, identificamos uma ‘gradação’ por intensificação do processo verbal, com a direção ‘aumentando’, vide a sequência que poderíamos imaginar: colocar e fixar. Ao usar esse verbo, a AD, ao mesmo tempo, produz a ideia de algo mais trabalhoso e mais sólido.

Sobre “intensa”, analisamos que o adjetivo quantifica por uma medida imprecisa de volume da luz, na direção de aumentar. Já “varre” implica em uma ‘gradação’ por intensificação do processo verbal, dando a ideia de completude, com a direção ‘aumentando’. Observamos que a AD escolheu “varrer” ao invés de “percorrer” ou “passar”. Esse trecho do *corpus* tem como efeito transmitir uma sensação de que a visão de Miralu se “limpa” por meio da luz em um passe de mágica.

Continuando na cena 8, presenciamos o momento em que a menina experimenta as virtudes da luneta e da nova visão para a qual desperta sobre seu meio ambiente. O cuidado com que a personagem age traduz a importância dessa experiência para ela.

(80) Miralu põe a luneta **lentamente** no olho. Ela avista Neco. Ela coloca a luneta no Neco e depois recoloca no seu olho. (inserção 44)

O advérbio “lentamente” é avaliativo por ‘gradação’ de duas maneiras. Há quantificação da extensão do tempo, pois a ação de “pôr” fica distribuída ao longo de tempo indeterminado, de forma mais extensa (‘aumentando’). Concomitantemente, a mesma palavra age diminuindo a intensidade do verbo “pôr”.

Avançamos na análise, separando cinco exemplos de ‘gradação’-‘aumentando’ como forma de evidenciar essa combinação no roteiro de AD. Voltando ao início da peça, o exemplo 81 situa-se na cena 1, na qual a heroína aparece procurando Neco, seu brinquedo de pano. A inserção que analisamos descreve esse companheiro de Miralu.

(81) Ele é **moreno** e está de macacão com losangos coloridos e blusa amarela. (inserção 4)

A palavra “moreno” apresenta avaliatividade, porque quantifica por meio de medida imprecisa de presença de cor (melanina), sem a necessidade de outro termo. Contudo, podemos também identificar nela intensificação de uma qualidade por fusão. Poderíamos, para exemplificar, expor a sequência de cores da pele: branco, moreno e negro. Tanto em um caso como no outro, a ‘gradação’ seria ‘aumentando’.

Avançando para a cena 2, temos agora o momento em que Papito atende ao apelo de Miralu e, trajando uniforme de super-herói, faz de conta que salva o boneco do perigo de monstros. Na inserção, vemos quando ele entrega Neco à menina.

(82) Ele finge entregar Neco a Miralu, mas aproveita para brincar já que ela não o enxerga **direito**. (inserção 12)

Verificamos a presença de ‘gradação’, tendo em vista que há uma intensificação de um verbo de percepção através de um advérbio. Percebemos que, pelo uso comum do verbo “enxergar”, a palavra “direito” amplifica o sentido do processo (isto é, ‘aumentando’), apesar de, por estar na negativa, contradizer essa capacidade da personagem.

O próximo trecho de AD que analisaremos (exemplo 83) está na cena 5. Nela, vemos tio Lucrécio como um homem de negócios muito ocupado em servir os interesses financeiros de Miralu, sua sobrinha e protegida.

(83) Tio Lucrécio entra **apressado** falando ao telefone celular. (inserção 21)

Nessa inserção, o adjetivo “apressado” vem para intensificar o processo verbal “entra”, aumentando a velocidade em que a ação é feita. A frase toda ajuda a construir a ideia de um homem estressado e atarefado com seu trabalho de administrador dos negócios da sobrinha.

No exemplo 84, damos início à cena 13. A luneta acabou de ser destruída e o mago e seu auxiliar reaparecem para ajudar Miralu a compreender as lições da experiência vivida por meio da visão mágica.

(84) O Mestre Magolino aparece **novamente** na forma de boneco. (inserção 71)

A avaliatividade por ‘gradação’ está no advérbio “novamente”, pois constatamos nele intensificação do processo verbal “aparecer”, no sentido de aumentar, já que a palavra dá a ideia de repetição. Além disso, há também quantificação por extensão no tempo, agindo por distribuição nessa duração.

O exemplo 85 se encaixa igualmente na cena 13. É o encerramento da peça, em que Mestre Magolino ajuda Miralu a refletir sobre sua experiência e chegar às suas próprias

conclusões. A menina percebe que não precisa da visão para viver plena e conscientemente. A inserção é o momento final, em que os atores, vestidos de personagem, agradecem ao público.

(85) Luzes brancas **varrem** o palco e luzes coloridas piscam. Todos voltam cantando. Eles vêm para o centro do palco um a um. Primeiro Papito. Ele agradece. Depois tia Carola, ela agradece... (inserção 77)

De forma similar ao exemplo 79, “varrem” contém uma ‘gradação’ por intensificação do processo verbal. Expressa a ideia de completude, portanto a direção é ‘aumentando’. É completude porque o palco fica iluminado milímetro por milímetro, como se fosse um ato de limpeza. O sentimento transmitido pelo efeito de iluminação é de final feliz e de alegria.

Com isso, encerramos os exemplos de ‘gradação’-‘aumentando’ e passamos para os que contemplam ‘gradação’-‘diminuindo’. O primeiro desta última série é o de número 86. Estamos na cena 1, e Miralu procura seu boneco Neco. Ela é apresentada ao público.

(86) Entra em cena uma menina de vestido vermelho. As luzes acendem **suavemente**. (inserção 5)

Aqui há ‘gradação’ por intensificação do processo verbal “acender”, no sentido de diminuir essa intensidade. A suavidade da luz nessa altura da trama auxilia na construção de um clima de aconchego e ternura, no instante em que visualizamos pela primeira vez a heroína, com quem devemos criar empatia.

O exemplo 87 posiciona-se na cena 2, na qual Papito surge em forma de super-herói para resgatar Neco das garras de monstros imaginários. Ele mesmo acredita nas suas fantasias e se assusta com a aparência do monstro inventado.

(87) Papito fica **amedrontado** e **corre**. (inserção 14)

Interpretamos o adjetivo “amedrontado” como sendo uma quantificação por medida imprecisa do montante de medo do menino. Em outras palavras, significaria “com pouco medo”. Nesse momento da trama, o primo é desenhado como cheio de imaginação infantil, contexto em que seu medo nos faz nos afeiçoar por ele. Quanto à segunda marca avaliativa, ela é de intensificação (‘aumentando’) embutida no processo verbal, pois “correr” implica em uma noção de rapidez em relação, por exemplo, a caminhar.

Nosso último exemplo (88) está inserido na cena 5. Lá, tio Lucrécio nos é retratado como promotor da segurança financeira de Miralu. Ele sacrifica seu tempo nesse esforço para proteger a criança, por intermédio do gerenciamento da fortuna deixada pelos pais da menina. A inserção acontece no final de um discurso protetor por parte do tio.

(88) Os tios se posicionam **em torno** de Miralu para uma foto selfie. (inserção 23)

A ‘gradação’ transparece na quantificação da ação por extensão no espaço, indicando proximidade (quer dizer, ‘diminuindo’). É interessante observar que, apesar do aconchego benfazejo dos tios nesse trecho, a atitude de se posicionar para um *selfie* sugere exibicionismo nessa bondade dos dois. Isso pode deixar pistas de que haja uma superficialidade nos gestos deles.

Quadro 15 – Resumo das ocorrências de ‘gradação’ no *corpus*

TIPOS DE ATITUDE	POLARIDADE	TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE	QUANTIDADE
‘gradação’	‘força’	‘aumentando’	16
		‘diminuindo’	7
	‘foco’	‘aumentando’	0
		‘diminuindo’	0
Total de ‘gradação’			23

Fonte: Elaborado pela autora.

Como podemos perceber, a maioria das marcas avaliativas por ‘gradação’ foram para aumentar a intensidade de qualidade ou verbo, assim como a quantidade, volume e extensão por distribuição ou proximidade no tempo e no espaço. Essas gradações foram observadas tanto em termos isolados (que graduam outras palavras) como fusionados (de forma intrínseca a termos). O contexto em que essas ocorrências foram encontradas são variados. Vão desde efeitos de iluminação a caracterização de personagens, de espaço, de tempo ou de movimento.

Sendo assim, inferimos que o roteiro apresentou indícios de tentar enfatizar as descrições das personagens (fisicamente), dos figurinos, da iluminação, das emoções e das ações. Essa ‘gradação’ foi por intensificação de algum adjetivo, advérbio ou modalizador, ou por quantificação de itens contáveis, de medidas imprecisas de presença ou massa e de distribuição ou proximidade no tempo ou no espaço. Ela aconteceu por palavras isoladas ou significados fusionados (como sufixos).

Na próxima seção, finalizaremos com as considerações finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme os objetivos propostos inicialmente, este trabalho descreveu os tipos de avaliação contidos no roteiro de audiodescrição da peça de teatro infantil *Miralu e a Luneta Encantada*. Para tanto, fundamentamo-nos nas categorias proporcionadas pelo modelo teórico do Sistema de Avaliatividade (SA), até o segundo nível de delicadeza, com relação aos termos/escolhas dos sistemas das sub-redes de ‘atitude’, ‘engajamento’ e ‘gradação’. Ademais, buscamos traçar um constante paralelo entre a avaliatividade e as estratégias tradutórias do texto audiodescritivo, acompanhando o desenvolvimento da narrativa teatral e considerando sua linguagem. Metodologicamente, utilizamos os procedimentos e instrumentos da Linguística baseada em *corpus*.

Corroborando trabalhos anteriores (entre outros, FARIAS JÚNIOR, 2016; JIMÉNEZ HURTADO, 2010; NÓBREGA, 2015; SEOANE, 2015; SILVA, 2014), verificamos a adequação metodológica da Linguística de *Corpus* como forma de etiquetar e quantificar as ocorrências linguísticas em roteiros de audiodescrição. Os procedimentos adotados, incluindo a utilização da ferramenta *Concord* do *software WordSmith Tools 6.0*, foram decisivos para fornecer os dados que embasaram a análise.

As categorias do Sistema de Avaliatividade foram satisfatórias em evidenciar não apenas a não neutralidade do roteiro, mas, principalmente, a maneira como este se posiciona subjetivamente. Por meio delas, comprovamos que houve posicionamentos do início ao fim e que estes acompanharam as mudanças do desenrolar da trama, ligados tanto a sentimentos e dialogia como a intensificação e quantificação das marcas avaliativas.

No primeiro nível de delicadeza, a avaliatividade manifestou-se, predominantemente, por sentimentos (‘atitude’) que representaram 82,07% do total das ocorrências. No segundo nível do termo/escolha, com relação aos TIPOS DE ATITUDE, entre esses sentimentos, prevaleceram os emotivos (‘atitude’-‘afeto’), com 32,94%, seguidos de sentimentos estéticos (‘atitude’-‘apreciação’), com 30,63%, e dos sentimentos éticos (‘atitude’-‘julgamento’), com 19,07%.

Além disso, quanto à POLARIDADE, as emoções (‘afeto’) foram na maioria ‘positivas’ (63,15% delas), seguidas das ‘negativas’ e das ‘ambíguas’. Os valores estéticos (‘apreciação’) foram majoritariamente ‘ambíguos’ (86,79% deles), seguidos dos ‘negativos’ e dos ‘positivos’. Já os comportamentos foram classificados mais como ‘negativos’ (69,69% deles), seguidos dos ‘positivos’, com nenhum ‘ambíguo’. Quanto aos TIPOS DE REALIZAÇÃO DE ATITUDE, as ocorrências de ‘afeto’ foram 61,40% ‘evocadas’, isto é,

sugeridas no texto. As de ‘apreciação’, ao contrário, foram 88,67% ‘inscritas’, quer dizer, explícitas. Já as de ‘julgamento’ foram 60,60% também ‘inscritas’.

Novamente no primeiro nível de delicadeza, o segundo tipo de avaliatividade que mais encontramos foi ‘gradação’, com uma presença de 13,29% do total das marcas. No segundo nível, todas foram classificadas dentro dos TIPOS DE GRADAÇÃO como ‘força’, ou seja, intensificando uma qualidade ou processo, ou quantificando com medidas imprecisas outras coisas. Dessas, com relação à DIREÇÃO DE GRADAÇÃO, 69,56% foram ‘aumentando’ essa ‘gradação’ e o restante, ‘diminuindo’. Por fim, no que diz respeito às marcas de ‘engajamento’ (primeiro nível de delicadeza), foram apenas 4,04% do total, sendo todas de ‘heteroglossia’ (segundo nível), abrindo para a dialogia no texto.

A ideia de trazer a linguagem teatral ajudou a discernir em que medida as marcas avaliativas traduziam os efeitos de encenação. A nosso ver, houve evidências do paralelo entre a evolução das inserções de AD e a narrativa teatral, refletindo estratégias tradutórias do visual para o verbal, especialmente quanto à sub-rede de ‘atitude’. Os elementos da encenação apareceram de forma explícita. Entendemos que os dados contribuíram para ampliar a visão narratológica na audiodescrição, para o campo do teatro. Isso fica visível quando recursos de cena como figurino, cenário, luz, gestos ou expressões faciais estão explícitas ou implícitas nas marcas avaliativas.

Podemos compreender essas contribuições com alguns exemplos. Entre as marcas avaliativas de ‘afeto’, extraímos uma referência à luz que sugere uma emoção positiva, na inserção 42: “Uma intensa luz varre o palco”. Entre as avaliações de ‘apreciação’, destacamos a inserção 24, em que há referência ao figurino: “Tio Lucrécio está de paletó verde, colete preto e calça quadriculada verde com branco. Ele usa óculos”. Também na sub-rede de ‘julgamento’, vemos uma menção ao gestual do ator, na inserção 22: “Ele tem um tique nervoso. Encosta o ombro na orelha várias vezes, enquanto fala”.

Com relação ao objetivo principal, que foi descrever a avaliatividade do roteiro, a pesquisa reforçou outras anteriores no que diz respeito à impossibilidade de neutralidade em AD (ALMEIDA, 2015; PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2013, 2015; PRAXEDES FILHO; SILVA, 2014) e à diversidade dos padrões avaliativos encontrados (FARIAS JÚNIOR, 2016; OLIVEIRA JÚNIOR, 2016; OLIVEIRA JÚNIOR; PRAXEDES FILHO, 2016; PRAXEDES FILHO; SANTOS; FARIAS JÚNIOR, 2017). Como consequência, compreendemos que nosso estudo aponta para a necessidade de abordar essa avaliatividade também para a locução em AD.

Essa necessidade vem sendo discutida por pesquisadores que refutam o direcionamento empírico até então preconizado de que, assim como o texto audiodescritivo deveria ser neutro, a sua locução também o deveria. De fato, como escreve Leão (2016, p. 21), a locução da AD é “ativa e criativa”, “capaz de evocar emoções, sentimentos e sensações através da voz”. É nesse ponto, na função da voz em transmitir emoções, atitudes e crenças, que uma análise por meio do Sistema de Avaliatividade pode contribuir, identificando a interpretação que os roteiristas audiodescritores deram, a fim de informar como devem ser as modulações de voz do locutor. Dessa forma, fica demonstrada a necessidade da busca de parâmetros que auxiliem na locução em AD.

De fato, entendidas as nuances e a diversidade de avaliações que o *corpus* apresenta, podemos sugerir a implicação disso para a locução. Conforme o caminho definido pelo Projeto LOAD (ARAÚJO, 2016), o locutor do roteiro deverá levar em conta essa bagagem subjetiva que a escrita revelou. O projeto trabalhou a locução na audiodescrição de forma exploratória, comparando a recepção por PcDVs de versões que se proclamavam como neutras com a recepção de versões que assumiam ser expressivas. Dessa forma, comprovou-se que as locuções ditas neutras eram, na verdade, monótonas e, portanto, expressavam tédio ou desinteresse pelo texto falado.

O LOAD incluiu uma análise dos roteiros de audiodescrição por meio do SA para identificar a avaliatividade nos mesmos. Ele utilizou como critérios de avaliação e treinamento da voz dois tipos de parâmetros vocais. Os de qualidade vocal: fonação⁵⁰, ressonância, *pitch*⁵¹, *loudness*⁵², articulação, velocidade da fala e coordenação pneumofonoarticulatória⁵³ (CPFA) e ataque vocal⁵⁴. Assim como os recursos vocais: uso de ênfases, uso de pausas, curva melódica e ritmo.

No caso específico da tese de doutorado de Leão (2016), atualmente em andamento e que aborda a locução da AD da peça *Miralu e a Luneta Encantada*, nossa recomendação seria utilizar o nosso *corpus* anotado, concomitantemente à nossa análise. Pensamos que os recursos vocais devem ser escolhidos no sentido de corresponder às marcas avaliativas e que a descrição delas, explicitada na análise, pode auxiliar no entendimento. De início, no nosso entender, poderiam ser enfatizadas as emoções. Depois viriam os valores estéticos e a condenação ou

⁵⁰ Fonação: configuração das cordas vocais.

⁵¹ *Pitch*: frequência da voz ou altura.

⁵² *Loudness*: intensidade da voz.

⁵³ CPFA: Coordenação pneumofonoarticulatória ou coordenação entre respiração, fonação e articulação.

⁵⁴ Ataque vocal: início da fonação.

aprovação das condutas das personagens. Por fim, procurar-se-ia a entonação adequada para graduar para mais ou para menos essas avaliações.

Sendo os resultados obtidos neste trabalho bastante preliminares, fica a proposta de replicá-lo em outros roteiros de audiodescrição de peças de teatro, da mesma autoria ou não, com a finalidade de comparar dados. Além disso, poderia ser aprofundada a interface entre SA e TAVa, no sentido de investigar as estratégias tradutórias específicas da AD de teatro, talvez sob a ótica de novos aportes teóricos.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Janaína Vieira Taillade. **A construção dos sentimentos das personagens no drama familiar *Um Amigo Inesperado***: um estudo baseado em *corpus*. 2016. 144 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Inglês) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.
- ADERALDO, Marisa Ferreira. **Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição de pinturas artísticas**: interface da Tradução Audiovisual Acessível e a semiótica social-multimodalidade. 2014. 201 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ALMEIDA, João Marcus Beserra. **O roteiro de audiodescrição do filme de curta-metragem ‘Águas de Romanza’ é neutro? uma pergunta para o sistema de avaliatividade**. 2015. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. **A locução na audiodescrição para pessoas com deficiência visual**: uma proposta para a formação de audiodescritores (LOAD). Relatório técnico n. 471100/2012-9. Fortaleza: CNPq, 2016.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima; ABUD, Janaína Vieira Taillade. Análise do roteiro de audiodescrição da peça *Miralu e a Luneta Encantada* via sistema de avaliatividade. In: MAYER, Flávia; PINTO, Júlio (Org.). **Perspectivas contemporâneas em audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. p. 73-83.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; NÓBREGA, Jéssica Barroso; SOUSA, Rayane Cavalcante. A recepção a dois roteiros de audiodescrição: AD ações ou AD detalhada? In: PONTES, Valdecy de Oliveira; CUNHA, Roseli Barros; CARVALHO, Ednúsia Pinto de; TAVARES, Maria da Glória Guará. **A tradução e suas interfaces**: múltiplas perspectivas. Curitiba: CRV, 2015. p. 131-150.
- ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. Teatro x narrativa: gêneros intercambiáveis? **Revista Linha d'água**, São Paulo, p. 59-70, set. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/download/62341/65145>>. Acesso em: 23 jul. 2016.
- AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Standards for audio description and code of professional conduct for describers**. 2008. Disponível em: <<https://www.nps.gov/hfc/acquisition/pdf/audio-description/shared/attach-a.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2016.
- BAKER, Mona. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 2005.
- BEAUGRANDE, Robert de. Function and form in language theory and research: the tide is turning. **Functions of Language**, v. 1, n. 2, p. 163-200, 1994.
- _____. On history and historicity in modern Linguistics: Formalism versus Functionalism revisited. **Functions of Language**, v. 4, n. 2, p. 169-213, 1997.

BEAUGRANDE, Robert de. Language and society: the real and the ideal in Linguistics, Sociolinguistics, and Corpus Linguistics. **Journal of Sociolinguistics**, v. 3, n. 1, p. 128-139, 1998.

BENECKE, Bernd. Audio-Description. **Meta Translators' Journal**, v. 49, n. 1, p. 78-80, 2004.

BRASIL. Ministério das Comunicações. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. **D.O.U.**, 25 mar. 2010. Disponível em:

<http://www.mc.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=26611&catid=273>.

Acesso em: 05 jun. 2014.

_____. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **D.O.U.**, 20 dez. 2000. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/110098.htm>. Acesso em: 29 jul. 2014.

BRAUN, Sabine. Creating coherence in audio description. **Translators' Journal**, v. 56, n. 3, p. 645-662, 2011. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1008338ar>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. Audiodescription research state of art and beyond. **Translation Studies in the New Millenium**, v. 6, p. 14-30, 2008. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/30930831_Audiodescription_Research_State_of_the_Art_and_Beyond>. Acesso em: 28 nov. 2017.

_____. Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. **Linguistica Antverpiensia**, n. 6, p. 357-369, 2007. Disponível em:

<<https://www.researchgate.net/publication/262047976>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CHAVES, Élide Gama. **Legendagem para surdos e ensurdecidos**: um estudo baseado em *corpus* da segmentação nas legendas de filmes brasileiros em DVD. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

COSTA, Larissa Magalhães. **Audiodescrição em filmes**: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção. 2014. 397 f. Tese (Doutorado em Letras e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

COSTA, Larissa Magalhães; FROTA, Maria Paula. Interpretar e descrever na audiodescrição, ou: o que poderia significar “limitar a um mínimo a interpretação”? In: ADERALDO, Marisa Ferreira *et al.* **Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição**. Natal: EDUFRN, 2016.

DE COSTER, Karin; MÜHLEIS, Volkmar. Intersensorial translation: visual art made up by words. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Org.). **Media for all**: subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam: Rodopi, 2007.

DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Org.). **Media for all**: subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam: Rodopi, 2007.

FANTINUOLI, Claudio; ZANETTIN, Frederico. **New direction in corpus based studies**. Berlin: Language Science Press, 2015.

FARIAS JÚNIOR, Lindolfo Ramalho. **O roteiro de AD em português do filme ‘Ensaio sobre a cegueira’**: um estudo descritivo sobre o estilo avaliativo do texto. 2016. 254 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

FINGIR. In: **Dicio**: dicionário online de português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/fingir>>. Acesso em: 23 set. 2017.

FRANÇA. L’audiodescription: principes et orientations. In: **Charte de Qualité de l’Audiodescription**. França: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.csa.fr/Espace-juridique/Chartes/Charte-de-l-audiodescription-Decembre-2008>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

FRANCO, Eliane Paes Cardoso; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, 2011.

FRESNO, Nazaret; CASTELLÀ, Judith; SOLER-VILAGELIU, Olga. What should I say? Tentative criteria to prioritize information in the audio description of film characters. In: MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Researching Audio Description: new approaches**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

GUILHERME, Ricardo. DOC. TEATRO: Acervo Ricardo Guilherme. **Facebook**, 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/412725988792811/search/?query=infantil>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning**. London: Edward Arnold, 1978.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Matthias Ingemar Martin. **An introduction to Functional Grammar**. 3. ed. New York: Arnold, 2004.

HOLLAND, Andrew. Audio description in the theatre and the visual arts: images into words. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla. **Audiovisual translation: language transfer on screen**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 170-185.

HYCKS, Veronika. Audio description and translation: two related but different skills. **Translating Today Magazine**, v. 4, p. 6-8, jul. 2005.

IBGE. PNS 2013: em dois anos, mais da metade dos nascimentos ocorreram por cesariana. **Agência de notícias do IBGE**, 2015. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2013-agencia-de-noticias/releases/9653-pns-2013-em-dois-anos-mais-da-metade-dos-nascimentos-ocorreram-por-cesariana.html>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

JAHN, Manfred. Narrative voice and agency in drama: aspects of narratology of drama. **New Literary History**, v. 32, p. 659-679, 2001.

JOHANSSON, Stig. Mens sana in corpore sano: on the role of corpora in linguistic research. **The European English Messenger**, v. 4, n. 2, p. 19-25, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KÜBLER, Sandra; ZINSMEISTER, Heike. **Corpus linguistics and linguistically annotated corpora**. London: Bloomsbury, 2015.

JIMÉNEZ HURTADO, Catalina. **Un corpus de cine: teoría y práctica de la audiodescripción**. Granada: Tragacanto, 2010.

_____. Uma gramática local del guión audiodescritor: desla la semântica a la pragmática de um nuevo tipo de traducción. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (Ed.). **Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual**. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 55-80.

LEÃO, Bruna Alves. **A locução da audiodescrição para o teatro: um estudo sobre a experiência com *Miralu e a luneta encantada***. 2016. 58 f. Projeto de pesquisa (Doutorado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

_____. A audiodescrição para o teatro infantil. In: ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ADERALDO, Marisa Ferreira (Org.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013. p. 25-46.

_____. **Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de *A Vaca Lelé***. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

LIMA, Anna Kesya Ferreira. **A audiodescrição de monumentos de Fortaleza: um estudo sobre o estilo interpretativo da perspectiva da assinatura avaliativa da audiodescritora**. 2016. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

MADUREIRA, Sandra. Expressividade da fala. In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (Org.). **Expressividade: da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 15-25.

MARTIN, James Robert; WHITE, Peter Robert Rupert. **The language of evaluation: appraisal in English**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. A narrativa audiovisual recriada na audiodescrição: uma proposta de tradução para a minissérie policial *Luna Caliente*. In: ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ADERALDO, Marisa Ferreira (Org.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013. p. 185-200.

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

MATAMALA, Ana. La audiodescripción en directo. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (Ed.). **Traducción y accesibilidad**: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 121-132.

MAYER, Flávia. **A importância das coisas que não existem**: a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita. 2016. 271 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MAZUR, Iwona. Gestures and facial expressions in audio description. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio description**: new perspectives illustrated. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2014. p. 179-198.

NÓBREGA, Ana Carla Ponte. **A construção dos ambientes nos roteiros de audiodescrição dos filmes de animação *Up – Altas Aventuras e Megamente***: um estudo baseado em *corpus*. 2015. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Inglês) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

OLIVEIRA JÚNIOR, Juarez Nunes de. **Desmistificando a neutralidade em AD via Sistema de Avaliatividade**: um estudo exploratório-descritivo sobre a assinatura avaliativa do audiodescritor de curtas de temática LGBT. 2016. 205 f. Tese (Doutorado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, Juarez Nunes de; PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique. A (não)neutralidade em roteiros de audiodescrição-AD de filmes de curta-metragem via sistema de avaliatividade. In: CARPES, Daiana Stockey (Org.). **Audiodescrição**: práticas e reflexões. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. p. 22-36.

PALMEIRA, Charleston Teixeira; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; CARVALHO, Wilson Júnior de Araújo. Locução para audiodescritores: contribuições da fonoaudiologia. In: ADERALDO, Marisa Ferreira *et al.* **Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição**. Natal: EDUFRRN, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREGO, Elisa. Film language and tools. MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio description**: new perspectives illustrated. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2014. p. 81-102.

PINTO, Lucas de Carvalho Larcher. A narrativa no teatro infantojuvenil: teoria, análise e prática. **Horizonte Científico**, v. 7, n. 1, set. 2013. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/17816/13038>. Acesso em: 23 jul. 2016.

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

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima. Linguística Sistêmico-Funcional: Linguística Teórica ou Aplicada? **Revista Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 6, n. 1, 2014.

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima; ARRAES, Daniel de Albuquerque e. Avaliar ou não avaliar, eis a questão: o estado da arte nas pesquisas sobre avaliatividade em audiodescrição. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 56, n. 2, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/010318138649528280001>>. Acesso em: 22 set. 2017.

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima; MAGALHÃES, Célia Maria. Audiodescrições de pinturas são neutras? Descrição de um pequeno *corpus* em português via Sistema de Avaliatividade. In: PONTES, Valdecy de Oliveira *et al.* (Org.). **A tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas**. Curitiba: CRV, 2015. p. 99-130.

_____. A neutralidade em audiodescrições de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliatividade. In: ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ADERALDO, Marisa Ferreira (Org.). **Os novos rumos da audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013. p. 73-87.

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima; SANTOS, Sâmia Araújo dos; FARIAS JÚNIOR, Lindolfo Ramalho. Tendência de assinatura avaliativa: um estudo de caso exploratório em roteiro de audiodescrição de peça de teatro. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, p. 243-265, ago./dez. 2017.

PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima; SILVA, Cristiene Ferreira da. A (in)existência do parâmetro de neutralidade: um estudo de caso descritivo de audiodescrições fílmicas francesas via Teoria da Avaliatividade. **Revista Letras e Letras**, v. 30, n. 2, p. 367-400, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

RICHARDSON, Brian. Drama and narrative. In: HERMAN, David. **The Cambridge companion to narrative**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 142-155.

SALWAY, Andrew. A *corpus*-based analysis of audio description. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Ed.). **Media for All: subtitling for the deaf, audio description, and sign language**. Amsterdã: Rodopi, 2007. p. 151-174.

SEOANE, Alexandra Frazão. **A descrição das características físicas dos personagens nos filmes audiodescritos exibidos pela Rede Globo: um estudo baseado em corpus**. 2015. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Inglês) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

SEOANE, Alexandra Frazão; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. Corisco e Dadá: descrevendo o cangaço através da audiodescrição. In: SEMANA DE HUMANIDADES UFC/UECE, 7, Fortaleza, 2014.

SILVA, Cristiene Ferreira da. **A (in)existência do parâmetro de neutralidade: um estudo de caso descritivo de audiodescrições fílmicas francesas via teoria da avaliatividade**. 2014. 300 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

SILVA, Osmina Maria Marques da. **A audiodescrição dos personagens de filmes: um estudo baseado em *corpus***. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

SNYDER, Joel. Audio description: the visual made verbal across arts disciplines – across the globe. **Translating Today Magazine**, v. 4, p. 15-17, jul. 2005.

SUAVE. In: **Dicio**: dicionário online de português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/suave>>. Acesso em: 23 set. 2017.

TAGNIN, Stella Esther Ortweiler. Glossário de Linguística de *Corpus*. In: VIANA, Vander; TAGNIN, Stella Esther Ortweiler (Org.). **Corpora no ensino de línguas estrangeiras**. São Paulo: Hub Editorial, 2010. p. 357-361. Disponível em: <http://www.hubeditorial.com.br/site/recursos/5_glossario/glossario_423.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

THOMPSON, Geoff. **Introducing Functional Grammar**. London: Routledge, 2014.

VERCAUTEREN, Gert; REMAEL, Aline. Spatio-temporal setting. MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio description: New Perspectives Illustrated**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2014. p. 61-80.

VIDOR, Heloise Baurich. A construção da narrativa cênica em sala de aula com base no jogo teatral – diferentes possibilidades. **Revista Ouvir ou Ver**, v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/8224/5284>. Acesso em: 23 jul. 2016.

ZANETTIN, Federico. **Translation-driven corpora**. London: Routledge, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de AD de *Miralu e a Luneta Encantada*, etiquetado com a categoria ‘atitude’

1
BOA TARDE. SEJAM BEM-VINDOS AO TEATRO SESC EMILIANO QUEIROZ. EU SOU SARA BENVENUTO E FAREI A LOCUÇÃO DA AUDIODESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO MIRALU E A LUNETAS ENCANTADA, DO GRUPO BANDEIRA DAS ARTES. TENHAM UM
<ATIT_APR><ATIT_POS><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
ÓTIMO </> ESPETÁCULO.

2
INFORMAÇÕES SOBRE O ESPAÇO. EX.: CAPACIDADE DE PÚBLICO, PLATEIA LOTADA OU ESTIMATIVA DE PESSOAS NA PLATEIA, CORREDORES LATERAIS. ESCADA DE ACESSO AO PALCO ETC.

CENA 1 (PROCURANDO NECO)

3
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> PALCO NO ESCURO.</>
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> FOCO DE LUZ BRANCA</> EM UM BONECO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> DE PANO</>. ELE ESTÁ SENTADO NUM PUFE COM AS PERNAS ENTRE OS BRAÇOS.

4
ELE É MORENO E <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> ESTÁ DE MACACÃO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COM LOSANGOS</>
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COLORIDOS E BLUSA AMARELA</>.

5
MIRALU – NECO, NECO, NECO!
ENTRA EM CENA UMA MENINA <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> DE VESTIDO VERMELHO</>. <ATIT_APR><ATIT_POS><ATIT_EVO> AS LUZES ACENDEM SUAVEMENTE</>

6
ELA ANDA PELO PALCO NA FRENTE DO PUFE. ATRÁS DO PUFE, <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> HÁ UM PAINEL AMARELO COM UMA JANELA PINTADA, UM RELÓGIO E UM QUADRO COM QUATRO BONECOS</>. A MENINA <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> NÃO ENXERGA BEM</>.

CENA 2 (PAPITO SALVA NECO)

7
MIRALU – BATATA DOCEEEEE!

ENTRA EM CENA UM MENINO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> DE CAPACETE AZUL ILUMINADO, </><ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> CAMISETA AZUL E </> <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> BERMUDA QUADRICULADA AZUL COM BRANCO</> EM UM SKATE.

8

ELE USA <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> LUVAS VERDES, ÓCULOS AZUIS DE NATAÇÃO E UMA CAPA AZUL</>.

9

PAPITO – AHAM, LOCALIZEI!
PAPITO AVISTA O BONECO NO PUFE.

10

ELE <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> FINGE</> QUE ESTÁ TENTANDO SALVAR O BONECO, MAS <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> ESTÁ SENTADO NO PUFE
<ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> BRINCANDO</> COM NECO.

11

PAPITO – ABAIXE-SE MIRALU, ESTÁ VINDO UM VAMPIRO!
MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_AMB><ATIT_EVO> SEGUE OS COMANDOS</> DELE.

12

PAPITO – AQUI MIRALU, AQUI MIRALU!
ELE <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> FINGE</> ENTREGAR NECO À MIRALU, MAS <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> APROVEITA PARA BRINCAR</> JÁ QUE ELA <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> NÃO O ENXERGA DIREITO </>.

13

PAPITO – AI QUE MENINA RÉIA CHATA...
ELA <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> FINALMENTE PEGA</> NECO.

14

PAPITO – TEM.
PAPITO FICA <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> AMEDRONTADO</> E CORRE.

CENA 3 (O BANHO)

15

TIA CAROLA – (OFF) PAPITO, CADÊ VOCÊ? PAPITO, MIRALU...
PAPITO ACIONA O SEU RELÓGIO E
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> UMA LUZ VERDE ASCENDE</>. ELE COLOCA MIRALU SENTADA PERTO DOS SEUS PÉS.

16

ENTRA EM CENA UMA SENHORA <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> DE VESTIDO AMARELO</>.

17

ELA <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> ESTÁ DE ÓCULOS, TEM CABELOS LOIROS</> E <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_EVO> FINGE</> NÃO ESTAR VENDENDO PAPITO E MIRALU.

18

PAPITO – EU VOU TOMAR É CINCO BANHO, MÃE!
PAPITO SAI DE CENA.

CENA 4 (UMA FILHA ESPECIAL)

19

TIA CAROLA – VENHA, AGORA VOU ARRUMAR O SEU CABELO PRA VOCÊ FICAR BEM BONITA.
TIA CAROLA PUXA O PUFE E MIRALU SENTA.

20

A TIA
<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO><ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> ENFEITA O CABELO DE MIRALU COM UM LAÇO DE FITA VERMELHO</>.

CENA 5 (TEMPO É DINHEIRO)

21

TIO LUCRÉCIO – UM MINUTO?
TIO LUCRÉCIO ENTRA <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> APRESSADO FALANDO AO TELEFONE CELULAR.</>

22

TIO LUCRÉCIO – ORA, CAROLA, ESSE POVO QUER SUGAR O MEU SANGUE. ELE TEM UM
<ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> TIQUE NERVOSO</>. ENCOSTA O OMBRO NA ORELHA VÁRIAS VEZES, ENQUANTO FALA.

23

TIA CAROLA – MEU PEQUENO PRÍNCIPE.
<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> OS TIOS SE POSICIONAM EM TORNO DE MIRALU PARA UMA FOTO SELFIE</>.

24

TIO LUCRÉCIO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> ESTÁ DE PALETÓ VERDE</>, <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COLETE PRETO</> E <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> CALÇA QUADRICULADA VERDE COM BRANCO</>. ELE USA ÓCULOS.

25

TIA CAROLA – MINHA SANTA LUZIA, CADÊ ESSA PASTA?
TIO LUCRÉCIO SAI DE CENA E TIA CAROLA O SEGUE.

CENA 6 (O SONHO DE MIRALU)

26

MIRALU - ... EU GOSTO, NECO, DO CHEIRO DAS FLORES.

NECO <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS>
SUSURRA NO OUVIDO DA MIRALU. MIRALU

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS>

DANÇA</> COM NECO. ELA O

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS>

SEGURA PELOS BRAÇOS </> ELA O

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS>

ABRAÇA</>. MIRALU

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS> SE

AGACHA E CONVERSA </>COM NECO.

DESCREVER OS MOVIMENTOS DE MIRALU COM NECO NO PALCO.

27

MÚSICA. SONOPLASTIA. (APÓS A MÚSICA, MIRALU ADORMECE)

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> A LUZ NO PALCO DIMINUI</>. SURGEM
DOIS BONECOS SOBRE E A CASA DE MIRALU.<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> OS BONECOS SE TRANSFORMAM NOS
DOIS PERSONAGENS QUE ENTRAM POR TRÁS DA PLATEIA.</>

CENA 7 (A LUNETAS E O TEMPO)

28

MESTRE MAGOLINO – VAI ASSUSTAR A MENINA.

O PERSONAGEM QUE SEGUE NA FRENTE, <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS>
USA CALÇA E BLUSÃO LARANJA COM FITAS</>

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COLORIDAS</> PENDURADAS NA

CINTURA E SOBRE OS OMBROS E UM CHAPÉU

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COLORIDO</>.

29

O OUTRO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> USA CALÇA E BLUSÃO LILÁS,

</> <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> UM COLAR E UM CINTO CHEIO DE
PEDRAS </> <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COLORIDAS</>,

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> UM MANTO LILÁS </>E

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> UM CHAPÉU EM FORMA DE CONE </> E

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> COM A PONTA DOBRADA</>.

30

MESTRE MAGOLINO – EI, VOCÊ NÃO É O LUNÁTICO!

ELE PEGA UMA CRIANÇA DA PLATEIA. DEPOIS A SOLTA .

31

MESTRE MAGOLINO – AH, AÍ ESTÁ VOCÊ, LUNÁTICO.

OS DOIS SOBEM NO PALCO.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
LUZES AZUIS OS ILUMINAM</>.

32

LUNÁTICO <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> TEM UMA BOLSA
PENDURADA NO BRAÇO ESQUERDO</>.

33

MESTRE MAGOLINO – VEJA, VOU ME APRESENTAR.
ELES SE APROXIMAM DE MIRALU.

34

MESTRE MAGOLINO – CARCARÁ, CONGELAR.
MIRALU FICA <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> PARALISADA</>.

35

MESTRE MAGOLINO – PISQUE OS OLHOS PARA DIZER QUE SIM.
MIRALU PISCA.

36

MESTRE MAGOLINO – VAMOS, LUNÁTICO, ENTREGUE PRA ELA A NOSSA
SURPRESINHA.
LUNÁTICO ABRE A BOLSA, RETIRA UMA PULSEIRA ROSA. DEPOIS RETIRA UMA
CORNETA.
MESTRE MAGOLINO – LUNÁTICO, EU LHE TRANSFORMO NUM RATO.
LUNÁTICO <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> FINGE</> ENTREGAR A
LUNETAS. MIRALU APERTA
O NARIZ DO LUNÁTICO.

37

MESTRE MAGOLINO – ESTENDAM OS BRAÇOS PRA FRENTE, BALANCEM AS
MÃOZINHAS E
REPITAM COMIGO. VAMOS.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> ESTENDE OS BRAÇOS PARA
FRENTE</>
E O MESTRE MAGOLINO COLOCA LUNETAS NAS MÃOS DELA.

38

LUNÁTICO ENTREGA UM PANDEIRO PARA O MESTRE MAGOLINO.

39

MESTRE MAGOLINO – ULTRA TERMINUS VIDERE.
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
LUZES COLORIDAS PISCAM</>. OS TRÊS <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
SACODEM</>
O CORPO AO SOM DO ENCANTAMENTO.

40

MÚSICA.
<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO><ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS>
LUZES COLORIDAS PISCAM</>. ELES <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS>
DANÇAM</> <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> ALEGREMENTE </>.

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> JOGAM ANDOLETA </>. MIRALU
<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> DANÇA </>COM ELES.

41

FIM DA MÚSICA.

O MESTRE E O LUNÁTICO SOMEM.

MIRALU PROCURA OS DOIS PELO PALCO.

ELA FICA <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> FELIZ</> E

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> ANSIOSA</>

PARA OLHAR PELA LUNETAS.

CENA 8 (ATRAVÉS DA LUNETAS)

42

MIRALU – VALHA.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> SE PREPARA PARA USAR A
LUNETAS</>.

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> ELA A COLOCA JUNTO AO PEITO</>,

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> DEPOIS EM SEU OLHO DIREITO</>.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> FINALMENTE </> FIXA A LUNETAS
NO OLHO.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> UMA
INTENSA LUZ BRANCA VARRE O PALCO</>.

43

MÚSICA.

44

MIRALU – QUE MOSQUITÃO ALI.

MIRALU PÕE A LUNETAS LENTAMENTE NO OLHO. ELA

AVISTA NECO. ELA COLOCA A LUNETAS NO NECO E DEPOIS RECOLOCA NO SEU
OLHO.

45

MIRALU – AHHA, O MEU QUINTAL! NOSSA, QUE LINDO!

ELA CAMINHA PARA O QUINTAL.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>

LUZES BRANCAS ILUMINAM A PLATEIA</>. MIRALU CAMINHA

PELA PLATEIA.

DESCREVER POR ONDE MIRALU ANDA. O QUE ELA FAZ.

CENA 9 (SUPER-MIRALU)

46

MIRALU – MAS COITADA, SÓ TEM UMA PITOMBA.

PAPITO ESTÁ EM PÉ SOBRE O PUFE. MIRALU

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> MOSTRA A LUNETAS PARA PAPITO.</>

47

PAPITO – CUIDADO, TEM UMA BRUXA ATRÁS DAQUELA ÁRVORE COM RAÍZES DE TÊNIS.

A SOMBRA DE PAPITO <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> IMITANDO MONSTROS</> É PROJETADA NA PAREDE.

48

MIRALU

<ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS> COMBATE</> OS <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> MONSTROS</> NA PLATEIA.

49

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.

<ATIT_APR><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> LUZES VERMELHAS</>. PAPITO SE TRANSFORMA.

50

PAPITO – EU QUERIA MESMO É QUE VOCÊ FOSSE EMBORA DESSA CASA.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> SE ASSUSTA</>, RETIRA A LUNETAS E <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> CAI SENTADA</>.

51

<ATIT_APR><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> LUZES BRANCAS</>. PAPITO VOLTA <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS> AO NORMAL</>.

52

MIRALU – PRECISO TER MAIS CUIDADO PARA NÃO ULTRAPASSAR O TEMPO. MIRALU SENTA-SE NO PALCO.

CENA 10 (SETE SEGUNDO COM TIA CAROLA)

53

TIA CAROLA

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> ENTRA EM CENA COM UMA VASSOURA</>.

54

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.

MIRALU – MAS O QUE ESTOU VENDENDO?

<ATIT_APR><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> LUZES VERMELHAS</>. TIA CAROLA

<ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> MONTA NA VASSOURA</>.

55

TIA CAROLA – VOU CONVENCER O LUCRÉCIO A SE LIVRAR DESSA MENINA AMANHÃ MESMO.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> JOGA A LUNETAS NO CHÃO</>.

56

<ATIT_APR><ATIT_POS><ATIT_EVO><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO> LUZES BRANCAS</>. TIA CAROLA <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_INS> VOLTA AO NORMAL</>.

57

TIA CAROLA – PAPITOOOO!

TIA CAROLA SAI DE CENA. MIRALU SE LEVANTA.

CENA 11 (SETE SEGUNDOS COM O TIO LUCRÉCIO)

58

MIRALU – MAS AFINAL, QUAL SERÁ A VERDADEIRA VISÃO?

SONOPLASTIA: TOQUE DE TELEFONE.

TIO LUCRÉCIO <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> ENTRA EM CENA FALANDO AO TELEFONE</>.

59

MIRALU – ...UM HOMEM TÃO BOM, NÃO TEM TEMPO PARA SER MAU.

MIRALU PEGA A LUNETAS E MIRA NO TIO LUCRÉCIO.

60

MIRALU – POBRE TIO LUCRÉCIO... QUE CORAÇÃO BOM!

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.

<ATIT_APR><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> LUZES VERMELHAS</>. TIO LUCRÉCIO SE TRANSFORMA. ELE <ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> RETIRA O PALETÓ E SURGE UMA CAPA LILÁS.</>

61

MIRALU – MAS O QUE É QUE ESTÁ ACONTECENDO?

MIRALU TENTA RETIRAR A LUNETAS DO OLHO,

<ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> MAS NÃO CONSEGUE</>.

62

TIO LUCRÉCIO – O QUE VOCÊ ESTÁ OLHANDO, SUA CHATONILDA?

TIO LUCRÉCIO OLHA PARA MIRALU.

63

MIRALU – NADA NÃO, TIO LUCRÉCIO.

TIO LUCRÉCIO SOBE A GOLA DA CAMISA <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> COMO UM VAMPIRO.</>

64

TIO LUCRÉCIO – E EU VOU SUGAR TUDO O QUE É SEU, COMEÇANDO POR NECO, O SEU BONECO.

TIO LUCRÉCIO <ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> TOMA NECO</>.

CENA 12 (O RESGATE DO BONECO / A DESTRUIÇÃO DA LUNETAS)

65

MIRALU – TIA CAROLA, SOCORROOOOO!

TIA CAROLA APARECE

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> COMO UMA BRUXA</>,

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> SEGURANDO UMA MAÇÃ.</>

66

TIA CAROLA – VENHA MENINA, COMA ESSA MAÇÃ!

TIO LUCRÉCIO JOGA NECO PRA ELA.

ELA JOGA NECO DE VOLTA PARA TIO LUCRÉCIO.

67

MIRALU – PAPITOOOO!

PAPITO ENTRA EM CENA E SOBE NO PUFE.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> ELE USA UMA MÁSCARA COM UM ENORME BICO DOURADO

E UMA CAPA PRETA.</>

68

MÚSICA.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO> AS LUZES REDUZEM A INTENSIDADE</>. TIA CAROLA E TIO LUCRÉCIO

<ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_EVO> DANÇAM SEGURANDO OS BRAÇOS E AS PERNAS DE NECO </>. EM ALGUNS MOMENTOS,

<ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_EVO><ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> ELES PUXAM E ESTICAM OS BRAÇOS E AS PERNAS DO BONECO. </>

<ATIT_JUL><ATIT_NEG><ATIT_INS> ELES DERRUBAM O NECO NO CHÃO</>.

69

AO FINAL DA MÚSICA.

MIRALU <ATIT_AFE><ATIT_NEG><ATIT_INS> DESTROI A LUNETAS</>. CAEM TRÊS PEDAÇOS NO CHÃO. <ATIT_JUL><ATIT_POS><ATIT_EVO> ELES APANHAM E ERGUEM OS PEDAÇOS. SOMEM. </>

70

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> FOCO DE LUZ</> EM MIRALU E NECO SOZINHOS.

CENA 13 (A LIÇÃO)

71

O MESTRE MAGOLINO APARECE NOVAMENTE NA FORMA DE BONECO.

72

MESTRE MAGOLINO – AGORA ME RESPONDA, QUAL É A VERDADEIRA VISÃO? ENQUANTO O MESTRE FALA, O LUNÁTICO IMITA A FAMÍLIA DE MIRALU NO PALCO.

MESTRE MAGOLINO – MISSÃO CUMPRIDA, LUNÁTICO.
APARECE O BONECO DO LUNÁTICO.

73

OS BONECOS DO MESTRE E DO LUNÁTICO DESAPARECEM.
MIRALU SE SENTA NO PALCO.

74

OUVE-SE EM OFF A TIA CAROLA E O TIO LUCRÉCIO À PROCURA DE MIRALU.
<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS> AS LUZES ACENDEM.</> PAPITO ENTRA EM CENA. PAPITO LEVANTA MIRALU.

75

PAPITO – MÃE, PAI, A MIRALU ESTÁ AQUI.
EM SEGUIDA, O TIO E A TIA ENTRAM.
MIRALU SE APROXIMA DE TIA CAROLA.
MIRALU SE APROXIMA DE TIO LUCRÉCIO.

76

MÚSICA.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
LUZES COLORIDAS PISCAM</>. ELES <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS>
DANÇAM</>. ELES <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> CAMINHAM DE MÃOS
DADAS</> PELO PALCO.

77

MÚSICA.

<ATIT_APR><ATIT_AMB><ATIT_INS><ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_EVO>
LUZES BRANCAS VARREM O PALCO E LUZES COLORIDAS PISCAM</>. TODOS
VOLTAM <ATIT_AFE><ATIT_POS><ATIT_INS> CANTANDO.</>
ELES VÊM PARA O CENTRO DO PALCO UM A UM. PRIMEIRO PAPITO. ELE
AGRADECE.
DEPOIS TIA CAROLA, ELA AGRADECE...

78

ELES DÃO AS MÃOS E AGRADECEM.

79

FIM.

80

AUDIODESCRIÇÃO: LEÃO & BRAGA AUDIODESCRITORES ASSOCIADOS

81

ROTEIRO: BRUNA LEÃO E KLÍSTENES BRAGA

82

LOCUÇÃO: SARA BENVENUTO

APÊNDICE B – Roteiro de AD de *Miralu e a Luneta Encantada*, etiquetado com a categoria ‘engajamento’

1
BOA TARDE. SEJAM BEM-VINDOS AO TEATRO SESC EMILIANO QUEIROZ.
EU SOU SARA BENVENUTO E FAREI A LOCUÇÃO DA AUDIODESCRIÇÃO DO
ESPETÁCULO MIRALU E A LUNETAS ENCANTADA, DO GRUPO BANDEIRA DAS
ARTES. TENHAM UM ÓTIMO
ESPETÁCULO.

2
INFORMAÇÕES SOBRE O ESPAÇO. EX.: CAPACIDADE DE PÚBLICO, PLATEIA
LOTADA OU ESTIMATIVA DE PESSOAS NA PLATEIA, CORREDORES LATERAIS.
ESCADA DE ACESSO AO PALCO ETC.

CENA 1 (PROCURANDO NECO)

3
PALCO NO ESCURO. FOCO DE LUZ BRANCA EM UM BONECO
DE PANO. ELE ESTÁ SENTADO NUM PUFE COM
AS PERNAS ENTRE OS BRAÇOS.

4
ELE É MORENO E ESTÁ DE MACACÃO
COM LOSANGULOS COLORIDOS E BLUSA AMARELA.

5
MIRALU – NECO, NECO, NECO!
ENTRA EM CENA UMA MENINA DE VESTIDO VERMELHO. AS LUZES
ACENDEM SUAVEMENTE.

6
ELA ANDA PELO PALCO NA FRENTE DO PUFE. ATRÁS DO PUFE, HÁ UM PAINEL
AMARELO COM UMA JANELA PINTADA, UM RELÓGIO E UM QUADRO COM
QUATRO
BONECOS. A MENINA <ENG_HET> NÃO ENXERGA BEM</>.

CENA 2 (PAPITO SALVA NECO)

7
MIRALU – BATATA DOCEEEEE!
ENTRA EM CENA UM MENINO DE CAPACETE AZUL ILUMINADO,
CAMISETA AZUL E BERMUDA QUADRICULADA
AZUL COM BRANCO EM UM SKATE.

8
ELE USA LUVAS VERDES, ÓCULOS AZUIS DE NATAÇÃO E UMA CAPA AZUL.

9

PAPITO – AHAM, LOCALIZEI!
PAPITO AVISTA O BONECO NO PUFE.

10

ELE FINGE QUE ESTÁ TENTANDO
SALVAR O BONECO, <ENG_HET> MAS ESTÁ SENTADO NO PUFE</>
BRINCANDO COM NECO.

11

PAPITO – ABAIXE-SE MIRALU, ESTÁ VINDO UM VAMPIRO!
MIRALU SEGUE OS COMANDOS DELE.

12

PAPITO – AQUI MIRALU, AQUI MIRALU!
ELE FINGE ENTREGAR NECO À MIRALU,
<ENG_HET> MAS APROVEITA PARA BRINCAR</> JÁ QUE ELA
<ENG_HET> NÃO O ENXERGA DIREITO </>.

13

PAPITO – AI QUE MENINA RÉIA CHATA...
ELA FINALMENTE PEGA NECO.

14

PAPITO – TEM.
PAPITO FICA AMEDRONTADO E CORRE.

CENA 3 (O BANHO)

15

TIA CAROLA – (OFF) PAPITO, CADÊ VOCÊ? PAPITO, MIRALU...
PAPITO ACIONA O SEU RELÓGIO E UMA LUZ VERDE ASCENDE. ELE COLOCA
MIRALU
SENTADA PERTO DOS SEUS PÉS.

16

ENTRA EM CENA UMA SENHORA DE VESTIDO AMARELO.

17

ELA ESTÁ DE ÓCULOS, TEM CABELOS LOIROS E FINGE
<ENG_HET> NÃO ESTAR VENDO </> PAPITO E MIRALU.

18

PAPITO – EU VOU TOMAR É CINCO BANHO, MÃE!
PAPITO SAI DE CENA.

CENA 4 (UMA FILHA ESPECIAL)

19

TIA CAROLA – VENHA, AGORA VOU ARRUMAR O SEU CABELO PRA VOCÊ FICAR BEM BONITA.

TIA CAROLA PUXA O PUFE E MIRALU SENTA.

20

A TIA ENFEITA O CABELO DE MIRALU COM UM LAÇO DE FITA VERMELHO.

CENA 5 (TEMPO É DINHEIRO)

21

TIO LUCRÉCIO – UM MINUTO?

TIO LUCRÉCIO ENTRA APRESSADO FALANDO AO TELEFONE CELULAR.

22

TIO LUCRÉCIO – ORA, CAROLA, ESSE POVO QUER SUGAR O MEU SANGUE. ELE TEM UM TIQUE NERVOSO. ENCOSTA O OMBRO NA ORELHA VÁRIAS VEZES, ENQUANTO FALA.

23

TIA CAROLA – MEU PEQUENO PRÍNCIPE.

OS TIOS SE POSICIONAM EM TORNO DE MIRALU PARA UMA FOTO SELFIE.

24

TIO LUCRÉCIO ESTÁ DE PALETÓ VERDE, COLETE PRETO E CALÇA QUADRICULADA VERDE COM BRANCO. ELE USA ÓCULOS.

25

TIA CAROLA – MINHA SANTA LUZIA, CADÊ ESSA PASTA?

TIO LUCRÉCIO SAI DE CENA E TIA CAROLA O SEGUE.

CENA 6 (O SONHO DE MIRALU)

26

MIRALU - ... EU GOSTO, NECO, DO CHEIRO DAS FLORES.

NECO SUSURRA NO OUVIDO DA MIRALU

MIRALU DANÇA COM NECO. ELA O SEGURA PELOS BRAÇOS ELA O ABRAÇA. MIRALU SE AGACHA E CONVERSA COM NECO.

DESCREVER OS MOVIMENTOS DE MIRALU COM NECO NO PALCO.

27

MÚSICA. SONOPLASTIA. (APÓS A MÚSICA, MIRALU ADORMECE)

A LUZ NO PALCO DIMINUI. SURGEM DOIS BONECOS SOBRE A CASA DE MIRALU.

OS BONECOS SE TRANSFORMAM NOS DOIS PERSONAGENS QUE ENTRAM POR TRÁS DA PLATEIA.

CENA 7 (A LUNETAS E O TEMPO)

28

MESTRE MAGOLINO – VAI ASSUSTAR A MENINA.
O PERSONAGEM QUE SEGUE NA FRENTE, USA CALÇA E BLUSÃO LARANJA
COM FITAS
COLORIDAS PENDURADAS NA CINTURA E SOBRE OS OMBROS E UM CHAPÉU
COLORIDO.

29

O OUTRO USA CALÇA E BLUSÃO LILÁS, UM COLAR E UM CINTO CHEIO
DE PEDRAS COLORIDAS, UM MANTO LILÁS E UM CHAPÉU EM
FORMA DE CONE E COM A PONTA DOBRADA.

30

MESTRE MAGOLINO – EI, VOCÊ NÃO É O LUNÁTICO!
ELE PEGA UMA CRIANÇA DA PLATEIA. DEPOIS A SOLTA .

31

MESTRE MAGOLINO – AH, AÍ ESTÁ VOCÊ, LUNÁTICO.
OS DOIS SOBEM NO PALCO. LUZES AZUIS OS ILUMINAM.

32

LUNÁTICO TEM UMA BOLSA PENDURADA NO BRAÇO ESQUERDO.

33

MESTRE MAGOLINO – VEJA, VOU ME APRESENTAR.
ELES SE APROXIMAM DE MIRALU.

34

MESTRE MAGOLINO – CARCARÁ, CONGELAR.
MIRALU FICA PARALISADA.

35

MESTRE MAGOLINO – PISQUE OS OLHOS PARA DIZER QUE SIM.
MIRALU PISCA.

36

MESTRE MAGOLINO – VAMOS, LUNÁTICO, ENTREGUE PRA ELA A NOSSA
SURPRESINHA.
LUNÁTICO ABRE A BOLSA, RETIRA UMA PULSEIRA ROSA. DEPOIS RETIRA UMA
CORNETA.
MESTRE MAGOLINO – LUNÁTICO, EU LHE TRANSFORMO NUM RATO.
LUNÁTICO FINGE ENTREGAR A LUNETAS. MIRALU APERTA
O NARIZ DO LUNÁTICO.

37

MESTRE MAGOLINO – ESTENDAM OS BRAÇOS PRA FRENTE, BALANÇEM AS
MÃOZINHAS E
REPITAM COMIGO. VAMOS.

MIRALU ESTENDE OS BRAÇOS PARA FRENTE

E O MESTRE MAGOLINO COLOCA LUNETAS NAS MÃOS DELA.

38

LUNÁTICO ENTREGA UM PANDEIRO PARA O MESTRE MAGOLINO.

39

MESTRE MAGOLINO – ULTRA TERMINUS VIDERE.
LUZES COLORIDAS PISCAM. OS TRÊS SACODEM
O CORPO AO SOM DO ENCANTAMENTO.

40

MÚSICA.
LUZES COLORIDAS PISCAM. ELES DANÇAM ALEGREMENTE. JOGAM
ANDOLETA.
MIRALU DANÇA COM ELES.

41

FIM DA MÚSICA.
O MESTRE E O LUNÁTICO SOMEM.
MIRALU PROCURA OS DOIS PELO PALCO.
ELA FICA FELIZ E ANSIOSA
PARA OLHAR PELA LUNETAS.

CENA 8 (ATRAVÉS DA LUNETAS)

42

MIRALU – VALHA.
MIRALU SE PREPARA PARA USAR A LUNETAS. ELA A COLOCA JUNTO AO PEITO,
DEPOIS EM SEU OLHO DIREITO. MIRALU FINALMENTE FIXA A LUNETAS NO
OLHO.

UMA INTENSA LUZ BRANCA VARRE O PALCO.

43

MÚSICA.

44

MIRALU – QUE MOSQUITÃO ALI.
MIRALU PÕE A LUNETAS LENTAMENTE NO OLHO. ELA
AVISTA NECO. ELA COLOCA A LUNETAS NO NECO E DEPOIS RECOLOCA NO SEU
OLHO.

45

MIRALU – AHHH, O MEU QUINTAL! NOSSA, QUE LINDO!
ELA CAMINHA PARA O QUINTAL. LUZES BRANCAS ILUMINAM A PLATEIA.
MIRALU CAMINHA
PELA PLATEIA.
DESCREVER POR ONDE MIRALU ANDA. O QUE ELA FAZ.

CENA 9 (SUPER-MIRALU)

46

MIRALU – MAS COITADA, SÓ TEM UMA PITOMBA.
PAPITO ESTÁ EM PÉ SOBRE O PUFE.
MIRALU MOSTRA A LUNETAS PARA PAPITO.

47

PAPITO – CUIDADO, TEM UMA BRUXA ATRÁS DAQUELA ÁRVORE COM RAÍZES DE TÊNIS.
A SOMBRA DE PAPITO IMITANDO MONSTROS É PROJETADA NA PAREDE.

48

MIRALU COMBATE OS MONSTROS NA PLATEIA.

49

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.
LUZES VERMELHAS. PAPITO SE TRANSFORMA.

50

PAPITO – EU QUERIA MESMO É QUE VOCÊ FOSSE EMBORA DESSA CASA.
MIRALU SE ASSUSTA, RETIRA A LUNETAS E CAI SENTADA.

51

LUZES BRANCAS. PAPITO VOLTA AO NORMAL.

52

MIRALU – PRECISO TER MAIS CUIDADO PARA NÃO ULTRAPASSAR O TEMPO.
MIRALU SENTA-SE NO PALCO.

CENA 10 (SETE SEGUNDO COM TIA CAROLA)

53

TIA CAROLA ENTRA EM CENA COM UMA VASSOURA.

54

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.
MIRALU – MAS O QUE ESTOU VENDENDO?
LUZES VERMELHAS. TIA CAROLA MONTA NA VASSOURA.

55

TIA CAROLA – VOU CONVENCER O LUCRÉCIO A SE LIVRAR DESSA MENINA AMANHÃ MESMO.
MIRALU JOGA A LUNETAS NO CHÃO.

56

LUZES BRANCAS. TIA CAROLA VOLTA AO NORMAL.

57

TIA CAROLA – PAPITOOOO!
TIA CAROLA SAI DE CENA. MIRALU SE LEVANTA.

CENA 11 (SETE SEGUNDOS COM O TIO LUCRÉCIO)

58

MIRALU – MAS AFINAL, QUAL SERÁ A VERDADEIRA VISÃO?
SONOPLASTIA: TOQUE DE TELEFONE.
TIO LUCRÉCIO ENTRA EM CENA FALANDO AO TELEFONE.

59

MIRALU – ...UM HOMEM TÃO BOM, NÃO TEM TEMPO PARA SER MAU.
MIRALU PEGA A LUNETAS E MIRA NO TIO LUCRÉCIO.

60

MIRALU – POBRE TIO LUCRÉCIO... QUE CORAÇÃO BOM!
SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.
LUZES VERMELHAS. TIO LUCRÉCIO SE TRANSFORMA. ELE RETIRA O PALETÓ E SURGE UMA CAPA LILÁS.

61

MIRALU – MAS O QUE É QUE ESTÁ ACONTECENDO?
MIRALU TENTA RETIRAR A LUNETAS DO OLHO, <ENG_HET> MAS <ENG_HET> NÃO CONSEGUE</></>.

62

TIO LUCRÉCIO – O QUE VOCÊ ESTÁ OLHANDO, SUA CHATONILDA?
TIO LUCRÉCIO OLHA PARA MIRALU.

63

MIRALU – NADA NÃO, TIO LUCRÉCIO.
TIO LUCRÉCIO SOBE A GOLA DA CAMISA COMO UM VAMPIRO.

64

TIO LUCRÉCIO – E EU VOU SUGAR TUDO O QUE É SEU, COMEÇANDO POR NECO, O SEU BONECO.
TIO LUCRÉCIO TOMA NECO.

CENA 12 (O RESGATE DO BONECO / A DESTRUIÇÃO DA LUNETAS)

65

MIRALU – TIA CAROLA, SOCORROOOOO!
TIA CAROLA APARECE COMO UMA BRUXA, SEGURANDO UMA MAÇA.

66

TIA CAROLA – VENHA MENINA, COMA ESSA MAÇA!
TIO LUCRÉCIO JOGA NECO PRA ELA.

ELA JOGA NECO DE VOLTA PARA TIO LUCRÉCIO.

67

MIRALU – PAPITOOOO!

PAPITO ENTRA EM CENA E SOBE NO PUFE. ELE USA UMA MÁSCARA COM UM ENORME BICO DOURADO E UMA CAPA PRETA.

68

MÚSICA.

AS LUZES REDUZEM A INTENSIDADE. TIA CAROLA E TIO LUCRÉCIO DANÇAM SEGURANDO OS BRAÇOS E AS PENAS DE NECO. EM ALGUNS MOMENTOS, ELES PUXAM E ESTICAM OS BRAÇOS E AS PERNAS DO BONECO. ELES DERRUBAM O NECO NO CHÃO.

69

AO FINAL DA MÚSICA.

MIRALU DESTROI A LUNETAS. CAEM TRÊS PEDAÇOS NO CHÃO. ELES APANHAM E ERGUEM OS PEDAÇOS. SOMEM.

70

FOCO DE LUZ EM MIRALU E NECO SOZINHOS.

CENA 13 (A LIÇÃO)

71

O MESTRE MAGOLINO APARECE NOVAMENTE NA FORMA DE BONECO.

72

MESTRE MAGOLINO – AGORA ME RESPONDA, QUAL É A VERDADEIRA VISÃO? ENQUANTO O MESTRE FALA, O LUNÁTICO IMITA A FAMÍLIA DE MIRALU NO PALCO.

MESTRE MAGOLINO – MISSÃO CUMPRIDA, LUNÁTICO. APARECE O BONECO DO LUNÁTICO.

73

OS BONECOS DO MESTRE E DO LUNÁTICO DESAPARECEM. MIRALU SE SENTA NO PALCO.

74

OUVE-SE EM OFF A TIA CAROLA E O TIO LUCRÉCIO À PROCURA DE MIRALU. AS LUZES ACENDEM. PAPITO ENTRA EM CENA. PAPITO LEVANTA MIRALU.

75

PAPITO – MÃE, PAI, A MIRALU ESTÁ AQUI.

EM SEGUIDA, O TIO E A TIA ENTRAM.

MIRALU SE APROXIMA DE TIA CAROLA.

MIRALU SE APROXIMA DE TIO LUCRÉCIO.

76

MÚSICA.

LUZES COLORIDAS PISCAM. ELES DANÇAM. ELES CAMINHAM DE MÃOS DADAS PELO PALCO.

77

MÚSICA.

LUZES BRANCAS VARRAM O PALCO E LUZES COLORIDAS PISCAM. TODOS VOLTAM CANTANDO.

ELES VEM PARA O CENTRO DO PALCO UM A UM. PRIMEIRO PAPITO. ELE AGRADECE.

DEPOIS TIA CAROLA, ELA AGRADECE...

78

ELES DÃO AS MÃOS E AGRADECEM.

79

FIM.

80

AUDIODESCRIÇÃO: LEÃO & BRAGA AUDIODESCRITORES ASSOCIADOS

81

ROTEIRO: BRUNA LEÃO E KLÍSTENES BRAGA

82

LOCUÇÃO: SARA BENVENUTO

APÊNDICE C – Roteiro de AD de *Miralu e a Luneta Encantada*, etiquetado com a categoria ‘gradação’

1
BOA TARDE. SEJAM BEM-VINDOS AO TEATRO SESC EMILIANO QUEIROZ. EU SOU SARA BENVENUTO E FAREI A LOCUÇÃO DA AUDIODESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO MIRALU E A LUNETAS ENCANTADA, DO GRUPO BANDEIRA DAS ARTES. TENHAM UM ÓTIMO ESPETÁCULO.

2
INFORMAÇÕES SOBRE O ESPAÇO. EX.: CAPACIDADE DE PÚBLICO, PLATEIA LOTADA OU ESTIMATIVA DE PESSOAS NA PLATEIA, CORREDORES LATERAIS. ESCADA DE ACESSO AO PALCO ETC.

CENA 1 (PROCURANDO NECO)

3
PALCO NO <GRAD_FOR><GRAD_AUM> ESCURO</>. FOCO DE LUZ BRANCA EM UM BONECO DE PANO. ELE ESTÁ SENTADO NUM PUFE COM AS PERNAS ENTRE OS BRAÇOS.

4
ELE É <GRAD_FOR><GRAD_AUM> MORENO </> E ESTÁ DE MACACÃO COM LOSANGULOS COLORIDOS E BLUSA AMARELA.

5
MIRALU – NECO, NECO, NECO!
ENTRA EM CENA UMA MENINA DE VESTIDO VERMELHO. AS LUZES ACENDEM <GRAD_FOR><GRAD_DIM> SUAVEMENTE</>

6
ELA ANDA PELO PALCO NA FRENTE DO PUFE. ATRÁS DO PUFE, HÁ UM PAINEL AMARELO COM UMA JANELA PINTADA, UM RELÓGIO E UM QUADRO COM QUATRO BONECOS. A MENINA NÃO ENXERGA <GRAD_FOR><GRAD_AUM> BEM</>.

CENA 2 (PAPITO SALVA NECO)

7
MIRALU – BATATA DOCEEEEE!
ENTRA EM CENA UM MENINO DE CAPACETE AZUL ILUMINADO, CAMISETA AZUL E BERMUDA QUADRICULADA AZUL COM BRANCO EM UM SKATE.

8
ELE USA LUVAS VERDES, ÓCULOS AZUIS DE NATAÇÃO E UMA CAPA AZUL.

9

PAPITO – AHAM, LOCALIZEI!
PAPITO AVISTA O BONECO NO PUFE.

10

ELE FINGE QUE ESTÁ TENTANDO
SALVAR O BONECO, MAS ESTÁ SENTADO NO PUFE
BRINCANDO COM NECO.

11

PAPITO – ABAIXE_SE MIRALU, ESTÁ VINDO UM VAMPIRO!
MIRALU SEGUE OS COMANDOS DELE.

12

PAPITO – AQUI MIRALU, AQUI MIRALU!
ELE FINGE ENTREGAR NECO À MIRALU, MAS APROVEITA PARA BRINCAR JÁ
QUE ELA NÃO O ENXERGA <GRAD_FOR><GRAD_AUM> DIREITO</>.

13

PAPITO – AI QUE MENINA RÉIA CHATA...
ELA <GRAD_FOR><GRAD_AUM> FINALMENTE</> PEGA NECO.

14

PAPITO – TEM.
PAPITO FICA <GRAD_FOR><GRAD_DIM> AMEDRONTADO</> E
<GRAD_FOR><GRAD_AUM> CORRE </>.

CENA 3 (O BANHO)

15

TIA CAROLA – (OFF) PAPITO, CADÊ VOCÊ? PAPITO, MIRALU...
PAPITO ACIONA O SEU RELÓGIO E UMA LUZ VERDE ASCENDE. ELE COLOCA
MIRALU SENTADA <GRAD_FOR><GRAD_DIM> PERTO DOS </>SEUS PÉS.

16

ENTRA EM CENA UMA SENHORA DE VESTIDO AMARELO.

17

ELA ESTÁ DE ÓCULOS, TEM CABELOS LOIROS E FINGE
NÃO ESTAR VENDO PAPITO E MIRALU.

18

PAPITO – EU VOU TOMAR É CINCO BANHO, MÃE!
PAPITO SAI DE CENA.

CENA 4 (UMA FILHA ESPECIAL)

19

TIA CAROLA – VENHA, AGORA VOU ARRUMAR O SEU CABELO PRA VOCÊ
FICAR BEM BONITA.

TIA CAROLA PUXA O PUFE E MIRALU SENTA.

20

A TIA ENFEITA O CABELO DE MIRALU COM UM LAÇO DE FITA VERMELHO.

CENA 5 (TEMPO É DINHEIRO)

21

TIO LUCRÉCIO – UM MINUTO?

TIO LUCRÉCIO ENTRA <GRAD_FOR><GRAD_AUM> APRESSADO </> FALANDO AO TELEFONE CELULAR.

22

TIO LUCRÉCIO – ORA, CAROLA, ESSE POVO QUER SUGAR O MEU SANGUE. ELE TEM UM TIQUE NERVOSO. ENCOSTA O OMBRO NA ORELHA VÁRIAS VEZES, ENQUANTO FALA.

23

TIA CAROLA – MEU PEQUENO PRÍNCIPE.

OS TIOS SE POSICIONAM <GRAD_FOR><GRAD_DIM> EM TORNO</> DE MIRALU PARA UMA FOTO SELFIE.

24

TIO LUCRÉCIO ESTÁ DE PALETÓ VERDE, COLETE PRETO E CALÇA QUADRICULADA VERDE COM BRANCO. ELE USA ÓCULOS.

25

TIA CAROLA – MINHA SANTA LUZIA, CADÊ ESSA PASTA?

TIO LUCRÉCIO SAI DE CENA E TIA CAROLA O SEGUE.

CENA 6 (O SONHO DE MIRALU)

26

MIRALU - ... EU GOSTO, NECO, DO CHEIRO DAS FLORES.

NECO <GRAD_FOR><GRAD_DIM> SUSURRA NO OUVIDO </> DA MIRALU.

MIRALU DANÇA COM NECO. ELA O SEGURA PELOS BRAÇOS ELA O ABRAÇA.

MIRALU SE AGACHA E CONVERSA COM NECO. DESCREVER OS MOVIMENTOS DE MIRALU COM NECO NO PALCO.

27

MÚSICA. SONOPLASTIA. (APÓS A MÚSICA, MIRALU ADORMECE)

A LUZ NO PALCO DIMINUI. SURGEM DOIS BONECOS SOBRE E A CASA DE MIRALU.

OS BONECOS SE TRANSFORMAM NOS DOIS PERSONAGENS QUE ENTRAM POR TRÁS DA PLATEIA.

CENA 7 (A LUNETAS E O TEMPO)

28

MESTRE MAGOLINO – VAI ASSUSTAR A MENINA.
O PERSONAGEM QUE SEGUE NA FRENTE, USA CALÇA E
<GRAD_FOR><GRAD_AUM> BLUSÃO </> LARANJA COM FITAS
COLORIDAS PENDURADAS NA CINTURA E SOBRE OS OMBROS E UM CHAPÉU
COLORIDO.

29

O OUTRO USA CALÇA E <GRAD_FOR><GRAD_AUM> BLUSÃO </> LILÁS, UM
COLAR E UM CINTO <GRAD_FOR><GRAD_AUM> CHEIO
</> DE PEDRAS COLORIDAS, UM MANTO LILÁS E UM CHAPÉU EM
FORMA DE CONE E COM A PONTA DOBRADA.

30

MESTRE MAGOLINO – EI, VOCÊ NÃO É O LUNÁTICO!
ELE PEGA UMA CRIANÇA DA PLATEIA. DEPOIS A SOLTA .

31

MESTRE MAGOLINO – AH, AÍ ESTÁ VOCÊ, LUNÁTICO.
OS DOIS SOBEM NO PALCO. LUZES AZUIS OS ILUMINAM.

32

LUNÁTICO TEM UMA BOLSA PENDURADA NO BRAÇO ESQUERDO.

33

MESTRE MAGOLINO – VEJA, VOU ME APRESENTAR.
ELES SE APROXIMAM DE MIRALU.

34

MESTRE MAGOLINO – CARCARÁ, CONGELAR.
MIRALU FICA PARALISADA.

35

MESTRE MAGOLINO – PISQUE OS OLHOS PARA DIZER QUE SIM.
MIRALU PISCA.

36

MESTRE MAGOLINO – VAMOS, LUNÁTICO, ENTREGUE PRA ELA A NOSSA
SURPRESINHA.
LUNÁTICO ABRE A BOLSA, RETIRA UMA PULSEIRA ROSA. DEPOIS RETIRA UMA
CORNETA.
MESTRE MAGOLINO – LUNÁTICO, EU LHE TRANSFORMO NUM RATO.
LUNÁTICO FINGE ENTREGAR A LUNETAS. MIRALU APERTA
O NARIZ DO LUNÁTICO.

37

MESTRE MAGOLINO – ESTENDAM OS BRAÇOS PRA FRENTE, BALANÇEM AS
MÃOZINHAS E
REPITAM COMIGO. VAMOS.

MIRALU ESTENDE OS BRAÇOS PARA FRENTE E O MESTRE MAGOLINO COLOCA LUNETAS NAS MÃOS DELA.

38

LUNÁTICO ENTREGA UM PANDEIRO PARA O MESTRE MAGOLINO.

39

MESTRE MAGOLINO – ULTRA TERMINUS VIDERE.
LUZES COLORIDAS PISCAM. OS TRÊS SACODEM
O CORPO AO SOM DO ENCANTAMENTO.

40

MÚSICA.

LUZES COLORIDAS PISCAM. ELES
DANÇAM ALEGREMENTE. JOGAM ANDOLETA . MIRALU DANÇA COM ELES.

41

FIM DA MÚSICA.
O MESTRE E O LUNÁTICO SOMEM.
MIRALU PROCURA OS DOIS PELO PALCO.
ELA FICA FELIZ E ANSIOSA
PARA OLHAR PELA LUNETAS.

CENA 8 (ATRAVÉS DA LUNETAS)

42

MIRALU – VALHA.

MIRALU SE PREPARA PARA USAR A LUNETAS. ELA A COLOCA
<GRAD_FOR><GRAD_DIM> JUNTO AO </> PEITO,
DEPOIS EM SEU OLHO DIREITO. MIRALU <GRAD_FOR><GRAD_AUM>
FINALMENTE </> <GRAD_FOR><GRAD_AUM> FIXA </> A LUNETAS NO OLHO. </>
UMA <GRAD_FOR><GRAD_AUM> INTENSA </> LUZ BRANCA
<GRAD_FOR><GRAD_AUM> VARRE </> O PALCO.

43

MÚSICA.

44

MIRALU – QUE MOSQUITÃO ALI.
MIRALU PÕE A LUNETAS <GRAD_FOR><GRAD_DIM> LENTAMENTE </> NO
OLHO. ELA AVISTA NECO. ELA COLOCA A LUNETAS NO NECO E DEPOIS
RECOLOCA NO SEU OLHO.

45

MIRALU – AHHH, O MEU QUINTAL! NOSSA, QUE LINDO!
ELA CAMINHA PARA O QUINTAL. LUZES BRANCAS ILUMINAM A PLATEIA.
MIRALU CAMINHA PELA PLATEIA.
DESCREVER POR ONDE MIRALU ANDA. O QUE ELA FAZ.

CENA 9 (SUPER-MIRALU)

46

MIRALU – MAS COITADA, SÓ TEM UMA PITOMBA.
PAPITO ESTÁ EM PÉ SOBRE O PUFE.
MIRALU MOSTRA A LUNETA PARA PAPITO.

47

PAPITO – CUIDADO, TEM UMA BRUXA ATRÁS DAQUELA ÁRVORE COM RAÍZES
DE TÊNIS.
A SOMBRA DE PAPITO IMITANDO MONSTROS É PROJETADA NA PAREDE.

48

MIRALU COMBATE OS MONSTROS NA PLATEIA.

49

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE
SEGUNDOS.
LUZES VERMELHAS. PAPITO SE TRANSFORMA.

50

PAPITO – EU QUERIA MESMO É QUE VOCÊ FOSSE EMBORA DESSA CASA.
MIRALU SE ASSUSTA, RETIRA A LUNETA E CAI SENTADA.

51

LUZES BRANCAS. PAPITO VOLTA AO NORMAL.

52

MIRALU – PRECISO TER MAIS CUIDADO PARA NÃO ULTRAPASSAR O TEMPO.
MIRALU SENTA-SE NO PALCO.

CENA 10 (SETE SEGUNDO COM TIA CAROLA)

53

TIA CAROLA ENTRA EM CENA COM UMA VASSOURA.

54

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE
SEGUNDOS.
MIRALU – MAS O QUE ESTOU VENDO?
LUZES VERMELHAS. TIA CAROLA MONTA NA VASSOURA.

55

TIA CAROLA – VOU CONVENCER O LUCRÉCIO A SE LIVRAR DESSA MENINA
AMANHÃ MESMO.
MIRALU JOGA A LUNETA NO CHÃO.

56

LUZES BRANCAS. TIA CAROLA VOLTA AO NORMAL.

57

TIA CAROLA – PAPITOOOO!

TIA CAROLA SAI DE CENA. MIRALU SE LEVANTA.

CENA 11 (SETE SEGUNDOS COM O TIO LUCRÉCIO)

58

MIRALU – MAS AFINAL, QUAL SERÁ A VERDADEIRA VISÃO?

SONOPLASTIA: TOQUE DE TELEFONE.

TIO LUCRÉCIO ENTRA EM CENA FALANDO AO TELEFONE.

59

MIRALU – ...UM HOMEM TÃO BOM, NÃO TEM TEMPO PARA SER MAU.

MIRALU PEGA A LUNETAS E MIRA NO TIO LUCRÉCIO.

60

MIRALU – POBRE TIO LUCRÉCIO... QUE CORAÇÃO BOM!

SONOPLASTIA: OUVES-SE O SOM INDICANDO QUE SE PASSARAM MAIS DE SETE SEGUNDOS.

LUZES VERMELHAS. TIO LUCRÉCIO SE TRANSFORMA. ELE RETIRA O PALETÓ E SURGE UMA CAPA LILÁS.

61

MIRALU – MAS O QUE É QUE ESTÁ ACONTECENDO?

MIRALU TENTA RETIRAR A LUNETAS DO OLHO, MAS NÃO CONSEGUE.

62

TIO LUCRÉCIO – O QUE VOCÊ ESTÁ OLHANDO, SUA CHATONILDA?

TIO LUCRÉCIO OLHA PARA MIRALU.

63

MIRALU – NADA NÃO, TIO LUCRÉCIO.

TIO LUCRÉCIO SOBE A GOLA DA CAMISA COMO UM VAMPIRO.

64

TIO LUCRÉCIO – E EU VOU SUGAR TUDO O QUE É SEU, COMEÇANDO POR NECO, O SEU BONECO.

TIO LUCRÉCIO TOMA NECO.

CENA 12 (O RESGATE DO BONECO / A DESTRUIÇÃO DA LUNETAS)

65

MIRALU – TIA CAROLA, SOCORROOOOO!

TIA CAROLA APARECE COMO UMA BRUXA, SEGURANDO UMA MAÇÃ.

66

TIA CAROLA – VENHA MENINA, COMA ESSA MAÇÃ!

TIO LUCRÉCIO JOGA NECO PRA ELA. ELA JOGA NECO DE VOLTA PARA TIO LUCRÉCIO.

67

MIRALU – PAPITOOOO!

PAPITO ENTRA EM CENA E SOBE NO PUFE. ELE USA UMA MÁSCARA COM UM ENORME BICO DOURADO E UMA CAPA PRETA.

68

MÚSICA.

AS LUZES REDUZEM A INTENSIDADE. TIA CAROLA E TIO LUCRÉCIO DANÇAM SEGURANDO OS BRAÇOS E AS PENAS DE NECO. EM ALGUNS MOMENTOS, ELES PUXAM E ESTICAM OS BRAÇOS E AS PERNAS DO BONECO. ELES DERRUBAM O NECO NO CHÃO.

69

AO FINAL DA MÚSICA.

MIRALU DESTROI A LUNETAS. CAEM TRÊS PEDAÇOS NO CHÃO. ELES APANHAM E ERGUEM OS PEDAÇOS. SOMEM.

70

FOCO DE LUZ EM MIRALU E NECO SOZINHOS.

CENA 13 (A LIÇÃO)

71

O MESTRE MAGOLINO APARECE <GRAD_FOR><GRAD_AUM> NOVAMENTE</> NA FORMA DE BONECO.

72

MESTRE MAGOLINO – AGORA ME RESPONDA, QUAL É A VERDADEIRA VISÃO? ENQUANTO O MESTRE FALA, O LUNÁTICO IMITA A FAMÍLIA DE MIRALU NO PALCO.

MESTRE MAGOLINO – MISSÃO CUMPRIDA, LUNÁTICO. APARECE O BONECO DO LUNÁTICO.

73

OS BONECOS DO MESTRE E DO LUNÁTICO DESAPARECEM. MIRALU SE SENTA NO PALCO.

74

OUVE-SE EM OFF A TIA CAROLA E O TIO LUCRÉCIO À PROCURA DE MIRALU. AS LUZES ACENDEM. PAPITO ENTRA EM CENA. PAPITO LEVANTA MIRALU.

75

PAPITO – MÃE, PAI, A MIRALU ESTÁ AQUI. EM SEGUIDA, O TIO E A TIA ENTRAM. MIRALU SE APROXIMA DE TIA CAROLA. MIRALU SE APROXIMA DE TIO LUCRÉCIO.

76

MÚSICA.

LUZES COLORIDAS PISCAM. ELES DANÇAM. ELES CAMINHAM DE MÃOS DADAS PELO PALCO.

77

MÚSICA.

LUZES BRANCAS <GRAD_FOR><GRAD_AUM> VARREM</> O PALCO E LUZES COLORIDAS PISCAM. TODOS VOLTAM CANTANDO.

ELES VÊM PARA O CENTRO DO PALCO UM A UM. PRIMEIRO PAPITO. ELE AGRADECE.

DEPOIS TIA CAROLA, ELA AGRADECE...

78

ELES DÃO AS MÃOS E AGRADECEM.

79

FIM.

80

AUDIODESCRIÇÃO: LEÃO & BRAGA AUDIODESCRITORES ASSOCIADOS

81

ROTEIRO: BRUNA LEÃO E KLÍSTENES BRAGA

82

LOCUÇÃO: SARA BENVENUTO

ANEXO

ANEXO A – Texto da peça

MIRALU E A LUNETA ENCANTADA

*Adaptação livre de **Fernando Lira**, para teatro infantil, do conto de Joaquim Manuel de Macedo - A Luneta Mágica.*

PERSONAGENS:

MIRALU, PAPITO, TIA CAROLA, TIO LUCRÉCIO, MESTRE MAGOLINO, LUNÁTICO E BONECO NECO

PRÓLOGO (Encantamento – Prólogo cantado)

Todo dia ela acordava
Ela queria, mas não brincava
O seu primo muito querido
Super-Herói só o Papito

Sua tia tão cuidadosa
Fazia tudo, tia Carola
E Miralu ficava mal
Não punha os pés nem no quintal

E o tio Lucrécio trabalha tanto
Subiu o dólar? E rendeu quanto?
Seu telefone sempre tocava
Com Miralu nunca brincava

E Miralu desejou ter outra visão
Só não sabia
Aprenderia
Uma lição

Prólogo Falado (pode ser uma projeção)

MESTRE MAGOLINO – Certa vez eu conheci uma menina, que era parecida assim com você, com você, com você aí na frente com esse vestidinho lindo, com você lá atrás com essa fivela no cabelo, parecida com qualquer outra menina que existe por aí. Igualzinha, mas DIFERENTE. O nome dela... como era mesmo o nome dela? Alguém aí sabe qual era o nome dela? Isso mesmo, Miralu! Um dia Miralu estava brincando com seu amigo inseparável. Foi quando ela desejou não ser mais DIFERENTE...

Cena 1 (Procurando Neco)

Escuro. Foco de luz num boneco que se encontra no sofá. Miralu entra em cena.

MIRALU – Neco! Neco, onde você está? (*procurando*) O que foi que aconteceu... Com você? Por que você não me responde? Você está em perigo, né? (*eufórica*) Não se preocupe, Neco, vou pedir ajuda. (*gritando*) Super-Papito! Super-Papito! Ahh, Papito, apareça!

PAPITO – (*off*) A senha.

MIRALU – A senha? Ahh, a senha... Qual é mesmo a senha?

PAPITO – (*off*) Batata doce.

MIRALU – Batata doce.

PAPITO – (*off*) Não. (*com um tom diferente*) Batata doce.

MIRALU – Batata doce.

PAPITO – (*off. Com um tom diferente*) Batata doce.

MIRALU – Batata doce.

Cena 2 (Papito salva Neco)

Papito entra como um super-herói.

PAPITO – (*heroico*) Para salvar o mundo de todos os vilões e mostrar a verdade e o amor, chegou o Super-Papito! Humm... Ouço pelo meu Papi-Ouvido que a minha Papi-Prima está em apuros... Já estou indo, Miralu!

MIRALU – Ainda bem que você chegou logo, Super-Papito.

PAPITO – O que está acontecendo?

MIRALU – Neco, o meu boneco, está em perigo.

PAPITO – Agente firme, Miralu! Vou usar todos os meus poderes para salvar Neco, o seu boneco. Não vai ser fácil, hein?

MIRALU – Tudo bem, meu herói, eu confio em você.

PAPITO – Primeiro, vou usar meu Papi-Binócolo... tututututu... (*projetando o corpo para frente*) Ahá, localizei! Abaixese, Miralu, está vindo um Vampiro. Agora role no chão, está vindo um Avemon em voo rasante...

MIRALU – Socorro, Papito, não deixe que o Avemon leve Neco, o meu boneco.

PAPITU – Pronto, está salvo.

MIRALU – Você o salvou? Ele...

PAPITU – Sim, salvei. Neco, o seu boneco.

Papito tenta entregar o boneco nas mãos de Miralu, que não consegue enxergá-lo. Ele balança Neco na frente de Miralu até que ela o enxergue.

PAPITO – Pronto! Mais um caso resolvido!

MIRALU – Que bom, você salvou Neco, o meu boneco das garras do terrível Avemon. Aquele malvado, aquele horroroso, aquele... o que é mesmo um Avemon?

PAPITO – Avemon? Avemon é um mo-mo-monstro.

MIRALU – Monstro? Mas como assim monstro, que tipo de monstro?

PAPITO – É... Ele é tipo um... Um... Ele parece um.... Ele é um pássaro!

MIRALU – Um pássaro? E as penas dele são enormes, negras e brilhantes?

PAPITO – É... São.

MIRALU – E o bico dele é grande e pontudo?

PAPITO – Hanram.

MIRALU – E as garras, ele tem umas garras assim gigantes e afiadas?

PAPITO – Tem.

MIRALU – Aiii... Eu queria tanto poder ver direito!

PAPITO – Nunca!

MIRALU – Por que não?

PAPITO – Porque você ia ter medo desses monstros. Eles são maus e perigosos. O mundo está cheio deles. E você não precisa ver nada. *(heroico)* VOCÊ JÁ TEM A MIM PARA VER POR VOCÊ.

Cena 3 (O banho)

Tia Carola grita por Papito e entra em cena.

TIA CAROLA – *(off)* Papitooooo, cadê você? Papitooooo...

Papito fica atrás de Miralu como se a protegesse.

PAPITO – Papi-Relógio, invisível. Miralu, você tá me vendo?

MIRALU – Não.

PAPITO – Então está funcionando.

TIA CAROLA – Papito. Miralu...

Papito e Miralu sorriem. Tia Carola finge não os ver. Ela os circunda.

TIA CAROLA – Papito. Miralu. Onde estão essas crianças? Achei!

PAPITO – A senhora tá me vendo? Eu tô invisível.

TIA CAROLA – Claro que sim. É que estou usando os meus óculos anti-invisibilidade. Já para o banho, menino!

PAPITO – Banho? Mas eu já tomei ontem e um verdadeiro Super-Herói jamais toma banho!

TIA CAROLA – Papito, não discuta comigo!

PAPITO – (*lamentando*) O banho vai enfraquecer os meus poderes. (*heroico*) Não tem problema, eu usarei o sabonete eletromagnético que me dará mais força...

TIA CAROLA – Vá que depois do banho terá torta de maçã.

Papito sai de cena.

Cena 4 (Uma filha especial)

TIA CAROLA – Agora minha conversa é com você, mocinha! Você já está brincando e suando outra vez, né? Eu acabei de te dar um banho. A propósito, tive que enxugar o banheiro inteiro. Tinha água até no teto, menina. Venha, agora vou arrumar seu cabelo pra você ficar bem bonita.

MIRALU – Ah não, tia.

TIA CAROLA – Venha, vou lhe arrumar sim. Ahh... seus pais ficariam tão orgulhosos de mim, estou cuidando tão bem de você, não é mesmo? Que Deus os tenha. Sabe, eu tenho sorte de poder cuidar de você. Você é uma menina muito especial.

MIRALU – Ai, titia a senhora é tão boa para mim e para todos nós... Eu queria enxergar melhor pra lhe ajudar...

TIA CAROLA – Não, minha querida sobrinha, você não precisa se preocupar, afinal de contas, o essencial é invisível aos olhos... (*à parte*) Onde foi que li isto? Enfim, não suje seus lindos olhos vendo as coisas terríveis do mundo. (*amorosa*) VOCÊ JÁ TEM A MIM PARA VER POR VOCÊ.

MIRALU – Mas eu gostaria de poder enxergar direito nem que fosse por um minuto!

Cena 5 (Tempo é dinheiro)

Entra o Tio Lucrécio ao telefone.

TIO LUCRÉCIO – Um minuto? Mas em um minuto as ações despencam! Empresas vão à falência em um minuto.

O dólar sobe, a inflação sobe, o preço da gasolina sobe, até o preço do soverte sobe, tudo pode subir em um minuto. Tudo pode mudar em um minuto. Ora, Carola, esse povo quer sugar o meu sangue. Por isso, preciso cuidar bem do nosso dinheiro. Como responsável pela sua herança, Miralu, eu tomarei todos os cuidados necessários com cada uma das suas moedinhas.

MIRALU – Tio Lucrécio, eu gostaria de ter uma vista boa, aí eu poderia lhe ajudar a contar as moedas, colocar nas caixinhas... Assim o seu trabalho não seria tão grande e o senhor poderia brincar...

TIO LUCRÉCIO – Meu amor, você não precisa passar por isto. Eu trabalho muito justamente pra que você nunca tenha que passar por qualquer dificuldade. Eu prometi a mim mesmo: Lucrécio, nunca faltará nada pra Miralu.

TIA CAROLA – Isso mesmo, Lucrécio.

TIO LUCRÉCIO – Sem uma visão boa...

TIA CAROLA – Que Deus não lhe deu.

TIO LUCRÉCIO – Você está livre dos números.

TIA CAROLA – Da matemática chata.

TIO LUCRÉCIO – Dos livros com palavras complicadas.

TIA CAROLA – Miralu, você não precisa ver.

TIA CAROLA E TIO LUCRÉCIO – *(satisfeitos)* VOCÊ JÁ TEM A NÓS PARA VER POR VOCÊ.

TIO LUCRÉCIO – E o essencial é invisível aos olhos.

TIA CAROLA – Ah então foi você quem disse isso. *(emocionada)* Como é bom esse meu marido. Meu pequeno príncipe.

Os tios se reúnem em torno de Miralu como se posassem para uma foto.

TIO LUCRÉCIO – Cadê o Papito?

O celular do Tio Lucrécio toca.

TIO LUCRÉCIO – Alô, é sim, Money, Lucrécio Money! Como? Espera, espera que já estou indo aí. Minha pasta? Onde está minha pasta. Vamos, Carola, me ajude a achar minha pasta. Não posso perder tempo. Tempo é dinheiro...

TIA CAROLA – Minha Santa Luzia, cadê essa pasta?

Tio Lucrécio sai de cena correndo. Tia Carola o segue procurando a pasta.

Cena 6 (O sonho de Miralu)

MIRALU – Nossa, todo mundo aqui gosta mesmo de mim! Tá vendo, Neco, como eu tenho uma família legal... Um primo que é um herói, que me protege de todos os monstros perversos do mundo e de tudo mais que eu não posso ver. Até salvou você das garras de um terrível Avemon. Ah, e a minha Tia Carola, sempre cuidando de todos nós, de mim principalmente. Ela não me deixa fazer nada sozinha. Mas é pra eu não me machucar. O meu Tio Lucrécio, esse nem se fala, cuidando sozinho da minha herança. Mas é pra eu ter um futuro melhor. Acho que é bom mesmo... não ver direito... Hã, o quê, Neco? O que você está me dizendo? Que existe um monte de coisa bem legal pra eu ver: os animais, a natureza... (*triste*) As flores! Eu gosto do cheiro das flores...

6.1 Música “Só Uma Vez”

Miralu, Miralu (2x)

As flores perfumam meu sonhar
O vento soprando me faz acreditar
O canto dos pássaros
O som de qualquer canto
Me fazem desejar

Só uma vez (4x)

A beleza das flores
O colorido dos pássaros
As nuvens branquinhas e o azul lá do céu

Eu daria TUDO, TUDO, TUDO
Pra poder ver direito
Só uma vez

Pra poder ver direito
Só uma vez

Miralu, Miralu (2x)

Miralu põe Neco pra dormir

Cena 7 (A luneta e o tempo)

Luz diminui, enquanto Miralu põe Neco pra dormir. Entra por trás dela ou através do público o Mestre Magolino e seu companheiro Lunático. Som de trovão. Sombra gigante do Mestre Magolino. Um barulho indica a chegada deles.

MESTRE MAGOLINO – (*entra pela plateia reclamando e conversando com o Lunático*) Ô Lunático, eu não te disse pra chegarmos sem alarde. Tem sempre que fazer esse barulho todo.

Vai assustar a menina. E você sabe que eu não gosto que eles se assustem. (*pegando na mão de uma criança*) Vamos Lunático. Ei, quem é você? Cadê o Lunático? Volte para o seu lugar, eu estou procurando o Lunático. (*olhando para o lado oposto*) Ah, aí está você Lunático. Vamos. Silêncio, olha ela ali. Nós não queremos assustá-la, né? Isso, cale a boca. Veja, vou me apresentar. (*Miralu distraída não percebe a aproximação do Mestre Magolino*). Olá... olá... (*gritando*) Olá!

MIRALU – (*acorda assustada*) Quem fez isso?

MESTRE MAGOLINO – Foi o Lunático

MIRALU – E quem é você?

MESTRE MAGOLINO – Está falando comigo ou com o Lunático?

MIRALU – Com você?

MESTRE MAGOLINO – Eu? Eu sou o Mestre Magolino. (*sonoplastia*) E esse aí é o Lunático. Ôôô Lunático, silêncio.

MIRALU – Que brincadeira é essa? Vamos, Papito, apareça, isto não tem graça... Eu estou ficando com medo. Por que você está fazendo isso comigo?

MESTRE MAGOLINO – Não precisa ter medo, menina. Não é o Papito, sou eu, Mestre Magolino.

MIRALU – Mestre Magolino? Como assim Mestre?

MESTRE MAGOLINO – Sabe assim, um anjo da guarda... tipo uma... Por exemplo, a Cinderela tem quem pra ajudá-la? A fada madrinha. E a Bela Adormecida conta com a ajuda de quem? Da fauna, da flora e da primavera, três fadas madrinhas. E você tem quem? Quem? Eu, Mestre Magolino do Brasil. (*entra a música do Brasil: tantantan... Brasil-sil-sil.*) Menos Lunático, menos Lunático. Vamos lá, coloque a minha música (*sonoplastia*) Sou eu, o Mestre Magolino, o grande feiticeiro! (*efeitos especiais, fumaça, traque etc.*) Gostou?

MIRALU – (*grita*) Aiiiiii... socorro, um feiticeiro!

Miralu tenta fugir, mas o mágico a impede com mágica.

MESTRE MAGOLINO – Carcará, congelar!

Miralu fica congelada, somente os olhos se mexem.

MESTRE MAGOLINO – Tá vendo, Lunático, você exagerou nos efeitos, assustou a menina. Como assim a culpa é minha, a culpa é sua. (*sonoplastia*) Minha não, sua.

MESTRE MAGOLINO – Olhe eu sou o feiticeiro Mestre Magolino, amigo. Se você me prometer que não vai gritar, eu lhe descongelo. Pisque os olhos pra dizer que sim.

Miralu pisca os olhos.

MESTRE MAGOLINO – Carcará, descongelar!

MIRALU – (*alvorçada*) O que você faz aqui? Quem lhe chamou? Por onde você entrou?

MESTRE MAGOLINO – Menina, calma. Uma pergunta de cada vez? Eu, hein! (*orgulhoso*) Eu sou o Mestre da Visão.

MIRALU – Mestre da visão?

MESTRE MAGOLINO – É, Mestre da Visão. E eu estou aqui por que você me chamou.

MIRALU – Eu chamei?

MESTRE MAGOLINO – Sim, você disse que faria TUDO, TUDO, TUDO para poder ver direito só uma vez. É a minha deixa.

MIRALU – (*empolgada*) Você pode fazer isso?

MESTRE MAGOLINO – Sim, eu posso fazê-la ver o mundo de um jeito que você nunca viu!

MIRALU – Como?

MESTRE MAGOLINO – Com mágica!

MIRALU – Pois faça agora!

MESTRE MAGOLINO – Calma. Eu te darei a visão mais penetrante do mundo!

MIRALU – Uau, uma visão de Raio X! O Papito vai morrer de inveja.

MESTRE MAGOLINO – Não é nada disso, menina. Tá achando que vai ser fácil assim, é? Vamos, Lunático, entregue pra ela a nossa surpresinha.

Lunático abre a bolsa, tira objetos e entrega um a um para Miralu, que experimenta nos olhos. Mestre Magolino os toma e devolve para Lunático. Até que Lunático entrega uma luneta.

MESTRE MAGOLINO – Aí está, uma luneta!

MIRALU – Uma luneta! Deixe-me ver. Ahh, mas eu não vejo nada. (*chorando*) A minha visão ficou pior.

MESTRE MAGOLINO – Você é muito apressadinha. Eu ainda nem encantei a luneta.

MIRALU – Pois encante, logo, Mestre, vamos encante, encante.

MESTRE MAGOLINO – Sim. Mas para este encantamento eu precisarei da colaboração de todos. Eu vou precisar de muita energia positiva. Estendam os braços para frente, balancem as mãozinhas e repitam comigo. Vamos.

Miralu estende os braços e o Mestre Magolino coloca a luneta em suas mãos, retira um pandeiro de sua bolsa e começa o ritual de encantamento da luneta. Lunático retira um triângulo ou um chocalho e acompanha o Mestre.

Casca de ovo caipira

Da Galinha Pintadinha

Trancinha da Rapunzel

Chapéu de Fada Madrinha

Sapatim da Cinderela

Encante essa lunetinha

MESTRE MAGOLINO – Agora fechem os olhos e vamos às palavras mágicas: ULTRA TERMINUS VIDERE.

Sons/música de encantamento da luneta.

MESTRE MAGOLINO – Pronto! Conseguimos, conseguimos. A luneta está encantada!

MIRALU – Eu quero!

Miralu toma a luneta, mas Mestre Magolino segura seu braço.

MESTRE MAGOLINO – Espere. Ô menina avexada, Lunático. Tem uma condição?

MIRALU – Qual?

MESTRE MAGOLINO – O tempo.

MIRALU – O tempo? Como assim?

MESTRE MAGOLINO – Sim, o tempo. Agora você tem a LUNETAS ENCANTADA. Com ela você terá toda a visão que você sempre desejou. Verás as coisas belas do mundo e o lado bom das pessoas. Mas você NÃO poderá fixar seu olhar com a luneta por mais de sete segundos.

MIRALU – Por que, Mestre?

MESTRE MAGOLINO – Porque você não vai gostar do que vai ver. Ao ultrapassar sete segundos, o meu poder de feiticeiro não poderá mais lhe ajudar e você despertará para a visão do mal. E tudo isso num passe de MÁGICA!

Mestre Magolino canta.

7.1 Música “Mágica”

Mágica, mágica, mágica
Mágica, mágica, mágica

Tudo pode se realizar
Basta querer e acreditar
Abracadabra, pé de cabra
Pirilim pim pim, eu digo assim

Então prepare-se

Feche os olhos

A mágica já vai começar (4x)

1, 2, 3... Galinha pedrês

4, 5, 6... Tente outra vez

Mas atenção

Tic-tac, tic-tac, tic-tac

Depois de sete segundos

Você terá outra visão (2x)

Magia, o gato mia

Encanto, cara de espanto (Uh!?)

A mágica já vai começar (2x)

(Mestre Magolino fala) Lembre-se menina: nem tudo é o que parece. *(saindo de cena)* Depois de sete segundos, você terá outra visão.

A mágica já vai começar

Cena 8 (Através da luneta)

MIRALU – Sim Mestre, eu entendi! Quer dizer que com a luneta eu verei o lado bom das pessoas, mas se passar de sete segundos, eu despertarei para a visão do mal. Então, só posso olhar através da luneta por sete segundos, senão despertarei para a visão do mal. *(repetindo)* Sete segundos, senão despertarei para a visão do mal. Não se preocupe, Mestre, eu não lhe desobe-de-ce-rei. *(Miralu percebe que o Mestre Magolino e o Lunático desapareceram)* Valha!

Miralu se prepara para usar a luneta. Ela põe a luneta junto ao peito e depois coloca em seu olho direito. Uma intensa luz branca varre o palco. Música: O Jardim de Miralu (instrumental).

Música “O Jardim de Miralu”

MIRALU – Não acredito! Eu consigo ver direito, é maravilhoso. Como o mundo é bonito. Olha quantas formiguinhas passando por aqui... Que mosquitão ali *(avista o boneco)* Ei, quem é você?... Neco, o meu boneco, é você? Sim é você mesmo, agora posso ver todos os detalhes. *(solta Neco e vira-se para plateia)*... Ahhh, o meu quintal! Nossa, que lindo!... Como tem planta estranha. *(falando com o Neco)* Aqui é pé de macarrão... *(tirando e pondo a luneta no olho)* esta branquinha deve ser um pé de tapioca, e este um pé-de-moleque. *(tirando e pondo a luneta no olho)* Neco, um pé-de-vento. Aqui deve ser uma... pitombeira... *(pegando no nariz)*... mas coitada só tem uma pitomba!

Cena 9 (Super-Miralu)

Papito entra em cena.

PAPITO – *(heroico)* Para salvar o mundo de todos os vilões e mostrar a verdade e o amor, chegou o Super-Papito!

MIRALU – Papito, eu posso ver direito!

PAPITO – Você me vê? Como isto é possível, se eu nunca lhe dei poderes? *(se dirigindo à Miralu)* Noooooosa, o que é isso?

MIRALU – É a Luneta Encantada que me faz ver direito!

PAPITO – Quem lhe deu essa luneta?

MIRALU – Um grande feiticeiro, o Mestre Magolino! Com ela posso ter a visão que eu sempre quis!

PAPITO – Que bom, minha cara Papi-Prima. Então, agora você faz parte da liga dos Super-Heróis!

MIRALU – Eu?

PAPITO – Sim, você mesma! Vamos salvar o mundo de todos os monstros e perigos, já que você tá vendo tudo... E não adianta recusar um chamado da Liga dos Super-Heróis. Vamos à caça! Veja como este quintal está cheio Papi-Monstros por todos os lados *(olhando as crianças da plateia)*... Cuidado, tem uma Bruxa atrás daquela árvore com raízes de tênis.

MIRALU – Perainda que eu dou um jeito nela. Sorria, você será deletada *(Zip, Zum, Pou)*.

PAPITO – Olha ali, tá vindo um Avemon perto daquela rosa de vestido.

MIRALU – *(Zip, Zum, Pou)* Pronto, consegui finalizá-lo.

PAPITO – Muito bem Papi-Prima, você nos salvou de todos os perigos, você é a nossa heroína! Palmas para a Super-Miralu!

Sub-cena 9.1 (Sete segundos com o Papito)

Papito continua aplaudindo Miralu, enquanto ela continua olhando através da luneta, até que se esquece do tempo. Ouve-se o som indicando que se passaram mais de sete segundos.

PAPITO – (*à parte*) Então quer dizer que existe um alguém mais poderoso do que eu! Isto pode atrapalhar os meus planos de ser o único super-herói da terra. (*Papito olha para Miralu e fala com um tom de voz agressivo*) O que você está olhando sua bobona?

Você nem enxerga direito. Tá pensando que vai atrapalhar a minha vida, é? Depois que você veio morar aqui, a mamãe não liga mais para mim. Eu queria mesmo é que você fosse embora dessa casa.

Miralu se assusta, cai sentada no chão e tira a luneta. Papito retoma o tom de voz normal.

Sub-cena 9.2 (Cai na real com o Papito)

PAPITO – Miralu, o que você faz aí no chão com esta cara de espanto! Vamos, temos continuar a caçada, levante e me siga que encontrei uma caverna misteriosa!

Papito sai correndo.

MIRALU – (*à parte*) Acho que passei do tempo! Mas foi sem querer! Sem querer eu despertei para a visão do mal. Então, Papito não gosta de mim... (*refletindo*) Ele quer que eu vá embora desta casa! Era isso que o Mestre Magolino não queria que eu visse. Preciso ter mais cuidado para não ultrapassar o tempo.

Miralu se levanta, pega a luneta e volta a olhar para o jardim.

Cena 10 (Sete segundos com Tia Carola)

Tia Carola entra em cena com uma vassoura.

TIA CAROLA – Miralu! Ô Miralu. Onde está essa menina? Já estou preocupada. Ela sabe que não pode andar por aí sozinha, ela pode se machucar. Minha Santa Luzia, não quero nem pensar numa coisa dessas.

MIRALU – (*à parte olhando para a tia Carola*) Ah! Tia Carola, como ela é linda. Uma mulher com um coração tão bom. Cuida de mim como se eu fosse a sua própria filha.

Som indicando que se passaram mais de sete segundos.

MIRALU – Mas o que estou vendo?

Tia Carola muda de fisionomia e de voz e monta vassoura.

TIA CAROLA – Que menina para dar trabalho, nã! Já tá na hora de mandá-la embora para eu poder descansar. Tudo sou eu, banho, trocar de roupa, ensinar o dever de casa... já chega! Não aguento mais. Vou convencer o Lucrécio a se livrar dessa menina amanhã mesmo.

Miralu joga a luneta no chão. O barulho chama a atenção de Tia Carola.

TIA CAROLA – Miralu, você tá aí. Ufa, graças a Deus. Você sabe que não pode brincar aí sozinha. Vamos passe pra dentro! Cadê seu primo, hein, que não cuida de você? (*se referindo à luneta*) O que é isso aí na sua mão, é o Neco?

MIRALU – Não, é uma LUNETA ENCANTADA. Com ela eu estou vendo como eu nunca vi antes.

TIA CAROLA – Humm sei, uma luneta encantada, que bom. (*à parte*) Criança tem cada imaginação. Cadê o Papito que deixou essa menina aqui sozinha no quintal? (*gritando*) Papiiiiito...

Tia Carola sai de cena.

MIRALU – Eu não acredito no que eu vi. Bem que o Mestre Magolino disse que eu não ia gostar do que eu ia ver. Mas afinal, qual será a verdadeira visão?

Miralu solta a luneta no chão e fica olhando pra ela.

Cena 11 (Sete segundos com o Tio Lucrécio)

Ouve-se o barulho de vários telefones. Tio Lucrécio entra em cena segurando o telefone com uma das mãos e uma pasta com a outra.

TIO LUCRÉCIO – O quê você está me dizendo, as Lanchonetes Hot-Dog Corporation estão à beira da falência? Quer dizer que vai faltar cachorro quente em toda a cidade? Então vende! Vende logo todas as ações... Não, espere, eu tive uma ideia! É melhor trocar por ações de pipoca... Tá, eu sei, eu sei que ninguém quer saber de pipocas... Não, chiclete não, não, não... chiclete estraga os dentes, aumenta o consumo de pasta dental... E você sabe muito bem que a minha sobrinha não tem ações de pasta dental...

Quer saber de uma coisa? Pode trocar as ações de cachorro-quente por ações de pipoca, isso, imediatamente!

MIRALU – Meu Tio Lucrécio! Ele é minha última esperança. Um homem tão ocupado, cheio de afazeres, e ainda tem que pensar em mim, não tem tempo para ser mau!

Miralu pega a luneta e mira no Tio Lucrécio.

TIO LUCRÉCIO – Ótimo, quer dizer que as ações de algodão doce se valorizaram? (*alegre*) Quem bom! Essas ações são da Miralu. É isso mesmo. Todo negócio que faço é pensando em garantir o futuro dela... É pra isso que eu trabalho tanto, pra que ela não tenha que se preocupar com nada. (*baixinho*) Hã? Isso, isso, invista, invista...

MIRALU – Pobre Tio Lucrécio, trabalha tanto, por mim e por ele, que coração bom!

Som indicando que se passaram mais de sete segundos. De costas para Miralu, Tio Lucrécio fala ao telefone.

TIO LUCRÉCIO – Faça o seguinte: passe todas as ações de Miralu para minha conta. Isso mesmo. As ações de pipoca, de sorvete, de algodão doce, de din-din, tudo, tudo para minha conta... Não é pra sobrar nada pra ela. Nenhum um caramelo, nenhum pirulito, nenhum bombom sequer!

Tio Lucrécio desliga o telefone e mexe na pasta.

MIRALU – O quê? Mas o que é que está acontecendo? (*Miralu tenta retirar a luneta do seu rosto, mas não consegue. A luneta está grudada*)

Tio Lucrécio vira-se, olha rapidamente para Miralu e fala com uma voz cavernosa.

TIO LUCRÉCIO – O que está olhando, sua chatonilda!

MIRALU – Na... Nada! Nada não, Tio Lucrécio.

Tio Lucrécio tira uma dentadura com dentes enormes da pasta, que se transforma numa capa. Vira-se novamente e agora está caracterizado de vampiro.

TIO LUCRÉCIO – Que tio que nada? Você acha mesmo que eu estou preocupado com o seu futuro? Eu vou é dar um jeito de me livrar de você de uma vez por todas. Ha, ha, ha...

MIRALU – Não faça isso. Sou eu, sua sobrinha Miralu!

TIO LUCRÉCIO – Eu sei muito bem quem é você! E eu vou sugar tudo o que é seu, começando por Neco, o seu boneco.

Tio Lucrécio pega Neco. Miralu continua tentando se livrar da luneta.

MIRALU – Por favor, Tio, ele não. *(gritando)* Tia Carola... Papito, socorro!

TIO LUCRÉCIO – Ha, ha, ha... você acha mesmo que eles poderão lhe ajudar?

Cena 12 (O resgate do boneco/a destruição da luneta)

Tia Carola aparece como bruxa, segurando uma maçã. Tio Lucrécio joga Neco pra ela.

MIRALU – Essa não, a tia Carola virou uma bruxa.

TIA CAROLA – Ha, ha, ha, venha menina, coma essa maçã!

MIRALU – Não, eu não quero!

TIA CAROLA – Só uma mordidinha, só uma mordidinha. Aí eu devolvo Neco, o seu boneco.

Tia Carola joga o boneco para o Papito transformado em Avemon.

MIRALU – Nãããão!

Miralu vira-se e vê Papito transformado em Avemon

MIRALU – Papito, Papi-to, Papi... Um AVEMON! Ei, devolva Neco, o meu boneco.

Papito joga Neco para Tio Lucrécio.

TIO LUCRÉCIO – É isso que você está querendo? Venha pegar.

Tio Lucrécio, tia Carola e Papito fazem um ritual com o boneco de Miralu, insinuando torturá-lo. Música instrumental pra assustar Miralu. Em seguida, os três vilões cantam.

Cena 12.1 (Ritual do mal)

Huh, huh, huh, Miralu

Huh, huh, Miralu

Huh, huh, Miralu

Pega o boneco

Rasga o boneco

Estica o boneco

Faz um tamborim

Huh, huh, huh, Miralu

Huh, huh, Miralu

Huh, huh, Miralu

Miralu decide destruir a luneta. Música instrumental pra assustar Miralu. Cada parte da luneta que é destruída faz desaparecer um vilão. Ao retirar a última parte, Miralu resgata seu boneco e os dois ficam sozinhos em cena.

Cena 13 (A lição)

Aparece o Mestre Magolino.

MESTRE MAGOLINO – Ver ou não ver, eis a questão!

MIRALU – Mestre Magolino!

MESTRE MAGOLINO – Olá! Pelo visto, você aproveitou bastante a luneta. Então, viu o que você queria?

MIRALU – Sim, Mestre. Quer dizer, não, Mestre. Vi coisas lindas, maravilhosas, mas também vi coisas terríveis! Não sei mais o que é verdade.

MESTRE MAGOLINO – Tem certeza que você não sabe?

MIRALU – Eu passei do tempo... foi sem querer.

MESTRE MAGOLINO – O seu descuido já era um fato previsto pela magia. Por isso você viu o bem e despertou para a visão do mal. Agora me responda, qual é a verdadeira visão? (*Na medida em, que o Mestre Magolino fala, o Lunático imita cada um dos personagens*) O seu primo é aquele menino que deixou você entrar para a liga dos super-heróis ou aquele malvado Avemon querendo lhe raptar para o mundo dos monstros... A sua tia é aquela mulher que deixou de viver só pra cuidar de você ou aquela bruxa feiosa lhe oferecendo uma maçã envenenada... e o seu tio é aquele homem que guarda tudo que ganha só pra você ou aquele vampirão com uns dentes enormes querendo sugar tudo o que é seu... Então, qual é a verdadeira visão?

Mestre Magolino sai de cena.

MIRALU – Eu não sei, Mestre. Eu consegui ver coisas boas no começo. As formiguinhas e as flores no meu quintal, os pássaros no céu... Mas aí o tempo passou e tudo mudou.

Entra a projeção/voz off do Mestre Magolino.

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Não mudou não, você apenas viu os dois lados da moeda.

MIRALU – Quer dizer que a minha família é assim, é boa e de repente fica má?

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Nem tudo é o que parece, Miralu. Muitas vezes, nós vemos o que queremos ver. Outras vezes, porém, vemos até o que não queremos.

MIRALU – E qual é o certo, Mestre?

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Diga-me você, Miralu. Como é a sua família?

MIRALU – Como é a minha família? Não é perfeita, mas também não é má. O Papito gosta de ser o grande herói da família. (*Papito passa brincando*) Todo importante, mas tá sempre querendo me proteger. A minha tia fica o tempo todo de olho na gente, mas além de cuidar da casa, do Papito e também do meu bem-estar, ela sempre fala dos meus pais (*Tia Carola passa e mostra uma foto*), assim eu nunca me esqueço deles. E tem também meu tio, que anda sempre muito ocupado. (*Tio Lucrécio passa ao telefone*). Só tem tempo para o trabalho, de manhã, de tarde e de noite, mas até hoje nunca deixou faltar nada pra nós. Eles não são perfeitos, mas fazem o melhor que podem.

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Missão cumprida, Lunático! Como assim que missão, Lunático. A grande missão de um mestre da visão.

MIRALU – Que missão é essa, Mestre?

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Ahá! Ensinar você a ver com a visão do coração.

MIRALU – Visão do coração?

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Sim. A visão do coração nos ensina que não devemos julgar as pessoas pela aparência; que não somos apenas bons, ou apenas maus; nem de todo bonitos, nem de todo feios.

MIRALU – Quer dizer que eu nunca precisei da luneta para ver a vida?

MESTRE MAGOLINO (projeção/voz off) – Isso mesmo, Miralu, sinta e poderá ver.

MIRALU – Então, eu posso me virar sozinha...

Fim da projeção/voz off. Ouve-se em off Tia Carola e Tio Lucrécio à procura de Miralu. Papito entra em cena.

PAPITO – Mãe, a Miralu está aqui.

Tia Carola e Tio Lucrécio entram em cena.

TIA CAROLA – Aí está você, Miralu. Graças a Deus e Santa Luzia.

TIO LUCRÉCIO – Você está bem, Miralu? Você se machucou? Onde é que dói?

MIRALU – Ahh, chega, gente! Eu não preciso de tanta proteção.

TODOS – Precisa sim. Nós temos que proteger você.

MIRALU – Eu sei, mas proteger não é me manter longe dos perigos, proteger é me ajudar a enfrentá-los. Papito, eu quero... Eu posso brincar com você, e não ficar só ouvindo as suas aventuras. E a senhora, tia Carola, não precisa se preocupar tanto. Eu posso tomar banho sozinha, eu posso me vestir... eu posso brincar no quintal sim. E eu posso me machucar como qualquer criança. E tio Lucrécio, não precisa trabalhar tanto, dinheiro é importante, mas a sua presença é muito mais.

TIO LUCRÉCIO – Mas eu tenho que trabalhar.

TODOS – Você trabalha muito. Não precisa trabalhar tanto.

TIO LUCRÉCIO – Tudo bem, Miralu, hoje eu não vou trabalhar.

TIA CAROLA – Sendo assim, acho que vou deixar você brincar no quintal.

Miralu e Papito vibram.

TIO LUCRÉCIO – Mas e a sua visão?

MIRALU – Eu já posso ver direito, tio Lucrécio.

TODOS – Pode? Como?

MIRALU – Com a visão do coração.

TODOS – Visão do coração?

MIRALU – Sim, visão do coração. É assim ó: o que a gente vê pode ser diferente. O que a gente vê pode ser aparente. O que a gente vê pode ser só na mente. O que a gente vê pode ser o que sente...

TODOS – (*cantando*) E o que a gente sente é muito mais envolvente do que a gente vê...

Eles cantam.

Cena 13.1 Música “Visão do Coração”

O que a gente vê /Pode ser diferente
 O que a gente vê / Pode ser aparente
 O que a gente vê /Pode ser só na mente
 O que a gente vê /Pode ser o que sente
 E o que a gente sente
 É muito mais envolvente
 Do que a gente vê

Por isso vem me dê a mão
 Vamos ver juntos com a Visão do Coração (2x)

MIRALU – (*bradando*) Bem-vinda a visão do coração!

Blackout. Todos voltam cantando.

Todo dia ela acordava
Ela queria, mas não brincava
O seu primo muito querido
Super-Herói só o Papito

Sua tia tão cuidadosa
Fazia tudo, a tia Carola
E Miralu ficava mal
Não punha os pés nem no quintal

E o tio Lucrecio trabalha tanto
Subiu o dólar? E rendeu quanto?
Seu telefone sempre tocava
Com Miralu nunca brincava

E Miralu desejo ter outra visão
Só não sabia
Podia ver
Com o coração

FIM