



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

PAULO VICTOR BEZERRA DE LIMA

**A DANÇA DAS PALAVRAS: UMA PROPOSTA DE ETIQUETAGEM
PARA A ANÁLISE DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA**



FORTALEZA – CEARÁ

2016

PAULO VICTOR BEZERRA DE LIMA

A DANÇA DAS PALAVRAS: UMA PROPOSTA DE ETIQUETAGEM
PARA A ANÁLISE DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA

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

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.

FORTALEZA – CEARÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Lima, Paulo Victor Bezerra de.

A dança das palavras: uma proposta de etiquetagem para a análise do roteiro de audiodescrição de dança [recurso eletrônico] / Paulo Victor Bezerra de Lima. - 2016.

1 CD-ROM: il.; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 184 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, 2016.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

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

1. Tradução Audiovisual Acessível. 2. Audiodescrição. 3. Linguística de Corpus. 4. Análise do Movimento Laban. 5. Dança. I. Título.

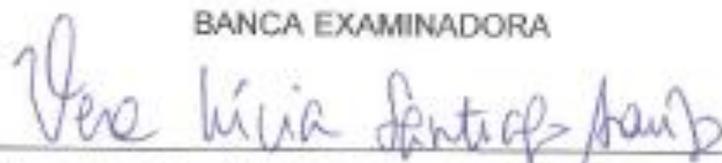
PAULO VICTOR BEZERRA DE LIMA

A DANÇA DAS PALAVRAS:
uma proposta de etiquetagem para a análise
do roteiro de audiodescrição de dança

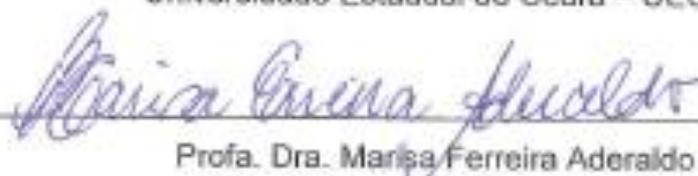
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Aprovado em: 29 de janeiro de 2016.

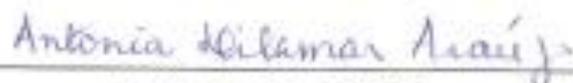
BANCA EXAMINADORA



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



Profa. Dra. Marisa Ferreira Aderaldo
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Antônia Dilamar Araújo
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Aos meus heróis, Paulo e Eva.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o suporte e amor incondicional.

À minha orientadora, professora Vera, pela amizade, pelo seu exemplo de dedicação, pelo seu poder de síntese, e por acreditar na minha pesquisa e em mim.

Ao meu mestre, Lucidor, por me recomendar enfaticamente o retorno aos estudos.

À minha família e aos meus amigos e amores, por entenderem as minhas necessidades de solidão ou de afeto, a que fosse mais urgente.

Ao Grupo LEAD, por ser uma família estendida e um verdadeiro tesouro humano dentro do CH da UECE. Em especial, a Élide, pela ajuda e sorrisos constantes, ao Ítalo, pelo companheirismo nos momentos de aflição, e a Sara Mabel, por me mostrar que os loucos também pesquisam (*it's very good*).

A Jamille, pelos vários galhos quebrados nesses tempos.

À professora Salete, pela generosidade e acolhimento em tardes bibliográficas.

À coreógrafa Valéria Pinheiro, e seu Teatro das Marias, pelas noites de dança e música, terreiradas e alegrias, pelos livros, e por me apresentar a Rudolf Laban.

A Wellington Calaça e Juliano Gadelha, pelos livros sobre dança, arte e movimento.

Às professoras Dilamar e Marisa, e ao professor Wilson, por aceitarem compor a minha banca examinadora.

Aos meus alunos, que primeiro me fizeram mestre.

À Funcap, pela bolsa que viabilizou esta pesquisa.

A Pachamama, Mãe da Vida, por fazer tudo, misteriosamente, dar certo.

“Temos necessidade de um símbolo autêntico da visão interna que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento.”

(Rudolf Laban)

RESUMO

A audiodescrição (AD) de dança é uma modalidade de Tradução Audiovisual Acessível dedicada a gerar acessibilidade de espetáculos de dança para pessoas com deficiência visual. Dada a quase inexistência de pesquisas que estabeleçam parâmetros para a tradução intersemiótica da dança em palavras, esta dissertação elabora uma proposta descritiva de um roteiro de AD de dança baseada numa interface que envolve a Linguística de Corpus, a Tradução Audiovisual Acessível e a Análise do Movimento Laban (LMA). A partir das categorias e fatores de movimentos propostas pela LMA, elaborou-se uma proposta de etiquetagem, posteriormente aplicada ao roteiro de AD do espetáculo *Magnopírol: o corpo na loucura*, audiodescrito em 2009 pelo Grupo Legendagem e Audiodescrição (LEAD) do Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Por meio do programa *WordSmith Tools 6.0*, processou-se o roteiro de AD anotado e analisaram-se os dados gerados com o cotejamento do vídeo utilizado como referência para a elaboração do roteiro de AD. A análise dos dados gerados pela observação das etiquetas no roteiro em contraste com o espetáculo indica que o roteiro de AD não contemplou alguns aspectos importantes dos movimentos da peça. A conclusão é de que o conjunto de etiquetas propostas com base na LMA é útil para descrever roteiros de AD de dança com rigor científico. A LMA também viabilizou a descrição de movimentos, enriquecendo a pesquisa e apontando caminhos para futuras audiodescrições de dança, contribuindo para o avanço da acessibilidade de pessoas com deficiência visual no Brasil.

Palavras-chave: Tradução Audiovisual Acessível. Audiodescrição. Linguística de Corpus. Análise do Movimento Laban. Dança.

ABSTRACT

The audio description of dance is a modality of Accessible Audiovisual Translation (AAVT) dedicated to providing accessibility of dance performances for people with visual impairment. Due to the few researches that provide parameters for the intersemiotic translation of dance into words, this thesis draws up a proposal for the description of an audio description script of a dance performance based on an interface elaborated with the aids of Corpus Linguistics, Accessible Audiovisual Translation and Laban Movement Analysis (LMA). A tagging proposal was elaborated based on the movement categories and factors of the LMA, followed by its application to the AD script of the dance performance *Magnopírol: o corpo na loucura*, audio described in 2009 by the Group LEAD (Subtitling and Audio Description) of the Audiovisual Translation Laboratory (LATAV) of the State University of Ceará (UECE). With the aid of the software *WordSmith Tools 6.0*, the annotated script was processed and the data analyzed using a video recording of the performance, over which the AD script was made, for the sake of reference. The analysis of the data generated by the observation of the tagged script and dance movements indicates that the AD script did not translate some important aspects of the performance. The conclusion is that the tags proposed according to the LMA are useful to describe AD scripts of dance performances with scientific accuracy. The LMA also made possible the description of movements, enriching the research and indicating new possibilities for future audio descriptions, collaborating with other researches in the field, contributing with the expansion of the AD as a means to secure accessibility for people with visual impairment in Brazil.

Keywords: Accessible Audiovisual Translation. Audio description. Corpus Linguistics. Laban Movement Analysis. Dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O Corpo: subdivisões básicas	38
Figura 2 – Quadro sinótico dos fatores de Expressividade I	46
Figura 3 – Quadro sinótico dos fatores de Expressividade II	47
Figura 4 – Quadro sinótico de Forma I.....	52
Figura 5 – Quadro sinótico de Forma II.....	52
Figura 6 – Quadro sinótico de Espaço	56
Figura 7 - Trecho do roteiro em extensão .srt no Bloco de Notas	69
Figura 8 – Etiquetagem do roteiro de AD no Bloco de Notas	71
Figura 9 – Frame do vídeo correspondente à inserção 71 no WMP	73
Figura 10 – Janela de abertura do WST 6.0.....	73
Figura 11 - Concordância para a etiqueta <OBJ> no <i>Concord</i>	74
Figura 12 – Ocorrência de <OBJ> na inserção 80 na guia texto-fonte.....	74
Figura 13 – Gráfico nuvem de palavras colocadas com <OBJ>.....	75
Figura 14 – Palavras colocadas com <CORPO_ACAO> e nuvem de palavras	79
Figura 15 – Cena inicial de <i>Magnopiro!</i>	82
Figura 16 – Forma fluida com Expressividade fluxo contido, foco ausente	84
Figura 17 – Detalhe do teto da Capela Sistina, <i>A Criação de Eva</i>	86
Figura 18 – Palavras colocadas com <CORPO_PARTE>	86
Figura 19 – Intertextualidade com o balé <i>O Lago dos Cisnes</i>	89
Figura 20 – <i>A Dança dos Pequenos Cisnes</i> , de <i>O Lago dos Cisnes</i>	90
Figura 21 – Frame do vídeo mostrando gesto de súplica	92
Figura 22 – Frame do vídeo referente a “Ó, Muro...”	92
Figura 23 – Frame do vídeo referente a “...tu que és tão forte...”	93
Figura 24 – Frame do vídeo referente a “...que tapa o Sol...”	93
Figura 25 – Frame do vídeo referente a “...que derrete a neve”	94
Figura 26 – Frame do vídeo referente a “...desprende o meu pezinho?”	94
Figura 27 – Frame do vídeo referente a “...como numa corda bamba”	100
Figura 28 – Frame do vídeo referente à inserção 126	102
Figura 29 – Frame do vídeo referente a “põe o dedo indicador sobre os lábios”	103
Figura 30 – Concordância para <ESPACO>	111
Figura 31 – Frame do vídeo mostrando Espaço Interpessoal com a plateia.....	114
Figura 32 – Frame de vídeo correspondente à inserção 64.....	118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Audiodescrição
CH	Centro de Humanidades
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
ENPULI	Encontro Nacional dos Professores Universitários de Língua Inglesa
ETBC	Estudos da Tradução Baseados em Corpus
Funcap	Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
IGP	Imersão Gesto-Postura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LATAV	Laboratório de Tradução Audiovisual
LEAD	Legendagem e Audiodescrição
LC	Linguística de Corpus
LMA	Análise do Movimento Laban
LSE	Legendagem para Surdos e Ensurdidos
PcDV	Pessoa com Deficiência Visual
PosLA	Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada
POSLIN	Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos
PROCAD	Programa Nacional de Cooperação Acadêmica
SGML	<i>Standard Generalized Markup Language</i>
TAV	Tradução Audiovisual
TAVA	Tradução Audiovisual Acessível
TJA	Theatro José de Alencar
TRAMAD	Tradução Mídia e Audiodescrição
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
WMP	<i>Windows Media Player</i>
WST	<i>WordSmith Tools</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	20
2.1	AUDIODESCRIÇÃO.....	20
2.2	ANÁLISE DE AD BASEADA EM CORPUS.....	23
2.3	DANÇA.....	25
2.3.1	Rudolf Laban e A Arte do Movimento	25
2.4	A ANÁLISE DO MOVIMENTO LABAN (LMA).....	35
2.4.1	Categoria Corpo	36
2.4.2	Categoria Expressividade	39
2.4.3	Categoria Forma	50
2.4.4	Categoria Espaço	53
2.5	DESCRIÇÃO DO MOVIMENTO	58
3	METODOLOGIA	62
3.1	TIPO DE PESQUISA.....	62
3.2	CONTEXTO DA PESQUISA	62
3.3	O CORPUS	63
3.4	PROCEDIMENTOS.....	66
4	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS	77
4.1	CATEGORIA CORPO	77
4.2	CATEGORIA EXPRESSIVIDADE	96
4.3	CATEGORIA FORMA	105
4.4	CATEGORIA ESPAÇO	111
4.5	OUTROS ELEMENTOS	119
4.6	DISCUSSÃO DOS DADOS	122
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
	REFERÊNCIAS	129
	APÊNDICES	135
	APÊNDICE A – Breve histórico da notação de dança.....	136
	APÊNDICE B – Roteiro de AD de <i>Magnopiroi</i> anotado.....	139
	APÊNDICE C – Conjunto de etiquetas.....	164
	ANEXOS	165
	ANEXO A – Roteiro de AD de <i>Magnopiroi: o corpo na loucura</i>	166

1 INTRODUÇÃO

A primeira lembrança que tenho de um contato com a dança como arte me remete à minha tenra infância. Eram tempos áureos para as academias de dança em Fortaleza, e, naquele ano, minha mãe e minha irmã mais nova compunham o elenco de uma companhia que adaptara a animação *A Pequena Sereia* para o balé. Durante os ensaios gerais no Teatro José de Alencar, onde estrearia o espetáculo, eu era o único menino na plateia e assistia a tudo com encanto. Simplesmente não acreditava como aquelas moças conseguiam girar na ponta dos pés com tanta facilidade. Nos intervalos dos ensaios, eu me perdia feliz pelos camarins e brincava sozinho nas coxias, fazendo de conta que eu também iria dançar. Na noite de estreia, me instalei ansioso na torrinha do TJA, que era meu lugar preferido, pois podia ver tudo de cima, e assisti deslumbrado ao desfile de figurinos, sapatilhas e saias de tule, ovacionado por aplausos fartos do público que lotava a plateia e os camarotes. Eu devia ter 10 anos, e, naquela noite, nasceu em mim o sonho de subir no palco, de dançar, enfim, de fazer arte. Sonho que só realizaria muitos anos depois, dentro do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, já estudante de Letras.

Minha turma de graduação, que ingressou no ano de 2005, teve a oportunidade de desfrutar de um projeto pedagógico então recém-criado, que havia incrementado o currículo do curso de Letras de forma inovadora e estimulante. Em uma das disciplinas, ministrada pela Profa. Vera Lúcia Santiago Araújo, aprendemos os princípios básicos da legendagem e da audiodescrição, além de diversos outros tipos de tradução. Na época, eu ajudava a legendar e traduzir filmes raros exibidos nas mostras do, hoje extinto, Cineclube da Casa Amarela e por isso foquei na legendagem, não dando muita atenção para a audiodescrição. Alguns semestres mais tarde, a convite da Profa. Vera, trabalhei na organização do Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua Inglesa – ENPULI. Por essas sincronias do destino, fui lotado como monitor responsável pelo minicurso de Linguística de Corpus (LC), ofertado pela Profa. Stella Esther Ortweiler Tagnin. Era a primeira vez que eu ouvia falar no tema e as possibilidades de estudos linguísticos oferecidas pelas ferramentas da LC me chamaram tanto a atenção, que logo passei a utilizá-las nas aulas de inglês que ministrava em alguns cursos de línguas de Fortaleza.

Nessa época, eu vivia dividido entre as responsabilidades profissionais e estudantis e o sonho de ser artista. Foi durante os intervalos das aulas, fazendo amizade com os frequentadores da quadra de esportes do CH, que conheci outros graduandos que, além de estudar, faziam arte: circo, música, dança, fotografia, e teatro. Ali, naquele espaço, surgiu minha primeira banda de música, a Água Ardente Blues, com a qual toquei em várias calouradas e festas, e que abriu definitivamente as portas dos palcos e da arte para mim. A dança, no entanto, permanecia um sonho distante até que, alguns anos depois de formado, por meio de produções musicais, conheci Valéria Pinheiro, uma renomada coreógrafa e produtora cultural, que permitiu que eu realizasse, sapateando no palco do seu aconchegante Teatro das Marias, o sonho nascido naquela noite, 20 anos atrás.

Na intenção de diminuir o abismo que existia entre a minha persona artística e a profissional, passei a considerar uma forma de unir a minha formação acadêmica com minha vivência como artista. Conversando com antigos colegas de graduação, que haviam acabado de defender suas dissertações de mestrado, tive a ideia de iniciar uma pesquisa como aluno do Programa de Pós Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da UECE. Foi aí que a audiodescrição, tema de um dos projetos das linhas de pesquisa do programa, capturou minha atenção, mostrando-se como a solução perfeita para o meu dilema e pela qual me apaixonei.

A audiodescrição (doravante, também AD) pode ser entendida como uma modalidade de Tradução Audiovisual (TAV), uma subárea dos Estudos da Tradução, que busca dar acessibilidade às pessoas com deficiência visual a conteúdos educacionais e produtos culturais como peças de teatro, filmes e programas de TV. É uma narração adicionada ao texto audiovisual original, ou realizada ao vivo, normalmente baseada em um roteiro, de maneira a descrever elementos que de outra forma não seriam apreendidos por um espectador que não enxerga.

De forma a compreender como ela se constituiu objeto de estudo desta pesquisa, para além de motivações pessoais, faz-se necessário ressaltar três fatores importantes que contextualizam o tema da audiodescrição no nosso país. Em primeiro lugar, a importância da AD como fonte de acessibilidade a peças audiovisuais para pessoas com deficiência visual (PcDVs), dada a nova legislação brasileira sobre o tema: a Lei nº 1098/2000 (BRASIL, 2000), que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção de acessibilidade a pessoas com deficiência, dentre outros decretos e portarias aprovados nos anos subsequentes

que a regulam, como a Portaria nº 310 de 27 de junho de 2006 do Ministério das Comunicações (BRASIL, 2006), que trata especificamente de acessibilidade audiovisual, e que definiu legalmente a AD, instituindo sua obrigatoriedade para os meios de radiodifusão e televisão na totalidade de sua programação até julho de 2017. Apesar da constante modificação da legislação e da prorrogação dos prazos para o estabelecimento por direito da AD no Brasil, é bastante claro o avanço que se tem feito na área, seguindo a tendência internacional de inclusão dessa fatia da população que ainda se encontra à margem de grande parte dos produtos culturais e meios de comunicação audiovisuais. Somada a isso, a grande quantidade de pessoas que se declaram cegas ou com grande dificuldade para enxergar, que avultam 6,6 milhões no nosso país (IBGE, 2010) – segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – e permanecem com parvo acesso aos meios audiovisuais. Esse cenário, favorável ao desenvolvimento de formas de inclusão, contribuiu para o surgimento de novos audiodescritores, consolidando a AD como prática profissional, e a conseqüente reflexão científica acerca dos seus procedimentos e normas condutoras.

Em segundo lugar, talvez por tratar de modalidades mais largamente audiodescritas, existe uma produção acadêmica crescente no campo da AD para televisão, cinema e vídeo e artes plásticas. Destaca-se nessa área a produção do Grupo LEAD (Legendagem e Audiodescrição), da UECE, que no ano de 2013 publicou um livro¹, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (Projeto Nacional de Cooperação Acadêmica – PROCAD – UECE/UFMG), exclusivamente dedicado ao tema, fruto dos resultados de pesquisas em AD nesses dois centros. Internacionalmente, também encontramos avançados estudos envolvendo AD de filmes, como os do projeto Tracce, da Universidade de Granada, encabeçado por Catalina Jiménez Hurtado, que muito contribuiu para o desenvolvimento da metodologia deste trabalho. Ao investigar o campo de pesquisas em AD, também encontrei trabalhos voltados para o teatro, a ópera, musicais, jogos de futebol e mesmo desfiles de escola de samba. Contudo, ao realizar uma extensa busca por AD de dança, deparei-me com um curioso contraste. Havia notícias de vários espetáculos de dança sendo exibidos com audiodescrição em diversas regiões do país: *Os Três Audíveis*, de 2008, o primeiro do Brasil, pelo

¹ *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*, pela Editora CRV (ARAÚJO; ADERALDO, 2013).

Grupo TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição, da Universidade Federal da Bahia), *Leve*, de 2010, audiodescrito pelo Centro de Estudos Inclusivos da Universidade Federal de Pernambuco; e o projeto de audiodescrição de balés da São Paulo Companhia de Dança, para citar alguns; no entanto, não encontrei nenhum estudo científico que construísse pontes teóricas entre a TAV e a dança. Não foram encontradas, até o momento desta escritura, quaisquer publicações de pesquisas que buscassem sistematizar esse tipo de AD; a pesquisa na área ainda é incipiente.

Em terceiro lugar, e por fim, em decorrência dessa incipiência, está o problema da conseqüente ausência de parâmetros para esse tipo de audiodescrição, deixando o audiodescritor de dança à mercê de orientações, *modi operandi* e linguagens transplantados de outros códigos, como o teatro.

Assim, para iniciar a investigação empreendida nesta pesquisa, tomei como ponto de partida a experiência de audiodescrição do espetáculo *Magnopiro! o corpo na loucura*, de Graco Alves, realizada pelo Grupo LEAD da UECE. Com base nos registros e reflexões do grupo, passei a me questionar sobre a sua decisão de traduzir os elementos constituintes da peça sem considerar uma abordagem diferenciada, com uma linguagem específica para a dança e a expressão corporal (DANTAS, 2009). É natural que o vocabulário utilizado na elaboração do roteiro de AD seja acessível para o público em geral, entretanto, isso não implica afirmar que a dança, da mesma forma que o cinema e o teatro, por exemplo, não careça de subsídios diferenciados e específicos para a tradução dos seus aspectos intrínsecos. Quais seriam, então, os parâmetros a serem considerados na elaboração da audiodescrição de dança?

No sentido de estudar, sistematizar e descrever a AD de produtos culturais, uma ferramenta tem se destacado pelo seu uso frequente em pesquisas recentes. Os avanços logrados na descrição e análise de AD fílmica são, por grande parte, dados pela utilização da Linguística de Corpus nas suas metodologias. Alguns trabalhos baseados em corpus, no âmbito do cinema e vídeo, de destaque internacional, são os de Jiménez Hurtado (2010), Pérez Payá (2007) e Salway (2007); no Brasil, mais recentemente, temos o exemplo de Nóbrega (2014) e Silva (2012), ambas as pesquisas realizadas dentro do Grupo LEAD da UECE.

Percebe-se, pelos resultados dessas pesquisas, que as ferramentas da LC são muito úteis para processar uma grande quantidade de informação textual,

gerando um volume proporcional de dados relevantes. Para descrever os roteiros de AD, os corpora são anotados, isto é, passam por uma etiquetagem eletrônica, elaborada pelo pesquisador, que identifica e quantifica os elementos pertinentes ao estudo em questão, viabilizando a análise de ocorrências linguísticas de forma ordenada. Dada a produtividade dessa metodologia, escolhi utilizá-la para uma primeira incursão na descrição e análise do roteiro de AD de dança produzido no Brasil, visto que ainda não existem pesquisas nesse sentido.

Para tanto, da mesma forma que os Estudos da Tradução com foco em TAV buscaram subsídios nas teorias descritivas dos sistemas de origem para sistematizar seus roteiros (como a linguagem cinematográfica na AD fílmica e as gramáticas visuais na AD de pinturas), busquei subsídios nos referenciais específicos de dança para construir os alicerces da pesquisa. O teórico escolhido para fomentar este trabalho foi Rudolf Laban (1978), que contribuiu extensamente para a descrição e categorização de movimentos do corpo humano. Seus estudos descritivos do movimento, aplicáveis a qualquer instância da ação humana, seja artística ou não, possibilitaram que coreografias, movimentações no palco e quaisquer movimentos corporais fossem compreendidos e traduzidos graficamente, dando origem a uma elaborada notação de dança, uma espécie de partitura do movimento. Esse sistema analítico-descritivo, hoje chamado de Análise do Movimento Laban (LMA), aponta algumas saídas rumo a uma melhor compreensão dos elementos coreográficos e de como se dá a construção narratológica dentro dessa modalidade de arte cênica.

Com base no exposto, perguntamo-nos, então:

- a) Como uma etiquetagem pode auxiliar a análise do roteiro de AD de dança?
- b) De que forma a LMA pode contribuir para a descrição de um espetáculo de dança?
- c) Como a análise de movimentos e a etiquetagem baseados na LMA podem fundamentar a análise do roteiro de *Magnopiro!*?

Atualmente, dada a crescente demanda por uma teoria da AD e pelo fomento de um mercado carente de audiodescritores, vários pesquisadores se debruçaram sobre o campo da AD e Tradução Audiovisual, criando variados tipos de interface, que incluem desde subsídios da Semiótica Social e Multimodalidade, a Gramáticas Visuais e a LC. Podemos citar, dentro da área de cinema e vídeo, os

trabalhos de Pérez Payá (2007), Jiménez Hurtado (2010), Braga (2011), Silva (2012), Benvenuto (2013), Tavares (2014) e Nóbrega (2014); sobre AD de teatro, a dissertação de Leão (2012); e a tese de Aderaldo (2014), dedicada à AD de pintura. Entretanto, apesar do florescente interesse em estudar as diversas facetas dessa modalidade de TAV, se comparamos a quantidade de trabalhos realizados com o foco em AD fílmica, por exemplo, com os trabalhos focados em AD de dança, percebe-se um contraste radical que destaca a notória lacuna teórica nesse segundo tipo de AD, devida à existência de poucos trabalhos dedicados a sistematizar a descrição do corpo em movimento. É curioso perceber que, como dito anteriormente, apesar do crescente número de espetáculos de dança audiodescritos no nosso país, nenhum trabalho acadêmico buscou sistematizar e isolar os parâmetros específicos dessa linguagem.

Ora, a dança possui uma estética tão peculiar quanto a do teatro e a do cinema e vídeo, mais amplamente estudadas dentro do campo da TAV, portanto, é desejável que ao avaliar suas possibilidades audiodescritivas sejam consideradas as suas especificidades internas igualmente. Ao não incorporar os aspectos intrínsecos à dança, corremos o risco de produzir uma AD que não recria o sentido da obra para a PcDV, uma vez que precisamos “propor um padrão de descrição estética das imagens, partindo do pressuposto de que os seus elementos internos são combinados entre si para comunicar um ‘todo coerente’ e, dessa forma, expressar significados distintos” (ALMEIDA, 2009, p. 174). Dentro dessa perspectiva, a AD não deveria adotar uma postura meramente descritiva do que se vê, e sim, ir mais além, levando em consideração a forma como o corpo gera enunciados e como estes enunciados constituem a narrativa da peça de dança.

A *Audio Description Coalition* (2010) ao discorrer sobre diretrizes e conduta do audiodescritor ao traduzir dança, postula que este deve compreender os fundamentos do estilo de movimento ou gênero de dança sendo descrito, descrever os componentes ou elementos básicos da expressão do movimento, bem como os fundamentos técnicos e estéticos da cena e dominar o vocabulário específico de dança ao descrever a composição coreográfica. Suas considerações no documento citado são originadas na Análise do Movimento Laban, assim como outros trabalhos que também partem deste mesmo ponto.

Snyder (2011) em seu artigo dedicado à AD do movimento do corpo humano, mais notadamente da dança, ressalta a necessidade de considerar as

contribuições da LMA para o letramento de audiodescritores desse gênero, de forma que a AD faça jus à riqueza da expressividade corporal, utilizando-se de um vocabulário mais adequado ao movimento traduzido.

Curiosamente, tanto Snyder (2011) como a *Audio Description Coalition* (2010), em nome de uma neutralidade na AD, advogam a não interpretação dos movimentos. Embora preconizem a utilização dos subsídios da LMA na elaboração de roteiros de AD de dança, contraditoriamente, afirmam que o bom audiodescritor nunca deve interpretar os significados do movimento, devendo ater-se a descrever aparências físicas e ações, nunca motivações ou intenções. O paradoxo reside no fato de que uma das contribuições mais interessantes que a LMA trouxe para as artes cênicas e para o estudo do movimento foi justamente a compreensão da sua natureza interna e subjetiva, pautada em categorias e fatores observáveis, comuns a qualquer movimento.

Em nível nacional, podemos citar também o artigo de Nóbrega (2013), que realizou um apanhado das qualidades do movimento de Laban, propondo que o audiodescritor tomasse as seguintes questões como guias para a tradução do movimento: *O que se move? Como se move? Onde se move? E com quem se move?* E a dissertação de Oliveira (2013), que na sua pesquisa desenvolveu um interessante trabalho corporal com as PcDVs, envolvendo-as no processo de confecção do roteiro de AD de um espetáculo. Todavia, nenhum dos autores citados anteriormente faz uma reflexão detalhada acerca de como as contribuições de Laban podem ser usadas para estudar esse campo da TAV. Nenhum desses trabalhos produziu ferramentas para a análise sistemática dos roteiros de AD de dança, nem apontou caminhos sólidos para o letramento de audiodescritores em relação a esse tipo de manifestação artística.

A contribuição desta pesquisa reside justamente em criar ferramentas de forma a viabilizar a análise do roteiro de AD do espetáculo de dança *Magnopírol*, em busca de parâmetros que futuramente guiem as tomadas de decisão de audiodescritores ao descrever movimentos. Tendo isso em mente, sabemos que, por meio da Linguística de Corpus, é possível processar diferentes textos simultaneamente para verificar contrastes, recorrências e padrões passíveis de serem analisados sistematicamente. Utilizando uma proposta de etiquetagem para analisar esse roteiro, podemos começar a perscrutar os horizontes ainda nublados em relação à AD de dança, seguindo o exemplo dos trabalhos descritivo-

exploratórios já realizados na área de AD de filmes, utilizando a LC como instrumento de análise da linguagem cinematográfica – como o de Jiménez Hurtado (2010).

O objetivo desta pesquisa, portanto, é elaborar etiquetas para analisar o roteiro de AD do espetáculo de dança *Magnopírol: o corpo na loucura* a partir das contribuições da Análise do Movimento Laban, e, mais especificamente:

- a) Analisar os movimentos do espetáculo *Magnopírol* com base na LMA
- b) Avaliar o roteiro de AD de *Magnopírol* por meio das etiquetas;

Dessa forma, esta pesquisa vem oferecer recursos teórico-metodológicos para diminuir a lacuna ainda persistente no estudo da AD de dança, e, mais amplamente, na descrição do movimento do corpo humano com vistas à acessibilidade de PcDVs. Ao responder às perguntas desta pesquisa, penso ser possível identificar e compreender os fatores descritivos envolvidos na AD de dança, contribuindo, assim, também, para avanços na pesquisa do Grupo LEAD da UECE, e de todo o país, em busca de parâmetros que norteiem a AD para pessoas com deficiência visual no Brasil.

Estruturalmente, esta dissertação se divide em cinco capítulos, incluindo este primeiro, dedicado à Introdução. O segundo, intitulado Fundamentação Teórica, discorre sobre a literatura pertinente, considerando os expoentes mais relevantes ao escopo do trabalho dentro das áreas de Tradução Audiovisual, da Linguística de Corpus e da Análise do Movimento Laban, de forma a dar sustentação aos métodos e análises empregados. O terceiro, Metodologia, dedica-se a contextualizar e descrever esta pesquisa no que concerne ao seu objeto de estudo e aos seus procedimentos de etiquetagem e análise de corpus, a fim de alcançar os objetivos pretendidos. O quarto capítulo, da Análise e Discussão dos Dados, lida com a análise detalhada dos dados gerados pela etiquetagem, bem como a interpretação dos mesmos, indicando suas implicações para audiodescritores e pesquisadores na área. Ao final, o quinto capítulo, Considerações Finais, faz uma recapitulação dos objetivos, avaliando os principais pontos desta pesquisa em relação aos resultados obtidos e às perspectivas para futuras pesquisas em audiodescrição.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A natureza deste trabalho nasce da confluência de 3 áreas de estudos: a Tradução Audiovisual Acessível (TAVA), mais especificamente a Audiodescrição (AD); os Estudos da Tradução Baseados em Corpus (ETBC) e a Análise do Movimento Laban (LMA).

Iniciaremos nosso percurso teórico a partir da contextualização da AD dentro dos Estudos da Tradução, seguida de um breve levantamento dos trabalhos sobre AD mais recentes e relevantes para esta pesquisa. Depois, continuamos nossa trajetória ao longo dos ETBC abordando as contribuições teórico-metodológicas da Linguística de Corpus para as pesquisas em AD. A última parte deste capítulo faz um levantamento histórico do estabelecimento da Dança como ciência e da evolução da notação e descrição sistemáticas do movimento pela LMA; por fim, teço algumas considerações acerca da dança como linguagem artística e de como seus elementos expressivos podem ser traduzidos verbalmente, de maneira a, posteriormente, poder realizar o caminho inverso: da tradução verbal à expressão corporal.

2.1 AUDIODESCRIÇÃO

Considerando a AD como objeto de estudo do campo da Tradução Audiovisual, podemos restringir ainda mais esse horizonte teórico enquadrando-a nos Estudos da Tradução Audiovisual Acessível. Essa expressão foi proposta pela primeira vez por Catalina Jiménez Hurtado (2010), ao perceber a natureza específica das traduções intersemióticas realizadas com o propósito de gerar acessibilidade, sendo pertinente a atribuição dessa nomenclatura àqueles trabalhos que abordam a TAV como ferramenta de acessibilidade ao público com deficiência auditiva (no caso da legendagem para surdos e ensurdecidos, a LSE) e às pessoas com deficiência visual (a AD). Esta segunda modalidade de tradução se destaca da primeira por ter surgido com o único intuito de gerar acessibilidade, posto que a legendagem, há bastante tempo, é usada como uma modalidade de tradução interlinguística (entre duas línguas diferentes), e apenas mais recentemente passou a exercer a função de inclusão social.

Sob as classificações de tradução propostas por Jakobson (1995), poderíamos enquadrar a AD como uma tradução intersemiótica, isto é, uma tradução na qual o meio semiótico do texto de partida é diferente do meio semiótico de chegada (a dança, meio visual, é traduzida em palavras, meio verbal-oral). Jakobson, no entanto, não preconizou esse sentido da tradução, considerando apenas o sentido inverso, que é o da tradução de um texto verbal em outro não-verbal, o que ele chamou de transmutação. Foi Júlio Plaza (1987) quem propôs que a tradução do meio semiótico visual para o verbal fosse incluída também nessa categoria.

A tradução intersemiótica me parece especialmente sedutora quando explicitamente desconstrói os paradigmas tradicionais de fidelidade e equivalência na tradução. No entanto, na AD, essa aparente liberdade é acompanhada de outras restrições oriundas da própria prática, como o tempo limitado para inserir a locução, já que seria impossível esgotar os sentidos das imagens dentro de uma obra dinâmica como o teatro e a dança, onde “a mente do espectador vê-se inexoravelmente subjugada pela fluência de acontecimentos que mudam a todo instante” (LABAN, 1978, p. 31). Portanto, a AD deve ser pautada numa criteriosa análise de relevância do que será ou não audiodescrito ao traduzir uma obra audiovisual. Assim, no teatro, e, por extensão, também na dança, dividem-se os elementos visuais mais relevantes em três grupos: os personagens e a sua caracterização; a ambientação e atributos espaciais e temporais; e, por fim, o grupo das ações (BALLESTER CASADO, 1994).

No que diz respeito à natureza interpretativa da AD, as poucas normatizações existentes comumente prescrevem a neutralidade como princípio básico para uma boa AD, como é o caso das diretrizes da organização estadunidense *Audio Description Coalition*. Seguindo o mesmo rumo, o audiodescritor alemão Bernd Benecke (2004), por exemplo, afirma que a locução deve ser pouco expressiva e sem inflexões para que a pessoa com deficiência visual não confunda a AD com as falas do filme ou programa. Tal mito da neutralidade tem sido questionado, como mostram algumas pesquisas. Estes estudos recentes apontam não somente para a impossibilidade da neutralidade (PRAXEDES FILHO E MAGALHÃES, 2013), mas também para a importância de um roteiro de AD rico em sentidos, que, somado a uma locução expressiva, contribuem para uma melhor recriação dos aspectos estéticos da obra traduzida (CARVALHO, MAGALHÃES E

ARAÚJO, 2013), incrementando o desenvolvimento da narrativa. Essas pesquisas vão ao encontro de Iglesias (2010), que sustenta que uma locução expressiva dá um significado diferente à AD, portanto, para além de uma descrição literal, a AD pode ser uma forma de arte literária, com cunho poético (SNYDER, 2004), ou seja, um produto que, além de cumprir com o seu papel de instrumento de acessibilidade, também é um elemento estético, pois, ao traduzir, dá subsídios ao ouvinte para recriar uma obra de arte audiovisual. Baseado no que foi exposto acima, percebe-se que a AD não deve se contentar em descrever meros detalhes físicos e ações que não podem ser vistos, mas sim buscar chegar ao cerne da obra e recriar a experiência estética que tal trabalho realiza (HOLLAND, 2009).

Para tanto, o audiodescritor roteirista, aquele que prepara o roteiro antecipadamente, e o audiodescritor narrador, que faz a sua locução ao vivo, necessitam estar aptos a lidar com os percalços naturais de uma narração onde o movimento é a integridade do que precisa ser audiodescrito. John Schaefer (em SNYDER, 2004), ao defender a necessidade dos seres humanos de tornarem-se videntes ativos, cunha o termo *visual literacy*². Snyder (2004) utiliza esse conceito para reforçar a necessidade dos audiodescritores de aumentar a sua consciência em relação ao que veem, percebendo melhor, dessa forma, os elementos visuais constituintes do que vai ser audiodescrito. Mais especificamente, adaptando as considerações de Pérez Payá (2007) sobre AD cinematográfica, o audiodescritor deve compreender o sistema de origem (visual, neste caso, a dança) para então traduzi-lo ao sistema meta (verbal, a AD). O trabalho de audiodescrever dança, portanto, seria duplo: o de considerar os parâmetros da expressividade do movimento e o de fazer as seleções e adaptações necessárias para que a linguagem verbal utilizada no roteiro de AD seja imaginativa e suficientemente simples para conferir o acesso de um público-alvo que talvez não compartilhe de uma bagagem prévia específica na área de dança, e nem possua elementos imagéticos para recriar cenas complexas em sua mente a partir de recursos verbais genéricos e inexpressivos.

² Em inglês, *letramento visual*: representa um aumento da consciência de como os sentidos são construídos pelas imagens e de que forma podemos efetuar uma melhor leitura do mundo por meio do exercício de um olhar instruído e atento.

2.2 ANÁLISE DE AD BASEADA EM CORPUS

De acordo com Berber Sardinha (2004), a Linguística de Corpus é uma subdivisão da Linguística que lida com a análise eletrônica de dados linguísticos computadorizados e organizados em forma de um corpus com o intuito de elencar e descrever ocorrências linguísticas contextualizadas.

Com a inclusão do computador como ferramenta descritiva, muito se tem avançado, tanto teórica como metodologicamente, nas pesquisas sobre tradução. Esse panorama confirma o artigo de Mona Baker (1993), no qual preconizava o uso da LC como ferramenta para incrementar os Estudos da Tradução. O aporte teórico-metodológico da LC fez com que as pesquisas nesse campo gerassem dados mais precisos e confiáveis. Nesse sentido, os trabalhos que se baseiam em corpus (*corpus based research*) buscam comprovar ou não hipóteses, ao passo que aqueles direcionados pelo corpus (*corpus driven research*) realizam estudos sobre os dados apresentados pelo corpus, para então teorizar a partir dos dados. Dentro da Tradução Audiovisual, a análise linguística baseada em corpus tem-se feito presente em diversos estudos, não somente acerca da audiodescrição, mas também da legendagem para surdos e ensurdecidos, por exemplo.

Na busca por parâmetros sobre os quais elaborar uma audiodescrição de material audiovisual, algumas pesquisas lançaram mão da análise textual por etiquetagem eletrônica como ferramenta metodológica para analisar, descrever e sistematizar roteiros de AD de filmes. Podemos citar a relevante contribuição de Jiménez Hurtado (2010), que, por meio de um corpus composto por centenas de filmes em diversas línguas, elaborou uma profunda descrição da tradução dos elementos cinematográficos e suas dimensões semânticas para a AD (Projeto Tracce). Hurtado sistematizou os roteiros de AD utilizando etiquetas geradas a partir das contribuições dos Estudos de Cinema (*Film Studies*) para identificar pontualmente uma gramática local da narratologia cinematográfica dentro do texto alvo, a AD. Por fim, a autora propôs não somente um mapeamento conceitual da estrutura narrativa cinematográfica recriada pelo roteiro de AD, mas também fundamentos metodológicos para a análise de AD de filmes. Baseadas no mesmo corpus do Projeto Tracce, Ana Ballester Casado (2007) realizou uma análise da AD das personagens do filme espanhol *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, com vista a identificar de que forma estas eram caracterizadas, tanto física como

psicologicamente; Pérez Payá (2007), por sua vez, concentrou-se em analisar de que forma a AD explicitava a linguagem da câmera e suas implicações para a recriação da narrativa. Usando o mesmo corpus, esta última autora percorreu dois caminhos, o primeiro, de tradução do roteiro original do filme (verbal escrito) para o filme em si (texto audiovisual), e o segundo, do filme para o roteiro de AD (verbal oral), utilizando os parâmetros da linguagem cinematográfica. Ao fazer sua análise, Payá esmiuçou as peculiaridades do roteiro de AD em contraste com o roteiro para o filme, mostrando que esse último pode ser de grande valia para o tradutor na hora de tomar as decisões que a audiodescrição exige. Salway (2007), baseado em um corpus distinto, realizou um trabalho bem-sucedido de localização de uma linguagem específica da audiodescrição de filmes. Pelos seus resultados, foi possível vislumbrar um panorama firmado empiricamente acerca da classificação dos tipos de informação providos pela AD de filmes e implicações para aqueles que produzem roteiros de AD ou treinam tradutores audiovisuais.

Em nível nacional, podemos citar alguns trabalhos originados dentro do Laboratório de Tradução Audiovisual da UECE (LATAV), os quais utilizam a Linguística de Corpus como ferramenta para descrição de roteiros e identificação de aspectos narratológicos. Silva (2012), com um corpus de três transcrições de AD de filmes comercialmente disponíveis em DVD no Brasil, realizou um estudo usando a etiquetagem para detectar dezoito parâmetros de descrição das personagens, suas ocorrências e frequências, baseando-se nas contribuições de Ballester Casado (2007). Ao analisar os dados gerados pela computação da etiquetagem do seu corpus, Silva concluiu que a LC a ajudou a descrever o seu objeto com exatidão, fornecendo o número de ocorrências para os aspectos que lhe eram relevantes, assim como a sua localização dentro do filme, “possibilitando-nos afirmar com mais certeza que parâmetros foram utilizados, quantas vezes foram utilizados e como foram utilizados, fornecendo base para avaliarmos as audiodescrições além das suposições” (SILVA, 2012, p. 83).

Por sua vez, Nóbrega (2014) utilizou a etiquetagem narratológica dos roteiros de AD para checar, no seu estudo descritivo-exploratório, variações na recepção de dois tipos distintos de AD: uma com ênfase nas ações e outra mais detalhada, composta pela descrição de personagens e ambientação, além das ações. Nóbrega ilustrou com exatidão a sua análise, dada a precisão com que o processo de etiquetagem imbuíu o trabalho. Concluiu que ambos os tipos de AD,

detalhada e com foco nas ações, encontraram aceitabilidade semelhante no teste de recepção com PcDVs. A análise descritiva dos roteiros de AD utilizando a LC nos trabalhos de Nóbrega (2014), bem como no de Jiménez Hurtado (2010), foi feita utilizando um aplicativo específico, chamado *WordSmith Tools*, que possibilita a extração das ocorrências das etiquetas.

Considerando que as pesquisas em AD de dança ainda usam o arcabouço teórico dessa área de forma tímida, realizaremos agora um breve mergulho no universo do movimento e de um dos seus pensadores mais proeminentes, Rudolf Laban.

2.3 DANÇA

Antes de adentrar nesta área do conhecimento, e no intuito de localizar teoricamente este trabalho no que diz respeito à dança, faz-se necessário discorrer brevemente sobre Rudolf Laban, um estudioso que muito contribuiu para o estabelecimento da dança como disciplina acadêmica, sendo a sua teoria um dos pilares que sustentam as vertentes modernas que lidam com a formação educacional, a aplicação terapêutica, e a descrição e análise do movimento nas artes cênicas.

2.3.1 Rudolf Laban e A Arte do Movimento

Artista e teórico de dança, Rudolf Laban nasceu na atual Bratislava, hoje capital da Eslováquia, quando esta pertencia ao Império Austro-Húngaro, em 1879. Toda a sua vida dedicou-se às artes, primeiramente à arquitetura e, em seguida, à dança e ao estudo do movimento do corpo humano, criando diversos centros de pesquisa, fundando companhias e contribuindo com escolas voltadas para esse ramo.

É importante considerar o primeiro contato de Laban com a arquitetura devido ao impacto que esta teve na sua forma de ver o mundo. Segundo Schlicher (2006), ele se identificava fortemente com as noções geométricas da Antiguidade grega – fato que podemos atestar em algumas das proposições e nomenclaturas que utiliza. Ao observar a vida ao seu redor, Laban buscava encontrar as relações intrínsecas entre a matemática, a arquitetura, a natureza, as ciências e as artes.

Essa postura, que viria por revolucionar a forma como a humanidade concebia a arte, e que marcou o início do século XX, fez-se presente nos estudos labanianos, nos quais é perceptível “a profunda convicção de Laban na existência de uma ordem cósmica natural, que se reflete também no movimento” (SCHLICHER, 2006, p. 178).

Numa época de grande instabilidade política no mundo, impactado por duas guerras mundiais, foi marcante a revolução de valores e paradigmas não somente artísticos, mas também humanos. Melina Scialom (2009), no seu levantamento genealógico acerca de Rudolf Laban, diz que:

Laban emerge deste meio borbulhante de novos olhares sobre o corpo, o movimento e a expressão. Com a curiosidade da busca pelos aspectos universais do movimento (os fatores geradores de todo e qualquer movimento humano e natural) junto com o questionamento sobre os paradigmas do que na época era entendido como dança cênica, Laban começa a desenvolver sua própria práxis da Arte do Movimento e se dedica ao estudo do ritmo interno do movimento na dança. (p. 36)

Para além de um simples teórico da dança, Laban foi autor de várias coreografias famosas, exercendo influência direta sobre grandes nomes da dança europeia, e estudiosos do movimento³. Foi diretor de movimento da Ópera Estadual de Berlim e focou o seu trabalho na dança como um meio de educação, desenvolvendo para isso uma forma de notação de dança chamada de *Kinetography Laban*, ou *Labanotation*, que permitiu a descrição e análise dos movimentos de forma sistemática e sobre a qual discorreremos melhor mais adiante. Atualmente, Laban é reconhecido como um dos pioneiros da dança moderna na Europa, tendo contribuído, com seus estudos, não somente para o escopo das artes cênicas, mas também para o da “saúde, comunicação, advocacia, estudos culturais, antropologia, negócios, esportes e educação, entre outros” (MIRANDA, 2006).

Dentro da teoria labaniana, independentemente do contexto em que esteja inserido, quer seja cotidiano, de trabalho, ou artístico, o movimento possui uma natureza física e outra psíquica que, combinadas, o realizam. Laban, para quem todos os movimentos eram fenômenos formados pelos mesmos princípios

³ “Este é o caso de pessoas como: Mary Wigman que criou e se aprofundou em *Ausdruckstanz* [dança expressionista]; Suzanne Perrottet, Drussia Bereska e Gertrud Loeszer que eram intérpretes, demonstravam praticamente as teorias e lecionavam a Coreologia; Kurt Joss e Sigurd Leeder que deram continuidade ao *Tanztheater* [dança-teatro], à criação em dança e à formação corporal de bailarinos; Albrecht Knust e Gertrud Snell que aplicavam e também refinaram a *Kinetography Laban*; Lisa Ullmann que se dedicou à dança educação; Warren Lamb que levou adiante o trabalho sobre o esforço e Marion North se dedicou ao *action profile* [abordagem em dança-terapia].” (SCIALOM, 2009, p. 39)

constituintes, empreendeu um elaborado estudo sobre estes elementos e as suas utilizações, observando a sua natureza externa de forma a integrar os aspectos subjetivos do ser humano. É este ponto do seu pensamento, que relaciona fenômenos observáveis a estados subjetivos, que se mostrará mais útil aos propósitos deste trabalho.

Podemos iniciar nossa incursão nesta complexa teoria observando, primeiramente, que conceitos definem o movimento como linguagem estética. Como afirma Laban (1978), no seu livro *O Domínio do Movimento*, a dança como expressão artística, ao lado da representação teatral, pode ser considerada uma manifestação tardia da civilização humana. Para compreender o movimento no palco, precisamos, antes, considerar a sua natureza numa visão mais abrangente.

Na introdução da obra citada, o autor argumenta que, nos primórdios da civilização, os movimentos humanos se limitavam a dois tipos básicos: o primeiro, carregado de valores tangíveis, expressava-se nos diversos tipos de trabalho que nossa espécie realizava, e o segundo, permeado por valores intangíveis, encontrava sua expressão maior na prece e na adoração espiritual. Ele observa que “ocorrem os mesmos movimentos corporais tanto no trabalho quanto na veneração religiosa, conquanto difira a sua significação em ambas as instâncias” (LABAN, 1978, p. 24). Essas duas primeiras manifestações funcionais do movimento criaram, posteriormente, variadas manifestações estéticas, como a mímica, os vários tipos de dança, o teatro, as artes performáticas e suas respectivas peculiaridades.

Assim, um mesmo movimento que realizamos cotidianamente, sem qualquer pretensão dramática, ganha novos significados ao ser observado no palco, ou num contexto que o valha. Essa diferença de sentidos, obviamente, é construída pelo espectador quando influenciado pela situação na qual o movimento é executado – um palco sugere a agregação de valor estético à ação – mas, ainda assim, esta variação só pode ser percebida e construída integralmente devido à presença de elementos, encontrados na execução do próprio movimento, que denunciam a natureza subjetiva e interna que o originou, assim como os seus valores subjacentes.

Ao debruçar-se sobre tais elementos constituintes do movimento, descrevendo-os e analisando-os, Laban desenvolveu, como dito anteriormente, uma forma de notação de movimento capaz de registrar qualquer um de seus tipos, a

Cinetografia Laban⁴, conhecida hoje, nos Estados Unidos, como Labanotação. O seu intrincado sistema de notação também subjazia diversos conceitos acerca dos mecanismos internos que originavam o movimento, formando um construto teórico que Laban chamou inicialmente de A Arte do Movimento, e depois de Coreologia⁵, descortinando sua complexa visão acerca da ação corporal humana. Para ele, o movimento é a totalidade da manifestação do ser humano no mundo material, fruto da união corpo-espírito:

É inegável o encanto da perfeição mecânica inerente aos movimentos da fala e da gesticulação. É um prazer enorme ouvir uma fala com boa dicção e presenciar gestos apropriados, nos quais parece ser completa a vitória do espírito sobre a matéria. (1978, p. 26)

Como o trecho acima sugere, e podemos confirmar ao estudar seu modelo de análise do movimento, não apenas os deslocamentos e gestos, mas também a fala, os movimentos dos órgãos internos, e mesmo os pensamentos, são tipos de movimento. Para Laban, onde há vida, há movimento, pois mesmo que estejamos virtualmente parados, nossos sistemas e células encontram-se em ação, assim como a nossa mente, a realizar seus mais diversos propósitos e finalidades.

Isso acontece porque, nas palavras do próprio autor, “o homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso” (LABAN, 1978, p. 19). Dessa forma, o movimento é o resultado, consciente ou inconsciente, de uma busca por um objeto de valor, ou de uma condição mental, evidenciando, por meio das suas nuances, a atitude interna de um agente⁶ numa determinada situação. Como podemos perceber, o estudo do movimento em Laban constrói-se sob uma relação dicotômica entre a natureza subjetiva (mental, emocional) e objetiva (física) do corpo:

⁴ Nomenclatura encontrada em Fernandes (2006). Em Laban (1978), *Kinetography* foi traduzida como Cinesiografia. Ambos os termos se referem ao modelo de notação de dança desenvolvido pelo autor no seu livro *Principles of Movement and Dance Notation*, publicado por Macdonald & Evans em 1956.

⁵ “Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estado geométrico, mas na realidade é muito mais que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” (LABAN, 1966 apud RENGEL, 2003, p.35)

⁶ Em LMA, compreende-se *agente* como sinônimo de: “pessoa, ser humano, indivíduo, bailarino, ator, educador, professor, diretor, coreógrafo, estudante de artes corporais” (RENGEL, 2003, p. 29). Neste trabalho, utilizarei o termo numa acepção mais comum: aquele que age, ou aquele que se move.

Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (1978, p. 49)

Este impulso, ou *esforço*⁷, trata-se de um elemento subjetivo, subjacente à parte observável, objetiva, do movimento. O esforço é “a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades” (RENGEL, 2003, p.60). Ou seja, a *atitude interna*, aplicada a fatores observáveis do movimento, gera um tipo de *esforço* peculiar que, ao ser apreendido pela observação de tais *fatores do movimento*, nos fornece pistas acerca da subjetividade, personalidade, ou motivações intrínsecas de determinado agente. É a recorrência de padrões de esforço, por exemplo, que conformam nossa personalidade observável: nosso modo de falar, andar, gesticular e expressar emoções.

Ao discorrer sobre esse tema, Laban (1978) argumenta que é essencial para o ator-dançarino⁸ que este perceba que as atitudes interiores habituais são os constituintes básicos do que chamamos de caráter ou temperamento de um indivíduo. É por meio deste conhecimento, e da manipulação das diversas qualidades de esforço, que a representação dramática torna-se possível, pois

todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal; se fosse de outro modo, não poderiam ser percebidos pelos outros nem se tornar eficazes no meio ambiente da pessoa em movimento. (p. 51)

Podemos entender, então, que a expressão corporal, por exemplo, só se constitui como uma operação comunicativo-expressiva porque conseguimos compreender o esforço observável, ou imaginável, a partir da identificação – mesmo que apenas de forma intuitiva – dos fatores de movimento que compõem uma ação. Da mesma maneira, é esta identificação e domínio das qualidades do esforço que

⁷ Laban utilizou o termo *Antrieb* (impulso) pela primeira vez em 1910. Posteriormente, ele mesmo traduziu o termo como *Effort* (esforço) quando da publicação da obra homônima, em inglês (RENGEL, 2003; FERNANDES, 2006). Neste trabalho, esta noção será tratada posteriormente como *expressividade*.

⁸ Ator-bailarino ou ator-dançarino são denominações para o *agente no palco*, isto é, aquele cujos movimentos possuem conotações dramáticas em composições de artes cênicas.

possibilitam a estilização dos movimentos por atores e bailarinos na criação de uma linguagem estética dramática que proporcionará a fruição nas artes cênicas:

no palco, o homem expressa sua atitude mental peculiar escolhendo com cuidado as configurações de esforço adequadas e realiza uma espécie de ritual comunitário⁹ na apresentação de conflitos que decorrem de diferenças nestas atitudes internas. (LABAN, 1978, p. 40)

Para Laban (1978), esta exibição de conflitos pelos movimentos é a base da representação. O autor ressalta que, “além de retratar o caráter de uma única pessoa, deve-se lembrar que a harmonia e desarmonia entre os personagens, na realidade é a harmonia ou desarmonia entre modelos de esforço” (p. 171). Ele afirma, ainda, que esta natureza contrastante dos esforços do ser humano na sua busca por valores se revela com maior veracidade na mímica, a primeira manifestação de movimentos com um cunho artístico:

A arte do palco originou-se da mímica, que é a representação de movimentos internos por intermédio de mudanças externas visíveis. A mímica é o tronco da árvore que se ramificou na dança e no drama. A dança se acompanha de música, enquanto que o drama o é por palavras.¹⁰ (p. 145)

Pare ele, o mímico, e por extensão o ator-bailarino, realiza sua representação com base no seu conhecimento das características intrínsecas de esforço do seu personagem. Daí surge a maestria do ofício da encenação: não é necessário possuir dados atributos, mas sim, saber configurá-los por meio da formulação de qualidades adequadas de esforço interno que possam exprimi-los:

Um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade. Os movimentos do corpo, incluindo movimentos das cordas vocais, são indispensáveis à atuação no palco. (LABAN, 1978, p. 21)

Laban (1978) atesta que o drama só se constitui na dualidade estabelecida entre agentes diante de um público. As configurações controversas do pensamento e do sentimento dos diversos personagens representados na atuação

⁹ Para o autor, a construção dos sentidos nas artes cênicas não é unilateralmente estabelecida, mas se dá no âmbito de uma “corrente magnética” que se estabelece entre palco e plateia.

¹⁰ Atualmente estas fronteiras entre dança, teatro e *performance* não se encontram tão claras e marcadas quando à época do autor, dadas as controvérsias estéticas na pós-modernidade.

teatral tomam forma tanto de palavras como de ações, sendo esta, no palco, a realização artística da ação humana no cotidiano. Mesmo um monólogo, ou um solo de dança, é construído sobre os conflitos de um indivíduo movido por reflexões pessoais e motivações subjetivas. “O artista de palco tem que exhibir movimentos que caracterizam a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança” e “tem que saber como entrar em contato com o espectador” (p. 143).

Em relação à dança, no entanto, o autor faz uma ressalva, pois podemos encontrá-la também no seu estado puro, que dispensa a presença do espectador. Acharmos esse tipo de manifestação de dança de forma abundante nas crianças pequenas e nos filhotes de alguns animais, que apresentam jogos estilizados de movimento ao brincar, ou em animais adultos, ao cortejar seu par para acasalar. Nesses casos, existe, da mesma forma, uma conduta de esforço definida e orientada para um valor ou propósito, contudo, não podemos afirmar que essa orientação tenha um cunho dramático. Em outras palavras, a dança pura não tem pretensões de construir narrativas ou representações, sendo um fim em si mesma, dispensando até mesmo a presença de um observador, como no caso das brincadeiras de crianças ou de filhotes de animais, quando estes se divertem simplesmente por experimentar as possibilidades de movimentação dos seus corpos.

Contudo, Laban (1978) afirma que quando nos transportamos para o contexto da dança no palco, entramos no universo cênico do drama, num espaço reservado para a exibição consciente de situações da vida e das suas percepções subjetivas de forma estilizada, como observamos na mímica e no balé. O mesmo ocorre nas manifestações de danças tradicionais regionais ou nacionais, nas quais a repetição de distintas configurações de esforço observáveis, específicas das comunidades de origem, assinala uma gama de aspectos subjetivos de uma comunidade que compartilha uma identidade definida e que se estabelece na sua própria expressão.

O que une essas diversas nuances de expressões representativas, dança, teatro, música e artes performáticas, sob um mesmo denominador, são as suas implicações mentais, emocionais e físicas, expressas pelo fluir do movimento visível em gestos, ou audíveis na música e nas palavras, quando é o caso:

O movimento permeia a mímica, a dança, a representação teatral e o canto. Trata-se da vida, tal como nós a conhecemos. Também se encontra presente na execução instrumental, na pintura de quadros, em toda atividade artística afinal. Em cada um destes casos, o movimento não é só um fato físico, como também é um fato de significação variada em suas sempre mutantes expressões. (LABAN, 1978, p.146)

Talvez por isso o livro de Laban tenha sido publicado pela primeira vez com o título *The Mastery of Movement on the Stage*¹¹, para apenas depois chegar ao Brasil, já com o título modificado pela sua discípula e organizadora da segunda edição da obra, Lisa Ullmann, traduzido como *O Domínio do Movimento*, uma vez que esta considerou que as contribuições do seu mestre ultrapassavam as fronteiras do palco.

Vendo as demais linguagens artísticas, como a pintura, a escultura e a arquitetura, tão mais estabelecidas quanto aos seus mecanismos de geração de sentido, fundamentados na plasticidade, Laban (1978) passou a refletir sobre qual seria o elemento estético preponderante para as artes cênicas. O desenvolvimento da sua Arte do Movimento logo mostrou que a base para a realização estética no teatro e na dança é a sua própria natureza fluida, fundamentada na dinâmica da ação, sendo o movimento o seu atributo essencial. De acordo com o autor, enquanto que um trabalho de arte estática, como uma pintura, convida a mente do espectador a realizar um caminho próprio, evocando associações de ideias a partir de uma contemplação que levam a um dado estado de espírito, um trabalho de arte dinâmica, como a dança, não deixa margem para a contemplação, subjugando a mente do espectador em um fluxo de mudanças constantes que, pela exibição de diversas qualidades de esforço, impactam a sua percepção de forma sempre renovada, diferentemente de um trabalho estático, que nos é apresentado de forma integral e simultânea.

Com sua forma revolucionária de pensar e sistematizar o movimento, Laban multiplicou as possibilidades de estudo do teatro e da dança, abrindo caminhos não só para a compreensão do corpo como um gerador de linguagens artísticas, mas também do movimento como um fenômeno formado por constituintes passíveis de análise, possibilitando abordar a dança com rigor científico. Nesse aspecto, Júlio Mota (2006) aponta que

¹¹ Em inglês, *O Domínio do Movimento no Palco*.

Laban defendeu para a Coreologia o status de prática acadêmica de dança, ou seja, o de um sistema de estudos provido de metodologia própria – minuciosa e coerentemente concebida – que permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos e práticos de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação; não só em termos quantitativos mas também em termos qualitativos. (p.46)

A partir de seu tratamento analítico, Laban dividiu os Estudos Coreológicos em três ramificações: a Labanotação, ou Cinetografia Laban, que permite o registro e análise do movimento por meio de um complexo e detalhado sistema de notação gráfica; a Corêutica, dedicada a estudar as relações do corpo com o espaço; e a Eucinéutica, dedicada a descrever os fatores constituintes do movimento corporal no seu potencial funcional e expressivo. A estas três divisões, Rengel (2003) acrescenta ainda que a Coreologia também abarca “o uso instrumental do corpo, o relacionamento do corpo com ele mesmo, do corpo com outro(s) corpo(s) e do(s) corpo(s) com o espaço e os sistemas de notação” (p.35). Todos estes afluentes teóricos, em diferentes medidas, contribuem para a criação da perspectiva que se conforma nesse estudo, como ficará claro ao longo deste capítulo.

É importante reforçar que as ideias de Laban, que estabeleceram a Coreologia e suas ramificações como ciência, tiveram um grande impacto para a formação não só de dançarinos, mas também de atores, assim como para esferas desvinculadas da arte, instaurando uma nova era nas artes dramáticas e, para além, na compreensão do movimento humano em geral, como afirma Ciane Fernandes (2006), pesquisadora em artes cênicas e analista de movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*¹²:

Atualmente, a Análise Laban de Movimento, internacionalmente abreviada como LMA, Laban Movement Analysis (MOORE e YAMAMOTO, 1988) é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia. (p.28)

¹² Um dos principais centros de estudos em LMA, fundado em Nova Iorque, em 1978, por Irmgard Bartenieff, aluna e colaboradora de Rudolf Laban.

Mas, o que atualmente conhecemos como LMA, até os anos 80, era conhecido como o sistema Expressividade-Forma, desenvolvido por Warren Lamb¹³, que permitia a descrição do movimento a partir da sua qualidade, objeto da Eucinéctica; e das suas configurações no espaço, objeto da Corêutica (RENGEL, 2003, p.100). Contudo, ao longo dos anos, esse sistema foi enriquecido por inúmeros desenvolvimentos e atualizações realizados por profissionais de diversas localidades (FERNANDES, 2006, p. 28). Dentre estes, destaca-se Irmgard Bartenieff, principal divulgadora das teorias de Laban nos Estados Unidos e criadora dos Fundamentos Corporais Bartenieff, cujas contribuições darão origem ao Sistema Laban/Bartenieff, ou simplesmente, Análise do Movimento Laban, a LMA.¹⁴

Reitero que esta ampla aplicabilidade da LMA só tornou-se possível devido à sua concepção de movimento como constituído por fatores universais, o que permitiu que ela fosse útil em contextos tão diversos quanto a arte e a indústria¹⁵. Estes fatores do movimento, como vimos anteriormente, expressam qualidades que são manifestadas de acordo com a atitude interna do agente. Em termos mais específicos:

os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência. (LABAN, 1978, p.36)

Para o autor, são estes quatro elementos que nos dão subsídios para entender como o movimento constrói a dimensão subjetiva de uma dança. No entanto, o esforço e seus quatro fatores de movimento não são os únicos elementos a nos fornecerem informações sobre a narratividade e expressividade do corpo. Sigamos aprofundando nessa teoria, que já conta com a contribuição de outros teóricos que a dinamizaram.

¹³ Lamb, aluno e assistente de Laban, organizou um sistema de avaliação do movimento largamente aplicado em gestão de pessoas como forma de prever o comportamento humano com base nas nos padrões de qualidade de esforço de um indivíduo.

¹⁴ Segundo Cohen (1978), a Cinetografia Laban acabou por dividir-se em duas vertentes: a Labanotação e a LMA, herdeira do sistema Expressividade-Forma, de Warren Lamb. Apesar de ambas abordarem a descrição do movimento, a primeira tem um caráter mais factual e quantitativo, enquanto a segunda registra os aspectos qualitativos do movimento, abrindo espaço para a intervenção criativa.

¹⁵ De acordo com Billingham (2008), o livro *Effort*, publicado por Laban em 1947, foi fruto da realização de um estudo feito por encomenda de um industrial inglês que visava incrementar suas atividades a partir da análise dos movimentos dos seus operários. Após realizar suas observações, Laban expandiu o conceito de esforço para outros tipos de movimento, enriquecendo a sua teoria ainda mais.

2.4 A ANÁLISE DO MOVIMENTO LABAN (LMA)

Ao longo das décadas, as ideias de Rudolf Laban foram ampliadas e enriquecidas por vários de seus seguidores. As duas categorias do sistema internacionalmente conhecido como *Effort-Shape* (Expressividade-Forma), de Warren Lamb, mostraram-se insuficientes para a descrição dos movimentos e foram acrescidas de outras duas: Corpo e Espaço¹⁶, sendo a disciplina conhecida a partir de então como *Body-Effort-Shape-Space*, ou Corpo-Expressividade-Forma-Espaço. A tradução da categoria Esforço como Expressividade foi uma escolha feita por Fernandes (2006, p.43), motivada por muitos aprimoramentos da teoria, e que resolvi acatar por considerar que *expressividade* ilustra de forma mais clara a contribuição das qualidades de esforço para a análise do movimento.

Vale ressaltar que esta proposta de separação metodológica da LMA em quatro categorias foi pensada de forma a possibilitar a observação e descrição organizadas do movimento com relação aos seus elementos constituintes. Conquanto separadas, estas categorias estão sempre presentes simultaneamente em todo movimento, ainda que seus graus de importância e destaque variem (FERNANDES, 2006).

De maneira simplificada, pode-se dizer que as categorias Corpo, Expressividade, Forma e Espaço respondem, respectivamente, às seguintes perguntas em relação a dado movimento:

- a) Que parte do corpo se move e que ação realiza?
- b) Que qualidades expressivas o compõem?
- c) Que relações são estabelecidas com o meio?
- d) Onde ele ocorre e que percurso realiza?

É importante ressaltar que os fatores de movimento (peso, tempo, espaço e fluência), que denotam as qualidades de esforço da ação, são componentes da categoria Expressividade, que exprime de forma mais marcada os aspectos subjetivos do movimento, embora possamos considerar que todas as quatro categorias contribuam, a seu modo, para a construção do sentido estético de uma ação. Afinal, o movimento é integral em suas categorias, das quais nenhuma é prescindível, ou seja, não é apenas a Expressividade que realiza a narratividade no

¹⁶ As categorias do movimento da LMA serão expressas sempre em maiúsculas, de forma a diferenciá-las metodologicamente do uso das mesmas palavras em outros contextos.

teatro e na dança, mas as diferentes constituições e ênfases sobre as categorias e os fatores do movimento. Ao longo do estudo de cada categoria, e da sua aplicação ao roteiro de AD de dança, o leitor poderá perceber que as suas qualidades e domínios por vezes se intercedem, uma dando suporte à existência da outra dentro do mesmo movimento no palco.

A esse respeito, é interessante observar que Laban não fazia uma clara distinção entre teatro e dança quando tratava do movimento como elemento básico da representação. Tanto, que foi ele o precursor da *Tanztheater* (dança-teatro) alemã no início do século XX, movimento que atingiu seu auge nos anos 1970 com a obra da coreógrafa e dançarina Pina Bausch – aluna de Kurt Joss, um dos discípulos mais proeminentes de Laban. Sobre a multiplicidade estética do movimento, Fernandes (2006) afirma:

Desde seu surgimento, a dança-teatro alemã propõe a ruptura do binário dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto. LMA promove um contínuo diálogo, ao invés de oposição, entre movimento e palavra, corpo e mente. O Sistema Laban pode ser utilizado tanto para movimento corporal, quanto para leitura dramática de textos. Assim sendo, um som pode ser horizontal, leve, desacelerado, e expansivo. As palavras e o texto como um todo podem ganhar diferentes fraseados, ritmos, acentos, etc. – todos termos usados em LMA. (p.29)

Essa perspectiva, que cria pontes entre linguagens aparentemente desconectada, como o movimento e a palavra, mostra-se interessante para aqueles que pretendem debruçar-se sob as relações de significado estabelecidas na tradução intersemiótica, em especial na AD de dança e na sua inerente locução.

Para compreender melhor de que forma as categorias Corpo, Expressividade, Forma, Espaço contribuem para conformar o movimento, debrucemo-nos sobre cada uma delas separadamente.

2.4.1 Categoria Corpo

Esta categoria é aquela que responde à pergunta: *o que se move?* Estudá-la é abordar os conceitos de corpo de uma forma ampliada e organizada, agregando a eles as diversas ações que o corpo como um todo, bem como as suas partes, podem realizar. Na categoria Corpo localizam-se as denominações das partes do corpo, assim como as mais diversas ações que estas realizam.

De acordo com Laban (1978), podemos dividir as ações corporais em passos, gestos de braços e mãos, e expressões faciais:

Os passos abrangem pulos, giros e corridas. Os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar, dispersar. As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais. (p. 48)

Grande parte da categoria Corpo, contudo, não foi inicialmente desenvolvida por Laban, mas sim por seus seguidores. Warren Lamb (1979, apud FERNANDES, 2006), por exemplo, organiza as ações corporais de outra forma. Criador da *Posture Gesture Merging*, em português, Imersão Gestos Postura (IGP), ele divide as ações corporais entre movimentos que afetam todo o corpo, mudando sua posição, como no deslocamento – caminhar, abaixar-se – as chamadas *posturas*, e ações confinadas a partes específicas do corpo, que ele chamou de *gestos*, nomenclaturas já preconizadas na obra labaniana. Utilizando uma linguagem de fácil compreensão, pode-se dizer como sugere Fernandes (2006), que a postura é algo que se tem, enquanto o gesto é algo que se faz, sendo o diálogo entre postura e gesto o que define os padrões de comportamento humano. A combinação (chamada de *imersão*) ou o isolamento (denominada *segregação*) entre postura e gesto criam as ilimitadas funções expressivas do ser humano. São estes dois eixos, isolando-se ou combinando-se, que realizam o que comumente chamamos de comunicação não-verbal. Ao discorrer sobre estas relações entre postura e gesto, Fernandes afirma que

podemos concluir que o estudo sistemático do IGP é um recurso valioso na pesquisa em artes cênicas, especialmente naqueles gêneros que têm no corpo o seu principal médium de expressão, pois permite não só a análise mas, principalmente, a construção e elaboração da corporeidade¹⁷ de personagens. (FERNANDES, 2006, p. 114)

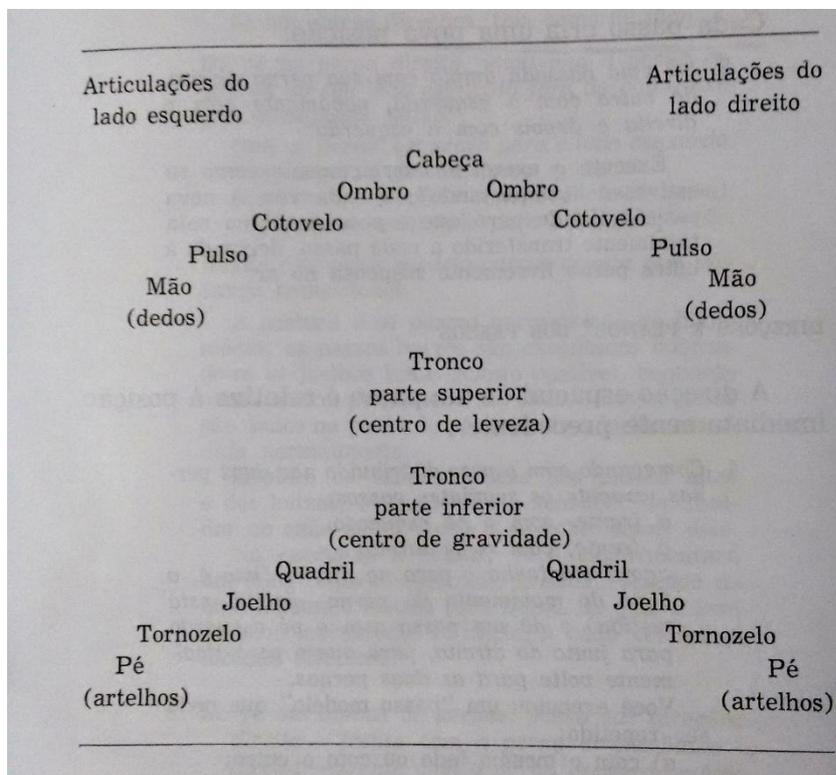
De forma a elaborar uma classificação da categoria Corpo que servisse ao propósito desta pesquisa, e com base nas considerações de Warren (op. cit.) e

¹⁷ O conceito de corporeidade é elaborado por MOTA (2006) como “a condição de multiplicidade dos diversos aspectos inerentes ao corpo, tais como: biológicos, psíquicos, pessoais, sociais, entre outros, como sendo conceitos centrais de sua perspectiva” (p. 48). Este conceito, ao lado do de *incorporação* – o movimento como performance teatral, que dá formas às ideias – compõe um campo de investigação dos Estudos Coreológicos.

de Laban (1978) acerca das ações corporais, percebi que seria adequado simplificar passos, expressões, posturas e gestos em um dueto apenas, formado por *ação corporal* e *partes do corpo*. Esta é uma condensação das complexas relações coreológicas encontradas na categoria Corpo, que optei por realizar com o propósito de viabilizar metodologicamente a análise do corpus da pesquisa. Afinal, esta não se trata de uma análise de movimentos em si, mas da análise de uma descrição discursiva de movimentos.

Para tanto realizei o seguinte recorte teórico: dentro da subcategoria *ação corporal*, incluí passos, expressões, posturas, gestos, que, como toda ação, são quase sempre exprimidos por um verbo; enquanto em *parte do corpo* incluí todos os nomes que referenciam o corpo e suas partes constituintes, quase sempre substantivos. Como será visto nos capítulos seguintes, naturalmente, as partes do corpo tendem a ser mais citadas na consecução de gestos, posto que estes se diferenciam das demais ações e posturas por acionarem membros específicos, de forma isolada ou combinada com mudanças de postura.

Figura 1 – O Corpo: subdivisões básicas



Fonte: Rudolf Laban (1978, p.57).

Na Figura 1, podemos observar um esquema elaborado pelo próprio Laban de forma a ilustrar as diferentes partes que compõem o corpo humano,

organizadas em uma área superior (o centro de leveza, que engloba cabeça, membros superiores e peito), e uma área inferior (o centro de gravidade, composto pelo ventre e membros inferiores). A própria organização dos nomes das partes do corpo no esquema se assemelham à forma de um ser humano de pé, com braços e pernas abertos, simetricamente dividido em lado direito e esquerdo em torno de um eixo central.

2.4.2 Categoria Expressividade

Localizada dentro das fronteiras da Eucinéctica, a dimensão que estuda os aspectos qualitativo-expressivos do movimento, a categoria Expressividade responde à pergunta: *como se move?* Para descrevê-la, faz-se necessário recordar o conceito de *esforço* e aprofundar no modo como suas diferentes qualidades se manifestam pelos *fatores de movimento* (peso, espaço, tempo e fluência):

Esforço não foi formulado no Método de Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente. (RENGEL, 2003, p.60)

Como vimos no início deste capítulo, o esforço configura-se a partir de uma *atitude interna* do agente frente aos fatores de movimento, configurando qualitativamente a Expressividade, ainda que isoladamente alguns destes fatores possam ser mensuráveis. Nas próprias palavras de Laban (1978):

Trata-se de um fato mecânico que o peso do corpo, ou de qualquer uma de suas partes, pode ser erguido e transportado numa determinada direção do espaço, e que este processo leva um certo tempo, dependente da razão da velocidade. As mesmas condições mecânicas também podem ser observadas em qualquer contrapuxão que regule a fluência do movimento. (p. 50)

Ao realizar uma análise baseada nos fatores do movimento, ou seja, da sua *dinâmica*, somos levados a pensar em termos de movimento, enquanto que uma simples explicação do funcionamento do corpo – como caminhar, dobrar – enfatiza um conhecimento mecânico, em detrimento de um expressivo (LABAN, 1978). Rengel (2003) explica bem esta categoria:

No 'alfabeto' de Laban, dinâmica¹⁸ é vista como um advérbio qualificando um verbo de ação. Esforço e dinâmica se inter-relacionam a tal ponto que são tratados como sinônimos. Dinâmica, de acordo com o conceito de Laban, não trata apenas de mudanças de tempo e peso, mas também de mudanças de espaço e fluência. Dinâmica é a resultante expressiva do movimento quando duas ou mais qualidades de esforço se organizam simultaneamente. (p. 44)

Essa expressividade nasce do caráter dinâmico emprestado ao movimento quando a atitude interna do agente em relação aos fatores do movimento muda, oscilando entre dois extremos. Esta gradação, realizada em diversos níveis de controle em relação a cada fator, faz com que as qualidades expressivas do movimento variem entre estes dois polos: um de atitude *lutante*, hostil, contida, constricta e de resistência; e outro de atitude *complacente*, de aceitação, tolerância e benevolência (LABAN, 1978). Fernandes (2006) prefere chamá-las, respectivamente, de atitudes *condensadas* e *entregues* – do inglês, *condensing* e *indulging* – nomenclatura pela qual optei. Esta dualidade, que permeia toda a concepção de movimento na LMA, é o núcleo a partir do qual se constrói o sentido no movimento.

De forma a conhecer melhor a categoria Expressividade e suas implicações de sentido, observemos agora os quatro fatores do movimento separadamente.

O fator fluxo¹⁹ é o que primeiro se desenvolve no ser humano (RENGEL, 2003). Laban (1978) explica que este fator se manifesta da seguinte forma:

O fluxo é a continuação normal do movimento, como a de uma corrente fluente, podendo ser mais ou menos controlado. Se se pára completamente o fluxo das ações corporais, resulta numa posição. Se o fluxo for interrompido intermitentemente, produz-se um tipo trêmulo de movimento. (p. 88-89)

É o fator fluxo que ajuda a construir a integração do movimento, trazendo a sensação de unidade, pois “a fluência do movimento é francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo” (LABAN, 1978, p.47). O fluxo informa se a atitude do agente em relação à progressão do movimento

¹⁸ O termo *Dinâmica*, apesar de também ser utilizado, é considerado excessivamente amplo (Fernandes, 2006). Aqui optamos pelo termo *Expressividade*, que se refere à mesma categoria (Esforço).

¹⁹ Fluxo e fluência são utilizados aqui como sinônimos.

é mais ou menos integrada, desembaraçada, livre ou liberada; ou mais ou menos fragmentada, contida, embaraçada ou controlada. (LABAN, 1978; RENGEL, 2003).

Percebemos que este fator, da mesma maneira que todos os demais, manifesta-se num *continuum* entre estas duas extremidades, sendo nesse caso uma de qualidade entregue, o *fluxo livre*, que deixa fluir o movimento, e outra de qualidade condensada, o *fluxo contido*, que tende a restringi-lo (FERNANDES, 2006). Ou seja, é neste fator que reside o controle sobre o movimento. Quando Rengel (2003) afirma que o fluxo é desenvolvido pelo ser humano ainda bebê, ela argumenta que podemos observá-lo quando o recém-nascido manifesta ações de expansão e contração, com qualidades de esforço liberadas ou controladas, ainda que de forma desorganizada e inconsciente. Por ser o mais primevo, e por residir no controle do movimento em si, o fator fluxo é subliminar aos demais: espaço, peso e tempo. Contudo, quando a ênfase recai sobre ele, o movimento extrapola sua expressão física rotineira, ganhando nuances que expõe sentimentos e qualidades interiores (LABAN, 1978), as quais serão descritas em detalhes mais adiante. Por esse motivo, ações realizadas por fenômenos naturais tais como o cair da chuva, o rolar de uma pedra, ou o balançar dos galhos de uma árvore, empreendem movimentos que possuem qualidades de peso, espaço e tempo mensuráveis, mas não possuem fluência. Por consequência, este seria um atributo exclusivo de movimentos realizados por seres sencientes, isto é, capazes de sentir.

Rengel (2003) e Fernandes (2006) reforçam esta ideia ao afirmar que por relacionar-se com o *como* do movimento e a fluidez ao realizá-lo, o fluxo apoia a manifestação da *emoção*, pois nele residem os graus de abandono ou de controle do agente. Portanto, um fluxo livre, ou liberado, “demonstra, por exemplo, expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos”, enquanto um fluxo controlado, ou contido, “demonstra, por exemplo, cuidado, restrição, contenção, retrair-se”, sendo este o fator que alimenta a expressividade dos demais (RENGEL, 2003, p. 64-65). Assim, em suma, o fator fluência pode manifestar-se por meio de um *fluxo livre* ou de um *fluxo contido*.

O fator espaço (foco)²⁰, considerado por Rengel (2003) como o segundo a se desenvolver no ser humano, surge a partir do instante em que a criança

²⁰ Escolhi renomear o fator espaço por duas razões: por considerar que *foco* tenha um caráter mais didático e autoexplicativo, e para evitar a confusão entre o fator espaço (Expressividade) e a

“manifesta esforço para focalizar sua mãe e objetos” (p. 65), sendo levada pelo seu foco à locomoção em direção aos objetos de valor que busca. Este fator refere-se à *atenção* do indivíduo ao seu ambiente, relacionando-se com o *onde* do movimento (LABAN, 1978; RENGEL, 2003; FERNANDES, 2006). Apesar de possuir uma estreita relação com o sentido da visão, e logo com a cabeça, a ação de olhar pode ser desempenhada por outras partes do corpo, como o peito, que *olha* com o osso esterno, a pélvis, que *aponta* em determinadas direções, assim como as palmas das mãos e dos pés, que também podem ser usadas para direcionar a atenção do agente a determinadas regiões do espaço ou a objetos externos (LABAN, 1978).

O autor explica que o fator foco empresta ao movimento um aspecto mental, podendo variar entre os extremos de atenção mais livre, dispersa, cautelosa e flexível ou de atenção mais controlada, concentrada, direta e imediata. Em termos de expressividade, os movimentos de atitude entregue quanto ao foco são geralmente mais flexíveis, demonstrando adaptabilidade e menos rigidez, enquanto os movimentos de atitude condensada em relação a este fator tendem a ser mais retos e podem indicar tanto objetividade como convencionalismo (RENGEL, 2003).

Em relação à qualidade condensada ou direta do foco, Rengel (2003) afirma que:

O movimento direto é definido como mantendo-se estritamente em uma trajetória ou em direção a um ponto. [...] Foco direto ocorre em uma retilínea concentração visual. Atenção direta [...] usualmente emprega movimentos retos e lineares, não há torção dos membros e do tronco. (p. 66)

Em relação à qualidade entregue ou indireta do foco, diz que:

O movimento flexível²¹ é definido como arredondado, ondulante, plástico, indireto. Várias partes do corpo indo em diferentes lugares ao mesmo tempo. Foco flexível ocorre com uma concentração por todo o espaço tridimensional. (RENGEL, 2003, p. 67)

Fernandes (2006) corrobora as afirmações de Rengel (2003), acrescentando que, espacialmente, este fator possui afinidade com o plano horizontal (direita/esquerda), pois “tendemos a fechar com foco direto e abrir com

categoria Espaço. Ainda assim, este fator é aquele que mais diretamente se refere ao espaço no qual a ação se desenvolve e aos estados de atenção do agente no seu ambiente.

²¹ Laban (1978) tratava a qualidade de foco indireto como espaço flexível. Optei pela denominação utilizada em Fernandes (2006).

foco indireto, ao longo desta dimensão” (FERNANDES, 2006, p. 127). Acrescenta, ainda, que devemos observar a distinção entre o fator espaço/foco (Expressividade) como um estado de atenção distinto e independente de Percurso Espacial, que é o caminho desenhado pelo movimento no ambiente (categoria Espaço), embora as duas categorias costumem dar suporte uma à outra. Todavia, é possível, por exemplo, caminhar realizando um percurso curvilíneo e flexível, com qualidade expressiva de foco direto e vice-versa.

A autora salienta também que a presença da qualidade de foco indireto, quando a atenção está dispersa, não significa uma falta de atenção ao espaço, que seria marcada pela ausência total do fator foco, mas sim, uma ação multidirecional. Um movimento em que o fator foco esteja suprimido só ocorre em movimentos nos quais não existe atenção nem a um único objeto (*foco direto*), nem a objetos simultâneos ou com atenção dispersa no ambiente (*foco indireto*). No foco ausente “simplesmente não se está atento ao ambiente, e pode se bater num objeto ou pessoa, tropeçar, não perceber que o ônibus ou o amigo está passando, etc.” (FERNANDES, 2006, p. 126). Quando a atenção está dispersa, no foco indireto, pelo contrário, a atenção ao ambiente e seus elementos é máxima, aproximando-se mais de um caráter alerta. Quando andamos por uma rua erma, à noite, temendo ser abordados, por exemplo, tendemos a caminhar com foco indireto, isto é, com atenção dispersa, e não indiferente, no espaço.

O fator peso, considerado como o terceiro a se desenvolver no ser humano, pode ser observado numa criança que explora a ação da gravidade sobre os objetos deixando-os cair, ou aprendendo a andar mantendo-se ereta, logo, “este fator auxilia na conquista da verticalidade” (RENGEL, 2003, p. 67). Esta afinidade com o eixo vertical (para cima e para baixo) se dá porque “tendemos a descer com peso forte e subir com peso leve, ao longo desta dimensão, que é também a da gravidade, responsável pela sensação de peso corporal” (FERNANDES, 2006, p. 131).

Podemos conferir ao fator peso uma relação com o *quê* do movimento, informando sobre a *intenção* e a *sensação* do agente ao realizá-lo. “O desejo de realizar certa coisa pode apoderar-se da pessoa às vezes de modo poderoso e firme e, em outras, leve e suavemente” (LABAN, 1978, p. 185). Em outras palavras, o fator peso está relacionado à força necessária para realizar os movimentos, mobilizando

seu próprio peso ou o peso dos objetos com os quais se relaciona (LABAN, 1978; RENGEL, 2003; FERNANDES, 2006).

Por relacionar-se tanto com a sensação do movimento quanto com o fenômeno físico do peso material dos corpos e objetos, existem vários níveis de refinamento em relação ao fator peso. Encontramos em Fernandes (2006) o peso ativo leve ou forte (de acordo com a força muscular aparente aplicada na ação) e o peso passivo fraco ou pesado (relativo ao peso aparente da massa do objeto ou do corpo do agente), somando um total de 4 subtipos de fator peso. Já em Rengel (2003), podemos observar os atributos do peso variando em relação à força da gravidade, à força cinética, à força estática e à resistência, que, multiplicados pelas duas atitudes de esforço básicas (entregue e condensada), geram 8 subtipos de fator peso.

Neste trabalho, optei pela simplicidade e adotei a mesma estrutura binomial apresentada pelos demais fatores, nesse caso, *peso leve* e *peso forte*²², de acordo com a sensação de peso, ou força, predominante no movimento.

O fator tempo, por sua vez, indica o *quando* do movimento, se relacionando com a *intuição* e a *decisão* ao realizá-lo (LABAN, 1978; RENGEL, 2003; FERNANDES, 2006). Este é o fator que auxilia na operacionalidade do movimento, ou seja, é o que proporciona elementos para sua execução, sendo o quarto e último a se desenvolver no ser humano. Ao trazer para a ação os aspectos intuitivos e decisivos da personalidade,

o treino e o domínio do fator tempo ajuda, por exemplo, a que os limites não sejam tão rígidos. Auxilia, ainda, a maior mobilidade e tolerância em relação às frustrações; se o agente não tem tempo agora, talvez seja possível obtê-lo depois. (RENGEL, 2003, p.70)

Para Fernandes (2006), este fator está relacionado com a dimensão sagital (para frente e para trás), pois “tendemos a avançar com desaceleração em direção ao desconhecido e recuar com aceleração a cada susto, protegendo-nos” (p. 136). Portanto, o fator tempo registra a atitude interna do ator-bailarino em relação ao passado e ao futuro, suas memórias e expectativas, a sua bagagem e o seu porvir.

²² Laban (1978) e Rengel (2003) utilizam a denominação de peso *firme*, ao invés de peso *forte*. Optei pela nomenclatura utilizada por Fernandes (2006), sem qualquer prejuízo de significado.

Por isso, a autora ressalta que devemos observar esse fator dentro da sua ênfase qualitativa, e não apenas das suas variações quantitativas de velocidade. Isto quer dizer que o referencial que definirá a natureza da atitude em relação ao fator tempo está relacionado à sensação de aceleração ou desaceleração no movimento. Por exemplo, se um movimento extremamente lento sofre um pequeno acréscimo de velocidade e passa a ser apenas um movimento menos lento, podemos dizer que a atitude em relação ao fator tempo é de aceleração, ainda que quantitativamente a velocidade esteja dentro de um caráter considerável como lento. O mesmo ocorre com um movimento extremamente rápido que sofre desaceleração, sem perder, contudo, sua alta velocidade. Um movimento que mantenha uma velocidade constante, sem quaisquer variações, não possui ênfase no fator tempo (FERNANDES, 2006).

Rengel (2003), que costumeiramente mantém as nomenclaturas inicialmente propostas por Laban, nomeou as duas qualidades do fator tempo como *súbito* ou *sustentado*, podendo estas ser aplicadas a atributos relativos à continuidade, velocidade e aceleração, originando, como no caso do fator peso, diversas possibilidades de qualidade de tempo. Novamente, de forma a simplificar a análise, optei por resumir as atitudes entregue e condensada deste fator nas qualidades de *tempo desacelerado* e *tempo acelerado*, respectivamente.

Embora todas as categorias da LMA ocorram simultaneamente para construir o movimento, é a Expressividade que mais oferece dados para a interpretação do seu sentido intrínseco, por meio das diferentes configurações dos fatores de movimento que a constroem.

Para Laban (1978), ao sofrerem a influência de uma atitude interna entregue ou condensada, peso, foco, tempo e fluência irão manifestar, por um lado, uma função objetiva e mensurável, e, por outro, uma sensação de movimento, que é subjetiva:

- a) o *peso* empresta ao movimento uma resistência forte, com sensação de ser arrastado para baixo, ou uma resistência leve, gerando uma sensação de movimento de ausência de peso, boiando em cima, dependendo da atitude interna enérgica (peso forte) ou relaxada (peso leve) quanto ao peso;
- b) o *foco* empresta ao movimento uma característica de direção retilínea, com sensação de movimento conduzido por um canal filiforme, ou

ondulante, gerando uma sensação de movimento amplo, dependendo da atitude interna linear (foco direto) ou flexível (foco indireto) quanto ao espaço;

- c) o *tempo* empresta ao movimento uma característica de velocidade rápida, com sensação de curta duração e instantaneidade, ou velocidade lenta, gerando uma sensação de movimento de longa duração, ou de eternidade, de acordo com a atitude súbita (tempo acelerado) ou prolongada (tempo desacelerado) quanto ao tempo;
- d) o *fluxo*, ou fluência, empresta ao movimento uma característica de fluidez obstruída, com sensação de pausa, ou livre, gerando uma sensação de movimento fluido, de acordo com a atitude controlada (fluxo contido) ou livre (fluxo livre) em relação à fluência.

Os quadros sinóticos dos fatores de expressividade (Figuras 2 e 3) nos ajudam a perceber melhor como estes podem ser identificados e que dimensões subjetivas lhes são correspondentes.

Figura 2 – Quadro sinótico dos fatores de Expressividade I

FATOR		FLUXO		FOCO	
Questões		Como?		Onde?	
Atitude		livre	contido	indireto	direto
Entregue	Condensada				
Função objetiva mensurável		fluidez livre	fluidez obstruída	direção abrangente	direção retilínea
Sensação de movimento		fluido	pausa	amplo	filiforme
Manifesta		emoção, sentimento		atenção, pensamento	
Relaciona-se com		a progressão		o ambiente	

Fonte: Próprio autor, baseado em Laban (1978) e Fernandes (2006).

Figura 3 – Quadro sinótico dos fatores de Expressividade II

FATOR		PESO		TEMPO	
Questões		O quê?		Quando?	
Atitude		leve	forte	desacelerado	acelerado
Entregue	Condensada				
Função objetiva mensurável		resistência leve	resistência forte	movimento lento	movimento rápido
Sensação de movimento		flutuando	afundando	eternidade	instantaneidade
Manifesta		intenção, sensação		decisão, intuição	
Relaciona-se com		o ser		a duração	

Fonte: Próprio autor, baseado em Laban (1978) e Fernandes (2006).

As distintas qualidades expressivas do movimento surgem a partir destes fatores, sempre em combinações de dois ou três (LABAN, 1978, FERNANDES, 2006). Quando em trios, os fatores geram *Ímpetos ou Impulsos Expressivos*, que são definidos por esses dois autores como:

- a) *Ímpetos de Ação*, combinando qualidades de esforço em relação a peso, tempo e espaço/foco, sem ênfase no fluxo, também chamadas de Ações Básicas de Expressividade²³;
- b) *Ímpetos de Paixão*, quando a ênfase no fluxo substitui o fator espaço/foco, gerando movimentos nos quais o agente não está atento ao espaço, encontrando-se imerso nas suas emoções, alheio ao seu exterior;
- c) *Ímpetos de Visão*, quando a ênfase no fluxo substitui o fator peso, gerando movimentos em que a sensação corpórea do agente parece projetada para seu exterior, diminuindo o seu significado corporal;
- d) *Ímpetos de Encanto*²⁴, quando a ênfase no fluxo substitui o fator tempo, gerando movimentos onde o tempo parece ter parado, instaurando uma atmosfera de fascínio.

Quando aparecem em duplas, os fatores de movimento geram *Estados Expressivos*, definidos por Laban (1978)²⁵ como:

²³ Ações Básicas de Esforço, em Laban (1978).

²⁴ Impulso Mágico, em Fernandes (2006).

²⁵ Tradução da nomenclatura de acordo com Fernandes (2006). Em Laban (1978), a tradução proposta nomeia os estados, respectivamente, como: *perto, remoto, acordado, onírico, estável e móvel*.

- a) o *Estado Próximo* (peso e tempo), um estado presente do agente, que pode ser de aproximação calorosa ou cuidadosa, expressando um vínculo afetivo ou superficial;
- b) o *Estado Remoto* (fluxo e espaço), um estado de destaque do agente, que pode manter uma atenção direcionada ou múltipla, entregue ou contida;
- c) o *Estado Alerta* (tempo e espaço), um estado consciente do agente, que pode mostrar-se seguro ou hesitante;
- d) o *Estado Onírico* (peso e fluxo), um estado inconsciente do agente, que pode mostrar-se obscuro ou explícito, excitado ou melancólico;
- e) o *Estado Estável* (peso e espaço), um estado de constância do agente, que pode mostrar-se altivo ou receptivo, e de forma maciça ou gotejada;
- f) o *Estado Móvel* (fluxo e tempo), um estado de adaptabilidade do agente, que pode ser suave ou resistente, podendo ocorrer subitamente ou de forma gradual.

Laban (1978) explica que esses estados, com ênfase em apenas dois fatores, costumam surgir entre ações essenciais mais completas, isto é, entre dois Ímpetos Expressivos, exercendo uma importante função de coesão nos movimentos. Dos quatro tipos apresentados, discorreremos agora sobre a variedade mais básica, presente nas mais diversas ações que desempenhamos cotidianamente.

Nos *Impulsos de Ação*, ou *Ações Básicas de Expressividade*, o fator fluxo não está em destaque, encontrando-se subliminarmente incluído nos outros três fatores. Estas Ações, que executam funções de efeito concreto no espaço e no tempo por meio do uso da força muscular, são apontadas por Laban (1978) como as 8 ações básicas²⁶ desempenhadas por um operário em uma fábrica:

- a) Socar: foco direto, tempo acelerado, peso forte;
- b) Talhar ou açoitar: foco indireto, tempo acelerado, peso forte;
- c) Pontuar: foco direto, tempo acelerado, peso leve;
- d) Sacudir: foco indireto, tempo acelerado, peso leve;
- e) Pressionar: foco direto, tempo desacelerado, peso forte;
- f) Torcer: foco indireto, tempo desacelerado, peso forte;

²⁶ Do inglês, respectivamente: *Punch (Thrust)*, *Slash*, *Dab*, *Flicker*, *Press*, *Wring*, *Glide* e *Float*.

- g) Deslizar: foco direto, tempo desacelerado, peso leve;
- h) Flutuar: foco indireto, tempo desacelerado, peso leve;

Vemos a ação básica de *socar* no martelar de um punho numa mesa, ou de uma cobra dando o bote, ou de um objeto em queda livre ao chão, nesta ação básica, a qualidade do esforço está sofrendo uma atitude interna condensada quanto aos fatores peso, tempo e foco; encontramos a ação básica de *talhar* em movimentos que se assemelham a um chicote, um tapa no rosto, um bater de tapetes para retirar o pó; vemos *pontuar*, quando quebramos a casca de um ovo para fritá-lo, ou quando uma mulher passa pó no rosto ao se maquiar, ou quando damos leves tapinhas no ombro de um amigo; encontramos o *sacudir* ao agitar um pote de iogurte antes de tomá-lo ou num rufar de tambores, ou ainda num aperto de mão; vemos *pressionar*, ao tentar fechar uma mala que está abarrotada, ou ao mudar a mobília de lugar, ou amassar o trigo para fazer pão; *torcer*, quando torcemos uma toalha para retirar o excesso de água, ou quando tentamos estalar as costas ou o pescoço; *deslizar*, quando patinamos ou vemos os carros passando numa avenida, ou quando um gato se lambe preguiçosamente; e por fim, observamos a ação de *flutuar*, na qual a qualidade de esforço está recebendo uma atitude entregue quanto aos fatores peso, tempo e foco, quando tentamos esfriar um prato de sopa quente mexendo nela suavemente com uma colher, ou quando uma folha seca, que se desprende de um galho de árvore, cai lentamente em ziguezague até repousar no chão.

É interessante notar, todavia, que o fato destas ações serem classificadas como de trabalho não as exclui de serem usadas como ações expressivas. Utilizamos este recurso diariamente em movimentos de mímica. Tomemos como exemplo o rápido e repetido esfregar do polegar contra o indicador (um movimento de sacudir: foco indireto, tempo acelerado, peso leve), que simula a contagem de notas e que é utilizado como símbolo gestual de *dinheiro*. Ou o rápido e único estalar do polegar contra o dedo médio (um movimento de talhar: foco indireto, tempo acelerado e peso forte), que produz um som semelhante ao acionamento de um interruptor quando se acende uma lâmpada e que carrega o significado gestual de *Eureka!*

2.4.3 Categoria Forma

Segundo Fernandes (2006), a categoria Forma responde à pergunta *com quem nos movemos?* e se refere às mudanças no volume do corpo ao realizar o movimento, informando-nos a respeito do relacionamento que o agente estabelece consigo mesmo e com o espaço. Este relacionamento cria formas em constante movimento, sendo também chamados de Modos de Mudança de Forma²⁷.

A autora afirma que esta categoria é desenvolvida e experimentada pelos seres humanos de maneira gradativa, em três estágios de complexidade, onde a fase anterior sustenta a seguinte: a *Forma fluida*, a *Forma direcional* e a *Forma tridimensional*.²⁸

A *Forma fluida* recebe este nome por estar relacionada com os órgãos internos, os fluidos corporais e a voz, implicando em um relacionamento do corpo consigo mesmo. A primeira manifestação de forma fluida ocorre no bebê que, ainda sem reconhecer seu ambiente ou os elementos ao seu redor, sem tentar buscá-los, encontra-se totalmente imerso nas suas sensações e instintos. No adulto, as formas fluidas estão constantemente presentes na respiração, suspiros, e gestos que subliminarmente apontam para estados introspectivos, como quando alguém brinca de enrolar seus cabelos com os dedos, perdido em seus pensamentos. Na dança, estas formas “tendem a ocorrer no chão, já que a Forma Fluida mais parece derreter o corpo” (FERNANDES, 2006, p. 162). A autora complementa que

na Forma Fluida, o corpo não tem nenhuma intenção espacial, nenhuma atenção externa a si mesmo, porém pode crescer ou diminuir preferencialmente em uma das três dimensões ou eixos – vertical (altura), horizontal (largura) e sagital (profundidade). Por isso, para facilitar a percepção de cada preferência espacial, usam-se imagens de órgãos, e não de ossos [...], o que traria uma imagem de endurecimento estrutural diferente do volume fluido. (p. 163)

Já a *Forma direcional* recebe este nome por caracterizar o volume do corpo como um vetor que aponta, ou que se dirige a um determinado objeto ou região do espaço. Observamos o desenvolvimento da forma direcional “quando a

²⁷ *Modes of Shape Change*, terminologia atribuída a Judith Kestenberg (FERNANDES, 2006).

²⁸ Como Fernandes (2006) aponta, esta divisão foi proposta por Judith Kestenberg (1977; KESTENBERG e SOSSIN, 1979), respectivamente: *shape flow*, *directional movement* e *shaping movement*.

criança passa a interessar-se por seu meio e a esticar o volume do seu corpo em direção a objetos ou pessoas” (FERNANDES, 2006, p.167).

Apesar de o corpo humano ter sempre um volume tridimensional, é possível que um movimento tenha um caráter predominantemente bidimensional, uma marca da Forma direcional, buscando alcançar/espalhar ou puxar/recolher elementos externos. Contudo, este tipo de Forma não se limita apenas aos percursos retilíneos, nomeados de *Forma direcional radial* ou *linear*. Também podemos encontrar um percurso curvilíneo, que é nomeado de *Forma direcional arcada*²⁹, contanto que não realizem movimentos de rotação, o que já caracterizaria a Forma como tridimensional. O crucial é que, “ao exercitar a Forma Direcional, o ator-bailarino dirija-se ao espaço, a alguma coisa ou pessoa, diferente do isolamento da Forma Fluida” (FERNANDES, 2006, p. 167).

A *Forma tridimensional*, por sua vez, se manifesta na interação contínua do corpo com outro corpo ou objeto, usando os outros dois tipos de Forma como suporte. Como explica Fernandes (2006), outro nome possível para este tipo é *Forma esculpindo*, já que o relacionamento que ela estabelece tem um caráter mais interativo, sustentado pela dinâmica de dois ou mais elementos acomodando-se constantemente um ao outro. Este tipo de Forma é comum na dança de Improvisação de Contato³⁰.

O movimento corporal que melhor representa a Forma tridimensional é a rotação, pois ela inclui um deslocamento nas três dimensões ou eixos espaciais. É possível, no entanto, que seja dada ênfase em um par de dimensões, em detrimento de outra, gerando movimentos espiralados com ênfase vertical, ascendentes ou descendentes; com ênfase horizontal, fechando ou espalhando; ou com ênfase sagital, avançando ou recuando (FERNANDES, 2006).

Na Figura 4 vemos as propriedades inerentes aos três principais tipos de forma e as relações que estabelecem.

²⁹ “*Directional movement: spoke-like and arc-like*” (KESTENBERG, 1977; KESTENBERG e SOSSIN, 1979).

³⁰ A *contact improvisation* é um tipo de dança pós-moderna, construída em improvisações com base na exploração de movimentos de forma espontânea a partir de pontos de contato entre dois ou mais corpos.

Figura 4 – Quadro sinótico de Forma I

TIPO DE FORMA	FLUIDA	DIRECIONAL LINEAR/ARCADO	TRIDIMENSIONAL
Movimento	Interno ensimesmado	apontando buscando	esculpindo interagindo
Interação	Solo	direcional	contínua
Relaciona-se com	órgãos internos	objeto ou região	objeto ou região

Fonte: Próprio autor, baseado em Fernandes (2006).

Além destes três tipos, encontramos outras Formas mais específicas, não tão ligadas ao percurso espacial que o movimento desenha, mas que ressaltam o volume adotado pelo corpo, e que foram preconizadas por Laban (1978) quando este discorria acerca das posições do corpo em repouso:

- a) *forma de agulha* ou alfinete³¹, influenciada pela estrutura da coluna;
- b) *forma de muro*, ou parede, influenciada pela simetria direita-esquerda do corpo e sua superfície;
- c) *forma de bola*, quando membros e tronco se enrolam e se curvam; e
- d) *forma de parafuso*, quando ombro, cintura e pélvis contorcem-se uns contra os outros.

A esses tipos, Fernandes (2006) acrescenta a *Forma de pirâmide*, quando o corpo assume um formato de base larga e topo afunilado. Vejamos na Figura 5 as principais formas especiais e suas implicações expressivas:

Figura 5 – Quadro sinótico de Forma II

TIPO DE FORMA	VOLUME	ÊNFASE
Agulha ou alfinete	filiforme	alongamento
Muro ou parede	achatado	superfície
Bola	esférico	compactação
Parafuso	espiral	torção
Pirâmide	piramidal	base larga e topo afunilado

Fonte: Próprio autor, baseado em Laban (1978) e Fernandes (2006).

Em suma, podemos afirmar que a Forma irá nos esclarecer se o corpo estabelece um relacionamento consigo mesmo (Forma fluida), ou com outros corpos (Formas direcional e tridimensional), e como o tipo de estrutura que o volume do corpo adota impacta a construção do significado do movimento.

³¹ A nomenclatura adotada por Laban (1978) encontra-se em itálico, enquanto a de Fernandes (2006), sem grifo.

2.4.4 Categoria Espaço

Os aspectos elementares para a observação de ações corporais no Espaço são descritos por Laban (1987), de forma simplificada, como:

- a) Direções: frente, trás, direita, esquerda, etc.;
- b) Planos: alto, médio ou baixo;
- c) Extensões: perto/pequena, normal, longe/grande;
- d) Caminho: direto, angular ou curvo.

À primeira vista, estes elementos espaciais são semelhantes àqueles utilizados cotidianamente para nos referir ao espaço. Digamos que as *direções* são vetores que indicam o sentido do movimento, que ocorrem dentro de um ou vários *planos*, mais ou menos próximos do chão, com gestos de variadas *extensões*, mais ou menos próximos do corpo do agente, e que percorrem um certo *caminho*, desenhado no espaço pelo seu deslocamento. De acordo com a LMA, estas afirmações estão corretas.

Contudo, antes de nos precipitarmos na conclusão de que a categoria Espaço é formada por meros indicadores de lugares, devemos considerar que o conceito de Espaço, para Laban, difere da noção de espaço do senso comum, que é praticamente sinônimo de ambiente.

Em LMA, o espaço não é uma categoria a priori, desmembrada do movimento. Antes, o Espaço é estabelecido a partir do movimento. Poderíamos talvez chamá-lo de *espaço-movimento*, como aponta Laban (1966, apud RENGEL, 2003), no seu livro dedicado à Corêutica, ramo que estuda a organização espacial dos movimentos:

[...] o movimento é constituído pelo trajeto entre diferentes pontos no espaço e não por uma sucessão de poses. O espaço é um aspecto oculto do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço. (p. 61)

Dessa forma, espaço e movimento se determinam mutuamente, já que não podemos pensar num movimento que não conforme um deslocamento, nem um referencial de Espaço sem movimento. Não existe, para LMA, algo como um espaço vazio:

[...] o espaço é uma localidade. Entretanto nós não podemos olhar para esta localidade como uma sala vazia, separada do movimento, nem o movimento

como um ocasional acontecimento somente, porque o movimento é um contínuo fluxo dentro da localidade e ele mesmo é um aspecto fundamental do espaço. (LABAN, 1966, apud RENGEL, 2003, p. 61)

Assim, o Espaço determina e é determinado pelas ações que se desenrolam na sua imediação. O agente tem sua *posição* definida pelo local onde seu corpo *apoiá* seu peso; seus *passos*, em diferentes *direções*, criam novas posições; seus *gestos*, em diferentes *planos* e *direções* desenharam *percursos* ou caminhos, que por sua vez, da mesma forma que os passos, terão distintas *extensões*. Estas ações, construídas num espaço co-criado pelo próprio movimento, criam um conteúdo expressivo que pode ser observado pela caligrafia dos movimentos:

O corpo do bailarino segue direções definidas no espaço. Essas direções configuram formas e desenhos no espaço. Na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço. (LABAN, 1978, p. 52)

Quando um agente realiza um movimento, este é marcado por um ponto de partida e, pelo menos, um ponto de chegada, formando um Percurso Espacial. A categoria Espaço surge de uma combinação, podendo também ser chamada de Harmonia Espacial, fruto da relação harmônica entre a arquitetura do corpo e a arquitetura do espaço (FERNANDES, 2006). De forma a compreender esta categoria na sua complexidade, é necessário esclarecer alguns conceitos complementares sobre os quais nos debruçaremos agora.

A noção teórica que melhor caracteriza essa perspectiva de união indivisível entre movimento e espaço é a de *cnesfera*, *kinesfera*, ou *cinesfera*. Como o próprio nome sugere, é “a esfera dentro da qual acontece o movimento. [...] É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move” (RENGEL, 2003, p. 32). Pode-se dizer que a área e o volume da cinesfera são formados pelo conjunto de possibilidades de Percurso Espacial do agente, sendo o umbigo do agente o seu centro, do qual irradiam todas as direções da orientação espacial.

O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou cnesfera, no seio da qual nos movimentamos. Esta cnesfera se mantém constante em relação ao corpo,

mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral. (LABAN, 1978, p. 69)

Ou seja, as fronteiras da cinesfera são delimitadas pelo alcance dos gestos do indivíduo, o raio atingido pelos seus membros e outras partes do corpo ao se movimentar. Por isso, as dimensões da cinesfera são constantes, pois, quando um agente se locomove (anda, corre, salta) e muda sua posição, ele carrega sua cinesfera consigo, como uma aura que o envolve (LABAN, 1976, apud FERNANDES, 2006). Dependendo dos padrões de movimento escolhidos por determinado agente, podemos identificar uma cinesfera de tamanho reduzido por gestos que não se distanciam do corpo, até uma cinesfera ampliada por movimentos largos que parecem prolongar a extensão dos membros.

Este conceito de esfera de movimento, por sua vez, é orbitado por diversos conceitos espaciais afins, criados por Laban e elaborados e incrementados pelos seus discípulos e por outros estudiosos. O autor desenvolveu um intrincado sistema que relaciona sólidos geométricos às ações corporais, que resolvi ignorar nesta pesquisa por julgar que este prolongaria sobremaneira a descrição dessa categoria, dificultando sua compreensão. Fernandes (2006) realiza um apanhado das principais dimensões espaciais, que podem ser resumidas da seguinte forma:

- a) O Espaço Interno, o volume do corpo (Forma);
- b) O Espaço Pessoal, a cinesfera em si;
- c) O Espaço Interpessoal, a distância entre as pessoas;
- d) O Espaço Geral, a área na qual a ação se inclui (e.g. o palco);
- e) O Espaço de Ação, a área específica onde o movimento acontece;
- f) A Cinesfera Psicológica.

Esta última se expande para além dos limites físicos do corpo, e mesmo do palco, abrangendo toda a área que o agente reivindica para si, afetando e sendo afetado por atividades que nela ocorrem, mesmo que para além do seu alcance físico.

No quadro sinótico da categoria Espaço (Figura 6), observamos melhor a gradação crescente do alcance dos movimentos, e, como vamos concluir logo em seguida, percebemos que as possibilidades de implicações dramáticas que um movimento possui se relacionam também com as dimensões do Espaço que este determina.

Figura 6 – Quadro sinótico de Espaço

TIPO DE ESPAÇO	DELIMITAÇÃO
Interno	o volume do corpo
Pessoal	a cinesfera em si
Interpessoal	a distância entre as pessoas
Geral	a área total, o palco
De Ação	a área da ação, o percurso
Cinesfera psicológica	é imagética, metafórica

Fonte: Próprio autor, baseado em Fernandes (2006).

Como sugerido por Fernandes (2006), as diferentes distâncias de intimidade social, culturalmente estabelecidas de acordo com a sua sociedade de origem, também compõem um aspecto importante da compreensão do papel do Espaço no significado do movimento. Como aponta o antropólogo Edward Hall (1977) nos seus estudos de proxêmica, essas distâncias sociais são estabelecidas culturalmente, gerando diferentes possibilidades dramáticas, de acordo com o contexto sociocultural específico de cada comunidade.

Além da cinesfera e seus distintos percursos espaciais e espaços proximais, outro conceito-chave para o estudo do Espaço é o de Padrão Axial. Das concepções espaciais apresentadas até aqui, talvez esta seja aquela com a qual estejamos mais familiarizados. O Padrão Axial diz respeito à referenciação das direções e localizações num determinado ambiente de acordo com um ponto de referência escolhido. Fernandes (2006) afirma que “todos os pontos identificados na Harmonia Espacial de Laban variam conforme o Padrão Axial escolhido como referência” (p. 188), podendo ser descritos, de forma simplificada, em três tipos:

- a) *Cruz Axial do Corpo*: As direções são totalmente estabelecidas pela cinesfera do agente, que é o centro de referenciação espacial. Assim, para cima sempre é “acima da cabeça”, mesmo que o ator-bailarino esteja na posição horizontal. Para baixo é “na direção dos pés” e assim por diante;
- b) *Cruz Axial Constante*: As direções são estabelecidas de acordo com pontos fixos no Espaço Geral, os quais permanecem inalterados independentemente da movimentação e posição do agente. Ou seja, nas artes cênicas, o referencial espacial seria estabelecido pelo palco e pelo cenário;

- c) *Cruz Axial Padrão*: Pode ser entendida como a união das duas anteriores. As direções para frente e para trás são determinadas pelo corpo do agente, enquanto as direções para cima e para baixo permanecem inalteradas, em relação ao palco.

Na linguagem cotidiana, é comum utilizarmos a Cruz Axial Padrão e a Cruz Axial Constante. Por exemplo, quando damos orientações a um motorista acerca do caminho correto para chegar num certo destino, o referencial de direita e esquerda é feito em relação ao corpo de quem dirige (Cruz Axial Padrão), e não a uma direita e esquerda pré-estabelecidas. Tanto que, comumente pedem-se mais esclarecimentos quanto ao sentido que está sendo considerado: “à direita indo, ou voltando?”, já que estas direções podem variar de acordo com a posição do agente. Essa pergunta, então, pode ser respondida utilizando a Cruz Axial Constante: “indo no sentido praia-sertão” ou “voltando em direção ao leste”, que serve de desambiguação, pois são referenciais imutáveis.

Em LMA, o padrão mais utilizado é o primeiro dos três, a Cruz Axial do Corpo (FERNANDES, 2006). Nesta, a cinesfera do ator-bailarino serve como referência tanto para a prática quanto para a notação de dança, em detrimento dos demais elementos espaciais. O uso deste padrão tem especial impacto para um espectador que assiste a um espetáculo a partir da plateia. Isso acontece porque, do ponto de vista do público, as direções horizontais no palco são trocadas. Ou seja, quando o ator-bailarino, estando virado de frente para a plateia, se move para a sua própria direita, o público que assiste o verá se movimentando para a esquerda do palco. Este tipo de espelhamento do Padrão Axial é comumente encontrado nas perspectivas utilizadas no teatro.

Como podemos observar, em LMA, não é possível abordar o Espaço de forma alienada do Percurso Espacial criado pelo movimento. Se pretendemos descrever o movimento dentro de seus potenciais significados, é necessário também considerar, além dos seus caminhos, os efeitos das dimensões estabelecidas pela cinesfera do agente, e deixar claro que Padrão Axial foi escolhido como referência para os elementos espaciais de direção e planos.

Todas essas categorias e classificações pertinentes ao movimento nos orientam para uma melhor leitura dos significados exprimíveis pelo corpo humano. No entanto, para chegar a descrever uma dança, é necessário transmutar o

movimento em outra linguagem, seja ela gráfica, sonora, ou de outro tipo. A isso se dedicam os parágrafos seguintes.

2.5 DESCRIÇÃO DO MOVIMENTO

Rudolf Laban (1978) já previa o desafio atual de traduzir o movimento e as suas potencialidades de significado em palavras. O autor afirmava que o ser humano

precisa descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma. (p. 46)

Com o propósito de descrever o movimento, a LMA oferece diversas propostas de notação gráfica, frutos de experimentações realizadas desde o século XVI (cf. Apêndice A) que podem ser aplicadas de acordo com o propósito do observador. Conquanto muito úteis para o registro de coreografias e linguagens gestuais, essas notações são compostas por signos gráficos arbitrários e não servem ao propósito de gerar acessibilidade a quem não pode enxergar. Nesse sentido, necessitamos de uma descrição do movimento que viabilize sua tradução por meio de palavras, dando suporte para o roteiro de AD.

Ao explicar o que chama de *Descrição Discursiva do Movimento*, Fernandes (2006) nós dá a seguinte fórmula: “O Corpo realiza uma Ação de tal Maneira em tal Direção” (p. 276). A autora, então, sugere que os *nomes* traduzirão a categoria Corpo, a parte que inicia o movimento, partes que o seguem, etc.; os *verbos* traduzirão tanto Corpo como Forma, as ações corporais, os relacionamentos estabelecidos e a forma adquirida; e os *advérbios* exprimirão características de Forma, Expressividade e Espaço. Ela esclarece que essa estrutura pode tornar-se mais ou menos complexa ou sofrer inversões, de acordo com a necessidade, e dá exemplos. Um que me pareceu bastante interessante foi *A Descrição do Movimento de Sentar-se na Cadeira*, realizada com diferentes ênfases:

Exemplo 1 – Ele transfere o peso de seu corpo vagarosa e cuidadosamente para a cadeira. Ênfase da Ação Corporal – Transferência de Peso, e na Expressividade – tempo desacelerado e fluxo controlado.

Exemplo 2 – Ele encolhe seu corpo, curvando-se côncava e sagitalmente para Atrás Baixo, sentando-se na cadeira. Ênfase na Forma Fluida-encolhendo, e no Espaço – Plano Sagital.

Exemplo 3 – Ele encolhe seu corpo, curvando-se côncava e sagitalmente para Atrás Baixo a partir do cóccix, transferindo seu peso vagarosa e cuidadosamente para a cadeira. Corpo, Expressividade, Forma e Espaço. (FERNANDES, 2006, p. 278)

A Descrição Discursiva do Movimento, embora aponte caminhos para audiodescritores, não representa uma solução pronta devido à sua linguagem excessivamente técnica e pouco imaginativa, que não criaria uma audiodescrição esteticamente interessante. Também não possui uma aplicação direta nesta pesquisa, posto que o objetivo é realizar o percurso inverso, quer dizer, a identificação de categorias e fatores de movimento *a partir de* uma descrição discursiva do movimento, a AD.

Felizmente, encontrei um artigo de Geiger e Snyder (2010) no qual os autores dissertam acerca das contribuições da LMA para o enriquecimento de ADs de dança. Apesar dos autores não avaliarem roteiros de AD, eles dão algumas pistas acerca de como se realiza a tradução dos aspectos expressivos do movimento, elucidando esse processo. Esther Geiger, uma Analista de Movimento certificada pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, em conjunto com o audiodescritor Joel Snyder, foi a primeira relacionar LMA e AD. No artigo citado, os autores sugerem que o tradutor inclua na sua tradução palavras que, além de informar sobre a ação, contenham itens que descrevam categorias e fatores de movimento. Por exemplo, podemos traduzir um ator-bailarino que se locomove no palco com o verbo *caminhar*, ou podemos utilizar outras palavras para nos referir à mesma ação, porém englobando outros elementos expressivos, como *saltitar*, *passar*, *correr*, *disparar*, *saltar*, etc.

Nesse sentido, Snyder (2011) oferece uma série de sugestões de verbos de locomoção (categoria Corpo) associados a fatores de movimento, aos quais acrescento algumas sugestões minhas, de acordo com sua ênfase expressiva:

- a) Fluxo: fluir, progredir, ceder, resistir;
- b) Tempo: apressar-se, arrastar-se, demorar-se, adiantar, passar;
- c) Peso: pisotear, colidir, esvoaçar;

d) Foco: enfiar, marchar, seguir.

Alguns verbos podem conter mais de uma ênfase expressiva, criando

Estados e Ímpetos Expressivos:

- a) Ímpeto de paixão (peso, tempo, fluxo): debater-se, debandar;
- b) Ímpeto de visão (foco, tempo, fluxo): transportar;
- c) Ímpeto de encanto (peso, foco, fluxo): arrastar;
- d) Ímpeto de ação (peso, tempo, foco): pairar, deslizar, girar;
- e) Estado próximo (peso e tempo): marchar, flutuar, saltitar, arrastar-se;
- f) Estado remoto (fluxo e foco): perambular, afastar-se;
- g) Estado alerta (tempo e foco): vacilar, lançar-se;
- h) Estado onírico (peso e fluxo): vagar, menear;
- i) Estado estável (peso e foco): dar o bote, equilibrar-se;
- j) Estado móvel (fluxo e tempo): mobilizar, cabriolar.

Para além da categoria Expressividade, Snyder (2011) também sugere verbos com ênfase em outras categorias e em combinações entre elas:

- a) Espaço: entrar, chegar, circundar, ziguezaguear, atravessar, virar.
- b) Forma: avançar, arrastar-se, esvair-se, entrelaçar, rastejar;
- c) Espaço e Expressividade: mergulhar, arremessar, escapar;
- d) Espaço e Forma: inclinar-se, alinhar-se, serpentear, escapulir;
- e) Espaço e Corpo: deslizar, tropeçar;
- f) Expressividade e Forma: esgueirar-se, gingar;
- g) Expressividade e Corpo: rodopiar, tropeçar, marchar;
- h) Expressividade, Espaço e Forma: emboscar, rastejar.

Isto para mencionar apenas as possibilidades de tradução inerentes às Ações Corporais. A descrição pode ser ainda mais completa ao utilizar outros recursos linguísticos, como metáforas e vocábulos modificadores. É claro que caberá ao audiodescritor observar qual categoria e/ou fator de movimento é preponderante e, portanto, deve ser priorizado na sua AD, e como estes podem ser melhor traduzidos. A decisão por que palavra usar para descrever o movimento cabe ao julgamento do tradutor, contudo, este deve basear as suas escolhas tão somente nos elementos identificáveis nos movimentos, de forma semelhante às análises literárias, nas quais o teórico constrói suas considerações sempre respaldadas pelo texto.

Após angariar fartos recursos teóricos que me permitiram analisar e compreender melhor os movimentos do corpo, foi possível ensaiar uma maneira de identificar as categorias e fatores de movimento preconizadas pela LMA dentro do roteiro de AD de *Magnopiról*, e assim, poder elaborar e aplicar as etiquetas de forma mais adequada e segura, firmando a análise.

No capítulo seguinte, discorrerei sobre a metodologia aplicada ao trabalho, apontando peculiaridades, percalços e procedimentos específicos desta pesquisa.

3 METODOLOGIA

3.1 TIPO DE PESQUISA

Esta pesquisa possui um arcabouço teórico-metodológico oriundo dos Estudos da Tradução, mais especialmente da Tradução Audiovisual Acessível, dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus e da Análise do Movimento Laban. A metodologia se caracteriza pela sua abordagem descritivo-exploratória (GIL, 2008), baseada em corpus, dado os objetivos da pesquisa: primeiramente de, a partir dos subsídios da LMA, elaborar etiquetas aplicáveis a um roteiro de audiodescrição de dança com o suporte de ferramentas eletrônicas de processamento de texto de forma a descrevê-lo, buscando compreender as suas peculiaridades; e em segundo lugar, descrever um espetáculo de dança sob a ótica da LMA.

Optei pela pesquisa descritivo-exploratória baseada em corpus devido ao fato de pesquisadores da área (JIMÉNEZ HURTADO, 2007; JIMÉNEZ et al., 2010; SILVA, 2012 e NÓBREGA, 2014) terem conseguido analisar e propor parâmetros para a AD de filmes por meio da LC. De forma análoga, abordei o roteiro de AD de dança utilizando procedimentos semelhantes, os quais permitiram processar instantaneamente uma grande quantidade de ocorrências linguísticas. Mesmo tendo um único espetáculo como corpus, a quantidade de inserções que descreviam o movimento mostrou-se significativa, o que era previsível, tratando-se de uma peça em que quase a totalidade da experiência estética é conformada pela tradução das ações do solista pelo roteiro de AD.

3.2 CONTEXTO DA PESQUISA

Este trabalho é um desdobramento do *Projeto PROCAD 008/2007 CAPES UECE/UFMG: elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução*, uma parceria entre o PosLA/UECE (Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará) e o POSLIN/UFMG (Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais). Essa colaboração entre os dois centros de pesquisa, além de formar

pesquisadores, preparou profissionais na área de audiodescrição comprometidos com a pesquisa e a inclusão social. Dentre as inúmeras dissertações e teses oriundas do convênio, podemos citar as de Braga (2011), Oliveira Júnior (2011), Dantas (2012), Sales (2012), Leão (2012), Seoane (2012), Benvenuto (2013), Aderaldo (2014) e Nóbrega (2014).

Os procedimentos aqui descritos foram realizados entre os anos de 2014 e 2015, na cidade de Fortaleza, Ceará, nas dependências do LATAV, no CH da UECE, sede das reuniões do Grupo LEAD, e em meu domicílio.

3.3 O CORPUS

Todo o material de estudo referente a *Magnopírol: o corpo na loucura* foi fornecido pelo Laboratório de Tradução Audiovisual da UECE. Recebi do LATAV:

- a) dois arquivos de vídeo de exhibições da peça, sendo um deles composto por duas apresentações previamente gravadas, sobre as quais foi elaborado o roteiro de AD, e o outro, uma apresentação com a audiodescrição do Grupo LEAD.
- b) um roteiro da AD, em formato de script, com marcações de tempo e orientações (rubricas) para a locução;
- c) um arquivo de inserções de AD, idêntico ao roteiro, mas em formato de legenda (extensão .srt³²), feita sobre uma das apresentações pré-gravadas, que permite o cotejamento com o vídeo;
- d) um arquivo de áudio contendo entrevistas com as PcDVs logo após o fim da apresentação com audiodescrição.

Dado o escopo deste trabalho, ignorei os materiais que não estivessem diretamente relacionados com o roteiro de AD. Para efeitos de análise, foi considerado como corpus da pesquisa apenas o roteiro de AD em formato de legenda com as marcações de tempo de inserção (Anexo A), assim como o trecho do vídeo que foi usado como base para a sua confecção, para efeito de cotejamento (Anexo B³³). A não inclusão do vídeo da apresentação audiodescrita no corpus foi

³² Tipo de extensão de arquivo comumente usado em legendas, reconhecido pela maioria dos aplicativos de exibição de vídeo.

³³ Em formato de DVD. Sugiro que o leitor visualize o vídeo de *Magnopírol* somente após o fim da leitura deste trabalho, de forma que as suas impressões sobre os movimentos evocados pela AD sejam aproximadas daquelas de PcDVs.

devida ao fato de que, por ser realizada ao vivo, a locução do roteiro continha muitas variações, tantas quanto o espetáculo em si, gerando novas inserções, inversões e mesmo apagamentos de trechos inteiros. Por essa razão, preferi considerar apenas o roteiro em legenda, composto por 145 inserções de AD, e o vídeo pré-gravado, de forma a poder fazer o cotejamento entre roteiro e movimentos, etiquetando, analisando, compreendendo e avaliando a tradução feita pelo grupo.

De acordo com Leão et al. (2009), a peça *Magnopírol: o corpo na loucura* é uma montagem da Cia. Argumento, com performance e direção do ator-bailarino Graco Alves. O espetáculo consiste em um solo, numa mistura de teatro corporal e de dança, em que o protagonista aborda o tema da loucura com base na obra *A história da loucura*, de Michel Foucault. Os movimentos e a expressão corporal do ator-bailarino retratam o estado de perturbação existencial comumente encontrado em pacientes com doenças mentais e tem por objetivo revelar o comportamento do corpo a partir do cotidiano e da corporalidade das pessoas diagnosticadas como loucas. Para que o leitor tenha uma ideia geral da obra, permita-me descrever, de forma breve e resumida, a narrativa da peça *Magnopírol: o corpo na loucura*.

O espetáculo se inicia com um homem gordo e careca deitado no palco, aparentemente desacordado, vestindo uma bata e calças brancas, semelhantes às vestes usadas por pacientes em hospitais. Ele está enovelado por uma corda improvisada com lenços amarrados, presa ao fundo do palco, que o imobiliza. O chão e o pano de fundo são também de cor branca, que, realçada pela iluminação abundante e da mesma cor, cria uma atmosfera fria e estéril, como a de um hospital. Ao fundo, vemos com dificuldade uma vitrola do tipo maleta, um chicote e um urso de pelúcia no chão, os únicos objetos a compor o cenário.

O ator-dançarino, que antes parecia inconsciente, começa então a rolar lentamente pelo chão, como que despertando, tentando se desvencilhar da corda. Ele se move com dificuldade, como se estivesse entorpecido. Quando finalmente consegue se erguer e se desvencilhar da corda, tenta correr e vê que esta ainda prende o seu pé. Então, volta a enrolar-se nela, para depois desenrolar-se novamente. Num momento seguinte, já liberto da corda, o personagem faz uma mímica semelhante ao engolir de um comprimido. Seu comportamento, a partir daí, muda, e seu corpo parece tomado por alguma força incontrolável que o faz cair, ter espasmos e correr aparentemente sem propósito algum.

Então, a iluminação do palco escurece e vemos apenas um foco de luz ao centro. O ator-bailarino busca um urso, que traz ao centro do círculo. Ele se deita como uma criança que dorme com seu ursinho, uma música começa a tocar e ele passa a realizar movimentos espasmódicos e repetitivos, que tornam a se repetir em diversos momentos da peça. Por vezes, ele parece imitar o urso, que insiste em cair para trás quando ele tenta colocá-lo sentado ao seu lado. O ator-bailarino retorna o urso para o fundo do palco e volta ao foco de luz, dessa vez trazendo a vitrola. Ele a desmonta, põe um disco para tocar e começamos a ouvir uma fábula infantil, que o ator-bailarino passa a ilustrar com movimentos de mímica. Próximo ao final da narração, o disco engasga, como se estivesse arranhado, justamente no trecho da história onde surge a Morte, um dos personagens da fábula. O ator monta a maleta e o palco se ilumina completamente.

Neste instante, o solista aponta para a plateia e um foco de luz quadrado surge no centro do palco escurecido. Ele leva o dedo em riste até a sua cabeça, passando o dedo por todo o crânio, como se ele estivesse cheio de pensamentos. Repetidamente, ele faz um gesto de silêncio, como que pedindo que se calem ou como se algo ou alguém o estivesse impedindo de falar. Ele deixa a vitrola no fundo do palco e retorna ao foco de luz quadrado, onde parece ser esmagado por um grande peso que o impede de se levantar do chão. Ele se debate como um peixe fora d'água. Quando consegue se levantar, vai ao fundo do palco e traz um chicote, que usa para se autoflagelar, açoitando as suas costas. Quando para, ele tira toda a sua roupa, ficando apenas de cuecas e joelheiras brancas. Dá algumas voltas, para que todos vejam seu corpo gordo, e a iluminação muda para um fecho de luz que ilumina em diagonal o palco escuro. Nesse trecho, o ator-bailarino faz a sua única fala durante todo o espetáculo, pedindo que o público observe os movimentos dos seus braços.

Ele vai para a extremidade do fecho, cruza os braços diante do abdômen e uma música clássica começa a tocar. Nesse trecho o personagem parece dançar um estranho balé, contudo, apesar da sua fala, seus braços permanecem imóveis, e ele move apenas a cabeça, enquanto dá passos laterais ao longo do fecho de luz, indo e voltando. Ao final da música, ele cai e volta a mostrar dificuldade de controlar seus movimentos e de se levantar. O fecho se desfaz e todo o palco é banhado de luz. Ele rola pelo chão com dificuldade, enquanto uma voz declama palavras e frases desconexas, como um poema que mistura lucidez e insanidade. O ator-

bailarino retoma o controle do seu corpo, se levanta e se veste, ajeita a vitrola e o chicote, como se os guardasse num armário invisível.

No final do espetáculo, ele vai ao fundo do palco, busca o urso e a corda. Amarra o urso, enforcando-o e o arremessa para trás e para a sua direita. O ator-bailarino sai pela sua esquerda. As luzes se apagam.

3.4 PROCEDIMENTOS

Para alcançar os objetivos propostos, foi necessário buscar compreender as decisões tomadas pelos tradutores na confecção do roteiro, ou seja, aquilo que o audiodescritor escolheu traduzir, e que estratégia utilizou. A partir da análise dos registros reunidos e etiquetados, e com a ajuda de aplicativos específicos, pude chegar a algumas conclusões primeiras acerca da natureza do roteiro de AD de *Magnopiro!* e como as palavras traduziram ou não os sentidos inerentes aos movimentos.

De uma forma geral, o desenrolar da pesquisa passou por quatro momentos principais, que descreverei ao longo dos próximos parágrafos. O primeiro foi a revisão da literatura pertinente, que incluiu as áreas do conhecimento que confluem para a criação da interface que sustenta a pesquisa (a TAVA, a LMA e a LC). O segundo momento foi o da elaboração das etiquetas e a sua aplicação ao roteiro de AD para viabilizar a identificação sistemática das categorias e fatores de movimento propostos pela LMA presentes na tradução. No terceiro momento, assisti ao espetáculo diversas vezes, de forma a me familiarizar com a sua estrutura e tentar compreendê-lo sob a ótica labaniana. Por último, prossegui com a análise das ocorrências das etiquetas por meio de aplicativo específico para computação de corpora linguísticos, o *WordSmith Tools 6.0*, de forma a averiguar padrões tradutórios exibidos pelas etiquetas nas inserções e contrastá-los com as categorias e fatores de movimento presentes nos trechos correspondentes no vídeo do espetáculo.

A reunião de literatura pertinente aos estudos baseados em Laban foi o primeiro passo da pesquisa. Aparentemente, poucas obras do autor foram traduzidas para o português, e mesmo as edições importadas encontravam-se esgotadas no mercado editorial do país. Devido à impossibilidade de importar os títulos, fui impelido a iniciar minha pesquisa pela sua única obra disponível no

mercado brasileiro, o livro *O Domínio do Movimento* (LABAN, 1978). Essa bibliografia foi complementada por livros que garimpei com amigos envolvidos com dança e performance, notadamente o *Dicionário Laban*, de Lenira Rengel (2003) e *O Corpo em Movimento*, de Ciane Fernandes (2006), além de artigos e publicações que me foram disponibilizados por meio digital. Após realizar as leituras acerca dos estudos labanianos, parti para o estudo das pesquisas em AD baseadas em corpus e dos seus procedimentos. Desse modo, pude me aprofundar nos aspectos metodológicos da LC, bem como nas ferramentas comumente utilizadas, e, assim, vislumbrar de que forma os construtos teóricos da LMA poderiam originar etiquetas e gerar dados descritivos sobre o roteiro de AD de *Magnopírol*.

O desafio principal para a elaboração de etiquetas relativas à linguagem do corpo, e a aplicação destas ao roteiro de AD de dança, residiu no fato de não existirem propostas anteriores voltadas para a sistematização e descrição desse tipo de roteiro. Como já foi dito no capítulo introdutório, enquanto a sistematização dos aspectos narratológicos da AD de filmes já apresenta alguns avanços alcançados por pesquisas que visam compreender como se dá o processo de tradução entre esses meios semióticos, nenhum trabalho dedicou-se a criar uma interface entre o arcabouço teórico da dança e a audiodescrição. Por onde começar, então?

Para a elaboração das etiquetas, utilizei como base o modelo proposto por Jiménez Hurtado (2010) para descrever aspectos narratológicos de filmes, baseado na *Standard Generalized Markup Language*³⁴ (SGML), que possui o formato `<ETIQUETA> palavra </ETIQUETA>`. Na SGML, a informação da marcação é sempre definida por parênteses angulares. Assim, no nosso exemplo, `<ETIQUETA>` marca o início da ocorrência, `palavra` é o elemento a ser etiquetado, e `</ETIQUETA>` marca o fim da etiquetagem. Devido a um problema de duplicação dos dados encontrados na computação deste tipo de etiquetas fechadas no aplicativo *WordSmith Tools*, obstáculo que também foi encontrado na pesquisa de Nóbrega (2014), optei por utilizar etiquetas abertas, isto é, sem a marcação de fechamento `</ETIQUETA>`, e sem que isso representasse qualquer prejuízo para os dados da pesquisa. Assim, as etiquetas aplicadas, compostas apenas pela

³⁴ A SGML é uma metalinguagem de marcação amplamente utilizada nos campos em que é necessária a leitura de documentos por máquinas. A marcação, portanto, deve ser declarativa, descrevendo a estrutura de um documento e seus atributos, sem especificar os processos a serem realizados no mesmo. Isto é feito de forma a permitir a partilha de informações através de um longo período de tempo, uma vez que esse tipo de marcação tem uma baixa probabilidade de conflitar com processos e necessidades futuras não previstas inicialmente (WIKIPEDIA).

marcação de abertura, sempre antecedem os elementos aos quais se referem, como veremos logo adiante.

Ao definir as etiquetas, considerei cada categoria de movimento separadamente, seguindo o viés metodológico da própria LMA, que, conquanto considere o movimento como um fenômeno instantâneo e íntegro, realiza essa divisão como forma de melhor estudar os seus elementos constituintes. Assim, a partir do quadrinômio Corpo-Expressividade-Forma-Espaço, foram elaboradas etiquetas para cada categoria, que, às vezes, dividia-se em etiquetas mais específicas, de acordo com suas próprias subcategorias.

A categoria Corpo, que engloba Ações Corporais e partes do corpo, gerou 2 etiquetas:

- a) <CORPO_ACAO>: aplicável a todas as ações e estados corporais;
- b) <CORPO_PARTE>: aplicável a todas as partes do corpo nomeadas.

A categoria Expressividade, que é a mais complexa, gerou 4 pares de etiquetas, de acordo com os tipos de atitude interna (condensada ou entregue) aplicada a cada fator de movimento (peso, tempo, foco e fluxo):

- a) <EXPF>: aplicável à qualidade de *peso forte*;
- b) <EXPL>: aplicável à qualidade de *peso leve*;
- c) <EXTA>: aplicável à qualidade de *tempo acelerado*;
- d) <EXTD>: aplicável à qualidade de *tempo desacelerado*;
- e) <EXFD>: aplicável à qualidade de *foco direto*;
- f) <EXFI>: aplicável à qualidade de *foco indireto*;
- g) <EXFC>: aplicável à qualidade de *fluxo contido*;
- h) <EXFL>: aplicável à qualidade de *fluxo livre*;

A categoria Forma, por sua vez, gerou 5 etiquetas:

- a) <FORMA_FLUIDA>: aplicável à presença de *Forma fluida*;
- b) <FORMA_LIN>: aplicável à presença de *Forma direcional linear*;
- c) <FORMA_ARC>: aplicável à presença de *Forma direcional arcada*;
- d) <FORMA_3D>: aplicável à presença de *Forma tridimensional*;
- e) <FORMA_X>: aplicável à presença de *Formas específicas*;

A categoria Espaço gerou apenas uma etiqueta, <ESPACO>, aplicável a todos os referenciais espaciais de localização, orientação e direção dos movimentos no palco, assim como indicações de Percursos Espaciais realizados por determinadas ações. A utilização de apenas uma etiqueta partiu do intuito de

simplificar a etiquetagem, deixando a identificação mais pormenorizada para o momento da análise das ocorrências indicadas no roteiro anotado.

Acrescento que, quando efetuei uma primeira leitura do roteiro de AD de *Magnopirol*, percebi a presença de descrições de elementos que não tratavam do movimento, mas que também ajudavam a descrever o *mise-en-scène*. Tratando-se de uma tradução de uma obra de arte cênica, era de se esperar que descrições de *personagem, cenário, figurino e iluminação* também ocorressem. Por ser um roteiro de AD, também era previsível encontrar *rubricas* e *deixas*³⁵ para o locutor. De forma a poder analisar a contribuição destes elementos para o roteiro, atribuí a eles etiquetas que elaborei arbitrariamente, sendo:

- a) <DESC>: para descrições de personagem, cenário, figurino e iluminação;
- b) <OBJ>: para quaisquer nomeações de objetos;
- c) <RUBRICA>: para orientações direcionadas ao locutor e deixas;

Figura 7 - Trecho do roteiro em extensão .srt no Bloco de Notas

```

1
00:44:17,276 --> 00:44:22,610
Um homem alto, gordo e careca, vestindo um pijama branco. Está deitado
ao fundo no lado esquerdo do palco e amarrado
numa corda de meias de seda colorida. O fundo e o chão do palco são
brancos.

2
00:44:22,611 --> 00:44:24,840
Luzes brancas iluminam todo o palco.

3
00:44:29,075 --> 00:44:36,669
O homem começa a se movimentar lentamente.

4
00:45:19,892 --> 00:45:24,597
Vai rolando pelo palco e começa a se desamarrar.
  
```

Fonte: Próprio autor.

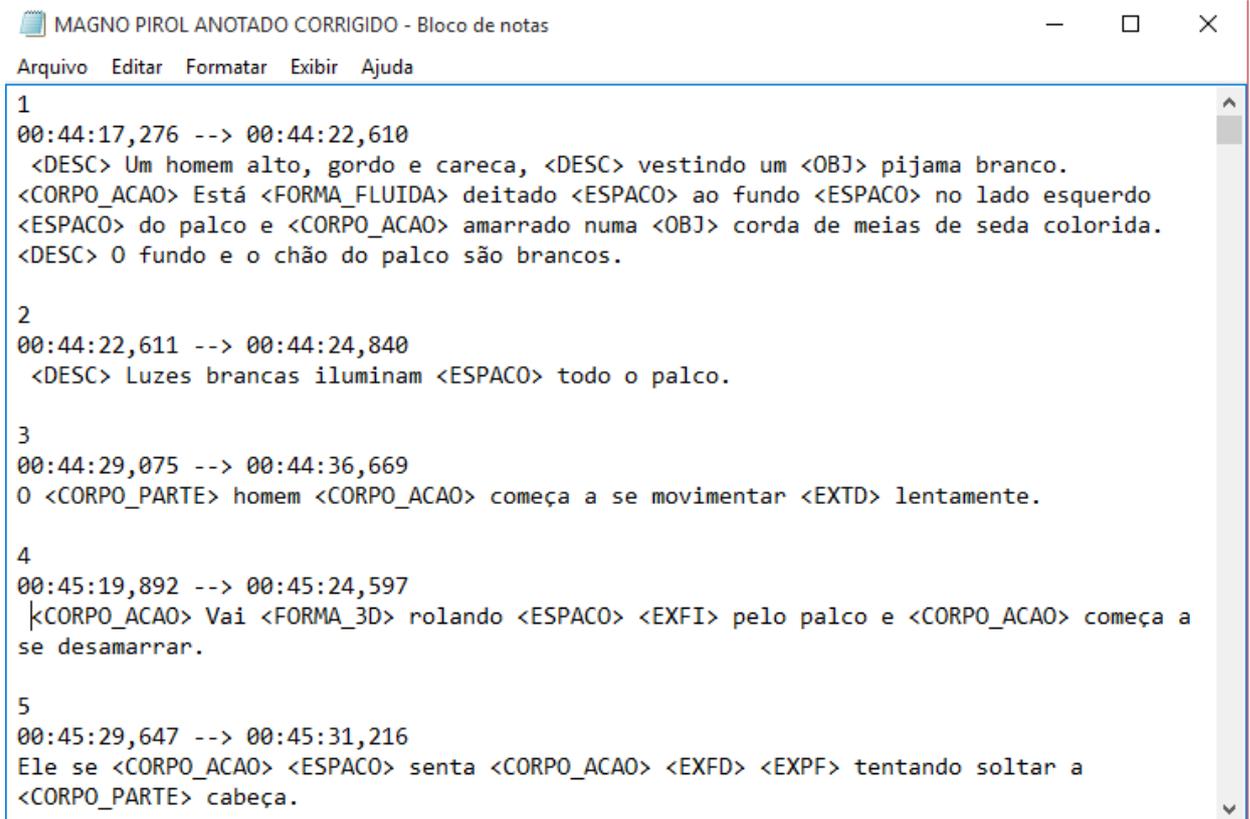
³⁵ Rubricas e deixas são marcações deixadas no roteiro de AD de forma a indicar ao locutor elementos extra-textuais pertinentes, tais como modulações na voz, velocidade de leitura, ou o momento adequado de realizar uma inserção, como ao fim da fala de um personagem.

Logo após a definição das etiquetas, parti para o meticuloso trabalho de etiquetagem, que foi feito manualmente, editando o roteiro de AD no formato de legenda usando o aplicativo *Bloco de Notas*, disponibilizado pelo sistema operacional *Windows* (Figura 7).

Como podemos observar, os números 1, 2, 3 e 4 marcam a ordem das inserções ao longo do roteiro. Essa informação é sucedida por outros números no formato *01:05 --> 01:07*, onde *01:05* é o tempo de entrada da inserção no vídeo, e *01:07*, o tempo de saída. Essa marcação de tempo é comum à prática de roteirização de ADs, tanto para serem gravadas como as que exigem locução ao vivo, que é o caso da dança. Por meio do tempo de entrada e saída no vídeo, é possível mensurar constrangimentos de tempo, silêncios e estabelecer rubricas com maior precisão. O leitor deve ter percebido que a primeira inserção do roteiro se inicia no minuto 44, isto ocorreu porque o vídeo base é composto por duas apresentações distintas conjugadas num só arquivo, sendo que as marcações foram feitas sobre a segunda, que se inicia nesse minuto. O restante do texto observado na Figura 7 é composto pelas inserções e rubricas (não visíveis nesta figura), sempre entre parênteses.

Por meio das marcações de tempo do roteiro, foi possível, posteriormente, remeter ao trecho correspondente no vídeo de modo que eu pudesse realizar o cotejamento entre o texto audiovisual e as ocorrências das etiquetas no texto da AD. Propositamente, a etiquetagem foi feita antes de assistir ao vídeo na íntegra. Meu intuito era o de evitar ser influenciado pelas imagens do espetáculo, atendo-me à identificação das categorias do movimento evocadas pelo texto traduzido. Esse processo mostrou-se mais árduo do que supunha, pois, tratando-se de palavras, os seus sentidos nunca são determinados a priori, mas sim contextualmente. Vejamos um pequeno excerto do roteiro etiquetado (Figura 8), de forma a ter uma ideia de como as etiquetas eram aplicadas.

Figura 8 – Etiketagem do roteiro de AD no Bloco de Notas



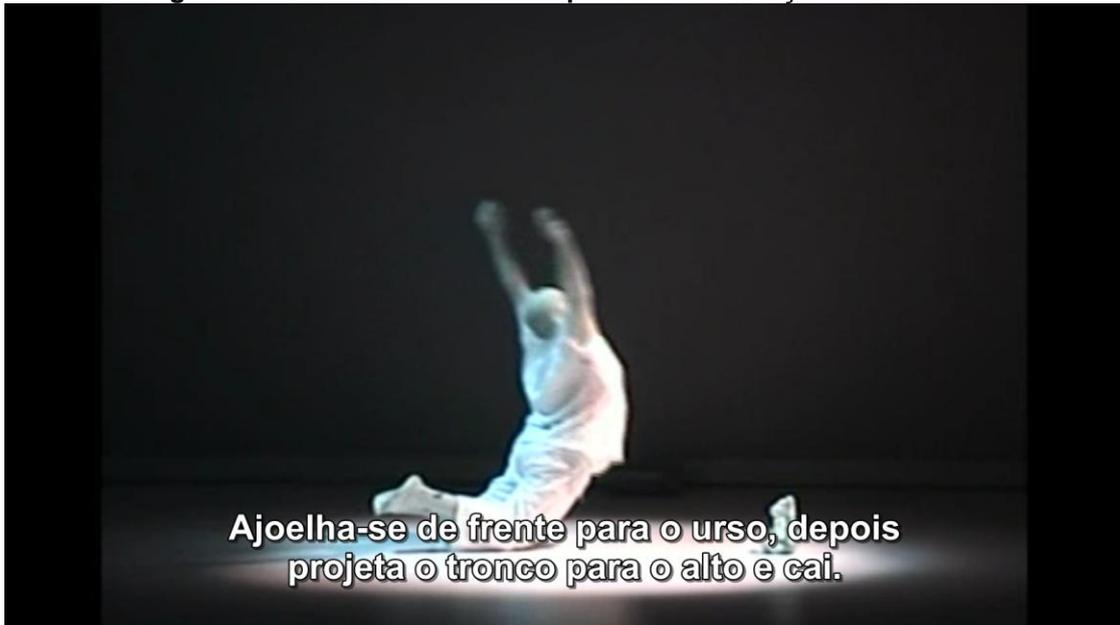
Fonte: Próprio autor.

Logo após os numerais de ordem e as marcações de tempo, temos as inserções, já com as etiquetas. Na primeira inserção, vemos a etiqueta <DESC> marcando a descrição da personagem: *um homem alto, gordo e careca*; repetindo-se logo em seguida, marcando dessa vez a descrição de figurino: *vestindo um pijama branco*. Como estabelecido, a etiqueta <DESC> marca também descrições de iluminação, sendo aplicada também na segunda inserção, quando *luzes brancas iluminam todo o palco*. Retornando à primeira inserção, temos também duas aplicações da etiqueta <OBJ> para marcar a nomeação de objetos em cena: *pijama branco* e *corda de meias de seda colorida*. O primeiro movimento a ser audiodescrito é, na verdade, uma descrição de posição/postura: *está deitado*, recebendo, por isso, a etiqueta <CORPO_ACAO>. A palavra *deitado*, especificamente, recebeu a etiqueta <FORMA_FLUIDA>, pois a expressão desse tipo de organização corporal recai sobre esta palavra, e não sobre *está*, que apenas indica um estado, sem, no entanto, descrevê-lo. Logo em seguida, temos uma descrição de onde o ator-dançarino realiza a sua postura: *ao fundo no lado esquerdo do palco*. Esta descrição recebeu três etiquetas <ESPACO>, pois utiliza três referenciais espaciais numa

mesma localização da ação: o fundo (referente fixo), o lado esquerdo (referente relativo) e o palco (referente fixo). A mesma etiqueta de Espaço aparece novamente na inserção 2, marcando *todo o palco*, e na inserção 4, *pelo palco*. Na inserção 5, a etiqueta <ESPACO> foi aplicada ao verbo *sentar* porque este indica subliminarmente que a ação se direciona ao palco (*sentar no chão*) indicando um Percurso Espacial e localização definidos. A primeira ocorrência de descrição da categoria Expressividade ocorre apenas na inserção 4, concomitantemente com uma descrição de Espaço, durante a ação *vai rolando pelo palco*. A frase *pelo palco*, portanto, recebe a etiqueta <ESPACO> e também <EXFI>, referente a Expressividade foco indireto, pois ela modifica a qualidade expressiva de *vai rolando*, que passa a ser uma ação de caráter flexível e indireto, ou seja, que tende a ocupar todo o espaço. Outras ocorrências de etiquetas de Expressividade são aplicadas na inserção 5, em *tentando soltar a cabeça*. A Ação Corporal *tentando soltar* descreve dois fatores de movimento: Expressividade foco direto <EXFD> e Expressividade peso forte <EXPF>, pois se trata de uma ação corporal que subentende uma atenção unidirecional e concentrada (foco direto), com a aplicação de força muscular (peso forte) de forma a vencer uma resistência aplicada à *cabeça*, que por sua vez recebe a etiqueta <CORPO_PARTE> por se tratar de uma descrição de parte do corpo que compõe o movimento. Processo semelhante foi aplicado ao longo das 145 inserções que compõem o roteiro.

Após a etiquetagem de todo o roteiro (Apêndice B), assisti ao vídeo do espetáculo diversas vezes, utilizando o aplicativo *Windows Media Player* (WMP), também disponibilizado juntamente com o sistema operacional *Windows*, de forma a perceber: como a narrativa se constituía dramaticamente, qual a importância dos elementos cênicos para a trama, quais os principais traços expressivos exibidos nos movimentos do ator-bailarino e como estes construía sua personalidade. Então, assisti ao espetáculo novamente, dessa vez com as inserções de AD na forma de legenda (Figura 9), realizando anotações de passagens que me pareciam especialmente interessantes, ora pela sua riqueza, ora pela sua carência de sentidos. Estas passagens foram depois utilizadas para ilustrar a análise dos dados obtidos por meio do processamento do corpus.

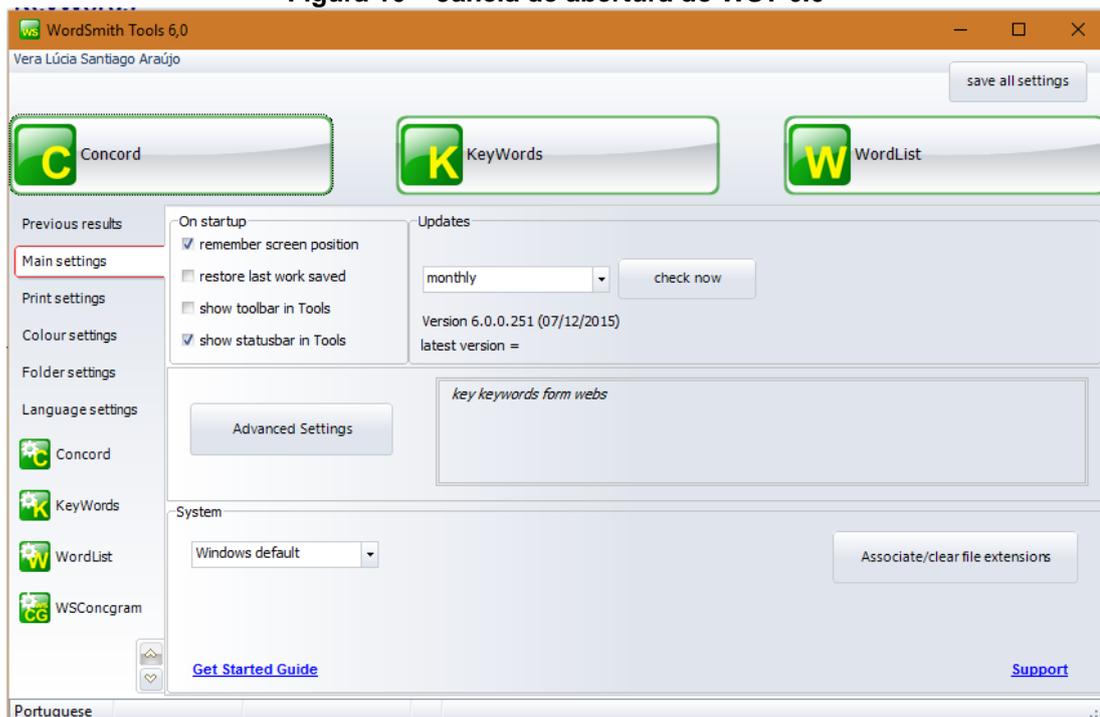
Figura 9 – Frame do vídeo correspondente à inserção 71 no WMP



Fonte: Próprio autor.

A etapa seguinte foi a análise das ocorrências de etiquetas no roteiro anotado por meio do aplicativo *Word Smith Tools 6.0* (WST), que disponibiliza três ferramentas distintas para processamento do corpus (Figura 10): *Concord*, *Keywords* e *Wordlist*.

Figura 10 – Janela de abertura do WST 6.0



Fonte: Próprio autor.

A ferramenta *Concord*, que gera linhas de concordância para a ocorrência de etiquetas, foi a única a ser utilizada na pesquisa, de forma a possibilitar a observação de padrões descritivos na AD, e facilitar a localização de tais ocorrências no roteiro. Na Figura 11, podemos observar a etiqueta centralizada, e o total de ocorrências para a mesma (100) no canto inferior esquerdo.

Caso houvesse interesse de visualizar uma ocorrência individual no seu contexto original, isto é, sua localização no roteiro de AD, bastava efetuar dois cliques sobre a linha da respectiva ocorrência, aos quais o programa respondia com um redirecionamento para outra guia do *Concord*, chamada *source text*, em inglês, texto-fonte, possibilitando a apreciação da ocorrência no seu contexto imediato e a identificação do seu tempo de inserção no vídeo por meio da marcação (Figura 12).

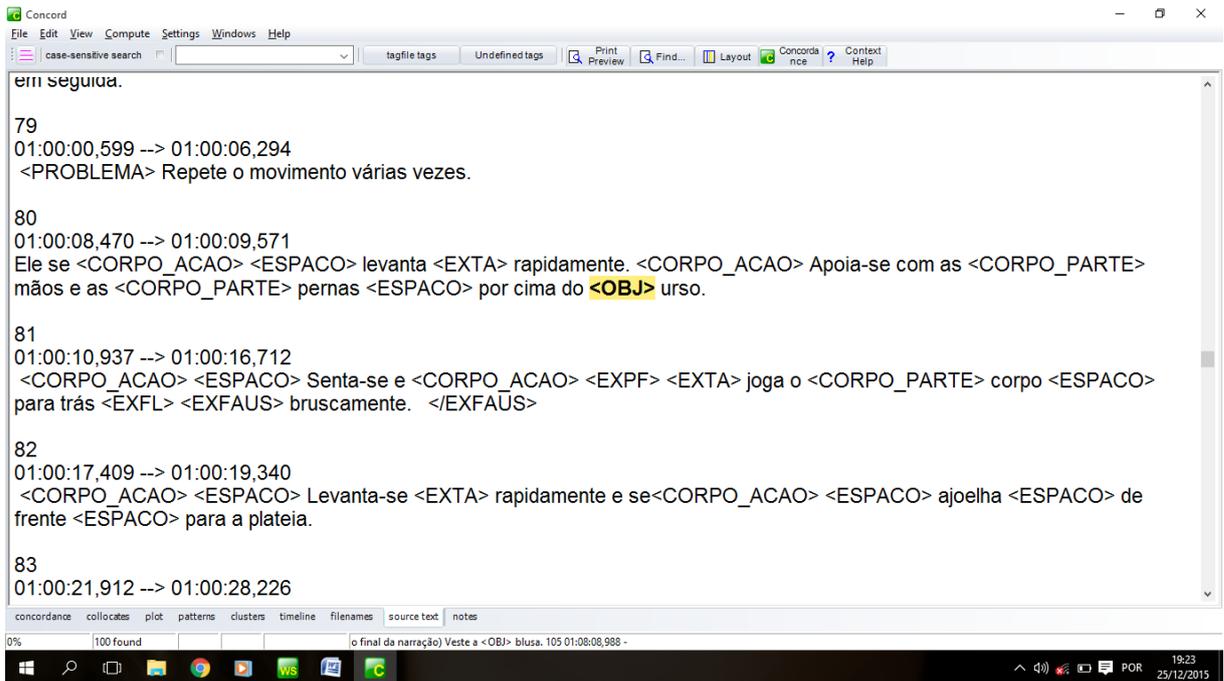
Figura 11 - Concordância para a etiqueta <OBJ> no Concord

N	Concordance	Set	Tag	Word	#	Sei	Sei	Par	Par	H
1	--> 01:09:09,085 Segura a <OBJ> vitrola sobre o peito.				2.50	1	6	0	7	
2	--> 01:02:30,798 Olha para a <OBJ> vitrola. Retira a				2.10	1	9	0	6	
3	--> 01:02:06,293 Coloca a <OBJ> vitrola no chão e				2.06	1	5	0	6	
4	o fundo do palco. Coloca a <OBJ> vitrola no chão. 117				2.71	1	6	0	7	
5	:58,913 Senta-se. Coloca a <OBJ> vitrola no chão.				2.61	1	6	0	7	
6	fundo do palco. Apanha uma <OBJ> vitrola marrom no				2.01	1	5	0	5	
7	:13,681 Coloca-o de volta na <OBJ> vitrola. Gira-o com				2.22	1	9	0	6	
8	09:50,962 Ainda segurando a <OBJ> vitrola, começa a se				2.59	1	5	0	7	
9	--> 01:08:23,618 Pega a <OBJ> vitrola com uma das				2.44	1	6	0	7	
10	o dedo em riste. Segura a <OBJ> vitrola com a mão				2.64	1	4	0	7	
11	--> 01:19:40,176 Ajeita a <OBJ> vitrola. Apanha o				3.40	2	9	0	9	
12	do disco. Põe a tampa na <OBJ> vitrola. 106 01:08:				2.43	1	9	0	7	

100 entries Row 28 T S ,220 --> 01:20:16,751 Pega o <OBJ> urso. A corda. Vai ao cen

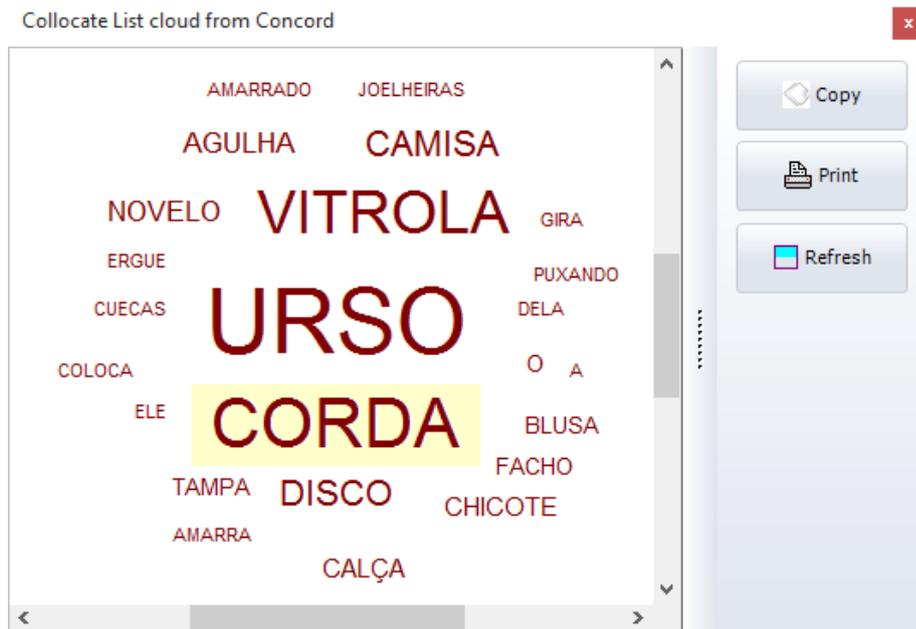
Fonte: Próprio autor.

Figura 12 – Ocorrência de <OBJ> na inserção 80 na guia texto-fonte



Fonte: Próprio autor.

Figura 13 – Gráfico nuvem de palavras colocadas com <OBJ>



Fonte: Próprio autor.

Outra forma de apreciar os dados gerados pelas ocorrências das etiquetas no *Concord* é por um gráfico do tipo *word cloud*, em inglês, nuvem de palavras, que facilita a visualização de palavras colocadas com as ocorrências de acordo com a sua relevância. Para elaborar o gráfico, o WST considera as palavras colocadas com a etiqueta sobre a qual foi feita a concordância, exibindo em letras

maiores aquelas que ocorreram em maior número e em letras menores as que ocorreram em menor número. Na Figura 7, podemos observar um exemplo de gráfico de nuvem de palavras elaborado a partir das colocações com a etiqueta <OBJ>, referente aos objetos cênicos.

Munido do roteiro de AD anotado e do aplicativo WST, gerei as concordâncias para cada etiqueta, estudando cada ocorrência em contexto no texto-fonte, e depois fazendo o cotejamento com o trecho correspondente no vídeo. Os dados gerados a partir do processamento das etiquetas no WST, somados ao estudo da gravação utilizada para elaboração do roteiro da AD geraram os dados discutidos no capítulo de análise.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

A trajetória da análise dos dados, apesar de neste capítulo ser apresentada de forma linear, se fosse traduzida num movimento, seria semelhante a uma espiral, ora ascendente, ora descendente.

Ao longo deste capítulo, o leitor perceberá que não são raras as ocasiões em que as categorias e fatores do movimento confluem para gerar um único sentido, fazendo-se presente nas considerações de outras categorias e fatores. Abordarei a análise do corpus a partir das etiquetas de cada categoria: *Corpo*, *Expressividade*, *Forma* e *Espaço*, reservando um subitem para *Outros elementos* que não estivessem vinculados diretamente ao movimento. Ao final, farei uma recapitulação das principais questões reveladas com a ajuda da Linguística de Corpus, ao longo do processo de criação e análise das etiquetas, juntamente com a análise do espetáculo de acordo com a LMA.

De modo a melhor compreender as reflexões e descrições contidas nos parágrafos seguintes, sugiro que o leitor busque pensar em termos de movimento. Certamente, é possível realizar a leitura de todo este trabalho sentado confortavelmente numa poltrona, no entanto, estou seguro de que a compreensão desta análise, conforme os preceitos da LMA, será mais fácil e genuína se o leitor se dispuser a tentar realizar os movimentos descritos pelos exemplos. Assim, naturalmente, passará a pensar em termos de movimento, percebendo as lacunas deixadas em certas inserções, bem como a riqueza descritiva de outras, ambas refletidas na própria ocorrência ou ausência de etiquetas nas descrições.

4.1 CATEGORIA CORPO

Esta categoria do movimento, que indica que parte do corpo se move e que tipo de ação realiza, foi dividida em duas etiquetas. A primeira, <CORPO_PARTE>, marca todas as ocorrências em que uma parte do corpo é nomeada ou está marcada implicitamente; e a segunda, <CORPO_ACAO>, foi aplicada às descrições de ações corporais, inclusive posturas e estados ou posições.

Assim, a etiqueta <CORPO_ACAO> foi designada para todos os estados nos quais todo o corpo da personagem estava envolvido (deitado, parado, de pé,

etc.), para mudanças de posição no palco (caminhar, sentar, abaixar-se, deitar-se, cair, etc.), para as ações em que a parte do corpo que se movimenta estava subentendida (pisar, por exemplo), enfim, Ações Corporais em geral e ações realizadas por objetos, presentes em algumas inserções:

Inserção 42: A corda se solta e cai no chão.

Inserção 73: Toca no urso. O urso cai. Ele cai em seguida.

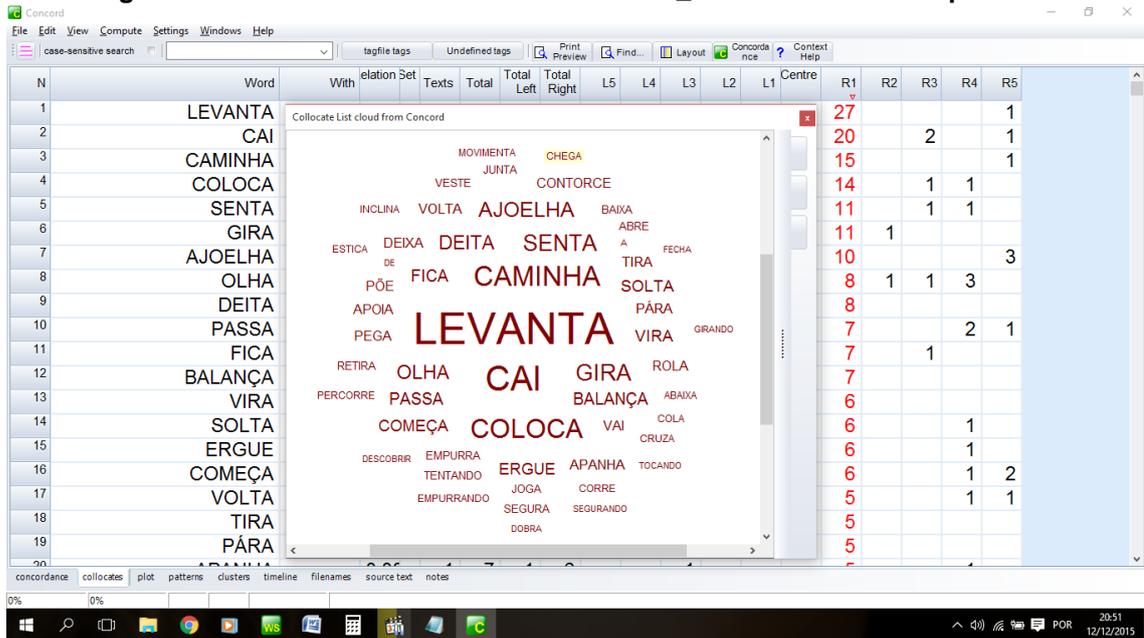
A etiqueta <CORPO_PARTE>, por sua vez, serviu para identificar que partes do corpo são nomeadas (pé, mão, cabeça, olhos, etc.). Ora essas partes foram sujeitos do movimento, caracterizando-o como um *gesto*, ora sofreram ou seguiram a ação de outra parte, ou foram utilizadas apenas como referência espacial para o movimento que podia ou não as incluir.

A análise das Ações Corporais descritas no roteiro foi feita a partir dos dados gerados pela concordância da etiqueta <CORPO_ACAO> no *Concord*, em conjunto com a observação dos trechos do vídeo do espetáculo correspondentes às inserções.

No total, foram encontradas 299 ocorrências para <CORPO_ACAO>, ou seja, o roteiro utiliza um total de 299 Ações Corporais ou estados corporais para descrever o espetáculo. Ao organizar as ocorrências por ordem de frequência, é notória, como era de se esperar, uma predominância quase absoluta de verbos como as palavras mais utilizadas para traduzir ações corporais, como mostrado no gráfico nuvem de palavras correspondente à etiqueta (Figura 14). A única exceção ocorre na última inserção do roteiro, na qual o verbo *pegar* encontra-se elipsado:

Inserção 145: Pega o urso. A corda. Vai ao centro do palco. Amarra o uso. Joga-o no chão. Sai. As luzes se apagam.

Figura 14 – Palavras colocadas com <CORPO_ACAO> e nuvem de palavras



Fonte: Próprio autor.

As ações mais frequentes no roteiro foram: *levantar/levantar-se* (27 ocorrências), *cair* (20), *caminhar* (15), *colocar* (14), *sentar* (11), *girar* (11) e *ajoelhar-se* (10). Outros verbos que ocorreram, de forma menos frequente, foram: *olhar*, *deitar*, *passar*, *ficar*, *balançar*, *virar-se*, *soltar*, *erguer*, *começar*, *voltar*, *voltar-se*, *tirar*, *parar*, *apanhar*, dentre outros. Podemos observar o número de ocorrências para os 19 verbos mais frequentes na coluna logo à direita da nuvem de palavras, também na Figura 14. Como podemos observar, há um leque variado de verbos para descrever as mais diversas ações corporais.

Uma vez que, sob o ponto de vista da Análise do Movimento Laban, qualquer ação corporal é sempre composta pelas 4 categorias (Corpo, Forma, Expressividade e Espaço), tratei de observar no roteiro a ocorrência de outras etiquetas referentes às demais categorias concomitantemente com <CORPO_ACAO>.

Muitas ações corporais foram descritas de maneira que apenas traduziam a categoria Corpo (81 ocorrências, aproximadamente 27%). A maioria das ocorrências (206, aproximadamente 70%) incluíram também uma segunda categoria, ou Forma, ou Expressividade, ou Espaço, além de Corpo. Enquanto que apenas 8 ocorrências (aproximadamente 3%) traduziram também uma terceira

categoria. Analisaremos agora as implicações desses três tipos de ocorrência para a AD, na ordem em que foram apresentados.

A título de exemplo, vejamos algumas ocorrências de ações corporais do primeiro tipo (sublinhadas), isto é, que, por si só, descrevem apenas a categoria Corpo – ações corporais:

Inserção 44: Caminha novamente até o ponto de onde partiu.

Inserção 64: As luzes formam um foco no centro do palco com bordas em tons de vermelho e azul. Ele se posiciona no centro do foco.

Inserção 140: Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

Na inserção 44, *caminhar* traduz uma ação corporal realizada com as pernas, indicando um deslocamento. Esse verbo, contudo, não traduz nenhuma outra categoria do movimento, ou seja, ele não informa acerca da direção em que o movimento ocorre, ou o percurso que realiza (Espaço); não indica qual a atitude interna do ator-bailarino em relação aos fatores de movimento peso, foco, tempo e fluxo (Expressividade); e não sinaliza qualquer relacionamento estabelecido consigo mesmo, o espaço, ou outros corpos por meio da mudança do volume do corpo (Forma).

Na inserção 64, *posicionar* é ainda mais carente de sentido, pois sequer nos indica que partes do corpo são mobilizadas, funcionando apenas como um verbo que nos conduz à informação de localização, que recai sobre a frase *no centro do foco*. O ouvinte não pode recriar nenhum elemento de Expressividade, Forma ou Espaço a partir da palavra que traduz a ação (verbo).

Na inserção 140, o verbo *movimentar* também carece de categorias, fazendo apenas uma referência genérica quanto ao movimento da cabeça, omitindo quaisquer características de Expressividade, Forma e Espaço. Podemos observar essa carência de sentidos do verbo utilizado para descrever a ação por meio da presença de outros complementos, como *para frente e para trás e no ritmo da música*, que indicam o que de fato está acontecendo. Essa inserção será retomada mais adiante, considerando melhor o seu contexto.

Quanto às 206 ações corporais que incluíram uma segunda categoria, a análise das etiquetas coocorrentes mostrou que, destas, 30 descreveram ações que

contemplavam a Forma, como *envergar* (Forma arcada), e *girar* (Forma tridimensional) que mostram uma mudança no volume do corpo:

Inserção 75: Enverga o corpo para trás, depois cai bruscamente para frente.

Inserção 129: Gira em torno de si.

Descrições de ações que incluíram aspectos de Expressividade somaram 85, como *chicotear* (Inserção 124), uma ação de foco indireto, peso forte e tempo acelerado; e *balançar* (Inserção 136), de foco indireto, peso leve e tempo acelerado. Ambos os verbos configuram-se como Ímpetos (ações que englobam três fatores de movimento), mais especificamente do tipo chamado Ação Básica de Expressividade, ou seja, ações que carregam fatores de foco, peso e tempo, exceto fluxo:

Inserção 124: De costas para a plateia, chicoteia a parte de trás do seu corpo.

Inserção 136: Balança o peitinho com a mão esquerda.

Outras 92 ações descritas contemplaram a categoria Espaço, como *ajoelhar-se* (Inserção 120), e *levantar-se* (Inserção 121), que implicam em um deslocamento com direção definida, no caso, ao longo do eixo vertical:

Inserção 120: Ajoelha-se lentamente de frente para a plateia.

Inserção 121: Levanta-se lentamente.

Apesar da utilização de verbos que descrevam mais de uma categoria em algumas inserções, estes, por si só, não garantem uma descrição do movimento boa o suficiente para recriar a sua experiência estética. Após essa breve análise de inserções isoladas, consideremos um pequeno trecho com o cotejamento do vídeo. O trecho da AD que segue abaixo me pareceu especialmente problemático. Nele, ocorrem diversos tipos de ações, com uma ou duas categorias, além de outros vocábulos, que ajudam a complementar a descrição do movimento, sem contudo descrever os movimentos de forma satisfatória:

Inserção 1: Um homem alto, gordo e careca, vestindo um pijama branco. Está deitado ao fundo no lado esquerdo do palco e amarrado numa corda de meias de seda colorida. O fundo e o chão do palco são brancos.

Inserção 2: Luzes brancas iluminam todo o palco.

Inserção 3: O homem começa a se movimentar lentamente.

Inserção 4: Vai rolando pelo palco e começa a se desamarrar.

Inserção 5: Ele se senta tentando soltar a cabeça.

Inserção 6: Deita novamente, se contorce, estica os braços e as pernas, tentando se libertar da corda.

Esta é a sequência inicial de *Magnopírol*. Após as inserções 1 e 2 descreverem o personagem, o cenário, e a iluminação, a inserção 3 informa ao ouvinte que uma ação se desenrola no palco (*começa a se movimentar*), mas não oferece recursos mínimos que permitam a compreensão do que se passa realmente: o ator-bailarino começa a rolar lentamente na diagonal, desenrolando-se da corda, indo em direção à frente direita do palco (Figura 15).

Figura 15 – Cena inicial de *Magnopírol*



Fonte: Próprio autor.

Esse trecho da audiodescrição apresenta algumas omissões de categorias que tiveram um efeito crítico sobre a qualidade da AD. A inserção 3 não indica o tipo específico de ação corporal (*desenrolar*), optando pelo verbo *movimentar*, que possui um caráter demasiadamente genérico, quando nem mesmo indica que partes do corpo incluem o movimento, ou se o corpo todo realiza a ação. Além do verbo ser vago, as demais palavras da inserção também não indicam o

Percurso Espacial do movimento (*na diagonal*), ou outros referenciais de Espaço (*para a frente direita do palco*); não indicam o volume do corpo (*rolando*), logo, nenhuma mudança de postura, ou relacionamento estabelecido pela categoria Forma; contando apenas com um pequeno indício de Expressividade tempo desacelerado (*lentamente*).

A inserção 4, que poderia esclarecer a anterior, não o faz de forma consistente, agravando ainda mais o problema gerado pela escassez de categorias na descrição. Nesta, apesar de encontrarmos algumas informações a mais sobre o movimento que se iniciou na inserção 3: *vai rolando* (Corpo e Forma), *pelo palco* (Espaço) e *começa a se desamarrear* (Corpo), os movimentos ainda são descritos de forma vaga, e várias qualidades do movimento são omitidas. Pelas inserções 3 e 4, sabemos que o ator-bailarino está na posição horizontal e que ele vai rolando pelo palco, mesmo assim, podemos nos perguntar:

- a) *Para onde ele rolou?* (Espaço e Forma);
- b) *Como ele se desamarrou?* (Corpo e Expressividade);
- c) *Ele parou de rolar para se desamarrear?* (Corpo);
- d) *Ele usou as mãos para fazê-lo ou o seu próprio rolar pelo palco teve como consequência o desamarrear?* (Corpo e Forma);
- e) *Que parte do corpo estava amarrada?* (Corpo).

Ou seja, o ouvinte não é informado de que, na verdade, o ator-bailarino está enovelado pela corda (Corpo) e rola lentamente na diagonal (Corpo, Expressividade tempo desacelerado e Espaço), aparentemente alheio ao mundo ao seu redor (Forma fluida, Expressividade foco ausente), em direção à frente direita do palco (Espaço e Forma), e que, na medida em que avança, com dificuldade (Expressividade peso forte, fluxo contido), vai se libertando da corda (Corpo e Forma).

Pela inserção 5, sabemos que *ele se senta* (Corpo e Espaço) e que está fazendo força, *tentando soltar a cabeça* (Corpo e Expressividade peso forte) e nada mais. Se quiséssemos recriar o movimento do ator-bailarino a partir da descrição, certamente teríamos várias dúvidas, dentre as quais:

- a) *Como ele se senta?* (Expressividade);
- b) *Que postura seu corpo assume ao sentar-se?* (Forma);
- c) *Para que lado ele está virado?* (Espaço);
- d) *Como ele tenta soltar a cabeça, com as mãos?* (Corpo).

Na inserção 6, temos descrições mais ricas de ações, com a ocorrência de várias categorias além de Corpo: *deitar* descreve também Espaço, pois subentende posição horizontal no chão; *contorcer* indica Forma, pois o corpo se move tridimensionalmente, como uma escultura, e Expressividade foco indireto, já que várias partes do corpo direcionam-se a diferentes focos simultaneamente; *esticar* marca Forma linear; e *tentando se libertar* carrega valores de Expressividade foco direto e peso forte, pois é uma ação que subentende esforço de atenção condensada que encontra resistência. Mesmo assim, ao analisar o vídeo (Figura 16) fica claro que a inserção, da mesma forma que as anteriores, omitiu alguns dos elementos mais relevantes da cena, que são aqueles que se fazem presentes durante toda a sequência inicial: a categoria *Forma fluida*, dando a impressão que o ator-bailarino não tem ossos que o sustentem; o fator de movimento *Expressividade fluxo contido*, posto que as suas ações pareçam constrangidas por emoções, substâncias ou um estado psicológico, gerando movimentos intermitentes; e a ausência total do fator *Expressividade foco*, que se encontra suprimido pelo fator fluxo, imprimindo à passagem características típicas do *Ímpeto de Paixão*, no qual o agente encontra-se alheio ao seu ambiente, totalmente imerso em sua lenta urgência (tempo), suas sensações (peso) e emoções (fluxo).

Figura 16 – Forma fluida com Expressividade fluxo contido, foco ausente



Fonte: Próprio autor.

Como dito anteriormente, as ações corporais que apresentaram duas categorias, além de Corpo, foram apenas 8 (aproximadamente 3%), sendo o verbo *contorcer-se* responsável por 5 das ocorrências. As ações consideradas encontram-se sublinhadas:

Inserção 6: Deita novamente, se contorce, estica os braços e as pernas, tentando se libertar da corda.

Inserção 12: Rola pelo chão e se contorce.

Inserção 23: Ele se contorce e se senta.

Inserção 74: Levanta, cruza as pernas, passa a mão esquerda sobre a cabeça, gira em torno de si mesmo e se ajoelha de frente para a plateia, olhando para o urso.

Inserção 87: Senta-se. Cruza as pernas. Olha para o urso.

Inserção 111: Ainda segurando a vitrola, começa a se contorcer.

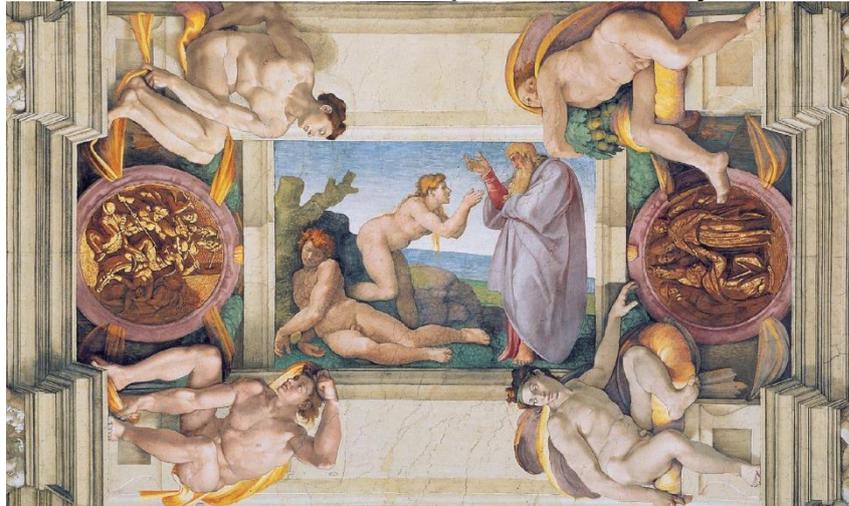
Inserção 139: Caminha para o fundo do palco. Abraça a barriga com as duas mãos. De lado, percorre em diagonal um fecho de luz.

Inserção 142: Cai e se contorce. (entra uma narração)

Curiosamente, todas as 8 ocorrências expressam Forma tridimensional concomitantemente com Expressividade foco indireto. A combinação destas qualidades nas duas categorias compõe um movimento em que partes diferentes do corpo se direcionam para diferentes interesses, forçando o corpo a torcer-se, exibindo corporalmente um forte conflito interno do agente. Podemos averiguar esse tipo de organização corporal na maioria das figuras pintadas por Michelangelo na Capela Sistina (Figura 17), as quais mostram corpos com tendência à torção ao dirigir diferentes partes do corpo para diversos pontos de interesse, retratando o forte conflito filosófico do ser humano naquele período (FERNANDES, 2006).

Esse conflito é mais nítido no verbo *contorcer-se*, que, por meio de três categorias de movimento (Ação Corporal de Forma tridimensional com Expressividade foco indireto), traduz adequadamente e de forma rica uma atitude interna do ator-bailarino presente em várias passagens da peça, como veremos ao longo da análise das demais categorias. Como sabemos, para Laban (1978), a presença de conflito, exibido pelos padrões de Expressividade é condição imprescindível no estabelecimento do teor dramático do movimento.

Figura 17 – Detalhe do teto da Capela Sistina, *A Criação de Eva*



Fonte: Graham-Dixon (2009)³⁶.

A utilização de verbos que abarquem mais de uma categoria, portanto, tende a enriquecer a descrição do movimento e a reconstrução dos sentidos da obra, enquanto que verbos que se limitem à categoria Corpo tendem a empobrecer a AD, carecendo de complementos que viabilizem a reconstrução do movimento pelo ouvinte, sem os quais a ação parecerá vaga e sem sentido dramático.

Figura 18 – Palavras colocadas com <CORPO_PARTE>

N	Word	With	elation	Set	Texts	Total	Total Left	Total Right	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	MÃO	0,00	1	33	8	25	5	1	2						19			4	2
2	MÃOS	0,00	1	26	8	18	2	2	4						13		1	2	2
3	PÉS														11			1	1
4	PERNAS														11			6	
5	CABEÇA														11		1		2
6	DEDO														10				1
7	CORPO														10			1	
8	BRAÇO														9			1	1
9	PÉ														8				
10	BRAÇOS														8				
11	TRONCO														6				
12	ROSTO														5				1
13	LÁBIOS														5				1
14	QUADRIL														4			2	2
15	PALMA														3			1	1
16	BARRIGA														3				2
17	TORNOZELOS														3			1	1
18	PEITO														2				
19	PEITINHO	0,00	1	4	2	2						2			2				
20	GORDURINHAS	0,00	1	1	1	1									2				

Fonte: Próprio autor.

³⁶ GRAHAM-DIXON, A. *Michelangelo and the Sistine Chapel*. New York: Skyhorse Pub., 2009.

Ao analisar a concordância de <CORPO_PARTE>, foram encontradas 153 ocorrências, uma média aproximada de uma para cada inserção. A análise das palavras colocadas com <CORPO_PARTE> mostraram que quase todos os vocábulos nessa posição eram substantivos (Figura 18), excetuando as raras ocasiões em que havia substituição destas por pronomes em algumas inserções. Na inserção 18, o pronome oblíquo *os* equivale a *pés*, assim como, na inserção 137, *a esquerda* se refere a *nádegas*:

Inserção 18: Rola com os pés suspensos e depois os deixa cair.

Inserção 137: Vira-se de costas para a plateia. Balança as nádegas. Primeiro a nádega direita, depois a esquerda.

Na contagem de ocorrências, as partes do corpo mais citadas no roteiro foram: *mão/mãos* (32), *pé/pés* (19), *braço/braços* (15), *perna/pernas* (12), *cabeça* (11), *corpo* (10) e *dedo* (10). Além destas, as outras partes do corpo que também ocorreram foram: *barriga*, *boca*, *costas*, *gordurinhas*, *indicador*, *lábios*, *nádega/nádegas*, *ombro*, *palma*, *peito/peitinho*, *pescoço*, *punhos*, *quadril*, *rosto*, *tornozelos* e *tronco*. Vejamos algumas inserções em que partes do corpo são nomeadas:

Inserção 68: Junta as mãos e as coloca sobre o peito.

Inserção 83: Senta-se e passa a mão na cabeça.

Inserção 114: De joelhos, coloca novamente o dedo sobre os lábios.

Inserção 130: Ergue a mão direita com a palma virada para a plateia. Balança o braço e as gordurinhas.

Inserção 136: Balança o peitinho com a mão esquerda.

Ao estudar as ocorrências de <CORPO_PARTE>, percebi em todas elas 8uma descrição de ações de caráter mais gestual, isto é, que não implicam necessariamente em deslocamento do corpo, fato que pode ser confirmado pelo leitor por meio dos exemplos supracitados. Os gestos são movimentos que estão concentrados nos limites da cinesfera do agente, que por sua vez é definida pelos movimentos dos membros e as extensões das suas extremidades. Uma vez que nestas inserções as partes que se movem são explicitadas, é relativamente fácil para nós imaginarmos esses gestos. Em certas ocasiões, o seu significado está

mais ou menos acessível, assemelhando-se à mímica, como na inserção 114, na qual *colocar o dedo sobre os lábios* provavelmente representa um pedido de silêncio, uma interpretação corroborada pelo vídeo, já que, neste trecho, o ator-bailarino está diante de uma vitrola, que havia poucos instantes, tocava um compacto de contos infantis.

Em outras inserções, como a 130 e a 136, essa linguagem gestual não é tão facilmente percebida. Nessa passagem, o ator-bailarino está seminú, vestindo apenas cuecas e joelheiras brancas. Ao balançar o *braço*, o *peitinho* e as *gordurinhas*, ele está chamando a atenção da plateia para o seu corpo gordo, a sua barriga, a gordura no seu braço e no seu peito. É um momento de certo humor, que por sinal é bem traduzido pela AD pela escolha das palavras, que sugerem comicidade. Esta passagem é sucedida por uma cena de marcada expressividade, cujo sentido dialoga com aquelas inserções. Vejamos o seu contexto:

Inserção 138: Vira-se de frente para a plateia (fala do ator em seguida).

Inserção 139: Caminha para o fundo do palco. Abraça a barriga com as duas mãos. De lado, percorre em diagonal um fecho de luz.

Inserção 140: Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

Inserção 141: Chega à extremidade do fecho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

Inserção 142: Cai e se contorce. (entra uma narração)

Na inserção 138, temos um momento único em toda a peça, quando o ator-bailarino se dirige verbalmente à plateia, dizendo: “Senhoras e senhores, atentem-se exclusivamente aos movimentos dos braços”. Então, o palco é iluminado por um fecho de luz que o corta em diagonal e uma música começa a tocar. O ator-bailarino se dirige ao fundo e cruza seus braços diante da barriga (Figura 19). Ele percorre a diagonal de luz, movimentando sua cabeça e depois retorna *ao ponto de partida*. Estas são as informações que nos são disponibilizadas pela AD e pelo próprio input de áudio do espetáculo (música e fala do personagem).

Figura 19 – Intertextualidade com o balé *O Lago dos Cisnes*



Fonte: Próprio autor.

A questão problemática é que esta passagem da peça, como a música de fundo sugere, é uma releitura da coreografia do episódio conhecido como *A Dança dos Pequenos Cisnes*, coreografia do 2º ato do balé *O Lago dos Cisnes*, dançada ao som do *allegro moderato* composto por Tchaikovsky, fazendo deste um momento potencialmente rico, de forte intertextualidade. Se por um lado a música de fundo sugere uma referência a outra obra de dança, por outro, a qualidade dos movimentos do ator-bailarino, ao contrastar com as distintas qualidades de esforço dos clássicos movimentos do balé, irão desconstruir essa referência, emprestando um cunho de sátira para o trecho.

Se atentarmos bem, o corpo do solista de *Magnopírol* é o oposto do padrão desejável para o balé (Corpo), e, além disso, ele aparece dançando sozinho – conquanto a coreografia clássica seja encenada por quatro bailarinas num espaço contornado por dezenas de outras – ressaltando a solidão da sua condição (Forma). Pode-se também supor que seus braços cruzados e imóveis – imitando o desenho formado pelas bailarinas, que dançam de braços dados (Figura 20) – sugerem a posição dos membros imobilizados por uma camisa de força (Expressividade fluxo contido). Como no balé, o ator-bailarino se move lateralmente e na diagonal (Espaço), no entanto, os movimentos de cabeça e pescoço – no balé, tão harmoniosos e sincronizados por fatores de tempo desacelerado e peso leve – são

substituídos por movimentos bruscos e desordenados por fatores de tempo acelerado e peso forte (Expressividade). O corpo de Magnopírol dançando um balé de Tchaikovsky é o contraste máximo, em termos de expressividade do movimento, dentro do espetáculo, dando ao personagem uma característica grotesca.

Figura 20 – A Dança dos Pequenos Cisnes, de O Lago dos Cisnes



Fonte: Próprio autor, a partir de vídeo no YouTube.³⁷

Infelizmente, a audiodescrição não descreve as categorias e fatores de movimento presentes nos gestos deste trecho suficientemente bem para que o ouvinte seja conduzido à percepção dessa intertextualidade com o balé clássico, muito menos das possibilidades semânticas que esta mímica contém.

Outro trecho em que os gestos são o principal veículo de expressão é o seguinte:

Inserção 90: Põe o dedo indicador sobre os lábios. Depois caminha para o centro do palco, onde está o foco de luz.

Inserção 91: Coloca a vitrola no chão e retira a tampa.

Inserção 92: Ajoelha-se diante dela e coloca a agulha no disco.

Inserção 93: Olha para a vitrola. Retira a agulha do disco. Em seguida, pega o disco de vinil azul.

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-LrNC-2GpQ>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

Inserção 94: Levanta-se. Coloca o disco no chão. Pisa sobre ele com o pé direito.

Inserção 95: Parado de frente para a plateia, abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo.

Inserção 96: Baixa os braços, abaixa-se e apanha o disco.

Inserção 97: Coloca-o de volta na vitrola. Gira-o com uma das mãos. Põe a agulha.

Inserção 98: Levanta-se. Abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo cada vez mais rápido.

Inserção 99: Continua a girar até que lentamente vai diminuindo o ritmo. Tira a camisa sem parar de girar.

Inserção 100: Girando lentamente com a camisa estendida na mão direita.

Inserção 101: Para de frente para a plateia e solta a camisa sobre o pé direito.

Inserção 102: ("Voltou-se para o sol e disse:") Junta as mãos. Ergue para os céus. Abre as mãos na direção do seu pé direito.

Inserção 103: Repete esse movimento várias vezes até o final da narração.

Nesse trecho, cujo contexto se inicia na inserção 91, os movimentos gestuais do ator-bailarino adquirem um caráter de mímica. Ele põe um disco para tocar numa vitrola e começamos a ouvir o ruído da agulha. Logo, começa a girar em torno de si, como se ele mesmo fosse o disco. Então, passamos a ouvir uma fábula, que ele passa a ilustrar em movimentos, traduzindo-a com o seu corpo.

A protagonista da história narrada no disco repentinamente vê-se posta em grande perigo. Trata-se da fábula conhecida como *A Formiguinha e a Neve*, na qual uma formiga, que andava à procura de alimento durante o inverno, fica imobilizada após um floco de neve prender o seu pé. Desesperada, ela pede socorro a diversos elementos naturais que se encontram personificados, bem ao estilo das fábulas, mas todos lhe negam ajuda: “Ó, Sol, tu que és tão forte, derrete a neve que prende o meu pezinho?”, suplica a formiga. O sol responde que isso não é possível, pois um muro está tapando seus raios. Então a formiga implora: “Ó, Muro, tu que és tão forte, que tapa o Sol que derrete a neve, desprende o meu pezinho?”, seguida de nova negativa, e assim por diante. O ator-bailarino, à medida que a narração avança, realiza movimentos que ilustram as repetidas súplicas da formiga a diversas personagens, para que derretam o floco de neve que prende o seu pé (Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26).

Figura 21 – Frame do vídeo mostrando gesto de súplica



Fonte: Próprio autor.

Figura 22 – Frame do vídeo referente a “Ó, Muro...”



Fonte: Próprio autor.

Figura 23 – Frame do vídeo referente a “...tu que és tão forte...”



Fonte: Próprio autor.

Figura 24 – Frame do vídeo referente a “...que tapa o Sol...”



Fonte: Próprio autor.

Figura 25 – Frame do vídeo referente a “...que derrete a neve”



Fonte: Próprio autor.

Figura 26 – Frame do vídeo referente a “...desprende o meu pezinho?”



Fonte: Próprio autor.

Esta sequência de movimentos é uma cena de mímica na qual o ator-bailarino traz para seu corpo aquilo que acontece com a vitrola e, em seguida, na narração ouvida: primeiramente o seu girar de braços abertos, como se fosse um disco; a blusa que tira e deixa cair no pé, como se fosse o floco de neve da fábula, que prende o pé da formiga; e, por fim, a sequência de gestos do ator-bailarino que

representa a súplica da formiga, realizada por ele tantas vezes quanto é repetida na história.

Observe que o juntar das mãos do ator-bailarino descrito pela AD, na verdade, é um gesto de prece e súplica (Figura 21); as mãos com as palmas viradas para longe do corpo, gesto omitido pela AD, recriam a *Forma específica de muro* (Figura 22); os braços flexionados com os punhos fechados erguendo-se em direção à cabeça, imitando um fisiculturista exibindo seus músculos, gesto também omitido pela AD, está carregado de *Expressividade peso forte* (Figura 23); as mãos, que na AD apenas se erguem para os céus, na verdade, tapam o sol (Figura 24), também por meio da *Forma específica de muro*; as mãos que descem enquanto os dedos realizam um movimento de sacudir, com *Expressividade tempo acelerado, foco indireto, peso leve*, simbolizam o derreter da neve (Figura 25), gesto ausente no roteiro de AD; e, por fim, as mãos, que no roteiro simplesmente se abrem na direção do pé direito, na realidade, mostram a neve que o imobiliza (Figura 26), e que se encontra representada pela camisa que o próprio ator-bailarino deixou cair sobre seu pé no início da narrativa, instantes antes. Toda essa riqueza expressiva, na qual a personagem de *Magnopírol* se identifica com a aflição e desamparo da protagonista de *A Formiguinha e a Neve*, relação estabelecida pelo paralelismo entre a narração e as qualidades da mímica, no entanto, não está presente na AD, que resume toda essa passagem assim:

Inserção 102: ("Voltou-se para o sol e disse:") Junta as mãos. Ergue para os céus. Abre as mãos na direção do seu pé direito.

Inserção 103: Repete esse movimento várias vezes até o final da narração.

Na inserção 102, a frase entre parênteses trata-se de uma deixa, uma rubrica que orienta o audiodescritor quanto ao momento de inserir a locução. O restante da inserção apenas descreve alguns gestos da mímica de forma genérica. Como podemos perceber, ao comparar as imagens à inserção da AD que lhes corresponde, existem várias omissões de gestos importantes nesse trecho.

Comumente, em audiodescrição, é necessário fazer escolhas e dificilmente é possível descrever tudo, pois existem limitações de tempo para inserir a locução, mas não é o caso neste trecho. A frase de movimento mostrada nas Figuras 21 a 26 é repetida algumas vezes pelo ator-bailarino, oferecendo diversas

oportunidades para o locutor inserir descrições mais ricas. Caberia ao roteirista decidir se a informação seria antecipada, ou mesmo sobreposta à narrativa, que, bem ao estilo dos contos infantis, é bastante repetitiva e previsível, portanto, não precisaria ser priorizada em toda a sua duração. No entanto, o roteiro limita-se a informar que o ator-bailarino *repete esse movimento várias vezes até o final da narração*, como diz a inserção 103, logo em seguida.

Como pudemos observar, uma descrição dos gestos, para ser mais efetiva, deve descrevê-los com riqueza de detalhes, principalmente se esses gestos possuem um caráter de mímica, ocasião na qual a linguagem gestual possui um considerável potencial dramático, construindo narrativas. É desejável que as diferentes partes do corpo acionadas sejam nomeadas e o movimento adequadamente descrito dentro das suas categorias mais relevantes de forma a possibilitar que o ouvinte perceba o papel de tais gestos para o todo do espetáculo.

4.2 CATEGORIA EXPRESSIVIDADE

Nesta categoria estão agrupados os 4 fatores de movimento de Expressividade. São estes fatores que nos indicam *como* determinado movimento é realizado, por meio das diferentes configurações de atitudes do ator-bailarino em relação aos fatores de *peso*, *tempo*, *foco* e *fluxo*. É sobre a categoria Expressividade que recai grande parte da expressão da dimensão interna do movimento, e logo, da subjetividade do ator-dançarino.

Ao longo do roteiro, foram encontradas 231 ocorrências de fatores de movimento, sendo 78 do fator *peso*, 72 de *foco*, 70 de *tempo* e apenas 10 de *fluxo*. Estes números sugerem que o fator *fluxo* foi preterido nas descrições de movimento que traduziram a Expressividade. Acredito que isso tenha ocorrido devido ao fato de que *peso*, *foco* e *tempo* podem ser observados mais objetivamente, uma vez que podem ser quantificados, ao passo que o fator *fluxo*, como vimos no capítulo dedicado à fundamentação teórica, não pode ser quantificado, por ser intrinsecamente qualitativo. Somado a isso, o fator *fluxo* está relacionado às emoções, e talvez por isso tenha sido suprimido numa AD que parece se esquivar de descrever aspectos subjetivos que, ao olho destreinado, não estão visíveis no movimento.

Dada a complexidade dessa categoria, não analisaremos as etiquetas separadamente, fator por fator, mas sim juntas. Cada grupo de exemplos foi organizado por grau de complexidade da tradução de Expressividade. Algumas descrições de ação contemplaram apenas um fator, enquanto outras incluíram dois fatores (Estados Expressivos) ou três (Ímpetos Expressivos). Vejamos:

Inserção 34: Ele olha para a corda.

Inserção 72: Senta-se rapidamente de frente para a plateia.

Inserção 108: Segura a vitrola sobre o peito. Vira-se lentamente. De costas, aponta para a sua cabeça.

Inserção 121: Levanta-se lentamente.

Estas inserções são exemplos de movimentos nos quais apenas um fator de Expressividade foi contemplado (grifos). Na inserção 34, pode-se afirmar que a ação de *olhar* para a corda descreve *foco direto*, fator costumeiramente presente na ação de olhar. Na inserção 108, também temos uma marcação de *foco direto* na ação de *apontar*, pois o dedo indica o ponto no espaço para onde se dirige a atenção (foco) do corpo. Na inserção 72, o advérbio *rapidamente* assinala a ênfase no *tempo acelerado*, enquanto que *lentamente*, nas inserções 108 e 121, indicam *tempo desacelerado*. Algo semelhante acontece em quase todas as 68 ocorrências com ênfase em apenas um fator: a descrição ressalta um aspecto de tempo (decisão) ou de foco (atenção), não traduzindo qualidades de peso (sensação) ou fluxo (emoção).

Tomemos agora como exemplo algumas inserções em que ocorreram descrições de ações (sublinhadas) com ênfase em dois fatores, os Estados Expressivos:

Inserção 8: Empurra o chão com os pés.

Inserção 14: Encosta a cabeça no chão.

Inserção 73: Toca no urso. O urso cai. Ele cai em seguida.

Inserção 144: Ajeita a vitrola. Apanha o chicote, ergue-o e solta.

Na inserção 8, a escolha do verbo *empurrar* para descrever a ação enfatizou o *peso forte*, pois envolve a aplicação de força muscular, e *foco direto*, pois

é uma ação que tende a ocorrer com atenção condensada no objeto. Nas inserções 14 e 73, o verbo *encostar* e *tocar* naturalmente sugerem uma ação de *peso leve*, pois tratam de uma aproximação delicada, e também com *foco direto*, pois são ações direcionadas para um único ponto de atenção. Na inserção 144, da mesma forma, o verbo *ajeitar* sugere um movimento com *peso leve* e *foco direto*, no caso, voltado para a vitrola. Quase todas as 37 ocorrências com ênfase em dois fatores lidam com *peso* e *foco*, em diferentes combinações. Como vimos no capítulo teórico, quando um Estado Expressivo, ocorre com arranjos entre *peso* e *foco*, recebe o nome de Estado Estável, que exibe uma expressividade que “pode igualmente ser sólida e poderosa ou delicadamente pontilhada” (LABAN, 1978, p. 128). Esta é uma marca também presente em trechos do vídeo do espetáculo, nos quais se pode perceber que o ator-bailarino ora demonstra delicadeza em relação aos objetos com os quais contracena, ora se mostra embrutecido com eles, movendo-se entre os extremos do Estado Estável, “isto é, de constância, que tanto pode apresentar-se resoluto quanto teimosa, ou sensitivamente receptiva” (ibidem, p.128).

As inserções nas quais encontramos três fatores de Expressividade numa mesma ação, os *Ímpetos de Ação*, foram 37. Vejamos alguns exemplos (sublinhados):

Inserção 29: Ele caminha com os braços estendidos, tentando se equilibrar como numa corda bamba.

Inserção 53: Vira-se para a plateia e cai.

Inserção 81: Senta-se e joga o corpo para trás bruscamente.

Inserção 88: Pega o urso. Levanta-se. Caminha até o fundo do palco. Ergue o urso com a mão esquerda. Deixa-o cair no chão.

Inserção 124: De costas para a plateia, chicoteia a parte de trás do seu corpo.

Inserção 136: Balança o peitinho com a mão esquerda.

Analisemos primeiramente as inserções que são mais semelhantes entre si. Na inserção 53, os três fatores expressivos foram traduzidos pela ação corporal *cair*, que denota uma ação de *tempo acelerado*, *peso forte* e *foco direto*. O mesmo ocorre na inserção 81: quando o ator-bailarino *joga o corpo para trás bruscamente*, está realizando uma ação com fator *tempo acelerado*, *peso forte*, e *foco direto*. Estas são ações com a mesma atitude interna condensada em relação aos fatores tempo,

peso e foco, pois acontecem de forma rápida, com força e restritas a um espaço filiforme. Além destas, o ator-bailarino também expressa atitudes distintas em relação aos mesmos fatores em outras ações, enriquecendo o teor dramático da peça.

Na inserção 124, ele *chicoteia* suas costas, numa ação rápida (*tempo acelerado*), que exige força muscular (*peso forte*), mas que estabelece uma relação indireta quanto ao *onde* do movimento, pois se trata de uma ação flexível, que se espalha no espaço (*foco indireto*). Na inserção 136, o verbo *balançar* também descreve uma ação de *tempo acelerado* e *foco indireto*, mas, diferentemente da ação de açoiar, com atitude entregue quanto ao peso (*peso leve*). Se a mesma ação fosse realizada com qualidade de peso forte, em vez de balançar, teríamos novamente uma ação de açoiar; já se mudássemos apenas a atitude quanto ao tempo para uma qualidade desacelerada, não teríamos um movimento de balançar/chacoalhar, mas sim de oscilar/flutuar, como quando uma folha se desprende do galho e paira no ar até chegar ao chão; já se mudássemos a atitude em relação ao foco para uma qualidade direta, teríamos uma ação de pontuar, como quando cutucamos alguém.

De acordo com a LMA, os exemplos das inserções 29, 53, 81, 124 e 136, são chamados de Ações Básicas de Expressividade, nas quais estão presentes os fatores de movimento de peso, foco e tempo, exceto fluxo.

A inserção 29, sob esse aspecto, é bastante peculiar, e por isso está sendo analisada separadamente. Em todo o roteiro, ela é a única ocorrência em que uma comparação metafórica foi utilizada para descrever um movimento. Quando a AD relata que o ator-bailarino se move *como numa corda bamba*, de imediato, somos remetidos a uma imagem mental nítida da ação que ocorre no palco (Figura 27). Essa figura de linguagem, além de proporcionar uma economia de palavras, contribui para um incremento de sentidos na AD. À semelhança dos ditos populares, uma expressão simples e direta remete de imediato a um sentido complexo que, se fosse exprimido de um modo mais denotativo, necessitaria de mais palavras, perdendo a sua eficiência comunicativa e, no caso da AD, perdendo riqueza estética. Por meio deste recurso linguístico, foi possível traduzir, de forma sucinta e imaginativa, os fatores de *tempo desacelerado*, *peso leve* e *foco indireto*, pois aquele que caminha numa corda bamba deve andar lentamente e com passos

suaves, enquanto seus braços se direcionam a diferentes pontos do espaço para manter o equilíbrio.

Figura 27 – Frame do vídeo referente a “...como numa corda bamba”



Fonte: Próprio autor.

Na inserção 88, também ocorre algo interessante. O verbo *cair*, que normalmente representa uma Ação Básica de Expressividade, é modificado pelo verbo *deixar*. Assim, quando a personagem pega o urso e depois o *deixa cair* no chão, o fator fluxo substitui o fator tempo, pois a qualidade entregue quanto ao fluxo (emoção) subjuga a qualidade condensada quanto ao tempo (decisão) pelo uso do verbo *deixar*, que indica a presença de uma atitude interna de abandono. Logo, *deixar cair* têm características de *fluxo livre*, *peso forte*, e *foco direto*, deixando de ser uma Ação Básica de Esforço devido à presença do fator fluxo. Vimos que as combinações de três fatores são chamadas de Impulsos Expressivos. No caso da inserção 88, a substituição do fator tempo pelo fator fluxo configura-o como um *Impulso de Encanto*, um tipo de ação que ocorre quando o tempo parece não ter importância e o movimento “parece prender a atenção dos espectadores, como se os hipnotizasse” (FERNANDES, 2006, p.149). Este tipo de impulso ocorre em diversos momentos da peça, mas só foi descrito em poucas ocasiões, sempre ligado à expressão *deixar cair*. Vejamos um exemplo onde este tipo de Expressividade foi negligenciado:

Inserção 126: Volta ao centro do foco. Tira a camisa. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a camisa com a mão esquerda. Solta a camisa. Volta ao centro do foco.

Neste trecho do vídeo, quando o ator-bailarino levanta a camisa e depois a solta (Figura 28), ocorrem as mesmas qualidades analisadas na inserção 88, isto é, de *fluxo livre*, *peso forte*, e *foco direto*. Contudo, esse Impulso de Encanto não foi traduzido na AD, que, ao optar por não usar a expressão *deixar cair*, ignorou os aspectos de Expressividade na sua descrição, enfatizando as categorias Forma (*na ponta dos pés*), Espaço e Corpo (*Levanta a camisa com a mão esquerda. Solta a camisa*). O gesto de levantar e soltar se repete outras vezes no mesmo trecho do espetáculo, portanto, qual seria seu impacto para a narrativa da cena?

Inserção 125: Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta o chicote com a mão direita e o solta.

Inserção 128: Tira a calça. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a calça com a mão direita. Solta a calça. Volta ao centro do foco vestindo cuecas e joelheiras brancas.

No trecho correspondente às inserções 125 e 128, ocorrem as mesmas qualidades de esforço observadas na inserção 88, caracterizando-os como Impulsos de Encanto. Nessas passagens, o ator-bailarino instaura uma atmosfera como se estivéssemos numa outra dimensão. A sua mímica sugere que ele guarda seus objetos (chicote, blusa, calça), num armário ou cabide invisível (Figura 28), parecendo ignorar o fato das coisas caírem no chão. O público, então, é convidado a compreender esse movimento dentro da perspectiva das sensações (peso), emoções (fluxo) e ponto de vista (foco) do ator-bailarino. Podemos concluir, por exemplo, que o armário, ou cabide, invisível, talvez exista nas suas memórias, ou na sua alucinação. O Impulso de Encanto, especialmente nesses trechos, contribui fortemente para a percepção da insanidade da personagem pelo público.

Figura 28 – Frame do vídeo referente à inserção 126



Fonte: Próprio autor.

Infelizmente, em diversos outros trechos da peça, a categoria Expressividade foi totalmente omitida, deixando a AD empobrecida. Vejamos alguns exemplos:

Inserção 19: Levanta o quadril.

Inserção 30: Percorre a diagonal traçada pela corda no palco.

Inserção 41: Ele gira até descobrir a cabeça.

Inserção 106: Pega a vitrola com uma das mãos. Põe o dedo indicador sobre os lábios.

Na inserção 19, temos presentes as categorias Corpo e Espaço; na inserção 30, Corpo, Forma e Espaço; enquanto na inserção 41, Corpo e Forma. Em todas estas inserções, a categoria Expressividade está ausente. Tratando-se de um espetáculo de dança, a omissão da categoria Expressividade, quando esta, na verdade, está sempre presente, pode criar uma impressão indesejável no ouvinte de que o ator-bailarino se move como um robô, de forma fria e mecânica. Observe na Figura 29, referente à inserção 106, o potencial de significado de *por o dedo indicador sobre os lábios*.

Figura 29 – Frame do vídeo referente a “põe o dedo indicador sobre os lábios”



Fonte: Próprio autor.

Esta passagem vem imediatamente após a narração da fábula *A Formiguinha e a Neve*, analisada em detalhes na sessão dedicada à categoria Corpo. Logo em seguida, ouvem-se novos trechos de narrações, declamações ininteligíveis pelo vídeo. Nesse contexto, em que o ator-bailarino segura uma vitrola nas mãos, o gesto de por o indicador sobre os lábios se trata de uma mímica, um pedido de silêncio. A AD, contudo, opta por não esclarecer esse fato, descrevendo o movimento de forma denotativa, deixando para o ouvinte a tarefa de realizar a inferência quanto ao seu significado expressivo. A questão é que dificilmente pessoas com deficiência visual compartilham deste tipo de códigos gestuais, afinal, sua comunicação tende a pautar-se pela oralidade. Em outras palavras, ninguém lhes pede que façam silêncio apenas levando o dedo aos lábios, nem lhes mostram o dedo médio de forma a ofendê-los; o mais comum é que essa comunicação se realize na oralidade, ou pelo menos de forma auditiva, como o som de *shh* para pedir silêncio. A descrição deste movimento de *por o dedo sobre os lábios* repete-se nas inserções 90, 112, e 114, nas quais a categoria Expressividade também está ausente.

Em outras inserções, encontramos não apenas descrições vazias de Expressividade, mas nas quais não se descreve nenhuma categoria:

Inserção 67: Repete o mesmo movimento várias vezes.

Inserção 79: Repete o movimento várias vezes.

Inserção 85: Repete o movimento várias vezes.

Inserção 103: Repete esse movimento várias vezes até o final da narração.

Inserção 141: Chega à extremidade do facho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

Ao longo do espetáculo, o ator-bailarino realiza muitos movimentos repetitivos, claramente redundantes, algo que ajuda a construir, por meio do seu corpo, as impressões do espectador acerca da sua insanidade. Nestas 5 inserções, a audiodescrição não repete a descrição do movimento, ao invés disso, o ouvinte apenas é informado de que os movimentos estão sendo repetidos.

Esse tipo metalinguístico de tradução me parece problemático por duas razões. Em primeiro lugar, porque nem sempre pode estar claro, para quem ouve a AD, qual movimento está sendo repetido. Todos os movimentos citados na inserção anterior ou apenas um específico? Caso o ouvinte não compreenda bem a inserção anterior, perde a chance de compreendê-la na seguinte, que apenas informa que uma repetição está ocorrendo. Em segundo lugar, e mais importante, ao deixar de repetir a audiodescrição do movimento quantas vezes forem necessárias, deixamos de explorar todo o potencial expressivo da locução como uma linguagem artística em si. De forma análoga à literatura, repetir certas descrições poderia ajudar a recriar padrões rítmicos de categorias do movimento por meio de aliterações e assonâncias, ou mesmo expressar pequenas variações destas pelas mudanças sutis nas frases ou na locução, ou mesmo manter frase e locução inalteradas, ressaltando, se fosse o caso, o caráter redundante dos movimentos.

A repetição insistente de movimentos ao longo da peça fortalece a concepção das ações como meios de exprimir *o corpo na loucura*, como bem aponta o subtítulo da obra, em detrimento de uma compreensão dos movimentos como funcionais, ou meios para chegar a um fim, aspecto informativo favorecido pelo roteiro.

Por fim, considerando esta análise acerca da categoria Expressividade no roteiro, é notório que descrições de ações que englobem os fatores de movimento constroem uma AD mais abundante de significados, sem contudo tornarem-na especulativa quanto à subjetividade do agente. Afinal, é possível, por meio de elementos observáveis e até mesmo mensuráveis, no caso de peso, foco e tempo,

identificar vestígios acerca das dimensões internas do movimento e da natureza mental e emocional da personagem. O número muito reduzido de descrições do fator fluxo, quando estes estão constantemente presentes, quer seja subliminarmente nos demais fatores, quer seja substituindo um deles, mostra uma AD que se isenta de informar o ouvinte sobre os aspectos psicológicos que motivam as ações. É provável que esta tomada de decisão tenha partido do alinhamento do audiodescritor com as normas que prescrevem a neutralidade na AD, isto é, que o audiodescritor deve “descrever o que vê” e não o que *percebe*.

4.3 CATEGORIA FORMA

Como definido no capítulo teórico, os Modos de Mudança de Forma se referem às mudanças no volume do corpo e indicam o tipo de relacionamento que o corpo estabelece consigo mesmo, com seu espaço, bem como com corpos externos, sejam estes objetos ou outros bailarinos. Lembramos que, dentro dessa divisão, temos diversos tipos de forma: a *forma fluida*, a *forma direcional linear*, a *forma direcional arcada* e a *forma tridimensional*, além das *formas específicas* (*alfinete*, *muro*, *bola*, *parafuso* e *pirâmide*) que o corpo pode assumir. Respectivamente, esses tipos de Forma geraram as etiquetas <FORMA_FLUIDA>, <FORMA_LIN>, <FORMA_ARC>, <FORMA_3D> e <FORMA_X>, sendo esta última aplicada a todas as formas mais específicas.

Por meio da concordância das etiquetas de Forma, foram computadas um total de 56 ocorrências. Sendo que, destas, 42 ocorrências (75%) foram descritas por verbos, enquanto 14 (25%) foram descritas por outras partes do discurso. Vejamos alguns exemplos de cada tipo de Forma encontrados no roteiro.

Inserção 1: Um homem alto, gordo e careca, vestindo um pijama branco. Está deitado ao fundo no lado esquerdo do palco e amarrado numa corda de meias de seda colorida. O fundo e o chão do palco são brancos.

Inserção 10: Empurra o chão com os braços, suspendendo o tronco, deita novamente encolhendo as pernas.

Nestas duas inserções ocorreram as únicas descrições de **Forma fluida** em toda a AD. Na primeira, ela se faz presente em *está deitado*, uma posição superficialmente estática, mas que denota forte movimento interno, pois é na

aparente inatividade que encontramos o estado máximo de atividade interna e introspecção – típico da Forma fluida. No caso da inserção 10, ela recai sobre *deita novamente encolhendo as pernas*, uma descrição de movimento que sugere posição fetal.

Quanto às Formas direcionais, foram computadas 16 ocorrências, sendo 12 de Formas direcionais lineares, vejamos alguns exemplos:

Inserção 15: Deixa o corpo escorregar pelo chão. Seu braço direito fica estendido.

Inserção 22: A corda que segura o pé corta o palco em diagonal.

Inserção 51: Corre em diagonal até a extrema direita do palco e cai.

Inserção 71: Ajoelha-se de frente para o urso, depois projeta o tronco para o alto e cai.

Sabemos que a **Forma direcional linear** ocorre em movimentos que descrevem um volume corporal gerado por um Percurso Espacial semelhante a um vetor que se irradia de um ponto de origem e aponta para um destino, direção ou objeto de valor, dando a sensação de movimento filiforme. Assim, na inserção 15, ela está presente quando o braço do ator-bailarino *fica estendido*, fazendo um contraponto de firmeza em relação ao seu corpo que se derrete (*escorrega*). Contudo, não sabemos para onde esse braço aponta, ou seja, sabemos que o vetor parte do ombro direito, mas não podemos saber, pela AD, em que direção, se para cima, ou se está alinhado com o restante do corpo. Nesse sentido, a descrição foi incompleta.

Nas inserções 22 e 51, encontramos duas ações corporais que sugerem um caminho retilíneo, expresso pelos verbos *cortar* e *correr* em conjunto com o complemento *em diagonal*. O sintagma adverbial, nesse caso, serve para descrever a orientação do vetor, de onde parte e para onde aponta. Na inserção 22 essa orientação de origem/destino do vetor está presente nas inserções anteriores, que descrevem os momentos iniciais do espetáculo, nos quais o ator-bailarino está amarrado a uma corda presa ao fundo esquerdo do palco. Na inserção 51, essa orientação é exprimida por *até a extrema direita do palco*. Na inserção 71, temos outro tipo de ocorrência de Forma direcional linear, traduzida pela descrição da ação corporal. O verbo *projetar* carrega uma conotação de trajetória retilínea cujo sentido é complementado por *para o alto*, que orienta o vetor criado pelo volume do corpo

para cima. Visualizamos o frame do vídeo correspondente a essa inserção no capítulo dos procedimentos metodológicos (Figura 9).

A **Forma direcional arcada** ocorre em movimentos que descrevem um volume corporal gerado por um Percurso Espacial que, assim como a forma linear, liga dois pontos no espaço, contudo, esse caminho é feito de forma arcada, curva. As descrições de Forma direcional arcada foram apenas 4:

Inserção 48: Inclina a cabeça para trás.

Inserção 49: Dobra lentamente o braço estendido, levando a mão na direção do rosto.

Inserção 75: Enverga o corpo para trás, depois cai bruscamente para frente.

Inserção 118: Inclina o corpo lentamente para frente. Cai.

As ações dos exemplos das inserções 48, 49, 75 e 118 tratam de movimentos que desenham arcos – fragmentos de círculos – que têm seu centro na articulação mobilizada e o seu raio definido pela extensão do membro móvel ao longo da cinesfera. Esse tipo de Forma foi traduzido pelas ações corporais de *inclin*ar, *envergar* e *dobrar*. Perceba que em todos os casos está presente um complemento de Espaço que indica a direção na qual o arco se realiza. Na inserção 48, subentende-se pelo contexto que a cabeça está em posição neutra e então, o pescoço a leva *para trás*. Na inserção 49, sabemos pelo contexto anterior que o braço está estendido na altura do ombro, logo, ao dobrar-se *na direção ao rosto*, que pela inserção 48 deve estar olhando para cima, ele desenha um arco no espaço. O mesmo ocorre na inserção 75, na qual o corpo *enverga para trás*, e na inserção 118, em que se *inclina para frente*.

A **Forma tridimensional** é caracterizada por mudanças no volume que abrangem todas as dimensões espaciais, envolvendo e interagindo com outros elementos ou o próprio espaço. A ação mais característica desse tipo de forma é a rotação, fato que podemos observar em alguns dos exemplos retirados do total de 31 ocorrências:

Inserção 12: Rola pelo chão e se contorce.

Inserção 87: Senta-se. Cruza as pernas. Olha para o urso.

Inserção 95: Parado de frente para a plateia, abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo.

Inserção 139: Caminha para o fundo do palco. Abraça a barriga com as duas mãos. De lado, percorre em diagonal um fecho de luz.

Na inserção 12, localizada nos primeiros instantes do espetáculo, quando os movimentos acontecem todos no chão, o ator-bailarino *rola*, ou seja, gira no eixo horizontal, sugerindo interação com o ambiente. Na inserção 95, a ação também é do tipo rotação, mas nela o ator-bailarino *gira* no eixo vertical, pois pelo contexto sabemos que ele está se relacionando com a vitrola, comportando-se, como explicado anteriormente, como se fosse o próprio disco a tocar. Já nos outros dois exemplos, não temos rotações, mas sim interações do tipo esculpindo, quando há entrelaçamento das partes envolvidas no movimento. Na inserção 87, o personagem *cruza* as suas pernas, enquanto na inserção 139 ele *abraça* sua própria barriga.

Em relação às **Formas específicas**, nas quais o volume do corpo foi descrito de forma mais particular, criando uma imagem mental própria do movimento e da Forma, foram encontradas 7 ocorrências:

Inserção 26: Com a palma das mãos tocando o chão, ele levanta a perna esquerda e depois a direita, fica de cócoras.

Inserção 29: Ele caminha com os braços estendidos, tentando se equilibrar como numa corda bamba.

Inserção 95: Parado de frente para a plateia, abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo.

Inserção 98: Levanta-se. Abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo cada vez mais rápido.

Inserção 125: Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta o chicote com a mão direita e o solta.

Inserção 126: Volta ao centro do foco. Tira a camisa. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a camisa com a mão esquerda. Solta a camisa. Volta ao centro do foco.

Inserção 128: Tira a calça. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a calça com a mão direita. Solta a calça. Volta ao centro do foco vestindo cuecas e joelheiras brancas.

Na inserção 26, o corpo do ator-bailarino assume a Forma de bola quando *fica de cócoras*. Na inserção 29, o roteiro diz que o personagem caminha *como numa corda bamba*, o que nos remete imediatamente a uma posição vertical, de pés juntos e braços abertos. A mesma forma se repete nas inserções 95 e 98, quando o ator-bailarino *abre os braços em forma de cruz*. Já nas inserções 125, 126

e 128 vemos a repetição da Forma de alfinete quando as ações de levantamento dos objetos com uma das mãos são realizadas *na ponta dos pés*.

Como pudemos averiguar, a Forma se apresenta nas mais diversas situações: deslocamentos, gestos e configurações de volume corporal. Sua descrição geralmente está relacionada à descrição da ação corporal, que costuma sugerir uma configuração corporal assumida pelo corpo, seguida de um complemento relacionado ao Espaço, quando é o caso. Ao analisar o roteiro isoladamente, as maioria das ocorrências não pareceu problemática, salvo aquelas em que faltavam pistas quando ao Espaço. Contudo, considerando as ocorrências de descrições dessa categoria em contraste com o vídeo do espetáculo, observei que ela não foi bem traduzida em muitos momentos. Vejamos agora algumas passagens em que a AD não foi satisfatória.

A Forma fluida, um dos aspectos mais presentes em certos trechos da peça, geralmente foi traduzida como movimentos de Forma tridimensional, como *contorcer* e *rolar*, o que sugere que o ator-bailarino interagiu com o ambiente ou outros elementos. Contudo, quando se contorce ou rola no chão, ele parece totalmente alienado do seu exterior, imerso nas suas sensações corporais, à semelhança de um bebê. Dificilmente encontraríamos um verbo que, sozinho, descreva esse tipo de Forma numa Ação Corporal, mas se lançamos mão de metáforas, uma descrição mais adequada torna-se possível.

As Formas direcionais, quando traduzidas, foram frequentemente eficientes, ajudando o ouvinte a reconstruir a organização do corpo dentro do movimento. No entanto, a quantidade de traduções de Forma direcional linear e arcada foi muito inferior à quantidade de relacionamentos estabelecidos com objetos e com o ambiente. Essa discrepância ocorreu porque, em muitas inserções onde o ator-bailarino busca elementos externos, a ação é descrita sem ênfase na Forma:

Inserção 39: Coloca o novelo na cabeça.

Inserção 73: Toca no urso. O urso cai. Ele cai em seguida.

Inserção 89: Caminha pelo fundo do palco. Apanha uma vitrola marrom no chão.

Nos exemplos acima, as ações corporais se sucedem sem a descrição da categoria Forma que, obrigatoriamente, elas incluem, já que tratam de interações

com objetos ou o ambiente. Na inserção 39, sabemos que o ator-bailarino *coloca o novelo na cabeça*, mas não somos capazes de identificar o volume assumido pelo corpo, isto é, se ele realiza a ação de forma direta, curva ou tridimensional. O mesmo ocorre nas inserções 73 e 89, quando ele *toca no urso* e quando *apanha uma vitrola*, ambas, ações de busca de um objeto de valor nas quais o tipo de relacionamento estabelecido está obscuro. Podemos nos perguntar: *estas são ações que se desenvolvem em linha reta, de forma oblíqua e indireta, ou com contornos envolventes?* Respostas que estão ausentes em muitas descrições de Ações Corporais interativas da AD.

As Formas tridimensionais encontradas no roteiro traduziram, de forma aceitável, boa parte dos movimentos de rotação e entrelaçamento da peça, ressaltando aspectos pertinentes, como as repetidas rotações que o ator-bailarino realiza em torno de si mesmo, sendo este um movimento-chave para a construção do espetáculo, que, tal qual o ator-bailarino, gira em torno da personagem e seus conflitos. As exceções incluem apenas as traduções onde a Forma fluida foi traduzida como Forma tridimensional, que não informa o ouvinte sobre a solidão que o ator-bailarino expressa em certas passagens, notadamente no chão.

Ao longo desta análise, percebi que a categoria Forma representa um elemento importante para o entendimento de *Magnopírol*, pois é ela que indica a maneira que o ator-bailarino se relaciona com seu exterior, às vezes de forma alienada, às vezes voltando-se para seu exterior. No entanto, quando a categoria Forma está ausente na descrição, o movimento perde profundidade e fica restrito à ação realizada, sem informar possíveis traços dos relacionamentos estabelecidos. A tradução equivocada de Forma também pode gerar descrições imprecisas do movimento, criando uma imagem que não condiz com a expressão do ator-bailarino no palco. Uma forma de superar esse problema, como sugeri, é a utilização de metáforas e comparações, como a que vimos nas inserções 95 e 98, nas quais *em forma de cruz* descreve de forma precisa e sucinta o volume adotado pelo corpo dentro do movimento descrito, bem como as relações que este estabelece com o meio.

4.4 CATEGORIA ESPAÇO

Esta categoria diz respeito às relações espaciais que o movimento estabelece com o ambiente ao seu redor. Portanto, a etiqueta <ESPACO> foi aplicada: a todas as expressões que de alguma forma referenciavam o espaço no qual o movimento se desenvolvia; às indicações que ajudavam a localizar a orientação do movimento, ou a posição do ator-bailarino em relação aos elementos cênicos, seu próprio corpo, o palco e a plateia; aos Percursos Espaciais desenhados pelos movimentos; e às ações corporais que descreviam aspectos de Espaço. Foram computadas 285 ocorrências da etiqueta (Figura 30), uma média de aproximadamente 2 para cada inserção.

Figura 30 – Concordância para <ESPACO>

The screenshot shows a window titled 'Concordance' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a toolbar. The main area displays a list of text entries with time stamps and the label <ESPACO> followed by spatial references. The entries are numbered 218 to 236. The spatial references include 'para a plateia', 'para a corda', and 'para a plateia, olhando para o urso'. The status bar at the bottom indicates '285 entries' and 'Row 215'.

N	Concordance
218	. 138 01:15:42,178 --> 01:15:45,390 Vira-se de frente <ESPACO> para a plateia (fala do ator em seguida). 139 A
219	. 137 01:15:33,952 --> 01:15:41,158 Vira-se de costas <ESPACO> para a plateia. Balança as nádegas. Primeiro a A
220	centro do palco. 53 00:56:19,825 --> 00:56:22,504 Vira-se <ESPACO> para a plateia e cai. 54 00:56:23,154 --> 00: A
221	direita. 101 01:03:57,315 --> 01:04:00,171 Para de frente <ESPACO> para a plateia e solta a camisa sobre o pé A
222	. 60 00:57:00,582 --> 00:57:02,167 Ajoelha-se de lado <ESPACO> para a plateia. 61 00:57:05,774 --> 00:57: A
223	57:08,425 Cai de costas e ajoelha-se rapidamente de frente <ESPACO> para a plateia. 62 00:57:11,222 --> 00:57: A
224	a cabeça, gira em torno de si mesmo e se ajoelha de frente <ESPACO> para a plateia, olhando para o urso. 75 00:59: A
225	--> 01:15:06,086 Ergue a mão direita com a palma virada <ESPACO> para a plateia. Balança o braço e as A
226	para a plateia. 55 00:56:28,881 --> 00:56:30,936 De frente <ESPACO> para a plateia, apoia-se no chão com as mãos A
227	do palco. 47 00:55:16,642 --> 00:55:23,515 Para de frente <ESPACO> para a plateia e levanta o braço direito até a A
228	01:15:17,741 Ergue a mão esquerda com a palma virada <ESPACO> para a plateia e balança o braço. 134 01:15: A
229	12:07,973 --> 01:12:15,903 Ajoelha-se lentamente de frente <ESPACO> para a plateia. 121 01:12:20,906 --> 01:12: A
230	59:02,473 --> 00:59:04,608 Senta-se rapidamente de frente <ESPACO> para a plateia. 73 00:59:09,965 --> 00:59: A
231	direito. 95 01:02:44,568 --> 01:02:52,529 Parado de frente <ESPACO> para a plateia, abre os braços em forma de A
232	:00:19,340 Levanta-se rapidamente e se ajoelha de frente <ESPACO> para a plateia. 83 01:00:21,912 --> 01:00: A
233	um chicote. 124 01:12:49,838 --> 01:13:01,352 De costas <ESPACO> para a plateia, chicoteia a parte de trás do seu A
234	56:33,897 --> 00:56:36,928 Senta-se rapidamente de frente <ESPACO> para a plateia. 58 00:56:38,537 --> 00:56: A
235	00:56:25,274 Levanta-se rapidamente e ajoelha-se de lado <ESPACO> para a plateia. 55 00:56:28,881 --> 00:56: A
236	:59.006 --> 00:49:02.821 Vira-se novamente e. de costas <ESPACO> para a corda. ajoelha-se. 26 00:49:08.843 --> A

Fonte: Próprio autor.

Vejamos algumas inserções nas quais está presente a categoria Espaço:

Inserção 27: Levanta-se lentamente.

Inserção 30: Percorre a diagonal traçada pela corda no palco.

Inserção 122: Gira em torno de si.

Inserção 124: De costas para a plateia, chicoteia a parte de trás do seu corpo.

Existem muitas formas de traduzir esta categoria, podendo ela estar incluída na ação, ou em outras partes do discurso. Na inserção 27, o verbo *levantar-se*, além de fazer referência à categoria Corpo, também descreve o Percurso Espacial realizado pelo corpo ao se movimentar, pois é uma ação que implica em deslocamento no eixo vertical. O mesmo ocorre com outros verbos como *ajoelhar-se* e *sair*, que deixam claro o *de onde/para onde* do movimento.

Na inserção 30, a categoria Espaço é descrita pelas palavras *diagonal* e *no palco*. A primeira complementa o sentido de *percorrer*, indicando o Percurso Espacial realizado pelo corpo, enquanto a segunda localiza o movimento em diagonal no Espaço Geral, que é o ambiente no qual se insere a ação.

Na inserção 122, a frase *em torno de si* indica que o próprio corpo do ator-bailarino é o centro de referência espacial em relação ao qual o movimento se organiza. Na inserção 124, o referencial espacial se desloca para *plateia*, para logo em seguida retornar o corpo do ator-bailarino em *a parte de trás do seu corpo*.

A análise da AD junto ao vídeo mostrou que, quando a categoria Espaço é traduzida, geralmente é feita de forma satisfatória. Mas, em algumas inserções, as marcas de Espaço estão codificadas:

Inserção 28: Fica de frente para o local de onde partiu, estica a corda e começa a pisar nela com os pés, um após o outro.

Inserção 31: Chega ao ponto de onde partiu.

Inserção 44: Caminha novamente até o ponto de onde partiu.

Inserção 141: Chega à extremidade do facho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

Nos quatro exemplos acima, as descrições dos movimentos remetem-se a um *ponto de partida*. No contexto em que se situa a inserção 28, o audiodescritor se refere a uma posição do ator-bailarino descrita no início do espetáculo, ou seja, uma situação mencionada 5 minutos antes, sobre um referencial espacial distante 27 inserções para trás. Algo parecido acontece nas inserções 31 e 44, que se referem ao mesmo *ponto de partida*. Caso o ouvinte não tenha boa memória, o sentido de ir e vir ao longo da diagonal criada pela corda que corta o palco nas cenas iniciais é perdido.

Na inserção 141, que se insere no trecho que faz uma sátira ao Lago dos Cisnes, nem mesmo sabemos onde exatamente está esse ponto de partida, analisemos o contexto dessa inserção:

Inserção 139: Caminha para o fundo do palco. Abraça a barriga com as duas mãos. De lado, percorre em diagonal um fecho de luz.

Inserção 140: Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

Inserção 141: Chega à extremidade do fecho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

Na inserção 139, a descrição nos avisa que o ator-bailarino vai para o *fundo do palco*, mas não sabemos se ao centro, à direita ou à esquerda. Então, ele *de lado, percorre em diagonal um fecho de luz*, mas não é possível saber, pela AD, para que lado o ator-bailarino está virado, qual a posição da diagonal em relação ao palco, onde está a extremidade do fecho, e, por fim, onde fica o *ponto de partida*. Esses detalhes, embora em outras cenas possam não ter tanta importância, no caso deste trecho, ajudariam a construir a referência ao balé, uma vez que a locomoção espacial das bailarinas também ocorre com uma organização espacial semelhante: o quarteto da *Dança dos Pequenos Cisnes* entra no palco pelo fundo direito e se desloca pelo palco numa diagonal em direção à frente esquerda do palco, depois voltando e indo outra vez, sempre em diagonal, traços imitados em *Magnopiro!* (ver Figuras 19 e 20).

Nessa passagem carregada de intertextualidade, já descrita na análise da Expressividade, também se encontram contrastes em relação à categoria Espaço de *Magnopiro!* e o *Lago dos Cisnes*. Enquanto que os *pequenos cisnes* do balé se movem com grande desenvoltura, exibindo uma cinesfera ampla, explorando todo o Espaço Geral (aquele disponível para a ação) e criando um Espaço Interpessoal (estabelecido pela interação entre os corpos), o ator-bailarino de *Magnopiro!* limita-se a realizar movimentos no seu Espaço Pessoal, isto é, apenas dentro da sua cinesfera, por sinal, com tamanho reduzido, e com pouca exploração do Espaço Geral. Os únicos momentos em que identifiquei uma variação nos seus padrões espaciais, foi a presença de Cinesfera Psicológica (aquela em que o espaço da ação é ampliado por aspectos mentais do agente) quando este realiza a mímica de *A Formiguinha e a Neve*, retratada nas Figuras 21 a 26, e de Espaço Interpessoal nas

cenas em que ele interage com os movimentos do urso, e na qual aponta o seu dedo em riste para a plateia (Figura 31), exemplos que foram traduzidos pela AD, ainda que de forma muito simplificada, como argumentado na sessão tocante aos gestos (categoria Corpo).

Figura 31 – Frame do vídeo mostrando Espaço Interpessoal com a plateia



Fonte: Próprio autor.

O Espaço é uma categoria do movimento que não pode ser negligenciada, pois, como vimos no capítulo de fundamentação teórica, o próprio movimento determina o espaço, ao mesmo tempo em que é afetado por este. Se há movimento, há um Percurso Espacial, independentemente do deslocamento da cinesfera do ator-bailarino, ou seja, de mudanças de posições no palco, e há um Padrão Axial, que orienta a referenciação espacial. O estudo do roteiro quanto à descrição de Espaço, como vimos nos exemplos iniciais, mostrou que, em grande parte, as ações espaciais no espetáculo são satisfatórias. A dificuldade de compreensão surge a partir do momento em que a descrição é feita de forma codificada ou vaga, como em *o ponto de onde partiu*, ou quando a categoria está totalmente ausente como na icônica

Inserção 3: O homem começa a se movimentar lentamente.

Acredito que esse tipo de expressão referencial indireta ou ausente dificulte a fruição da obra, posto que, de acordo com Laban (1978), a dança é uma linguagem fluida onde, de forma análoga à música, não há tempo para contemplação e meditação dos pormenores, sendo o espectador arrebatado pela sequência de acontecimentos que tomam o palco. O recomendável seria usar um referencial explícito, que remetesse diretamente ao local no espaço em relação ao palco, ou à plateia, ou ao ator-bailarino, ou mesmo aos demais elementos em cena.

Analise agora os tipos de descrições de Espaço de acordo com os diferentes referenciais utilizados na AD. Os dados gerados pela etiqueta <ESPACO> mostraram uma maioria de descrições de Espaço embutidas em ações (89 no total), seguida de referências ao palco (68) e ao ator-bailarino (70), e, em menor quantidade, referências à plateia (36), a objetos em cena (14) e à iluminação (8).

As ações são úteis para traduzir certos Percursos Espaciais:

Inserção 96: Baixa os braços, abaixa-se e apanha o disco.

Inserção 133: Ergue a mão esquerda com a palma virada para a plateia e balança o braço.

Inserção 134: Baixa o braço.

Nas inserções 96 e 134, o verbo *baixar* implica em deslocamento dos braços no eixo vertical, sentido descendente. O mesmo é exprimido pelo verbo *abaixar-se*. O verbo *apanhar* também sugere um movimento descendente em busca de algo que está no chão, seguido de um movimento ascendente com, no caso, o disco nas mãos. Na inserção 133, é o verbo *erguer* que descreve um caminho no eixo vertical, agora em sentido ascendente. Estes caminhos desenhados pelos movimentos no Espaço, chamados de Percursos Espaciais, informam acerca das linhas que o movimento escreve no espaço.

Outras inserções utilizaram o corpo do bailarino como referência:

Inserção 7: Fica de lado, joga os pés e as mãos para frente.

Inserção 140: Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

Nestes exemplos, as direções *para frente*, *para trás* e *para os lados* são entendidas como relativas ao próprio ator-bailarino, e não em relação ao palco ou

plateia, ou seja, elas não mudam quando o ator muda de posição em relação ao Espaço Geral. Isto é, a mão direita sempre será a mesma mão à direita do agente, assim como a sua frente e a parte de trás. Em Análise de Movimento Laban (LMA), esse tipo de referência de espaço é chamado de Cruz Axial do Corpo, na qual o referencial é o corpo do agente. Assim, o movimento é descrito na perspectiva de primeira pessoa, e como um observador externo, o que ocasionaria mudanças no sentido de *frente* e *trás*, e o ocasional espelhamento dos referenciais espaciais de *direita* e *esquerda*. A Cruz Axial do Corpo é o tipo de Padrão Axial mais comum em dança (FERNANDES, 2006).

Já certas inserções utilizaram de elementos fixos para descrever as organizações espaciais:

Inserção 14: Encosta a cabeça no chão.

Inserção 53: Vira-se para a plateia e cai.

Nestes exemplos das inserções 14 e 53, os conceitos de direção e localização são postos tendo como referência o palco (*chão*), e a *plateia*. O uso de referenciais fixos é uma característica da Cruz Axial Constante, que se baseia em pontos imutáveis no cenário ou no chão, ou seja, referenciais que independem de movimentos ou pontos de vista.

Outras inserções mesclam referenciais fixos com referenciais do ator-bailarino:

Inserção 101: Para de frente para a plateia e solta a camisa sobre o pé direito.

Inserção 102: ("Voltou-se para o sol e disse:") Junta as mãos. Ergue para os céus. Abre as mãos na direção do seu pé direito.

Na inserção 101, o primeiro referencial é de Cruz Axial Constante, *plateia*, e depois é de Cruz Axial do Corpo, *pé direito*. O mesmo ocorre na inserção seguinte, em que *céus* é um referencial fixo e *pé direito* é relativo ao corpo do bailarino. Este tipo de Padrão Axial é chamado de Cruz Axial Padrão, um conjunto referencial intermediário entre a Cruz Axial Constante, na qual todos os referenciais são pontos fixos no palco, e a Cruz Axial do Corpo, na qual todos os referenciais são relativos

ao ator-bailarino. A Cruz Axial Padrão é a mais utilizada no âmbito do teatro (FERNANDES, 2006).

Entendo que a LMA, apesar de suas inúmeras aplicações, foi pensada mais especificamente para a descrição do movimento no contexto de estudo do movimento por atores e dançarinos. Sob esse prisma, a Cruz Axial do Corpo me parece mais útil para aquele que vai dançar. No caso de um contexto de descrição do movimento com o intuito de gerar acessibilidade a ações que ocorrem no palco, isto é, uma descrição que geralmente não conduz a um engajamento na ação e sim à sua fruição, a Cruz Axial Padrão é a mais adequada. Isso porque em situações de deslocamento no palco, frequentemente leva-se em conta o ponto de vista do espectador, evitando que este tenha que raciocinar em termos de espelhamento dos lados, ou diferentes conceitos do que é *frente* e *trás*. Para o público, o deslocamento no palco, acontece apenas em uma só *direita* e uma *esquerda*, uma *frente* e um *fundo*. A Cruz Axial Padrão, ao mesmo tempo, não ignora referenciais relativos ao ator-bailarino, geralmente utilizados na descrição de gestos e movimentos sem deslocamento da cinesfera, e que podem variar em relação ao palco e a plateia, mas mantendo-se constantes em relação ao ator-bailarino, como aqueles presentes em *mão direita*, ou *se inclina para trás*. Caberá ao audiodescritor decidir que referencial resulta mais eficiente em cada circunstância.

Algumas inserções, no entanto, não se encaixam em nenhum desses Padrões Axiais:

Inserção 64: As luzes formam um foco no centro do palco com bordas em tons de vermelho e azul. Ele se posiciona no centro do foco.

Inserção 70: Depois cai ao lado do urso.

Inserção 126: Volta ao centro do foco. Tira a camisa. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a camisa com a mão esquerda. Solta a camisa. Volta ao centro do foco.

Nestas, os pontos de referência são apenas circunstanciais e particulares da cena, relativos a objetos cênicos ou à iluminação. Na inserção 70, o ator-bailarino está contracenando com o urso, realizando movimentos ao seu redor, por vezes imitando, por vezes contrastando com o objeto. Portanto, o mais importante é que a ação ocorre *ao lado* do urso; a localização do ator-bailarino no palco é de

importância secundária, pois o sentido da cena gira em torno do Espaço Interpessoal instaurado por essa interação, no qual ela mesma se insere.

Nas inserções 64 e 126, a iluminação do palco se modifica de forma a reduzir ou orientar o espaço disponível para o ator-bailarino mover-se, modificando o Espaço Geral. Na 64, o ator-bailarino tem o urso nas mãos, o foco de luz parece criar um espaço menor, e portanto de maior intimidade entre eles, onde as ações se desenvolverão (Figura 32). Na 126, de forma semelhante, o foco de luz chama a atenção para o ator-bailarino e a vitrola, que está no chão, preparando o cenário para a cena da mímica de *A Formiguinha na Neve*. Nesses casos, o mais importante é sabermos que o ator-bailarino está no *centro do foco* de luz, que representa o Espaço Geral, no qual se desenrolará as ações, não importando exatamente onde este foco está, mas sim, que o personagem e os elementos sob a luz estão em proeminência, dentro de um espaço onde a sua interação terá uma importância destacada.

Figura 32 – Frame de vídeo correspondente à inserção 64



Fonte: Próprio autor.

A observação das descrições de Espaço utilizando diferentes perfis de Padrão Axial no roteiro de AD de *Magnopiro!* não me pareceram inadequadas, pelo contrário, dependendo do movimento ou da cena em questão, um tipo de referencial pode ser mais indicado que outro, no sentido de tornar a descrição do movimento

mais sucinta e de fácil compreensão. O mesmo não pode ser dito acerca das inserções nas quais a categoria Espaço é omitida ou descrita de forma pouco clara, pois nestas circunstâncias a compreensão fica prejudicada ou mesmo inviável.

4.5 OUTROS ELEMENTOS

Durante a etiquetagem das categorias de movimento, que foi feita lenta e manualmente, encontrei diversos trechos que não constituíam necessariamente audiodescrições de movimentos. Apesar de não terem sido previstos no início deste trabalho, percebi que tais elementos deveriam ser abordados, de forma a contribuir para uma melhor caracterização do corpus da pesquisa. Esses elementos, que serão analisados nesta sessão, são: descrições do personagem, dos objetos cênicos e da iluminação, e rubricas para o locutor da AD.

Ao assistir o vídeo do espetáculo e analisar seu roteiro de AD, ficou claro que os **objetos** com os quais o ator-bailarino interage em cena desempenhavam um papel importante na construção da sua expressão artística, bem como da própria narrativa da peça. Assim, resolvi atribuir uma etiqueta especificamente para identificar momentos em que os objetos presentes no palco se faziam presentes na AD, quer fosse como substantivos ou como pronomes, de forma a posteriormente abordar qualitativamente suas ocorrências.

A concordância referente à etiqueta <OBJ> computou 100 ocorrências para objetos em cena, quer eles participassem ou não do movimento. Os substantivos concretos mais frequentes no roteiro foram *urso* (22 ocorrências), *corda* (15), *vitrola* (13), *disco* (9) e *camisa/blusa*³⁸ (6 e 1). Outras ocorrências menos significativas foram, em ordem decrescente de relevância: *agulha*, *novelo*, *chicote*, *calça*, *tampa*, *facho*³⁹, *cuecas* e *foco*. Quase todas as ocorrências de objetos apareceram em inserções que descreviam movimentos, modificando-o de alguma forma, às vezes pela descrição de um Espaço Interpessoal, como quando o ator-bailarino interage com o urso, ou recebendo a ação e seus efeitos, contribuindo para a construção da Expressividade da peça. Algumas, contudo, ocorreram em inserções que não descreviam nenhum movimento e sim outros elementos que, no

³⁸ Nesse caso, palavras diferentes foram usadas para nomear o mesmo objeto.

³⁹ Os vocábulos “facho” e “foco”, apesar de não serem objetos cênicos, e sim marcas da iluminação, receberam essa etiqueta por geralmente servirem como referencial espacial concreto no roteiro.

juízo dos audiodescritores, contribuíam para a reconstrução estética do espetáculo.

Estas **descrições** foram marcadas com a etiqueta <DESC>. Vejamos as ocorrências destas 11 descrições, ao longo de 7 inserções, sublinhadas por mim:

Inserção 1: Um homem alto, gordo e careca, vestindo um pijama branco. Está deitado ao fundo no lado esquerdo do palco e amarrado numa corda de meias de seda colorida. O fundo e o chão do palco são brancos.

Inserção 2: Luzes brancas iluminam todo o palco.

Inserção 64: As luzes formam um foco no centro do palco com bordas em tons de vermelho e azul. Ele se posiciona no centro do foco.

Inserção 107: Levanta-se com o dedo em riste apontando para um ponto sobre a plateia. O foco se desfaz. Luzes brancas iluminam o palco.

Inserção 117: O palco escurece. Forma-se um foco quadrado no centro. Ele caminha até o foco de luz.

Inserção 128: Tira a calça. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a calça com a mão direita. Solta a calça. Volta ao centro do foco vestindo cuecas e joelheiras brancas.

Inserção 145: Pega o urso. A corda. Vai ao centro do palco. Amarra o urso. Joga-o no chão. Sai. As luzes se apagam.

Ao agrupar as ocorrências de descrições de acordo com o tipo de elemento descrito, encontramos uma peculiar predominância de referências à iluminação, ao todo 7, contra apenas 2 para figurino (inserções 1 e 128), 1 para cenário (inserção 1) e 1 para personagem (inserção 1). Apesar de curiosa, essa predominância não foi uma surpresa, uma vez que a iluminação constitui um importante elemento narrativo para o teatro (LEÃO, 2012) e foi priorizada pela audiodescritora que explicou que “em *Magnopírol*, após descrever o bailarino em cena, o foco da audiodescrição foi dirigido aos movimentos e cores do projeto luminotécnico, principalmente” (LEÃO et al., 2011). Essa percepção da roteirista me pareceu bastante adequada, posto que, em *Magnopírol*, a iluminação adquire por vezes um caráter ativo, impactando as ações do bailarino, ora servindo de referencial espacial, ora limitando o Espaço Geral, nas passagens em que surge um foco ou um fecho de luz. Estas ocorrências corroboram a perspectiva de dança como um tipo de linguagem artística inserida dentro do teatro, ou melhor, das artes cênicas, sendo um tipo específico de arte representativa que compartilha de muitos elementos da atuação dramática.

Ao longo da etiquetagem do roteiro, também foram encontradas algumas inserções com orientações para o locutor da AD, as chamadas **rubricas**. Do total de 7 ocorrências, 6 era rubricas propriamente ditas e uma era uma deixa, que se trata de uma marcação de um evento audiovisual dentro do espetáculo que serve de orientação para o momento correto de fazer a locução:

Inserção 102: ("Voltou-se para o sol e disse:") Junta as mãos. Ergue para os céus. Abre as mãos na direção do seu pé direito.

Inserção 104: (ao final da narração) Veste a blusa.

Inserção 138: Vira-se de frente para a plateia (fala do ator em seguida).

Inserção 140: Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

Inserção 141: Chega à extremidade do facho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

Inserção 142: Cai e se contorce. (entra uma narração)

Inserção 143: Ele se levanta. Veste as calças. Veste a blusa. (sobrepor)

Curiosamente, as rubricas e a deixa, sempre entre parênteses, só ocorreram no último terço do espetáculo. É bastante provável que essa concentração localizada se deva ao fato de que, nessa parte do espetáculo, seja maior a presença de elementos sonoros, como música, narrações e uma fala do ator-bailarino. Em modalidades onde existe muita informação sonora no texto fonte, como no cinema, as rubricas são bastante frequentes, de forma a ajudar o audiodescritor a inserir as locuções onde não há informação sonora relevante, interferindo minimamente no áudio do filme. Obviamente, nem sempre isso é possível, como podemos verificar no próprio roteiro de Magnopírol, na inserção 143, quando a rubrica orienta o locutor a realizar a locução concomitantemente a uma narração, *sobrepondo-a*.

Em relação à descrição de aspectos cênicos, considero que a AD os traduziu bem, pois nenhuma mudança de iluminação ou cenário foi omitida ou distorcida, contribuindo para a reconstrução do espetáculo.

4.6 DISCUSSÃO DOS DADOS

Concluindo este capítulo de análise, gostaria de ressaltar os principais pontos evidenciados pelas etiquetas aplicadas ao roteiro de AD de *Magnopiroi*, de acordo com cada categoria do movimento.

A maior parte dos problemas encontrados no roteiro dizia respeito às descrições das categorias Corpo e Expressividade, sobre as quais recaiu mais fortemente a tradução dos elementos que constroem a narrativa da peça. Em relação à categoria Corpo, ficou claro que as Ações Corporais que não descreviam outras categorias geraram descrições empobrecidas, ou mesmo confusas. Aquelas que descreveram mais de uma categoria geraram inserções mais interessantes, sendo que as mais adequadas foram as que contemplaram também os fatores de movimento, que denotam a atitude interna do ator bailarino, portanto, as dimensões subjetivas das quais se origina o movimento.

Os fatores de Expressividade, quando são traduzidos na descrição do movimento, contribuem para uma AD mais elaborada e viva. Sem eles, as ações tendem a parecer mecanizadas, frias e funcionais, portanto, seu caráter dramático, que é estabelecido pelos contrastes dos modelos de esforço, não é contemplado. O fator fluxo, maior responsável pela coesão dos movimentos e pela expressão de emoções, foi fortemente omitido quando comparado ao número de ocorrências de etiquetas dos fatores peso, tempo e foco, que foram sete vezes mais frequentes, provavelmente por serem mais fáceis de ser quantificados. É possível que isso se deva também à postura recuada do audiodescritor quanto à explicitação de estados subjetivos exibidos pelos movimentos, geralmente desestimulada pelas normas de conduta de audiodescrição internacionais. Essa conduta em relação à Expressividade também inviabilizou a identificação das intertextualidades, estabelecidas pela mímica, com o balé *O Lago dos Cisnes* e a fábula *A Formiguinha e a Neve*, pontos cruciais para uma compreensão da personagem a partir de uma perspectiva esférica, e dificultou o entendimento de certos gestos comunicativos, como o ato de levar o dedo indicador aos lábios para pedir silêncio.

Essa característica distanciada do roteiro, somada ao grande número de simplificações e omissões de gestos de mímicas, teve um impacto sobre a reconstrução do espetáculo, não só no tocante à sua dramaticidade, mas também numa dimensão narrativa. Sendo a Expressividade a categoria responsável por

emprestar dinâmica e unidade aos movimentos (notadamente por meio do fator fluxo), a pouca ênfase dada na sua descrição ocasionou um efeito estreboscópico no espetáculo, isto é, as ações parecem isoladas em ilhas de movimentos, sem que estas constituíssem uma narrativa íntegra e fluida. Ao assistir o vídeo do espetáculo, ficou claro que a narrativa foi construída, por vezes, sobre elementos recorrentes, que iam se modificando ao longo da peça, conformando uma estrutura narratológica cíclica que não foi reconstruída pela AD. Acredito que, sempre que possível, deve-se descrever os movimentos considerando os seus fatores de Expressividade. Uma forma de englobar essa dimensão, é por meio da utilização de figuras de linguagem como a metáfora, posto que a presença desse recurso no roteiro proporcionou não apenas descrições eficientes, mas também de agregado valor estético para a AD de dança.

Em relação à categoria Forma, a AD, quando a traduziu, mostrou-se geralmente satisfatória, salvo as omissões da categoria, que, apesar de não prejudicarem a compreensão das ações, empobreceram esteticamente o roteiro por diminuírem o caráter plástico dos movimentos na tradução. O mesmo pode ser dito quanto às descrições de Espaço, as quais, no geral, pareceram satisfatórias, exceto quando as referências apareciam codificadas ou de forma indireta em expressões como *o ponto de onde partiu*, o que poderia dificultar a fruição da obra.

Sob certo ponto de vista, a presença de elementos metalinguísticos na AD, como *palco* ou *plateia*, também pode ser questionada. Afinal, tratando-se de uma obra de arte cênica, a nomeação de tais elementos pode dificultar ou quebrar a *suspensão da descrença*⁴⁰ do público. No caso de *Magnopiroi*, dada a extrema crueza do cenário, a decisão por mencionar o palco na AD é compreensível. Contudo, no caso de peças em que o cenário nitidamente reconstrói outras locações, seria interessante evitar esse tipo de metalinguagem, de forma a incrementar a experiência de imersão do ouvinte na obra.

Como pudemos verificar ao longo deste capítulo, a utilização da Linguística de Corpus para a análise do roteiro de AD de dança, baseada nos preceitos da Análise de Movimento Laban, geraram dados consistentes, que

⁴⁰ *Suspension of disbelief*, expressão cunhada pelo poeta Samuel Taylor Coleridge, que significa a temporária suspensão do ceticismo por parte do público de forma a incrementar a sua experiência de fruição de obras de ficção. Sem a suspensão da descrença, a imersão na trama, assim como os processos de identificação e estranhamento em relação aos elementos narratológicos, ficariam prejudicados, inviabilizando o entretenimento.

permitiram a descrição e discussão da audiodescrição do espetáculo *Magnopirol: o corpo na loucura* de forma sistemática e precisa. Foi possível, de forma semelhante a outras pesquisas que utilizaram a LC para descrever roteiros de AD (JIMÉNEZ HURTADO, 2010; SILVA, 2012; NÓBREGA, 2013), elaborar etiquetas com base nos estudos dos meios semióticos de origem, no caso da dança, a LMA, de modo a compreender como os significados são construídos pelos movimentos do corpo e as suas traduções.

Os resultados desta pesquisa, bem como as categorias definidas, o conjunto de etiquetas elaboradas e seus procedimentos metodológicos e analíticos estão prontos para serem aplicados por outros pesquisadores que tenham como objeto roteiros de AD de dança, visando a sua descrição e o estudo dos processos tradutórios envolvidos. Os recursos reunidos neste trabalho também servem de ponto de partida para o letramento de audiodescritores de dança ou quaisquer outras modalidades de AD nas quais a tradução da linguagem corporal seja um elemento preponderante para a recriação da estética da obra, como peças de teatro, novelas, filmes, desenhos animados, esculturas, fotografias e pinturas.

Sigamos, então, para o último capítulo, no qual teço as considerações finais, resumindo os principais resultados da pesquisa e apontando caminhos para futuros trabalhos na área.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa dedicou-se a elaborar etiquetas para a descrição e análise do roteiro de AD de *Magnopiro! o corpo na loucura*, bem como do espetáculo em si, utilizando os subsídios da Tradução Audiovisual Acessível, da Linguística de Corpus e da Análise do Movimento Laban. O objetivo era de elaborar etiquetas baseadas na Análise do Movimento Laban para analisar o roteiro de audiodescrição do espetáculo de dança *Magnopiro!*. De forma a alcançar esse propósito, foram estabelecidos dois objetivos específicos: analisar os movimentos do espetáculo com base na LMA e avaliar o roteiro de AD de *Magnopiro!* por meio das etiquetas. Assim, a partir de uma abordagem que contrastava os sentidos construídos pelos movimentos e aqueles encontrados na tradução, busquei ilustrar de que forma a etiquetagem e o processamento das etiquetas pelas ferramentas da LC geraram dados que auxiliassem a análise de um roteiro de AD de dança.

Alcançando os objetivos desta pesquisa, os resultados mostraram que as categorias e fatores de movimento propostos pela Análise do Movimento Laban podem servir de base para a elaboração de etiquetas, que consistem no quadro (Apêndice C) proposto neste trabalho. Estas etiquetas, junto da LMA, auxiliaram a cumprir os objetivos específicos de avaliar um roteiro de AD de dança em contraste com a descrição do espetáculo o qual traduz, apontando não somente a presença dos elementos descritivos de movimento na tradução, mas também provendo um alicerce sobre o qual foi possível realizar, com considerável precisão, uma análise crítica dos processos tradutórios envolvidos na transmutação dos movimentos em palavras e na recriação da experiência estética da obra em questão.

Os pontos mais relevantes da análise dos dados mostraram que o roteiro de AD de *Magnopiro!*: 1) priorizou os aspectos funcionais das ações, em detrimento dos seus elementos expressivos, especialmente emocionais; 2) esquivou-se de descrever processos subjetivos observáveis nos movimentos; 3) omitiu trechos importantes de mímicas, desconsiderando seu potencial dramático; e 4) traduziu de forma razoavelmente satisfatória aspectos espaciais, a despeito de algumas omissões. Além destas particularidades, poderia incluir uma observação extra, a de que a narrativa reconstruída pelo roteiro de AD não possui a mesma coesão do espetáculo em si. Por meio das inserções, não é possível observar a trajetória evolutiva do personagem ao longo da trama, majoritariamente construída pelo

conteúdo dramático exibido pela mímica, e pela recorrência e reorganização de modelos de esforço exibidos pelo ator-bailarino.

A análise dos dados também sugere que a audiodescrição de espetáculos de dança se beneficiaria de uma abordagem tradutória mais consciente dos processos semióticos particulares da linguagem corporal, permitindo uma descrição mais adequada da peça, levando em consideração o seu caráter dramático-expressivo e narrativo como obra de arte cênica. Nesse sentido, os procedimentos realizados nesta pesquisa servem a outros pesquisadores que desejem descrever outros roteiros de AD, ou debruçar-se sobre como o movimento pode criar enunciados, não apenas em espetáculos de dança, onde o corpo é o elemento primordial, mas também nas artes cênicas em geral e nas linguagens afins. Afinal, os subsídios angariados por este trabalho servem também como ponto de partida para o letramento de audiodescritores que buscam incrementar o seu nível de consciência na descrição da linguagem corporal e da dimensão interna do ser humano, viabilizando uma AD mais comprometida com os aspectos subjetivos naturalmente evocados por obras de arte, sem recorrer, contudo, a idiosincrasias ou interpretações pessoais.

Vale a pena mencionar que a quantidade de dados gerada pelo processamento das etiquetas foi muito grande, mas, dados os objetivos do trabalho, fui compelido a ignorar as demais ferramentas disponibilizadas pelo *WordSmith Tools*. Por exemplo, por meio da *Wordlist*, é possível elaborar uma lista de palavras utilizadas no roteiro, definir a densidade lexical do mesmo e utilizar estes dados para realizar um estudo contrastivo por meio da ferramenta *Keywords*, que pode por em evidência vocábulos específicos do roteiro de AD dança ao contrastá-lo com um corpus de referência, composto por outros tipos de AD; o *Concord*, além das linhas de concordância, utilizadas na pesquisa, também oferece um tipo de organização dos dados chamada *cluster*, que identifica palavras colocadas com determinadas etiquetas de categorias, revelando expressões fixas recorrentes para traduzi-las, bem como etiquetas que reiteradamente apareciam juntas num mesmo contexto, sendo útil para averiguar padrões descritivos; o *Concord* oferece também um gráfico de ocorrências chamado *plot*, que é um mapa de dispersão de uma determinada etiqueta ao longo do roteiro, viabilizando o estudo da evolução de certo aspecto do movimento, que pode estar presente em toda a peça, ou se concentrar em porções delimitadas; o gráfico *plot* possibilitaria, por exemplo, um estudo de como se

estabelece o antagonismo entre atores-bailarinos a partir da comparação entre seus mapas de dispersão relativos a um determinado elemento expressivo, se os mesmos ocorrem simultaneamente, gerando um choque de expressividades distintas ou se de forma alternada, imprimindo um revezamento da predominância de diferentes caracteres expressivos.

Ressalto que o conjunto de etiquetas elaboradas (Apêndice C) pode ainda ser melhor refinado, de acordo com os propósitos da pesquisa ou do corpus selecionado. Por exemplo, em peças onde há mais de um personagem, seria interessante elaborar conjuntos de etiquetas específicos para cada ator-bailarino, principalmente se o objetivo for o de delinear contrastes entre perfis de modelo de esforço, localizando antagonismos estabelecidos pela Expressividade dos movimentos das personagens dentro da narrativa. Outra pesquisa pode dedicar-se a analisar os elementos cênicos em roteiros de AD de dança, em cujo caso um desmembramento da etiqueta <DESC> em subetiquetas específicas para iluminação, cenário e figurino seria desejável. O mesmo pode ser dito a respeito da etiqueta de Formas específicas, <FORMA_X>, que não fez distinção entre tais formas. No caso de uma abordagem focada nos elementos de Expressividade, seria importante reconsiderar a condensação das distintas manifestações dos fatores peso e tempo, que potencialmente originam diversas subetiquetas, além dos pares adotados nesta pesquisa, como explicado no capítulo de fundamentação teórica. O mesmo vale para a simplificação da categoria Espaço, à qual apenas uma etiqueta foi atribuída, e que pode ser desmembrada em Percursos Espaciais, dimensões da cinesfera e Padrões Axiais, por exemplo. Além disso, dependendo das pretensões do pesquisador, podem ser elaboradas etiquetas para marcar a ausência de certas categorias, principalmente dos fatores de movimento de Expressividade, uma vez que a sua supressão implica em consequências expressivas, a exemplo de alguns Impulsos e Estados Expressivos.

Como o leitor deve perceber, o WST superou minhas expectativas no que concerne às possibilidades de análise a partir das etiquetas, e estou certo de que várias delas me escaparam dado o meu conhecimento limitado do programa.

O mesmo posso dizer da Análise Laban do Movimento. Quando iniciei minhas leituras, confesso que achei as considerações de Laban demasiado ousadas, e mesmo presunçosas ao pretender abarcar os mais distintos tipos de manifestação humana em uma só teoria. O avanço no estudo da LMA, contudo,

mostrou-me que as categorias e fatores do movimento, no que tange à audiodescrição, ultrapassavam a linguagem corporal, fornecendo subsídios para explorar, por exemplo, os potenciais expressivos da locução, que para além de um ornamento embelezador, poderiam funcionar como uma estratégia de tradução dos movimentos. Fernandes (2006) apontou que a Expressividade de um movimento pode ser analisada por meio da LMA, e, então, recriada pela expressão vocal. Para a autora, que fez essa afirmação referindo-se a aplicações educacionais da LMA, esse artifício dispensaria a demonstração física do movimento pelo professor, remetendo o aluno diretamente aos elementos subjetivos. Esta percepção me parece perfeitamente aplicável aos estudos exploratórios que vêm sendo realizados acerca da locução na audiodescrição a partir de subsídios da Fonoaudiologia, como podemos apreciar em Iglesias (2010). É importante sobrelevar que a LMA não se propõe a ser uma “teoria de tudo”, fixando compreensões unívocas, mas sim um prisma, por meio do qual os potenciais significados de uma determinada obra de arte possam ser multiplicados. Nesse aspecto, a LMA oferece recursos que podem ser aplicados a quaisquer linguagens artísticas, posto que em todas se encontre presente o movimento, ainda que este não esteja visível na obra acabada (LABAN, 1978).

Não poderia deixar de comentar que a realização dessa pesquisa serviu para que eu pudesse experimentar na prática as prerrogativas da Linguística Aplicada, que, dada a sua grande flexibilidade, possibilitou a criação de uma interface entre os Estudos da Tradução (mais especificamente a Tradução Audiovisual Acessível) Baseados em Corpus e a Dança. De certa forma, este trabalho reafirma a importância da Linguística de Corpus como instrumento objetivo na geração de dados confiáveis, viabilizando a replicação da teoria e metodologia aqui expostos.

Por fim, este trabalho, e os recursos gerados ao longo dos seus procedimentos, suscita o surgimento de outras pesquisas na área, diminuindo a lacuna existente dentro dos estudos em AD de dança; fomenta reflexões e novas perspectivas para a formação de audiodescriptores, tanto no tocante à roteirização quanto à locução na AD; e contribui para o incremento na qualidade das audiodescrições de espetáculos de dança, colaborando com o progresso da acessibilidade de pessoas com deficiência visual a produtos audiovisuais.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, M. F. *Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social – multimodalidade*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ADERALDO, M. F.; ARAÚJO, V. L. S. (Orgs.); *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

ALMEIDA, D. B. L. Do Texto às Imagens: As novas fronteiras do letramento visual. In: PEREIRA, R. C.; ROCCA, P. (Orgs). *Linguística aplicada: um caminho com diferentes acessos*, São Paulo: Contexto, 2009. p. 173-202.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. *Standards for audio description and code of professional conduct for describers: based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States*. [s.l.]: Audio Description Coalition, 2008. Disponível em: <<http://audiodescriptioncoalition.org>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

———. União em Prol da Áudio-Descrição. *Revista Brasileira de Tradução Visual*. v. 4, n. 4, América do Norte, 4 set. 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

BAKER, M. Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI BONELLI, E. (orgs.). *Text and technology: In honour of John Sinclair*, Amsterdam: John Benjamins, 1993. p. 233-250.

BALLESTER CASADO, A. La audiodescripción: apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación. *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo*, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, n. 13, 1994. p. 151-169.

———. Directores en la sombra: personajes y su caracterización en el guión audiodescrito de *Todo sobre mi madre* (1999). In: JIMÉNEZ HURTADO, C. (Ed.) *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, Amsterdam: Peter Lang, 2007. p. 133-151.

BENECKE, B. Audio-description. In: GAMBIER, Y. (Ed.) *Meta*, v. 49, n. 1, 2004. p. 78-80.

BENVENUTO, S. M. A. *Adaptação fílmica e audiodescrição: uma proposta de produção cinematográfica acessível para pessoas com deficiência visual*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

BERBER SARDINHA, T. *Linguística de Corpus*, Barueri, São Paulo: Manole, 2004.

BILLINGHAM, L. A. *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*, Chicago: GIA, 2008.

BRAGA, K. B. *Cinema acessível para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de O Grão*, de Petrus Cariry. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

BRASIL. *Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000*. Acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Diário Oficial República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 20 dez. 2000. Disponível em: <<http://www3.dataprev.gov.br/SISLEX/paginas/42/2000/10098.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

———. *Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006*. 2006. Disponível em <<http://www.mc.gov.br/portarias/24680-portaria-n-310-de-27-de-junho-de-2006>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

CARVALHO, W. J. de A.; MAGALHÃES, C. M.; ARAÚJO, V. L. S. Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores. In: ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. (Orgs.). *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*, Curitiba: Editora CRV, 2013. p. 151-168.

CHAVES, É. G. *Legendagem para surdos e ensurdecidos: um estudo baseado em corpus da segmentação nas legendas de filmes brasileiros em DVD*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

DANTAS, J. F. L. de; ARAÚJO, V. L. S. Magno-Pirol: a linguagem para audiodescrição de uma peça de dança contemporânea. Pôster. In: 10º ENCONTRO NACIONAL DE TRADUTORES E 4º ENCONTRO INTERNACIONAL DE TRADUTORES, 2009, Mariana. *Caderno de Resumos*, 2009, p. 113. Disponível em: <<http://www.nastrilhasdatraducao.ufop.br/comunicados%20e%20mensagens/Cadern%20de%20Resumos%20-%20X%20ENTRAD.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

DANTAS, J. F. L. de. *A priorização de informação na audiodescrição do desfile de escola de samba: uma proposta metodológica com o uso do rastreador ocular*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

GEIGER E.; SNYDER, J. Listening to Movement: LMA and Audio Description. In: *The International Journal of the Arts in Society*. vol. 5, n. 1. Common Ground, 2010. p. 11-18.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GRAHAM-DIXON, A. *Michelangelo and the Sistine Chapel*. New York: Skyhorse Pub., 2009.

HALL, E. T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HOLLAND, A. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: images into words. In: DÍAZ CINTAS J.; ANDERMAN, G. *Audiovisual Translation: language transfer on screen*, Nova York, Palgrave and Macmillan, 2009. p. 170-185.

IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

IGLESIAS, E. La dimensión paralingüística de la audiodescripción: un acercamiento multidisciplinar. In: JIMENÉZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. (Eds.) *Un corpus de cine: teoría y práctica de la audiodescripción*, Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. p. 205-224.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. Trad. Izidoro Blikstein. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-86.

JIMÉNEZ HURTADO, C. *Traducción y accesibilidad: subtítulos para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*, Amsterdam: Peter Lang, 2007.

———. Un corpus de cine. Fundamentos metodológicos y aplicados de la audiodescripción. In: JIMENÉZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. *Un corpus de cine: teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. p. 57-110.

KESTENBERG, J. S. *The role of movement patterns in development*. vol. 1. New York: Dance Notation Bureau, 1977.

KESTENBERG, J. S.; SOSSIN, K. M. *The role of movement patterns in development*. vol. 2. New York: Dance Notation Bureau, 1979.

LABAN, R. *O Domínio do Movimento*. 5ª ed. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LEÃO, B. A.; BRAGA, K. B.; ARAÚJO, V. L. S. Um novo sentido para o teatro e para a dança: audiodescrevendo “Astigmatismo” e “Magno-Pirol”. In: 10º ENCONTRO NACIONAL DE TRADUTORES & 4º ENCONTRO INTERNACIONAL DE TRADUTORES (ABRAP/UFOP), 2009, Mariana. *Anais...* Mariana: DELET/UFOP, 2011. p. 518-529.

LEÃO, B. A. *Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de A Vaca Lelé*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

MATAMALA, A. La audiodescripción en directo. In: JIMÉNEZ HURTADO, C. (Ed.) *Traducción y accesibilidad: subtítulos para sordos y audiodescripción para*

ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual. Amsterdam: Peter Lang, 2007. p. 121-132.

MIRANDA, R. Apresentação. In: FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 21-25.

MOORE, C.; YAMAMOTO, K. *Beyond words: movement observation and analysis*. New York: Gordon & Breach, 1988.

MOTA, J. A coreologia e os estudos coreológicos. In: *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 46-49.

NASCIMENTO, A. K. P. *Linguística de corpus e legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE): uma análise baseada em corpus da tradução de efeitos sonoros na legendagem de filmes brasileiros em DVD*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

NÓBREGA, A. A dança no compasso da inclusão. In: NÓBREGA, A et al. *Notas Proêmias: Acessibilidade comunicacional para produções culturais*. Recife: Ed. Do Organizador, 2013. p. 63-75.

NÓBREGA, J. B. *Comparação entre dois tipos de roteiro de audiodescrição: um estudo descritivo-exploratório*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

OLIVEIRA, A. C. S. *Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra “Pequetitas coisas entre nós mesmos”*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12421>>. Acesso em: 10 set. 2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, J. N. de. *Ouvindo imagens: a audiodescrição de obras de Ademir Martins*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

PEREZ PAYÁ, M. La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. In: JIMÉNEZ HURTADO, C. *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*, Amsterdam: Peter Lang, 2007. p. 200-214.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

RENGEL, L. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

SALES, W. B. *A construção do referente Bezerra de Menezes na audiodescrição do filme “Bezerra de Menezes: o diário de um espírito”*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

SALWAY, A. A corpus-based analysis of audio description. In: DÍAZ CINTAS, J; ORERO, P.; REMAEL, A. *Media for All*. Amsterdam, 2007. p. 151-174.

SCIALOM, M. *Laban Plural: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SCHLICHER, S. A harmonia espacial. In: *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 177-180.

SEOANE, A. F. *A priorização de informação em roteiros de audiodescrição: o que o rastreamento ocular nos tem a dizer?*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

SILVA, D. A. *A explicitação na legendagem do filme “O Nascimento de Cristo”*: um estudo baseado em corpus. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

SILVA, O. M. M. da. *A audiodescrição dos personagens de filme: um estudo baseado em corpus*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

SNYDER, J. *Audio description: the visual made verbal*. Conferência pronunciada no Congresso In So Many Words: language transfer on the screen, Roehampton: Universidade de Surrey (Inglaterra), 6-7 fev. 2004.

SNYDER, J. Audio description: an aid to literacy. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, América do Norte, 6 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/infex.php/principal/article/view/80/124>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

TAVARES, M. C. *O fantasma da ópera para pessoas com deficiência visual: uma proposta de audiodescrição de musicais*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. In: *Movimento*. vol. 13, n. 3. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 201-113. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/3579/6092>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

VASCON, M. H. B. M. *A educação do corpo na formação do actor: conectar-se com o corpo*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Educação Superior de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012.

SGML. In: *WIKIPÉDIA*, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=SGML&oldid=42353152>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

WORDSMITH Tools. Sítio do programa: <<http://lexically.net/wordsmith/>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Breve histórico da notação de dança

“Uma literatura da dança e da mímica escrita em símbolos de movimentos é tão necessária e desejável como os registros históricos da poesia, na escrita, e da música, na notação musical”.

(LABAN, 1978, p. 53).

Esta epígrafe, considerando os desafios da contemporaneidade em que foi enunciada, é um retrato fiel de uma das principais inquietações que marcaram os estudos que Rudolf Laban desenvolveu ao longo da sua vida. No início do século XX, quando a única forma de registro documental de imagem em movimento era o cinema, uma tecnologia ainda muito jovem e excessivamente cara, coreógrafos e bailarinos careciam de formas viáveis de registrar a dança, tanto para fins artísticos como educacionais. A necessidade de uma notação do movimento, conquanto datasse de centenas de anos, só passou a ser suprida de forma consistente no início do século XX, com as importantes contribuições do que hoje conhecemos como LMA.

Os primeiros registros gráficos que representam seres humanos dançando remetem à Antiguidade, como as pinturas em paredes da civilização egípcia, as gravuras em cerâmicas gregas, dentre outras expressões iconográficas de diversas civilizações antigas (TRINDADE e VALLE, 2007). Segundo estas autoras, descrições verbais de danças não foram encontradas até pelo menos a partir do século I, em escritos na Índia. Na Europa, descrições de dança são ainda mais recentes, com os primeiros vestígios de descrições datando dos séculos XVI e XVII, comumente acompanhadas por ilustrações.

Maria Helena Vascon (2012), no seu trabalho voltado para a formação corporal do ator, realiza um apanhado da evolução da notação de movimentos, quase sempre voltados para a dança. A autora afirma que “uma das primeiras tentativas conhecidas para criar um sistema de notação de dança foi o sistema desenvolvido por Thoinot Arbeau, autor de *Orchesographie*, obra publicada em 1588” (VASCON, 2012, p. 28). Ela explica que o livro de Arbeau dedicava-se a descrever danças da aristocracia francesa, indicando passos e movimentações de baile ao lado da notação musical. Nesse sistema, a marcação do tempo da dança era feito paralelamente à pauta musical. Somente dois séculos depois, a grafia da dança toma uma forma mais definida quando, durante o reinado de Luis XIV, Raoul

Feuillet e Pierre Beauchamp cunham o termo *chorégraphie* na obra homônima de Feuillet, publicada em 1700. Mesmo assim, de forma semelhante à *orchesographie*, esta notação também se restringia a danças da corte, excluindo danças tradicionais, por exemplo (VASCON, 2012). Nessa época, quando a notação de dança estava limitada ao registro de danças de um reduzido grupo social privilegiado, o coreógrafo era apenas aquele que escrevia a notação coreográfica, enquanto o criador da dança seguia sendo chamado de *mestre de ballet* (TRINDADE e VALLE, 2007).

Já no século XIX, um sistema de notação gráfica de dança mais completo, considerado o melhor de seu tempo, foi organizado pelo russo Vladimir Ivanovich Stepanov, que publicou o *Alfabeto dos Movimentos do Corpo Humano* em 1892 (VASCON, 2012). Ao contrário dos anteriores, este não se utilizava de desenhos do corpo, mas símbolos arbitrários numa pauta, e foi largamente utilizado para o balé clássico na Rússia. A esse respeito, Laban (1978), na sua obra *O Domínio do Movimento*, publicada pela primeira vez em 1950, explica que nessas descrições históricas de movimento, que vêm desde o século XIV,

ênfaticamente na representação teatral os seguintes aspectos: o exato dimensionamento do tempo, a exata recordação de detalhes, gestos e passos; a coordenação harmoniosa dos movimentos dos braços e corpo, as regras de comportamento, a variabilidade imaginosa de certos detalhes e, por último, e igualmente importante, a significação de padrões coreográficos segundo os quais se movimenta o bailarino. (p. 52)

Como vemos, a notação coreográfica, até o início do século XX, limitava-se a tipos específicos de dança, focada na dimensão externa do movimento. Laban (1978) explica que são os avanços da sociedade industrial que contribuirão para a expansão da descrição do movimento integrando também sua natureza interior, extrapolando os bailes sociais e mesmo a dança. O impacto das observações feitas por ele modificou a forma de analisar, descrever e compreender o movimento humano. Talvez por isso, após a apropriação do termo *chorégraphie* por Laban, marcada pelo seu livro *Choreographie*, em 1926, os representantes da dança moderna, que rejeitavam as concepções clássicas de dança, passaram a utilizar o termo *coreógrafo* para se referir ao compositor da dança, em detrimento do título *mestre de ballet*; e *coreografia* como “a arte na composição da dança”, ao invés de mera notação gráfica (TRINDADE e VALLE, 2007), conceitos que perduram até hoje.

Embora incompletas, as diversas notações de dança cumpriram, ainda que parcialmente, com seu propósito de registrar um tipo de expressão humana que dificilmente sobreviveria, até os dias de hoje, apenas na oralidade. A descrição do movimento por meio de códigos intrincados, e quase sempre herméticos, evoluiu ao longo dos tempos, atingindo seu ápice de complexidade no que conhecemos hoje como Análise do Movimento Laban, ou simplesmente LMA. Mas Laban, ao contrário dos autores de outras propostas, e talvez por se inserir dentro do contexto do Modernismo, não se limitou a elaborar uma teoria criptografada em códigos gráficos, ele também deixou aberta a possibilidade de descrição da dança por palavras, tornando sua teoria acessível ao público não especializado, como ele mesmo explica em *Domínio do Movimento* (1978), no capítulo 2, intitulado *Movimento e Corpo*, no qual ilustra sua teoria descrevendo séries de movimentos:

Embora houvesse sido desejável escrever os exercícios por intermédio dos meios cinesiográficos, ou seja, usando símbolos de movimentos, foram empregadas descrições verbais para o presente texto, [...] um modo de descrever que talvez venha a facilitar o pensar em termos de movimento. (p. 54)

O curso evolutivo do rio da descrição da dança deságua no oceano de possibilidades abertos pela perspectiva labaniana, que atualmente representa um trampolim para os interessados em audiodescrição do movimento, quer seja pela sua flexibilidade, pela diversidade das suas aplicações ou pela ousadia com que nos auxilia perscrutar dimensões da natureza humana que antes apenas eram objeto de conjectura e concepções idiossincráticas.

APÊNDICE B – Roteiro de AD de *Magnopírol* anotado

1

00:44:17,276 --> 00:44:22,610

<DESC> Um homem alto, gordo e careca, <DESC> vestindo um <OBJ> pijama branco. <CORPO_ACAO> Está <FORMA_FLUIDA> deitado <ESPACO> ao fundo <ESPACO> no lado esquerdo <ESPACO> do palco e <CORPO_ACAO> amarrado numa <OBJ> corda de meias de seda colorida. <DESC> O fundo e o chão do palco são brancos.

2

00:44:22,611 --> 00:44:24,840

<DESC> Luzes brancas iluminam <ESPACO> todo o palco.

3

00:44:29,075 --> 00:44:36,669

O <CORPO_PARTE> homem <CORPO_ACAO> começa a se movimentar <EXTD> lentamente.

4

00:45:19,892 --> 00:45:24,597

<CORPO_ACAO> Vai <FORMA_3D> rolando <ESPACO> <EXFI> pelo palco e <CORPO_ACAO> começa a se desamarrar.

5

00:45:29,647 --> 00:45:31,216

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> senta <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> tentando soltar a <CORPO_PARTE> cabeça.

6

00:45:36,208 --> 00:45:47,101

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Deita novamente, se <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> contorce, <CORPO_ACAO> <FORMA_LIN> estica os

<CORPO_PARTE> braços e as <CORPO_PARTE> pernas, <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> tentando se libertar da <OBJ> corda.

7

00:45:55,984 --> 00:46:01,143

<CORPO_ACAO> Fica <ESPACO> de lado, <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXTA> joga os <CORPO_PARTE> pés e as <CORPO_PARTE> mãos <ESPACO> para frente.

8

00:46:01,763 --> 00:46:06,686

<CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> Empurra <ESPACO> o chão com os <CORPO_PARTE> pés.

9

00:46:10,467 --> 00:46:15,287

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Rola e <CORPO_ACAO> fica com o <CORPO_PARTE> rosto <EXFD> voltado <ESPACO> para o chão.

10

00:46:16,776 --> 00:46:21,197

<CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> Empurra <ESPACO> o chão com os <CORPO_PARTE> braços, <ESPACO> suspendendo o <CORPO_PARTE> tronco, <CORPO_ACAO> <ESPACO> deita novamente <FORMA_FLUIDA> encolhendo as <CORPO_PARTE> pernas.

11

00:46:21,198 --> 00:46:28,388

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Cola o <CORPO_PARTE> rosto <ESPACO> no chão e <CORPO_ACAO> <ESPACO> deita o <CORPO_PARTE> corpo <ESPACO> sobre o <CORPO_PARTE> braço esquerdo.

12

00:46:44,662 --> 00:46:53,579

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Rola <ESPACO> pelo chão e se <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> contorce.

13

00:47:07,344 --> 00:47:13,909

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ergue o <CORPO_PARTE> tronco, <CORPO_ACAO> junta as <CORPO_PARTE> pernas com o <CORPO_PARTE> quadril <EXPL> <ESPACO> levantado.

14

00:47:16,555 --> 00:47:19,768

<CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> Encosta a <CORPO_PARTE> cabeça <ESPACO> no chão.

15

00:47:20,749 --> 00:47:23,677

<CORPO_ACAO> <EXFL> Deixa o <CORPO_PARTE> corpo <EXPF> <EXTD> escorregar <ESPACO> pelo chão. Seu <CORPO_PARTE> braço direito <CORPO_ACAO> <FORMA_LIN> fica estendido.

16

00:47:25,127 --> 00:47:30,283

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta o <CORPO_PARTE> tronco e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai novamente.

17

00:47:32,260 --> 00:47:39,306

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Rola, <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> empurrando o <CORPO_PARTE> corpo com os <CORPO_PARTE> pés.

18

00:47:43,064 --> 00:47:46,452

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Rola com os <CORPO_PARTE> pés <EXPL> <ESPACO> suspensos e depois <CORPO_PARTE> os <CORPO_ACAO> <EXFL> deixa <EXPF> <EXTA> cair.

19

00:47:51,845 --> 00:47:54,932

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta o <CORPO_PARTE> quadril.

20

00:48:06,673 --> 00:48:09,732

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Cola o <CORPO_PARTE> rosto <ESPACO> no chão e, em seguida, <CORPO_ACAO> <EXFL> deixa as <CORPO_PARTE> pernas <EXPF> <EXTD> escorregarem.

21

00:48:12,958 --> 00:48:21,605

Ele <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <OBJ> desenrola seu <CORPO_PARTE> corpo completamente até <ESPACO> chegar <ESPACO> na frente <ESPACO> à direita <ESPACO> do palco. Apenas o <CORPO_PARTE> pé direito <CORPO_ACAO> fica <OBJ> <CORPO_ACAO> amarrado.

22

00:48:21,606 --> 00:48:28,429

A <OBJ> corda que <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> segura o <CORPO_PARTE> pé <FORMA_LIN> corta <ESPACO> o palco <ESPACO> em diagonal.

23

00:48:35,222 --> 00:48:43,556

Ele se <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> contorce e se <CORPO_ACAO> <ESPACO> senta.

24

00:48:50,505 --> 00:48:55,933

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se e <CORPO_ACAO> <EXFD> olha para a <OBJ> corda.

25

00:48:59,006 --> 00:49:02,821

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se novamente e, <ESPACO> de costas <ESPACO> para a <OBJ> corda, <CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha-se.

26

00:49:08,843 --> 00:49:15,780

Com a <CORPO_PARTE> palma das mãos <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> tocando <ESPACO> o chão, ele <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta a <CORPO_PARTE> perna <ESPACO> esquerda e depois <CORPO_PARTE> a <ESPACO> direita, <CORPO_ACAO> fica <FORMA_X> de cócoras.

27

00:49:19,320 --> 00:49:23,905

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTD> lentamente.

28

00:49:27,963 --> 00:49:36,441

<CORPO_ACAO> Fica <ESPACO> de frente <ESPACO> para o local de onde partiu, <CORPO_ACAO> <FORMA_LIN> estica a <OBJ> corda e <CORPO_ACAO> começa a <EXFD> <EXPF> pisar <OBJ> nela com os <CORPO_PARTE> pés, <EXFC> um após o outro.

29

00:49:50,583 --> 00:49:56,595

Ele <CORPO_ACAO> caminha com os <CORPO_PARTE> braços <FORMA_LIN> estendidos, <CORPO_ACAO> tentando se equilibrar <FORMA_X> <EXFI> <EXPL> <EXTD> como numa corda bamba.

30

00:49:56,596 --> 00:50:03,331

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Percorre <ESPACO> a diagonal traçada pela <OBJ> corda <ESPACO> no palco.

31

00:50:46,112 --> 00:50:49,935

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Chega <ESPACO> ao ponto de onde partiu.

32

00:50:51,416 --> 00:50:57,458

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira, <CORPO_ACAO> <EXFD> olha para a <OBJ> corda e, com as <CORPO_PARTE> mãos, <OBJ> a <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> empurra <ESPACO> para trás.

33

00:51:03,489 --> 00:51:08,200

<CORPO_ACAO> <EXTA> Corre <FORMA_LIN> <ESPACO> em diagonal <ESPACO> para o lado direito <ESPACO> do palco, <CORPO_ACAO> <FORMA_LIN> esticando toda a <OBJ> corda ainda <EXPF> presa em seu <CORPO_PARTE> pé.

34

00:51:13,027 --> 00:51:15,042

Ele <CORPO_ACAO> <EXFD> olha para a <OBJ> corda.

35

00:51:17,855 --> 00:51:24,644

Ele <CORPO_ACAO> marca uma distância com os <CORPO_PARTE> pés e <CORPO_ACAO> começa a <OBJ> <FORMA_3D> enrolá-los.

36

00:51:27,100 --> 00:51:35,517

<CORPO_ACAO> Vai <FORMA_3D> girando <ESPACO> em torno de si, <CORPO_ACAO> formando um <OBJ> novelo em seus <CORPO_PARTE> tornozelos.

37

00:52:46,403 --> 00:52:57,740

Ele <CORPO_ACAO> pára. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Abaixa o <CORPO_PARTE> tronco e, com as <CORPO_PARTE> mãos, <CORPO_ACAO> retira a <OBJ> corda dos <CORPO_PARTE> tornozelos. <CORPO_ACAO> Tira um <CORPO_PARTE> pé. Depois o outro <CORPO_PARTE> pé.

38

00:53:13,866 --> 00:53:19,712

<CORPO_ACAO> Passa o <OBJ> novelo para os <CORPO_PARTE> punhos.

39

00:53:28,404 --> 00:53:41,870

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <OBJ> novelo <ESPACO> na <CORPO_PARTE> cabeça.

40

00:54:03,140 --> 00:54:08,476

Ele <CORPO_ACAO> caminha com o <OBJ> novelo <EXPF> prendendo sua <CORPO_PARTE> cabeça, <CORPO_ACAO> fazendo seu <CORPO_PARTE> corpo <FORMA_3D> girar.

41

00:54:12,922 --> 00:54:17,138

Ele <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> gira até <CORPO_ACAO> descobrir a <CORPO_PARTE> cabeça.

42

00:54:20,045 --> 00:54:22,129

A <OBJ> corda se <CORPO_ACAO> solta e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai <ESPACO> no chão.

43

00:54:25,051 --> 00:54:30,661

Ele <CORPO_ACAO> pára, <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> gira e <CORPO_ACAO> <EXFD> olha para a <OBJ> corda.

44

00:54:30,662 --> 00:54:40,515

<CORPO_ACAO> Caminha novamente <ESPACO> até o ponto de onde partiu.

45

00:54:50,062 --> 00:54:54,205

<CORPO_ACAO> <EXFD> Olha a <OBJ> corda e <CORPO_ACAO> vai <OBJ> <EXPF> <EXFD> puxando-a <ESPACO> para trás.

46

00:55:03,403 --> 00:55:09,725

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> até o fundo do palco.

47

00:55:16,642 --> 00:55:23,515

<CORPO_ACAO> Pára <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia e <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta o <CORPO_PARTE> braço <ESPACO> direito <ESPACO> até a altura do <CORPO_PARTE> ombro.

48

00:55:31,582 --> 00:55:39,006

<CORPO_ACAO> <FORMA_ARC> Inclina a <CORPO_PARTE> cabeça <ESPACO> para trás.

49

00:55:42,397 --> 00:56:00,195

<CORPO_ACAO> <FORMA_ARC> Dobra <EXTD> lentamente o <CORPO_PARTE> braço estendido, <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> <EXTD> levando a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> na direção do <CORPO_PARTE> rosto.

50

00:56:02,042 --> 00:56:10,096

<CORPO_ACAO> Passa a <CORPO_PARTE> mão

<ESPACO> pela <CORPO_PARTE> boca e <CORPO_ACAO> <ESPACO> desce pelo <CORPO_PARTE> pescoço até a <CORPO_PARTE> barriga.

51

00:56:12,883 --> 00:56:14,972

<CORPO_ACAO> <EXTA> Corre <FORMA_LIN> <ESPACO> em diagonal <ESPACO> até a extrema <ESPACO> direita <ESPACO> do palco e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai.

52

00:56:16,539 --> 00:56:19,122

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente e <CORPO_ACAO> <ESPACO> volta caminhando <ESPACO> até o centro do palco.

53

00:56:19,825 --> 00:56:22,504

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se <ESPACO> para a plateia e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai.

54

00:56:23,154 --> 00:56:25,274

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente e <CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha-se <ESPACO> de lado <ESPACO> para a plateia.

55

00:56:28,881 --> 00:56:30,936

<ESPACO> De frente <ESPACO> para a plateia, <CORPO_ACAO> apoia-se <ESPACO> no chão com as <CORPO_PARTE> mãos e <CORPO_ACAO> movimenta os <CORPO_PARTE> pés <EXTA> rapidamente.

56

00:56:31,975 --> 00:56:33,424

<CORPO_ACAO> Pára e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai <ESPACO> para o lado.

57

00:56:33,897 --> 00:56:36,928

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se <EXTA> rapidamente <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia.

58

00:56:38,537 --> 00:56:44,016

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Deita-se <EXTD> lentamente <ESPACO> sobre o <CORPO_PARTE> braço direito com o <CORPO_PARTE> quadril <ESPACO> levantado.

59

00:56:46,419 --> 00:56:58,409

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Deita <ESPACO> de costas e <CORPO_ACAO> começa a <FORMA_3D> girar <ESPACO> em torno de si <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> empurrando o chão com os <CORPO_PARTE> pés e com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda.

60

00:57:00,582 --> 00:57:02,167

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ajoelha-se <ESPACO> de lado <ESPACO> para a plateia.

61

00:57:05,774 --> 00:57:08,425

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> Cai <ESPACO> de costas e <CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha-se <EXTA> rapidamente <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia.

62

00:57:11,222 --> 00:57:16,605

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se <EXTD> lentamente com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> entre as <CORPO_PARTE> pernas.

63

00:57:48,733 --> 00:57:58,590

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTD> lentamente e <CORPO_ACAO> caminha <ESPACO> para o fundo do palco, com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> direita, <CORPO_ACAO> <ESPACO> apanha um <OBJ> urso de pelúcia <ESPACO> no chão.

64

00:58:05,300 --> 00:58:10,857

<DESC> As luzes formam um foco <ESPACO> no centro do palco com bordas em tons de vermelho e azul. Ele se <CORPO_ACAO> posiciona <ESPACO> no centro do foco.

65

00:58:12,866 --> 00:58:23,036

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> deita <EXTD> lentamente e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> coloca o <OBJ> urso sentado <ESPACO> do seu lado esquerdo.

66

00:58:31,697 --> 00:58:32,755

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente, <CORPO_ACAO> <EXFD> olha o <OBJ> urso e se <CORPO_ACAO> <ESPACO> deita.

67

00:58:36,064 --> 00:58:44,476

Repete o mesmo movimento várias vezes.

68

00:58:45,214 --> 00:58:47,911

<CORPO_ACAO> Junta as <CORPO_PARTE> mãos e as <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> coloca <ESPACO> sobre o <CORPO_PARTE> peito.

69

00:58:53,803 --> 00:58:55,205

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta. <CORPO_ACAO> Apoia-se com as mãos e as <CORPO_PARTE> pernas <ESPACO> por cima do <OBJ> urso.

70

00:58:55,542 --> 00:58:56,703

Depois <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai <ESPACO> ao lado do <OBJ> urso.

71

00:58:58,175 --> 00:59:00,965

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ajoelha-se <ESPACO> de frente <ESPACO> para o <OBJ> urso, depois <CORPO_ACAO> <FORMA_LIN> projeta o <CORPO_PARTE> tronco <ESPACO> para o alto e <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai.

72

00:59:02,473 --> 00:59:04,608

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se <EXTA> rapidamente <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia.

73

00:59:09,965 --> 00:59:12,550

<CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> Toca no <OBJ> urso. O <OBJ> urso <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai. Ele <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai em seguida.

74

00:59:14,184 --> 00:59:31,237

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta, <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> cruza as <CORPO_PARTE> pernas, <CORPO_ACAO> passa a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda <ESPACO> sobre a <CORPO_PARTE> cabeça, <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> gira <ESPACO> em torno de si mesmo e se <CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia, <CORPO_ACAO> <EXFD> olhando para o <OBJ> urso.

75

00:59:32,833 --> 00:59:37,130

<CORPO_ACAO> <FORMA_ARC> Enverga o <CORPO_PARTE> corpo <ESPACO> para trás, depois <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai <EXFL> bruscamente <ESPACO> para frente.

76

00:59:38,310 --> 00:59:40,878

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente, se <CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha e <CORPO_ACAO> <ESPACO> senta em seguida.

77

00:59:42,199 --> 00:59:53,707

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Fica de joelhos. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se <EXTD> lentamente. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <OBJ> urso sentado. O <OBJ> urso <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai. Ele <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai em seguida.

78

00:59:55,849 --> 00:59:58,642

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <OBJ> urso sentado. O <OBJ> urso <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai. Ele <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai em seguida.

79

01:00:00,599 --> 01:00:06,294

Repete o movimento várias vezes.

80

01:00:08,470 --> 01:00:09,571

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta <EXTA> rapidamente. <CORPO_ACAO> Apoia-se com as <CORPO_PARTE> mãos e as <CORPO_PARTE> pernas <ESPACO> por cima do <OBJ> urso.

81

01:00:10,937 --> 01:00:16,712

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se e <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXTA> joga o <CORPO_PARTE> corpo <ESPACO> para trás <EXFL> bruscamente.

82

01:00:17,409 --> 01:00:19,340

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTA> rapidamente e se<CORPO_ACAO> <ESPACO> ajoelha <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia.

83

01:00:21,912 --> 01:00:28,226

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se e <CORPO_ACAO> passa a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> na <CORPO_PARTE> cabeça.

84

01:00:36,154 --> 01:00:50,860

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ajoelha-se <EXTD> lentamente. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <OBJ> urso sentado. O <OBJ> urso <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai. Ele <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> cai em seguida.

85

01:00:52,774 --> 01:01:00,215

Repete o movimento várias vezes.

86

01:01:01,210 --> 01:01:03,577

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta <EXTA> rapidamente. <CORPO_ACAO> Apoia-se com as <CORPO_PARTE> mãos e as <CORPO_PARTE> pernas. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> Cai.

87

01:01:04,831 --> 01:01:19,479

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se. <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> Cruza as <CORPO_PARTE> pernas. <CORPO_ACAO> <EXFD> Olha para o <OBJ> urso.

88

01:01:21,141 --> 01:01:38,949

<CORPO_ACAO> Pega o <OBJ> urso. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se. <CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> até o fundo do palco. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Ergue o <OBJ> urso com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda. <CORPO_ACAO> <EXFL> <OBJ> Deixa-o <EXTA> <EXPF> cair <ESPACO> no chão.

89

01:01:39,344 --> 01:01:48,168

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> pelo fundo do palco. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Apanha uma <OBJ> vitrola marrom <ESPACO> no chão.

90

01:01:51,664 --> 01:01:56,250

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Põe o <CORPO_PARTE> dedo indicador <ESPACO> sobre os <CORPO_PARTE> lábios. Depois <CORPO_ACAO> caminha <ESPACO> para o centro do palco, <ESPACO> onde está <OBJ> o foco de luz.

91

01:02:00,077 --> 01:02:06,293

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca a <OBJ> vitrola <ESPACO> no chão e <CORPO_ACAO> retira a <OBJ> tampa.

92

01:02:12,608 --> 01:02:17,349

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ajoelha-se <ESPACO> diante <OBJ> dela e <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> coloca a <OBJ> agulha <ESPACO> no <OBJ> disco.

93

01:02:21,208 --> 01:02:30,798

<CORPO_ACAO> <EXFD> Olha para a <OBJ> vitrola. <CORPO_ACAO> Retira a <OBJ> agulha <ESPACO> do <OBJ> disco. Em seguida, <CORPO_ACAO> pega o <OBJ> disco de vinil azul.

94

01:02:32,351 --> 01:02:41,658

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <OBJ> disco <ESPACO> no chão. <CORPO_ACAO> <EXPF> Pisa sobre <OBJ> ele com o <CORPO_PARTE> pé <ESPACO> direito.

95

01:02:44,568 --> 01:02:52,529

<CORPO_ACAO> Parado <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia, <CORPO_ACAO> abre os <CORPO_PARTE> braços <FORMA_X> em forma de cruz. <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si mesmo.

96

01:02:54,481 --> 01:02:58,622

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Baixa os <CORPO_PARTE> braços, <CORPO_ACAO> <ESPACO> abaixa-se e <CORPO_ACAO> <ESPACO> apanha o <OBJ> disco.

97

01:02:59,149 --> 01:03:13,681

<CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> <OBJ> Coloca-o <ESPACO> de volta na <OBJ> vitrola. <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <OBJ> Gira-o com uma das <CORPO_PARTE> mãos. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Põe a <OBJ> agulha.

98

01:03:20,551 --> 01:03:36,919

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se. <CORPO_ACAO> Abre os <CORPO_PARTE> braços <FORMA_X> em forma de cruz. <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si mesmo <EXTA> cada vez mais rápido.

99

01:03:46,064 --> 01:03:53,161

<CORPO_ACAO> Continua <FORMA_3D> a girar até que <EXTD> lentamente <EXFC> vai diminuindo o ritmo. <CORPO_ACAO> Tira a <OBJ> camisa sem parar de girar.

100

01:03:54,062 --> 01:03:56,387

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Girando <EXTD> lentamente com a <OBJ> camisa <FORMA_LIN> estendida na <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> direita.

101

01:03:57,315 --> 01:04:00,171

<CORPO_ACAO> Pára <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia e <CORPO_ACAO> <EXFL> solta a <OBJ> camisa <ESPACO> sobre o <CORPO_PARTE> pé <ESPACO> direito.

102

01:04:02,478 --> 01:04:07,482

<RUBRICA> ("Voltou-se para o sol e disse:") <CORPO_ACAO> Junta as <CORPO_PARTE> mãos. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Ergue <ESPACO> para os céus. <CORPO_ACAO> Abre as <CORPO_PARTE> mãos <ESPACO> na direção do seu <CORPO_PARTE> pé direito.

103

01:04:18,524 --> 01:04:20,986

Repete esse movimento várias vezes até o final da narração.

104

01:07:54,810 --> 01:08:03,919

<RUBRICA> (ao final da narração) <CORPO_ACAO> Veste a <OBJ> blusa.

105

01:08:08,988 --> 01:08:17,325

<CORPO_ACAO> Tira a <OBJ> agulha <ESPACO> do <OBJ> disco. <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> Põe a <OBJ> tampa <ESPACO> na <OBJ> vitrola.

106

01:08:20,597 --> 01:08:23,618

<CORPO_ACAO> Pega a <OBJ> vitrola com uma das <CORPO_PARTE> mãos. <CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFD> Põe o <CORPO_PARTE> dedo indicador <ESPACO> sobre os <CORPO_PARTE> lábios.

107

01:08:26,649 --> 01:08:39,719

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se com o <CORPO_PARTE> dedo <FORMA_LIN> em riste <EXFD> apontando <ESPACO> para um ponto sobre a plateia. <DESC> O foco se desfaz. <DESC> Luzes brancas iluminam <ESPACO> o palco.

108

01:08:55,438 --> 01:09:09,085

<CORPO_ACAO> Segura a <OBJ> vitrola <ESPACO> sobre o <CORPO_PARTE> peito. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se <EXTD> lentamente. <ESPACO> De costas, <CORPO_ACAO> <EXFD> aponta <ESPACO> para a sua <CORPO_PARTE> cabeça.

109

01:09:10,567 --> 01:09:17,551

<CORPO_ACAO> Passa o <CORPO_PARTE> dedo <ESPACO> <EXFI> por toda a <CORPO_PARTE> cabeça. Depois <CORPO_ACAO> passa o <CORPO_PARTE> dedo <ESPACO> <EXFI> pelas <CORPO_PARTE> costas.

110

01:09:23,081 --> 01:09:38,890

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si. Ainda com o <CORPO_PARTE> dedo<FORMA_LIN> em riste, <CORPO_ACAO> <ESPACO> deita-se <EXTD> lentamente.

111

01:09:43,478 --> 01:09:50,962

Ainda <CORPO_ACAO> segurando a <OBJ> vitrola, <CORPO_ACAO> começa a se <FORMA_3D> <EXFI> contorcer.

112

01:09:53,071 --> 01:09:58,913

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Senta-se. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca a <OBJ> vitrola <ESPACO> no chão. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca o <CORPO_PARTE> dedo <ESPACO> sobre os <CORPO_PARTE> lábios.

113

01:10:02,925 --> 01:10:11,048

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTD> lentamente ainda com o <CORPO_PARTE> dedo <FORMA_LIN> em riste. <CORPO_ACAO> Segura a <OBJ> vitrola com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda.

114

01:10:12,968 --> 01:10:19,705

<CORPO_ACAO> <ESPACO> De <CORPO_PARTE> joelhos, <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> coloca novamente o <CORPO_PARTE> dedo <ESPACO> sobre os <CORPO_PARTE> lábios.

115

01:10:28,767 --> 01:10:38,964

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTD> lentamente. <CORPO_ACAO> Passa o <CORPO_PARTE> dedo <EXFI> <ESPACO> pelo <CORPO_PARTE> rosto.

116

01:10:47,352 --> 01:10:53,820

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> até o fundo do palco. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Coloca a <OBJ> vitrola <ESPACO> no chão.

117

01:10:56,029 --> 01:10:58,326

<DESC> O palco escurece. <DESC> Forma-se um foco quadrado no centro. Ele <CORPO_ACAO> caminha <ESPACO> até o foco de luz.

118

01:11:11,202 --> 01:11:32,913

<CORPO_ACAO> <FORMA_ARC> Inclina o <CORPO_PARTE> corpo <EXTD> lentamente <ESPACO> para frente. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> Cai.

119

01:11:42,966 --> 01:11:44,923

<ESPACO> De braços, <CORPO_ACAO> <EXPF> <EXFD> impulsiona o <CORPO_PARTE> corpo com as <CORPO_PARTE> mãos e as <CORPO_PARTE> pernas, <CORPO_PARTE> <ESPACO> suspendendo-o totalmente <ESPACO> do chão.

120

01:12:07,973 --> 01:12:15,903

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ajoelha-se <EXTD> lentamente <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia.

121

01:12:20,906 --> 01:12:25,681

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Levanta-se <EXTD> lentamente.

122

01:12:32,861 --> 01:12:36,771

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si.

123

01:12:41,542 --> 01:12:44,590

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> para o fundo do palco. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Apanha um <OBJ> chicote.

124

01:12:49,838 --> 01:13:01,352

<ESPACO> De costas <ESPACO> para a plateia, <CORPO_ACAO> <EXFI> <EXTA> <EXPF> chicoteia <ESPACO> a parte de trás do seu <CORPO_PARTE> corpo.

125

01:13:56,644 --> 01:13:59,584

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> até o fundo do palco. <FORMA_X> Na ponta dos <CORPO_PARTE> pés, <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta o <OBJ> chicote com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> direita e <OBJ> o <CORPO_ACAO> solta.

126

01:14:01,729 --> 01:14:11,744

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Volta <ESPACO> ao centro do foco.
 <CORPO_ACAO> Tira a <OBJ> camisa. <CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO>
 até o fundo do palco. <FORMA_X> Na ponta dos <CORPO_PARTE> pés,
 <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta a <OBJ> camisa com a <CORPO_PARTE>
 mão <ESPACO> esquerda. <CORPO_ACAO> Solta a <OBJ> camisa.
 <CORPO_ACAO> <ESPACO> Volta <ESPACO> ao centro do foco.

127

01:14:15,207 --> 01:14:22,402

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si.

128

01:14:25,991 --> 01:14:51,453

<CORPO_ACAO> Tira a <OBJ> calça. <CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> até
 o fundo do palco. <FORMA_X> Na ponta dos <CORPO_PARTE> pés,
 <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta a <OBJ> calça com a <CORPO_PARTE>
 mão <ESPACO> direita. <CORPO_ACAO> Solta a <OBJ> calça. <CORPO_ACAO>
 <ESPACO> Volta <ESPACO> ao centro do foco <DESC> vestindo <OBJ> cuecas e
 <OBJ> joelheiras brancas.

129

01:14:55,111 --> 01:15:00,480

<CORPO_ACAO> <FORMA_3D> Gira <ESPACO> em torno de si.

130

01:15:02,643 --> 01:15:06,086

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ergue a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> direita
 com a <CORPO_PARTE> palma <EXFD> virada <ESPACO> para a plateia.
 <CORPO_ACAO> <EXFI> <EXPL> <EXTA> Balança o <CORPO_PARTE> braço e
 as <CORPO_PARTE> gordurinhas.

131

01:15:07,161 --> 01:15:08,497

<CORPO_ACAO> Fecha a <CORPO_PARTE> mão e <CORPO_ACAO> <ESPACO> baixa o <CORPO_PARTE> braço.

132

01:15:09,632 --> 01:15:11,533

<CORPO_ACAO> <EXPL> <EXFI> <EXTA> Balança a <CORPO_PARTE> barriga com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda.

133

01:15:15,166 --> 01:15:17,741

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Ergue a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda com a <CORPO_PARTE> palma <EXFD> virada <ESPACO> para a plateia e <CORPO_ACAO> <EXTA> <EXPL> <EXFI> balança o <CORPO_PARTE> braço.

134

01:15:19,255 --> 01:15:20,438

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Baixa o <CORPO_PARTE> braço.

135

01:15:21,294 --> 01:15:27,217

<CORPO_ACAO> <EXTA> <EXFI> <EXPL> Balança o <CORPO_PARTE> peitinho com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> direita. <CORPO_ACAO> <EXTA> <EXPL> <EXFI> Balança as <CORPO_PARTE> gordurinhas da barriga.

136

01:15:28,976 --> 01:15:30,397

<CORPO_ACAO> <EXTA> <EXPL> <EXFI> Balança o <CORPO_PARTE> peitinho com a <CORPO_PARTE> mão <ESPACO> esquerda.

137

01:15:33,952 --> 01:15:41,158

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se <ESPACO> de costas <ESPACO> para a plateia. <CORPO_ACAO> <EXTA> <EXPL> <EXFI> Balança as <CORPO_PARTE>

nádegas. Primeiro a <CORPO_PARTE> nádega <ESPACO> direita, depois <CORPO_PARTE> a <ESPACO> esquerda.

138

01:15:42,178 --> 01:15:45,390

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Vira-se <ESPACO> de frente <ESPACO> para a plateia <RUBRICA> (fala do ator em seguida).

139

01:16:00,804 --> 01:16:09,408

<CORPO_ACAO> Caminha <ESPACO> para o fundo do palco. <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> Abraça a <CORPO_PARTE> barriga com as duas <CORPO_PARTE> mãos. <ESPACO> De lado, <CORPO_ACAO> <ESPACO> percorre <ESPACO> em diagonal um <OBJ> fecho de luz.

140

01:16:11,591 --> 01:16:17,406

<CORPO_ACAO> Movimenta a <CORPO_PARTE> cabeça <ESPACO> para os lados, <ESPACO> para frente e <ESPACO> para trás <EXFC> no ritmo da música. <RUBRICA> (repete várias vezes)

141

01:16:50,948 --> 01:16:56,103

<CORPO_ACAO> <ESPACO> Chega <ESPACO> à extremidade do <OBJ> fecho. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Volta <ESPACO> para o ponto de partida <CORPO_ACAO> realizando os mesmos movimentos. <RUBRICA> (repete)

142

01:17:24,422 --> 01:17:25,761

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> Cai e se <CORPO_ACAO> <FORMA_3D> <EXFI> contorce. <RUBRICA> (entra uma narração)

143

01:18:56,660 --> 01:19:14,097

Ele se <CORPO_ACAO> <ESPACO> levanta. <CORPO_ACAO> Veste as <OBJ> calças. <CORPO_ACAO> Veste a <OBJ> blusa. <RUBRICA> (sobrepor)

144

01:19:33,719 --> 01:19:40,176

<CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPL> Ajeita a <OBJ> vitrola. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Apanha o <OBJ> chicote, <CORPO_ACAO> <ESPACO> <OBJ> ergue-o e <CORPO_ACAO> solta.

145

01:19:41,220 --> 01:20:16,751

<CORPO_ACAO> Pega o <OBJ> urso. <CORPO_ACAO> A <OBJ> corda. <CORPO_ACAO> Vai <ESPACO> ao centro do palco. <CORPO_ACAO> <OBJ> Amarra o <OBJ> urso. <CORPO_ACAO> <EXFD> <EXPF> <EXTA> <OBJ> Joga-o <ESPACO> no chão. <CORPO_ACAO> <ESPACO> Sai. <DESC> As luzes se apagam.

APÊNDICE C – Conjunto de etiquetas

ETIQUETAS PARA CATEGORIA CORPO	
Ações corporais (posturas)	<CORPO_ACAO>
Partes do corpo (gestos)	<CORPO_PARTE>
ETIQUETAS PARA CATEGORIA EXPRESSIVIDADE	
Fator peso leve	<EXPL>
Fator peso forte	<EXPF>
Fator tempo acelerado	<EXTA>
Fator tempo desacelerado	<EXTD>
Fator foco direto	<EXFD>
Fator foco indireto	<EXFI>
Fator fluxo livre	<EXFL>
Fator fluxo contido	<EXFC>
ETIQUETAS PARA CATEGORIA FORMA	
Forma fluida	<FORMA_FLUIDA>
Forma direcional linear	<FORMA_LIN>
Forma direcional arcada	<FORMA_ARC>
Forma tridimensional	<FORMA_3D>
Formas específicas	<FORMA_X>
ETIQUETA PARA CATEGORIA ESPAÇO	
Descrições de Espaço	<ESPACO>
OUTRAS ETIQUETAS	
Descrições de elementos cênicos	<DESC>
Descrições de objetos	<OBJ>
Rubricas e deixas	<RUBRICA>

ANEXOS

ANEXO A – Roteiro de AD de *Magnopírol: o corpo na loucura*

1

00:44:17,276 --> 00:44:22,610

Um homem alto, gordo e careca, vestindo um pijama branco. Está deitado ao fundo no lado esquerdo do palco e amarrado numa corda de meias de seda colorida. O fundo e o chão do palco são brancos.

2

00:44:22,611 --> 00:44:24,840

Luzes brancas iluminam todo o palco.

3

00:44:29,075 --> 00:44:36,669

O homem começa a se movimentar lentamente.

4

00:45:19,892 --> 00:45:24,597

Vai rolando pelo palco e começa a se desamarrar.

5

00:45:29,647 --> 00:45:31,216

Ele se senta tentando soltar a cabeça.

6

00:45:36,208 --> 00:45:47,101

Deita novamente, se contorce, estica os braços e as pernas, tentando se libertar da corda.

7

00:45:55,984 --> 00:46:01,143

Fica de lado, joga os pés e as mãos para frente.

8

00:46:01,763 --> 00:46:06,686

Empurra o chão com os pés.

9

00:46:10,467 --> 00:46:15,287

Rola e fica com o rosto voltado para o chão.

10

00:46:16,776 --> 00:46:21,197

Empurra o chão com os braços, suspendendo o tronco, deita novamente encolhendo as pernas.

11

00:46:21,198 --> 00:46:28,388

Cola o rosto no chão e deita o corpo sobre o braço esquerdo.

12

00:46:44,662 --> 00:46:53,579

Rola pelo chão e se contorce.

13

00:47:07,344 --> 00:47:13,909

Ergue o tronco, junta as pernas com o quadril levantado.

14

00:47:16,555 --> 00:47:19,768

Encosta a cabeça no chão.

15

00:47:20,749 --> 00:47:23,677

Deixa o corpo escorregar pelo chão. Seu braço direito fica estendido.

16

00:47:25,127 --> 00:47:30,283

Levanta o tronco e cai novamente.

17

00:47:32,260 --> 00:47:39,306

Rola, empurrando o corpo com os pés.

18

00:47:43,064 --> 00:47:46,452

Rola com os pés suspensos e depois os deixa cair.

19

00:47:51,845 --> 00:47:54,932

Levanta o quadril.

20

00:48:06,673 --> 00:48:09,732

Cola o rosto no chão e, em seguida, deixa as pernas escorregarem.

21

00:48:12,958 --> 00:48:21,605

Ele desenrola seu corpo completamente até chegar na frente à direita do palco.

Apenas o pé direito fica amarrado.

22

00:48:21,606 --> 00:48:28,429

A corda que segura o pé corta o palco em diagonal.

23

00:48:35,222 --> 00:48:43,556

Ele se contorce e se senta.

24

00:48:50,505 --> 00:48:55,933

Vira-se e olha para a corda.

25

00:48:59,006 --> 00:49:02,821

Vira-se novamente e, de costas para a corda, ajoelha-se.

26

00:49:08,843 --> 00:49:15,780

Com a palma das mãos tocando o chão, ele levanta a perna esquerda e depois a direita, fica de cócoras.

27

00:49:19,320 --> 00:49:23,905

Levanta-se lentamente.

28

00:49:27,963 --> 00:49:36,441

Fica de frente para o local de onde partiu, estica a corda e começa a pisar nela com os pés, um após o outro.

29

00:49:50,583 --> 00:49:56,595

Ele caminha com os braços estendidos, tentando se equilibrar como numa corda bamba.

30

00:49:56,596 --> 00:50:03,331

Percorre a diagonal traçada pela corda no palco.

31

00:50:46,112 --> 00:50:49,935

Chega ao ponto de onde partiu.

32

00:50:51,416 --> 00:50:57,458

Gira, olha para a corda e, com as mãos, a empurra para trás.

33

00:51:03,489 --> 00:51:08,200

Corre em diagonal para o lado direito do palco, esticando toda a corda ainda presa em seu pé.

34

00:51:13,027 --> 00:51:15,042

Ele olha para a corda.

35

00:51:17,855 --> 00:51:24,644

Ele marca uma distância com os pés e começa a enrolá-los.

36

00:51:27,100 --> 00:51:35,517

Vai girando em torno de si, formando um novelo em seus tornozelos.

37

00:52:46,403 --> 00:52:57,740

Ele pára. Abaixa o tronco e, com as mãos, retira a corda dos tornozelos. Tira um pé. Depois o outro pé.

38

00:53:13,866 --> 00:53:19,712

Passa o novelo para os punhos.

39

00:53:28,404 --> 00:53:41,870

Coloca o novelo na cabeça.

40

00:54:03,140 --> 00:54:08,476

Ele caminha com o novelo prendendo sua cabeça, fazendo seu corpo girar.

41

00:54:12,922 --> 00:54:17,138

Ele gira até descobrir a cabeça.

42

00:54:20,045 --> 00:54:22,129

A corda se solta e cai no chão.

43

00:54:25,051 --> 00:54:30,661

Ele pára, gira e olha para a corda.

44

00:54:30,662 --> 00:54:40,515

Caminha novamente até o ponto de onde partiu.

45

00:54:50,062 --> 00:54:54,205

Olha a corda e vai puxando-a para trás.

46

00:55:03,403 --> 00:55:09,725

Caminha até o fundo do palco.

47

00:55:16,642 --> 00:55:23,515

Pára de frente para a plateia e levanta o braço direito até a altura do ombro.

48

00:55:31,582 --> 00:55:39,006

Inclina a cabeça para trás

49

00:55:42,397 --> 00:56:00,195

Dobra lentamente o braço estendido, levando a mão na direção do rosto.

50

00:56:02,042 --> 00:56:10,096

Passa a mão pela boca e desce pelo pescoço até a barriga.

51

00:56:12,883 --> 00:56:14,972

Corre em diagonal até a extrema direita do palco e cai.

52

00:56:16,539 --> 00:56:19,122

Levanta-se rapidamente e volta caminhando até o centro do palco.

53

00:56:19,825 --> 00:56:22,504

Vira-se para a plateia e cai.

54

00:56:23,154 --> 00:56:25,274

Levanta-se rapidamente e ajoelha-se de lado para a plateia.

55

00:56:28,881 --> 00:56:30,936

De frente para a plateia, apóia-se no chão com as mãos e movimenta os pés rapidamente.

56

00:56:31,975 --> 00:56:33,424

Pára e cai para o lado.

57

00:56:33,897 --> 00:56:36,928

Senta-se rapidamente de frente para a plateia.

58

00:56:38,537 --> 00:56:44,016

Deita-se lentamente sobre o braço direito com o quadril levantado.

59

00:56:46,419 --> 00:56:58,409

Deita de costas e começa a girar em torno de si empurrando o chão com os pés e com a mão esquerda.

60

00:57:00,582 --> 00:57:02,167

Ajoelha-se de lado para a plateia.

61

00:57:05,774 --> 00:57:08,425

Cai de costas e ajoelha-se rapidamente de frente para a plateia.

62

00:57:11,222 --> 00:57:16,605

Senta-se lentamente com a mão entre as pernas.

63

00:57:48,733 --> 00:57:58,590

Levanta-se lentamente e caminha para o fundo do palco, com a mão direita apanha um urso de pelúcia no chão.

64

00:58:05,300 --> 00:58:10,857

As luzes formam um foco no centro do palco com bordas em tons de vermelho e azul. Ele se posiciona no centro do foco.

65

00:58:12,866 --> 00:58:23,036

Ele se deita lentamente e coloca o urso sentado do seu lado esquerdo.

66

00:58:31,697 --> 00:58:32,755

Levanta-se rapidamente, olha o urso e se deita.

67

00:58:36,064 --> 00:58:44,476

Repete o mesmo movimento várias vezes.

68

00:58:45,214 --> 00:58:47,911

Junta as mãos e as coloca sobre o peito.

69

00:58:53,803 --> 00:58:55,205

Ele se levanta. Apóia-se com as mãos e as pernas por cima do urso.

70

00:58:55,542 --> 00:58:56,703

Depois cai ao lado do urso.

71

00:58:58,175 --> 00:59:00,965

Ajoelha-se de frente para o urso, depois projeta o tronco para o alto e cai.

72

00:59:02,473 --> 00:59:04,608

Senta-se rapidamente de frente para a plateia.

73

00:59:09,965 --> 00:59:12,550

Toca no urso. O urso cai. Ele cai em seguida.

74

00:59:14,184 --> 00:59:31,237

Levanta, cruza as pernas, passa a mão esquerda sobre a cabeça, gira em torno de si mesmo e se ajoelha de frente para a plateia, olhando para o urso.

75

00:59:32,833 --> 00:59:37,130

Enverga o corpo para trás, depois cai bruscamente para frente.

76

00:59:38,310 --> 00:59:40,878

Levanta-se rapidamente, se ajoelha e senta em seguida.

77

00:59:42,199 --> 00:59:53,707

Fica de joelhos. Senta-se lentamente. Coloca o urso sentado. O urso cai. Ele cai em seguida.

78

00:59:55,849 --> 00:59:58,642

Levanta-se rapidamente. Coloca o urso sentado. O urso cai. Ele cai em seguida.

79

01:00:00,599 --> 01:00:06,294

Repete o movimento várias vezes.

80

01:00:08,470 --> 01:00:09,571

Ele se levanta rapidamente. Apóia-se com as mãos e as pernas por cima do urso.

81

01:00:10,937 --> 01:00:16,712

Senta-se e joga o corpo para trás bruscamente.

82

01:00:17,409 --> 01:00:19,340

Levanta-se rapidamente e se ajoelha de frente para a plateia.

83

01:00:21,912 --> 01:00:28,226

Senta-se e passa a mão na cabeça.

84

01:00:36,154 --> 01:00:50,860

Ajoelha-se lentamente. Coloca o urso sentado. O urso cai. Ele cai em seguida.

85

01:00:52,774 --> 01:01:00,215

Repete o movimento várias vezes.

86

01:01:01,210 --> 01:01:03,577

Ele se levanta rapidamente. Apóia-se com as mãos e as pernas. Cai.

87

01:01:04,831 --> 01:01:19,479

Senta-se. Cruza as pernas. Olha para o urso.

88

01:01:21,141 --> 01:01:38,949

Pega o urso. Levanta-se. Caminha até o fundo do palco.

Ergue o urso com a mão esquerda. Deixa-o cair no chão.

89

01:01:39,344 --> 01:01:48,168

Caminha pelo fundo do palco. Apanha uma vitrola marrom no chão.

90

01:01:51,664 --> 01:01:56,250

Põe o dedo indicador sobre os lábios.

Depois caminha para o centro do palco, onde está o foco de luz.

91

01:02:00,077 --> 01:02:06,293

Coloca a vitrola no chão e retira a tampa.

92

01:02:12,608 --> 01:02:17,349

Ajoelha-se diante dela e coloca a agulha no disco.

93

01:02:21,208 --> 01:02:30,798

Olha para a vitrola. Retira a agulha do disco.

Em seguida, pega o disco de vinil azul.

94

01:02:32,351 --> 01:02:41,658

Levanta-se. Coloca o disco no chão. Pisa sobre ele com o pé direito.

95

01:02:44,568 --> 01:02:52,529

Parado de frente para a plateia, abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo.

96

01:02:54,481 --> 01:02:58,622

Baixa os braços, abaixa-se e apanha o disco.

97

01:02:59,149 --> 01:03:13,681

Coloca-o de volta na vitrola. Gira-o com uma das mãos. Põe a agulha.

98

01:03:20,551 --> 01:03:36,919

Levanta-se. Abre os braços em forma de cruz. Gira em torno de si mesmo cada vez mais rápido.

99

01:03:46,064 --> 01:03:53,161

Continua a girar até que lentamente vai diminuindo o ritmo. Tira a camisa sem parar de girar.

100

01:03:54,062 --> 01:03:56,387

Girando lentamente com a camisa estendida na mão direita.

101

01:03:57,315 --> 01:04:00,171

Pára de frente para a plateia e solta a camisa sobre o pé direito.

102

01:04:02,478 --> 01:04:07,482

("Voltou-se para o sol e disse:")

Junta as mãos. Ergue para os céus.

Abre as mãos na direção do seu pé direito.

103

01:04:18,524 --> 01:04:20,986

Repete esse movimento várias vezes até o final da narração.

104

01:07:54,810 --> 01:08:03,919

(ao final da narração) Veste a blusa.

105

01:08:08,988 --> 01:08:17,325

Tira a agulha do disco. Põe a tampa na vitrola.

106

01:08:20,597 --> 01:08:23,618

Pega a vitrola com uma das mãos.

Põe o dedo indicador sobre os lábios.

107

01:08:26,649 --> 01:08:39,719

Levanta-se com o dedo em riste apontando para um ponto sobre a plateia. O foco se desfaz. Luzes brancas iluminam o palco.

108

01:08:55,438 --> 01:09:09,085

Segura a vitrola sobre o peito. Vira-se lentamente.

De costas, aponta para a sua cabeça.

109

01:09:10,567 --> 01:09:17,551

Passa o dedo por toda a cabeça. Depois passa o dedo pelas costas.

110

01:09:23,081 --> 01:09:38,890

Gira em torno de si. Ainda com o dedo em riste, deita-se lentamente.

111

01:09:43,478 --> 01:09:50,962

Ainda segurando a vitrola, começa a se contorcer.

112

01:09:53,071 --> 01:09:58,913

Senta-se. Coloca a vitrola no chão. Coloca o dedo sobre os lábios.

113

01:10:02,925 --> 01:10:11,048

Levanta-se lentamente ainda com o dedo em riste. Segura a vitrola com a mão esquerda.

114

01:10:12,968 --> 01:10:19,705

De joelhos, coloca novamente o dedo sobre os lábios.

115

01:10:28,767 --> 01:10:38,964

Levanta-se lentamente. Passa o dedo pelo rosto.

116

01:10:47,352 --> 01:10:53,820

Caminha até o fundo do palco. Coloca a vitrola no chão.

117

01:10:56,029 --> 01:10:58,326

O palco escurece. Forma-se um foco quadrado no centro. Ele caminha até o foco de luz.

118

01:11:11,202 --> 01:11:32,913

Inclina o corpo lentamente para frente. Cai.

119

01:11:42,966 --> 01:11:44,923

De bruços, impulsiona o corpo com as mãos e as pernas, suspendendo-o totalmente do chão.

120

01:12:07,973 --> 01:12:15,903

Ajoelha-se lentamente de frente para a plateia.

121

01:12:20,906 --> 01:12:25,681

Levanta-se lentamente.

122

01:12:32,861 --> 01:12:36,771

Gira em torno de si.

123

01:12:41,542 --> 01:12:44,590

Caminha para o fundo do palco. Apanha um chicote.

124

01:12:49,838 --> 01:13:01,352

De costas para a plateia, chicoteia a parte de trás do seu corpo.

125

01:13:56,644 --> 01:13:59,584

Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta o chicote com a mão direita e o solta.

126

01:14:01,729 --> 01:14:11,744

Volta ao centro do foco. Tira a camisa. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a camisa com a mão esquerda. Solta a camisa. Volta ao centro do foco.

127

01:14:15,207 --> 01:14:22,402

Gira em torno de si.

128

01:14:25,991 --> 01:14:51,453

Tira a calça. Caminha até o fundo do palco. Na ponta dos pés, levanta a calça com a mão direita. Solta a calça. Volta ao centro do foco vestindo cuecas e joelheiras brancas.

129

01:14:55,111 --> 01:15:00,480

Gira em torno de si.

130

01:15:02,643 --> 01:15:06,086

Ergue a mão direita com a palma virada para a plateia. Balança o braço e as gordurinhas.

131

01:15:07,161 --> 01:15:08,497

Fecha a mão e baixa o braço.

132

01:15:09,632 --> 01:15:11,533

Balança a barriga com a mão esquerda.

133

01:15:15,166 --> 01:15:17,741

Ergue a mão esquerda com a palma virada para a plateia e balança o braço.

134

01:15:19,255 --> 01:15:20,438

Baixa o braço.

135

01:15:21,294 --> 01:15:27,217

Balança o peitinho com a mão direita. Balança as gordurinhas da barriga.

136

01:15:28,976 --> 01:15:30,397

Balança o peitinho com a mão esquerda.

137

01:15:33,952 --> 01:15:41,158

Vira-se de costas para a plateia. Balança as nádegas. Primeiro a nádega direita, depois a esquerda.

138

01:15:42,178 --> 01:15:45,390

Vira-se de frente para a plateia (fala do ator em seguida).

139

01:16:00,804 --> 01:16:09,408

Caminha para o fundo do palco. Abraça a barriga com as duas mãos. De lado, percorre em diagonal um fecho de luz.

140

01:16:11,591 --> 01:16:17,406

Movimenta a cabeça para os lados, para frente e para trás no ritmo da música. (repete várias vezes)

141

01:16:50,948 --> 01:16:56,103

Chega à extremidade do fecho. Volta para o ponto de partida realizando os mesmos movimentos. (repete)

142

01:17:24,422 --> 01:17:25,761

Cai e se contorce. (entra uma narração)

143

01:18:56,660 --> 01:19:14,097

Ele se levanta. Veste as calças. Veste a blusa. (sobrepôr)

144

01:19:33,719 --> 01:19:40,176

Ajeita a vitrola. Apanha o chicote, ergue-o e solta.

145

01:19:41,220 --> 01:20:16,751

Pega o urso. A corda. Vai ao centro do palco. Amarra o urso. Joga-o no chão. Sai. As luzes se apagam.