



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

**SARA MABEL ANCELMO BENVENUTO**

**ADAPTAÇÃO FÍLMICA E AUDIODESCRIÇÃO: UMA  
PROPOSTA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA  
ACESSÍVEL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

**FORTALEZA  
2013**

SARA MABEL ANCELMO BENVENUTO

ADAPTAÇÃO FÍLMICA E AUDIODESCRIÇÃO: UMA  
PROPOSTA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
ACESSÍVEL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA  
VISUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada (Área de Concentração: Linguagem e Interação).

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Santiago Araújo

FORTALEZA - CEARÁ  
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Universidade Estadual do Ceará**  
**Biblioteca Central CENTRO DE HUMANIDADES**  
**Bibliotecário Responsável – Doris Day Eliano França – CRB-3/726**

- B478a Benvenuto, Sara Mabel Ancelmo.  
Adaptação fílmica e audiodescrição: uma proposta de produção cinematográfica para pessoas com deficiência visual / Sara Mabel Ancelmo Benvenuto. – 2013.  
CD-ROM. 105 f.; il. (algumas color) : 4 ¾ pol.
- “CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm)”.
- Monografia (Especialização) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Especialização em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2013.  
Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.
1. Tradução audiovisual. 2. Adaptação fílmica. 3. Audiodescrição. 4. Acessibilidade. I. Título.
- CDD: 418

SARA MABEL ANCELMO BENVENUTO

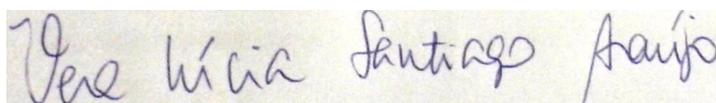
ADAPTAÇÃO FÍLMICA E AUDIODESCRIÇÃO: UMA PROPOSTA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA ACESSÍVEL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada (Área de Concentração: Linguagem e Interação).

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Santiago Araújo

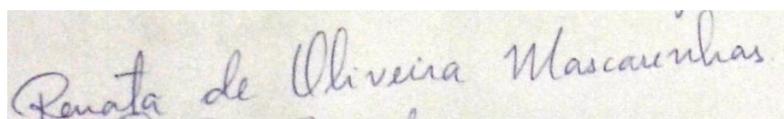
Aprovada em: 07/05/2013

BANCA EXAMINADORA



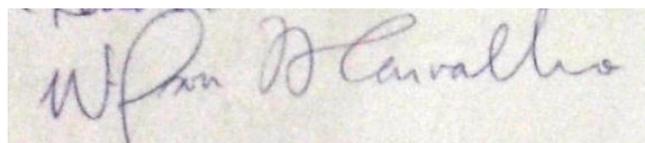
---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Santiago Araújo  
Universidade Estadual do Ceará



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Mascarenhas  
Universidade Estadual do Ceará (CED)



---

Prof. Dr. Wilson Júnior de Araújo Carvalho (PosLA)  
Universidade Estadual do Ceará

Ao meu pai, Francisco Benvenuto Sobrinho  
e à minha mãe, Maria Duciclea de Anselmo.

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço a minha família, minha mãe, meu pai, meu irmão, minha irmã, minhas tias, tios e primos por todo o suporte, alicerce e admiração na minha vida e no meu percurso acadêmico;

À professora Dra. Vera Santiago pelo amplo apoio, aprendizado e crença no meu trabalho;

A todos os professores da graduação no Curso de Letras e da Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE por contribuírem, cada um a sua forma, para minha formação como pesquisadora e identidade;

A todos meus colegas do Grupo LEAD pela luta em comum e, especialmente, ao importante trio da faculdade Terezinha, Karlucy e Paulo Victor pela persistência na crença acadêmica;

Aos amigos, Gabriela, Ad, Pedro, César, Alice, Alines, Amanda, Ananda, Patrícia, Camila, Liane e a todas as Déboras da minha vida pela infinta certeza da companhia e pelo caminhar sempre junto.

Especialmente à Debora Maria, que, como boa Maria, tem o dom de ser quem é e tem a força que me alerta e me guia.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro como bolsista, possibilitando dedicação integral a este trabalho.

*Um bom diretor de cinema não permite que o espectador olhe para a cena ao acaso.*

Bela Balazs

## RESUMO

Quase todos os guias de AD afirmam que as inserções de AD não devem se sobrepor aos diálogos e algumas trilhas sonoras. Essa restrição limita a audiodescrição de elementos característicos do filme de forma relevante, como enquadramentos, movimentos de câmera, efeitos de iluminação e aspectos da edição. Como resultado, as escolhas do audiodescritor são restringidas e, por esta razão, os elementos do cinema não são enfatizados. Dada a importância da descrição desses elementos para as pessoas com deficiência visual apreciarem o filme, este estudo tem como objetivo produzir um filme que leva em conta a acessibilidade para pessoas cegas e com baixa visão desde a fase de pré-produção do filme. Quanto ao método utilizado, a pesquisa faz uso de pesquisa descritiva com caráter exploratório da adaptação fílmica e audiodescrição de uma produção dirigida a pessoas com deficiência visual. Nesta perspectiva, foi realizada uma adaptação fílmica do conto *Hills like white elephants* de Ernest Hemingway. Foi produzido um filme de 6 minutos intitulado *Branco elefantes* a fim de aliar o processo de realização fílmica ao processo audiodescritivo do filme. O filme foi desenvolvido tendo em mente os parâmetros da audiodescrição, especificamente os parâmetros narratológicos propostos por Payá (2010). Portanto, o objetivo deste estudo é demonstrar a relevância de um filme que combina cinema e AD, a fim de sugerir formas diferentes de descrever recursos fílmicos, bem como outros elementos verbais (créditos iniciais e finais, logo filme, legendas e assim por diante) e não-verbais (personagens, elementos temporais e espaciais, e ações) descritos por Jimenez-Hurtado (2010).

Palavras-chave: Tradução audiovisual, Audiodescrição, Acessibilidade, Realização fílmica.

## ABSTRACT

Almost all AD guides claim that AD insertions should not overlap dialogues and some sound tracks. This constraint limits the audiodescription of several significant film features, such as framing, camera movements and editing. As a result, the audiodescriptor's choices are restrained and, for this reason, film elements are not emphasized. Given the importance of the description of these elements for the blind to enjoy the film, this study aims to produce a movie that takes into account the accessibility for blind people since the pre-production phase of filmmaking. As far as method is concerned, the research makes use of a descriptive analysis with an exploratory nature of a film adaption and audiodescription of a film production directed to people with visual disability. In this perspective, we performed a film adaptation of the short story *Hills like white elephants* from Ernest Hemingway. It was produced a 6 minute film, entitled *Branco elefantes* (White Elephants) in order to combine the process of filmmaking to audiodescription. The film was developed having audiodescription parameters in mind, specifically the narratological parameters proposed by Payá (2010). Nevertheless, the purpose is to demonstrate the relevance of a film that combines filmmaking and AD, in order to suggest different ways of describing film features as well as the other verbal (characters, temporal and spatial elements, and actions) non-verbal elements (initial and final credits, film logo, captions and so on) described by Jimenez-Hurtado (2010).

Keywords: Audiovisual translation, audiodescription, accessibility, filmmaking.

**LISTA DE QUADROS**

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Quadro 1:</b> Teorias do Cinema por Casetti (1994) .....               | 21 |
| <b>Quadro 2:</b> Taggetti Imagen .....                                    | 43 |
| <b>Quadro 3:</b> Representação do ciclo básico da investigação-ação. .... | 47 |
| <b>Quadro 4:</b> Decupagem de Brancos elefantes .....                     | 55 |
| <b>Quadro 5:</b> Decupagem do filme .....                                 | 77 |
| <b>Quadro 6:</b> Inserção 1 .....                                         | 84 |
| <b>Quadro 7:</b> Inserção 2 .....                                         | 85 |
| <b>Quadro 8:</b> Inserção 3 .....                                         | 86 |
| <b>Quadro 9:</b> Inserção 4 .....                                         | 87 |
| <b>Quadro 10:</b> Inserção 5 .....                                        | 88 |
| <b>Quadro 11:</b> Inserção 6 .....                                        | 88 |
| <b>Quadro 12:</b> Inserção 7 .....                                        | 89 |
| <b>Quadro 13:</b> Inserção 8 .....                                        | 89 |
| <b>Quadro 14:</b> Inserção 9 .....                                        | 89 |
| <b>Quadro 15:</b> Inserção 10 .....                                       | 94 |
| <b>Quadro 16:</b> Inserção 11 .....                                       | 96 |

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1:</b> Plano Aberto.....                      | 26 |
| <b>Figura 2:</b> Plano americano.....                   | 26 |
| <b>Figura 3:</b> Plano médio .....                      | 27 |
| <b>Figura 4:</b> Primeiro plano .....                   | 27 |
| <b>Figura 5:</b> Close .....                            | 27 |
| <b>Figura 6:</b> Plano de detalhe.....                  | 28 |
| <b>Figura 7:</b> Contraplano.....                       | 28 |
| <b>Figura 8:</b> Câmera subjetiva.....                  | 29 |
| <b>Figura 9:</b> Decupagem das cenas do filme .....     | 55 |
| <b>Figura 10:</b> Sequência 1 .....                     | 58 |
| <b>Figura 11:</b> Sequência 2.....                      | 57 |
| <b>Figura 12:</b> Sequência 3 .....                     | 57 |
| <b>Figura 13:</b> Interface do Final Cut.....           | 64 |
| <b>Figura 14:</b> Interface do Subtitle Workshop.....   | 67 |
| <b>Figura 15:</b> Cores mais vivas .....                | 77 |
| <b>Figura 16:</b> Cores mais opacas e escuras .....     | 77 |
| <b>Figura 17:</b> Rapaz ocupa mais espaço na tela.....  | 78 |
| <b>Figura 18:</b> Jovem ocupa mais espaço na tela. .... | 78 |
| <b>Figura 19:</b> Plano de detalhe do cigarro.....      | 70 |
| <b>Figura 20:</b> Plano subjetivo dele .....            | 81 |

## SUMÁRIO

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....                                       | 13 |
| 1.1 A pesquisa em AD.....                                       | 14 |
| 1.2 Nossa pesquisa .....                                        | 18 |
| <b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....                            | 19 |
| 2.1. Sobre cinema, teoria e prática .....                       | 19 |
| 2.1.1 A teoria do cinema.....                                   | 21 |
| 2.1.2 Linguagem cinematográfica .....                           | 24 |
| 2.1.2.1. Nível do Plano.....                                    | 27 |
| 2.1.2.2. Nível da Sequência .....                               | 31 |
| 2.1.2.3 Nível do filme .....                                    | 36 |
| 2.2. AD de filmes.....                                          | 38 |
| 2.2.1. A audiodescrição e o cinema .....                        | 40 |
| 2.2.2. AD ressignificada em filmes .....                        | 44 |
| <b>3 METODOLOGIA</b> .....                                      | 46 |
| 3.1. Tipo de pesquisa.....                                      | 46 |
| 3.2. Contexto da Pesquisa.....                                  | 47 |
| 3.3. Constituição do corpus .....                               | 47 |
| 3.4. Procedimentos de análise.....                              | 47 |
| 3.4.1. A realização de Brancos elefantes.....                   | 50 |
| 3.4.2. Finalização de Brancos elefantes.....                    | 53 |
| 3.4.3. Procedimento técnico de montagem do filme .....          | 49 |
| 3.4.4. A elaboração da AD de Brancos elefantes.....             | 63 |
| 3.5. Análise dos Resultados.....                                | 66 |
| <b>4. A ADAPTAÇÃO FÍLMICA E A AD DE BRANCOS ELEFANTES</b> ..... | 67 |
| 4.1 A Adaptação de Brancos Elefantes .....                      | 67 |
| 4.1.1 O conto .....                                             | 67 |
| 4.1.2. O filme.....                                             | 71 |

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| 4.1.2.1 O Roteiro.....                         | 71         |
| 4.1.2.2 A decupagem .....                      | 74         |
| 4.1.2.3 Edição e finalização do filme.....     | 76         |
| 4.2 A Audiodescrição de Brancos Elefantes..... | 79         |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>            | <b>98</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                        | <b>100</b> |
| <b>APÊNDICE.....</b>                           | <b>104</b> |
| Roteiro de AD de Bancos elefantes              |            |

## 1. INTRODUÇÃO

A constante exposição aos meios tecnológicos das últimas décadas tem contribuído para um novo modo de conceber a realidade. As diversas formas de captação e reprodução de imagens como câmeras, computadores, softwares de criação de vídeos e sites, em que se é possível reproduzir e divulgar projetos, existentes nos nossos dias, tem trazido além de uma maior possibilidade e oportunidade de expressão, uma maior necessidade também, de um público que assista, leia, escute, comente e divulgue essas produções.

Segundo Payá (2007), mais de 94% da informação que recebem o homem e a mulher contemporâneos entra no cérebro pelos sentidos da visão e da audição. Mais de 80% especificamente através da percepção visual. Sendo assim, a época digital requer que as obras atuais alcancem a todos, mostrando-se acessíveis a qualquer pessoa que por ventura as procurem. Contudo, aqueles com deficiência visual ou baixa visão são automaticamente deixados fora desse sistema. A portaria nº 310 de 27 de junho de 2006 (Diário Oficial da União de 28/07/2006), que complementa o Decreto nº 5.296 de 2/12/1004, tem como meta mudar a atual situação no tocante às mídias televisivas. Os referidos instrumentos normativos tratam, neste sentido, da acessibilidade a produtos audiovisuais por pessoas com deficiência, estabelecendo que a programação veiculada pelas estações transmissoras ou retransmissoras dos serviços de radiodifusão de sons e imagens deverá conter também audiodescrição em língua portuguesa, devendo ser transmitida através do Programa Secundário de Áudio (SAP). A partir da publicação dessa portaria, iniciou-se uma série de reflexões e discussões sobre a inclusão das pessoas com deficiência visual brasileiros no contexto audiovisual. Não somente esta discussão, especificamente, mas também a possibilidade da inserção da AD em filmes, tornaram-se estudos centrais realizados pelo grupo LEAD da Universidade Estadual do Ceará, no âmbito do PROCAD, fato que desencadeou no desenvolvimento, neste âmbito, de um projeto de Cooperação Acadêmica entre a UECE e a UFMG. O objetivo deste projeto é realizar uma pesquisa sobre audiodescrição (AD) com mineiros e cearenses com deficiência visual, objetivando,

assim, elaborar uma nova proposta de AD e promover a total acessibilidade das pessoas com deficiência visual brasileiras no campo visual e audiovisual. Este estudo, portanto, está inserido nesta proposta, tendo como questionamento central os parâmetros adequados para a descrição da linguagem do cinema.

Antes de discutirmos essa proposta, é relevante entendermos o conceito de audiodescrição. De acordo com Araújo (2011), a AD é a técnica utilizada para tornar acessíveis para pessoas com deficiência visual o cinema, o teatro, a TV, exposições de quadros e outras formas artísticas envolvendo o campo visual. Num filme, a AD é uma descrição adicional que narra a ação da cena, as expressões faciais, a linguagem corporal, os cenários, os figurinos, enfim, todos os elementos relevantes, verbais ou não-verbais). Geralmente, essa narração é inserida entre os diálogos e não interfere nos efeitos musicais e sonoros.

A AD, neste projeto, é vista como uma modalidade de tradução intersemiótica, já que aborda a resignificação de elementos visuais para o contexto verbal, conforme a definição de Jakobson (1995). O autor descreve três tipos de tradução: a interlinguística ou tradução propriamente dita (textos de partida e chegada em línguas diferentes); a intralinguística ou reformulação (textos de partida e chegada na mesma língua); e a intersemiótica ou transmutação (textos de partida e chegada em meios semióticos diferentes, do visual para o verbal e vice-versa). Sendo assim, a pesquisa em AD trabalha numa perspectiva interdisciplinar, envolvendo, dentre outras disciplinas, a linguística aplicada e os estudos da tradução. No caso dessa pesquisa especificamente, ainda temos os estudos fílmicos.

### **1.1 A pesquisa em AD**

Apesar das ainda embrionárias pesquisas em AD, trabalhos como os de Jimenez Hurtado (2010), Perez Payá (2007) e Casado (2007) trouxeram importantes contribuições na busca de parâmetros que atendam satisfatoriamente às necessidades das pessoas com deficiência visual. O grupo de pesquisadoras Payá, Jimenez-Hurtado e Casado, por meio de uma extensa análise de roteiros de filmes audiodescritos, examinou determinados aspectos em relação à AD a partir de

elementos cinematográficos (linguagem da câmera a ser usada na AD), gramaticais (itens linguísticos usados na AD) e narratológicos (elementos visuais verbais e não-verbais).

Para Payá, os roteiros de filme e AD são distintos porque possuem diferentes objetivos quando descrevem uma mesma cena. Numa análise comparativa entre os dois roteiros do filme *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino a autora observou algumas diferenças. Na cena inicial do filme, podemos ver os rostos de dois personagens dentro de um carro. No roteiro do filme é descrito o modelo de carro e seu percurso, mas nada é mencionado sobre os personagens já que podemos visualizá-los na imagem. Diferentemente deste, o roteiro de AD aponta precisamente para a descrição desses personagens a fim de que as pessoas com deficiência visual possam acompanhar o filme.

Para Jimenez Hurtado (2007, 2010), a AD deve observar os elementos visuais verbais, como créditos, e não-verbais, como ambiente, ações e personagens. Casado (2007), por sua vez, traz maneiras de caracterização da descrição dos personagens. Segundo ela, a descrição destes deve ser feita no desenrolar da trama do filme uma vez que não há muito tempo para inserir essas descrições entre os diálogos.

As contribuições desses estudos serão de grande auxílio para esta pesquisa uma vez que elas confrontam elementos típicos da produção do cinema, e sua descrição. É precisamente neste aspecto que esta pesquisa pretende avançar, propondo uma forma de AD que revele mais nitidamente os aspectos audiovisuais, como a linguagem de câmera e efeitos de montagem.

No Brasil, temos os trabalhos de Franco (2007) e Silva (2009). Os resultados de Franco sugeriram que a AD pode auxiliar bastante a compreensão das pessoas com deficiência visual. Esses resultados foram obtidos por meio da análise da recepção ao curta-metragem *Pênalti*, de Adler Kibe Paz, realizada com vinte participantes, dentre esses 10 assistiram ao filme com AD e 10 sem este recurso. Os dados apontaram que, comparado ao segundo, o primeiro grupo obteve melhor desempenho no questionário aplicado após o filme. Silva (2009) apresentou parâmetros para a elaboração de roteiros de AD de filmes infantis por meio de uma pesquisa exploratória com desenhos animados da Turma da Mônica. Os resultados

sugeriram que a presença da AD tanto facilitou a compreensão dos desenhos, permitindo que a experiência das crianças fosse mais educativa e prazerosa, quanto mostrou a preferência por locuções com maiores inflexões de voz, denotando uma narração mais interpretativa das imagens.

Na UECE, temos também os trabalhos do grupo LEAD (Legendagem e Audiodescrição). Há oito dissertações concluídas (Braga, 2001, Oliveira Júnior, 2001, Medeiros, 2012, Seoane, 2012, Sales, 2012, Marques, 2012, Leão, 2012, Dantas, 2012). Oliveira (2011) fez um estudo descritivo sobre a AD das obras do artista plástico Aldemir Martins. Medeiros (2012), por sua vez, propõe a análise das terminologias usadas na AD buscando construir uma microestrutura para um glossário de termos da AD. Podemos observar ainda que a pesquisa de Leão (2012), tem como cerne propor um debate sobre a criação de um modelo de AD direcionada ao teatro para crianças com deficiência visual, enquanto Dantas (2012), segue outra linha, discutindo a busca de parâmetros para audiodescrever os desfiles das escolas de samba, bem como tratar sobre a viabilidade da inserção destas nas transmissões de TV.

O trabalho de Braga (BRAGA, 2011 e ARAÚJO E BRAGA, 2011), por sua vez, relata uma pesquisa exploratória na AD do filme *O Grão de Petrus Cariry*. Esse estudo dialoga com esta pesquisa, porque faz uma discussão sobre o uso da linguagem do cinema na AD. Um dos fatores do sucesso deste trabalho foi a ênfase dada à importância do gênero do filme na elaboração da AD, nesse caso, um drama que se enquadra também no gênero filme de autor, seguindo a definição de Vanoye e Goliot-Lété (1992). Apesar de a linguagem da câmera, mostrando esses elementos característicos de filme de autor, não ter sido privilegiada na AD proposta pelo autor, a pesquisa comprovou que as pessoas com deficiência visual obtiveram êxito na compreensão da obra através da presença da AD.

Ainda na proposta de AD de filmes, Seoane trata do auxílio do *Eye Tracker*, um programa de rastreamento ocular, que auxilia na tomada de decisões dos audiodescritores sobre quais aspectos priorizar em uma AD. Já a pesquisa de Sales (2012) trata da construção do personagem principal do filme *Bezerra de Menezes*, de Glauber Santos Paiva Filho e Joel Pimentel, enfocando seus aspectos de referência na descrição da AD do filme. Marques (2012), em uma visão similar, traz à tona a relevância do estudo da descrição dos personagens na AD do

filme *Bezerra de Menezes*.

Em uma perspectiva mais próxima do âmbito do cinema, Mascarenhas (2012) propõe a análise da elaboração do roteiro de AD da minissérie policial *Luna Caliente* por meio do papel da narratologia audiovisual. Para isso, ela compara as estratégias tradutórias envolvidas tanto no roteiro de AD proposto pela audiodescritora colaboradora do grupo TRAMAD da Bahia, como pelo roteiro desenvolvido pela pesquisadora. Ao fim da pesquisa, a autora observou que, apesar de opções em comum entre os roteiros, como construção dos espaços, encenação e cinematografia, o roteiro proposto por Mascarenhas foi mais sistemático e regular na recriação de elementos tipicamente cinematográficos como a distribuição dos planos, os movimentos de câmera, o ritmo, a montagem, a fotografia, entre outros elementos na composição da estrutura usual de mistério e suspense da narrativa policial.

Levando em consideração as reflexões trazidas a partir desses estudos, é possível perceber que a intenção comunicativa da AD vai além de informar ao receptor o que está acontecendo de forma objetiva, ou seja, somente tratar sobre o que é captado apenas pela visão. Na minha opinião, em uma AD que se limite apenas ao que pode ser percebido superficialmente, deixando de fora os elementos cinematográficos, como enquadramentos, pontos de vista e ritmo de montagem, corre-se o risco de ter uma tradução incompleta da obra, por não tornar evidente as estruturas típicas da linguagem dessa modalidade de arte que é o cinema. Como foi o caso da AD do filme *O Grão*, de Petrus Cariry, em que se pode perceber, apesar de haver tempo livre sem diálogos, descrições que se limitam meramente a informar os elementos narratológicos literários em detrimento dos elementos captados pela câmera, os quais mostram claramente as escolhas estilísticas do diretor. Além disso, informações sobre que elementos priorizar, o tempo de narração, como deve ser a narração bem como questões de ordem fílmicas e linguísticas devem ser observadas para uma melhor AD de determinada obra e sua respectiva semiose, neste caso o cinema.

## 1.2. Nossa pesquisa

Dentro da mesma perspectiva da aproximação do contexto cinematográfico de Mascarenhas (2012), esta pesquisa, não apenas faz uma análise descritiva ou exploratória dos estudos já realizados em AD de filmes, mas complementando aquelas, propõe-se o trabalhar diretamente e ativamente com seu objeto de estudo através da produção de um filme curta-metragem adaptado de um conto, contribuindo, assim, com uma nova modalidade de produção no grupo LEAD, qual seja, um filme acessível para pessoas com deficiência visual desde sua criação.

Além de corroborar com a pesquisa em AD de filmes, este estudo objetiva formular e analisar, a partir da tradução dos elementos típicos do audiovisual propostos por Payá (2010) e o estudo mais aprofundado sobre a realização fílmica, diretrizes para uma maior reflexão na AD de filmes.

A opção pela realização fílmica partiu do interesse particular da pesquisadora sobre cinema, por ter uma maior experiência nesse âmbito, e do interesse na aproximação entre as descrições da AD e dos aspectos fílmicos, por meio da proposta de elaboração do roteiro de AD concomitante com as fases da produção cinematográfica. Dessa forma, decidimos trabalhar tanto com a adaptação fílmica de uma consagrada obra literária, como com a elaboração do roteiro de AD de filmes.

Para realizar esse intento conjunto, optamos pela abordagem descritiva com caráter exploratório de produção fílmica. Com isso, esse estudo se divide em quatro capítulos, além deste introdutório. No capítulo dois, refletimos acerca da teoria do cinema e da AD para um melhor entendimento do processo implicado em ambas as partes. Em seguida, no capítulo três, contemplamos os procedimentos metodológicos envolvidos no desenvolvimento do processo de adaptação fílmica e roteiro de AD. Logo após, no capítulo quatro, analisamos as estratégias utilizadas em ambos os processos tradutórios, adaptação fílmica e AD. Finalmente, no capítulo cinco, a partir dessas análises, avaliamos a contribuição da junção entre a realização fílmica e criação da AD a fim de promover uma melhoria no quesito da conformidade do discurso da AD com o discurso fílmico e sugerir bases para futuras pesquisas

nesse âmbito.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo abordaremos as discussões e reflexões acerca dos estudos teóricos relacionados à arte do cinema e à AD de filmes. Planejamos também, expor as bases práticas de ambas as áreas, contemplando o ato de fazer filmes conjuntamente com o ato de audiodescrevê-los. Nesse sentido, visamos construir as pontes necessárias para a realização da pesquisa. Para isso, iniciaremos, primeiramente, com o estudo da teoria fílmica, apontando os principais teóricos norteadores desta para o desenvolvimento da nossa pesquisa. Em seguida, passaremos para o estudo da teoria de audiodescrição, apresentando as formas centrais de recriação verbal para os parâmetros audiovisuais estudados.

### 2.1 Sobre cinema, teoria e prática

Desde o início de sua invenção, o cinema estabeleceu uma série de reflexões e questionamentos sobre seu posicionamento e definição como forma de arte consagrada. Dentre acordos e desacordos entre os críticos de arte da época e seus primeiros teóricos quanto à sua validade ou não como arte, o cinema acabou por se eleger, através da sua miscelânea de elementos artísticos de outras áreas, uma forma concreta e sistematizada de narrar uma história. Muito se discutiu sobre o seu real poder de criação artística, uma vez que o cinema se utilizava de elementos de outras áreas como literatura, teatro e fotografia; e a partir disso, sobre o elemento que caracterizava sua matéria em si. No entanto, essas discussões e dúvidas a seu respeito apenas deram bases para sua lapidação e consolidação como obra de arte, ou até “sétima arte”, como outrora denominado, referindo-se, com isso, a uma possível evolução da arte em si através do cinema.

A bem da verdade, como diria Stam (2003), podemos traçar um paralelo entre as metáforas já utilizadas para denotar o cinema e a história do próprio cinema como em expressões como “cine-olho”, “cine-droga”, “magia do cinema”, “janela para o mundo”, “*câmera-stylo*”, “linguagem cinematográfica”, “espelho

cinematográfico”, “sonho cinematográfico”, dentre outras. Por meio dessas expressões, percebemos os estágios de maior crença ou descrença no dispositivo fílmico dos primórdios até hoje. Se pensarmos no “cine-olho” como a ainda neutralidade do desconhecimento do elemento audiovisual seguido do “cine-droga” como a negação e refutação do estabelecimento desse como forma de arte até o “sonho cinematográfico” como a plena aceitação e legitimação deste, podemos visualizar o percurso de aproximação e fortalecimento do cinema das outras formas de arte, até então, já consolidadas como a pintura, música e teatro.

Durante esse estabelecimento de ideias sobre as funções do cinema e a forma de fazê-lo, contamos com as indagações e posicionamentos de inúmeros autores e diretores. Dessa forma, não podemos pensar na consolidação e sistematização convergente de uma única teoria do cinema. Na verdade, os estudos sobre cinema são, acima de tudo, esforços multiculturais e internacionais, ainda que imperialistas e, em alguns momentos, chauvinistas. Similarmente, do ponto de vista filosófico e literário, não teremos uma unicidade de pensamentos, mas sim opiniões e escolas diversas, ora contrastando-se ora complementando-se entre si.

De acordo com Carroll e Bordwell (1996), em oposição à teorização mais dura e quase religiosa dos primórdios dos estudos cinematográficos, podemos pensar em uma teoria mais modesta e menos normativa do cinema em relação à sua epistemologia. Os autores, então propõem uma teoria, de menor alcance que a da Grande Teoria, que respeitasse como pressuposto teórico qualquer forma de investigação que explicasse ou consagrasse os recursos cinematográficos. Dessa forma, a teoria trataria mais de um diálogo atencioso entre a comunidade de espectadores, autores e críticos com a arte cinematográfica do que de um conjunto de imposições de regras e verdades incondicionais.

Assim, pensar em uma teoria do cinema é pensar, necessariamente, em uma comunidade que a aceite e a estabeleça, com em qualquer forma de arte, e, contribua para o constante desenvolvimento da concepção dos seus fenômenos. Como visto ainda em Stam (2003),

A teoria do cinema é um corpo de conceitos em permanente evolução concebido para explicar o cinema em suas várias dimensões (ética, social, psicológica) para uma comunidade de estudiosos, críticos e espectadores interessados. (STAM, 2003, p.20)

Contudo, julgamos necessário apontar que essa menor normatividade proposta por Carroll e Bordwell (1996) não promove uma condenação do estudo mais aprofundado sobre questões políticas, filosóficas ou ideológicas dentro do discurso cinematográfico. Como postula Xavier (1984):

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas. (XAVIER, 1984, p.9)

Com isso, as indagações mais específicas podem e devem ser feitas sempre que se julgar relevante dentro de um determinado estudo como, por exemplo, certos padrões de representação de gênero, etnia e cultura em conformidade com regularidades também no cinema *hollywoodiano*. No entanto, na ideia de uma teoria menos rígida e autoritária, essas questões mais amplas não devem direcionar de forma normativa e absoluta as investigações teorizadas sobre o fazer cinema.

Ressaltada a importância e função da teoria fílmica, passamos, a seguir, para uma breve apresentação e categorização dos seus principais momentos e enfoque metodológicos bem como aquela que terá maior relevância para nosso estudo.

### 2.1.1 A teoria do cinema

Tendo em vista as reflexões discutidas a pouco, apresentaremos um rápido histórico das investigações mais relevantes no campo do cinema que auxiliam no embasamento desta pesquisa. Todavia, vale ressaltar que os postulados das teorias aqui apresentadas, cada uma a sua maneira, apenas permitem uma melhor organização e sistematização do mecanismo cinematográfico para auxiliar na forma de analisar e fazer cinema, com isso, elas não são reivindicações autoritárias a serem cumpridas e repetidas.

Casetti (1994) propõe uma divisão resumida das principais correntes teóricas. Ele as divide em correntes ontológicas, metodológicas e de campo. Como

visualizado no quadro abaixo.

Quadro 1: Teorias do Cinema por Casetti (1994)

|                                                            |                    |                              |                                          |
|------------------------------------------------------------|--------------------|------------------------------|------------------------------------------|
| Teorias                                                    | Ontológicas        | Metodológicas                | de Campo                                 |
| Componente                                                 | Metafísico         | Sistemático                  | Fenomênico                               |
| Objeto                                                     | Essência           | Pertinência                  | Problemática                             |
| Operação                                                   | Definir            | Analisar                     | Explorar                                 |
| Saber                                                      | Global             | Em perspectiva               | Transversal                              |
| Critério                                                   | A verdade          | Correção                     | Impregnação                              |
| Sujeito                                                    | Críticos           | Estudos<br>Disciplinares     | Especialistas/Inte<br>rvenção            |
| Âmbito                                                     | Revistas           | Instituição/<br>Universidade | Universidade/<br>Meios de<br>comunicação |
| Fator de<br>unificação                                     | Linguagem<br>comum | Formação                     | Interesse                                |
| Instrumento                                                | Ensaio             | Textos<br>científicos        | Estudo/<br>intervenção                   |
| Objetivo                                                   | Cultural           | Científico                   | Social                                   |
| Fonte: adaptado de PAYA, In. JIMENEZ HURTADO ET AL., 2010. |                    |                              |                                          |

As teorias ontológicas tem como principal teórico André Bazin e refletem sobre a essência do cinema, assim como buscam um compromisso maior quanto a reprodução do “real” no cinema. Dessa maneira, essas teorias postulam sobre a matéria do cinema e a maneira em que os mecanismos cinematográficos apresentam a verdade ou realidade nas telas. Bazin chega a mencionar o cinema da transparência e a montagem proibida para máxima reprodução do “real”. Para ele

A especificidade cinematográfica reside no simples respeito fotográfico da unidade da imagem [...] É necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. (BAZIN, 1975, p.39)

Dessa forma, a função essencial do filme para ele é mostrar os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme. Nessa perspectiva, aquilo que é considerado principal é sempre um evento “real” em sua continuidade, ou melhor, a ação contínua em um determinado plano. Vale destacar o plano-sequência como um dos expoentes desse tipo sistema, uma vez que ele é um tipo de plano mais longo e de duração mais aproximada com a nossa realidade cotidiana.

A corrente metodológica, por sua vez, tem como principal expoente Christian Metz e objetiva definir a instituição do cinema como linguagem, estudando a capacidade linguística e discursiva do cinema. Nesse sentido, Metz amplia o

estatuto cinematográfico para uma discussão além da essência do cinema, propondo, através da comparação com as línguas, um maior enfoque nos procedimentos básicos de significação no cinema. Dessa forma, essa orientação teórica propõe a existência de um código de base como mediadora da produção natural de significados, ou seja, ela diz que o cinema como linguagem inegavelmente produz significados e para fazê-lo necessita de uma estrutura de base de regras combinatórias, o código cinematográfico, ou melhor, a linguagem cinematográfica.

No entanto, Metz (1974) alega que o cinema não constitui propriamente uma linguagem amplamente disponível como um código, já que para falar de determinada língua basta utilizá-la, enquanto que usar a linguagem do cinema é normalmente criá-la, uma vez que ela pode seguir as possibilidades das novas tecnologias e novos direcionamentos estéticos. Contudo, a arbitrariedade dos signos, as unidades mínimas e a dupla articulação destas são sistematizadas no cinema à maneira de uma linguagem, corroborando para a aceitação de seu caráter como tal.

Assim, vemos nessa corrente, através do foco da sistematização da produção de sentido no cinema, um foco maior no método de trabalho, qual seja, o estudo de dados para entender os aspectos cinematográficos, uma vez que a parcialidade e pertinência destes já contribui satisfatoriamente para validar o texto fílmico.

Finalmente, a corrente das teorias de campo, tem como principal expoente Barthes e traz consigo heranças do pós-modernismo cultural, em que se direciona a análise dos textos a partir das vias de estrutura e superestrutura. Em outras palavras, parte do enfoque ocorre do significado para o significante, isto é, vai do foco no método do cinema para o espectador deste, o verdadeiro portador do sentido do texto. Diferentemente do método estruturalista estável de Metz, as teorias de campo se interessavam pelos momentos de ruptura e mudança. Nesse sentido, o termo desconstrução é utilizado frequentemente como a investitura nos abalos da estabilidade e fixação do sentido dos textos. Essa desconstrução foi presente na teoria fílmica e na análise fílmica sobretudo como método de leitura, desestabilizando entidades estabelecidas mas conflitantes como o gênero, a etnia, o culturalismo através dessa abertura para o enfoque em mais campos de estudo.

Por meio desses confrontos transversais propostos pela desconstrução, o

cinema pode ser tomado também com um mecanismo de apreensão da realidade para, através de sua análise, compreender melhor o mundo e a sociedade que o integra. (PAYÁ, 2010, p.117)

No contexto de realização fílmica da nossa pesquisa, achamos mais de acordo nos basearmos nos preceitos estipulados por esta corrente metodológica por acreditarmos que esta proponha um construto mais sistematizado do processo fílmico. Haja vista a relevância do entendimento organizado da articulação do elementos fílmicos para a construção de um filme. No entanto, decidimos ir um pouco mais a fundo nos seguimentos recentes do enfoque metodológico com as teorias cognitivistas e o neoformalismo. Essas, a partir da evolução do diálogo com o pós-estruturalismo, dão uma novo enfoque na ponto de vista cinematográfico, em que o cinema não é visto apenas como sistema fixo de significação, mas como um sistema comunicativo completo com o devido enfoque no espectador como parte integrante e ativa da compreensão e finalização da obra. Desse modo, considerando tanto a forma do filme como seu público.

Como forte representante da teoria cognitivista e do neoformalismo podemos destacar o teórico David Bordwell. Para ele, o espectador, a partir dos elementos e estratégias de narração do filme, é também criador da história deste e parte fundamental no seu desfecho comunicativo. É, portanto, segundo Bordwell (1985), através dos princípios da narração que as atividades formais e mentais se organizam para construir um todo narrativo. Bordwell

procura compreender o pensamento, a emoção e a ação humanas mediante o apelo aos processos de representação mental, aos processos naturalísticos e a (algum sentido) de agência racional (BORDWELL e CARROLL, 1996: xvi).

Especialmente a respeito da análise das narrativas fílmicas de Bordwell, linhas gerais sobre o tema foram sintetizadas, de maneira bastante clara, por Robert Stam:

Em *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell oferece uma alternativa cognitiva à semiótica para explicar como os espectadores compreendem os filmes. Para Bordwell, a narração é um processo no qual os filmes fornecem indicações aos espectadores, que utilizam esquemas interpretativos para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes. Do ponto de vista da recepção, os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam suas hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela. Do ponto de vista do filme, a

narrativa opera em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda que fragmentada e fora de sequência, como os acontecimentos são contados; e (2) a fábula, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. A primeira instância, a *syuzhet* (trama) orienta a atividade narrativa do espectador ao fornecer diversos tipos de informações pertinentes com respeito à causalidade e às relações espaço-temporais. A segunda é um construto puramente formal caracterizado pela unidade e coerência (STAM, 2009: 262).

Dessa forma, no trabalho de Bordwell, os processos cognitivos envolvidos no desfrute e compreensão das narrativas fílmicas tem relevada ênfase. Diferentemente das perspectivas de viés estruturalista, não se trata mais de investigar exclusivamente as propriedades intrínsecas às narrativas, mas de voltar a atenção para os modos pelo qual os filmes direcionam e conformam a atividade espectral.

Ao considerar a importância do espectador para a completude da obra fílmica, percebemos ainda mais a relevância do diálogo estabelecido entre o filme e o seu espectador. Diante disso, ressaltamos o destaque para a tradução audiodescritiva das constantes cinematográficas para que o espectador cego possa estabelecer o diálogo com o filme. Além disso, a abordagem cognitivista e neoformalista de Bordwell, tem fundamental contribuição para nossa pesquisa por nos possibilitar adentrar no estudo organizado da construção e funcionamento do texto audiovisual e dar bases para um melhor entendimento da construção e funcionamento do texto audiodescritivo de filmes em si.

### 2.1.2 Linguagem cinematográfica

Ao deixar um pouco de lado a discussão teórica sobre o caráter impreciso do termo linguagem cinematográfica e seus mal-entendidos quanto a sua utilização a propósito do cinema, focamos na ideia de uma linguagem cinematográfica surgir como prova ratificadora do cinema como meio de expressão artística. Uma vez que é em virtude do reconhecimento de estruturas típicas dos elementos do cinema, ou seja, de uma linguagem específica, que poderíamos identificar e distinguir a linguagem do cinema da do teatro e da literatura.

De acordo com Metz (1980), qualquer unidade definida por seu material

de expressão pode-se denominar linguagem. Por exemplo, podemos tomar o material de expressão da literatura como a escrita; a linguagem cinematográfica, por sua vez,

É o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). (STAM, p.132, 2006)

Com isso podemos afirmar que o cinema é uma linguagem não apenas em sentido metafórico mais amplo, mas também como um aglomerado de mensagens geradas a partir de um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos. Com a existência, então, de uma linguagem típica do cinema, este se apropria do caráter intencional de comunicação e de expressão, típico de qualquer linguagem, e cria bases para defesas e refutas de concepções estéticas como as inúmeras regras do cinema narrativo clássico ou a total violação destas regras no cinema experimental.

Dessa forma, podemos pensar na linguagem do cinema não como um sistema apenas normativo ou manual para sua realização, mas como uma articulação funcional do conjunto de unidades e códigos do universo audiovisual do cinema. No entanto, para Odin (2008) essas unidades e códigos não se harmonizam como os códigos gramaticais das línguas naturais. Para ele, as possibilidades das imagens são bem maiores e os condicionalismos destas são regidos, acima de tudo, por gêneros fílmicos e espaços de aceitabilidade. Já que sabemos que aquilo que é aceitável em um filme de suspense não o será em um filme de comédia.

Dentro de uma perspectiva mais recente, temos no escopo do estudo de Bordwell e Thompson (2003), questões teóricas sobre o modelo de organização do texto fílmico mais centradas no estudo das funções e leituras do texto cinematográficos a partir da contemplação do contextos sociais e comunicativos dos códigos e instrumentos fílmicos, bem como da relevância de seu espectador-receptor. Quanto a esses códigos e instrumentos fílmicos, também chamados de objetos cinematográficos por Aumont (1995), podemos dividi-los em três níveis: no nível do plano, no nível da sequência e no nível do filme (narratologia).

### 2.1.2.1. Nível do Plano

No nível do plano, temos o plano como a parte situada entre dois pontos de corte do filme. Costuma-se definir o plano *como qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmara entre o acionamento do motor e sua parada* (Aumont 1995, p.40). O plano abrange parâmetros como dimensões do quadro (enquadramentos) e composição do quadro (encenação, locação, figurinos, cores, iluminação, ponto de vista, duração, ritmo e relação com as outras imagens). Ainda dentro do enquadramento temos os ângulos evidenciados pela câmara, a profundidade do quadro e os movimentos percorridos pela câmara durante a filmagem.

Para uma melhor exemplificação, passaremos a definição e ilustração de algumas das principais características dos planos. Começaremos com exemplos de *enquadramentos* dos planos mais relevantes para o filme clássico de ficção e, principalmente, para o nosso filme em questão.

Plano aberto - utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação

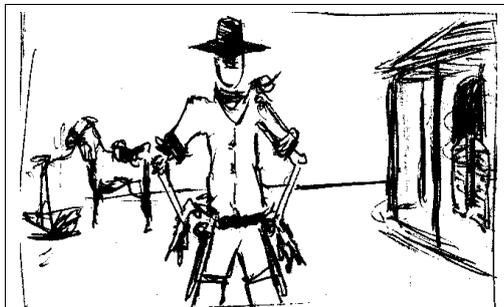
Figura 1: *Plano Aberto*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

Plano Americano - enquadra o personagem a partir do joelhos, teve sua origem nos *westerns* americanos, com a função de mostrar a cartucheira do revólver na cintura.

Figura 2: *Plano Americano*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

Plano médio - o personagem é enquadrado da cintura para cima ou de forma a visualizar sua expressão corporal mais de perto, sobretudo o movimento de suas mãos.

Figura 3: *Plano Médio*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

Primeiro plano- nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções, emoções e atitudes do personagem.

Figura 4: *Primeiro Plano*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

*Close- mostra o rosto inteiro do personagem, do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator.*

*Figura 2: Close*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

Plano de detalhe- mostra parte do corpo, como detalhes da boca, mão etc. Também é usado para mostrar objetos em destaque para a narrativa.

*Figura 3: Plano de detalhe*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

Contraplano- também chamado de câmera sobre o ombro. É utilizado para marcar oposição/localização entre dois atores, principalmente, em cenas de diálogos ou suspense.

*Figura 4: Contraplano*



Fonte: RODRIGUES, 2002.

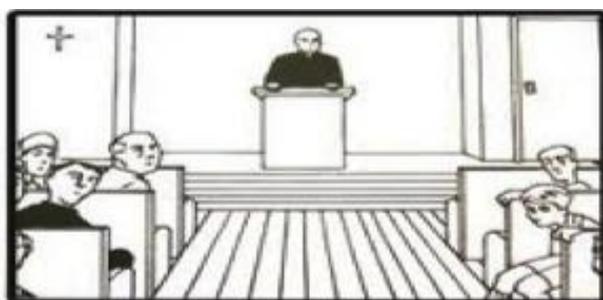
### *Ponto de vista da câmera*

É a colocação da câmera como observador ou ator da cena. Como na literatura ela pode ser objetiva ou subjetiva.

Câmera Objetiva- é o posicionamento da câmara quando ela permite a filmagem de uma cena do ponto de vista de um público imaginário.

Câmera subjetiva- Câmara que funciona como se fosse o olhar do ator. A câmara é tratada como "participante da ação", ou seja, a pessoa que está sendo filmada olha diretamente para a lente e a câmara representa o ponto de vista de uma outra personagem participando dessa mesma cena.

Figura 5: Câmera subjetiva



Fonte: RODRIGUES, 2002.

### *Planos em movimento*

Dentre vários movimentos possíveis e típicos do cinema destacamos o foco das lentes. Nele podemos simular o movimento de câmera simplesmente deslocando o foco da lente de um personagem para outro no plano inferior. É normalmente um movimento sutil, porém bastante dramático.

### *Ângulos de câmera*

O posicionamento de câmera pode traduzir efeitos psicológicos ao

espectador.

Ângulo alto- enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de cima para baixo. Faz o ator parecer inferior

Ângulo baixo- enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de baixo para cima. Faz o ator parecer mais importante na cena.

Ângulo plano- apresenta as pessoas ou objetos filmados num plano horizontal em relação à posição da câmara. Esse é um dos ângulos mais recorrentes na maioria dos planos.

Com esses elementos podemos dispor de um eficaz sistema para o entendimento das estruturas típicas de filmes, tanto para realizar a decupagem<sup>1</sup> ou planificação de um filme tanto para sua análise depois de finalizado.

Após a fase de planificação, tida na realização fílmica como a fase de pré-produção, seguida da produção com a realização das filmagens; temos o nível da sequência, também chamada de montagem e conhecida na realização fílmica como pós-produção, a qual nos deteremos a seguir.

#### 2.1.2.2. Nível da Sequência

Em seguida, no nível da sequência, temos a combinação de planos que compõem uma unidade narrativa para dar sentido às imagens. A montagem, aqui, é princípio norteador de toda a fotogenia<sup>2</sup> e significação do filme. Segundo Aumont (1994), ela é definida como a seleção, agrupamento e junção de planos a fim de dar totalidade ao filme.

Além de sua função central de sentido, resgatada principalmente pelo uso de *raccords*, ou seja, a mudança invisível de planos que dá a sensação de falta de corte, a montagem também pode encarregar-se de produzir determinados efeitos de expressão no filme como a estilização dos elementos e a montagem disjuntiva e figurativa de Eisenstein (2002). Planos curtos com cortes abruptos, por exemplo, assim como planos longos com cortes suaves podem trazer a um filme implicações e leituras bem diferentes quanto a seu estilo e compreensão do todo.

<sup>1</sup> Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena.

<sup>2</sup> De acordo com Epstein (1974), a fotogenia seria qualquer aspect das coisas e dos seres que aumente su qualidade pela reprodução cinematográfica.

Nesse sentido, a montagem é vista por muitos teóricos como um dos elementos mais relevantes no cinema por seu forte poder de unicidade e plasticidade dentro da criação fílmica.

Ainda assim, grande parte do discurso acerca da montagem tem tido como referência a sua importância narrativa. Também neste estudo essa dimensão do discurso cinematográfico tenderá a ser privilegiada, uma vez que o cinema narrativo se impõe claramente como dominante. No entanto, vale sempre a pena sublinhar que o cinema não tem de ser necessariamente narrativo e que todo um amplo potencial estético e discursivo existe fora desse tipo de filmes.

No que diz respeito a uma montagem que privilegie a narratividade, podemos, então, elencar algumas funções importantes da montagem para este fim. As funções narrativas da montagem cinematográfica são múltiplas e é neste contexto que as convenções ganham especial relevo e que a sua ruptura causa particular inquietação. A montagem pode ajudar a relacionar ações alternadas ou paralelas, simultâneas ou sucessivas, que podem convergir ou concorrer entre si. Pode também ajudar a ilustrar processos mentais como ilusões, sonhos, recordações ou alucinações das personagens. Pode ainda ajudar a criar envolvimento ou desafio para o espectador, provocando nele tensão ou apaziguamento, inquietação ou confusão. Pode colocar o espectador perto ou longe da ação, no lugar de uma personagem ou distante dela. E pode revelar ou ocultar informação acerca de uma atitude ou de um acontecimento.

Assim, podemos salientar no tocante a certos gêneros narrativos convencionais, exemplos significativos:

- o recurso à montagem alternada ou à montagem acelerada no thriller, formas recorrentes de sublinhar a tensão dramática de situações de grande dúvida e inquietação;
- a exploração da conjugação entre ritmo sonoro e ritmo visual, entre melodia sonora e cadência visual no musical, construindo um conjunto mutuamente dependente e harmonioso;
- o corte repentino e surpreendente no filme de terror, capaz de criar um choque emocional instantâneo e profundo, e de colocar o espectador em sobressalto;
- a descrição dos cortes no melodrama clássico, gênero onde a montagem não deve impedir uma profunda empatia do espectador com as personagens;
- o recurso ao flashback no film noir, tendo-se tornado esta estratégia narrativa um dos mais marcantes sinais formais deste gênero;

Este tipo de montagem contínua pretende e permite juntar os planos de um modo discreto, omitindo as necessárias interrupções, ou seja, os cortes entre planos. Este tipo de montagem garante, para o espectador, a ilusão da progressão contínua e clara da narrativa e, desse modo, uma inteligibilidade imediata e uma imersão profunda na história. É esta a aspiração fundamental do estilo clássico de montagem de Hollywood, que se costuma designar por decupagem clássica, o qual constitui ainda hoje, o modelo comum da montagem narrativa fílmica e da narrativa audiovisual, em geral, a de dar ao filme um ritmo suave e fluido e uma facilidade total na compreensão da ação.

Além das relações de ações de alternância, simultaneidade ou suscetibilidade já mencionadas, devemos ter sempre em atenção que a lógica narrativa implica que, tendencialmente, um efeito seja explicado por uma causa, que uma intenção seja justificada por um motivo, que uma ação implique sempre uma reação, que uma atitude tenha sempre uma consequência e que uma decisão se concretize numa execução. É tendo em conta estes pares de conceitos, e as relações que estabelecem entre si, que o espectador participa na descodificação da ação e constrói o arco lógico de uma narrativa.

Nessa perspectiva, dentre as várias funções da montagem nos deteremos naquelas que servirão de embasamento para nosso filme por conta do tempo hábil de leitura. Primeiramente, temos a ideia de *leitmotiv*. Na montagem, ela se prende com a organização do discurso em torno de um tema central e recorrente. Este mote é ilustrado por um motivo visual ou temático que recorrentemente é apresentado e que pode assumir as mais variadas formas: um objeto, uma frase, uma personagem, uma paisagem, por exemplo. A vantagem deste recurso é que funciona como fio ou pêndulo, não deixando o espectador afastar-se do assunto central.

Em seguida, podemos destacar a expectativa. Esta é conseguida na montagem quando a narrativa coloca alguma forma de questão ao espectador e suspende ou adia o momento da sua resposta. Efeitos como o mistério, a dúvida, a intriga ou a inquietação baseiam-se neste pressuposto. Frequentemente, este adiamento da resposta é culminado com uma inversão das expectativas criada, o chamado *twist*.

Outra função importante é a de envolvimento e de empatia com a trama. Através da montagem, e recorrendo sobretudo à progressão da escala de planos, podemos criar no espectador uma sensação de envolvimento ou, correlativamente,

distanciamento em relação aos acontecimentos, às atitudes das personagens ou à relevância dos objetos. A noção de empatia, por sua vez, serve para descrever as situações em que o espectador é levado para o interior da história, comungando em alto grau dos dilemas, preocupações ou sentimentos das personagens. O grande plano é, a este respeito, a referência máxima. A empatia pode ser tomada ainda num sentido mais estrito, quando se refere a capacidade da montagem para colocar o espectador no lugar da personagem de uma forma muito evidente: através do recurso ao plano subjetivo, por exemplo, correspondendo este à percepção da ação através da visão da personagem, ou do plano junto às costas da personagem, que nos faz partilhar do seu ponto de vista.

Além dessas funções, temos a alternância, evidenciada pela montagem alternada, que nos permite ter uma percepção abrangente de duas ou mais ações ou objetos, sublinhando a sua contiguidade ou a sua contraposição narrativa, temática, estilística ou morfológica. A alternância tende a ser entendida a partir da simultaneidade cronológica das ações mas não necessita ser assim, ou seja, podemos alternar entre diversas realidades nem sempre simultâneas.

A reiteração, por sua vez, coloca em evidência a capacidade de qualquer discurso, incluindo a linguagem cinematográfica, para apresentar repetidamente uma determinada informação, ao mesmo tempo que a reforça. As noções de loop e de ciclo são, cada uma a seu modo, exemplares desta operação: no primeiro caso trata-se de uma repetição sucessiva, no segundo trata-se de uma repetição faseada.

Por tom entendemos aqui a propriedade da montagem que consiste em associar um conjunto de planos em função de ritmos, melodias ou cadências que podem visar, de um ponto de vista estético, tanto a harmonia como o contraponto, a saturação como a dissolução, a agressividade como o apaziguamento. Trata-se de um conceito volátil e subjetivo, mas que corresponde a tipos de discurso facilmente identificáveis como tom agressivo, suave, elevado, melancólico, fúnebre etc.

Finalmente, o ritmo pode manifestar um valor específico em termos de montagem, sobretudo quando aliado à música. Neste caso, a duração e a composição dos planos ganha especial relevância. Não raramente, é no ritmo que reside o maior ou menor sucesso criativo e popular de um filme. Conseguir dominar o ritmo não apenas na planificação, mas também na montagem deverá ser um dos propósitos de qualquer autor.

Além do estudo das funções da montagem, devemos apontar alguns

dispositivos técnicos relevantes para a construção da montagem. Em primeiro lugar temos o corte. O corte é, discursiva e tecnicamente, a operação fundamental da montagem.

A decupagem consiste em encontrar a melhor forma de mostrar narrativa e dramaticamente uma ação ou um momento da ação, um objeto ou um aspecto deste, uma personagem ou uma característica desta. O corte que a mudança de plano exige pode assumir então várias formas. Normalmente o corte é estritamente diegético, isto é, ele liga planos de uma mesma história.

Em segundo lugar, temos o fade. Ele, geralmente, sublinha o princípio ou o fim de uma cena ou sequência. O fade-out é a forma mais simples das transições, a luz diminui até a tela ficar negra. Dá a sensação de fechamento de uma sequência, marcando o passar do tempo ou o encerramento de uma parte da história. É uma espécie de fim de capítulo. O *fade-in* é o processo oposto: a luz aumenta progressivamente até a imagem adquirir toda a nitidez, utiliza-se normalmente para abrir uma cena ou sequência. Enquanto os dissolvimentos, título dado analogamente ao efeito imagético de dissolução entre as imagens dos planos encadeados, ligam cenas que exibem alguma forma de continuidade, o fade-out separa-as.

Além de ser usado como movimento de câmera, podemos usar igualmente a (des)focagem como dispositivo de montagem. O fim do plano torna-se progressivamente desfocado. O plano seguinte começa com a imagem desfocada até se tornar completamente nítida, o seu resultado é, de algum modo, semelhante ao dissolve ou ao fade. Ainda mais esse recurso pode ser utilizado para evidenciar no enquadre alguém ou algo com o deslocamento de foco.

Por fim, abordemos o som como dispositivo de montagem. Uma vez que o corte é identificado através da separação e da junção de imagens que proporciona, os elementos sonoros tendem a ser menosprezados. No entanto, eles podem ser fundamentais para esconder ou sublinhar o significado da transição entre planos. Destacamos quatro fatores que para tal podem contribuir: os diálogos, os efeitos sonoros, o som diegético e a música. Tal acontece de dois modos: em função da percepção da narrativa e em função da intensidade dramática. No que respeita à percepção da narrativa, o elemento sonoro serve essencialmente para tornar a transição entre planos discreta:

- os diálogos, por exemplo, podem servir de referência para o corte em função do ritmo e tom frásicos: neste caso a montagem opera tendo em conta a relevância do que é dito em cada momento do discurso falado;
- a sobreposição de um efeito sonoro com o corte pode igualmente distrair da existência do corte ou sublinhar a mudança de plano;
- os sons diegéticos (de uma porta a fechar ou de um objeto que cai, por exemplo) que coincidem com o momento do corte contribuem igualmente para a descrição da mudança de plano;
- por fim, as propriedades rítmicas, tonais ou melódicas da música podem desviar a atenção do corte.

Estes diversos elementos podem funcionar igualmente como ponte, quando, no fim de um plano, é antecipado um excerto de diálogo ou o som pertencente ao plano seguinte. No que respeita a intensidade dramática, ele pode ser conseguido com o som se adequando a mudança de planos. Indicamos alguns exemplos:

- a música cessa num momento crítico da ação, denotando assim uma inflexão no sentido dos acontecimentos;
- um efeito sonoro brusco acompanha um corte, causando, por exemplo, um efeito de surpresa ou choque (o filme de terror recorre frequentemente a esta solução);
- um diálogo é interrompido numa cena e retomado na cena seguinte, noutra situação e, por vezes, com outras personagens.

A partir dessas considerações sobre montagem podemos entender melhor as escolhas intencionais do editor ou diretor de um filme e, dessa forma, associá-las melhor com as metáforas anunciativas sobre o que vai acontecer a fim de dar a sensação de coerência do filme na sua totalidade. É justamente sobre esse tópico que trataremos a seguir.

### 2.1.2.3 Nível do filme

Enfim, temos o filme. Nesse nível, temos as combinações de sequências a

fim de articulá-las da forma desejada para criar um todo coerente. Nesse estágio, ela é passível de ser lida através dos múltiplos conhecimentos previamente adquiridos. No entanto, nesse nível também entram os elementos narrativos típicos para contar uma história não só do cinema, mas do romance, teatro ou televisão, como o mundo diegético, personagens, espaço, temporalidade e ponto de vista.

Os filmes clássicos contam histórias normalmente baseadas na causalidade, em que os atos tem sua origem em algum lugar, na busca de algo ou na reação à algo. “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos.” (BORDWELL, 2005, p. 278). Em outras palavras, existe sempre um protagonista evidente, em um estado inicial de equilíbrio, que se depara com antagonismos durante a história e deve resolvê-los, a fim de voltar ao seu estado natural.

Em contrapartida, alguns filmes mais recentes, a partir da década de 60 mais precisamente, expõem desorientações quanto aos seus heróis e seus objetivos e reações. Ainda que não existam normas quanto a causalidade ou não dos filmes, podemos afirmar que há um predomínio dos filmes narrativos clássicos tanto por parte dos cineastas quanto por parte do público. Nessa perspectiva, e por trabalharmos nós mesmos com um filme narrativo, colocaremos em relevo as discussões acerca deste tipo de obra.

Dito isso, a arte narrativa apoia-se na apresentação do saber em certa ordem e certo ritmo, como já falado na montagem, o que chamamos de distribuição do saber. Nesse sentido, essa perspectiva enaltece o poder do espectador como participante ativo da criação fílmica, pois podemos colocá-lo em par de igualdade do saber do filme, como ao ver apenas a cena do crime em um filme de homicídio, ou podemos elevar esse saber ao mostrar o crime em si.

O estudo dessa distribuição do saber preocupa principalmente a narratologia. Para David Bordwell o termo “narrativa” pode ser entendido de três formas.

A) Enquanto representação, ao conferir significado a um conjunto de ideias, e pode ser denominada enquanto “semântica” da narrativa. B) Enquanto estrutura a forma como os elementos se organizam para criar um produto final, que pode ser denominado enquanto “sintática” da narrativa. C) Enquanto ato, que diz respeito ao processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor, abrangendo origem, função e efeito. (BORDWELL, 2005, p. 277)

Posto isso, através principalmente das ideias de representação e estrutura, caminha-se para o que seria a narrativa clássica do cinema, que inicialmente nasce

no cinema hollywoodiano, mas que se difunde por todo o mundo. A narração clássica conduz o espectador, também, a se concentrar na história, na fábula, como denomina Bordwell. Ele se esforça em construir a fábula e prever os acontecimentos futuros, e não na narração, ou no porque o filme está sendo narrado de determinada maneira. Talvez seja essa uma das grandes diferenças entre o cinema clássico e o cinema realista (ou de “arte”, ou de “autor”), principalmente em relação ao público.

O espectador do cinema clássico já se posiciona diante das telonas com uma bagagem ampla de elementos fílmicos e convenções. Ele é capaz de conhecer os personagens e as funções de estilos mais prováveis. Ele possui normas e regras internalizados, e assim, se torna capaz de “prever” os acontecimentos. Já conhece os símbolos da composição de planos, de narrativa, de desenvolvimento da linha causal, e muitas vezes ele nem tem consciência disso. O simples fato de “adivinhar” o que vai acontecer já é capaz de gerar um enorme prazer estético ao espectador.

Bordwell (1985) afirma que a compreensão narrativa ocorre no que Freud chamou de pré-consciente. A narrativa organiza o material e procedimentos de cada meio para seus fins. A narração não pode ser outra coisa senão atividade mental e formal na medida em que implica em organizar material para um fim construindo a trama.

Inegavelmente é relevante a perspectiva da ampliação da narrativa para o apelo do espectador, pois todo filme espera um espectador determinado, até mesmo os filmes mais experimentais tem em vista um certo público que o aceite ou o refute. Desse modo, toda obra se completa com o interesse do público e com o cinema não poderia ser diferente, contamos sempre com a participação ou identificação, a transgressão e a cumplicidade da audiência.

Apesar da divisão dos aspectos de um filme aqui feita em níveis para melhor análise, é importante deixar claro que eles são concomitantes e estão em constante dinamicidade para manter a verossimilhança do universo diegético da obra. Eles atuam de maneira semelhante ao discurso verbal que pode ser fracionado em palavras para analisar a sua construção, podendo ser divididos em planos, cenas, sequências e a junção de todas essas partes.

## 2.2. AD de filmes

Podemos dizer que a AD *envolve um conjunto de elementos semânticos e*

*narratológicos pouco comuns que os transformam em um tipo de texto especializado que atualiza conjuntos de funções específicas* (JIMENEZ HURTADO 2010, p.18), o que torna a tarefa do audiodescritor bem mais complexa do que parece. Este precisa estar preparado para decidir qual a melhor estratégia para lidar com dificuldades de várias ordens e peculiares a cada obra a ser audiodescrita utilizando-se de parâmetros sólidos para auxiliar a tomada dessas decisões.

Nessa perspectiva, é importante assinalar que os parâmetros de AD permitem uma observação sistemática sobre roteiros de AD e podem servir de consulta para audiodescritores iniciantes e para o aperfeiçoamento de audiodescritores experientes. De acordo com Payá (2007), o audiodescritor é um espectador das imagens cinematográficas e também um transmissor delas. Segundo a autora, a descrição das imagens em palavras se trata de uma atividade intersemiótica, como dito anteriormente e requer o processo inverso de um roteirista de cinema. Enquanto o roteirista escreve um texto que será transformado em imagens, o audiodescritor partirá da imagem para escrever um novo texto. De acordo com Payá (2007), o primeiro sai do sistema verbal, ou sistema meta, para o sistema audiovisual, ou sistema de origem, e o segundo do sistema audiovisual para o verbal. Para tanto, é necessário um conhecimento completo dos dois sistemas, meta e de origem, para um bom desempenho de ambos os profissionais.

Diferentemente do roteiro cinematográfico, o roteiro de AD de filmes pode priorizar composições de planos diferentes daquelas do primeiro. Também segundo Payá (2007), normalmente, os elementos de maior tamanho são descritos antes dos menores e os elementos móveis antes dos elementos estáticos. Dessa forma, uma descrição ordenada é estabelecida de acordo com o encadeamento das ações na cena considerados mais importantes para o entendimento da cena e livre reflexão dos espectadores. É importante ressaltar que, para a autora a composição do texto audiodescrito é subordinado tanto às necessidades do espectador quanto à plasticidade das imagens na obra cinematográfica. Com efeito, aliar essas duas necessidades em breves espaços de tempo é uma tarefa árdua para o audiodescritor. O tempo e o espaço para tais inserções são os dois grandes problemas fundamentais na tarefa de audiodescrever.

Em um filme, como já visto, temos normalmente a convivência de diversos aspectos como enquadramentos, movimentos de câmera, pontos de vista, personagens, diálogos, trilhas e vários outros elementos de natureza fílmica em

constante dinamização. Com isso, durante a elaboração de um roteiro de AD, deparamo-nos com as escolhas típicas, como o que audiodescrever e como fazê-lo de uma forma que traduza bem essa dinamização do audiovisual para o verbal, aproximando-se mais da semiose do cinema.

Primeiramente, temos que ter em mente que não será possível nem viável audiodescrever tudo, principalmente se não tivermos tempo suficiente, o que acontece na maioria dos filmes, uma vez que o público vidente também deve assistir ao filme confortavelmente. Vale ressaltar que a proposta da AD é de inclusão e não de exclusividade.

Por conseguinte, uma obra cinematográfica que aliasse o sistema meta e de origem em um só roteiro e sugerisse descrições mais próximas do contexto audiovisual poderia melhorar as descrições do texto de AD e acabar com a questão da falta de espaço e tempo no decorrer da AD. Referida junção facilitaria enormemente o processo de AD, além de aproximar mais ainda as tarefas de roteirização para o cinema e para audiodescrição, respeitando a intersemiose, considerando as especificidades, fato que contribui para uma completa inserção no âmbito audiovisual. Deste modo, assim como os videntes, as pessoas com deficiência visual seriam englobados como espectadores na obra audiovisual desde sua criação. Uma vez que já sabemos da importância da compreensão dos espectadores para a completitude de uma obra, como já discutido por Bordwell (1985).

### 2.2.1. A audiodescrição e o cinema

Para uma audiodescrição satisfatória de uma obra audiovisual, isto é, sua tradução; é necessário conhecer efetivamente os aspectos intrínsecos de cada uma das partes, a fonte e o domínio. No caso aqui o processo de AD e o mundo cinematográfico. Como já nos posicionamos quanto ao enfoque cinematográfico, contemplamos agora o processo de AD de filmes. De acordo com os trabalhos do grupo LEAD, o processo de AD se divide em quatro etapas: elaboração do script com a ajuda de um consultor com deficiência visual, produção do roteiro com as marcações de início e fim das locuções, escolha do melhor locutor para determinada obra e, por fim, a gravação da AD no filme.

Para que esse processo seja feito com a melhor qualidade possível,

contamos com o auxílio de *softwares* específicos em dadas partes do processo, como é o caso do *Subtitle Workshop*, um software usado geralmente na criação de legendas, mas que está sendo usado na AD por possibilitar as marcações dos tempos de entrada e saída da AD, gerando um arquivo que auxilia na confecção do roteiro. São necessários também equipamentos profissionais de gravação como microfones, mesa de som e fones de ouvidos. Sobre isso nos deteremos mais profundamente no capítulo seguinte.

Embora esse procedimento, descrito assim brevemente, pareça simples, sabemos que ele envolve um leque de árduas escolhas no que diz respeito à elaboração do roteiro de AD, como já dito anteriormente, e também na colocação de vozes durante as locuções, visto que as modulações de voz também produzem significado e podem resgatar um ou outro aspecto da linguagem de câmara ou atmosfera do filme.

Quanto às difíceis escolhas sobre quais elementos priorizar utilizando a linguagem do cinema, questionamento este inserido nesta pesquisa, devemos ter em mente primeiramente a noção de imagens e sons no mundo audiovisual, ou seja, temos que entender melhor os elementos de um filme e sua interação com os espectadores, como já apresentado e definidos na seção anterior; para logo após podermos decidir intencionalmente quais as melhores escolhas para resgatar determinados aspectos ou efeitos de um filme.

Sob a perspectiva da análise das escolhas tradutórias na AD de filmes de acordo com a narratologia, Jiménez Hurtado (2007) através de uma análise de um *corpus* de 325 filmes audiodescritos em quatro línguas de trabalho (alemão, francês, inglês e espanhol) apresentou parâmetros de AD para cinema utilizados na Europa, a saber:

- Existência de quatro tipos de eventos a serem audiodescritos: a troca de cena, o foco de atenção dos personagens, a comunicação não verbal e a troca de situação;
- Predominância dos tempos verbais: Pretérito Perfeito e Presente do Indicativo (3ª pessoa do singular);

- O uso da subordinação como um acesso privilegiado à memória de curto prazo: recorre-se a ela para compreender algo e inferir conhecimento direto;
- O uso do predicativo: confere ao roteiro de AD uma visão mais subjetiva do que se quer traduzir.

Dentro da mesma perspectiva, Casado (2007) lista elementos que devem ser considerados durante a tarefa de audiodescrição, a saber:

1) *Elementos Visuais não verbais:*

- Personagens: figurino, atributos físicos, expressões faciais, linguagem corporal, etnia e idade;
- Ambientação: elementos espaciais (localização espacial dos personagens), elementos temporais (localização temporal dos personagens, momento, hora do dia, ano, mês etc);

2) *Elementos Visuais Verbais (Ações):*

- Rubricas: utilizadas no cinema mudo como forma de suporte ao diálogo ausente, pra acrescentar informação complementar ao relato ou como forma de separação entre sequências;
- Títulos: podem ser de crédito para marcar o final do filme ou de uma parte;
- Subtítulos: usados para incluir sem dublar a banda sonora original ou algum fragmento;
- Escritos vários: diegéticos, pertencentes a história narrada (nomes de restaurantes ou ruas onde se desenvolve a ação, títulos de livros lidos por personagens, cartas ou mensagens) ou não diegéticos, exteriores ao mundo narrado, mas que informam sobre este.

Dentro de uma perspectiva mais conectada com os aspectos

cinematográficos, Payá (2007) afirma que o processo de AD se dá em duas etapas: da linguagem visual e sonora (imagens e sons) para a linguagem verbal (palavras) e da linguagem verbal para a linguagem oral (locução). Sendo essa linguagem do roteiro de AD muito mais concreta que a do cinematográfico, já que a *mise-en-scène* audiodescrita demanda a escolha de um vocabulário adequado para designar os objetos de maneira única e sólida, assim como para caracterizar os aspectos, atitudes, gestos e ações dos personagens. Vale lembrar também que as AD supõem decisões estéticas que implicam sempre em efeitos de sentido, nem sempre buscados, mas que estão presentes nas imagens, concedendo diferentes níveis de leitura.

Ainda segundo a autora, como a tarefa de audiodescrever deve ser considerada individual e exclusiva de cada obra, podemos observar, então, que no processo de tradução da linguagem da câmera para a linguagem verbal, o roteiro cinematográfico pode ser de valioso apoio para abranger o procedimento de seleção de informação visual, sendo ele o melhor texto paralelo para ajudar na tradução de imagens em palavras.

No entanto, é através de seu estudo mais recente que a autora traz relevantes contribuições e fomentos as novas discussões no tocante a AD de filmes. É sobre esse estudo que nos deteremos a seguir.

### 2.2.2. AD ressignificada em filmes

Payá (2010) diz que, para entendermos melhor o percurso do audiodescritor ao traduzir um filme, devemos percorrer o caminho que une os dois textos, filme e filme audiodescrito. *Desse modo, será possível analisar o sentido da linguagem de câmera assim como a tradução da informação visual em um discurso verbal organizado e especializado* (PAYÁ 2010: 113-114).

Através de um programa de etiquetagem chamado *Taggetti*, que serve tanto para sistematizar e compreender o texto audiodescrito quanto para classificar e comparar os procedimentos textuais que traduzem os recursos imagéticos de um filme, a autora elenca e convenciona a etiquetagem dos elementos cinematográficos a partir de um vasto *corpus* de filmes, suas funções dentro da obra e sua correspondente tradução para AD e suas repercussões, propondo um novo olhar e direcionamento da AD de filme bem mais de acordo com o contexto audiovisual

(Vide quadro 2).

Quadro 2: Taggeti Imagen

| Etiquetas de linguagem fílmica                                                             | Funções                                                                                                                    | Correspondências observada na AD                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Enquadramento<br>Tipos de plano<br>Planos estáticos<br>Plano geral                         | - Descrever                                                                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lugar</li> <li>• Coesão com a cena ou sequência anterior</li> </ul>                                                                              |
| Plano aberto<br>Plano medio                                                                | - Narrar                                                                                                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura corporal</li> <li>• Figurino</li> <li>• Movimentos em cena</li> </ul>                                                                    |
| Plano americano<br>Primeiro plano                                                          | - Analisar                                                                                                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Linguagem corporal</li> <li>• Expressão facial</li> <li>• Olhares</li> <li>• Psicologia</li> </ul>                                               |
| Plano de detalhe                                                                           | - Assinalar                                                                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Metonímia</li> <li>• Coesão: fóricos</li> </ul>                                                                                                  |
| Planos com movimento<br>Movimentos de camera                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Descrever</li> <li>- Narrar</li> <li>- Assinalar</li> <li>- Acompanhar</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Evidencia do dispositivo cinematográfico</li> <li>• Verbos de movimento</li> <li>• Conjunções de lugar</li> <li>• Verbos de percepção</li> </ul> |
| Sequência<br>Transições<br>Dissolvimentos<br><i>Fade-in</i><br><i>Fade-out</i>             | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pausa narrativa</li> <li>- <i>Elipsis</i></li> </ul>                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conectivos temporais</li> <li>• Conectivos espaciais</li> <li>• Evidencia do dispositivo cinematográfico</li> </ul>                              |
| Plano e contraplano<br>Montagem alternada<br><i>Montagem paralela</i><br><i>Flashbacks</i> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Narrar</li> <li>- Associar</li> <li>- Contrapor</li> </ul>                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conectivos temporais</li> <li>• Conectivos espaciais</li> <li>• Verbos de cognição etc</li> </ul>                                                |
| Fonte: adaptado de PAYA, In. JIMENEZ HURTADO ET AL., 2010.                                 |                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                           |

Para essa categorização, ela divide os níveis de leitura da imagem em encenação ou *mise-en-scène*, o enquadramento e sequências e os confronta com os níveis de escrita do texto verbal, o nível lexical, o nível morfossintático e o nível discursivo. A divisão de imagens é similar à mencionada anteriormente no nível do plano, nível da sequência e nível do filme. A diferença entre essas definições é que Payá (2010) fraciona o nível do plano em dois, a encenação e o enquadramento, o primeiro ela desconsidera por já ser contemplado no estudo sobre narratologia; e reúne na sua categoria de sequência o nível da sequência e do filme.

Como evidenciado no quadro acima, podemos ver como a autora

contempla os elementos fílmicos da ordem do plano e da sequência, na primeira coluna, correspondendo-os com as suas funções no discurso fílmico e com suas correspondências para o discurso do texto audiodescrito. Vale ressaltar que fizemos um recorte da tabela original de Payá a fim de dar maior ênfase aos aspectos trabalhados no filme da pesquisa.

Ainda ao visualizar o quadro, podemos apreender a sistematização do texto audiodescritivo em conformidade com as características fílmicas, como por exemplo, a função de descrição para planos estáticos e a necessidade maior de riqueza de detalhes a medida que o enquadramento dos planos fica maior como primeiros planos, *closes* e planos de detalhes. Assim, percebemos melhor as relações entre imagens e palavras propostas pela autora.

Para uma melhor exemplificação do resgate das escolhas das imagens pelo diretor do filme nas escolhas das palavras traduzidas pelo audiodescritor, Payá (2010) cita o efeito da montagem utilizado no filme *As Horas*, de Stephen Daldry, cuja AD foi feita por José Luis Echevarría. No filme as três histórias das personagens se entrelaçam e, a fim de mostrar isso imagetivamente, o diretor optou por usar a montagem paralela, em que ela apresenta uma cena de cada personagem praticando quase a mesma ação ou resgatando algum *leitmotiv*. Sob o mesmo ponto de vista, a AD conseguiu manter esse efeito de paralelismo no seu texto através da repetição do verbo despertar na sua construção sintática:

[...] *Desperta a mulher que dormia em Los Angeles em 1951. Desperta Virginia em Richmond em 1923. Desperta a mulher madura em Nova Iorque em 2001 [...]* (Payá, 2010, p.173)

Dessa forma, Payá comprova que a escolha do conteúdo discursivo de uma AD pode e deve ressignificar os efeitos dramáticos e narrativos dos recursos e procedimentos técnicos de uma obra audiovisual. Com isso, ela traz uma nova diretriz para a AD de filmes, sobretudo no que diz respeito a proposta em questão de aliar a realização de um filme à elaboração da sua AD.

No próximo capítulo, passaremos para a abordagem utilizada na proposta de filme acessível do estudo em questão, a fim de entendermos mais satisfatoriamente as diretrizes dos estudos fílmicos e audiodescritivos discutidos até agora.

### 3. METODOLOGIA

Este capítulo tem por finalidade descrever os aspectos metodológicos envolvidos no processo de produção da adaptação fílmica *Branços elefantes*. Além disso, abordaremos também o processo de AD de *Branços elefantes* em concomitância com sua montagem final. Dito isso, expomos nesta seção o tipo e o contexto da pesquisa, seu corpus, os procedimentos de análise e, por fim, os aspectos delineados para analisar os resultados da pesquisa.

#### 3.1 Tipo da pesquisa

Neste trabalho o tipo da pesquisa é definido como uma análise descritiva com caráter exploratório do processo de adaptação fílmica de *Branços elefantes*, bem como seu processo de audiodescrição. Nesse sentido, esta pesquisa realizou uma obra cinematográfica acessível às pessoas com deficiência visual ainda na fase de pós-produção do filme, ou seja, ainda na realização do mesmo, mais especificamente na sua fase de finalização. Este é o segundo trabalho de mestrado a propor a produção de um curta-metragem e trabalhar diretamente com a realização fílmica. O primeiro foi proposto por Cordeiro (2011), que apresenta a realização do curta *A Vida De Pedro* adaptado da canção *Dirty Boulevard*, de Lou Reed. Embora a proposta de realização de filmes seja semelhante à nossa, o trabalho de Cordeiro se distancia deste por se apoiar em uma descrição qualitativa etnográfica do processo de análise da pesquisa.

Dito isso, passamos para a contextualização da pesquisa, seguida da constituição do *corpus* desta.

#### 3.2 Contexto da pesquisa

Esta pesquisa está inserida no Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD), em que se estabeleceu uma aliança colaborativa entre a Universidade Estadual do Ceará (UECE) e a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Além

disso, este estudo contribui com as pesquisas do Grupo LEAD (Legendagem e Audiodescrição) da Universidade Estadual do Ceará (UECE), vinculado ao grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) Tradução e Semiótica, sob a coordenação da professora Vera Lúcia Santiago Araújo.

A pesquisa ocorreu em parte na escola de filmes *New York Film Academy*, na cidade de Nova York, onde tivemos as fases de realização e filmagem de *Branco e elefantes*, e em parte no Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) do Centro de Humanidades da UECE, onde cumprimos os encontros semanais com o grupo de pesquisa LEAD e realizamos o processo de audiodescrição e finalização do filme.

### 3.3 Constituição do corpus

Para construir o *corpus* de estudo temos o conto de Hemingway e o curta-metragem adaptado dele, *Branco e elefantes*. O conto faz parte da coletânea *Men without women*, publicada em 1927. É uma narrativa curta que envolve na sua trama apenas dois personagens, um casal, uma jovem e um rapaz, que evitam a todo custo um assunto importante para eles, um suposto aborto, provando bebidas enquanto esperam seu trem de partida. Foi escolhido por apresentar uma trama dramática repleta de *leitmotif* interessantes para serem traduzidos para a narrativa do cinema. Além disso, sua narrativa é simples, pois conta com poucos personagens e apenas um único espaço diegético, e, por isso, não seria necessário uma grande produção cinematográfica para adaptá-lo.

O filme *Branco e elefantes*, por sua vez, é uma adaptação fílmica do conto de Hemingway finalizado em 2012. O curta-metragem tem aproximadamente 7 minutos e, analogamente ao conto, ele conta a história de um casal também evitando um assunto importante, um aborto, enquanto provam bebidas, porém no filme a trama se passa em um restaurante. Os pormenores das escolhas adaptativas também serão mais bem explicitados no próximo capítulo.

### 3.4 Procedimentos de análise

Para analisar o desenvolvimento da presente pesquisa, propomos a descrição das etapas seguidas para, primeiramente, compreender mais

profundamente os pressupostos da audiodescrição de filmes e da adaptação fílmica, e em seguida, temos as etapas de realização do curta-metragem e da audiodescrição deste.

Primeiramente, através da revisão de literatura sobre a pesquisa em AD, percebemos a lacuna no tocante à tradução dos elementos cinematográficos como a linguagem da câmera, dos efeitos de montagem, e das explicitações da banda sonora entre outros. Em seguida, escolhemos um grupo de alunos do estágio docência para aprofundar os estudos sobre a linguagem cinematográfica e sobre audiodescrição de filmes. Então, o grupo de 11 alunos da graduação em Letras foi escolhido.

Após a formação do grupo, foi dado seguimento aos encontros semanais padrões da disciplina de tradução intersemiótica. Nessa fase, detivemo-nos no estudo do cinema e da audiodescrição. Para isso, lemos e discutimos a bibliografia referente tanto à teoria do cinema quanto à da audiodescrição.

Em relação ao estudo do cinema, priorizamos o estudo da adaptação fílmica como abordagem, pois nela poderíamos tanto analisar os recursos cinematográficos como treiná-los por meio de análises de adaptações e, mais ativamente, realizar uma adaptação de um conto em curta-metragem nós mesmos. Vale ressaltar que, nas análises fílmicas, os alunos escreveram resenhas sobre o filme visto, desse modo eles puderam apreender não só os aspectos do estudo de filmes, mas também a sistematização do mesmo em discurso textual estruturado.

Em relação ao estudo da AD, além das leituras, também fizemos sessões de análises de filmes com audiodescrição em que estudávamos as escolhas lexicais proposta na AD, confirmando quase sempre a falta de conformidade com a linguagem fílmica. Em seguida, apontávamos soluções para uma melhoria da AD nesse sentido. Além das leituras, análises e discussões, organizamos seminários apresentados pelos alunos com o objetivo de inseri-los melhor no contexto teórico afastando-se, assim, do caráter ordinário da pesquisa rotineira e aproximando-a da pesquisa científica. Ademais, esse foi um dos métodos de avaliação da disciplina.

Nesse íterim, as reflexões com o grupo propiciaram a confirmação do problema da falha na tradução dos recursos audiovisuais na AD, como pensado por nós inicialmente. Um exemplo contundente do que observamos como problema foi a falta de uma AD que revelasse os recursos típicos do discurso audiovisual ou que

sugerisse um esforço nesse âmbito. Hipotetizamos que esta falha pode ter sido ocasionada, talvez, pelo desconhecimento por parte dos audiodescritores da leitura cinematográfica e pela falta de tempo para uma descrição que englobasse satisfatoriamente esses recursos.

Dessa forma, precisávamos encontrar uma forma de solucionar primeiramente o problema da falta de descrições cinematograficamente marcadas e, em segundo plano, da falta de tempo para descrever confortavelmente os elementos audiovisuais.

Pensando nisso, decidimos perscrutar primeiramente o estudo do cinema a fim de consolidar nosso conhecimento e técnicas sobre ele para, assim, estarmos aptos a analisar com propriedade a sua tradução na AD. Em virtude disso, resolvemos realizar, amadoristicamente, uma adaptação fílmica do conto, Entrevista, da coletânea de contos *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca (1975).]

Então, similarmente ao conto de Hemingway, o conto de Fonseca foi escolhido, adaptado, filmado e montado por nós de acordo com as teorias de adaptação estudadas anteriormente. Desse modo, finalizamos o curta-metragem de 8 minutos intitulado *A entrevista*, em conformidade com o conto de Rubem Fonseca, ampliando, com isso, nossa experiência sobre a singular forma de narrar do cinema e nosso poder de análise da mesma.

Assim sendo, traçamos importantes diretrizes na orientação da pesquisa quanto à primeira parte da investigação, o cinema, e suas interpretações no âmbito da adaptação fílmica. Destacamos o conhecimento sobre as fases de realização fílmica, a linguagem da câmera, a fotografia e ambientação do cenário, o encadeamento dos planos em sequência como diretrizes desse exercício. Dessa forma, pudemos seguir na investigação das estratégias tradutórias desses elementos no texto audiodescrito.

Em seguida, após termos estabelecido o problema da falta do englobamento dos recursos cinematográficos em AD de filmes e após as diretrizes sobre a arte cinematográfica traçadas por meio do estudo pragmático e aprofundado do processo de análise e reatização do curta *A entrevista*, agimos para implantar a melhora na prática da AD como processo tradutório da arte audiovisual.

Para isso, decidimos aplicar nosso conhecimento adquirido com as reflexões anteriores sobre cinema e sua reflexão na AD em um projeto mais arrojado

e profissional para descartar a variável dos possíveis erros encontrados em produções mais amadoras, pois ela poderia prejudicar o processo tradutório e, por consequência, a AD.

Com isso em mente, resolvemos produzir a finalização do curta-metragem *Branco* elefantes, adaptação do conto de Hemingway, e, durante esta fase de pós-produção, a elaboração da sua AD concomitantemente. Nesse sentido, poderíamos utilizar as diretrizes delineadas com a primeira adaptação para melhor nortear as estratégias tradutórias para o dispositivo cinematográfico e tentar solucionar a questão da falta de tempo para audiodescrever confortavelmente essas estratégias, fato que não foi feito em nenhuma produção contemporânea do meu conhecimento. A seguir, para melhor fundamentar a hipótese exposta acima, contemplamos o processo de realização do curta-metragem *Branco* elefantes, sua finalização e audiodescrição.

#### 3.4.1. A realização de *Branco* elefantes

Passamos, nesta, subseção às fases do processo tradutório envolvido na adaptação e realização deste curta-metragem. Por se tratar de uma adaptação fílmica, muitas das nossas decisões de tradução foram feitas em conformidade com a análise do conto e as suposições oriundas desta. Dessa forma, poderíamos traçar um diálogo direto entre as escolhas de Hemingway e as nossas, reconstruindo, assim, uma maior referência ao enredo do conto. Vale destacar que nesse capítulo apenas discutiremos e elencaremos as decisões tomadas por nós, a análise das nossas leituras sobre a narrativa do conto seguirá no próximo capítulo.

Dito isso, pensamos, primeiramente, em manter a simplicidade da narrativa breve e direta do conto de Hemingway também na narrativa do filme, por isso, pensamos em um roteiro simples e curto que tivesse a mesma estrutura de diálogo frequente do conto. Assim sendo, escolhemos manter boa parte do diálogo original e a mesma ordem da conversa.

Logo após, repensamos a ambientação, que no conto se passa em uma estação de trem no Vale do Ebro na cidade de Barcelona, Espanha. Obviamente não tínhamos custos para situar as filmagens no mesmo local e período, portanto,

decidimos dialogar com a alusão à atmosfera perdida do conto por meio da escolha de um pequeno restaurante em uma grande cidade, no caso em questão, Nova Iorque. Além do ar remoto, o conto fonte também aludia a uma divisão entre os personagens, delimitando seus objetivos e opiniões. A parte com vida dos campos do Vale estava para a jovem assim como a parte sem vida da estação estava para o rapaz. Para recriar esse efeito de demarcação, escolhemos um pequeno restaurante que tinha uma área anexa para fumantes do lado de fora. Essa área era dividida por uma vidraça, delimitando o lado de dentro e o lado de fora do nosso cenário.

Outras decisões importantes foram as associações com os símbolos e o *leitmotif* da narrativa de Hemingway, como a ligação das colinas com elefantes brancos, e esses com o suposto aborto; e a conexão entre a bebida e a submissão da jovem para com o rapaz. Para cada um deles, tomamos duas decisões. A primeira seria a manutenção dos mesmos elementos. A segunda seria a criação de uma base para uma leitura em conformidade com a de Hemingway, como a recriação dos elefantes rosas da bebida experimentada e o acréscimo do cigarro inexistente no texto fonte. Todos estes aspectos também serão melhor analisados no capítulo posterior.

Depois disso, decupamos o roteiro em planos provisórios para termos uma melhor visualização das imagens procuradas. A partir dela, pudemos ter uma definição da locação para o filme e pudemos abrir a seleção de atores. Escolhemos dois atores, uma jovem e um rapaz, dentre os oito atores que compareceram à audição pela melhor interpretação dos dois personagens do roteiro. Em seguida, iniciamos as discussões e os ensaios com os escolhidos, fase que monitoramos por meio de filmagens.

Como mantivemos a simplicidade do conto de Hemingway no filme, acabamos dispondo de uma equipe pequena para a realização deste, contamos com apenas sete pessoas, um diretor, um diretor de fotografia, um diretor de som, um assistente de direção, dois atores e um editor. Desse modo, o filme foi gravado em um dia no restaurante escolhido.

Ao final das filmagens, dispomos no total de oito planos, conforme mostram o quadro 4 e a figura 9.

Quadro 4 - Decupagem de *Branco* *elefantes*

| Número de ordem | Plano                        | Descrição                                                                    |
|-----------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| 1.              | Plano médio dela             | fumando do lado de fora                                                      |
| 2.              | Plano americano dele         | dentro do restaurante a observando através do vidro                          |
| 3.              | Primeiro plano dela          | fumando e falando com ele do lado de fora. Ao fundo o vemos através do vidro |
| 4.              | Contra-plano dele para ela   | falando com ela                                                              |
| 5.              | Plano aberto dos dois        | conversando e bebendo.                                                       |
| 6.              | Ponto de vista dele para ela | observando-a fumar.                                                          |
| 7.              | Primeiro plano dele          | falando com ela.                                                             |
| 8.              | Plano de detalhe             | mudando de foco para o cigarro.                                              |

Figura 9: Decupagem das cenas do filme



Fonte: DVD de Brancos elefantes, 2012.

Embora tenhamos poucos planos no total do filme, eles dispõem de uma boa quantidade e qualidade de informações na tela, a ponto de já conseguirmos

traçar um paralelo entre as ações em destaque em cada um deles. Contudo, construiremos uma maior significação desse paralelo na organização desses planos em sequências, como veremos a seguir.

### 3.4.2. Finalização de *Branco elefantes*

Nesta subseção, explicitaremos organização da versão final<sup>3</sup> do filme, ou seja, apresentaremos as escolhas relativas à disposição dos planos filmados em sequências. É importante destacar que apenas esclareceremos o processo de construção da montagem, a análise detalhada das escolhas destas serão explicadas no próximo capítulo.

Como já sabemos, a montagem ou edição conecta os planos filmados em sequências, através das relações de *raccords*, a fim de transformar essas unidades em um construto sólido e repleto de sentido, além de, muitas vezes, produzir certo número de efeitos expressivos no filme. Por isso, nos referimos ao processo de montagem como finalização do filme, já que é nesse momento da produção que estabelecemos as últimas escolhas para contextualizar e construir a narrativa de um filme.

No curta em questão, a pouca quantidade de planos nos ajudou no processo de montagem, já não houve planos descartados. Dessa forma, tocamos a montagem seguindo o roteiro do filme, ou seja, mantivemos a ideia do conflito da própria narrativa, em que tínhamos a resolução de uma oposição entre os personagens através dos diálogos e do *leitmotif* apresentados na conversa e nos planos. Vale destacar que não só procuramos encadear a função narrativa entre os planos, como também as funções sintáticas, semânticas, rítmicas e expressivas para conceber no decorrer do filme as relações de ritmo, tom, envolvimento, tensão, expectativa, *flashback*, reiteração, empatia, *leitmotif* e alternância.

Nesse sentido, decidimos organizar a narrativa do filme em três grandes sequências ou cenas, em conformidade com a estrutura típica de filmes narrativos, isto é, a apresentação do conflito, o climax e a resolução do conflito. Na primeira cena, remetemos ao estabelecimento espacial dos dois no cenário e a demarcação dentro e fora do restaurante e sobrepomos à conversa deles em *voice-over* para

---

<sup>3</sup> Normalmente na realização fílmica contamos com várias versões da montagem do filme até optarmos pela versão final.

estabelecer o relacionamento entre os dois e o conflito da relação deles. Para dispor essa sequência, temos, os entrecortes entre o plano médio da jovem do lado de fora, em que a vemos pela primeira vez, e o plano americano do rapaz, em que também o apresentamos, até a entrada dos créditos iniciais, dispostos como aponta a figura 10.

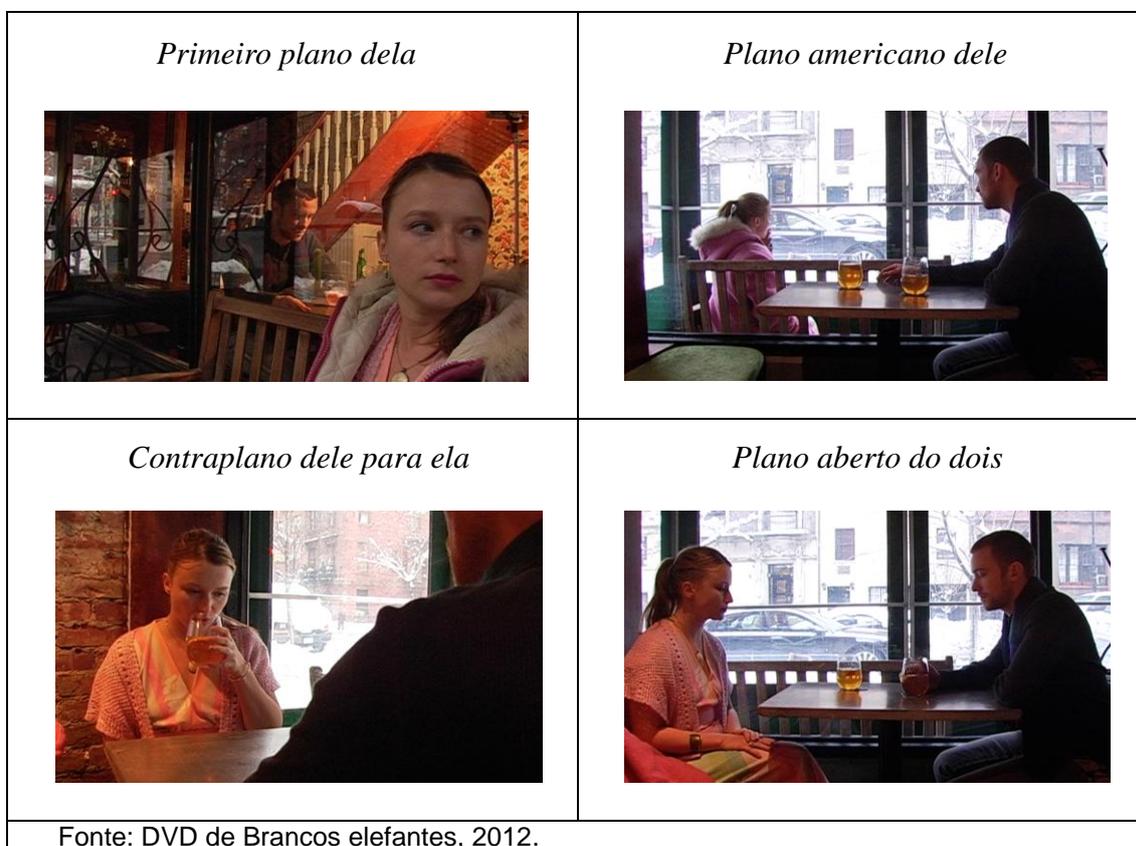
Figura 10 : Sequência 1



Na segunda sequência (figura 11), que vai dos créditos até a sua segunda saída para fumar, deixamos mais evidente a relacionamento e o conflito entre os

dois personagens, bem como identificamos o desgaste na relação dos dois por meio do diálogo e encenação dos atores, além de denunciar, através de pistas imagéticas, alguns temas e *leitmotif* da narrativa como a bebida dela, o espaçamento menor dela no contraplano e as suas saídas para fumar e pensar do lado de fora do restaurante. Nessa cena, temos a organização dos seguintes planos: o primeiro plano dela do lado de fora, em que o vemos na profundidade de campo, da vidraça; o plano americano dele dentro do restaurante, o contraplano dele para ela, em que temos o enfoque da reação dela; e, por fim o plano aberto dos dois sentados à mesa.

Figura 11: Sequência 2

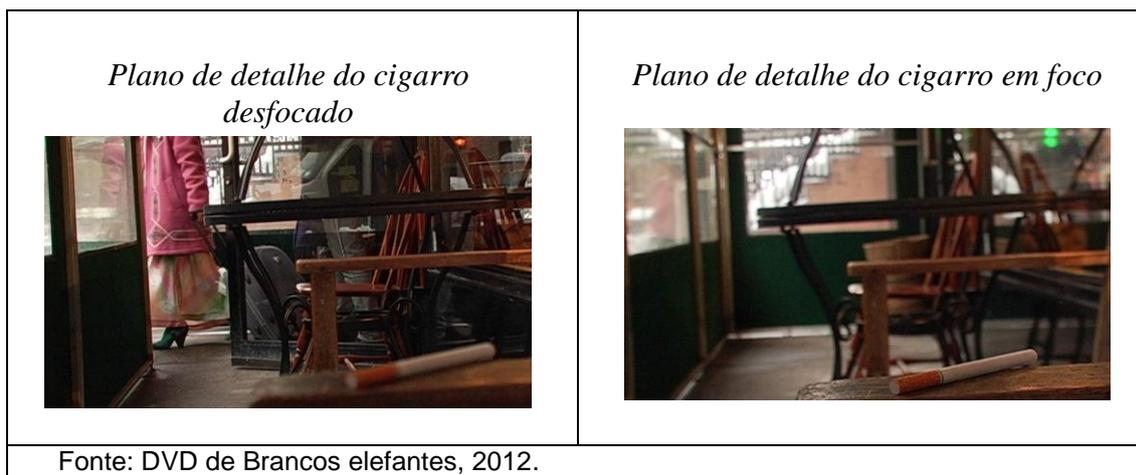


Finalmente, na última sequência (figura 12), que compreende desde o segundo momento da jovem do lado de fora até os créditos finais, apresentamos o desfecho da narrativa por meio de sua resolução. É nesse momento que podemos conjecturar mais claramente acerca do conflito entre os dois jovens, ou seja, o possível aborto do filho que ela espera, e também acerca de uma definição quanto à decisão da jovem de fazê-lo ou não. Na disposição dessa sequência, temos a montagem entre o primeiro plano dela fora do restaurante, o plano americano dele

do lado de dentro, o plano subjetivo dele a olhá-la, o primeiro plano dele com sua reação à nova atitude dela, o contraplano dele para ela, o plano aberto dos dois à mesa e, por fim, o plano de detalhe com deslocamento de foco no cigarro como na sequência ilustrada abaixo.

Figura 12: Sequência 3





Com esta última sequência, temos a determinação da organização final do bloco de informações da narrativa do filme. Contudo, não chegamos ao fim da montagem, ainda necessitávamos editar os recursos de som do filme para este fim. Assim, passamos a este recurso importante da montagem, a organização da banda sonora do filme. Nela teremos tanto edição do som no nível da percepção da narrativa com os diálogos, sons diegéticos e trilha sonora, e no nível da intensidade dramática com o recurso do voice-over e ainda a trilha sonora.

Em relação aos efeitos sonoros da ordem da construção da narrativa, temos o próprio diálogo do filme como referência para o corte em função do ritmo e tom frásico, neste caso a montagem opera tendo em conta a relevância do que é dito em cada momento do discurso falado. Além dele, temos os sons diegéticos, por exemplo, o tilintar de talheres e murmúrios do restaurante, coincidindo com o momento da ação do plano ou até mesmo com o corte; e, por fim, a trilha sonora, apenas uma faixa musical durante quase todo o filme, construindo o desenrolar da narrativa e o desfecho de um dos momentos-chave na resolução da história entre os dois personagens.

Ainda sobre a trilha sonora usada no filme, destacamos, além do seu uso mais convencional de dramaticidade, a escolha por apenas uma faixa musical durante todo o desenrolar do filme. Essa opção se deu pela falta de controle do ambiente em que filmávamos, pois existia uma trilha ambiente do próprio restaurante e já saberíamos que teríamos problemas de sincronização dos cortes da montagem. Desse modo, pensamos em uma alternativa para erradicar esse problema de sincronia e, ainda por cima, para colaborar com a manutenção daquilo que, segundo nossa leitura, seria o tom da narrativa de Hemingway.

Assim, decidimos recriar esse tom e erradicar o problema por meio de uma mesma faixa musical como som ambiente do restaurante e como trilha sonora do filme, inovando, com isso, a tradição do uso do som em filmes. Além disso, essa escolha também revela na narrativa, através da denúncia se estamos dentro ou fora do ambiente, e com isso, de que ponto de vista está a câmera; momentos importantes na leitura das definições da narrativa e do dispositivo cinematográfico em si.

O efeito de intensidade dramática, por sua vez, ganha destaque com o uso do *voice-over* para iniciar o filme. Normalmente, esse recurso construiria apenas a própria narrativa através do seu conteúdo, ritmo e tom, como mencionado há pouco. No entanto, neste filme, além do efeito narrativo, ele inovou por priorizar na sua utilização o efeito de *flashback* e reiteração da cena anterior na montagem.

Ainda sobre este recurso, destacamos o efeito de *flashback*, pois a conexão entre as imagens e a conversa leva a crer que esta aconteceu imediatamente antes da primeira cena do filme, em que a vemos sentar no banco e acender o cigarro. O efeito de reiteração, por sua vez, diz respeito à simbologia proposta nesse efeito cíclico entre imagem e som do *voice-over* como realce da própria condição de estagnação da relação dos dois jovens.

Outro aspecto importante da edição da banda sonora está na construção dos diálogos do filme. Neste curta, como tínhamos o objetivo da pesquisa em AD de filmes através da proposta de realização conjunta, filme e AD, organizamos o diálogo e a encenação dos atores de forma a dar mais pausas entre as falas e as ações. Dessa maneira, teríamos um maior conforto e controle das inserções da AD na fase de edição do filme. Em seguida, demonstraremos a técnica de edição utilizada para encadear as sequências acima apresentadas com o intuito de elucidar melhor a sistematização da montagem dentro do processo fílmico.

### 3.4.3 Procedimento técnico de montagem do filme

Nesta subseção, ilustraremos o processo de edição do filme juntamente com o processo de audiodescrição deste. Para isso, apresentaremos os programas utilizados para ambos os procedimentos, a realização da montagem e a inserção da AD.

Atualmente, para a elaboração da montagem, utilizamos métodos não

lineares, ou seja, sistemas baseados em computadores onde as imagens são capturadas, digitalizadas e divididas. Desse modo, fazemos uso apenas do ambiente digital para realizá-la, facilitando, assim o acesso imediato das imagens em qualquer ordem pré-estabelecida, diferentemente da edição linear, em que precisávamos respeitar a ordem da sequência filmada. Além disso, em virtude dessa facilidade, a edição não-linear permite ao editor um controle maior das imagens e, por consequência, dos seus efeitos e finalidades.

Normalmente, para compor uma ilha de edição não-linear, nome dado ao local preparado para efetuar a montagem, fazemos uso de um bom computador, *software* de edição de imagens, *software* de edição de som, dois monitores de computador, um monitor-televisor, um videoteipe, um aparelho de captura de fitas miniDV para mídia digital, além dos periféricos usuais como teclado, mouse, caixas de som.

Nesta pesquisa, contamos com uma ilha mais básica para efetuar a montagem. Para ela, fizemos uso apenas de um computador, *Imac OS X*, um *software* de edição, *Final Cut (FC)*, um videoteipe e os periféricos usuais. Contudo, utilizamos um gravador de voz e mixagem e um editor de som, *adobe encoder*, para a realização da AD, como veremos mais a frente.

Depois das filmagens, finalizamos com apenas uma fita *miniDV* com todos os planos e informações de set<sup>4</sup>. Em seguida, passamos para a ilha de edição para capturar as imagens da fita e transformá-las no arquivo digital preferido, no nosso caso escolhemos o formato AVI por ser um arquivo mais usual em edições. Após essa captura, passamos ao programa *FC* para dar início ao processo de organização do filme. Esse programa é bem similar ao seu concorrente *Adobe premiere*, os dois são os mais usados profissionalmente no mercado e tem basicamente as mesmas funções. No entanto, escolhemos trabalhar com o *FC* por nos propiciar uma maior segurança no desempenho dos componentes da máquina, isto é, a configuração técnica do próprio computador.

A interface do *FC* conta com quatro janelas principais: o navegador, onde listamos os arquivos digitalizados; o visualizador, onde pré-visualizamos e pré-recortamos esse arquivos; a linha do tempo, onde colocamos os arquivos recortados na sequência desejada em diversas pistas de áudio e imagem; e, finalmente, a tela,

---

<sup>4</sup> O set é o local em que ocorrem as filmagens. Dentre as informações mais usuais sobre ele temos o local de filmagem, o horário, timecode, tomadas etc.

onde o material editado na linha do tempo pode ser visto (Vide figura 13).

Figura 13: Interface do Final Cut



Fonte: Final cult, versão pro, 2011.

O conhecimento da disposição do programa nos possibilita compreender melhor a estrutura sequenciadas imagens e sons em inúmeras pistas do filme. Além disso, a familiaridade com a estrutura do programa auxiliará na apreensão de onde acontecerá o momento da inserção da narração da AD e como se dará esse processo.

Em uma edição de filme, apesar de necessitarmos de todos os componentes do programa em conjunto, o componente de maior destaque será a linha do tempo, pois nela teremos o produto bruto do filme em si, e será nela que poderemos definir quais recursos e efeitos de montagem construirão o ritmo e o tom da narrativa. Além disso, nela definiremos também os efeitos sonoros das trilhas e faixas musicais e, ainda por cima, no nosso caso, a inserção da AD. Geralmente, em um curta-metragem, utilizamos quatro pistas de imagem. No nosso caso, não foi diferente, utilizamos uma pista para as cenas *masters*<sup>5</sup>, uma para a alternância em contraplanos, uma para os closes e planos de detalhes, e, por fim, uma para os créditos e títulos. Dessa maneira, podemos construir e visualizar de forma confortável e prática a edição do filme.

Semelhantemente à da imagem, a edição do som também disporá de várias pistas para estruturar os efeitos relativos à cada aspecto da banda sonora.

<sup>5</sup> Cenas de planos gerais e sequência em que temos toda a encenação da narrativa como num teatro.

Assim sendo, poderemos conformar os efeitos sonoros aos das imagens sincronicamente, como acontece na maioria dos diálogos e sons ambientes e, no nosso caso, também na trilha sonora. Dessa forma, teremos 3 pistas para a edição do filme: uma para o som sincrônico dos diálogos, uma para os sons ambiente e uma para o som da trilha.

#### 3.4.4. A elaboração da AD de *Branços elefantes*

Neste momento, passamos ao processo de realização da AD do filme. Nele contemplaremos as estratégias de tradução para os elementos fílmicos do filme em questão e os procedimentos técnicos necessários para esta finalidade. Após finalizar a estrutura básica do filme, em que tínhamos os planos dispostos na sequência desejada para construir as funções da narrativa do filme, todos os créditos iniciais e finais inseridos e toda a banda sonora já editada e inserida nas suas devidas pistas de edição, iniciamos a localização dos espaços onde seriam inseridas as audiodescrições bem como o conteúdo de cada uma delas. Iniciamos, assim, a construção do roteiro de AD do filme. Vale ressaltar que o roteiro, assim como o curta, foi criado pela pesquisadora.

É importante mencionar também que, como é impossível audiodescrever tudo, as estratégias de tradução da AD visaram sempre recriar efeitos prioritários para o entendimento da trama do filme e, por sua vez, do conto de Hemingway, tendo em vista as funções de montagem e correlações com os enquadramentos escolhidos. Podemos destacar entre as maiores funções da narrativa as de envolvimento, empatia, tensão, expectativa ritmo, tom e alternância da narrativa.

Antes de tudo, é importante mencionar que, como o filme foi feito em inglês, realizamos a dublagem das falas dos personagens para o português para possibilitar a sua devida audiodescrição e completo entendimento por parte das pessoas com deficiência visual, uma vez que não seria possível a eles o acesso ao filme original legendado. Para a dublagem, criamos um roteiro e convidamos dois atores, e também pesquisadores para dublar as falas.

Dito isso, passamos para a elaboração da AD. Primeiramente, dividimos seu processo em 5 etapas: a análise e marcação da AD na versão final do filme, a elaboração do roteiro de AD, a produção desse roteiro no software adequado, a

gravação do áudio e, por fim, a edição e mixagem do áudio da AD com o do filme. Na primeira etapa, analisamos os elementos discursivos e fílmicos do curta e elencamos os relevantes para a ressignificação destes na AD. Para uma melhor compreensão, esses elementos serão divididos de acordo com as tabelas de etiquetagem sugerida por Payá (2010) e Jimenez-Hurtado (2010) em elementos relacionados ao enquadramento como os tipos de plano e movimentos de câmera, à encenação como a cenografia e disposição entre os atores, e à sequência como as alternâncias de planos, e dissolvimentos entre eles.

Dessa forma, passamos à análise plano a plano do filme. No nosso caso, por já estarmos inseridos no processo de realização do próprio filme esta etapa foi mais rápida, pois já conhecíamos detalhadamente a planificação da decupagem, as relações do cenário e encenações dos atores, e as funções de montagem. Portanto, pudemos seguir diretamente para a marcação da AD na versão final do filme.

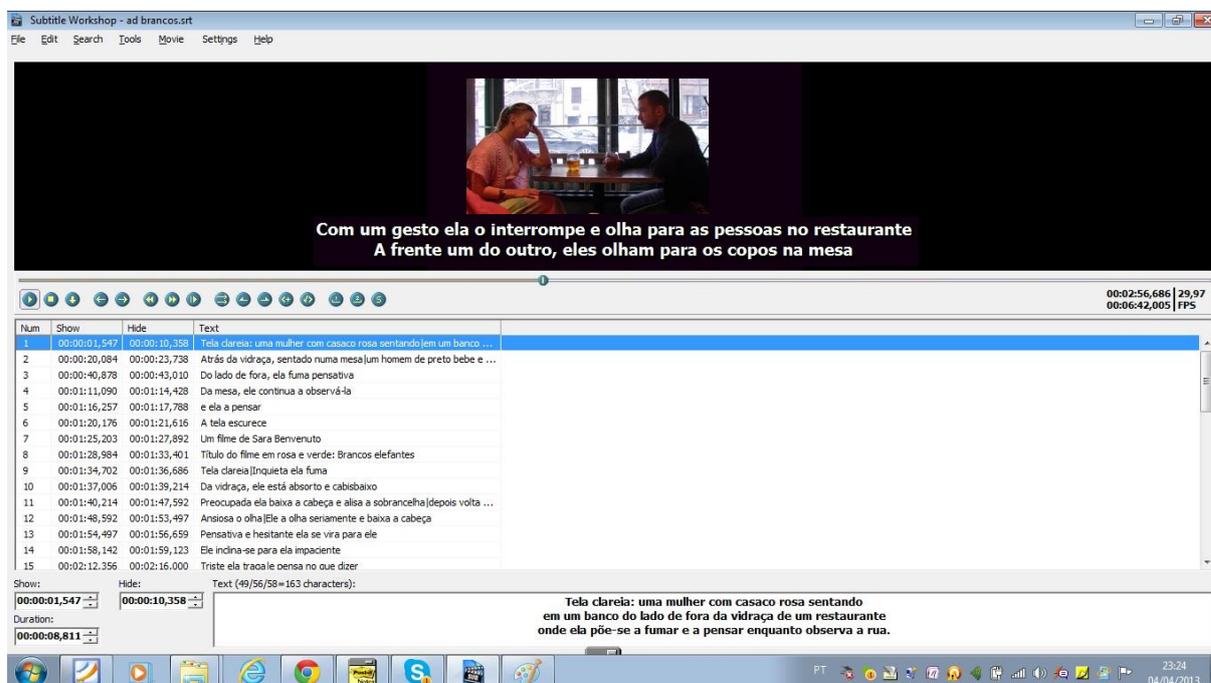
Como o filme ainda estava em processo de edição, contamos com um conforto nunca antes visto na elaboração de uma AD. Embora o filme já estivesse definido narrativamente, ainda podíamos alterar, deslocar, alongar ou diminuir um plano ou um tempo de fala no *voice-over*. Dessa forma, através da análise dos elementos prioritários do filme, finalizamos as marcações no próprio FC, por meio da ferramenta de marcação da linha do tempo, e totalizamos 56 marcações, em que contemplamos os aspectos fílmicos da ordem do enquadramento e da sequência do filme.

Na fase seguinte, escolhemos as estruturas verbais para recriar o sistema audiovisual do filme de acordo com as marcações propostas na etapa passada, observando sempre as categorias fílmicas estabelecidas anteriormente. Analogamente ao número de marcações, elaboramos o conteúdo de 56 inserções de AD, subdivididas nas etiquetas já propostas de enquadramento, encenação e sequência. Analisaremos melhor essas inserções no próximo capítulo.

É importante mencionar que essa divisão entre os elementos audiovisuais é utilizada para um melhor entendimento dos procedimentos da pesquisa, mas na realidade muitos deles acontecem concomitantemente. Logo após a elaboração do conteúdo das inserções, passamos a produção do roteiro de AD para a adição das rubricas de gravação. Para isso, utilizamos o programa *Subtitle Workshop* (SW), que é um dos softwares mais simples e usual de legendagem e possibilita por meio de suas ferramentas o processo também de AD, no tocante à produção do roteiro, por

permitir a sincronização do tempo de entrada e saída da AD, bem como a duração dessas inserções em conjunto com a visualização do filme. Para uma melhor ilustração da interface do SW, segue a figura abaixo.

*Figura 14: Interface do Subtitle Workshop*



Fonte: Subtitle Workshop, versão 251.

Como podemos ver na figura 6, o SW é um programa simples e propicia a praticidade para o roteiro de gravação, pois nele podemos visualizar o filme e a inserção sugerida da AD e as rubricas de gravação como legenda. Em virtude disso, o narrador pode tanto visualizar a cena, quanto perceber suas rubricas e narrar as inserções.

Após o roteiro produzido, seguimos com a gravação do áudio das inserções. Nesse intuito, definimos o gênero e tom do narrador. No nosso caso, pensamos em uma voz masculina para contrapor o universo feminino do conto e filme com universo masculino do personagem do filme, que diferentemente do de Hemingway compreende o conflito com a jovem; e até mesmo com a estrutura maior do universo masculino frequente e preferência nos textos de Hemingway, muitas vezes representando o mundo do autor em si. Em relação ao tom da narrativa, procuramos reconstruir a mesma ambiência dramática em um tom de voz velado

sutil, em que, em certos momentos, assemelha-se a uma leitura cadenciada de um livro. Dessa forma, escolhemos um narrador que atendesse a esses parâmetros.

Para a gravação do áudio da AD, contamos com um computador com o SW, equipamentos profissionais de gravação como microfones, mesa de som e fones de ouvidos e um programa mais elaborado de edição de som, no nosso caso o *Adobe Encoder* (AB). A gravação aconteceu da seguinte maneira: conectamos os equipamentos de gravação ao computador com o AB aberto, ajustamos o microfone na melhor altura para o narrador e lhe demos os fones de ouvido para acompanhar o som do filme e posicionamos outro computador com o SW e filme prontos à frente do narrador. Dessa forma, o narrador inicia a leitura do roteiro no SW tendo atenção nas rubricas enquanto esta é capturada no AB. Se não julgássemos necessárias repetições na gravação, salvávamos o arquivo para dar seguimento à próxima etapa. Braga (2011) compara este processo com o dos telejornais, em que temos a leitura do texto em concomitância com a gravação do programa televisivo.

Após a gravação do áudio, finalmente, temos a edição e mixagem da AD. É nesse momento que voltamos à versão final do nosso filme no FC e iniciamos a inserção da AD gravada nos tempos já marcados por nós anteriormente. Em seguida, equalizamos o áudio da AD com o do filme. Normalmente, o som da AD se sobressai um pouco em relação ao áudio do filme. No entanto, ela não deve destoar muito da frequência auditiva do filme, cabendo ao editor mais sensibilidade do que imparcialidade.

Em conclusão, exportamos o filme para o arquivo desejado na produção do DVD, no nosso caso MPEG-2, finalizamos o mesmo em um programa de autorização de DVD como o *Adobe Encoder*, onde inserimos as versões com e sem AD e legendagem, o menu acessível, além de, no nosso caso, as versões com áudio em português e em inglês.

### 3.5. Análise dos Resultados

A análise dos resultados aconteceu em dois momentos, na análise da adaptação do conto *Hills like white elephants*, de Ernest Hemingway, para o curta-metragem *Branco elefantes*, e na análise das estratégias tradutórias deste para sua AD. Na primeira parte, apresentamos a análise do conto fonte para a adaptação e a análise das escolhas de tradução para a recriação deste em filme, subdivididas em

roteiro, decupagem e edição filme. Na segunda parte, contemplamos as decisões adaptativas da AD do filme quanto aos elementos audiovisuais do filme, sobretudo, sob a luz da etiquetagem de imagem proposta por Payá (2010), as quais são aqui subdivididas em apenas duas categorias: a do enquadramento e a da sequência.

Seguiremos agora com o capítulo 04, no qual nos deteremos imediatamente sobre a referida análise dos resultados do processo de adaptação e de realização da AD.

## 4. A ADAPTAÇÃO FÍLMICA E A AD DE BRANCOS ELEFANTES

Este capítulo traz os resultados da análise da linguagem cinematográfica utilizada na adaptação do conto *Hills like white elephants* (1927) de Ernest Hemingway. Também mostra como essa linguagem foi utilizada no roteiro de AD do filme. Para isso, divide-se em duas partes, a adaptação de *Branco elefantes*, em que elencamos e analisamos as etapas da recriação audiovisual, sendo elas o conto, o filme, o roteiro, a decupagem e a edição e finalização do filme; e a audiodescrição de *Branco elefantes*, em que também listamos e analisamos as mais relevantes decisões tradutórias escolhidas para audiodescrever o filme.

### 4.1 A Adaptação de Branco Elefantes

#### 4.1.1 O Conto

Antes de passarmos ao processo de produção da adaptação fílmica, é importante entender melhor quais elementos e motivações do conto constroem o universo diegético da narrativa. Isto possibilitará uma melhor compreensão acerca das razões das escolhas de tradução da linguagem verbal para a linguagem audiovisual. O conto *Hills like white elephants* (1927), de Ernest Hemingway, trata da história de um casal, um rapaz, chamado de o americano, e uma jovem, chamada de 'Jig' em uma estação, no Vale do Ebro em Barcelona à espera de um trem para seu destino final. Enquanto aguardam, eles experimentam bebidas e falam de assuntos amenos. No entanto, claramente, é evidenciado na narrativa algo de incômodo entre os dois, sobre o qual a jovem não quer falar, e referenciado pelo rapaz apenas como "uma operação simples". Tudo leva a crer, a partir da leitura das cenas, que a referida operação se trata de um aborto para interromper a suposta gestação da personagem. O nascimento da criança colocaria em risco a vida desregrada, jovial e livre de responsabilidades dos dois, que vagam livremente, provando novos drinques pela Europa, entre hotéis, trens e diferentes destinos.

Como tema central da narrativa, podemos destacar a falha na comunicação entre os dois personagens pelo diálogo. De acordo com Smiley (1988), apesar de sutil, o diálogo contém toda a carga dramática da história, de modo que ao ler a conversa entre *Jig* e o americano, podemos reconhecer a

frustração impotente dos paralelos interlocutores, com palavras, lugares e assuntos diferentes, mas ainda parte do mesmo universo. Em outras palavras, eles conversam, mas não se comunicam. Ambos frustrados e estagnados no relacionamento, não entendem o ponto de vista um do outro. Ele usa de todos os argumentos para convencê-la a fazer o aborto e voltar à vida irresponsável e fugaz. Ela, por sua vez, segue indecisa nas suas opiniões. Ora decide fazer o aborto, ora pergunta se não significa nada para ele, demonstrando, assim, que suas atitudes são visivelmente dependentes da dele, tanto para tomar decisões quanto, até mesmo, para pedir bebidas, fato que traz a impressão de ser ela a mais infantil da relação.

No que se refere ao significado do apelido da personagem, *Jig* remete a uma dança tradicional britânica bem energética que envolve vários pulos de um lado para outro. Este nome também se relaciona a um comportamento sempre confuso e infantilizado demonstrado por ela, que segue na conversa como se estivesse tentando acompanhar o ritmo dele e, para isso, tem de dar saltos vez ou outra para conseguir esse intento.

Nessa perspectiva, podemos ressaltar algo muito comum na escrita de Hemingway, a constante não-comunicação em uma linguagem marcada fortemente pelas diferenças de gênero. Ainda de acordo com Smiley (1988), essa noção de dificuldade de comunicação não é nova. Para ela, se os personagens de Hemingway são nitidamente diferenciados por gêneros tradicionalmente americanos, então devemos esperar duas leituras distintas: *Jig* e o americano a partir do ponto de vista padrão do gênero feminino, e *Jig* e o americano a partir do ponto de vista padrão do gênero masculino. Portanto, temos duas leituras paralelas do mesmo diálogo, daí interlocutores paralelos mencionados acima, pois temos uma leitura do diálogo e o entendimento das falas do ponto de vista dela, ou seja, aquilo que ela entende do que ele diz. E, não obstante, a leitura e o entendimento do diálogo do ponto de vista dele, ou melhor, aquilo que ele entende acerca das falas dela.

Esse jogo de interlocução funciona quase como uma tradução, por meio das reações de cada personagem, do que o outro realmente quis expor quando disse alguma das falas. Um bom exemplo disso é visto no momento em que ele diz a ela que será uma operação simples e que estará lá com ela o tempo todo, ao passo que ela responde com uma pergunta, como será quando

ela acordar? Traduzindo para nós, a partir da reação dela, qual seria sua visão e entendimento sobre a pergunta dele.

A análise do fato de ele, como gênero masculino, usar descrições mais racionais e redutivas sobre a operação mostra a real intenção que tem com ela. Ele faz uso da objetividade para convencê-la a fazer o aborto, pois, para ele, é algo quase trivial e não mudará em nada a relação dos dois. Contudo, a simplificação de algo importante não somente para ela, mas para os dois, sob o ponto de vista dela, não traduz um bom comportamento para o gênero feminino, o que tornaria essa enunciação uma falta de comprometimento e até mesmo de envolvimento no relacionamento dos dois. Ao observar tal fato, ela o traz de volta à discussão sobre o problema inicial da relação deles, que já existia antes mesmo da gravidez, quando pergunta como ficará a relação e a conduta dos dois após a operação? Para ela, tudo se resumiria, talvez, em viajar por aí experimentando bebidas. Ele responde à pergunta afirmando que será a mesma de antes, evidenciando que ele continua falando do único problema aparente para ele. Com toda essa problemática, podemos observar o quanto cada reação deles, sobretudo dela, diante da nova realidade é importante na delimitação e tradução do diferente entendimento de um para o outro e os diferentes posicionamentos tomados por eles em relação ao mesmo tópico.

Ainda sob essa perspectiva interlocutória, podemos evidenciar também uma quebra na escolha padrão do protagonista da história. Hemingway é conhecido por ter em suas narrativas, protagonistas masculinos e tomar quase sempre o enredo sob a ótica masculina. No entanto, neste conto, trata da falta de envolvimento do americano com a personagem feminina ou com o bebê. Além disso, retrata a insistência daquele para que ela não continue a gravidez. Esse fato faz de *Jig* a grande protagonista da história. É, portanto, sob a perspectiva dela que entenderemos a história e o que ele diz, concluindo, desta maneira, se é verdade ou não para ela e para nós, leitores.

Além do tema da narrativa, outros aspectos importantes a serem abordados são as motivações recorrentes durante o desenrolar da conversa entre eles como a natureza, a idade, a ambivalência, a desilusão, a morte e a bebida, dentre outros. Vale ressaltar a relevância da idade e da bebida para a construção do enredo já que o comportamento infantilizado dela sugere uma idade inferior à dele e a presença de uma garçonne mais velha os servindo

também remete a este tema; e, quanto à bebida, ambos bebem durante a conversa como forma de evitar o assunto do aborto. Além disso, a bebida é um grande elemento-chave, pois demonstra evidências acerca da relação de dependência entre o casal. Quando se observa que Jig precisa do americano para pedir até mesmo sua bebida. Tal fato sugere o peso ímpar da decisão dele no posicionamento a ser adotado a respeito do filho. Comprova-se a afirmação anterior quando a personagem decide beber um drinque e, ainda, provar outro, mesmo sabendo que mulheres grávidas não devem tomar bebidas alcóolicas.

Por fim, temos o símbolo dos *'white elephants'* (elefante brancos) como outro aspecto relevante para a compreensão da narrativa. Um elefante branco, segundo o mito tailandês, era um presente valioso e nobre, mas oneroso, pois aqueles que o recebiam, deviam mantê-lo com a melhor comida e acessórios. Em outras palavras, ele era ao mesmo tempo uma dádiva e um castigo para seu proprietário. No conto, a protagonista compara as colinas cobertas de neve do Vale do Ebro com elefantes brancos, a partir disto podemos traçar imediatamente uma analogia à criança sendo gestada, que apesar de ser uma dádiva para qualquer mulher não deixa de ser uma considerável responsabilidade. Essa analogia indica que, talvez, ela não queira ter o bebê, já que será difícil convencer seu parceiro e isto acarretará na mudança completa do estilo de vida do casal. Contudo, logo em seguida, na sua recorrente confusão, a personagem retira o que disse sobre as colinas, para admitir que na verdade admira sua beleza, sugerindo que ela possivelmente não abortará a criança. Essa sutileza pode ter passado despercebida pelo americano, já que ele não percebe a mudança de comportamento de sua parceira.

No final, não fica claro para os leitores a decisão tomada por "*Jig*" em relação ao aborto. Porém, percebe-se claramente que uma decisão anula a outra, ou seja, caso decida ter o filho, irá perder o namorado e caso se decida ficar com o namorado, irá perder o filho. A decisão dele, por outro lado é clara e segura, posicionando-se, a todo o momento, a favor do aborto. Podemos confirmar tal fato, quando o personagem afirma o seguinte: 'Tudo que eu quero é você, só você' ou 'É perfeitamente simples' (a operação).

Ainda assim, no que diz respeito ao final da história, não há nenhum consenso. De toda forma, quatro grandes cenários tem sido considerados em relação a ele: a garota fará o aborto, apesar de relutante; a garota fará o aborto

e após a operação ele a deixará; ela não fará o aborto e ainda o convencerá disso, permanecendo, assim, juntos; e por fim, a garota não fará o aborto e abandonará o namorado. Agora passaremos a discutir quais as decisões tomadas pela adaptação no que diz respeito a estas possíveis leituras.

#### 4.1.2 O filme

Ao pensar numa proposta de adaptação fílmica, levamos todos esses aspectos em substancial consideração para fazer as melhores escolhas para a linguagem cinematográfica. Todavia, vale observar que deixaremos de lado a abordagem moral da fidelidade nas adaptações audiovisuais, já que, segundo Stam (2000), nem os escritores tem às vezes certeza das suas mais profundas intenções. Como, então, nós cineastas poderíamos ser fiéis a elas? Propomos determinada adaptação não tanto a partir do texto fonte, o conto, mas sim a partir das conjecturas formuladas a partir da sua leitura aliada às características do meio de expressão a ser adaptado, o meio cinematográfico.

Sendo assim, devemos perceber aquilo que é recorrente em determinado meio, naquilo que eles realizam de melhor, no caso do cinema seria a ação. Em filmes, a narrativa acontece por meio de ações a todo instante. Os personagens, por exemplo, são o que eles fazem e não aquilo que dizem. Enquanto que na literatura, a reflexão pode criar tão bem uma narrativa quanto uma ação. Nesse sentido, ao pensar em uma forma de recriar o imaginário de Hemingway para o cenário audiovisual temos diferentes etapas de criação: elaboração do roteiro cinematográfico, decupagem do roteiro, escolha de equipe, atores, figurinos e locação, filmagem, edição e finalização da filmagem.

Neste estudo abordarei apenas a elaboração do roteiro, a decupagem deste, a edição e finalização do filme, pois as outras etapas não se mostram muito relevantes para o escopo da pesquisa, porque não influem diretamente no processo de audiodescrição do filme.

##### 4.1.2.1 O Roteiro

O primeiro aspecto a ser criado foi o roteiro adaptado para cinema. E dentro do roteiro, os aspectos acerca da ambientação e cenário adequados, número

de personagens e diálogos, símbolos e motivações. Evidentemente, seria inviável rodar o filme na Espanha do pós-guerra como ocorreu no conto de Hemingway. Portanto, a primeira decisão adotada foi recriar uma ambientação atual para a narrativa que também remetesse ao ambiente remoto e perdido do conto, mas que não fosse inverossímil aos dias de hoje. Então, observou-se que um restaurante com pouco movimento de Nova Iorque seria uma boa solução, trazendo ao filme a ironia do isolamento no meio de uma das maiores cidades cosmopolitas do mundo.

Em seguida, seria necessário decidir quais personagens seriam mantidos, já que no conto existe, além do casal, uma garçonete de meia idade. No roteiro e nas filmagens, foram mantidos os três personagens, a jovem, o rapaz e a garçonete, no entanto durante a edição observou-se que a manutenção da garçonete seria irrelevante para o enredo do filme, pois o tema relacionado à questão da idade proposto por Hemingway no conto passaria despercebido no filme. Outro motivo do uso da garçonete no conto pode ser tomado como uma forma de indicar mais explicitamente a dependência da jovem com o rapaz, pois ela o pede para fazer o pedido à garçonete ao invés de fazê-lo ela mesma. Em relação a este tema, encontrou-se outra saída que será explicada em breve. Diante das razões acima expostas, foi decidido por manter somente o casal com uma idade aproximada ao dos personagens descritos do conto, leia-se jovens adultos, com ela aparentando ser bem mais nova.

Vencida esta etapa, passamos para a escolha dos símbolos e do *leitmotif*. Como o enredo não se passa no campo, a ideia das colinas e dos elefantes brancos foi abandonada com a mudança de cenário para o restaurante. Fizemos uma pesquisa com o objetivo de encontrar outro caminho que nos levasse a uma simbologia semelhante. Encontramos uma cerveja chamada *Delirium*, de maior teor alcoólico, que traz em seu rótulo elefantes rosas e em diversos bares observamos a existência de protetores de mesa para copos dessa marca. Em razão disso, mudamos o símbolo de elefantes brancos para elefantes rosas. Estes remeteriam facilmente ao primeiro, sendo ainda mais forte por se relacionarem a uma bebida de alto teor alcoólico, que embriaga mais rápido seus consumidores.

Além disso, uma motivação essencial ao conto é a própria bebida. O fato de o casal, principalmente no caso de Jig, estar bebendo traz respostas ao comportamento dos personagens e dá pistas sobre a decisão dela, como já discutido anteriormente. Ademais é uma ação verossímil de dois jovens em um restaurante.

Entretanto, apenas a bebida não seria talvez um motivo claro e crível o bastante para o cinema que tem uma forma singular de narrar, devendo buscar uma adequação entre as ações dos personagens e as escolhas estéticas dos enquadramentos escolhidos pelo diretor. Logo, pensamos em fazer com que a personagem, além de beber, fumasse. Assim, teríamos também o motivo que justificaria a saída do bar para que ela pudesse refletir sobre o aborto sem a influência direta do seu companheiro. O cigarro, aliás, foi o símbolo fundamental para explicitar sua decisão final. Ao contrário de Hemingway, fizemos uma opção clara a respeito da decisão dela, como veremos adiante.

Depois disso, passamos para a construção dos diálogos. Decidimos manter boa parte dos próprios diálogos do conto, pois acreditamos que, com isso, não haveria o risco de perder a ideia da não-comunicação proposta por Hemingway. Contudo, fizemos algumas alterações em algumas falas e deixamos outras de lado para fazê-lo de acordo com o novo ambiente, atualizando e formatando os novos símbolos, como o cigarro, por exemplo. Além disso, mantivemos o uso da língua inglesa por facilitar a escolha dos atores na cidade.

Inegavelmente, os diálogos seriam a parte mais delicada, pois é nela que o conto traz o drama do enredo. No entanto, como explicado anteriormente, no filme contamos com outros instrumentos narrativos além do verbal e, por isso, como também já dito cortamos algumas falas, recriamos outras e adicionamos algumas, como as falas em que ela diz que precisa de um cigarro, elemento que não há no conto.

#### 4.1.2.2 A decupagem

O processo de decupagem talvez esteja para o filme assim como a criação do diálogo está para o conto. É nesse momento de recriação visual que será ressignificada grande parte da carga dramática da narrativa. Assim sendo, é nesta ocasião que deverá ser levado em consideração os aspectos estilísticos do conto para adequá-los ao formato do cinema. Com esse fim, o roteiro foi dividido em oito planos entrecortados pela montagem, como já mostrado na figura 10.

Os planos foram escolhidos para serem tão simples e sutis quanto os diálogos de Hemingway. A ideia era passar exatamente o máximo de informação através de enquadramentos estáticos e simples dos personagens, quase como num

teatro aproximado e recortado. Além disso, vale ressaltar que, assim como no conto, a personagem principal é a atriz e, sendo assim, a grande maioria das cenas são relacionadas a ela.

Em contrapartida à simplicidade dos planos, a composição do quadro é cheia de linhas divisórias que cercam os atores. Há também um vidro que os separa da área para fumantes e dessa área para a rua, deixando o ambiente um pouco poluído e confuso, mas, ao mesmo tempo, isolado e encurralado no espaço. Analogamente à locação da estação do Ebro, onde há a separação clara entre a parte sem vida, a estação, e a parte com vida, os campos e as colinas; com a exceção do figurino da personagem e do papel de parede atrás dela, tudo é opaco e sem vida dentro do restaurante e até mesmo na rua.

Dessa forma, a decisão pela composição do enquadre dividido pelo vidro alude à demarcação de Hemingway entre a estação, demonstrando falta de vida no espaço do personagem masculino, e os campos do vale, aludindo à vida e a fertilidade no espaço do personagem feminino. Similarmente, procuramos manter essa mesma demarcação, por meio do bar sem vida, onde ele está, e pela rua mais viva, ainda que opaca, onde ela busca tomar uma decisão. Como ilustrados pelas figuras 15 e 16 abaixo:

Figura 15: Cores mais vivas



Fonte: DVD de Brancos elefantes, 2012.

Figura 16: Cores mais opacas e escuras



Em vista dessa decisão, os planos são construídos mostrando sutilmente pistas de qual será a decisão tomada por ela. Por exemplo, no contra-plano dele para ela no começo do filme, o ator aparece tomando o quadro quase todo (figura 10), sobrando apenas um espaço limitado para ela. Desse modo, delimitou-se visualmente a influência dele sobre ela e a dependência dela, sendo assim, o quadro

confirma a falta de necessidade da garçonete no filme. Mais adiante, após a segunda ida à área de fumantes a personagem volta com sua decisão tomada, ele já não ocupa mais o mesmo espaço no mesmo contra-plano (figuras 17 e 18). Agora é ela a dona do seu destino e espaço na tela, outro elemento que aponta para sua escolha.

Figura 17: Rapaz ocupa mais espaço na tela.

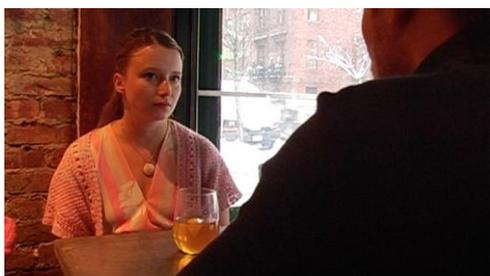


Figura 18: Jovem ocupa mais espaço na tela.



Fonte: DVD de Brancos elefantes, 2012.

Outro aspecto importante quanto à espacialidade dos personagens no quadro acontece no primeiro plano dela, em que o vemos em plano médio ao fundo, quebrando um pouco e confundindo as convenções sobre enquadramento em cinema. Segundo Payá (2010), os enquadres são convenções ratificadas pelo seu uso frequente em produções fílmicas, ademais em determinadas produções podem contribuir até para uma legitimação de certa estrutura genérica como o plano subjetivo tão utilizado em filmes de suspense. Contudo, a criação artística é singular, ou seja, a todo o momento novas soluções e criações podem surgir, ser aprovadas, reproduzidas e, finalmente, convencionadas como determinantes de algum estilo ou escola artística.

A ideia desse novo enquadramento surgiu imediatamente de um dos temas do conto fonte. Por haver uma constante confusão nos diálogos, como já se discutiu aqui, sem haver a identificação imediata de quem é a deusa da fala, optamos por escolher um enquadre que também deixasse uma leve confusão nesse sentido. Nesse plano, o enquadramento não deixa claro à primeira vista para quem devemos olhar e de quem se trata o foco da ação. Analogamente ao teatro, que dá aos seus espectadores a possibilidade de direcionar o olhar para qualquer ator em cena, mesmo que esse não esteja com a deusa; a intenção foi de permitir ao espectador certa 'liberdade' no olhar. No entanto, essa liberdade, na verdade, tem como

objetivo recriar essa confusão na deixa dos personagens, por isso, não se sabe ao certo quem agirá primeiro e quem devemos observar com mais atenção.

Antes do arremate com o último plano, em que ela deixará sua decisão mais evidente, está o plano aberto em que visualizamos os dois sentados um à frente do outro e também seus copos de bebidas na mesa. Esse plano não é só importante para deixar comprovado a oposição e confronto entre os dois, mas também, para indicar que ela já tinha mudado de opinião quanto a fazer o aborto ou não, uma vez que seu copo permanece cheio, enquanto o dele está quase vazio.

Finalmente, no último plano, temos o plano de detalhe do cigarro, que é o grande arremate do filme, pois é nesse momento em que o filme, como obra de arte, exime-se da necessidade de se manter omissivo na explicitação de qual escolha a personagem fará, e, como obra intersemiótica que pode dialogar com seu texto fonte sem ter necessidade de confirmá-lo em todos os seus aspectos, ela seleciona um dos posicionamentos possíveis do conto. Ao deixar o cigarro intocado no braço do banco onde esteve sentada fumando (figura 19), a personagem claramente opta pela manutenção da gravidez, não importando que, para isso, ela corra o risco de ter que criar o filho sozinha.

Figura 19: Plano de detalhe do cigarro



Fonte: DVD de Brancos elefantes, 2012.

#### 4.1.2.3 Edição e finalização do filme

Finalmente, a montagem é o dispositivo mais recorrente quando fazemos cinema. Como já explicitado anteriormente, ela possibilita a produção de sentido mais amplo das sequências de planos e marca os estágios genéricos de uma determinada obra como apresentação dos personagens, conflito e resolução. Por isso, é um dos últimos passos na realização cinematográfica. Nesse momento

podemos pensar no encadeamento das cenas por sua função e efeito na narrativa e inserir trilhas sonoras. Assim, podemos escolher estratégias para contribuir com a fluidez, o movimento, a expressão, o ritmo e o tom entre as cenas.

No filme, o espaço da narrativa é claramente separado pelo lado de dentro e fora do restaurante. Para a manutenção dessa ligação entre os dois lados, temos o vidro como divisória entre os dois mundos, o dele, o lado de dentro onde a obscuridade e as incertezas são maiores; e o lado de fora, o dela, onde a claridade e a possibilidade de vida são mais amplas. Além do mais, durante a narrativa, os personagens trocam constantemente de posições. Na primeira cena, no plano de fora do restaurante, ela é vista do lado direito da tela, o lado conhecido e chave, e ele ao fundo, no lado esquerdo, o lado novo e desconhecido. Logo em seguida, na volta dela para dentro do restaurante, ela se mantém do lado direito e ele do lado esquerdo até sua nova saída para fumar. Essa recorrente mudança traduz mais uma metáfora da confusão de vozes no conto de Hemingway, no qual demoramos a perceber de quem é cada fala.

Assim como a quebra do uso típico dos planos de diálogos, a montagem da conversa nesse filme é feita de uma forma distinta da de costume no cinema. Ao invés de respeitar a estrutura onde vemos a fala de um e depois a reação do outro, aqui foi usado a estrutura de reação e fala vistas simultaneamente, sobretudo nos contra-planos da personagem de reação à fala dele. Pontua-se, dessa forma, o paralelo interlocutório tão utilizado por Hemingway no conto. Para isso, ouvimos o que ele fala, mas vemos apenas a reação dela. Isso acontece também na primeira parte do filme, em que ela aparece em menor espaço no enquadre, aparentando certo sufocamento dela por ele, ainda assim temos a reação dela como foco. Dessa forma, a fala dele, assim como no conto, é traduzida pela reação dela e podemos conhecê-lo melhor a partir da confiança que ela passa a sentir em relação a ele.

Outro recurso da montagem no filme foi o uso do *voice-over* das falas no início. No cinema a diegese pode e deve ser utilizada para construir melhor a relação espaço-temporal da narrativa e nele também as ações são mais significativas que as descrições ou reflexões. De fato, percebemos uma obra cinematográfica principalmente pelo de vermos o personagem fazer e não apenas pelo que ele diz fazer no tempo lógico da obra. Por exemplo, o homem diz à mulher que faria tudo por ela, mas a reação e ações dela tornam claro que ele não está sendo verdadeiro e que aquela não é a primeira vez que ele menciona isso, ou seja, há uma relação

de tempo bem maior do que a mostrada no tempo real do filme. Nessa ótica, a utilização do *voice-over* sobre as imagens conecta e ressalta a ação dos protagonistas ao mesmo tempo em que explica a conversa, que provavelmente aconteceu por mais tempo que o mostrado no filme.

Além desses recursos da montagem, a trilha sonora reforça e une os elementos da composição da obra. No filme, há apenas uma faixa musical, utilizada no filme do início ao fim. A música constitui elemento fundamental para compreender algumas pistas no desenrolar do enredo. Ela é iniciada após a primeira cena com os créditos iniciais e se mescla com a música ambiente do restaurante, criando, dessa forma, mais um delimitador dos lados de dentro e fora do espaço retratado.

Como a cena começa com o plano da personagem do lado de fora, a música está abafada, mas em seguida, com a mudança de plano para o lado de dentro, onde ele se encontra, ela fica mais alta e compreensível. Durante todo o filme ela seguirá compondo as mediações entre dentro fora, sobretudo, no momento em que vemos o plano subjetivo dele para ela em que ele, finalmente, percebe a mulher e entende a sua provável decisão de estar disposta a deixá-lo e ter o filho. Nessa cena, ela sai para fumar seu segundo cigarro, ele observa os copos de cerveja na mesa, o dela está cheio e o dele vazio. Ele a observa de dentro do restaurante. Nesse momento, temos o referido plano subjetivo dela de costas do lado de fora do restaurante (figura 20), após o vidro, mas a música continua audível como se a câmera estivesse dentro do local. Estabelecendo, com isso, que aquele plano é uma subjetiva dele para ela, mas agora ele a entende sem o vidro, ou seja, sem barreiras. Esse efeito de montagem nos possibilita realizar o distanciamento do personagem do conto e do filme, uma vez que o primeiro não mostra no diálogo que entendeu a personagem e a sua decisão ou tão pouco se deu conta de que ela esteve falando não só do bebê, mas de várias outras questões problemáticas do relacionamento dos dois.

*Figura 20: Plano subjetivo dele*



Fonte: DVD de Brancos elefantes, 2012.

Vejam agora como esses elementos podem aparecer no roteiro da audiodescrição. Ademais, ao conhecer bem os recursos cinematográficos e as diretrizes de AD, principalmente aquelas propostas na etiquetagem da narrativa imagética de Payá (2010), podemos assumir que temos um resultado de síntese bastante relevante, significativo e até elegante nas descrições usadas para audiodescrever filmes.

Assim, sendo, podemos inferir que é possível utilizar na audiodescrição um texto verbal que corresponda aos três níveis de leitura do texto audiovisual, encenação ou *mise-en-scène*, enquadramento e sequência. Proporcionando, dessa forma, um bom resgate dos símbolos imagéticos típicos do cinema.

#### 4.2. A Audiodescrição de Brancos Elefantes

Sob o mesmo ponto de vista da ressignificação da AD em escolhas lexicais categorizadas com base nos elementos fílmicos proposto por Payá (2010), a AD do filme terá como base e propósito traduzir os *leitmotif* e os recursos cinematográficos usados na adaptação fílmica. Dessa forma, iniciamos a construção do roteiro de AD já durante a montagem final do filme, pois já tínhamos a estrutura final da narrativa do filme considerando todos os recursos fílmicos como planos, trilhas e efeitos de imagem e som. Além disso, a AD durante a montagem facilitaria a demarcação do tempo de cada AD, seu conteúdo e o exato momento de sua inserção no filme.

Dito isso, a AD do filme seguiu a ordem cronológica do desenrolar das imagens no filme e totalizou o número de 56 inserções em uma média de quase 4 segundos para cada uma delas. Elas foram divididas de acordo com a proposta de Payá (2010), levando em consideração a encenação ou *mise-en-scène*, o enquadramento, e as sequências. Para uma melhor didática, unimos a encenação e enquadramento apenas em enquadramento, uma vez que no cinema não há separação entre os dois, não teremos perdas na elaboração e na análise do conteúdo da AD. Analisaremos algumas inserções, mostrando como esses elementos apareceram na audiodescrição. Por conta do tempo hábil para a análise, não serão analisadas todas as inserções. Portanto, analisaremos apenas aquela mais representativas para o escopo da pesquisa, totalizando um número de 11

inserções: 4 ressaltando os aspectos do enquadramento e encenação, e 7 tomando por base os recursos da sequência.

Dessa forma, traçamos um esboço de como os planos seriam descritos e quais palavras dariam destaque a determinado aspecto fílmico. De acordo com o quadro de Payá (2010), como quase todos os planos são estáticos, com exceção do deslocamento de foco no plano de detalhe, eles requerem um uso maior de descrição, seja do ambiente, figurinos ou até mesmo ações dos personagens. Daí ser necessário um tempo maior para audiodescrever esses planos. Além dos planos estáticos, uma boa parte dos enquadres dos planos deixam a expressão facial dos atores em bastante evidência, ou seja, podemos identificar claramente as emoções dos personagens e suas intenções e reações no desenrolar da trama. Essa característica, então, ainda de acordo com Payá, requer não só a descrição das imagens como também requer a sua análise, sobretudo da expressão facial e linguagem corporal dos personagens.

No que diz respeito ao enquadramento, foi recorrente o uso mudanças na estrutura frasal de tema e rema, de advérbios de lugar, repetições pronominais, verbos e adjetivos, entre outros na AD do filme.

### *Inserção 1*

Nesta inserção, que está inserida no início do filme, ao invés de uma breve descrição da ação da mulher, temos uma exposição maior de outros elementos escolhidos para caracterizar a atmosfera sutil, porém dramática do conto de Hemingway. O quadro 6 detalha a AD para este trecho.

Quadro 6: Inserção 1

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                                                                                                                                                    |
|-----------------|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | Tela clareia: uma mulher com casaco rosa sentando em um banco do lado de fora da vidraça de um restaurante onde ela põe-se a fumar e a pensar enquanto observa a rua. |
| Plano médio     | Narrar    |                                                                                                                                                                       |

Como dito antes, os planos são simples e sutis como o enredo do conto, por isso podemos evidenciar na AD desse enquadre, uma estrutura frasal simples, quase como um texto literário, remetendo à simplicidade do próprio plano e do conto. Além dessa característica, podemos identificar na AD, assim como descrito por Payá, a descrição e narração dos elementos e ações do plano através do uso de advérbios de lugar, para demarcar o posicionamento dos personagens; verbos, para identificar a encenação dos personagens; e adjetivos, para identificar a emoção dos personagens ou algo relacionado a ela, como a cor rosa do casaco.

Desse modo, podemos confirmar a importância da descrição e narração para o entendimento do tipo de plano usado no filme. Sabemos que por se tratar de uma descrição do gênero do personagem, figurino, ambientação e narração das suas ações, esse plano traz um enquadre mais amplo e por consequência uma apreensão maior dos elementos mostrados na cena.

### *Inserção 2*

Na inserção 2 (quadro 7), em que vemos o plano americano do rapaz esperando a entrada da jovem de volta ao restaurante, podemos ter uma melhor noção da localização dos dois ambientes, o de dentro do restaurante e a vista do banco de fora deste que dá para a rua. Através da repetição da locução adverbial 'Da vidraça' podemos manter a conexão e, ao mesmo tempo, divisão espacial da disposição dos dois no quadro, aludindo à demarcação entre os dois também no conto de Hemingway. Então, nos situamos melhor sobre como os personagens estavam dispostos e qual a visão da rua que ela observava. Além de vermos mais evidentemente os copos na mesa, um *leitmotiv* importante para o desenvolvimento da trama como já mencionado anteriormente.

Quadro 7: Inserção 2

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                                                                                                           |
|-----------------|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | Pensativo e preocupado ele olha os dois copos de cerveja na mesa. Da vidraça, se vê a rua cinza e o banco em que ela estava. |
| Plano americano | Analisar  |                                                                                                                              |

Por se tratar de um plano estático, temos também recursos descritivos na AD como a informação da cor cinza da rua e dos copos sobre a mesa, resgatando os *leitmotif* da narrativa. Além disso, por ser também um plano americano, que de acordo com a tabela de Payá deve analisar o plano, ele apresenta um crivo do estado emocional do personagem. Daí a informação sobre sua preocupação e cansaço, características da sua linguagem corporal mais evidente em planos como esse.

### *Inserção 3*

Na inserção 3 (quadro 8), em que temos o contra-plano dele para ela, contemplamos a descrição do enquadre anormal do contraplano dele. Vale ressaltar que é a primeira cena dela dentro do restaurante e ela ainda está confusa quanto a sua decisão de abortar ou não o filho. Por isso, nesse enquadre ele toma mais espaço na tela, realçando o fato de que ele ainda exerce forte influência sobre a decisão dela.

Quadro 8: Inserção 3

| Aspecto fílmico | Função                         | AD                                                                                 |
|-----------------|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever                      | Cabisbaixa e um pouco sufocada ela senta-se a sua frente e toma um gole da cerveja |
| Contra-plano    | Analisar<br>Associar<br>Narrar |                                                                                    |

Nessa perspectiva, a AD tentou resgatar esse recurso através da locução adjetiva 'um pouco sufocada', referindo-se a essa falta de espaço no enquadre e até mesmo para a tomada de sua decisão em ter ou não o filho sem a forte presença dele.

Na perspectiva da inserção de AD, por ser um contraplano suas funções são de análise, associação, narração e até mesmo contraposição dos elementos no

quadro. Daí as informações respectivas sobre seu estado cabisbaixo, o ato de sentar-se à frente dele, retomando a ideia de confronto e oposição entre eles; e, por fim, a sua ação de tomar um gole da cerveja, mostrando ainda sua submissão à decisão dele.

#### *Inserção 4*

A inserção 4 (quadro 9), por sua vez, ressalta a característica inovadora da quebra na convencionalidade do enquadramento. Nesse plano, o enquadramento é, ao mesmo tempo, um primeiro plano dela e um plano médio dele, o que não deixa claro à primeira vista para quem devemos direcionar nosso olhar, aludindo à confusão dos diálogos no conto de Hemingway. Ainda assim, mesmo com a falta de convenção do plano, a AD se utilizou dos parâmetros propostos por Payá, pois, apesar da inovação, podíamos identificar claramente os dois tipos de plano e, com isso, a função para cada um deles. No entanto, a única questão seria como aliar as funções aos enquadramentos.

Quadro 9: Inserção 4

| Aspecto fílmico                                 | Função            | AD                                                        |
|-------------------------------------------------|-------------------|-----------------------------------------------------------|
| Plano estático                                  | Descrever         | Ansiosa o olha.<br>Ele a olha seriamente e baixa a cabeça |
| Primeiro plano dela (plano médio dele ao fundo) | Analisar (Narrar) |                                                           |

Tendo isso em vista, a AD mesclou as funções de cada um dos enquadres a fim de manter essa confusão do olhar proposta na cena. Para isso, a AD manteve a narração, típica do plano médio, para a AD do rapaz; e manteve a análise, típica do primeiro plano, para a AD da jovem, assegurando, assim, o seguimento dos parâmetros de etiquetagem já mencionados. Entretanto, para retomar o efeito de confusão entre o foco da cena, a AD do plano da jovem também narra a ação dela de olhá-lo, como se fosse também um plano médio, enquanto a AD do rapaz o analisa, através da expressão 'seriamente', como seria se fosse um primeiro plano.

Além disso, para tornar ainda mais evidente essa confusão e diferença de enquadre entre os dois, a estrutura frasal da AD do plano da jovem é invertida, mudando a sequência típica de tema e rema da frase, que usualmente seria: 'Ela o olha inquieta' ao invés de: 'Inquieta ela o olha' como visto na AD. A utilização de tal efeito alude, além da própria inovação do plano e a confusão de vozes no conto, a demarcação dela no quadro, que está mais próxima no foco que ele, e torna mais claro, com isso, o quanto podemos perceber suas emoções com maior destaque, em detrimento das emoções do rapaz. Na AD dele, por sua vez, mantivemos a estrutura frasal usual de tema e rema a fim de contrapor a estrutura não usual da AD da jovem e provocar um distanciamento maior da emoção dele, aludindo a sua posição em menor destaque.

Esse recurso de mudança na estrutura frasal da AD assim como os dos exemplos anteriores citados acontece em vários outros momentos da audiodescrição do filme.

Além desse recurso para o enquadramento, também não podemos deixar de analisar os recursos recorrentes da montagem nas inserções da AD. Já que é no nível da montagem que encadeamos os planos necessários para distribuir o saber dos acontecimentos da narrativa aos espectadores.

#### *Inserções 5 a 11*

No que diz respeito aos recursos de sequência do filme, como já explicitado anteriormente, foram utilizados alguns efeitos de montagem para finalizar a obra dentro da mesma perspectiva do roteiro e do conto literário. Vale destacar aqueles que julgamos mais relevantes para o desenvolvimento do estudo da AD e, por conseguinte, para o escopo desta pesquisa. Para uma melhor visualização apresentamos os quadros de 10 a 14 abaixo, mostrando as inserções utilizadas para cada efeito de montagem.

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                                                                                                                                                                   |
|-----------------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | <u>Tela clareia</u> : uma mulher com casaco rosa sentando em um banco <u>do lado de fora da vidraça de um restaurante</u> onde ela põe-se a fumar e a pensar enquanto observa a rua. |
| Plano médio     | Narrar    |                                                                                                                                                                                      |

Quadro 11: Inserção 6

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                                                                  |
|-----------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | <u>Atrás da vidraça</u> , sentado numa mesa um homem de preto bebe e olha para ela. |
| Plano americano | Analisar  |                                                                                     |

Quadro 12: Inserção 7

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                           |
|-----------------|-----------|----------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | <u>Do lado de fora</u> , ela fuma pensativa. |
| Plano médio     | Narrar    |                                              |

Quadro 13: Inserção 8

| Aspecto fílmico | Função    | AD                                            |
|-----------------|-----------|-----------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever | <u>Da mesa</u> , ele continua a observá-la... |
| Plano americano | Analisar  |                                               |

Quadro 14: Inserção 9

| Aspecto fílmico | Função    | AD                      |
|-----------------|-----------|-------------------------|
| Plano estático  | Descrever | <u>e</u> ela a pensar.  |
| Plano médio     | Narrar    | <u>A tela escurece.</u> |

Um dos aspectos mais interessantes da AD do filme está no nível da sequência das cenas, pois nele podemos visualizar tanto o efeito de fusão entre cenas como a transição *fade-in*, resgatada pela expressão, 'Tela clareia' na inserção 5 (quadro 10); e o corte seco típico da montagem do cinema, em que uma cena se sobrepõe a outra de forma abrupta, mas conectada de alguma forma com a imagem anterior.

Nesse excerto do filme, temos a sequência de abertura com o plano médio da jovem e o plano americano do rapaz entrecortados pela montagem alternada. É nesse trecho que apresentamos o casal, o cenário e a relação entre eles através da conversa em *voice-over*. Para estabelecer bem essas conexões entre eles na narrativa do filme, assim como a estabelecida na atmosfera do conto de Hemingway, fazemos uso da montagem alternada dos dois planos apresentados a fim de apresentar o *leitmotiv* da demarcação espacial entre eles, isto é, o lado de dentro e de fora do restaurante.

Primeiramente, damos destaque ao recurso da transição *fade-in* utilizada para abrir o filme. Como já explicado no capítulo 2, esse é um efeito muito comum em aberturas de filme. Nele, temos o efeito de clareamento da tela do preto para as cores do plano em questão, simbolizando o começo de uma história ou até mesmo de um determinado ponto dentro da história. Em seguida, passamos para a menção deste efeito na AD. De acordo com a tabela de Payá, temos esse efeito dentro da categoria da sequência e, por sua vez, dentro dos efeitos de transições de planos, especificamente no nível dos dissolvimentos de planos.

Nessa perspectiva, Payá explica que esse efeito pode ter na narrativa a função de *ellipsis*, seja de abertura ou de menção a algum salto temporal típico no cinema. Para evidenciar essa função, então, devemos fazer uso da explicitação do próprio dispositivo cinematográfico, para assim demarcar claramente a abertura da

obra artística bem como provocar o distanciamento necessário do espectador para apreensão da obra e situá-lo melhor o quanto a certos usos dos elementos cinematográficos.

Não obstante, optamos pela utilização explícita do dispositivo *fade-in* e seu respectivo efeito na tela também na AD, como visto na trecho Tela clareia, sublinhado na inserção 5 (quadro 10). Com esse exemplo, deixamos claro para as pessoas com deficiência visual a evidência da ferramenta cinematográfica e não só demarcamos bem o início da narrativa como também informamos um elemento fílmico recorrente no cinema, formando um público conhecedor de certas convenções cinematográficas, neste caso a transição *fade-in*.

Após a escolha da tradução do efeito *fade-in*, passamos para a montagem alternada utilizada nessa sequência. Já sabemos da recorrência desse tipo de montagem em filmes, principalmente nos que apresentam diálogos em demasia entre os personagens, e da importância da apresentação dos planos de ação e reação para o construto da *mise-en scène* dos atores. Dito isso, é de fundamental importância o resgate desse efeito de sequência na AD para a manutenção da relação provocada entre o encadeamento dos planos e para a recriação da atmosfera da narrativa.

Segundo ainda a tabela de Payá, a montagem alternada tem como função estabelecer uma associação entre os planos que a seguem. No referido exemplo, podemos primar a associação das imagens com vistas a mostrar a relação distanciada e um tanto desconectada dos personagens, demarcada, sobretudo, pela localização dentro-fora dos dois. Para manter essa associação, segundo a tabela de etiquetagem, devemos utilizar conectivos espaciais para ressignificar o encadeamento alternado das imagens. Assim, empregamos diversas locuções adverbiais de lugar para retomar a alternância entre as imagens e dispor os personagens analogamente à disposição da sequência entre os planos. Além desse recurso, e nos valem de um efeito ainda não previsto pela proposta de Payá por acreditar que também seria de grande auxílio para recriar o efeito de montagem alternada, a quebra no sintagma da frase, o qual será explicado em detalhe nos exemplos do quadro 13 e 14.

Por ora, tomamos a inserção 5 (quadro 10), nela situamos o cenário do filme, o restaurante, e a disposição da jovem em relação a este. Na sua respectiva AD, resgatamos essas informações, por meio da locução adverbial sublinhada no

quadro 10, na qual indicamos que ela está sentada do lado de fora da vidraça de um restaurante, aludindo claramente à escolha do posicionamento da personagem no enquadre.

Em seguida, em alternância, passamos para a inserção 6 (quadro 11), em que temos a apresentação do rapaz, através da locução adverbial sublinhada Atrás da vidraça, com ela referenciamos sua respectiva disposição quanto ao quadro e à jovem, delimitando tanto a posição entre eles na sequência como seu provável relacionamento. Além disso, com essa referência da vidraça, definimos o limite e a barreira entre os dois, fazendo menção a mais um dos *leitmotif* do filme, neste caso a falha na comunicação entre os dois personagens simbolizada por essa notória separação.

Imediatamente, temos a inserção 7 (quadro 12) com a volta ao plano médio dela, em que estabelecemos a volta à localização da jovem através da locução adverbial Do lado de fora, delimitando, assim, o local dos dois na sequência e a relação distanciada entre eles mais veemente.

Logo após, vamos à inserção 8 (quadro 13), a volta ao plano americano dele, anteriormente em *voice-over*, onde acontecerá boa parte dos diálogos do filme, isto é, dentro do restaurante, na mesa deles. Da mesma forma que nas inserções anteriores, na respectiva AD para essa sequência não será diferente, utilizaremos também uma locução adverbial de lugar, ilustrada no exemplo sublinhado no quadro 13 pela expressão, Da mesa. Através dela pudemos evidenciar justamente o local em que a ação se passou e se passará a partir de então, recriando, com essa alternância, o estabelecimento das posições dos personagens nos dois enquadres e no efeito dentro-fora cadenciado na montagem alternada dos planos a fim de representar a relação desconectada do casal no filme assim como no conto de Hemingway.

Por fim, temos a inserção 9 (quadro 14), novamente o plano médio dela seguido da inserção 9, em que fechamos a sequência da cena de abertura com o plano da jovem novamente do lado de fora a pensar e observar a rua seguido do efeito de transição *fade-out*.

Nessa última alternância entre o plano médio dela e americano dele, inovamos a manutenção do efeito de alternância entre os planos. Ao invés de utilizar algum outro conectivo espacial como feito antes para indicar apenas a volta ao enquadramento do lado de fora da jovem, preferimos a alusão ao efeito de

fechamento de sequência ou cena em detrimento da simples menção à alternância deste plano com seu anterior, ou seja, o do rapaz à mesa, muito embora a ideia de alternância ainda seja mantida mesmo como menor prioridade.

Uma vez que o plano médio dela no lado de fora é o último plano antes do encerramento da cena com o *fade-out*, ele carrega em si uma preparação para a resolução do conflito da narrativa já iniciada com essa primeira cena, pois não sabemos ainda qual a relação entre os dois jovens e a quem eles se referem com a vaga conversa em *voice-over* sobre bebidas e a suposta operação simples mencionada pelo rapaz.

Levando a prioridade do fechamento dessa sequência para a narrativa em consideração, optamos, então, por resgatar esse recurso através da quebra de sintagma da frase da AD anterior, na inserção 8 (quadro 13), 'Da mesa, ele continua a observá-la'; e a retomamos na inserção 9, 'e ela a pensar', a fim de recriar o efeito tanto de ligação com o enquadre anterior, aludindo ao fechamento da primeira cena do filme e criando um gancho para as cenas seguintes. Outro elemento responsável pelo fechamento dessa primeira cena é o efeito de transição *fade-out*, conhecido por dissolver das cores do plano para o preto. Como visto a pouco, sabemos da frequência dos efeitos de dissolvimentos nos planos, sobretudo para iniciar ou encerrar o filme ou uma sequência ou cena. Lembramos-nos do seu extremo oposto, o *fade-in*, utilizado no início da cena para abrir a obra, similarmente a ele, o *fade-out* contribui para dar continuidade a algumas convenções. Essa estratégia evidencia algumas estruturas genéricas no cinema, neste caso o encerramento de um bloco de informações, mais especificamente a apresentação do conflito a narrativa do filme.

Assim como o *fade-in*, o *fade-out*, na tabela de Payá, deve ser mencionado na AD através da evidência dele mesmo como dispositivo cinematográfico. Por isso, escolhemos manter a expressão sublinhada no quadro 14, A tela escurece, referindo-se imediatamente ao seu efeito e paralelo com a AD do *fade-in* bem como ao encerramento da cena inicial.

Outro momento importante da AD está na sequência em que temos a cena do diálogo entre os personagens logo após a entrada da jovem ao restaurante. Durante esse momento confirmamos a suspeita de relacionamento entre os dois jovens e começamos a perceber melhor o assunto de que falam e a atmosfera sutil, porém dramática, do filme.

Para o estabelecimento dessas inferências, como já vimos, contamos com a montagem plano e o contraplano, típicos de um diálogo, em que vemos a fala de um personagem contraposta a reação do outro. No entanto, como também já mencionado anteriormente, neste filme contamos com a quebra no uso típico desse recurso, mudando a estrutura plano da fala seguido do plano de reação para plano da fala a partir do plano de reação.

Para melhor ilustrar, analisemos a inserção 10 (quadro 15) abaixo respectiva numerada, grifada e falas dos personagens em itálico:

Quadro 15: Inserção 10

| Aspecto fílmico | Função                         | AD                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático  | Descrever                      | 10.1- <u>Ela resigna-se e olha para rua.</u><br><b>Rapaz-</b> <i>Você não precisa fazer se não quiser.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Contraplano     | Analisar<br>Associar<br>Narrar | 10.2- <u>Atenciosa ela espera.</u><br><b>Rapaz-</b> <i>Posso aturar... posso tolerar se você quiser.</i><br>10.3- <u>Decepcionada ela o olha, baixa a cabeça e volta a olhá-lo.</u><br><b>Jovem-</b> <i>Não significa nada para você? A gente pode dar um jeito.</i><br><b>Rapaz-</b> <i>Claro que significa, mas eu quero você, só você.</i><br>10.4- <u>Conformando-se ela concorda.</u> |

Como já dito, nessa cena quebramos a estrutura típica de plano e contraplano vista em diálogos como este. Ao invés de termos o plano da fala do rapaz e reação da jovem ao ouvi-lo, temos apenas o plano de reação da jovem escutando-o e exteriorizando suas emoções enquanto fala. Em outras palavras, não o vemos, apenas ouvimos o que ele diz e tiramos nossas conclusões a partir da reação da jovem, aludindo, dessa forma, ao paralelo interlocutório da narrativa do conto de Hemingway.

Tendo isso em vista, partimos para a representação desse efeito na AD do filme. Segundo os parâmetros da etiquetagem em uma estrutura normal de plano e contraplano deveríamos marcá-la com conectivos temporais e espaciais. Entretanto, como nesse caso há uma quebra da convenção, tivemos de elaborar outra saída para essa inovação.

Primeiramente, deixamos claro na AD o enquadramento do plano em questão. Por se tratar de um enquadramento em primeiro plano, em que temos a análise dos personagens e a indicação de olhares como uma de suas funções, de acordo com a etiquetagem aqui estudada; evidenciamos a resignação da jovem diante da insistência dele em falar no assunto evitado por ela e indicamos o lançamento do seu olhar para a rua, como ilustrados na inserção 10.1 (quadro 15) sublinhada Ela resigna-se e olha para rua.

Em seguida, temos o momento da quebra da convenção na estrutura da montagem, pois permanecemos no plano da jovem quando deveríamos voltar ao plano do rapaz para vê-lo e ouvi-lo. Diante dessa inovação, seguimos, então, para o resgate desse efeito de prosseguimento no contraplano da jovem.

Para isso, temos em mente a mesma escolha da utilização desse efeito no filme, a de apontar as emoções dela quanto ao assunto evitado e revelar sua crença ou descrença no que ele lhe diz no filme. Assim sendo, julgamos de igual importância mencionar de forma encadeada às nuances de linguagem corporal e expressão facial da jovem, vistas no decorrer da cena, na respectiva AD.

Com isso temos o seguimento da análise dessa sequência no quadro 15 acima, na qual visualizamos as 3 inserções restantes da AD. Em analogia ao efeito prolongado provocado na montagem da cena, decidimos empregar na respectiva AD a utilização de adjetivos indicativos de emoção e de verbos indicativos de continuidade da ação, e a inversão da estrutura frasal tema e rema a fim de recriar o efeito inovador dessa opção de montagem.

Para detalhar essas opções, voltemos à AD. Na inserção 10.2 (quadro 15), temos a inversão da estrutura da frase, para marcar a permanência no mesmo plano, através da inversão da estrutura frasal; o uso do adjetivo atenciosa, para revelar sua emoção em relação à fala dele; e, por fim, o uso do verbo “esperar” para indicar que ficaremos no mesmo plano e teremos a jovem como enfoque da cena, resultando em: Atenciosa ela espera.

Logo após, na inserção 10.3 (quadro 15), continuamos com a inversão da

estrutura da primeira oração para manter paralelo com a AD anterior e, com isso, indicar a permanência no mesmo enquadre e foco. Além disso, utilizamos a referência à encenação da personagem com o adjetivo decepcionada, e narramos sua movimentação corporal a fim de permitir aos espectadores com deficiência visual uma maior possibilidade de inferências quanto ao significado de tais ações da jovem e sua relação com os outros *leitmotif* já apresentados, finalizando no texto: Decepcionada ela o olha, baixa a cabeça e volta a olhá-lo.

Finalmente, na inserção 10.4 (quadro 15), encerramos a sequência B e damos uma indicação da emoção final da jovem em relação a tudo que ouviu do rapaz nesse bloco, deixando mais evidente sua submissão em relação a ele e seus objetivos opostos. Para recriar tal relação, nessa AD também mantivemos a inversão da estrutura frasal, tanto para se relacionar com as passadas tanto para destacar a encenação da jovem. Entretanto, diferentemente das outras inserções, empregamos, nessa AD, a ação de conformar-se como conectivo adverbial de modo para realçar sua atitude submissa e mais fraca diante da dele e também preparar o público para o fim dessa cena por meio da adição do verbo concordar, finalizando a AD em: Conformando-se, ela concorda.

Através de todos esses mecanismos de ressignificação, pudemos manter o direcionamento da cena na jovem também na AD, resgatando o mesmo enfoque nas reações dela presente nesse plano-sequência e recriando, com ele, o mesmo tom dramático e ritmo simples no texto narrado assim como os propostos no filme e no conto fonte. Abaixo damos destaque e repensamos na AD o efeito do uso do voice-over na cena de abertura do filme e do uso do mecanismo de unicidade da trilha sonora do filme.

Vejamos a sequência abaixo com as falas do voice-over e a AD para a mesma:

Quadro 16: Inserção 11

| Aspecto fílmico                       | Função                    | AD                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plano estático<br><br>Plano médio     | Descrever<br><br>Narrar   | 11.1- <u>Tela clareia: uma mulher com casaco rosa sentando em um banco do lado de fora da vidraça de um restaurante onde ela põe-se a fumar e a pensar enquanto observa a rua.</u><br><br>- Olhe é um elefante rosa.<br>- Eu nunca vi um.<br>- Não você não poderia.<br>- Eu poderia. Você não sabe... É uma bebida, Delirium.<br>- Podemos provar?<br>- Tem certeza? |
| Plano estático<br><br>Plano Americano | Descrever<br><br>Analisar | 11.2- <u>Atrás da vidraça, sentado numa mesa um homem de preto bebe e olha para ela.</u><br><br>- Outra bebida?<br>- Por que não?<br>- A cerveja tá boa e gelada.<br>- É tá mesmo.                                                                                                                                                                                    |
| Plano estático<br><br>Plano médio     | Descrever<br><br>Narrar   | 11.3- <u>Do lado de fora, ela fuma pensativa.</u><br><br>- Vai dar tudo certo.<br>- Não precisa temer, vai ser rápido e simples.                                                                                                                                                                                                                                      |
| Plano estático<br><br>Plano Americano | Descrever<br><br>Analisar | 11.4- <u>Da mesa, ele continua a observá-la...</u><br><br>- E como será quando eu acordar?<br>- O mesmo de antes. Não precisa fazer se não quiser, mas é o melhor a fazer.<br>- Eu vou fazer. Eu só me importo com você.<br>- Eu me importo com você                                                                                                                  |
| Plano estático<br><br>Plano médio     | Descrever<br><br>Narrar   | 11.5- <u>e ela a pensar.</u><br><br>- Sim... mas eu não. Vou fazer e vai dar tudo certo. Preciso de um cigarro.<br><br><u>A tela escurece</u>                                                                                                                                                                                                                         |

Essa sequência já foi apresentada na inserção 5 (quadros 10 a 14).

Entretanto, nesse momento teremos o prisma dos recursos de banda sonoras empregados no filme e não apenas do encadeamento dos planos.

Sob a ótica da escolha do uso do *voice-over*, sabemos já que ele marca melhor a relação espaço-temporal da narrativa, uma vez que percebemos que a conversa em *voice-over* aconteceu imediatamente antes da entrada dela no plano de abertura do filme, fato comprovado pela conexão entre sua última fala sobre precisar sair para fumar um cigarro e a ação dela de acender esse cigarro na cena inicial.

A partir desta informação traçamos a relação entre a conversa ouvida em *voice-over* e as imagens mostradas, remetendo ao relacionamento entre os personagens e conflitos que os cercam. Assim sendo, podemos ressaltar a importância do entendimento da relação entre a conversa e as imagens na compreensão da narrativa do filme. Com isto em mente, é de valiosa relevância a indicação dessa conexão também na respectiva AD para a devida apreensão do conflito da narrativa. De antemão, podemos dizer que o fato de o *voice-over* ser um recurso da pista sonora dificultou e facilitou um pouco o nosso trabalho, pois, em primeiro lugar, se não bem demarcada, a conversa poderia causar uma confusão na audiência cega, pois poderia parecer que o momento da conversa fosse o mesmo da cena em questão, quando já sabemos que não o era. No entanto, as informações expressas no conteúdo da conversa são de acesso tanto às pessoas com deficiência visual como os videntes. Nesse sentido, não precisamos efetuar nenhuma mudança no diálogo, apenas em alguns tempos na entrada das falas para contar com um maior conforto na inserção da AD.

Todavia, precisávamos, primeiramente, marcar o enquadramento e, por sua vez, a relação espacial dos jovens para ressignificar os *leitmotif* do filme e do conto fonte, como visto no quadro 10 do nível do enquadramento. Em segundo plano, precisávamos desassociar o momento da conversa do momento das imagens e, ainda assim, vincular à conversa ao final da cena e à confirmação de serem eles os protagonistas dela para um bom entendimento do filme.

Pensando nisso, decidimos recriar essa desconexão imediata entre imagem e som por meio da frequente referência as ações dos personagens através do uso dos verbos pensar, fumar, beber e olhar nos textos da AD, que, por sua vez, segue alternada entre a referida conversa. Dessa forma, pudemos deixar claro que essa conversa não está acontecendo em sincronia com as imagens, já que na AD do

enquadre deixamos claro que eles estão longe um do outro e ressaltamos que eles estão fazendo outras ações, ela pensa e fuma enquanto ele bebe e a observa. Essa desconexão prossegue até o momento em que relacionamos à última fala da jovem com a primeira imagem da cena em que compreendemos a relação entre eles e percebemos o conflito central da trama.

Seguimos com o recurso da unicidade da trilha sonora para reforçar e unir os elementos-chave da composição da obra. Como já mencionamos, no filme há apenas uma faixa musical que percorre toda a encenação deste desde os créditos iniciais até os finais e ela contém pistas primordiais, como a delimitação dentro-fora do cenário, na compreensão do conflito entre os personagens, suas opiniões quanto a ele e a sua resolução. Além disso, é por meio da trilha sonora que damos o toque sutil, por ser uma música leve e romântica, e mantemos o tom dramático, já que a letra sugere uma espera por um amor que ainda virá e que ande a seu próprio tempo, em alusão, talvez, ao bebê em gestação que virá em alguns meses.

Outro aspecto importante da trilha está na construção da percepção do rapaz quanto à decisão da jovem. Como já sugerido, faixa musical realça o limite entre dentro e fora do restaurante reforçando o posicionamento dos jovens, através do abafamento ou não do som, e é também por meio dele que indicamos o momento clímax da narrativa, em que, finalmente, o rapaz entende a opinião da jovem quanto ao aborto e capta a possibilidade de ela ter o filho e, quiçá, ainda deixá-lo.

Essa indicação acontece através tanto do enquadramento subjetivo da câmera com seu posicionamento na mesma altura e posição da visão do rapaz, porém após o a barreira do vidro; tanto na sutileza do mecanismo de não abafamento do som, pois ao vermos o plano dela do lado de fora esperamos ouvir o barulho da rua em primeiro plano e a música mais abafada em segundo plano, contudo continuamos a ouvir a mesma ambiência de dentro do restaurante. Esse mecanismo, então, ressalta esse momento de percepção do jovem e assinala para os espectadores o ponto alto do conflito entre os dois personagens além de promover a distância com o personagem menos conhecedor de Hemingway.

Em vista da importância desse efeito, procuramos uma forma de destacá-lo na AD para que as pessoas com deficiência visual não perdessem essa pista na compreensão da trama proposta. Para isso, achamos por bem, primeiramente, identificar o enquadramento desse plano subjetivo não a partir do enquadre dela como sugerido na tabela de Payá, mas sim do plano americano dele, pois

promoveríamos o paralelo com o posicionamento dele. Daí termos a ordem normal da estrutura frasal da na inserção: Ele a repara aflita e dividida, mas um tanto conformada. e termos também o uso do verbo reparar, em alusão tanto ao enquadramento subjetivo quanto ao realce da faixa musical não abafada na cena, dando indícios de que ele, finalmente, começa a percebê-la melhor.

Assim também acontece com outra inserção, em que permanecemos com a estrutura mais usual da frase e utilizamos o verbo perceber para estabelecer melhor o plano subjetivo e denunciar o vestígio esclarecedor do mecanismo da trilha sonora, resultando no texto: Ele a percebe triste e um pouco nervosa, mas se decidindo.

Dessa maneira, pontuamos o importante indício sobre a trama evidenciados no enquadramento e na montagem da trilha sonora do filme também na audiodescrição. Nesse sentido, aumentamos ainda mais o leque de elementos e metáforas do filme a serem compreendidos e damos base a uma leitura e experiência desse espectadores similar a dos demais.

Ademais, ao conhecer bem os recursos cinematográficos e as diretrizes de AD, principalmente aquelas propostas na etiquetagem da narrativa imagética de Payá (2010), podemos assumir que temos um resultado de síntese bastante relevante, significativo e até elegante nas descrições usadas para audiodescrever filmes.

Assim, sendo, podemos inferir que é possível utilizar na audiodescrição um texto verbal que corresponda aos três níveis de leitura do texto audiovisual, encenação ou mise-en-scène, o enquadramento e sequências. Proporcionando, dessa forma, um bom resgate dos símbolos imagéticos típicos do cinema.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa objetivou promover um estudo da análise e prática fílmica a fim de propiciar uma melhoria nas descrições dos textos audiodescritivos, aproximando-os mais dos elementos fílmicos por meio dos resgates e das alusões de certos aspectos cinematográficos. Para isso, utilizamo-nos da produção de dois curtas-metragens, denominados *A entrevista* e *Branco elefantes*. *A entrevista*, por conta do tempo hábil, foi realizado para um melhor estudo da prática fílmica, e *Branco elefantes* foi realizado para aliar as estratégias de tradução da audiodescrição à sua fase de finalização.

Através da análise das inserções de AD utilizadas no filme, podemos observar que as traduções foram representativas e funcionais e objetivaram corresponder aos níveis de leitura fílmica da narrativa, resgatando características relevantes na compreensão e distribuição do saber para os espectadores com deficiência visual como os *leitmotif*, as expectativas, as alternâncias, o envolvimento, a empatia, a reiteração, o tom e o ritmo. Diante disso, podemos afirmar que, do ponto de vista do audiodescritor, a junção do processo de realização fílmica e de audiodescrição foi bastante positiva por embasar mais profundamente o conhecimento sobre a análise de filmes, propiciar um maior controle no tempo das inserções, e melhorar o nível dos textos da AD, conformando-os com os aspectos audiovisuais.

Provamos ser possível aliar os estudos de audiodescrição e de filmes e, mais ainda, comprovamos a viabilidade da realização de um obra cinematográfica em conjunto com a sua audiodescrição, nas fases de pré e pós-produção de um filme. Nesse sentido, ao conhecer bem os recursos cinematográficos e as diretrizes de AD, principalmente aquelas propostas na etiquetagem da narrativa imagética de Payá (2010), podemos concluir que tivemos um resultado de síntese bastante relevante, significativo e, até mesmo, elegante nas descrições usadas para audiodescrever filmes.

Além do mais, comprovamos ser viável a presença do audiodescritor no processo de realização fílmica, compondo o quadro de integrantes da equipe. Desse modo, o audiodescritor, a partir das reflexões proporcionadas nos encontros da equipe, conheceria todos os elementos-chave e motivações do tema do filme como

símbolos, enquadramentos, fotografia, figurino, efeitos de montagem e trilhas entre outros, e os pontuaria ressignificadamente na AD, aproximando-a da obra cinematográfica.

Mesmo diante dos resultados apresentados, observou-se que ainda há um longo caminho a ser traçado para o pleno desenvolvimento da pesquisa, pois pretende-se ir mais a fundo na recepção desses resultados com a audiência cega. Dessa forma, por meio da consultoria dos espectadores, seremos capazes de ratificar ou refutar as hipóteses construídas. Conclui-se, mesmo diante do quadro apresentado, por meio dos resultados deste trabalho, que é possível utilizar na AD um texto verbal que corresponda aos três níveis de leitura do texto audiovisual, encenação ou mise-en-scène, o enquadramento e sequências, proporcionando, dessa forma, um bom resgate dos símbolos imagéticos típicos do cinema e, conseqüentemente, o acesso a muitos aspectos que um filme pode revelar.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, V.L.S; BRAGA, K.B. Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de O Grão. In: **Trab. linguist. Apl.** Campinas, vol.50, no.2 July/Dec. 2011.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. e VERNET, M. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Papirus Editora, 1994.

AUMONT, J. e MARIE, M. **A análise dos filmes**. Trad: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto e grafia, 2004.

BAZIN, A. QU'EST-CE QUE CE QUE LE CINÉMA? Paris: Cerf, 1975.

BENVENUTO, S. **Branco elefantes**, Nova York, 2012.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985

BORDWELL, D. and CARROLL, N. **Post-Theory:Reconstructing Film Studies**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press., 1996.

BORDWELL, D. and THOMPSON,K. **Film Art**. Wisconsin: Boston Burr Ridge, 2003.

BRAGA, Klístenes. **Cinema Acessível para Pessoas com Deficiência Visual: A Audiodescrição de O Grão de Petrus Cariry**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

CARIRY, P. **O grão**. Iluminura Filmes. Fortaleza, 2007.

CASADO, A. B. Directores em la sombra: personajes y su caracterización em el guión audiodescrito de "Todo sobre mi madre". Jimenez Hurtado, C. In: **Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual**. Frankfurt:Peter Lang, 2007, p. 133-152.

CASADO A.B. **La Audiodescripción**: Apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación. In: FRANCO E. P. C.; ARAÚJO V. L. S.; **Tradterm**, 13, 2007.

CASSETTI, F. **Teorie del cinema**: (1945-1990). Bompiani. Milão, 1993.

COMPARATO, Doc. **Arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1983.

CORDEIRO, G. S. **A prática intersemiótica como problematização das identidades dos jovens do bairro Conjunto Palmeiras: a realização do curta-metragem vida de Pedro a partir da adaptação da canção Dirty Boulevard**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

DALDRY, S. **As horas**. Paramount Films. USA-UK.

DELEUZE G. **A imagem-tempo**. Trad: Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma**. Édition Chronologique en deux volumes. Paris: Seghers, 1974-1975.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FONSECA, R. **Feliz ano novo**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2012.

FRANCO, E. P. C. Em busca de um modelo de acessibilidade audiovisual para cegos no Brasil: um projeto piloto. **TRADTERM**, v. 13, 2007, p. 171-185.

FRANCO, M. A. S. **Pedagogia da Pesquisa-Ação**. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.3, p.483-502, 2005. Disponível em: SciELO - Scientific Electronic Library On-line Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 22 set. 2006.

HEMINGWAY, E. Hills like white elephants. **Men Without Women**, (pp. 38–42) London: Arrow Books, 1994.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JIMÉNEZ C. Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de nuevo tipo de traducción. In: HURTADO C. J. **Traducción Y Accesibilidad: Subtitulación Para Sordos Y Audiodescripción Para Ciegos: Nuevas Modalidades De Traducción Audiovisual**. Amsterdã: Peter Lang, 2007.

JIMENEZ HURTADO, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. **Un corpus del cine. Teora y practica de la audiodescripción**. Granada: Tragacanto, 2010.

MARQUES, O. M. M. **A Audiodescriçãõ dos Personagens de Filmes: Um Estudo Baseado em Corpus**. 2012. Dissertacãõ (Mestrado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduacãõ em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

MASCARENHAS, R. O. **A audiodescriçãõ da minissérie policial Luna Caliente: uma proposta de traducãõ à luz da narratologia**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

METZ C. **A significacãõ no cinema**. Trad: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PAYÁ, M.P. El Lenguaje Cinematográfico En Taguetti Imagen Y Su Reflejo En La Audiodescripción. In: HURTADO C. J. **Un corpus del cine. Teora y practica de la audiodescripción**. Granada: Tragacanto, 2010.

PAYÁ, M. P. La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. In: HURTADO C. J. **Traducción Y Accesibilidad: Subtitulación Para Sordos Y Audiodescripción Para Ciegos: Nuevas Modalidades De Traducción Audiovisual**. Amsterdã: Peter Lang, 2007.

ODIN, R. A aboradagem da linguagem e das imagens In: **GARDIES, R. Compreender o cinema e as imagens**. Trad. Pedro Eloí Duarte. Lisboa, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, J.N. **Ouvindo imagens: a audiodescriçãõ de obras de Aldemir Martins**. Dissertacãõ de Mestrado. Programa de Pós-Graduacãõ em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

SALES, W. B. **A Construcãõ de Bezerra de Menezes na Audiodescriçãõ do**

**Filme “Bezerra de Menezes: O Diário de um Espírito”.** 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

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

SILVA, M.C.C.C. **Com os olhos do coração: Estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, a Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SMILEY, P. Gender-linked miscommunication in ‘Hills Like White Elephants.’ In Jackson J. Benson (Ed.), **New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway**, (pp. 288–299) Durham and London: Duke University Press, 1990.

STAM, R. **Introdução à Teoria do Cinema**, Campinas: Papyrus. 2003

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-ação**. 14<sup>TM</sup> edição. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **EDUCAÇÃO E PESQUISA**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005

VANOYE, F., GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência**, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2005.

## APÊNDICE

## Roteiro de AD de Brancos elefantes

1547||10358||Tela clareia: uma mulher com casaco rosa sentando\~em um banco do lado de fora da vidraça de um restaurante\~onde ela põe-se a fumar e a pensar enquanto observa a rua.||

20084||23738||Atrás da vidraça, sentado numa mesa\~um homem de preto bebe e olha para ela||

40878||43010||Do lado de fora, ela fuma pensativa||

71090||74428||Da mesa, ele continua a observá-la||

76257||77788||e ela a pensar||

80176||81616||A tela escurece||

85203||87892||Um filme de Sara Benvenuto||

88984||93401||Título do filme em rosa e verde: Brancos elefantes||

94702||96686||Tela clareia\~Inquieta ela fuma||

97006||99214||Da vidraça, ele está absorto e cabisbaixo||

100214||107592||Preocupada ela baixa a cabeça e alisa a sobrancelha\~depois volta a fumar e olhar a rua abatidamente||

108592||113497||Ansiosa o olha\~Ele a olha seriamente e baixa a cabeça||

114497||116659||Pensativa e hesitante ela se vira para ele||

118142||119123||Ele inclina-se para ela impaciente||

132356||136000||Triste ela traga\~e pensa no que dizer||

138817||145258||Ele a vê apagar o cigarro e levantar-se||

146258||152559||Pensativo e preocupado ele olha os dois copos de cerveja na mesa.\~Da vidraça se vê a rua cinza e o banco em que ela estava.||

153559||160688||Cabisbaixa e um pouco sufocada ela senta-se a sua frente e toma um gole da cerveja||

171755||177700||Com um gesto ela o interrompe e olha para as pessoas no restaurante\~A frente um do outro, eles olham para os copos na mesa||

178200||182067||Ela resigna-se e olha para rua||

185157||187378||Atenciosa ela espera||

193413||197529||Decepcionada ela o olha, baixa a cabeça e volta a olhá-lo||

211302||213974||Conformando-se ela concorda||

216932||218254||Ela fica impaciente||

228796||232886||Eles olham para lados opostos\~Ela cansada e ele inconformado||

234084||235395||Enervada ela o interrompe||  
240361||247497||Ela pega seu casaco rosa e sai novamente para fumar no banco a frente da vidraça,\~deixando-o só.||  
248497||252294||Ainda impaciente e a pegar o cigarro ela senta-se no banco\~ela a olha descontente||  
252794||259734||Ela a repara aflita e dividida||  
260234||262004||mas um tanto conformada||  
263004||266331||Aagitada ela tira o cigarro do bolso e o olha||  
267331||278059||Ele olha os dois copos na mesa e depois ela e respira fundo\~mais calma ela olha para o cigarro, pensa e agora para a rua||  
278848||280876||Ele ainda olha os copos||  
281644||286359||Resignando-se olha para baixo, pensa olha para ela e bebe um gole||  
286722||294411||Ele a percebe triste e um pouco nervosa, mas se decidindo.||  
295533||297286||ela se decidiu||  
297623||299413||Ele bate no vidro\~ela o olha||  
299687||301324||Ele indica que está na hora de irem||  
301682||307862||Ele bebe seu último gole de cerveja\~enquanto ela olha para baixo, deixa algo do no banco\~e vai ao encontro dele||  
308163||311748||Ele pega a mala do chão e a coloca no seu colo||  
312733||316896||Aliviada ela se senta e mexe na sua bolsa||  
322271||323757||Preocupado ele a olha\~(rápido)||  
330115||336222||Ela se levanta e vai na frente, ele a segue||  
337204||341359||A mesa permanece com os dois copos na mesa, o dele vazio, o dela cheio||  
342161||348546||Do banco onde ela sentara, vê-se as pernas deles passarem pela porta de saída com suas malas.||  
349626||356369||Do mesmo banco, sobre seu apoio de braço, vê-se o cigarro não fumado que ela deixara.||  
357050||358038||Tela escurece||  
358604||360275||Créditos finais||