



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

MARIA DA SALETE NUNES

**UMA PROPOSTA DE AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS DE BRUEGEL
SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E DA
SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL**

FORTALEZA - CEARÁ

2016

MARIA DA SALETE NUNES

UMA PROPOSTA DE AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS DE BRUEGEL
SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E DA
SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Linguística Aplicada do Programa de pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.

Coorientadora: Profa. Dra. Marisa Ferreira Aderaldo.

FORTALEZA – CEARÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Nunes, Maria da Salete.

Uma proposta de audiodescrição de pinturas de Bruegel sob a perspectiva dos estudos da tradução e da semiótica social multimodal. [recurso eletrônico] / Maria da Salete Nunes. - 2016.

1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 306 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Tese (doutorado) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2016.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

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

Coorientação: Prof.^a Dra. Marisa Ferreira Aderaldo.

1. Tradução audiovisual acessível . 2. Audiodescrição de artes visuais. 3. Semiótica social multimodal. 4. Pessoas com deficiência visual. I. Título.

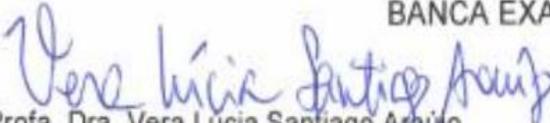
MARIA DA SALETE NUNES

UMA PROPOSTA DE AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS DE BRUEGEL
SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E DA
SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Linguística Aplicada do Programa de pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Linguagem e Interação.

Aprovada em: 23 de agosto de 2016

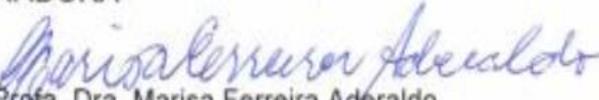
BANCA EXAMINADORA


Profa. Dra. Vera Lucia Santiago Araujo
(Orientadora)

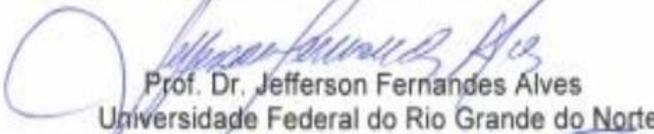
Universidade Estadual do Ceará

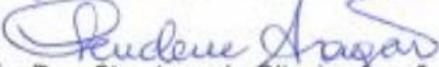

Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves
Universidade de Brasília


Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar
Universidade Estadual do Ceará


Profa. Dra. Marisa Ferreira Aderaldo
(Coorientadora)

Universidade Estadual do Ceará


Prof. Dr. Jefferson Fernandes Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte


Profa. Dra. Cleudene de Oliveira Aragão
Universidade Estadual do Ceará

A minha mãe.

A meu pai (In Memoriam).

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual do Ceará – UECE, por me liberar das atividades docentes durante o curso.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UECE, pelo sempre cuidadoso e atencioso trato nas questões relacionadas aos processos de liberação docente ao longo de todo o curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada – PosLA – especialmente representado pelo Coordenador, Prof. Dr. Wilson Júnior de Araújo Carvalho e pela Vice-Coordenadora, Profa. Dra. Cleudene de Oliveira Aragão, pela forma de condução da coordenação, sempre prontos a buscar soluções para os pleitos nossos, como discentes.

À Coordenação do Curso de Letras e ao Colegiado do Curso de Letras, por, ao longo do curso, tratar da renovação da liberação das minhas atividades docentes.

À professora Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, orientadora, pelo atento acompanhamento deste trabalho, pelo meticoloso direcionamento metodológico e, ao mesmo tempo, pela tolerância quanto às mudanças de rumo da pesquisa.

À professora Dra. Marisa Ferreira Aderaldo, coorientadora, pelas valiosas discussões e sugestões, especialmente quanto às reelaborações dos roteiros de audiodescrição das obras do *corpus*.

Aos professores do PosLA que ministraram disciplinas durante o curso, por trazerem sempre algo a somar, das diferentes linhas de pesquisa a que se filiam.

À banca de qualificação do projeto, professoras: Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin, Dra. Antonia Dilamar Araújo e Dra. Soraya Ferreira Alves, pelas relevantes sugestões para o aperfeiçoamento do projeto.

Aos professores pareceristas da versão parcial deste trabalho para o Seminário de Tese, Dr. Carlos Augusto Viana da Silva e Dr. Wilson Júnior de Araújo Carvalho, pela minuciosa leitura e sugestões de ajustes.

À banca de defesa, Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, Prof. Dr. Jefferson Fernandes Alves, Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar, Profa. Dra. Cleudene de Oliveira Aragão, Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva e Prof. Dr. Wilson Júnior de Araújo Carvalho, por aceitar o convite para a tarefa de examinadores.

A Fábio Nunes Assunção, por ser a voz das audiodescrições na primeira etapa da pesquisa.

Ao professor Wilson Júnior de Araújo Carvalho, por ser a voz das audiodescrições na segunda etapa da pesquisa.

Às PcDVs que atuaram como participantes da pesquisa tanto na primeira quanto na segunda etapa, proporcionando o feedback tão importante para a reformulação dos roteiros de audiodescrição e para o encaminhamento de questões práticas a serem consideradas em audiodescrição de pintura.

A João Francisco, Renatta Franco e Alexssandro Pereira, pelo suporte técnico nas sessões de gravação para coleta de dados no LATAV e no processo de transcrição dos dados.

Aos colegas e amigos Astrid e Tobias, pelas conversas descontraídas em meio aos momentos de muito, muito trabalho.

A Paulo Victor, pela formatação da apresentação para a defesa da tese.

Às secretárias do PosLA, Keiliane Dantas e Jamille Azevedo, pelo sempre pronto e gentil atendimento ao longo de todo o curso.

E, por último, porém mais importante que tudo, a minha mãe, que, com suas orações diárias, tece uma contínua rede de proteção que estende aos meus pés e amortece os impactos dos constantes reveses da vida.

“Il piacere più nobile è la gioia de
comprendere.”

“O mais nobre prazer é a alegria do
entendimento.”

(Leonardo da Vinci)

RESUMO

A tese, desenvolvida na perspectiva da interface dos estudos da tradução audiovisual (TAV) acessível e da semiótica social multimodal, explora a audiodescrição de pinturas. O uso da audiodescrição como ferramenta de acessibilidade para Pessoas com Deficiência Visual (PcDV) na área de mídia estática ainda é restrito e estudos vêm sendo realizados na tentativa de expansão. Em termos de pesquisas acadêmicas no Brasil, trabalhos como os de Araújo e Magalhães (2012), Araújo e Oliveira Jr. (2013) e Aderaldo (2014) constituem um avanço nessa busca. São pesquisas vinculadas ao grupo LEAD (Legendagem e Audiodescrição) - UECE, e às quais esta tese dá continuidade, à procura de caminhos metodológicos para nortear a audiodescrição de obras de arte bidimensionais. Dessa forma, a tese apresenta uma proposta de audiodescrição de pinturas efetuada a partir de uma análise das obras, teoricamente ancorada no modelo semiótico de O'Toole (2011). Foi também utilizado o suporte dos trabalhos de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) em audiodescrição de artes visuais. O *corpus* de pinturas para as audiodescrições é constituído de dois quadros do pintor holandês Pieter Bruegel (c. 1525-1569), intitulados: *Caçadores na Neve* (1565) e *Os Ceifadores* (1565). Após a análise dos quadros e a elaboração dos roteiros, as audiodescrições foram submetidas a uma pesquisa de recepção com PcDVs, utilizando-se Relatos Livres e Guiados, com a finalidade de avaliar a apreciação das obras por meio de sua ressignificação no código verbal. A pesquisa corrobora a importância do modelo semiótico de análise já apontada pelos estudos anteriores e inova ao apresentar dados de pesquisa de recepção, aspecto ainda não explorado nos estudos mencionados. Os resultados evidenciam, por meio das respostas das PcDVs tanto ao Relato Livre quanto ao Relato Guiado, a possibilidade da experiência estética proporcionada pela ressignificação verbal de uma obra de arte visual - pintura. Tais resultados constituem um passo, ainda que sutil, na busca de mais ampla acessibilidade de PcDVs à apreciação de pinturas por meio da audiodescrição.

Palavras-chave: Tradução audiovisual acessível. Audiodescrição de artes visuais. Semiótica social multimodal. Pessoas com deficiência visual

ABSTRACT

The thesis, carried out from the perspective of accessible audiovisual translation studies and multimodal social semiotics, focuses on the audio description of paintings. The use of audio description of two dimensional works of art as a tool for the accessibility of the visually impaired is still sparse and studies have been carried out in search of its expansion. In terms of academic research in Brazil, the works of Araújo and Magalhães (2012), Araújo and Oliveira Jr. (2013) and Aderaldo (2014) constitute a step in this direction. They are all part of a research group project from the State University of Ceará (LEAD/UECE), dedicated to studying subtitling for the deaf and audio description for the visually impaired. This thesis is also part of the works of the group and is inserted in the context of studies already carried out in search of a methodology for the audio description of paintings. Thus, it is aimed at writing the audio description script of paintings after a semiotic analysis theoretically anchored on O'Toole's (2011) model. It also takes into account the works of De Coster and Mühleis (2007) and Holland (2009) on the audio description of visual arts. The *corpus* for the audio description is constituted of two paintings by the Dutch painter Pieter Bruegel (c. 1525-1569): *Hunters in the Snow* and *The Harvesters*. The audio descriptions of the paintings were subject of a reception research with visually impaired participants in order to evaluate the appreciation of the paintings through their resignification in the verbal code. The research confirms the importance of a semiotic model of analysis as it had already been mentioned in other works and brings a novel component, the data from the reception research, which had not been carried out in the previous studies. In terms of results, through the answers of the visually impaired in the Recall Protocols, it is evident that audio description can contribute to provide the visually impaired with an aesthetic experience of visual works of art such as paintings. Such results constitute a step, even if it is a subtle one, in the search for more widespread accessibility of the visually impaired to the appreciation of paintings through audio description.

Keywords: Accessible Audiovisual Translation. Audio description of visual arts. Multimodal social semiotics. Visually impaired person.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|--|-----|
| Figura 1 – | <i>Ramparts</i> (1968), de Ben Nicholson..... | 35 |
| Figura 2 – | <i>Casamento Camponês</i> (1567), de Pieter Bruegel..... | 47 |
| Figura 3 – | Detalhe: a noiva..... | 50 |
| Figura 4 – | Detalhe: provável noivo..... | 50 |
| Figura 5 – | <i>Porto com Embarque da Rainha de Sabá</i> (1648), de Claude Lorrain..... | 60 |
| Figura 6 – | <i>Jogos Infantis</i> (1560), de Pieter Bruegel..... | 62 |
| Figura 7 – | <i>O Massacre dos Inocentes</i> (1565-67), de Pieter Bruegel..... | 65 |
| Figura 8 – | <i>Mona Lisa</i> , (c. 1503-05), de Leonardo da Vinci..... | 70 |
| Figura 9 – | <i>O Viajante Sobre o Mar de Névoa</i> (-1818), de Caspar David Friedrich | 73 |
| Figura 10 – | <i>Janela Aberta, Collioure</i> (1905), de Henri Matisse..... | 76 |
| Figura 11 – | <i>Barcos de Pesca na Praia de Saintes-Maries-de-la-Mer</i> (1888), de Vincent van Gogh..... | 86 |
| Figura 12 – | <i>Hamlet e Horácio no Cemitério</i> (1839), de Eugène Delacroix..... | 88 |
| Figura 13 – | <i>Caçadores na Neve</i> (1565), de Pieter Bruegel..... | 102 |
| Figura 14 – | <i>Os Ceifadores</i> (1565), de Pieter Bruegel..... | 102 |
| Figura 15 – | <i>Caçadores na Neve</i> (1565), de Pieter Bruegel..... | 112 |
| Figura 16 – | Destaque para pessoas acendendo o fogo..... | 113 |
| Figura 17 – | Destaque para figuras brincando na neve..... | 114 |
| Figura 18 – | Predomínio das linhas verticais nas árvores..... | 115 |
| Figura 19 – | Composição verticalizada e centralizada pela árvore..... | 117 |
| Figura 20 – | Direcionamento indicado pelo voo do pássaro..... | 122 |
| Figura 21 – | Sistema olhar negativo (não olhar)..... | 123 |
| Figura 22 – | Sistema olhar negativo (não olhar). | 123 |
| Figura 23 – | Perspectiva linear e atmosférica..... | 124 |
| Figura 24 – | Destaque lateral inferior direito: patinadores..... | 130 |
| Figura 25 – | <i>Os Ceifadores</i> (1565), de Pieter Bruegel..... | 139 |
| Figura 26 – | Enquadramento..... | 141 |
| Figura 27 – | Subenquadramento..... | 142 |

| | | |
|-------------|---|-----|
| Figura 28 – | Metade à esquerda a partir da árvore..... | 143 |
| Figura 29 – | Figura central adormecida..... | 145 |
| Figura 30 – | Pereiras e lugarejo ao fundo..... | 149 |
| Figura 31 – | Caminhos e pássaros..... | 150 |
| Figura 32 – | Olhar direto..... | 151 |
| Figura 33 – | Olhar direto..... | 151 |
| Figura 34 – | Olhar negativo..... | 152 |
| Figura 35 – | Olhar negativo..... | 152 |
| Figura 36 – | Olhar negativo..... | 152 |
| Figura 37 – | Vista aérea a partir da árvore..... | 154 |
| Figura 38 – | Banhistas..... | 158 |
| Figura 39 – | Indumentária dos homens trabalhadores..... | 159 |
| Figura 40 – | O almoço dos trabalhadores..... | 160 |
| | | |
| Quadro 1 – | A natureza polissemiótica dos produtos audiovisuais..... | 27 |
| Quadro 2 – | Funções e sistemas na pintura..... | 42 |
| Quadro 3 – | Sistemas da Função Representacional..... | 44 |
| Quadro 4 – | Quadro explicativo de todos os sistemas da Função Representacional. | 52 |
| Quadro 5 – | Sistemas da Função Modal..... | 57 |
| Quadro 6 – | Quadro explicativo de todos os sistemas da Função Modal..... | 77 |
| Quadro 7 – | Sistemas da Função Composicional..... | 83 |
| Quadro 8 – | Quadro explicativo de todos os sistemas da Função Composicional. | 90 |
| Quadro 9 – | Perguntas de sensibilização pré-análise semiótica..... | 97 |
| Quadro 10 – | Sistemas e Funções em interação na pintura..... | 98 |
| Quadro 11 – | Resumo dos sistemas da Função Composicional analisados em <i>Caçadores na Neve</i> | 118 |
| Quadro 12 – | Resumo dos sistemas da Função Modal analisados em <i>Caçadores na Neve</i> | 125 |
| Quadro 13 – | Resumo dos sistemas da Função Representacional analisados em <i>Caçadores na Neve</i> | 131 |

| | |
|---|-----|
| Quadro 14 – Resumo dos sistemas da Função Composicional analisados em <i>Os Ceifadores</i> | 146 |
| Quadro 15 – Resumo dos sistemas da Função Modal analisados em <i>Os Ceifadores</i> | 154 |
| Quadro 16 – Resumo dos sistemas da Função Representacional analisados em <i>Os Ceifadores</i> | 161 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 18 |
| 2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 26 |
| 2.1 | TRADUÇÃO AUDIOVISUAL | 26 |
| 2.2 | AUDIODESCRIÇÃO DE OBRA DE ARTE BIDIMENSIONAL E A BUSCA DE UMA METODOLOGIA | 31 |
| 2.2.1 | De Coster e Mühleis: intersensorialidade | 31 |
| 2.2.2 | Holland: a ausência de neutralidade | 33 |
| 2.2.3 | O’Toole: a semiótica social multimodal | 37 |
| 2.2.3.1 | Função Representacional | 44 |
| 2.2.3.2 | Função Modal | 57 |
| 2.2.3.3 | Função Composicional | 83 |
| 2.2.4 | Pesquisas no âmbito do LEAD/PROCAD | 94 |
| 3. | METODOLOGIA | 101 |
| 3.1 | CONTEXTO DA PESQUISA | 101 |
| 3.2 | TIPO DE PESQUISA | 101 |
| 3.3 | <i>CORPUS</i> | 102 |
| 3.4 | DIMENSÃO DESCRITIVO-EXPLORATÓRIA | 103 |
| 3.4.1 | Preparação da proposta de AD | 103 |
| 3.5 | PESQUISA DE CAMPO | 104 |
| 3.5.1 | Participantes | 104 |
| 3.5.1.1 | Perfil dos participantes da primeira etapa da pesquisa | 105 |
| 3.5.1.2 | Perfil dos participantes da segunda etapa da pesquisa | 106 |
| 3.5.2 | Materiais de pesquisa | 108 |
| 3.5.2.1 | Questionário pré-coleta | 108 |
| 3.5.2.2 | Relato livre | 109 |
| 3.5.2.3 | Relato guiado | 109 |
| 3.5.3 | Procedimentos | 110 |
| 3.6 | ANÁLISE DOS DADOS | 110 |
| 4 | RESULTADOS DA ANÁLISE DOS QUADROS E ROTEIROS DAS AUDIODESCRIÇÕES | 111 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.1 | APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO QUADRO <i>CAÇADORES NA NEVE</i> | 111 |
| 4.1.1 | Função Composicional | 114 |
| 4.1.2 | Função Modal | 121 |
| 4.1.3 | Função Representacional | 129 |
| 4.2 | AUDIODESCRIÇÃO DE <i>CAÇADORES NA NEVE</i> | 134 |
| 4.2.1 | Considerações sobre a elaboração do roteiro | 134 |
| 4.2.2 | Roteiro de audiodescrição de <i>Caçadores na Neve</i> | 136 |
| 4.3 | APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO QUADRO <i>OS CEIFADORES</i> | 139 |
| 4.3.1 | Função Composicional | 140 |
| 4.3.2 | Função Modal | 149 |
| 4.3.3 | Função Representacional | 157 |
| 4.4 | AUDIODESCRIÇÃO DE <i>OS CEIFADORES</i> | 165 |
| 4.4.1 | Comentários sobre a elaboração do roteiro | 165 |
| 4.4.2 | Roteiro de audiodescrição de <i>Os Ceifadores</i> | 167 |
| 5. | RESULTADOS DA ANÁLISE DOS DADOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO – PRIMEIRA ETAPA | 171 |
| 5.1 | RELATO LIVRE..... | 171 |
| 5.2 | RELATO GUIADO..... | 174 |
| 6 | SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO | 182 |
| 6.1 | CONSIDERAÇÕES SOBRE A REELABORAÇÃO DOS ROTEIROS | 182 |
| 6.2 | ROTEIROS REELABORADOS..... | 185 |
| 6.2.1 | <i>Caçadores na Neve</i> | 185 |
| 6.2.2 | <i>Os Ceifadores</i> | 187 |
| 6.3 | RESULTADOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO | 190 |
| 6.3.1 | Relato livre | 190 |
| 6.3.2 | Relato guiado | 199 |
| 6.4 | COMENTÁRIOS SOBRE OS RESULTADOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO | 214 |
| 6.5 | SUGESTÕES DE ESTRATÉGIAS PARA AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS | 218 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 7 | CONCLUSÃO..... | 222 |
| | REFERÊNCIAS | 229 |
| | APÊNDICES | 240 |
| | APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO E QUESTIONÁRIO PRÉ-COLETA | 241 |
| | APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO PCDV 1 – 1ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 244 |
| | APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO PCDV 2 – 1ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 248 |
| | APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO PCDV 1 – 1ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 251 |
| | APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO PCDV 2 – 1ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 255 |
| | APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO PCDV 1 – 2ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 258 |
| | APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO PCDV 2 – 2ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 262 |
| | APÊNDICE H – TRANSCRIÇÃO PCDV 3 – 2ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 266 |
| | APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO PCDV 4 – 2ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 270 |
| | APÊNDICE J – TRANSCRIÇÃO PCDV 5 – 2ª Etapa QUADRO CAÇADORES NA NEVE | 273 |
| | APÊNDICE K – TRANSCRIÇÃO PCDV 1 – 2ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 276 |
| | APÊNDICE L – TRANSCRIÇÃO PCDV 2 – 2ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 280 |
| | APÊNDICE M – TRANSCRIÇÃO PCDV 3 – 2ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 283 |
| | APÊNDICE N – TRANSCRIÇÃO PCDV 4 – 2ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 288 |
| | APÊNDICE O – TRANSCRIÇÃO PCDV 5 – 2ª Etapa QUADRO OS CEIFADORES | 291 |

| | |
|---|------------|
| APÊNDICE P – O ALMOÇO NA RELVA | 294 |
| APÊNDICE Q – TENDÊNCIAS MONOFUNCIONAIS..... | 296 |
| ANEXOS | 300 |
| | |
| ANEXO A – QUADRO ORIGINAL DAS FUNÇÕES E SISTEMAS DE O'TOOLE (2011) | 301 |
| ANEXO B – <i>CAÇADORES NA NEVE</i> | 302 |
| ANEXO C – <i>OS CEIFADORES</i> | 303 |
| ANEXO D – <i>A PROCISSÃO PARA O CALVÁRIO</i> | 304 |
| ANEXO E – <i>CÓPIA DE O MASSACRE DOS INOCENTES ...</i> | 305 |
| ANEXO F – <i>O BEIJO</i> , de GUSTAV KLIMT..... | 306 |

1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos tempos, o ser humano tem sempre, das mais diversas formas, produzido e apreciado obras de arte. Em relação à criação artística, Noyes (1903) já discutia a questão da intrínseca necessidade de expressão, do impulso que movia o artista e interrogava: “Por que, por que o espírito humano busca se manifestar, se expressar em formas que chamamos de belas?” (p. xi).¹

Mais de cem anos depois, Hagman (2005), ao explorar os processos internos da criação artística, ressalta o fato de que, sendo a beleza uma característica de algo que é vivenciado como ideal, na presença do belo o ser humano sente-se mais completo e mais feliz. O autor ainda afirma que a obra de arte evoca a relação do ‘ser’ com o mundo na busca da perfeição estética, dialeticamente interconectando artista e obra. Ressalta, também, que é a experiência estética que dá ‘forma, sentido e valor’ às ações humanas e enfatiza que, sem ela, a vida seria um *continuum* de eventos, sensações e reações desprovidos de sentido, sem matizes de alumbramento.

Em relação à apreciação, é através da arte que vivenciamos da forma mais profunda a experiência estética, concordam filósofos e teóricos da arte. Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), na *Poética*, já ressaltava o deleite suscitado pelo aspecto mimético da obra de arte (ARISTOTLE, 2006). Em sua última obra, numa abordagem teórica caracterizada como semiótica da estética, Greimas (2002) discute a questão da experiência estética na cotidianidade humana. O autor associa a experiência estética à noção de perfeição – uma perfeição que surge de uma ruptura na imperfeição, de um talvez inesperado contato com o belo, de um deslumbramento que nos atinge e nos transforma. Martin e Ringham (2000, p. 22) destacam que Greimas considera a experiência estética como um “vislumbre momentâneo de uma completude de vida que ultrapassa a fronteira da explicação racional.”² É a constante e humana ‘busca pelo sublime’, nas palavras de Kroneger e Tymieniecka (2000).

¹ “Why, why does the human spirit seek to manifest itself in forms which we call beautiful?” (NOYES, 1903, p. xi) (Todas as traduções das citações em outras línguas foram feitas pela autora do trabalho. Há duas exceções devidamente indicadas).

² “... a momentary glimpse of a wholeness of life which goes beyond rational explanation” (MARTIN; RINGMAN, 2000, p. 22).

E cada vez mais estudiosos enfatizam a importância da experiência estética para o ser humano. O filósofo francês Gilson (2010), ao discutir a fruição da obra de arte, afirma que os prazeres da arte trazem em si mesmos a própria justificação e ressalta, ainda, que, por trás da obra de arte, sentimos sempre a presença de quem a produziu. E que isso, aliás, é o que confere à experiência estética o seu 'caráter tão intensamente humano', já que, por meio da obra de arte, um indivíduo inevitavelmente estabelece um elo com outros. A grande obra de arte, enfatiza Graham (2005), ajuda-nos a compreender o que é 'ser um ser humano', trazendo, assim, um vislumbre, um lampejo, talvez, uma possibilidade de luz, ainda que efêmera, à experiência existencial.

Nessa perspectiva, a relação do ser humano com a obra de arte seria parte do que o torna humano, como bem corrobora o pensamento de Marjorie Grene (1974). Para a filósofa, o que nos torna humanos não é apenas o fato de termos nascido *Homo sapiens*, mas, sim, o vínculo com toda uma rede de artefatos culturais como a linguagem e outros sistemas e bens simbólicos. Faz parte da natureza humana a necessidade da arte. A autora enfatiza que, como seres humanos, existimos no tênue limite entre natureza e arte e explica que é através da pertença, da participação no mundo dos bens simbólicos como a arte, por exemplo, que nos tornamos 'feitos da matéria dos sonhos', como dissera William Shakespeare (1564-1616), em *A Tempestade* (Ato IV, Cena I – SHAKESPEARE, 2008, p. 50). Seguindo uma semelhante linha de pensamento sobre o papel da arte para o ser humano, Scharfstein (2009) discute a importância da arte para a imaginação humana, a imaginação que cria e que é capaz de apreciar a obra de arte, a imaginação que tem sede da 'experiência imaginada' e, dentre tantos argumentos que o autor elenca, categoricamente afirma que o ser humano não pode continuar sendo humano sem a arte.

A partir de tais considerações sobre a relevância da arte para os humanos, torna-se inevitável o questionamento sobre o acesso à obra de arte. Afinal, sendo a arte tão essencial para o ser humano, há que se pensar no quesito acessibilidade para todos, sem qualquer tipo de exceção. Surge, portanto, a indagação sobre a realidade de acesso das pessoas com deficiência visual

(PcDV)³ às artes visuais, em especial à que é objeto de estudo desta tese – a pintura.

A proposta de tornar acessíveis imagens artísticas às PcDVs, ora apresentada, encaminha-se na direção de tentar proporcionar/disponibilizar uma via de acesso às artes visuais por meio da audiodescrição (AD) de pinturas, neste caso obras de Pieter Bruegel⁴ (c.1525-1569), pintor holandês do século XVI. Essa tentativa de compartilhamento de obras de arte visuais insere-se em uma área em processo de expansão em termos de pesquisas – a audiodescrição (AD) de obras de arte bidimensionais.

A pesquisa será desenvolvida na perspectiva da interface dos estudos da tradução e da semiótica social multimodal, explorando a tradução audiovisual acessível (audiodescrição), com o propósito de dar um passo no sentido da acessibilidade às PcDVs. Quanto à semiótica social multimodal, o suporte teórico principal será O’Toole (2011), obra na qual o autor desenvolve um modelo de análise de obras de arte visuais, ancorado essencialmente na Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1973; 1978). O modelo de O’Toole (2011) foi desenvolvido para a análise de pinturas por videntes de um modo geral, com vistas a proporcionar autonomia de interpretação diante de uma obra. É esse modelo que já vem sendo utilizado em outras pesquisas realizadas pela UECE/UFMG na busca por uma proposta metodológica para a audiodescrição de obras de arte bidimensionais. Quanto aos estudos da tradução, de forma mais específica quanto à tradução audiovisual, na qual se situa a audiodescrição, De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) serão os principais esteios da proposta nesta tese apresentada.

Faz-se necessário ressaltar a questão da peculiaridade da audiodescrição de obras de arte, ou seja, a audiodescrição para fins de fruição da

³ “A cegueira é uma alteração grave ou total de uma ou mais das funções elementares da visão [...] Pode ocorrer desde o nascimento (cegueira congênita), ou posteriormente (cegueira adventícia, usualmente conhecida como adquirida) em decorrência de causas orgânicas ou acidentais”. (SÁ; CAMPOS; SILVA, 2007, p. 15). Os termos “pessoa com deficiência” e “pessoas com deficiência” são utilizados no texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovada em 13/12/06 pela Assembléia Geral da ONU.

⁴ Ao longo deste trabalho é possível que em algumas citações o nome do pintor apareça como ‘Brueghel’, com um *h*. Isso pode acontecer em virtude do fato de que até o ano de 1559 era assim que o pintor assinava suas obras. A partir de então, ele retira o *h* do seu nome e ‘Bruegel’ passa a ser também a grafia do sobrenome de seus filhos, Pieter Bruegel e Jan Bruegel, que também se tornaram pintores e que copiaram muitas das obras do pai. Para distinguir pai e filho com o mesmo nome, convencionou-se a referência ao pai como Pieter Bruegel, O Velho e ao filho, como Pieter Bruegel, o Jovem.

arte, para a possibilidade da experiência estética a que a obra de arte se destina. Em termos de pesquisas acadêmicas, o estágio dessas discussões é ainda, de certo modo, inicial tanto em relação ao processo teórico quanto a diretrizes e estratégias práticas para a tarefa de audiodescritores que desejam atuar nessa área. Os trabalhos de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) relatam experiências com audiodescrição de obras de arte bidimensionais e proporcionam *insights* significativos que fornecem algumas pistas para o processo audiodescritivo de um quadro. No entanto, os autores não sistematizam uma metodologia específica.

A partir dessa constatação, Araújo e Magalhães (2012) desenvolveram uma pesquisa com o objetivo de preencher essa lacuna. As autoras sugerem uma metodologia para a elaboração de roteiros de ADs de obras de arte que leva em conta a análise da obra através do modelo teórico proposto por O'Toole (2011) para análise de obra de arte e os princípios de TAV acessível de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009). É uma proposta pioneira, que deu início às pesquisas nessa área no Brasil através do projeto – “*Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos de tradução*” – desenvolvido em parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, através do grupo de pesquisa LEAD/CH/UECE e o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos LETRA/FALE/UFMG sob a orientação, respectivamente, de Vera Lúcia Santiago Araújo e de Célia Maria Magalhães.

No esteio desse projeto, foram desenvolvidos os trabalhos de Oliveira Jr. (2011), de Araújo e Oliveira Jr. (2013), de Aderaldo (2014) e de Praxedes-Filho e Magalhães (2015), que serão detalhados posteriormente. Esses trabalhos, no entanto, não realizaram pesquisa de recepção com PcDVs para avaliar audiodescrições de pinturas.

Justifica-se, assim, a necessidade de efetuarmos não apenas as audiodescrições, mas realizarmos, também, uma pesquisa de recepção para, de certo modo, avaliarmos a apreciação da obra de arte bidimensional através da audiodescrição. Para verificar como a percepção da obra visual concretiza-se por meio da linguagem verbal, com a ressignificação de sentidos do código visual para o verbal.

Esta tese busca, pois, responder às seguintes perguntas de pesquisa:

1. Como a audiodescrição de pinturas de Bruegel a partir de uma análise seguindo o modelo semiótico de O'Toole (2011) e dos princípios de descrição acessível pode contribuir para a recepção das obras por PcDVs?
2. Que estratégias podem ser sugeridas para o processo de audiodescrição de pinturas a partir do referencial teórico e dos resultados da pesquisa de recepção com PcDVs?

Por que utilizar um *corpus* de pinturas de Pieter Bruegel? Vamos elencar algumas das razões pelas quais escolhemos trabalhar com obras desse artista. Um dos eixos que fornece suporte à escolha de quadros do pintor é a temática da cotidianidade, o desnudamento do humano e do mundano. Esse traço, aliás, o desvelar do humano e do mundano, constitui um ponto distintivo da obra de Bruegel em relação à de seus contemporâneos. Considerado o maior pintor holandês do século XVI, Bruegel destaca-se pelas suas paisagens e pelas cenas de representação da vida campesina (KUIPER, 2010, p. 321).

O pintor expande todo um leque temático muito interligado ao mundo que o circundava, sobretudo inovando ao incluir, na representação de suas obras, figuras e cenas normalmente não contempladas na pintura do século XVI. Como enfatiza Bell (2007), Bruegel desenvolveu uma ampla 'sociologia pictórica' das atividades humanas. Complementando esse ponto de vista, Orenstein (2001) considera que Bruegel consegue realizar essa amplitude transitando por uma grande variedade temática e também por uma diversidade de gêneros pictóricos como paisagens, paisagens com figuras, pintura de gênero e retratos. É o que reforça Seipel (2007), ao afirmar que as pinturas de Bruegel que sobrevivem – cerca de 40 quadros - formam um 'ciclo da existência humana' na natureza e no curso da história.

Que aportes, então, traria a fruição das obras de um pintor do século XVI ao homem do século XXI? Bruegel, como pintor renascentista, é considerado já um clássico pela estatura da obra que produziu. Sabemos que a grande obra de arte é atemporal, pois contém em si elementos, nuances e níveis de significado que não se restringem a uma época, mas que ultrapassam as fronteiras de tempo e de lugar por constituírem traços imanentes ao humano, por

resgatarem algo da pertença ao que se considera humano. Ben Jonson (1572-1637), no prefácio ao *First Folio*, primeira edição da obra completa de William Shakespeare, em 1623, escreveu: “He was not of an age, but for all time” - Ele não era de uma época, mas para todos os tempos (SHAKESPEARE, 1902, p. 14).

Quanto a Bruegel, são muitos os críticos de arte que têm colocado em relevo o aspecto universal de sua obra. Zirpolo (2008), por exemplo, ressalta que Bruegel, dentre seus contemporâneos, assume uma posição de destaque, pois suas obras conseguem, de um modo fascinante, expressar aspectos muito peculiares da natureza humana.

Corroborando o aspecto da representação da vida cotidiana e ao mesmo tempo a questão da universalidade, Cumming (2005) compara a obra de Bruegel a uma peça de teatro, na qual faz comentários precisos sobre a aparência e o comportamento das pessoas comuns de sua época. O autor ainda afirma que o poder da obra de Bruegel reside no fato de podermos nos reconhecer em suas obras, pois, como todos os grandes artistas, fala simultaneamente sobre o pessoal e o universal. Essa questão da universalidade e da atemporalidade é reafirmada por Silver (2011), ao destacar que Bruegel permanece fascinante de forma perene.

Talvez por tais razões, tenha havido um interesse renovado na pintura de Bruegel nos últimos anos. Percebemos esse fato claramente quando começamos a buscar fontes bibliográficas a respeito do pintor e sua obra. As obras que fomos encontrando eram quase todas publicadas nas últimas décadas. Isso é evidenciado por Sellink (2001), ao afirmar que estudos recentes têm dado foco à iconografia das criações de Bruegel, iluminando sua escolha de temas, sua interpretação e suas fontes.

Outro aspecto ressaltado nesses estudos recentes, segundo o autor, é relativo ao contexto - o ambiente social, intelectual e artístico no qual o mestre viveu e trabalhou e que, evidentemente, exerceu influência na produção de sua obra. Além das pesquisas e publicações diversas, recentemente, filmes e documentários⁵ têm sido produzidos sobre o pintor e/ou sua obra, como O

⁵ No filme *O Moinho e a Cruz* (*The Mill and the Cross* - 2011), do diretor polonês Lech Majewski é empreendida a singular tarefa de recriação da pintura de Bruegel *A Procissão para o Calvário* (ver anexo D, p. 298) em forma de quadro em movimento, o que se revela um feito insólito. O filme

Moinho e a Cruz (2011), do diretor Lech Majewski e *Museum Hours*⁶ (2012), do diretor Jem Cohen, o que tem contribuído para colocar a obra do pintor em evidência para além dos espaços museológicos e das reproduções em publicações especializadas.

Outro aspecto que consideramos quando da decisão de utilizar os quadros de Bruegel para esta pesquisa em audiodescrição foi o fato de serem quadros grandes⁷, considerados painéis, e que contêm uma grande quantidade de detalhes. Como observa Gibson (2006, p. 74), as obras de Bruegel são o que se considera obra de ‘intenso labor’, em virtude da cuidadosa elaboração e dos muitos detalhes. Por que vimos esse ponto como importante? Na bibliografia estudada sobre audiodescrição de pinturas, as experiências relatadas são todas com quadros ou muito pequenos ou com poucos detalhes. Julgamos relevante o desafio de tentar explorar obras maiores e repletas de detalhes para o processo descritivo. Afinal, o que é analisado em termos de escolhas pelo audiodescritor em uma obra que apresenta uma única figura, por exemplo, pode ser bem diverso do que é necessário ser considerado em uma obra com dezenas de figuras. Portanto, esse seria mais um quesito constituinte do desafio de compartilhar uma obra visual por meio da audiodescrição.

Apresentamos, a seguir, os objetivos da pesquisa:

Objetivo geral:

Elaborar uma proposta de audiodescrição de quadros de Bruegel a partir de uma análise baseada no modelo semiótico de O’Toole (2011), para ser avaliada através de pesquisa de recepção com PcDVs.

Objetivos específicos:

1. Descrever detalhadamente o modelo semiótico de O’Toole (2011) para a análise de pinturas;

ainda inclui Bruegel como personagem e faz uma ‘reconstituição’ fictícia, embora plausível, utilizando elementos de cunho histórico, do contexto social e político em que a obra foi criada. Outro filme que oscila entre a ficção e o documentário é *Museum Hours* (2012), do diretor Jem Cohen, cujo cenário principal é o Museu de História da Arte de Viena, no qual se encontra um dos mais amplos acervos da obra de Bruegel. Os personagens principais transitam por esse cenário e interessantes discussões sobre obras do pintor são inseridas ao longo do filme.

⁶ *Horas de Museu* (tradução nossa). Não encontramos uma tradução oficial do título em português.

⁷ Dimensão dos quadros do *corpus*: *Caçadores na Neve* (117 cm x 162 cm) e *Os Ceifadores* (119 cm x 162 cm).

2. Audiodescrever quadros de Pieter Bruegel levando em consideração a análise fundamentada no modelo semiótico de O'Toole (2011) e os estudos de descrição acessível, para serem submetidas à apreciação de PcDVs;

3. Sugerir, a partir do referencial teórico e dos resultados da pesquisa de recepção, estratégias que contribuam para nortear o processo de audiodescrição de pinturas.

O trabalho está dividido em seis seções: a primeira é esta introdução; a segunda, a fundamentação teórica, na qual apresentamos os principais aportes teóricos que fundamentam a pesquisa, detalhando o modelo de análise de pinturas de O'Toole (2011); a terceira, a metodologia, na qual apresentamos o *corpus* de pinturas para análise descritiva e posterior audiodescrição, as etapas de realização da pesquisa de recepção, o detalhamento quanto a participantes, instrumentos de coleta de dados, procedimentos, etc.; a quarta seção apresenta a análise dos quadros do *corpus* conforme o modelo de análise de pinturas proposto por O'Toole (2011), seguida dos roteiros das audiodescrições e dos comentários sobre sua elaboração; a quinta seção traz a discussão dos resultados da primeira etapa da pesquisa de recepção com PcDVs; a sexta seção apresenta os comentários sobre o processo de reformulação dos roteiros das audiodescrições e os roteiros reformulados, discute os resultados da segunda etapa da pesquisa de recepção com PcDVs e sistematiza as respostas às questões de pesquisa. Por último, a conclusão, na qual revisitamos o percurso metodológico, reafirmamos as respostas às questões de pesquisa e sugerimos possibilidades para futuras pesquisas na área.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

Neste tópico vamos contextualizar a tradução audiovisual acessível (TAV acessível), especificamente a modalidade audiodescrição para acesso de PcDVs a produções audiovisuais.

Deve ser ressaltada, inicialmente, a inclusão da tradução audiovisual na taxonomia tripartite da tradução, de Jakobson (2007, p. 64-65): tradução intralingual ou reformulação – “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua”; tradução interlingual – “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” e tradução intersemiótica ou transmutação – “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. A essa definição de tradução intersemiótica, Plaza (2001) acrescenta ‘ou vice-versa’, permitindo incluir a interpretação de sistemas de signos não-verbais por meio de signos verbais. Ao lidar com códigos semióticos distintos, a tradução audiovisual caracteriza-se, assim, como uma modalidade de tradução intersemiótica.

Ao discutir a natureza do texto audiovisual, Zabalbeascoa (2008, p. 21) argumenta que, assim como o texto é um ato de fala, “[...] um texto audiovisual é um ato de comunicação envolvendo som e imagens.”⁸ Dessa forma, numa configuração de códigos semióticos distintos, ou signos, afirma o autor que ao lidarmos com “dois tipos de signos e dois canais de comunicação diferentes, teremos quatro tipos diferentes de signos: áudio-verbal (palavras faladas), áudio-nãoverbal (todos os outros sons), visual-verbal (escrita), visual-nãoverbal (todos os outros signos visuais). (ZABALBEASCOA, 2008, p. 24).⁹

Chiaro (2009) considera que ‘tradução audiovisual’ é um dos chamados ‘termos guarda-chuva’ (umbrella terms), que inclui outros como ‘tradução de mídia’, ‘tradução de multimídia’, ‘tradução multimodal’ e ‘tradução para as telas’. A autora reconhece que a maior parte das pesquisas na área tem se dedicado à

⁸ [...] an audiovisual (AV) text is a communication act involving sounds and images. (ZABALBEASCOA, 2008, p. 21).

⁹ [...] two types of signs and two different channels of communication, we get four different types of signs: audio-verbal (words uttered), audio-nonverbal (all other sounds), visual-verbal (writing), visual-nonverbal (all other visual signs). (ZABALBEASCOA, 2008, p. 24).

tradução para as telas, englobando mídias como cinema, tv e vídeos. Ao elencar produtos considerados audiovisuais, a autora chama a atenção para um gênero que considera situar-se na interface entre textos impressos e produtos audiovisuais, as histórias em quadrinhos, que “são constituídas de imagens e palavras intimamente interligadas de modo a construir um todo narrativo.” (CHIARO, 2009, p. 142).¹⁰ De certo modo explicitando o que Zabalbeascoa (2008) diz a respeito dos signos e dos canais de comunicação, Chiaro (2009) elabora um quadro destacando a natureza polissemiótica dos produtos audiovisuais, ressaltando que parte da complexidade da tradução audiovisual reside na inextrincabilidade dos códigos semióticos envolvidos, à qual Gambier (2014) refere-se como ‘composição semiótica’, o que constitui traço característico da tradução audiovisual, podendo resultar em mais ou menos redundância entre os sistemas de signos.

Quadro 1 – A natureza polissemiótica dos produtos audiovisuais

| | VISUAL | ACÚSTICO |
|-------------------|---|--|
| NÃO-VERBAL | CENÁRIO, ILUMINAÇÃO, FIGURINO, ADEREÇOS, etc. Também: GESTO, EXPRESSÃO FACIAL MOVIMENTO DO CORPO, etc. | MÚSICA, SONS DE FUNDO, EFEITOS SONOROS, etc. Também: RISO, CHORO, SOFEJO, SONS DO CORPO (respirar, tossir, etc.) |
| VERBAL | PLACAS DE TRÂNSITO, PLACAS DE LOJAS, REALIA ESCRITA (jornais, cartas, manchetes, notas, etc.) | DIÁLOGOS, LETRAS DE MÚSICA, POEMAS, etc. |

Fonte: (CHIARO, 2009, p. 142).¹¹

¹⁰ [...] they are made up of images and words that are closely interconnected so as to create a narrative whole. (CHIARO, 2009, p.142).

¹¹ Termos originais do quadro: visual, acoustic, non-verbal, verbal. scenery, lighting, costumes, props, etc. also: gesture, facial expressions; body movement, etc. music, background noise, sound effects, etc. also: laughter; crying; humming; body sounds (breathing; coughing, etc.). street signs, shop signs; written realia (newspapers; letters; headlines; notes, etc.) dialogues; songlyrics; poems, etc. (CHIARO, 2009, p.142).

Ainda sobre a questão da complexidade da tradução audiovisual mencionada por Chiaro (2009), ao discutir especificamente a modalidade audiodescrição fílmica, Posadas (2010) destaca que esse tipo de tradução intersemiótica tem a tarefa de tentar alcançar, no processo de recodificação, o nível de dramaticidade e o aspecto estético do filme. Em outras palavras, trata-se da busca da adequação entre os códigos semióticos para veicular as informações da configuração visual por meio do código verbal. Taylor (2013) ressalta que esse entrelaçamento dos ‘modos semióticos’, ou seja, o lidar com a multimodalidade, é constitutivo do processo de tradução audiovisual.

Ressalta Díaz Cintas (2008a, p. 5) que “a tradução audiovisual é uma área que tem crescido em significância e visibilidade nas últimas décadas.”¹² Considera o autor que essa rápida expansão tem sido impulsionada pelas mudanças tecnológicas e tem evoluído em termos de uma postura mais inclusiva, não apenas para PcDVs.¹³ O autor, cita, por exemplo, a legendagem intralingual como uma importante ferramenta auxiliar de letramento para imigrantes, que têm que aprender uma nova língua rapidamente.

A audiodescrição insere-se na modalidade de tradução audiovisual acessível, pois, como definem De Coster e Mühleis (2007, p. 189), a descrição verbal ou audiodescrição é um recurso através do qual a impressão visual de um objeto é traduzida em palavras. Araújo e Magalhães (2012, p. 33) fazem referência a essa definição e explicitam que o ‘objeto’ da audiodescrição pode ser um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança, um evento esportivo e que o objetivo da audiodescrição é tornar esses produtos acessíveis a PcDVs. As autoras também ressaltam que a pesquisa na área da audiodescrição é ainda bem recente e que, aos poucos, vão surgindo trabalhos na tentativa de teorizar, de estabelecer padrões, modelos de análise e metodologia. Citam vários exemplos de relatos de experiências com audiodescrição de filmes e de programas de TV, sendo que a maioria refere-se a trabalhos realizados em outros países como a Espanha, a Alemanha e a Inglaterra. Aderaldo (2015) ressalta que as pesquisas tanto no Brasil quanto no

¹² Audiovisual translation is a field that has been growing in significance and visibility in recent decades. (DÍAZ CINTAS, 2008a, p. 5).

¹³ Para um relato abrangente da evolução da tradução audiovisual dentro dos estudos da tradução, incluindo publicações e pesquisas, desde os seus primórdios até o presente, ver Aderaldo (2014).

exterior têm abordado sobretudo produtos da “*mídia dinâmica* (filmes, peças teatrais, etc.), seguida da *mídia estática* (obras bidimensionais e tridimensionais) e, em escala aquém do esperado, são abordados os produtos relacionados à educação e ensino (livros didáticos, paradidáticos, etc.)” (ADERALDO, 2015, p. 153).

Essa questão do quão recente são as discussões sobre a definição e abrangência da audiodescrição fica bem evidenciada em algumas publicações na área de estudos da tradução, que, às vezes, restringem o seu escopo a apenas filmes, por exemplo. É o caso de Pérez González (2009, p. 16), que assim a define: “Audiodescrição é um relato falado dos aspectos visuais de um filme que desempenham um papel no desenvolvimento da trama [...]”.¹⁴ Sobre esse tipo específico de audiodescrição para filmes, o autor ainda destaca que, ao inserir esse tipo de narrativa entre os diálogos, faz-se necessário um ‘exercício delicado de equilíbrio’, de modo que o espectador não seja sobrecarregado com um excesso de informações. Esse aspecto é corroborado por Palumbo (2009), ao insistir na questão do equilíbrio, pois, ao mesmo tempo em que deve evitar uma sobrecarga de informação, o audiodescritor também precisa ter o cuidado de incluir detalhes que fazem a diferença, que têm um papel relevante na narrativa.

Explorando ainda a questão do escopo, da abrangência da audiodescrição, Snyder (2008, p. 197) apresenta uma definição mais ampla e localiza bem essa posição no continente europeu: “Em toda a Europa, a AD é considerada uma forma de tradução audiovisual – um jeito de traduzir informação perceptível em um sentido (visual) para uma forma que é comparavelmente acessível com outro (o auditivo).”¹⁵ Ao relatar aspectos de sua experiência como formador de audiodescritores, o autor menciona usos outros da audiodescrição que não apenas para a acessibilidade de PcDVs. É o caso de cursos que tem ministrado para professores para melhor trabalharem as ilustrações em livros infantis. O autor considera, ainda, que, com a formação de “profissionais bem

¹⁴ “An audio description is a spoken account of those visual aspects of a film which play a role in conveying its plot [...]”(PÉREZ GONZÁLEZ, 2009, p. 16).

¹⁵ Throughout Europe, AD is considered a form of audiovisual translation – a way to translate information that is perceptible in one sense (visual) to a form that is comparably accessible with one another (aural). (SNYDER, 2008, p. 197).

preparados na arte da audiodescrição, estaremos mais próximos de tornar a ‘acessibilidade para todos’ uma realidade.” (SNYDER, 2008, p. 197).¹⁶

Remael (2010) também define audiodescrição em termos de narrativa verbal entre diálogos fílmicos, mas faz a ressalva de que o surgimento de novos tipos de produções audiovisuais e de avanços tecnológicos “está associado ao crescente número de novos ambientes (museus, óperas, estações de trem, etc.) nos quais a tradução audiovisual é utilizada.” (REMAEL, 2010, p. 13).¹⁷ Em publicação mais recente, Remael (2012) também discute a questão do espaço que se configura em termos de uso da AD para outros fins que não apenas a acessibilidade de PcDVs. Afirma a autora: “O público alvo da AD é constituído por usuários com deficiências visuais, mas o serviço também pode ajudar pessoas com deficiência cognitiva, fornecendo-lhes ferramentas com as quais possam reconstruir os conteúdos de uma produção audiovisual.”¹⁸ (REMAEL, 2012, p. 97). A audiodescrição para “[...] museus e outros eventos ao vivo parece ter se desenvolvido em um ritmo bem mais lento do que para filmes e para a televisão.”¹⁹ É o que afirma Maszerowska et al (2014, p. 3). As autoras também consideram que a audiodescrição ainda não recebe a devida atenção da indústria, do governo e do setor educacional.

Sobre a acessibilidade através da audiodescrição em museus²⁰, Aderaldo (2013) ressalta que é algo ainda restrito e cita o caso dos museus virtuais que também ainda não apresentam acervo audiodescrito em escala significativa.

¹⁶ [...] well-trained practitioners on the art of audio-description, we will come closer to making ‘accessibility for all’ a reality. (SNYDER, 2008, p. 197).

¹⁷ [...] is linked to the growing number of new environments (museums, opera houses, train stations, etc.) where AVT is used. (REMAEL, 2010, p. 13).

¹⁸ The target audience of AD is visually impaired users, but the service also helps people with cognitive disabilities, giving them extra tools with which to reconstruct the contents of an audiovisual production. (REMAEL, 2012, p. 97).

¹⁹ Audio description ... for museums and other live events seems to have developed at a much slower pace than audio description for film and television. (MASZEROWSKA, 2014, p. 3).

²⁰ Sobre a acessibilidade em museus, destacamos a tese de VIGATA (2016). Embora defendida no Brasil (UnB), a pesquisa relatada na tese foi realizada na Espanha. Apresentamos aqui a referência do trabalho, pois, como não é usado como suporte nesta tese, não consta na lista de referências: VIGATA, Helena S. **A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas**: uma análise pragmática. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2016.

2.2 A AUDIODESCRIÇÃO DE OBRA DE ARTE BIDIMENSIONAL E A BUSCA DE UMA METODOLOGIA

Nesta seção vamos resenhar os trabalhos dos autores que estão diretamente relacionados com a análise das obras do *corpus* deste trabalho e o seu processo de audiodescrição. Dessa forma, começamos com os trabalhos referentes à audiodescrição de obras de arte visuais, quais sejam: De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009). Em seguida, exploramos o modelo de análise de obra de arte visual de O'Toole (2011).

2.2.1 De Coster e Mühleis: a intersensorialidade

De Coster e Mühleis (2007) fazem um relato da situação de acessibilidade das PcDVs em museus na Bélgica, onde cada vez mais são organizadas 'handling sessions', que apresentam uma seleção de obras, sobretudo tridimensionais, mas também algumas bidimensionais com esboço desenhado por linhas em relevo. As obras são disponibilizadas para a experiência tátil das PcDVs. No entanto, consideram os autores que é um acesso muito limitado, pois inclui apenas algumas obras e de determinado tipo, sendo mínima a quantidade de obras que permitem esse tipo de disponibilização. Em contraponto a essa restrição, os autores defendem a audiodescrição como recurso para um acesso mais amplo e discutem uma forma de audiodescrever obras de arte, principalmente as bidimensionais, que forneça acesso irrestrito das PcDVs aos acervos de museus e que permita a essas pessoas vivenciarem a experiência estética da obra de arte visual.

A partir de uma experiência prática de audiodescrição para um projeto do *Royal Museums of Fine Arts*, em Bruxelas, os autores propõem uma abordagem da AD como tradução intersensorial²¹ e, ressaltando o nível de complexidade dessa modalidade de tradução, sugerem procedimentos para auxiliar o audiodescritor quando da descrição de obras de arte, com ênfase para

²¹ Deve-se ressaltar que, para os Estudos da Tradução, não há, oficialmente, uma modalidade de tradução denominada 'tradução intersensorial'.

as bidimensionais. De Coster e Mühleis (2007) argumentam que é importante, no processo descritivo, utilizar referências a outros sentidos para melhor permitir a construção de uma imagem mental²² e, assim, compartilhar uma obra de arte visual com PcDVs. Uma observação preliminar destacada pelos autores diz respeito à questão da intensidade visual que é parte inerente da obra de arte visual e que necessariamente deve ser levada em consideração no processo descritivo acessível, conforme afirmam:

O elemento fundamental que possibilita a interação do cego com obras de arte bidimensionais é a língua, uma vez que é através da descrição verbal que se pode tentar traduzir a sensação visual da obra de arte que os visitantes de museus não podem tocar. No entanto, tal processo de tradução intersensorial é uma questão bem complexa. Uma tradução satisfatória de uma obra de arte visual tem que levar em consideração a intensidade visual da obra em discussão, bem como o papel que a informação visual desempenha na narrativa que a obra de arte estiver apresentando. (De COSTER e MÜHLEIS, 2007, p. 191)²³.

Para que a audiodescrição possa dar conta de tal complexidade, uma vez que uma obra pode apresentar maior ou menor intensidade visual, De Coster e Mühleis (2007) defendem que é necessário considerar dois tipos de perspectiva, uma que descreve os signos claros e a outra, que descreve os signos ambivalentes. Os signos claros seriam as informações visuais que podem ser identificadas sem nenhuma dificuldade e, portanto, são mais facilmente traduzidos em palavras. Os signos ambivalentes envolvem diferentes níveis de significado e, embora possam ser traduzidos em palavras, envolvem um certo grau de dificuldade, pois dependem mais da interpretação e podem ir além das

²²Cattaneo e Vecchi (2011) defendem que os outros sentidos podem fornecer informações suficientes para que uma pessoa com deficiência visual construa uma representação interna do mundo exterior. Assim, afirmam: "... não há *a priori* razões para argumentar que uma pessoa cega não possa gerar/construir representações mentais internas de seu ambiente circundante usando informação tátil, proprioceptiva, auditiva e olfativa e contando com o conhecimento semântico conceitual". (CATTANEO; VECCHI, 2011, p. 2).

Original:

"...there are no *a priori* reasons to argue that a blind person cannot generate internal mental representations of the surrounding environment using tactile, proprioceptive, auditory and olfactory information, and relying on conceptual semantic knowledge." (CATTANEO; VECCHI, 2011, p. 2).

²³The crucial element in enabling blind people to interact with two-dimensional works of art is language, since it is through verbal description that one can try to translate the visual sensation of works of art that museum visitors cannot touch. However, such an intersensorial translation process is a highly complex matter. A satisfying translation of a visual work of art has to take into account the visual intensity of the work under discussion, as well as the role visually rendered information plays in the narrative the work of art may be telling. (2007, p. 191).

impressões visuais, incorporando experiências que envolvem outros sentidos. Assim, os signos ambivalentes seriam melhor descritos através de um processo de comparação com a ambivalência de outros campos sensoriais.

A proposta apresentada por De Coster e Mühleis (2007) para a audiodescrição de obras de arte seguiria, então, os seguintes passos: 1) descrição da estrutura geométrica do quadro, das dimensões, da estrutura espacial. Os autores lembram que essa descrição inicial é importante e que elementos da mesma podem e devem ser retomados nas etapas seguintes, ou seja, a descrição do quadro deve ser feita estabelecendo uma relação com esse aspecto dimensional e espacial da pintura; 2) descrição dos signos claros ou que não apresentam ambiguidade; 3) descrição dos signos ambivalentes, se isso for possível, pois dependerá da obra escolhida.

Além da questão dos aspectos intersensoriais, é também discutida/sugerida, no trabalho de De Coster e Mühleis (2007), a inclusão do ponto de vista do audiodescritor como narrador, isto é, certa presença interpretativa do audiodescritor, o que seria claramente uma forma de refutar uma pretensa 'objetividade' ou 'isenção' do tradutor²⁴.

2.2.2 Holland: a ausência de neutralidade

Assim como De Coster e Mühleis, Holland (2009) também desenvolveu o seu trabalho no âmbito da audiodescrição de obras de arte estáticas a partir de uma experiência com exposições de arte em museu, a qual incluiu espectadores cegos e posterior pesquisa de recepção. De forma mais específica, o artigo em questão é resultante da sua atuação como audiodescritor e formador de audiodescritores no projeto *Talking Images*, desenvolvido em 2002, promovido pelas instituições Vocaleyes, RNIB e English Heritage. O objetivo do projeto era participar de exposições em galerias dispostas a abrir suas coleções para PcDVs.

Para o autor, a descrição de uma obra de arte deveria proporcionar à PcDV a experiência estética da obra, trazendo-a à vida. Assim, o audiodescritor não deveria ater-se apenas a relatar à PcDV o que essa não consegue ver. Para construir uma descrição criativa e significativa, o audiodescritor precisa fazer

²⁴Para uma discussão detalhada sobre a pseudoneutralidade sugerimos a leitura de Praxedes-Filho & Magalhães (2015).

mais do que ‘dizer o que vê’. Ao colocar em relevo essa ideia, o autor chama a atenção para o fato de que, nesse processo, os outros sentidos também devem estar envolvidos e que não podemos separar o ‘ver’ do ‘compreender’, ou seja, do processo de interpretar. “O fato de que os sentidos são interdependentes é algo que os artistas têm usado em suas obras por séculos, ...”. (HOLLAND, 2009, p. 182).²⁵ E continua, citando Berenson (1900):

A pintura é uma arte que visa fornecer uma impressão duradoura da realidade artística com apenas duas dimensões. O pintor deve, portanto, fazer conscientemente o que todos fazemos inconscientemente – construir a terceira dimensão. E ele só consegue realizar sua tarefa como realizamos a nossa, atribuindo valores tácteis às impressões fornecidas pela retina. (BERENSON, 1900, p. 04).²⁶

Nessa obra de Bernard Berenson (originalmente publicada em 1896), o autor ainda enfatiza: “o essencial na arte da pintura é estimular nossa consciência dos valores tácteis, de forma que o quadro tenha pelo menos tanta força quanto o objeto representado para atrair nossa imaginação táctil.” (BERENSON, 1900, p. 05).²⁷

Essa questão da interdependência dos sentidos foi explorada por Holland (2009) em suas experiências com audiodescrições que não faziam nenhuma referência táctil, por exemplo, e outras sobre os mesmos quadros que exploravam tais interrelações. Os resultados, a partir das reações das PcDVs, corroboram o fato de que há uma compreensão e apreciação da obra bem mais significativa e satisfatória quando essas referências são exploradas.

Outro aspecto relacionado ao experimento realizado por Holland (2009) diz respeito à questão da interpretação no processo de audiodescrição da obra de arte visual. Na pesquisa feita com PcDVs através do trabalho com o projeto *Talking Images*, para a *Vocaleyes*, também foram testadas ADs mais interpretativas e outras menos ou não-interpretativas. As PcDVs relataram que as

²⁵“The fact that the senses are interdependent is something that artists have used in their work for centuries,...”(HOLLAND, 2009, p. 182).

²⁶ “Painting is an art which aims at giving an abiding impression of artistic reality with only two dimensions. The painter must, therefore, do consciously what we all do unconsciously – construct his third dimension. And he can accomplish his task only as we accomplish ours, by giving tactile values to retinal impressions.” ((BERENSON, 1900, p. 04).

²⁷ “...the essential in the art of painting is somehow to stimulate our consciousness of tactile values, so that the picture shall have at least as much power as the object represented, to appeal to our tactile imagination.” (BERENSON, 1900, p. 05).

ADs interpretativas foram as que realmente as conduziram a uma compreensão e consequente fruição das obras como experiência estética. Afinal, como afirma Hustvedt (2005), o ato de ver é sempre interpretativo.

A título de ilustração, apresentamos um dos exemplos citados por Holland (2009) de uma audiodescrição mais interpretativa dentre as que foram por ele testadas. É a audiodescrição do quadro *Ramparts* (1968), de Ben Nicholson (1894-1982).

Figura 1 – *Ramparts* (1968), de Ben Nicholson



Fonte: Google Imagens.

Um fundo retangular, em torno de dezenove polegadas de altura e vinte e uma polegadas de largura - cerca de quarenta e oito por cinquenta e três centímetros - foi pintado em tons suaves de castanho-terra. Um retângulo, pouco menor, aparece saliente – e está dividido em uma série de pequenas formas sobrepostas. No topo e no fundo estão áreas em tons de um branco gelado prateado - riscado e borrado - criando uma superfície irregular, *como a neve à deriva através do gelo sujo*. Entre eles, linhas de três retângulos de tamanhos diferentes. O retângulo, à esquerda, é marrom como a cor do fundo do quadro. O retângulo central é de um marrom escuro e *parece afundar-se para longe de nós em forma de relevo*, embora na realidade ele se encontre à esquerda, enquanto o terceiro está pintado em tom de um marrom alaranjado mais claro. A linha criada por esses três retângulos começa da esquerda para a direita, na posição horizontal e quase central. Na posição à direita está uma linha que se desloca *como se fosse uma falha geográfica, como se esta camada estivesse empurrada para baixo do corpo*. Agora,

inclinando-se, esses dois retângulos *parecem em risco de deslizar para fora do quadro* - espremidos entre as seções do branco gelado da parte superior e inferior do quadro. Na extrema direita está um retângulo vertical - pintado de castanho, igual ao fundo do quadro.

Duas outras formas *parecem flutuar sobre o relevo*. Sua cor é semelhante nas duas seções de branco. Ambas são similares na forma - um trapézio com lados paralelos, parte superior horizontal, comum à extremidade inferior que tende para a direita. Um deles é colocado dentro da seção de topo branco e à direita. Sua borda inclinada corre ao longo da borda superior da linha oblíqua marrom. Um círculo está desenhado no centro do trapézio - a borda interna pintada de branco. O outro trapézio ao lado - posicionado à esquerda e ao centro - é um pouco menor. Neste, outro círculo está desenhado. (HOLLAND, 2009, p.180-182).²⁸

Holland (2009) considera, pois, que a neutralidade na audiodescrição de obras de arte é algo que não se sustenta, e nem é desejável. O autor afirma que quanto mais faz audiodescrições, mais percebe a impossibilidade de ser totalmente ‘imparcial’ ou ‘objetivo’. Afinal de contas, como videntes, diante de uma pintura, por exemplo, reagimos a certos elementos de composição e cor, nos perguntamos porque reagimos de tal forma, porque temos determinado tipo de reação emocional diante de um certo quadro. Tudo isso, de alguma forma, faz parte do processo de interpretação da obra. O que o audiodescritor deve evitar, afirma Holland, é fazer julgamento, embora o autor não explicita os limites entre a interpretação e o julgamento.

As abordagens de TAV apresentadas por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) a partir de suas experiências com audiodescrição de obras de arte podem ser consideradas como propostas que exibem alguns pontos em comum.

²⁸ No original: “A rectangular background, some nineteen inches high and twenty-one inches wide - that is about forty-eight by fifty-three centimeters - is painted a smooth earthy brown. Standing proud of it is a slightly smaller rectangular - this one is divided up into a number of smaller, overlapping shapes. At top and bottom are areas of frosty silvery white - scratched and rubbed in places to create an uneven surface, like snow drifting across dirty ice. Between them a line of three differently sized rectangles. The one to the left is brown like the background. The central one is a darker brown, that makes it seem to sink back away from us into the relief, although in reality it stands proud of the one to the left, and the third one, a lighter, orangey brown. The line created by these three rectangles starts off - from left to right - as horizontal and almost central. But a little way across, the line shifts as though a geographical fault has sheered this layer and pushed it bodily down. Now sloping, these two rectangles seem in danger of sliding out of the composition - squeezed out from between the frosted white sections at the top and bottom. To the far right is a tall rectangle - painted the same brown as the background. Two other forms seem to float about the relief. Their colour is similar to the two white sections. Both are similar in shape - a trapezium - with parallel sides, horizontal tops, but with a bottom edge which slopes down towards the right. One is positioned within the top white section and to the right. Its slanting edge runs along the top edge of the slanting brown line. Carved within it is a circle - the inner edge painted white. The other trapezium sits next to it - just left of centre - and a little lower. In this, another circle has been inscribed rather than cut”. Traduzido por Oliveira Jr.(2011).

Ambas se direcionam no sentido de viabilizar uma forma de audiodescrever que concilie os elementos mais claramente captados pela visão e aqueles que exigem uma abordagem mais interpretativa. A busca de referências intersensoriais, como preconizam De Coster e Mühleis (2007), parece delinear-se como um ponto sobremaneira significativo para que a PcDV possa, de fato, ter acesso à experiência estética relacionada a uma obra de arte visual. Holland (2009) corrobora essa ideia quando recorre a Berenson (1900) para ressaltar a importância da atribuição de 'valores tácteis às impressões fornecidas pela retina', conforme já mencionamos.

No entanto, De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) não definiram uma metodologia ou um conjunto de instruções sistemáticas que pudessem guiar ou orientar o audiodescritor a analisar uma obra de arte e elaborar seu roteiro de audiodescrição. Por essa razão, no âmbito das pesquisas do LEAD/PROCAD – Araújo e Magalhães (2012), Araújo e Oliveira Jr. (2013) e Aderaldo (2014) – a proposta teórica de O'Toole (2011) para análise da obra de arte tem sido incorporada, fornecendo, assim, um diferencial na busca de elementos que possam otimizar o trabalho do audiodescritor nessa seara da audiodescrição de obras de arte.

A seguir, resenhamos o modelo de análise sistêmico funcional de O'Toole (2011), que é fundamentado na linguística sistêmica funcional de Halliday.

2.2.3 O'Toole: a semiótica social multimodal

A semiótica social é entendida como o estudo dos processos e efeitos da produção, recepção e circulação dos significados em todas as suas formas, utilizados por todos os tipos de agentes em contextos diversos de comunicação. Os princípios básicos da abordagem da semiótica social podem ser assim descritos: os modos semióticos têm recursos específicos para que sejam construídos os significados - conforme preconizado pelo sistema funcional desenvolvido por Halliday - nas três funções comunicativas básicas, a ideacional, a interpessoal e a textual (HALLIDAY, 1973, 1978). Ao explicitar cada uma das

funções ou macrofunções, como prefere o autor, Halliday assim se refere à macrofunção **ideacional**:

[...] com o adulto, o elemento ideacional da língua está presente em todos os seus usos; o que quer que ele esteja realizando através do uso da língua, estará explorando seus recursos ideacionais, seu potencial para expressar um conteúdo em termos da experiência do falante e da comunidade de fala. (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 312)³³

Quanto à macrofunção **interpessoal**, afirma Halliday que é a macrofunção que “[...] incorpora todo uso da língua para expressar relações sociais e pessoais, incluindo todas as formas de intervenção do falante na situação de fala e no ato de fala.”³⁴ (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 316). O autor explica que as macrofunções ideacional e interpessoal são determinantes de uma grande parte do significado potencial que é incorporado na gramática da língua, que, no entanto, precisa de uma terceira macrofunção, a **textual**. Dessa forma, o autor fala da importância da função

[...] textual, que preenche o requisito de que a língua deveria ser operacionalmente relevante – que deveria ter tessitura, em contextos de situação reais, que distingue uma mensagem real de um mero item gramatical ou lexical. Este terceiro componente fornece os fios restantes de significado potencial a serem entrelaçados no tecido da estrutura linguística. (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 316-317).³⁵

Os significados em cada uma dessas funções são interconectados em um todo, uma espécie de tessitura, de modo que não podem ser separados. Para melhor compreendê-los, é necessário abordá-los de diferentes ângulos e, assim, cada perspectiva fornece uma contribuição para a construção do todo no processo de compreensão e interpretação. De acordo com Halliday e Hasan (1989), é aí que reside a ‘natureza essencial’ da abordagem funcional.

³³ [...] with the adult the ideational element in language is present in all its uses; no matter what he is doing with language he will find himself exploiting its ideational resources, its potential for expressing a content in terms of the speaker’s experience and that of the speech community. (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 312).

³⁴ [...] embodies all use of language to express social and personal relations, including all forms of the speaker’s intrusion into the speech situation and the speech act. (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 316).

³⁵ [...] textual, which fills the requirement that language should be operationally relevant – that it should have a texture, in real contexts of situation, that distinguishes a living message from a mere entry in a grammar or a dictionary. This third component provides the remaining strands of meaning potential to be woven into the fabric of linguistic structure. (HALLIDAY, 2004 [1973], p. 316-317).

Halliday (1978) explica que a língua como semiótica social é um conceito amplo e unificador e abrange a língua no contexto da cultura como um sistema semiótico. É a 'semiótica dos contextos sociais', enfatiza o autor. É a língua como fato social, como produto do processo social, como produto da interativa troca de significados. Dessa forma, a criança, por exemplo, no processo de aprendizagem da língua, está constantemente aprendendo outras coisas através da língua, como o construto da realidade, que o autor considera ser indissociável do construto do sistema semântico no qual a realidade é codificada. Isso seria como que o pressuposto para a visão funcional da língua, para a compreensão da natureza da língua, da sua organização interna em termos das funções a que serve.

O foco dessa abordagem é o estudo sistemático dos recursos semióticos e a representação desses recursos como redes de sistemas. Uma rede de sistemas, conforme reafirma Halliday (2013), é uma representação teórica de um potencial e uma vez que a língua é um recurso de geração de sentido, o autor refere-se a essa representação como 'significado potencial'. Desse modo, acrescenta, é que se estabelece a noção de significado como escolha, pois a rede de sistemas é que define as opções disponíveis no universo sócio-semiótico da língua.

Nessa perspectiva da semiótica social, a proposta de O'Toole (2011, publicado pela primeira vez em 1994) pode ser considerada como pioneira para análise da linguagem da arte em exibição. A proposta é de uma linguagem que busca fazer uma relação do impacto da obra de arte com o mundo social em que foi produzida e o mundo social em que é vista/apreciada, dentre outros aspectos. O autor sugere um roteiro de leitura de obras de arte a partir do uso da linguagem referente aos recursos semióticos envolvidos na produção artística.

Para a formulação de sua proposta teórica, O'Toole adapta o modelo da gramática sistêmico-funcional de Halliday (1973, 1978), desenvolvida para a linguagem verbal, conforme justifica:

Tomei emprestadas essas três funções de significado da linguística sistêmico-funcional de M.A.K. Halliday e seus colegas. De acordo com sua teoria poderosa, amplamente aceita e influente, a língua em uso incorpora significado experiencial (o assunto sobre o qual se fala ou escreve); significado interpessoal (as formas através das quais quem fala ou quem escreve envolve/engaja o ouvinte ou leitor); e o significado textual (a forma como o texto é moldado para constituir-se uma

contribuição coerente e adequada ao contexto no qual ocorre). [...] Tendo trabalhado vários anos aplicando esse esquema das três funções à linguagem das obras literárias, cheguei à conclusão de que poderia também se aplicar à pintura, à escultura e à arquitetura – que poderíamos conseguir desvendar as características da linguagem visual que os artistas incorporam em suas obras e que compartilhamos suficientemente para compreender e apreciar tais obras. (O'TOOLE, 2011, p. 01-02).³⁶

O autor explica que o modelo semiótico sistêmico-funcional de análise que propõe “começa com o texto da própria obra de arte, quer seja uma pintura, uma escultura ou um edifício, de modo que tenhamos que ‘pensar com nossos próprios olhos’...” (O'TOOLE, 2011, p. 5)³⁷, ao invés de dependermos, por exemplo, de fontes de pesquisa como sinopses de catálogos e informações fornecidas pela história da arte. Embora o autor não exclua a consulta a essas fontes, considera que partir da análise semiótica da obra, utilizando um método de análise, proporciona-se autonomia ao espectador. Não é uma questão de uma abordagem ou outra e, sim, de buscar outras fontes de informação a partir das descobertas feitas no texto da própria obra.

Além do mais, acrescenta O'Toole (2011), o método de análise é replicável: pode ser usado por qualquer espectador para analisar e interpretar outras obras, usando uma terminologia consistente. O autor ainda argumenta a respeito da vantagem de uma análise semiótica: “A semiótica é também explícita em termos de sua própria posição teórica, o que nem sempre é verdade em relação a outros discursos relacionados à arte.” (O'TOOLE, 2011, p. 5)³⁸. E ressalta o fato de que esse tipo de análise semiótica considera as diversas formas de abordagem da obra de arte como ‘práticas culturais’, não atribuindo um status mais elevado a determinadas formas de leitura e de interpretação.

³⁶ I have borrowed these three meaning functions from the systemic-functional linguistics of M.A.K. Halliday and his colleagues. According to their powerful, widely accepted, and influential theory, language in use always embodies Experiential meaning (what is being talked or written about); Interpersonal meaning (ways in which the speaker or writer engages with the listener or reader); and Textual meaning (the way the text is shaped to form a coherent and appropriate contribution to the context in which it occurs). [...] Having worked for some years applying this framework of three functions to the language of literary works, I came to the conclusion that it ought to apply to paintings, sculptures, and buildings as well – that we ought to be able to tease out the features of the visual language that artists embody in their works and which we share sufficiently to understand and enjoy those works. (O'TOOLE, 2011, p. 01-02).

³⁷ “...starts with the text of the art work itself, whether a painting, a sculpture, or a building, so that we have to ‘think with our own eyes’.” (O'TOOLE, 2011, p. 5).

³⁸ Semiotics is also explicit about its own theoretical position, which is not often true of other art discourses. (O'TOOLE, 2011, p. 5).

No processo de adaptação da teoria de Halliday para um modelo de análise das artes visuais, O'Toole utiliza uma nova terminologia para designar o correspondente às funções hallidayanas, a saber:

HALLIDAY

Função Ideacional

Função Interpessoal

Função Textual

O'TOOLE

Função Representacional

Função Modal

Função Composicional

Para direcionar de forma detalhada a análise de uma obra de arte levando em consideração as três funções - **Representacional**, **Modal** e **Composicional** - O'Toole (2011, p. 24) apresenta um esquema constituído de quatro unidades que compõem uma imagem, no caso uma pintura: *Obra*, *Episódio*, *Figura* e *Membro*, oferecendo um mapa da linguagem artística em que os sistemas dessas unidades podem ser usados em conjunto ou de forma separada, para que se possa esboçar uma interpretação da obra.

Para cada uma dessas unidades, são apresentados os recursos (sistemas) e significados semióticos que podem ser ativados. Dessa forma, todas ou algumas das unidades da escala de ordens podem ser utilizadas para a análise, sugerindo-se que essa se inicie pela função modal, para melhor compreensão do como uma obra atrai o interesse do espectador. Em seguida, a função representacional das imagens, ou seja, o que essas representam em relação ao mundo real por meio de cenas e de narrativas, e, finalmente, a organização e relação das funções Modal e Representacional podem ser vistas como um todo textual coerente por meio da função Composicional. O autor, no entanto, deixa claro que essa sequência é uma sugestão e que a análise pode partir de qualquer uma das funções.

Quadro 2 – Funções e sistemas na pintura. Tradução do quadro de O’Toole (2011, p. 24).³⁹

| FUNÇÕES | REPRESENTACIONAL | MODAL | COMPOSICIONAL |
|--------------------------|--|--|---|
| UNIDADES | | | |
| Obra/ Pintura | Temas narrativos Cenas Retratos Interação de episódios | Modalidade Ritmo Olhar Enquadramento Luz Perspectiva | Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais Proporção Geometria Linha Ritmo Cor |
| Episódio | Ações, eventos Agentes, pacientes, metas Sequência focal Sequência secundária Interação de ações | Proeminência relativa Escala Centralidade Interação de modalidades | Posição relativa na obra Alinhamento, Interação e Coerência de formas |
| Figura | Personagem Objeto Ato/Postura/Gesto Componentes de vestuário | Olhar Postura Caracterização Contraste: Cor, Escala, Luz, Linha | Posição relativa no episódio Paralelismo Oposição Subenquadramento |
| Membro | Partes do corpo Objetos Formas naturais | Estilização | Coesão: Referência Paralelismo Contraste Ritmo |

Fonte: Araújo e Magalhães (2012).

³⁹ Tradução feita por Araújo e Magalhães (2012). Original no Anexo A, p. 301.

O autor define cada uma das funções, explicando as nuances de significado envolvidas em cada uma delas e afirma que dispor de três formas distintas de analisar uma obra conduz o espectador a 'olhar' com mais autonomia e a 'triangular' suas descobertas.

Nesta parte, à medida que resenhamos o esquema proposto por O'Toole (2011) dos diversos sistemas a serem considerados para a análise de cada uma das funções na pintura, apresentamos exemplos de quadros nos quais tais aspectos/sistemas se destacam. Utilizamos, preferencialmente, quadros de Bruegel, sempre que aplicável. Por outro lado, também consideramos relevante incluir exemplos de obras de outros pintores, às vezes para ressaltar que determinados sistemas das funções têm realizações distintas, dependendo do estilo ou do gênero, por exemplo.

Em outros casos, a escolha do(s) exemplo(s) foi direcionada pelo fato de determinada obra ser considerada pioneira em termos de certo tipo de representação ou em termos do uso de determinado recurso ou técnica, como é o caso do olhar direto da obra *Mona Lisa* (1503-1505), de Leonardo da Vinci (1452-1519), para exemplificar o sistema *olhar* na função Modal. Os sistemas que não forem contemplados no processo de exemplificação estarão explicados no "Quadro explicativo de todos os sistemas" de cada uma das funções que virá na sequência dos exemplos.

Dessa forma, para cada função, teremos a seguinte estrutura: em primeiro lugar, um quadro apresentando os sistemas da função de acordo com as quatro unidades: *Obra*, *Episódio*, *Figura* e *Membro*; em segundo, a explicitação de alguns sistemas com exemplos, complementando com pontos de vista e citação de outros autores, quando considerado necessário, uma vez que O'Toole (2011) muitas vezes parece tomar como pressuposto que os leitores já conhecem ou estão familiarizados com certos conceitos, fornecendo uma explicação superficial ou não explicando determinados itens; em terceiro lugar, um quadro detalhado com explicações a respeito de cada sistema da função.

2.2.3.1 Função Representacional

Quadro 3 – Sistemas da Função Representacional

| UNIDADE | Obra/ Pintura | Episódio | Figura | Membro |
|---------|---|---|---|---|
| | Temas Narrativos Cenas Retratos Interação de episódios | Ações Eventos Agentes, pacientes, meta Sequência focal Sequência secundária Interação de ações | Personagem Objeto Ato Postura Gesto Componentes de vestuário | Partes do corpo Objetos Formas naturais |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação à função **Representacional**, explica O’Toole (2011) que é “Uma das três principais funções na pintura, na escultura e em outras artes através da qual o artista estrutura uma obra ou seus detalhes de tal forma que represente aspectos do mundo real.” (p. 224).⁴⁰ A representação da realidade dominou a arte no mundo ocidental até o início do século XX, ou seja, até o advento da arte abstrata, conforme explica Spence (2004). O autor ressalta que foi no período do Renascimento que se estabeleceram ‘regras visuais’ de como as coisas deveriam ser representadas e que nos séculos seguintes foram colocadas em prática de forma bastante rígida.

Em uma obra considerada, sob diversos aspectos, uma espécie de manual para a compreensão da arte da pintura na época do renascimento (*De Pictura* - originalmente publicada em 1435), Alberti (1404-1472) afirmava: “Deve-se pretender uma pintura que tenha bastante relevo e seja semelhante ao que

⁴⁰ One of the three major functions in painting and sculpture and other arts whereby an artist structures a work or its details in such a way as to represent aspects of the real world. (O’TOOLE, 2011, p. 224).

retrata” (ALBERTI, 1999, p. 110). É o preceito da pintura como imitação, como produto da natureza, ou ‘segunda natureza’. Alberti chega a dizer que conta em sua obra as coisas que aprendeu da natureza e às quais o pintor deve ser fiel. E atribui relevo especial à narrativa na representação, quando afirma que “a grande obra do pintor é a história” (ALBERTI, 1999, p. 112). Se a visão de representação do autor, que era também pintor, já não se aplica à concepção de representação na arte dos dias atuais, outros aspectos da sua obra continuam sendo muito relevantes e vêm sendo redescobertos e revalorizados. É o caso da formulação dos princípios referentes à questão da perspectiva na pintura, como veremos ao discutir a função Modal.

Analisando o aspecto da representação nas artes visuais, Ackerman (2001) afirma que uma parte significativa da história da pintura poderia ser relativa a como o artista foi gradativamente superando as dificuldades, os obstáculos para conseguir uma representação naturalística. Quando o autor usa o termo ‘dificuldade’, ressalta que está usando uma terminologia eminentemente renascentista, pois os pintores renascentistas buscaram, justamente, encontrar formas de estabelecer a mais acurada relação mimética da pintura com o mundo que queriam representar por meio de suas obras. O autor argumenta que os obstáculos foram sendo superados por técnicas, invenções e descobertas, entre as quais figura com grande destaque a perspectiva, que vai permitir a abordagem do espaço pictórico bidimensional com a ilusão de tridimensionalidade, conforme veremos na função Modal. Ressalta McIver (2005) que, sendo as partes do espaço pictórico contíguas, a pintura tem a possibilidade de assim representar as coisas. Corroborando o aspecto da representação naturalística da época, Van Doren (1991, p. 128) afirma: “À medida que o Renascimento se expandia por toda a Europa, produzia em todos os lugares um novo estilo artístico que enfatizava o realismo, a naturalidade e a verossimilhança.”⁴¹

No processo de detalhamento e definição das unidades que compõem a função **Representacional** (*Obra, Episódio, Figura, Membro*), iniciamos com a explicitação relativa ao item *Figura*, que O’Toole (2011, p. 221) define como:

⁴¹ As the Renaissance spread throughout Europe, it everywhere produced a new style in art that emphasized realism, naturalness, and verisimilitude. (VAN DOREN, 1991, p. 128).

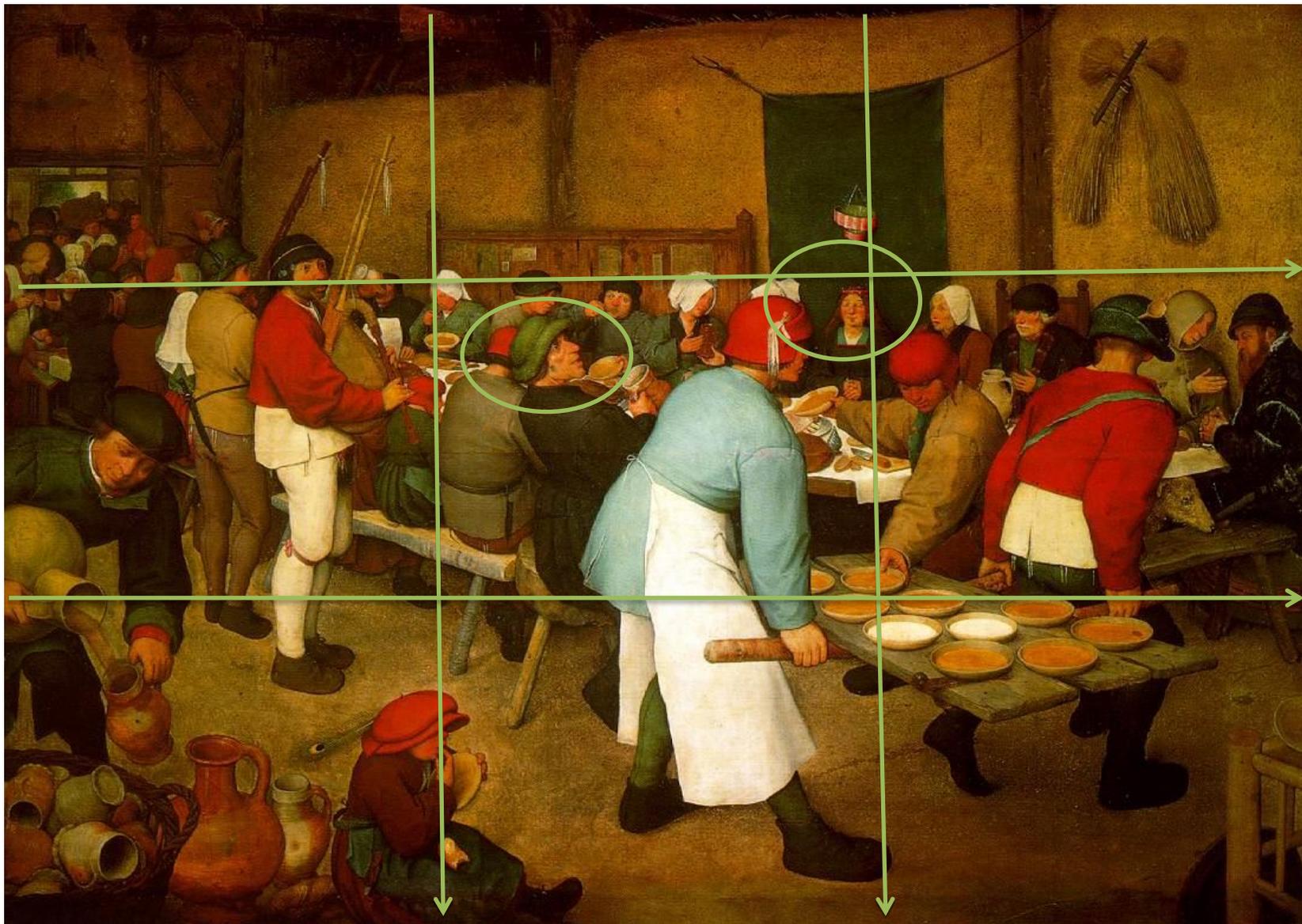
Uma unidade da Escala de Ordens para pintura e escultura que se situa entre as unidades Episódio e Membro. Assim, episódios são constituídos de figuras e figuras são constituídas de membros. Uma figura é frequentemente um ser humano, embora animais, itens da mobília, máquinas e até partes de um edifício (uma janela, por exemplo) ou de uma paisagem (um amontoado de pedras, por exemplo) podem ser analisados como figuras em termos de sua função dentro dos episódios. Um busto, tanto na pintura quanto na escultura, serve como episódio e como obra completa, de forma que nem todas as opções de unidades na escala de ordens têm que estar representadas (O'TOOLE, 2011, p. 221-222).⁴²

É através da escala de ordens *Figura* que são veiculadas, por exemplo, informações sobre os personagens tais como status social e ações. O autor ressalta que 'lemos' esses aspectos relacionados às pessoas representadas nas artes visuais utilizando o mesmo tipo de pistas através das quais 'conhecemos' as pessoas na vida real – traços e expressões faciais, gestos, ações típicas, indumentária, para citar alguns exemplos. O'Toole (2011) sugere que a análise da função Representacional poderia começar a partir dessa escala de ordens, pois, ao observar e detalhar características dos personagens, o espectador já vai, de certa forma, estabelecendo a conexão com a narrativa que está sendo apresentada, por exemplo, que se situa em relação à escala de ordens *Obra*, como um todo.

Para ilustrar a explicitação de sistemas da função Representacional, partindo da unidade *Figura*, apresentamos o quadro de Bruegel, *Casamento Camponês* (1567).

⁴² A unit on the Rank Scale for painting and sculpture between Episode and Member. Thus, episodes are composed of figures, and figures are composed of members. A figure is frequently a human being, though animals, items of furniture, machines, and even parts of a building (e.g., a window) or of landscape (e.g., a pile of rocks) can also be analysed as figures in terms of their function within episodes. A portrait bust, in either painting or sculpture, serves as episode and as entire work, so not every unit option on the rank scale has to be represented. (O'Toole, 2011, p. 221-222).

Figura 2 – *Casamento Camponês* (1567) de Pieter Bruegel. Óleo sobre painel de madeira, 124 cm x 164 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Google Imagens.

Como afirma D'Harcourt:

Amante da natureza e das paisagens, ele [Bruegel] é um dos primeiros artistas a representar as pessoas comuns, a se interessar pela sua vida cotidiana em seus quadros. Disfarçado de camponês, ele entrava nas festas em meio à multidão para observar os aldeões. Artista da Renascença, Brueghel estuda cuidadosamente as linhas e as perspectivas de suas composições. (D'HARCOURT, 2008, p. 25).⁴³

Talvez essa seja uma das pioneiras representações na pintura ocidental de uma festa de casamento de pessoas comuns, mais precisamente de camponeses, como informa o próprio título da obra. Antes de Bruegel, esse tipo de representação era raro, conforme afirmam Dickins & Griffith (2012, p. 51): “As pinturas do holandês Pieter Brueghel eram fora do comum na época porque apresentavam pessoas de verdade, fazendo coisas do dia a dia.” Já Silver (2001, p. 68) considera que, nesse sentido, Bruegel teve uma influência muito forte, tornou-se referência e inspiração para os pintores holandeses que o sucederam. Tornou-se, assim, parte do seu estilo a representação do homem comum, quer fosse em momentos de trabalho ou em seus momentos de divertimento e dos ritos e costumes da vida campesina. Outros dois quadros representam temática semelhante e foram pintados mais ou menos na mesma época, bem no fim de sua vida, sendo a seguinte sequência: *Dança de Casamento* (1566), *Casamento Camponês* (1567) e *Dança de Camponeses* (1569). Gombrich (2013, p. 289) afirma que o mais admirável em *Casamento Camponês* é a forma “como Bruegel organizou o quadro, de modo a não parecer congestionado ou confuso.” O autor ainda menciona o recurso da mesa que recua até o fundo e nos induz a acompanhar o movimento das pessoas que ainda estão tentando entrar.

Ao observarmos o quadro, apresenta-se um cenário bem rústico, no qual as pessoas se aglomeram, centradas na comida e na bebida. Uns comem, outros bebem, uns servem a comida carregada sobre uma porta que serve de

⁴³ Amoureux de la nature et des paysages, il est surtout l'un des premiers artistes à représenter les gens du peuple, à s'intéresser à leur vie quotidienne dans ses tableaux. Déguisé en paysan, il se glissait dans les fêtes parmi la foule pour observer les villageois. Artiste de la Renaissance, Brueghel étudie avec soin les lignes et les perspectives de ses compositions”. (D'HARCOURT, 2008, p. 25).

bandeja, outros servem a bebida, como o rapaz bem em primeiro plano à esquerda. Aliás, poderia ser o noivo, já que esse não aparece identificado de forma mais evidente, pelo menos aos nossos olhos hoje, e havia o costume de o noivo servir os convidados. Ou seria o noivo o rapaz que está sentado bem ao centro da mesa e cujo olhar é direcionado ao espectador? Ou seria o que está de chapéu verde e sentado bem de frente para a noiva, claramente identificada vestida de preto, como era o costume, e usando um ornamento na cabeça, uma espécie de coroa? E que está sentada quietinha e ‘bem comportada’, como mandavam as regras sociais na época. Não poderia faltar a música das gaitas de fole, embora um dos gaiteiros pareça ter parado de tocar por um instante, prestando atenção à comida que está sendo servida, levada sobre a porta/bandeja.

Ressalte-se que um grande destaque em termos de representação de *personagens*, *Figuras*, é dado aos dois rapazes que servem a comida e aos gaiteiros. São esses que ocupam o primeiro plano e o plano médio da tela e são destacados pelo tamanho. Se dividirmos o quadro verticalmente seguindo a regra dos terços⁴⁴ (conforme indicado pelas setas verdes), cada um desses personagens ocupa lugar de destaque em cada uma das três partes. Ainda considerando a divisão vertical dos terços, veremos que, no terço central, encontra-se a noiva e o rapaz do chapéu verde à sua frente. Essa é uma das razões pelas quais seguiríamos a hipótese de que seria ele o noivo, pela centralidade da representação juntamente com a noiva.

⁴⁴ A regra dos terços é uma técnica composicional que tem sido aplicada nas artes visuais, de modo muito especial na pintura, e que é uma espécie de desdobramento prático do princípio da proporção divina ou razão de ouro (ver nota de rodapé nº 58, p. 78). Consiste em dividir uma imagem em terços, utilizando duas linhas retas tanto no sentido vertical quanto no sentido horizontal, gerando, assim, nove partes iguais. Para que serve? É utilizada para guiar a distribuição dos elementos numa pintura, por exemplo, de modo a contribuir para um todo harmônico e também para realçar os elementos considerados mais importantes, como para dar destaque a uma figura. Como funciona? O princípio que rege o destaque seria o posicionamento do elemento próximo da confluência das linhas divisórias. As áreas que permitiriam maior destaque seriam as confluências das linhas superiores do terço central (é caso do posicionamento da noiva e do provável noivo na obra *Casamento Camponês*, acima destacada).

Figura 3 – Detalhe: a noiva⁴⁵



Figura 4 – Detalhe: provável noivo



Com esse exemplo, ressaltamos a sugestão de O’Toole (2011) de que, ao descrever a função representacional de uma obra, pode-se partir da unidade *Figura*, focalizando a representação dos personagens nos episódios e, aos poucos, ir organizando as informações a eles relacionadas para construir a narrativa apresentada no quadro, chegando à unidade mais ampla, *Obra*.

Vejamos, assim, a partir ainda da unidade *Figura*, um detalhamento dos sistemas da escala de ordens *Episódio*, que O’Toole (2011) apenas diz que é a unidade que se situa entre *Obra* e *Figura*. No entanto, pelos exemplos fornecidos pelo autor quando das suas análises, parece configurar-se o uso do termo na pintura de forma bem semelhante à sua definição com relação à obra literária, qual seja: “Uma parte de uma narrativa que se relaciona com um evento ou uma série de eventos interconectados e constitui uma história coerente.”⁴⁶ (PATWELL, 1996, p. 619). Se tomarmos como referência uma obra não figurativa ou que não envolva uma narrativa, essa unidade de análise naturalmente não se aplica. Ademais, como enfatiza O’Toole (2011), o seu modelo de análise é flexível e estruturado de forma ampla de modo a contemplar as diversas camadas de

⁴⁵ As figuras nas quais não consta a informação da fonte são recortes/detalhes de figuras anteriores cuja fonte já foi devidamente indicada.

⁴⁶ “A portion of a narrative that relates an event or a series of connected events and forms a coherent story in itself.” (PATWELL, 1996, p. 619).

significado de uma obra de arte e que não estarão necessariamente presentes em toda obra.

Dessa forma, retomando o exemplo da obra *Casamento Camponês*, ao nos reportarmos à divisão vertical dos terços já mencionada, teremos em cada um deles um *Episódio* interconectado com a representação da festa de casamento. No *Episódio* da parte esquerda, a ênfase é dada à música e à bebida, como pode-se notar pelo destaque em termos dos *agentes* e suas *ações* – os músicos que tocam as gaitas e o rapaz que se ocupa das bebidas. É o *Episódio* que ressalta a alegria, a diversão da festa. No *Episódio* central, no qual está a noiva (e provavelmente o noivo) e seus convivas à mesa do banquete, é ressaltado o papel da comida, com a presença, em primeiro plano, da figura que é a mais destacada no quadro pelo tamanho, o rapaz de casaco azul e avental branco, que atua como garçom, carregando a porta/bandeja com a comida. A noiva está discretamente, mas distintamente enquadrada e destacada por recursos como o pano verde pendurado na parede, com um objeto que aponta para sua cabeça e tem formato semelhante ao ornamento por ela usado. Ela é ainda destacada pelo braço estendido do conviva que passa o prato de comida e aponta também para a sua figura. No *Episódio* da parte direita, a comida sendo servida é mais uma vez destaque e ainda as animadas conversas dos convidados numa das extremidades da grande mesa. Esses três *Episódios* estão em total relação de harmonia e de *interação*, uma vez que se interconectam e contribuem para tecer uma representação que se constitui um todo coerente em nível da narrativa da obra.

Seguindo a sequência das unidades da função Representacional, temos, então, a escala de ordens *Membro*, que é a menor unidade da escala para a pintura e que, como afirma O'Toole (2011, p. 222), “varia de acordo com a escala interna da cena representada, de forma que em uma paisagem podem ser pedras, galhos de árvores, enquanto em um retrato podem ser itens como unhas, cílios e rugas.” Em relação a essa escala de ordens, o autor ressalta que tanto corpos como objetos podem ser descritos em termos de suas partes, enquanto que outros elementos como Formas Naturais podem ser essencialmente indivisíveis. Quanto a *partes do corpo*, ainda destaca a importância da atenta

observação, pois às vezes certos destaques e detalhes atribuídos pelo pintor a um personagem têm uma relevância específica no contexto da obra.

Ao considerarmos o sistema *Membro*, com referência a *Casamento Camponês* (acima), observa-se o destaque dado a *objetos* relacionados à comida. Em primeiro plano, estão os pratos com a comida sobre a porta/bandeja à direita e, à esquerda, a abundância de jarras de bebidas – jarras cheias, jarras vazias, jarras sendo reabastecidas.

No capítulo *Monofunctional Tendencies*, relacionado à Função Representacional, O’Toole (2011) argumenta que determinados quadros podem apresentar o forte predomínio de uma função ou serem constituídos de apenas uma função.⁴⁷ Conforme explica o autor, é mais uma questão da função predominante, pois geralmente outras funções podem ser detectadas, mesmo em grau menor. O’Toole acrescenta que usa o termo ‘dominante’ no sentido definido por Jakobson (1990, p. 41): “O dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte: ele rege/domina, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura”.⁴⁸

Quadro 4 – Quadro explicativo de todos os sistemas da função Representacional

| FUNÇÃO | REPRESENTACIONAL | DETALHAMENTO DOS SISTEMAS |
|--------------------------|------------------|--|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Temas narrativos | Toda a história ou conjunto de histórias de que consta um quadro. Dependendo do gênero da pintura, este sistema pode estar mais frequentemente presente ou mais destacado, como na pintura representativa. |

⁴⁷ Ver exemplo de quadros com explicação no Apêndice Q, p. 296.

⁴⁸ “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure” (JAKOBSON, 1990, p. 41).

| | | |
|--|----------|--|
| | | Para a exploração dos temas narrativos, esse tipo de obra geralmente integra uma multiplicidade de episódios para tecer de forma coerente a narrativa, assemelhando-se, de certa forma, ao processo narrativo verbal da literatura. |
| | Cenas | Refere-se aos quadros que não apresentam ações, como paisagem ou natureza morta. O'Toole (2011) faz a ressalva de que nem sempre esses gêneros são exclusivos em um quadro. Existem as obras que integram representação de paisagem, por exemplo, e de figuras, de ações, como é o caso dos quadros que constituem o <i>corpus</i> desta pesquisa, conforme veremos – o gênero pictórico denominado de paisagem com figuras. |
| | Retratos | Representação de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. Esse sistema é referente mais especificamente ao gênero retrato (<i>portrait</i>), que, por definição, é uma obra que representa um único indivíduo. O retrato deve representar não apenas o aspecto físico, mas também o caráter do representado. (WEST, 2004). Para isso, entra em cena a habilidade do pintor de fazer tais revelações através da postura, dos gestos e do olhar, por exemplo. |
| | | |

| | | |
|-----------------|---------------------------|---|
| | Interação de episódios | A forma como os diversos episódios inter-relacionam-se na narrativa apresentada pelo quadro, constituindo um todo, estabelecendo uma coerência no processo narrativo da obra. |
| Episódio | Ações | Refere-se ao que as pessoas representadas ou figuras de animais, por exemplo, estão fazendo, que ações desenvolvem dentro do episódio e como essas ações conectam-se aos outros episódios e ao todo da obra. |
| | Eventos | Acontecimentos naturais que não envolvem ação humana. |
| | Agentes, pacientes, meta | Papéis dos participantes nas ações. <i>Agente</i> – o termo agente é usado de acordo com sua definição na semiótica, que é o de ‘agente operante’, ou sujeito do fazer (subject of doing). <i>Paciente</i> – já o paciente é o ‘subject of state’, cujo estado é transformado pela ação do ‘agente’. <i>Meta</i> – refere-se ao que é alcançado pela ação do agente. |
| | Sequência focal/principal | Dentre vários episódios, o mais importante dentro da narrativa ou, no caso de um episódio único, o aspecto mais relevante. |

| | | |
|---------------|----------------------|--|
| | Sequência secundária | Os demais episódios que se conectam ao episódio principal ou demais aspectos que se conectam ao aspecto mais relevante de um único episódio. |
| | Interação de ações | Como as diversas ações de um episódio inter-relacionam-se entre si e como interagem na constituição de um todo coerente na narrativa do quadro. |
| Figura | Personagem | A figura humana (ou animal) – aspectos/traços dessas figuras revelados principalmente pelas expressões faciais. |
| | Objeto | Embora a figura seja frequentemente humana (ou animal), também pode ser um objeto. Em tal caso, o(s) objeto(s) representado(s) e suas partes constituintes. No caso do gênero natureza morta, o objeto comumente é a figura de destaque. |
| | Ato | O que a figura (principalmente a figura humana) está fazendo, o que o seu ato revela sobre ela e como tal ato inter-relaciona-se com os atos de outras figuras representadas. |
| | Postura | A forma/posição como o corpo da figura apresenta-se e o que revela. As relações que podem ser estabelecidas entre as pessoas representadas a partir da postura. |

| | | |
|---------------|--------------------------|--|
| | Gesto | Movimento de uma parte do corpo, principalmente das mãos e da cabeça e o que revela em relação à pessoa representada /figura e a suas ações. |
| | Componentes de vestuário | A forma como a pessoa representada está vestida (ou não) e como isso se conecta a sua caracterização, a seu papel dentro da narrativa do quadro, a sua relação com outras figuras. |
| Membro | Partes do corpo | Detalhes na representação de partes do corpo, que podem veicular significados e informações muito relevantes dentro da narrativa do quadro. |
| | Objetos | Detalhes de objetos, que podem fornecer informações valiosas para compreensão de uma obra narrativa ou assumirem o foco, no caso de uma pintura de natureza morta, por exemplo. |
| | Formas naturais | As formas naturais são elementos a serem atentamente considerados nas cenas de paisagens, principalmente, e podem ser, por exemplo, galhos de árvores e rochas. |
| | | |

Fonte: Elaborado pela autora.

2.2.3.2 Função **Modal****Quadro 5 – Sistemas da Função Modal**

| UNIDADE | Obra/ Pintura | Episódio | | Figura | Membro |
|----------------|---|---|--|---|---------------|
| | Ritmo Modalidade Olhar Enquadramento Luz Perspectiva | Proeminência relativa >Escala >Centralidade Interação de modalidades | | Olhar Postura Caracterização Contraste: Cor Escala Luz Linha | Estilização |

Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto à função **Modal**, a definição apresentada pelo autor afirma que essa é “Uma das três principais funções na pintura, na escultura e em outras artes através da qual o artista estrutura uma obra ou seus detalhes de tal forma que capte a atenção do espectador e o atraia para o mundo da obra.” (O’Toole, 2011, p. 222).⁴⁹ Conforme ainda ressalta, o artista, nesse caso o pintor, tem à sua disposição uma variedade de recursos específicos para captar a atenção do espectador e conduzi-lo ao mundo da pintura.

No detalhamento dos sistemas/recursos de realização dessa função, é conferido destaque em nível da escala de ordens mais ampla, a *obra/pintura*, à questão da perspectiva, que O’Toole (2011, p. 13) considera ser um sistema fundamentalmente interligado à função Modal, uma vez que é a perspectiva que guia o olhar do espectador.

Explica Adams (2011) que os recursos para indicar a perspectiva passaram a ser usados na pintura a partir do século XV, tendo seu uso sido formalizado por Battista Alberti em seu livro *De Pictura* (originalmente publicado

⁴⁹ One of the three major functions in painting and sculpture and other arts whereby the artist structures a work or its details in such a way as to engage the attention of the viewer and draw them into the world of the work. (O’TOOLE, 2011, p. 222).

em 1435). Alberti assim se refere à perspectiva: “Saiba-se bem que nenhuma coisa pintada jamais poderá ser semelhante às coisas verdadeiras, se não houver uma determinada distância para vê-la.” (ALBERTI, 1999, p. 96). O autor, que era também matemático, explica, então, a partir de princípios geométricos, como o pintor deve proceder para realizar todo um traçado de linhas e disposição das formas no espaço pictórico de modo que a noção de distância seja concretizada. Era uma formulação realmente inovadora na época, e o próprio Alberti afirma: “Construamos, sim, uma nova arte da pintura, sobre a qual, pelo que sei, em nossa época nada se encontra escrito” (p. 104). Tal era a novidade, que Sider (2005) a considera como um dos avanços mais importantes da arte renascentista, pois permite a possibilidade de situar figuras humanas ou mitológicas de forma apropriada no espaço pictórico. Conforme explica Baxandall (2003), excetuando-se Leonardo da Vinci (1452-1519), cujos escritos não foram publicados na época, Alberti é a voz mais poderosa da literatura renascentista sobre arte.

Segundo Kleiner (2014), a perspectiva é um dos recursos pictóricos mais importantes para organizar formas no espaço. Ao longo da história, os artistas têm utilizado vários tipos de perspectiva para criar a ilusão de profundidade ou espaço numa superfície bidimensional, o que se constitui um instrumento poderoso que geralmente encanta o espectador. Dessa forma, Kleiner (2014) corrobora o argumento de O’Toole (2011) quando este situa, em seu modelo de análise semiótica, a perspectiva como sistema da função Modal, exatamente por se constituir como uma via para o espectador ‘entrar’ no mundo do quadro.

Para conseguir o efeito de profundidade numa obra de arte bidimensional, os pintores utilizam três estratégias principais: linhas diagonais (imaginárias) que convergem para um ponto (ou para mais de um, como veremos), redução no tamanho de figuras e formas distantes e indistintas. Essas estratégias, na verdade, determinam o tipo de perspectiva, conforme explica Adams (2011): na perspectiva linear, o tamanho e a forma dos objetos e sua posição em relação ao primeiro plano e ao background são estabelecidos por linhas que convergem no horizonte. Chilvers (2009, p. 472) enfatiza bem essas estratégias quando afirma que a perspectiva é o método através do qual o pintor transmite a “sensação de profundidade numa superfície plana ou rasa, utilizando fenômenos óticos como a aparente convergência de linhas paralelas e diminuição

no tamanho de objetos à medida que se afastam do espectador”⁵⁰. E detalhando os procedimentos utilizados na realização da perspectiva aérea ou atmosférica, Adams (2011) afirma:

A perspectiva aérea ou atmosférica é uma técnica da pintura baseada no fato de que objetos à distância parecem ser menos nítidos e vívidos do que objetos que estão próximos. Isso acontece em virtude da poeira, da umidade e de outras impurezas na atmosfera. O artista pode, portanto, usar linhas mais finas e esmaecidas e menos detalhes para objetos distantes, enquanto representa os objetos em primeiro plano através de linhas mais fortes e escuras e com mais detalhes. (ADAMS, 2011, p. 286).⁵¹

Para ilustrar esse recurso tão significativo da função Modal, apresentaremos alguns exemplos de quadros nos quais destaca-se de forma específica a perspectiva. No primeiro exemplo, uma obra do pintor francês Claude Lorrain (c. 1600 - 1682), *Porto com Embarque da Rainha de Sabá*.

Claude Lorrain conquistou posição de destaque como paisagista na sua época e seu hábil uso da perspectiva consegue pôr em evidência, ressaltar de, forma muito acurada, a profundidade e a noção de distância no espaço pictórico. Se observarmos atentamente, conforme indicado pelas linhas diagonais que convergem para o fundo do quadro, em direção ao sol, são essas diagonais imaginárias que contribuem para a acentuada impressão de profundidade da obra. É um exemplo da perspectiva linear com um único ‘ponto de fuga’⁵², pois a ilusão de profundidade é direcionada para um determinado ponto do quadro, geralmente bem centralizado. Além dessas linhas principais, várias outras diagonais podem ser detectadas, como uma forma de paralelismo, reforçando a construção da perspectiva, conforme ressaltado pelas linhas verdes.

⁵⁰ “... a sense of depth on a flat or shallow surface, utilizing such optical phenomena as the apparent convergence of parallel lines and diminution in size of objects as they recede from the spectator.” (CHILVERS, 2009, P. 472).

⁵¹ Aerial, or atmospheric perspective is a painting technique based on the fact that objects in the distance appear to be less distinct and vivid than nearby objects. This is because of dust, moisture, and other impurities in the atmosphere. The artist may therefore use fainter, thinner lines and less detail for distant objects, while depicting foreground objects with bolder, darker lines and in great detail. (ADAMS, 2011, p. 286).

⁵² Ponto de fuga: no sistema de perspectiva linear, o ponto no qual as ortogonais se intersectam. (ADAMS, 2005, p. 588).

Figura 5 – Porto com Embarque da Rainha de Sabá (1648), de Claude Lorrain.
Óleo sobre tela, 91 cm x 122 cm. National Gallery, London.



Fonte: Google Imagens.

O segundo exemplo de uso dos recursos de realização da perspectiva é o quadro *Jogos Infantis*, de Pieter Bruegel. Interessante observar que, enquanto no exemplo anterior as linhas diagonais convergem para um único ponto, no caso do quadro de Bruegel as linhas imaginárias (conforme pode ser visto pelas linhas cor de rosa que traçamos) indicam dois pontos diferentes de convergência, conferindo uma extraordinária ilusão de profundidade a uma obra bidimensional. É a perspectiva com dois pontos de fuga e acrescenta a intensidade da profundidade em virtude do duplo direcionamento. Além das linhas diagonais, há, também, a redução de figuras – crianças e casas - e figuras indistintas no final da rua à direita do quadro e também à esquerda com as pequeninas figuras que se banham no lago. Essas estratégias, como já mencionado, estão associadas à perspectiva aérea ou atmosférica. Portanto, em termos de perspectiva, *Jogos infantis* é, de fato, uma obra privilegiada.

Além da perspectiva, outro recurso da função Modal que O'Toole (2011) menciona destaca-se bem no quadro, o *path*, que o autor assim o define:

Um sistema da função Modal da pintura através do qual uma via claramente delineada conduz o olhar para as áreas ou figuras no plano médio ou no background. Numa paisagem pode envolver a representação de uma estrada mesmo ou uma via ou um espaço entre árvores, colinas e assim por diante. Em interiores pode ser espaço entre peças do mobiliário ou pessoas. De forma mais abstrata, pode ser criado por uma linha de luz ou de cor ou até mesmo pelo ritmo de uma sequência de pinceladas. Não é necessário coincidir com linhas da perspectiva, que é um sistema distinto de opções, realizando também a função Modal. (O'TOOLE, 2011, p. 223).⁵³

A rua, no lado direito do quadro, é claramente um *path* (via, caminho), na linguagem de O'Toole. Mesmo não tendo que coincidir com as linhas da perspectiva, como explica o autor, no exemplo isso se concretiza.

⁵³ A system in the Modal function of painting whereby a clearly delineated path leads the eye to areas or figures in the middle or background. In landscape, this may involve the representation of an actual road or path or a gap between trees, hills, and so on. In interiors it may be a clear path between pieces of furniture or people. More abstractly, it may be created by a line of light or colour or even the rhythm of a sequence of brush strokes. It need not coincide with the line(s) of perspective, which is a distinct system of options, also realizing a modal function. (O'TOOLE, 2011, p. 223).

Figura 6 – *Jogos Infantis* (1560), de Pieter Brueghel. Óleo sobre painel de Madeira, 118 cm x 161 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Google Imagens.

Outro aspecto ressaltado por O'Toole (2011) quanto à função Modal é o viés (*slant*) atribuído pelo pintor à realidade que está sendo representada. Esse viés seria realizado na unidade mais ampla, *Obra*, através do sistema de *modalidade*, que, como explica o autor, é uma denominação da linguística na área da gramática. O autor estabelece, então, uma correlação entre o uso da modalidade em um enunciado e em uma pintura. O uso, por exemplo, na linguagem verbal, dos verbos modais, dos advérbios modais, das frases exclamativas exprime um tipo de 'viés autoral' ou 'atitude emocional' em relação ao conteúdo do enunciado (O'TOOLE, 2011, p.182), permitindo ao falante posicionar-se e alterar a força ilocucionária de um determinado ato de fala.

Na pintura, a realização desse sistema pode ser concretizada, por exemplo, quando o pintor 'modaliza o aspecto representacional', ou seja, a realidade que está sendo retratada é apresentada com tal nível de intensidade ou ressaltando determinados elementos de tal forma, que o espectador sente-se impelido a reagir, a responder também com uma possível 'atitude emocional'. Ou ainda sentir-se interpelado pelo estranhamento que causa aquela forma particular de representação, pois esse viés pode fazer parte do estilo particular do pintor ou expressar sua visão de mundo. Como ressalta Minissale (2009), "a arte raramente é apenas sobre o contar histórias ou sobre o registro de eventos importantes; o método de exposição visual, o desvelar ante os olhos, apresenta-nos um mapa visual da consciência do artista [...]"⁵⁴ (MINISSALE, 2009, p. 11). Pode, assim, o 'viés autoral', ser veículo para um posicionamento político, para um comentário de cunho social em relação a determinada realidade.

Esses são aspectos que, reconhece O'Toole (2011), vão depender mais diretamente de pesquisa para conhecimento do estilo do pintor e da realidade social em que está inserido, como a época e o lugar em que a obra foi produzida. De certo modo, é a consideração de Bourdieu (1996; 2007) da indissociabilidade não só da criação artística, mas também da apreciação, em relação à experiência social do mundo. Em resumo, são aspectos que estão relacionados à semiótica social. Ao tratar da questão mimética na arte, Graham (2005) corrobora essa questão do 'viés autoral', quando afirma: "O artista não

⁵⁴ Art is very rarely just about telling stories or recording important events; the visual method of exposition, the unfolding before the eyes, presents to us a visual map of the artist's consciousness [...] (MINISSALE, 2009, p. 11).

deve meramente copiar o que vê, mas incorporar um componente de 'interpretação' pessoal. É nessa 'interpretação' que muitos consideram que reside a arte e seria o que a eleva acima da simples cópia." (GRAHAM, 2005, p. 104).⁵⁵

Para ilustrar o viés autoral, do sistema de *modalidade*, que necessita de conhecimento mais específico sobre o estilo e o contexto social e histórico do pintor para melhor ser compreendido, apresentamos uma obra de Bruegel, *O Massacre do Inocentes* (1565-67). Hauser (2003, p. 412) afirma que Bruegel, nas suas obras, "apresenta não uma descrição da realidade em geral, mas, conscientemente e intencionalmente, *sua* versão, *sua* interpretação de realidade". O autor enfatiza que esse viés estilístico é tão marcante "que toda a sua obra poderia ser resumida sob a epígrafe: 'Como eu a vejo'" (HAUSER, 2003, p. 412).

A obra é uma representação do evento bíblico no qual Herodes manda matar todas as crianças masculinas menores de dois anos, na tentativa de eliminar o menino Jesus, cujo nascimento lhe fora informado. Bruegel situa a cena na sua Holanda contemporânea. Hoje já não é fácil fazer esse reconhecimento, mas na época a identificação era imediata, pois ele retrata os soldados com a farda do exército espanhol, sob cujo domínio encontravam-se os países baixos naquela época. Aquele foi um período de grandes atrocidades ao qual Bruegel faz alusão, sempre sob um viés crítico, às vezes muito sutilmente, também em outros de seus quadros.

Outro aspecto da identificação com a sua realidade contemporânea é o cenário com construções típicas de um povoado holandês daquela época e com muita neve, o que é recorrente em outros quadros que pintou no mesmo período, como veremos, por exemplo, em relação a um dos quadros do *corpus* desta tese, *Caçadores na Neve* (1565). E isso seria mais um forte ponto de referência, em virtude dos rigorosos invernos na região nos anos 1564-1565, um dos períodos mais frios e com mais neve de uma época que ficou conhecida como a 'pequena era glacial' (FAGAN, 2000).

⁵⁵ [...] artists should not merely copy what they see but add an element of personal 'interpretation'. It is in this 'interpretation' that many people think the art lies and which raises it above simple copying. (GRAHAM, 2005, p. 104).

Figura 7 – *O Massacre dos Inocentes* (1565-67), de Pieter Bruegel. Óleo sobre painel de carvalho, 109.2 cm x 158.1. Royal Collection Trust, London.



Fonte: Google Imagens.

Ainda em relação a essa questão da referência à realidade local, Van Mander (2007, p. 153) considera que é um quadro “com muitas cenas tiradas da realidade, o que descrevi em outro momento, como uma família implorando pela criança camponesa, que um soldado assassino capturou para matar”,⁵⁶ e outros eventos vividamente representados.

É necessário salientar que onde se vê pequenos animais, principalmente aves, constavam na pintura original figuras de crianças. É o caso também das imagens que se parecem pacotes, embrulhos, que eram imagens de crianças sendo carregadas, ou tomadas de seus familiares pelos soldados ou mortas no colo das mães. Conforme explica Hitchens (2009), pouco tempo depois de ser pintado, o quadro passou a pertencer ao Imperador Rulolph II (1552-1612), de Praga, que ordenou essas alterações para que parecesse ‘apenas’ a representação de um ataque, de pilhagem de uma vila, o que era bastante comum, mas amenizando a visão das atrocidades, ao eliminar/esconder as crianças sendo assassinadas. O acesso a tais informações referentes ao viés autoral e à subsequente alteração da pintura na tentativa de apagar ao menos parte desse viés é crucial para a compreensão e apreciação da obra, que, como afirma Hitchens (2009),⁵⁷ é uma obra com um segredo.

Outro sistema da função Modal na escala de ordens *Obra/Pintura* que gostaríamos de detalhar fazendo referência a *Massacre dos Inocentes* é o *enquadramento*. Na pintura, o enquadramento refere-se à utilização de recursos que forneçam uma espécie de moldura interna, como uma demarcação para salientar os aspectos focais/principais da cena apresentada. O Termo francês *repoussoir*⁵⁸ é normalmente utilizado para indicar a técnica de enquadramento

⁵⁶ [...] with many scenes taken from reality, which I have described at another point, how a whole family is pleading for a peasant child, whom one of the murderous soldiers has seized to kill. (VAN MANDER, 2007, p. 153)

⁵⁷ Peter Hitchens escreveu o artigo “The wider view: Haunting picture which conceals a silent massacre goes on display”, por ocasião da exposição do quadro no Buckingham Palace, em Londres, em 2009.

⁵⁸ “Repoussoir – (Fr. *repousser*, empurrar, realçar) – um objeto ou figura colocado no primeiro plano de uma composição pictórica, cuja finalidade é direcionar o olhar do espectador para dentro da pintura. Portanto, os repoussoirs geralmente são colocados nas bordas – esquerda ou direita.” (LUCIE-SMITH, 2003, p. 184).

Original:

“Repoussoir (Fr. *repousser*, ‘to push back, set off’) – an object or figure placed in the immediate foreground of a pictorial composition, whose purpose is to direct the spectator’s eye into the picture. Generally, therefore, repoussoirs are placed towards the left – or right-hand edge.” (LUCIE-SMITH, 2003, p. 184).

através da qual formas naturais ou objetos são posicionados nas margens laterais (e às vezes se estendo até o fundo) de um quadro, para delimitar o espaço da ação ou da representação e/ou para estabelecer contraste e acentuar a ilusão de profundidade (FEXNER, 1987, p. 1634). Em paisagens, esses recursos são mais frequentemente formas naturais como árvores ou montanhas ou ainda construções.

Ao analisarmos *O Massacre do Inocentes*, podemos perceber que o enquadramento é bem destacado por meio das fileiras de casas em ambas as laterais e pelas árvores também em ambos os lados. Aliás, as duas sólidas fileiras de construções se estendem até o fundo central do quadro, formando uma espécie de semicírculo. Esse enquadramento dá a impressão de que as pessoas que ali se encontram estão como que presas numa armadilha e não têm como escapar, pois, reforçando esse aspecto, está o massivo grupo de soldados em seus cavalos, que bloqueia o que seria a continuação da rua entre as duas fileiras de casas. É um cenário de terror. A liberdade, na cena representada nesse quadro, pertence apenas a quem está fora do enquadramento, ou seja, aos pássaros que voam no background, bem no centro ao alto do quadro, na imensidão do céu azul. Um símbolo da esperança de liberdade, talvez?

Tomando ainda como exemplo essa mesma obra, detalharemos os sistemas da unidade *Episódio*, da função Modal. O'Toole (2011, p. 24) destaca dois sistemas em nível da unidade Episódio: *Proeminência relativa* do episódio na obra em termos de escala e de centralidade e *interação de modalidades*.

A escala na pintura (e outras artes visuais, como a escultura) refere-se a dois aspectos distintos: o primeiro diz respeito ao tamanho relativo daquilo que é representado em comparação ao seu tamanho no mundo real. O segundo aspecto é referente ao tamanho de uma figura ou de um objeto em comparação com outras figuras e/ou objetos que também estão representados ou incluídos na obra. É esse último aspecto que é mais especificamente destacado como objeto de análise no modelo de O'Toole (2011). O corpo humano é normalmente utilizado como parâmetro ao se falar de escala e é a partir dessa referência que se estabelece a nomenclatura 'escala humana' e 'escala monumental'. Assim, a escala é considerada 'humana' ou 'normal' quando na representação a dimensão

de figuras humanas apresenta uma relação com os outros elementos representados que se assemelha às relações de dimensão do corpo humano com tais elementos no mundo referencial. Já na ‘escala monumental’ essas dimensões relativas fogem ao padrão do mundo referencial. Vamos citar um exemplo da escultura, que ilustra bem o ponto: o David (1501-1504), de Michelangelo (1475-1564), que tem 5m 17cm de altura. É importante salientar que a escala monumental não implica ausência de proporcionalidade (veremos na função Composicional o sistema ‘proporção’, que está relacionado às dimensões relativas das partes de um corpo, objeto, etc.). A obra que acabamos de mencionar é considerada um exemplo de perfeição em termos proporcionais, uma obra-prima da Renascença, um exemplo da ‘idealização da forma humana’ (SPENCE, 2004, p. 23).

Resumindo, a escala de representação de um episódio dentro da obra pode ser fator determinante para a sua proeminência. O outro recurso que O’Toole (2011) destaca relacionado à proeminência é a questão da centralidade do episódio na narrativa como um todo, o que se concretiza através do sistema composicional ‘posição relativa do episódio na obra’, ou seja, em termos espaciais na obra, que episódio(s) recebe(m) destaque e como isso influencia a percepção do espectador.

Em relação a *Massacre dos Inocentes*, observa-se que a escala de representação é a escala humana, pois as dimensões de elementos como árvores, casas, animais correspondem ao tamanho relativo em comparação às figuras humanas. Quanto à centralidade de episódios, conforme o traçado das linhas azuis no sentido vertical, fazendo a divisão em terços, temos no episódio central as ações mais destacadas do grande massacre, pois é nessa área que aparecem as crianças sendo assassinadas (ou já mortas) ante o compacto e ameaçador grupo de soldados em seus cavalos (ver cópia do quadro original feita provavelmente por um dos filhos de Bruegel – Anexo E), o que deixa evidente que dali ninguém foge, ninguém escapa. Talvez a nossa leitura dessa imagem hoje, em um mundo de tanques de guerra, de canhões e poderosos mísseis, já não capte todo o poder de terror representado por esses soldados montados e com essas enormes lanças na época em que Bruegel pintou o quadro (1565-67). Também no século XVI, na peça Ricardo III (1592-93), de William Shakespeare (1564-1613), o protagonista, ao ver-se destituído de seu cavalo no meio de uma

batalha, exclama: “A horse, my Kingdom for a horse!” (Um cavalo, meu reino por um cavalo!), o que nos dá um parâmetro do poder que era conferido a um homem que dispunha de um cavalo como parte de um arsenal de guerra, por assim dizer.

Em termos da interação de modalidades entre os três episódios na narrativa, é fundamental considerarmos o aspecto já mencionado quando analisamos o sistema modalidade, destacando o ‘viés autoral’, pois é esse viés que coloca os episódios em interação absoluta. O episódio central do massacre é complementado pelos episódios laterais nos quais destacam-se o assalto às moradias, a captura das crianças e o desespero das famílias, o que pode ser visto pelas várias figuras de homens e mulheres tentando segurar as crianças ou mesmo tentando tomá-las das mãos dos soldados. O viés de representação é o mesmo em todos os episódios, conferindo uma unidade tal à obra, que chega a transbordar a tirania.

Retomando a escala de ordens *Obra/Pintura*, ainda na função Modal, passamos a abordar o sistema ‘olhar’. Como explica O’Toole:

Um dos sistemas-chave da função Modal na pintura. Envolve uma ou mais figuras olhando para fora do quadro diretamente para o espectador, convidando-o, ou desafiando-o, a entrar no mundo do quadro. As figuras que olham são geralmente humanas, mas podem ser animais ou até olhos metafóricos, como janelas ou binóculos. (O’TOOLE, 2011, p. 222).⁵⁹

O *olhar* também pode ser oblíquo ou indireto, através do qual nota-se que o personagem olha para fora do quadro, mas não diretamente para o espectador que estaria de frente para o quadro. O’Toole (2011) ainda menciona a ausência do olhar, quando o personagem está de olhos fechados ou de costas para o espectador.

O primeiro quadro escolhido para exemplificar o sistema ‘olhar’ teria mesmo que ser a *Mona Lisa (1503-1505)*, ou Gioconda, de Leonardo da Vinci (1452-1519), pois é um dos primeiros retratos (*portrait*) de uma figura feminina na época renascentista que traz o ‘olhar’ direto para o espectador.

⁵⁹ One of the key systems of the Modal function in painting. It involves one or more figures gazing out of the painting directly at the viewer, thus inviting, or challenging, us to enter the painting’s world. The gazing figures are usually human but may be animals or even metaphorical eyes such as windows or binoculars. (O’ TOOLE, 2011, p. 222).

**Figura 8 – *Mona Lisa* (c. 1503-05), de Leonardo da Vinci.
Óleo sobre álamo, 77 cm x 53 cm. Musée du Louvre, Paris**



Fonte: Google Imagens.

Segundo Finger (2014), antes de 1500 os artistas retratavam as mulheres de uma forma bem mais conservadora, geralmente de perfil, ou de algum modo com o olhar recatadamente desviado do espectador. Da Vinci operou uma mudança radical neste sentido. O quadro, aliás, é inovador em diversos aspectos, como o uso da perspectiva que dá profundidade à paisagem no

background, associado à técnica do *sfumato*⁶⁰. A paisagem ao fundo do quadro é indistinta, não contém formas muito claramente definidas, o que focaliza a atenção ainda mais diretamente na própria figura retratada. E há também o uso da perspectiva linear com um único ponto de fuga, pois as linhas parecem todas convergir para a altura da cabeça da Mona Lisa, para um ponto que estaria por trás da figura, o que conduz naturalmente o olhar do espectador para o seu rosto.

Ao contemplar o quadro, o espectador é imediatamente envolvido pelo olhar da *Mona Lisa*, parece ser estabelecida uma proximidade, uma conexão, o espectador sente-se impelido a perscrutar esse olhar, a indagar: o que me diz esse misterioso e ao mesmo tempo tão atraente olhar? E a pergunta também ressoa em relação ao outro aspecto complementar, diríamos, da expressão da *Mona Lisa*: o sorriso, considerado enigmático, que tem sido tão especulado e já foi objeto de contos, poemas, canções e que fez Nat King Cole perguntar nestes versos da canção *Mona Lisa*: “Do you smile to tempt a lover, Mona Lisa? Or is this your way to hide a broken heart?”⁶¹ E extrapolando o comentário em relação ao sistema *olhar*, a tridimensionalidade, especialmente das mãos, que impressiona, poderia, quem sabe, ter sido a razão para estes outros versos da canção de Nat King Cole: “Are you warm, are you real, Mona Lisa? Or just a cold and lonely lovely work of art?”⁶²

Esse comentário sobre as mãos nos conduz ao sistema *contraste*, da unidade *Figura*, que neste caso é posto em evidência sobretudo através da forma de uso da luz e da cor. Ao observarmos a figura representada, percebemos que os focos de luz que sobre ela recaem estão concentrados na área do rosto/pescoço/colo e nas mãos. Isso funciona como um magnetismo, o espectador tem o olhar induzido para esses dois pontos. Da Vinci parece ter

⁶⁰ Uma palavra italiana que significa ‘atenuado’, ou, literalmente, ‘sumido na fumaça’, é uma técnica – usada com êxito especial por Leonardo da Vinci – para definir formas por meio de gradações delicadas de luz e sombra. ...e produz um efeito brumoso, nebuloso, às vezes quase como uma atmosfera de sonho. (ADAMS, 2011, p. 286).

Original: An Italian word meaning ‘toned down’ or, literally, ‘vanished in smoke’, is a technique – used with particular success by Leonardo da Vinci – for defining form by delicate gradations of light and shade. ... and it produces a misty, dreamlike effect. (ADAMS, 2011, p. 286).

⁶¹ Você sorri para tentar um amante, Mona Lisa? Ou esse é o seu jeito de esconder um coração partido? (Tradução literal).

Este riso tenta um amante, Mona Lisa? Ou cala em teu ser a alma que se parte? (Recriação dos versos no ritmo da canção).

⁶² Você é quente, você é real, Mona Lisa? Ou você é apenas uma obra de arte fria, solitária e bela? (Tradução literal).

Serás cálida, terás vida, Mona Lisa? Ou tão gélida e tão só uma bela obra d’arte? (Recriação dos versos no ritmo da canção).

aplicado à perfeição o seu preceito de que “a luz alta e abundante, mas não muito forte, é a que faz o efeito mais agradável nas partes do corpo.” (DA VINCI, 2013a, p. 40). Há um incrível jogo de luz e sombras, o *chiaroscuro*, tanto na figura em si, cujo rosto é emoldurado pelos cabelos e pelo véu escuros, quanto em relação ao seu entorno, que é representado por tons mais claros, estabelecendo um contraste com a figura. Conforme afirma Da Vinci (2013a, p. 56), “as figuras parecem muito mais destacadas e realçadas de seu respectivo campo sempre que este tenha um determinado claro-escuro com maior variedade que se possa fazer os contornos dessa figura.”

Outro sistema da função Modal que contribui para o grande destaque da figura no lendário quadro é a parte da *caracterização* construída pela indumentária. O vestido sem adornos, de cor escura, em contraste com a pele clara e iluminada contribui para que o espectador não apenas direcione, mas mantenha a atenção focada na expressão facial e nas mãos. Embora estejamos analisando os sistemas da função Modal, outra forma bem pronunciada de destaque da figura da *Mona Lisa* é a composição do quadro com o uso do princípio da proporção áurea ou proporção divina.⁶³ Conforme ressalta Ghyka (1977), Leonardo da Vinci uniu em sua obra a criatividade artística e o rigor do cientista.⁶⁴

⁶³ “Uma proporção na qual uma linha reta ou retângulo é dividido em duas partes desiguais de tal forma que a razão da parte menor em relação à maior é a mesma que a da maior em relação ao todo. [...] Foi muito estudada no período do Renascimento e Luca Pacioli, o matemático mais famoso de sua época e amigo de Leonardo da Vinci, escreveu um livro intitulado *Proporção Divina* (1509). Conforme a tendência da época, o livro de Pacioli, ilustrado com desenhos de Leonardo, atribui à ‘divina proporção’ várias propriedades místicas e belezas excepcionais tanto na ciência quanto na arte.” (CHILVERS, 2009, p. 258-259).

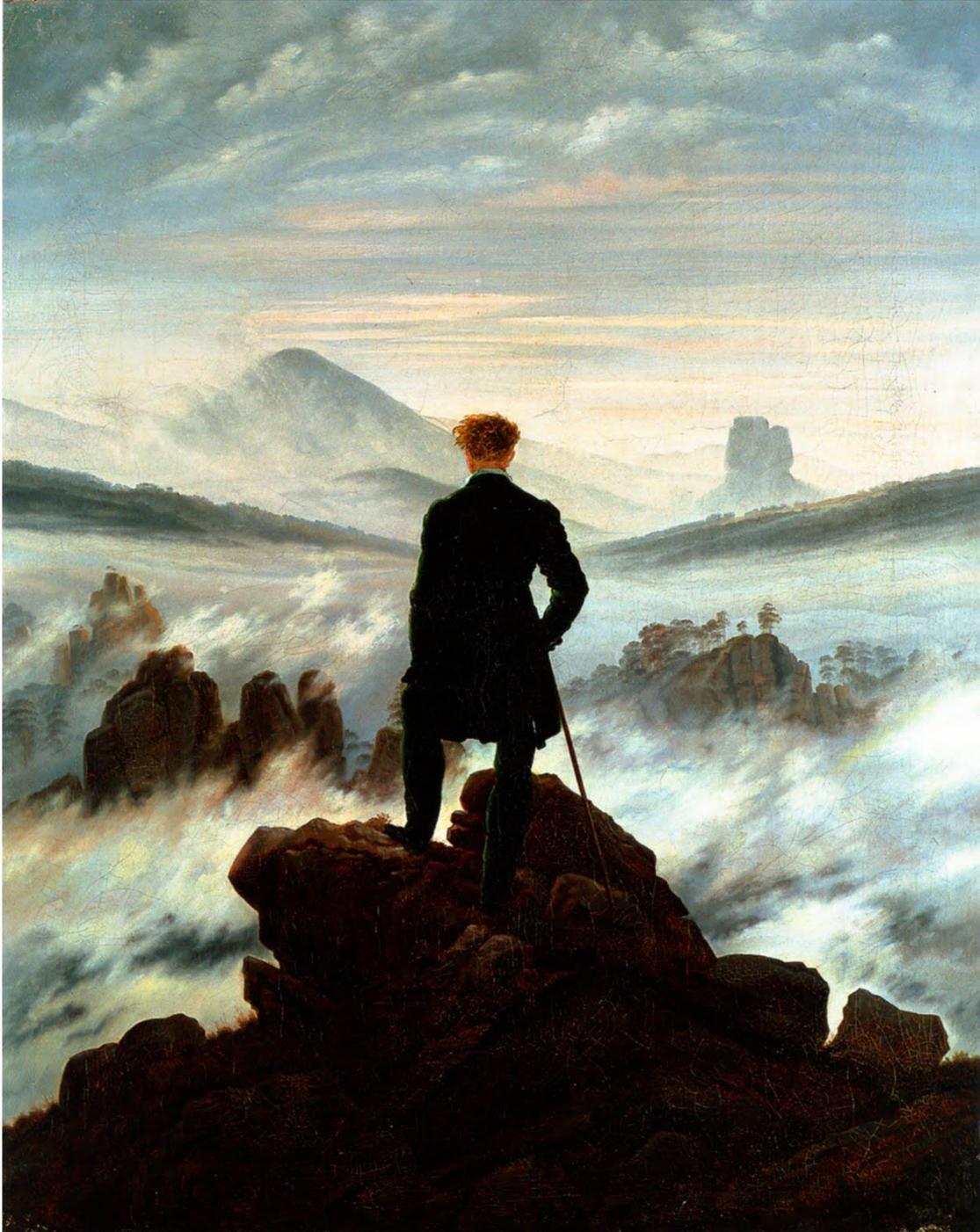
Original:

“A proportion in which a strait line or rectangle is divided into two unequal parts in such a way that the ratio of the smaller to the greater part is the same as that of the greater to the whole. [...] It was much studied during the Renaissance, and Luca Pacioli, the most famous mathematician of his day and a friend of Leonardo da Vinci, wrote a book on it called *Divina Proportione* (1509). In accordance with the tendencies of the time, Pacioli’s book, illustrated with drawings by Leonardo, credits this ‘divine proportion’ with various mystical properties and exceptional beauties both in science and art.” (CHILVERS, 2009, p. 258-259).

⁶⁴ Para exemplificar um olhar direto (e também um indireto) em um quadro que não é apenas um *portrait* comentamos a obra *Almoço na Relva* (1863), de Édouard Manet (1832-1883). (Ver Apêndice P).

Quanto ao *não olhar*, ou seja, figuras com os olhos fechados ou de costas para o observador, escolhemos, para explorá-lo, um quadro no qual essa escolha do *não olhar* revela-se profundamente carregada de significado. Senão, vejamos:

Figura 9 – O Viajante Sobre o Mar de Névoa (1818), de Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela, 98.4 cm x 74.8 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



Fonte: Google Imagens

A pintura *O Viajante Sobre o Mar de Névoa* (1818), é, talvez, a obra mais famosa do pintor romântico⁶⁵ alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), que ganhou proeminência entre seus contemporâneos pela peculiaridade das suas pinturas paisagísticas, as quais frequentemente incluem uma figura em primeiro plano de costas para o observador. A obra representa de forma muito acurada a visão romântica subjetiva, o valor da experiência individual e o deslumbramento diante da natureza. Conforme explica Benjamin (2011), para os românticos, a arte tem a finalidade de expressar a infinitude e tem o poder de atingir a reflexão e a autocompreensão.

O viajante, cujo rosto e olhar não nos é dado conhecer, contempla a nebulosa paisagem que se descortina diante de si e diante do espectador, que também é impulsionado a se sentir sobre a rocha, a imaginar a vertigem do abismo aos seus pés. Que pensa o viajante, como se sente, que especulações filosóficas perpassam sua mente diante da imensidão do universo? Todas essas perguntas parecem ser suscitadas pelo não conhecimento do *olhar*, da expressão, da reação do viajante.

O espectador passa praticamente para o centro do quadro, como tão perfeitamente centralizada na composição está a figura do viajante. É a visão romântica do homem que assume o controle sobre o subjetivo, mas que cultua a natureza e o universo no qual está submerso, que se sente minúsculo diante das grandezas naturais. Conforme consideram Heath & Boreham (2002, p.93), “a figura dominante no primeiro plano alcançou as alturas – ele atingiu o nível de consciência do visionário romântico – e ainda assim, há um abismo intransponível entre ele e o mundo sublime que observa.”⁶⁶ É a essência da ironia romântica.

⁶⁵ “Por volta do ano 1800, filósofos, escritores e artistas na Alemanha começaram a propagar uma nova visão do mundo, que descreviam como ‘romântica’. O termo abrangia um leque de ideias: que a natureza era inspirada pelo espírito divino e que a imaginação humana individual poderia fundir-se na estrutura universal; mas também que a mente criativa, sendo profundamente solitária, ansiava pela harmonia entre o homem e a natureza. (WOLF, 2008, p. 6).

⁶⁶ “The dominant figure in the foreground has attained the heights – he has achieved the heightened awareness of the Romantic visionary – and yet there is an unbridgeable gulf between him and the sublime world he observes.” (HEATH & BOREHAM 2002, p.93).

Portanto, a forma de interpretação, o posicionamento do observador diante dessa obra é indissociável desse *não olhar* que concentra a plenitude e a pluralidade de sentidos e, ao mesmo tempo, deixa um hiato no qual se podem inserir significados outros advindos da subjetividade desse sujeito que observa. Afinal de contas, como bem ressalta Gombrich (1984), o amante da obra de arte na maioria das vezes não está consciente do quanto de sua experiência particular e de sua imaginação perpassa o ato de interpretar, de compreender, de apreciar, de se deslumbrar diante da obra contemplada. Ainda sobre o não olhar, acrescentamos uma ilustração (ver Anexo F) para um duplo não-olhar - o quadro *O Beijo* (1908-1909), de Gustav Klimt (1862-1918).

O *olhar* é mais comumente de figuras humanas. No entanto, O'Toole (2011) explica que seres inanimados podem funcionar como tendo essa função de nos convidar para entrar no quadro, como se nos olhassem, como, por exemplo, janelas abertas ou, como negação do olhar, janelas fechadas.

Alguns pintores levaram essa estratégia a um nível de envolvimento absoluto em determinados quadros quando, por exemplo, ao pintar uma janela, jogam o olhar do espectador para o mundo – figuras, objetos ou paisagem - que através dela se descortina. É o caso do quadro *Janela Aberta, Collioure* (1905), de Henri Matisse (1869-1954).

Diante dessa pintura, o olhar do espectador atravessa de imediato a janela e recai sobre os barcos coloridos no porto ancorados e diante de um céu também multicolor. Talvez tenha sido essa forma de representação totalmente não-naturalística, com esses barcos que praticamente se reduzem a blocos de cor, que chocou os contemporâneos de Matisse, sobretudo os críticos de arte, quando o quadro foi exposto em Paris em 1905, embora essa trilha já tivesse sido aberta pelos impressionistas⁶⁷ há quase meio século.

⁶⁷ “Impressionismo – O primeiro e principal movimento de arte de vanguarda, formado na década de 1860. Seus membros queriam pintar ao ar livre e estudar o efeito mutável da luz natural. O trabalho deles possui um estilo espontâneo semelhante a um esboço. Dentre seus principais membros estavam: Monet, Renoir e Pissaro. O nome é derivado de uma crítica hostil feita à pintura *Impressão, Nascer do Sol* (1874), de Monet.”

Figura 10 – *Janela Aberta, Collioure* (1905), de Henri Matisse. Óleo sobre tela, 55.3 cm x 46 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.



Fonte: Google Imagens.

Segundo Watkins (1977), foi a partir da exposição desse quadro que Matisse passou a ser considerado pelos críticos como um dos *Fauves*.⁶⁸ A obra,

⁶⁸ “Fauvismo – Movimento na pintura baseado no uso de cores intensamente vívidas e não-naturalísticas; centrado em um grupo de artistas franceses que trabalharam juntos entre 1905 e 1907, foi o primeiro dos principais movimentos de vanguarda da arte europeia no período de experimentação sem precedentes entre a virada do século e a Primeira Guerra Mundial. Os Fauves participaram da primeira exposição juntos no Salon d’Automne de 1905 e esse nome lhes foi dado pelo crítico Louis Vauxcelles (1870-1943), que apontou para uma escultura em estilo renascentista no meio da mesma galeria e exclamou: ‘Donatello no meio dos animais selvagens!’ [...] Matisse era o líder do grupo.” (CHILVERS, 2009, p. 215-216).

“Fauvism – Movement in painting based on the use of intensely vivid non-naturalistic colours; centred on a group of French artists who worked together from about 1905 to 1907, it was the first of the major avant-garde movements in European art in the period of unprecedented experimentation between the turn of the century and First World War. The Fauves first exhibited together at the Salon d’Automne of 1905 and their name was given to them by the critic Louis Vauxcelles (1870-1943), who pointed to a Renaissance-like sculpture in the middle of the same gallery and exclaimed : ‘Donatello au milieu des fauves!’ (Donatello among the wild beasts!). [...] Matisse was the leading figure of the group.” (CHILVERS, 2009, p. 215-216).

na verdade, é como um quadro dentro do quadro, pois a janela funciona como uma moldura. É uma janela que se descortina como que para um mundo dos sonhos, da fantasia e atrai de forma irresistível o olhar. É uma janela mágica, essa de Matisse. O sistema ‘olhar’ aí concretizado por um objeto inanimado ganhou vida própria e continua a nos arrebatando como espectadores.

Quadro 6 – Quadro explicativo de todos os sistemas da Função Modal

| FUNÇÃO | MODAL | DETALHAMENTO DOS SISTEMAS |
|--------------------------|------------|--|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Ritmo | O’Toole (2011) afirma que o <i>ritmo</i> é um sistema chave tanto na função Modal quanto na função Composicional. Em termos de realização na pintura, o <i>ritmo</i> naturalmente é concretizado na composição da obra por meio da repetição de formas, linhas e/ou cores, por exemplo, o que pode ser feito de forma regular, seguindo um padrão, ou de forma mais irregular com alternâncias de certo modo aleatórias. Dessa forma, na função Modal, analisamos como esse ritmo, que se insere como um dos elementos constituintes da composição, contribui para estabelecer a dialética relação do espectador com a obra. |
| | Modalidade | É o sistema através do qual o pintor pode incluir/expressar um ‘viés pessoal’ (<i>slant</i>), a sua forma de ver, o seu ponto de vista em relação a determinada realidade que esteja sendo representada na sua obra. |

| | | |
|--|---------------|---|
| | Olhar | <p>Esse sistema é realizado na pintura através de figuras que olham para fora do quadro. O olhar pode ser 'direto', quando direcionado de forma muito clara ao espectador. Pode, ainda, ser 'indireto' ou 'oblíquo', quando a figura parece olhar para algo fora do quadro, mas esse olhar não recai diretamente no espectador. O olhar é mais comumente de seres humanos, mas também pode ser de animais, ou mesmo um olhar metafórico, como janelas, por exemplo.</p> <p>Há também o não olhar ou olhar negativo, quando a figura está de costas para o espectador ou de olhos fechados.</p> |
| | Enquadramento | <p><i>Enquadramento</i> na pintura é o sistema através do qual são utilizados recursos para destacar a cena apresentada, no caso de uma paisagem, de uma obra narrativa, ou para destacar uma figura, especificamente no caso de um retrato. Isso geralmente é feito através de formas colocadas nas margens laterais do quadro, fazendo uma delimitação, direcionando o olhar do espectador. Em se tratando de paisagens, o enquadramento pode ser feito com formas naturais como árvores e montanhas, mas pode também ser através de construções, como uma parede, um muro, uma fileira de casas, etc. Se for uma pintura do tipo retrato, as formas naturais também podem ser utilizadas, mas toda uma variedade de objetos e formas pode ser usada como recurso de enquadramento.</p> |
| | | |

| | | |
|--|-------------|---|
| | Luz | <p>No mundo real é a luz que nos permite distinguir formas e cores. Na pintura, é o jogo de 'luz e sombras' (valor) que nos permite ver o que está representado. E esse jogo de luz e sombras também possibilita ao artista definir e destacar figuras e formas de um modo geral e, assim, ressaltar o que seria mais relevante, direcionando, pelo uso de focos de luz, o olhar do espectador. Dessa forma, a observação atenta desse aspecto da pintura pode ser um fator muito relevante para a compreensão de uma determinada obra.</p> |
| | Perspectiva | <p>A perspectiva na pintura é o sistema através do qual é criada a ilusão de espaço e de profundidade por meio de linhas ou cores. Na perspectiva linear, linhas imaginárias são incluídas de forma a convergir para um determinado ponto ou determinados pontos. Esses pontos são denominados 'ponto de fuga'. Na perspectiva aérea a representação é feita de tal forma que temos a impressão de visualizar a cena a partir de um ponto mais alto e à distância. É a chamada 'visão de pássaro'. E isso é concretizado através de técnicas como o 'sfumato', que permite o esmaecimento de imagens, tornando-as menos definidas e dando, assim, a ilusão de distanciamento e também pela gradativa diminuição do tamanho das formas representadas. Formas maiores no primeiro plano e formas cada vez menores e até minúsculas no background.</p> |
| | | |

| | | |
|-----------------|---|--|
| Episódio | <p>Prominência relativa</p> <p>Escala</p> <p>Centralidade</p> | <p>A proeminência de um episódio no contexto da obra como um todo pode ser um aspecto que de imediato conduz o olhar do espectador na função Modal. Essa proeminência pode ser ressaltada, ou é realizada através de dois recursos principais: a escala e a centralidade.</p> <p>A escala diz respeito ao tamanho de figuras (pessoas ou objetos) em relação a outras figuras ou objetos, dando-lhe, assim, destaque. A escala é comumente analisada tendo como referência as dimensões do corpo humano.</p> <p>(O termo 'escala' também pode se referir à escala de cores, mas não é o caso neste sistema.)</p> <p>A centralidade diz respeito à localização do episódio na composição da obra. Como sistema da função Modal, está inter-relacionado ao sistema 'posição relativa do episódio na obra' da função Composicional. É esse elemento composicional que se sobressai aos olhos do espectador na sua leitura da obra e que funciona como algo que estabelece um direcionamento no seu processo de interpretação.</p> |
| | <p>Interação de modalidades</p> | <p>Analisa-se neste sistema se a forma como o episódio é representado está em relação de interação com o todo da obra. Se, por exemplo, determinado viés perpassa toda a obra ou é apenas destaque de um episódio específico, estabelecendo, assim, uma relação de caráter contrastante e não interativo. Pode ser o caso quando uma figura é retratada de forma irônica, por exemplo, deslocando-a, propositadamente, no contexto da obra.</p> |

| | | |
|---------------|---|--|
| Figura | Olhar | Esse sistema da escala de ordens <i>Figura</i> refere-se especificamente ao olhar de figuras, principalmente as figuras humanas. Pode coincidir como o sistema 'olhar' em termos da obra como um todo, se a realização do sistema 'olhar' no todo da obra for através do olhar das figuras. É o que normalmente acontece nos retratos, mas também pode acontecer em outros tipos de obras. |
| | Postura | Esse sistema faz parte essencialmente da função Representacional. A sua inclusão na função Modal justifica-se pelo papel que exerce a postura da figura em relação ao espectador. A postura pode ser determinante como convite para o espectador entrar no mundo do quadro ou como bloqueio, como uma atitude hostil. |
| | Caracterização | A forma como uma figura é caracterizada engloba aspectos de sua representação como os traços físicos ou psicológicos que a caracterizam, que a identificam, assim como a indumentária, por exemplo. Como sistema da função Modal, esses aspectos podem ser significativos em termos da relação que se estabelece com o espectador a partir dessa caracterização. |
| | Contraste: Escala Linha Luz Cor | O sistema de contraste na pintura (neste caso em nível de figura) é realizado através de elementos como escala, linha, luz e cor. Escala – alguma figura é representada em escala diferente? Muito maior ou muito menor que as outras figuras? |

| | | |
|---------------|-------------|--|
| | | <p>Linha – determinada figura é destacada por um contorno de linhas mais fortes em relação às outras? Ou o destaque se dá por contornos menos evidenciados, dando-lhe, talvez, um aspecto mais etéreo, por exemplo?</p> <p>Luz – alguma figura é posta em destaque pela forma como a luz incide sobre a mesma?</p> <p>Cor – a cor ou as cores das vestimentas de determinada figura contrasta em relação à cor das vestimentas de outras figuras, por exemplo? Ou matizes da própria tez da figura é o que se destaca? O que denota?</p> |
| Membro | Estilização | <p>Numa obra de arte (nesse caso pintura) figurativa, a busca do aspecto mimético é um traço essencial, o que faz com que detalhes de partes do corpo, por exemplo, recebam minucioso tratamento para que se assemelhem aos de um ser humano real. À proporção que uma obra deixa de ter esse vínculo tão apurado com a representação naturalística do real, pode ocorrer o processo de estilização, ou seja, a simplificação de linhas, formas, espaço e cor. Partes do corpo como dedos das mãos, por exemplo, podem ser representados por apenas traços. Assim, quanto mais abstrata for uma obra, mais estilizadas serão suas figuras, até o ponto da dificuldade de reconhecimento de formas.</p> |

2.2.3.3 Função Composicional

Quadro 7 – Sistemas da Função Composicional

| UNIDADE | Obra/ Pintura | Episódio | Figura | Membro |
|---------|---|---|---|--|
| | Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais Proporção Geometria Linha Ritmo Cor | Posição relativa na obra Alinhamento, Interação e Coerência de formas | Posição relativa no episódio Paralelismo/ Oposição Subenquadramento | Coesão: Referência Paralelismo Contraste Ritmo |

Fonte: Elaborado pela autora.

No que diz respeito à função Composicional, O’Toole (2011, p. 220) afirma que é a “uma das três principais funções na pintura e na escultura através da qual a obra é estruturada e seus detalhes interligados e relacionados de tal forma a parecer um todo perfeito (ou *Gestalt*)”.⁶⁹ Na área das artes visuais, Arnheim (2013) foi um dos primeiros a empregar o termo *Gestalt*, na obra *Arte e Percepção Visual* (originalmente publicada em 1954). Consideramos importante apresentar aqui a definição de *Gestalt* nas palavras do próprio O’Toole:

Uma palavra alemã que tem sido adotada por muitos teóricos para designar a qualidade de ‘completude’ e ‘coerência’ de uma obra de arte. Muitos psicólogos da linha da percepção acreditam que somos geneticamente predispostos a encontrar ou criar uma ‘boa’ Gestalt mesmo em um texto distorcido e incoerente. Críticos com uma abordagem mais sociológica argumentam que adquirimos essa predisposição desde muito cedo através da vivência das normas sociais relativas a forma e coerência. Uso o termo para designar o sistema de escolhas na função Composicional. (O’TOOLE, 2011, p. 222).⁷⁰

⁶⁹ One of the three major functions in painting and sculpture whereby a work is structured and its details linked and related in such a way as to make it seem a perfect whole (or *Gestalt*). (O’TOOLE, 2011, p. 220).

⁷⁰ A German word which has been adopted by many art theorists to denote the quality of ‘wholeness’ and ‘coherence’ of a work of art. Many psychologists of perception believe that we are genetically predisposed to find or create a ‘good’ Gestalt even from a distorted or incoherent text. More sociologically disposed critics argue that we acquire this predisposition through early

O autor destaca os detalhes e aspectos que se entrelaçam na realização da função Composicional, como “certas decisões sobre a disposição das formas dentro do espaço pictórico, sobre as relações entre linha, ritmo e cor que foram tomadas pelo artista para transmitir de forma mais eficaz e mais memorável o tema representado” (O'TOOLE, 2011, p. 23).⁷¹ E essas escolhas podem contribuir significativamente para tornar mais dinâmica a relação modal com o espectador. O'Toole (2011) ainda argumenta que o que é comumente denominado de qualidade 'estética' de uma obra de arte é fundamentalmente o impacto causado no espectador por relações puramente formais, incluindo cor, linha e volume e as relações da *Gestalt*, quando é feita a associação entre a percepção do todo da obra e das partes constituintes sempre em relação a esse todo.

Corroborando essa visão, Bell (2008) refere-se ao aspecto composicional de uma pintura como 'forma significativa' e afirma que é o que faz toda a diferença para o espectador, provocando o que chama de 'emoção estética'. O autor, na verdade, argumenta que esse seria um dos principais traços distintivos do que caracteriza uma obra de arte. Sem 'forma significativa', não haveria obra de arte. Assim, ainda reforçando essa tendência relativa ao que define a composição na pintura, Spence (2004, p. 324) afirma que é a “combinação de elementos num quadro, os quais o artista esforça-se para articular de forma que o conjunto produza um impacto visual”.

Ao considerar a estrutura de um quadro, acrescenta O'Toole (2011), “formas se relacionam com o eixo horizontal e com eixo vertical, contribuindo para a estabilidade e a harmonia, enquanto a relação com os eixos diagonais tende a transmitir energia e dinamismo.” (O'TOOLE, 2011, p. 25).⁷²

experience of social norms regarding shape and coherence. I use the term as a label for a system of choices in the Compositional function. (O'TOOLE, 2011, p. 222).

⁷¹...certain decisions about the arrangement of forms within the pictorial space, about line and rhythm and colour relationships, have been made by the artist to convey more effectively and more memorably the represented subject. (O'TOOLE, 2011, p. 23).

⁷² “...forms are related to the horizontal axis and the vertical axis, both of which contribute to stability and harmony, whereas their relation to the diagonal axes tend to create energy and dynamism.” (O'TOOLE, 2011, p. 25).

Ao tratar da questão da composição na pintura, Adams (2011, p. 13)⁷³ ressalta que “a forma mais simples de expressar equilíbrio é a simetria, recurso através do qual se confere uma exata correspondência de partes em cada lado do eixo central. ” Outros autores como Costache (2012), por exemplo, abrem margem para o ‘muito semelhante’, ao invés de apenas ‘exato’ ou ‘idêntico’ em se tratando da simetria de elementos em relação ao eixo central. O quadro *Barcos de Pesca na Praia de Saintes-Maries-de-la-Mer* (1888), de Van Gogh (1853–1890), parece ser o protótipo da simetria em sua composição. Senão, vejamos pelas linhas pretas que traçamos para melhor compreensão.

Ao traçarmos uma linha vertical e outra horizontal, conforme fizemos, bem no centro do quadro, podemos perceber claramente o equilíbrio na metade inferior em termos do espaço dedicado à terra, na parte esquerda, e à água, na parte direita. A linha traçada em sentido horizontal também no meio do quadro revela uma simetria absolutamente total e perfeita entre o espaço dedicado ao céu na parte superior e à terra e ao mar na parte inferior. E as relações simétricas continuam: são quatro barcos representados em primeiro plano em terra e mais quatro barcos a partir do plano médio na água, a direita, que vão diminuindo de tamanho, um recurso de perspectiva que, como vimos na função Modal, contribui para estabelecer a ilusão de profundidade. Embora O’Toole (2011) situe a perspectiva na função Modal, compreende que é um aspecto da composição, que assume papel importante na percepção do espectador. Há ainda o aspecto composicional da *cor*, estabelecendo um todo harmônico pelo predomínio do azul do céu e semelhante azul do mar – apenas com breve oscilação de tom, que permite estabelecer essa distinção bem na linha do horizonte – que está presente também na terra através da água jogada pelas ondas na areia. E também nas cores dos barcos azuis. No entanto, tudo isso não transmite a sensação de que há azul demais, de que há uma saturação de azul. Por quê? Porque entra em cena o contraste, outro elemento a ser considerado na composição. O vermelho e o verde conferem destaque aos barcos maiores e estabelecem o equilíbrio.

⁷³ The simplest form of balance is symmetry, in which there is an exact correspondence of parts on either side of a central axis. (ADAMS, 2011, p. 13).

Figura 11 – *Barcos de Pesca na Praia de Saintes-Maries-de-la-Mer (1888)*, de Vincent van Gogh. Óleo sobre tela, 65 cm x 81.5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.



Fonte: Google Imagens.

Um sistema que é característico da função Composicional e ao qual O'Toole atribui papel relevante também na função Modal é o *ritmo*. Segundo Flexner (1987, p. 1652), “ritmo é a repetição de um motivo, de um elemento formal, etc., em intervalos regulares ou irregulares, da mesma forma ou de forma modificada”.⁷⁴ O'Toole (2011) afirma que o ritmo é um sistema chave tanto na função Modal quanto na Composicional e destaca o seu processo de realização por meio da repetição de unidades em um espaço, comparando com o ritmo musical.

⁷⁴ Rhythm – a patterned repetition of a motif, formal element, etc., at regular or irregular intervals in the same or modified form. (FLEXNER, 1987, p. 1652).

No caso da obra em apreciação, o posicionamento dos barcos do lado esquerdo inferior do quadro em direção ao lado direito, em plano médio, contribui para a forma de expressão do *ritmo* na composição. Como já vimos, O'Toole (2011) considera que a relação com os eixos diagonais tende a gerar dinamismo e energia. Enfatizando ainda mais o *ritmo*, vemos que as extremidades dos barcos em terra apontam bem em direção aos barcos que estão na água, como se pudessem simplesmente ser empurrados e mover-se a qualquer momento em direção ao mar. Esse recurso é reforçado pelas velas, que apontam na mesma direção. É a 'linguagem da linha', nas palavras de Watson (2007). Esse autor destaca que a linha exerce um impacto emocional e estético na pintura e que é um recurso que pode, por exemplo, induzir o olhar na direção do movimento.

Diríamos, pois, que 'harmonia' composicional seria uma palavra-chave ao contemplarmos esse quadro de Vincent van Gogh. Dessa forma, o quadro é um exemplo de design composicional que corrobora a afirmação de Laino (2010) de que composição é a prática que consiste em estruturar todos os elementos que constituem um quadro, "levando em consideração a organização de seus aspectos formais, das figuras, das luzes e sombras, dos contornos e da cor." (LAINO, 2010, p. 10).⁷⁵

Apresentaremos, a seguir, uma obra do mestre francês do Romantismo na pintura, Eugène Delacroix (1798-1863), para explorar outros sistemas da função Composicional. A obra é *Hamlet e Horácio no Cemitério*, pintada em 1839. Delacroix produziu uma quantidade significativa de pinturas inspiradas em obras literárias, principalmente de Shakespeare⁷⁶, que exercia sobre ele um verdadeiro fascínio. Só sobre a peça *Hamlet* ele produziu 16 litografias e mais algumas pinturas em óleo (O'NEIL, 1991, p. 201). O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) afirma que "Delacroix foi o tradutor comovente de Shakespeare, Dante, Byron e Ariosto. Semelhança importante e diferença insignificante." (BAUDELAIRE, 1998,

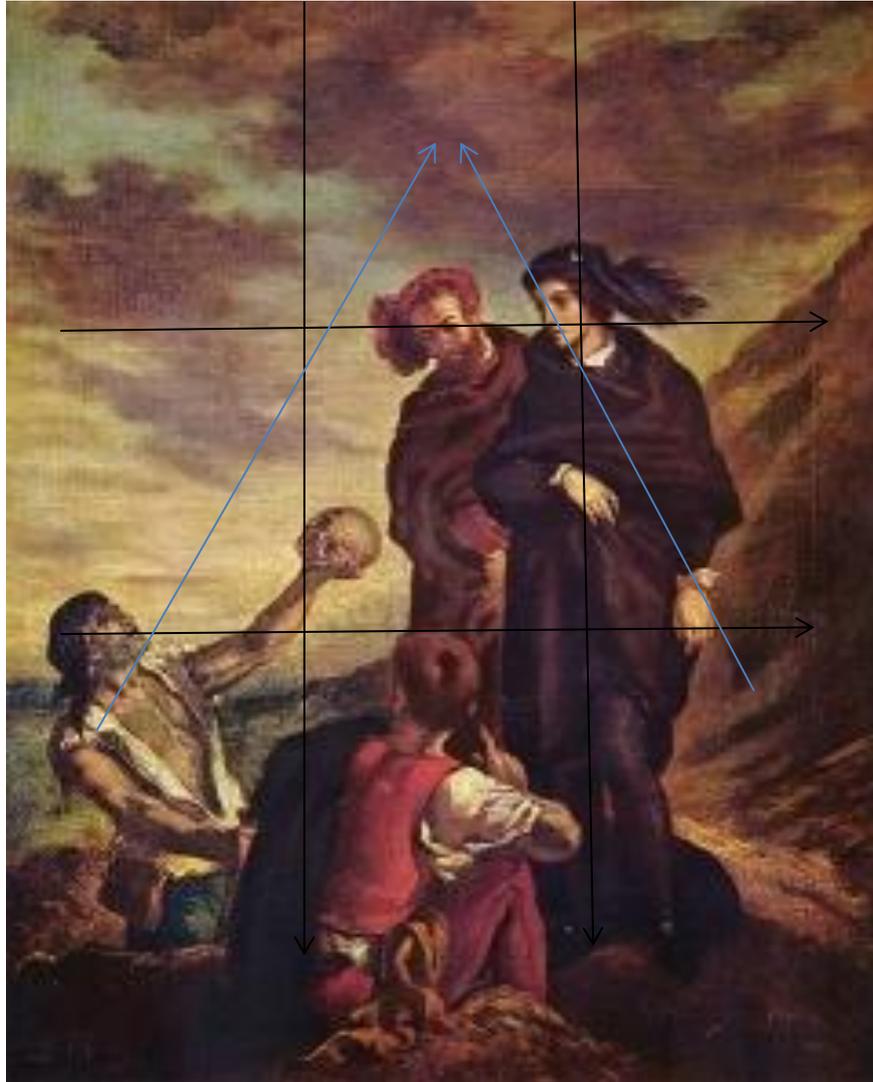
⁷⁵ [...] en prenant en compte l'organisation de ses aspects formels, des figures, des lumières et des ombres, des contours et de la couleur. (LAINO, 2010, p. 10).

⁷⁶ Em 2014, por ocasião das comemorações relativas aos 450 anos do nascimento de Shakespeare (1564-1616), foi organizada, em Paris, no Musée National Eugène Delacroix, uma exposição com as litografias e pinturas de Delacroix baseadas nas obras de Shakespeare, cujo título era: **Exposition Eugène Delacroix, «le plus légitime des fils de Shakespeare»** (Exposição Eugène Delacroix, «o mais legítimo dos filhos de Shakespeare»). Site da exposição:

<<http://www.louvre.fr/expositions/eugene-delacroix-le-plus-legitime-des-fils-de-shakespeare>>

p. 59). Baudelaire considera ainda que, nas obras de Delacroix, as linhas e as cores fazem pensar e sonhar.

Figura 12 – Hamlet e Horácio no Cemitério (1839), de Eugène Delacroix. Óleo sobre tela, 29 cm x 36 cm. Musée du Louvre, Paris.



Fonte: Google Imagens.

No quadro *Hamlet e Horácio no Cemitério*, o aspecto composicional é apenas ‘aparentemente’ simples. Considerando a unidade *Obra*, em termos de realização do sistema *enquadramento*, há uma espécie de colina na lateral direita, que ocupa quase toda a altura do quadro, até a altura da cabeça de Hamlet. A partir desse ponto, o que se destaca como recurso de enquadramento é o céu sombrio, de nuvens escuras, que paira sobre a cabeça das figuras de Hamlet e de Horácio, praticamente fechando o enquadramento, como a dizer que

não há saída para o homem, a não ser a morte que se apresenta diante dele, personificada na caveira de Yorick, que o coveiro segura com a mão estendida em direção a Hamlet. Embora, como já vimos, por definição os recursos do enquadramento sejam mais comumente postados nas laterais, quando se deseja uma composição mais fechada esses recursos podem ser expandidos para o fundo do quadro, como vimos em *O Massacre dos Inocentes*.

Toda a fala de Hamlet no texto de Shakespeare, inconformado com o destino do homem, irremediavelmente predestinado à cova, parece se concretizar na recusa em segurar a caveira. Essa recusa está visualmente representada na pintura pela postura, pelo gesto, recolhendo a mão, ao invés de estendê-la.

Ao considerarmos o sistema *cor*, na unidade mais ampla, a *Obra*, sentimos de imediato a predominância de uma atmosfera escura, de uma reinante tonalidade sombria, o que é absolutamente *à propos*, em se tratando de *Hamlet*. Em outras palavras, a atmosfera do quadro é quase um eco da figura do príncipe, todo vestido de preto, como ao longo da peça de Shakespeare de preto sempre está o príncipe enlutado. Em termos de *linhas* na composição, se traçarmos uma linha imaginária partindo do canto inferior esquerdo para o canto superior direito, veremos que metade do quadro é dedicada à terra e outra metade é dedicada ao céu. Parece haver aí mais um eco com a temática da cena em torno da vida e da morte. E quanto à temática da morte, se dividirmos o quadro conforme a regra dos terços, como fizemos com as linhas pretas, veremos que a caveira ocupa posição praticamente central no quadro, encostada em uma das linhas do terço central. Em termos ainda da divisão dos terços, o outro grande destaque é dado à figura de Hamlet, cuja cabeça está exatamente na confluência das linhas no lado direito dos terços central e superior, ou seja, a posição de maior destaque de uma figura no desenho composicional. Esse posicionamento da figura de Hamlet também permite o sutil distanciamento da caveira.

Em termos da unidade *Figura*, a composição piramidal do quadro quanto à disposição das figuras, conforme ressaltado pelas linhas azuis, pode ser vista como irônica, colocando os coveiros sentados no chão, na parte inferior, enquanto Hamlet e Horácio estão de pé e, portanto, na parte mais alta da pirâmide. A ironia ficaria por conta da fala de Hamlet na peça, quando ele ressalta

que na morte todos se igualam, todos se tornam pó, de Yorick, o bobo da corte, a figuras poderosas como Alexandre, o Grande, e o imperador Júlio César.

O destaque da figura de Hamlet também se realiza pelo sistema cor, sendo o único na pintura totalmente vestido preto. Delacroix ainda caracterizou o príncipe com cabelos longos e negros, reforçando o destaque.

**Quadro 8 – Quadro explicativo de todos os sistemas da Função
Composicional**

| FUNÇÃO | COMPOSICIONAL | DETALHAMENTO DOS SISTEMAS |
|--------------------------|--|--|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais | <p>O termo 'gestalt' está relacionado à teoria da percepção visual, cujos princípios estão ancorados na noção de que temos a tendência a captar o estímulo visual em seu todo e só depois fragmentá-lo em partes que se interconectam.</p> <p>Como observamos na coluna à esquerda, O'Toole (2011) apresenta basicamente dois aspectos da composição como fatores que contribuem para a realização da harmonia gestáltica numa pintura, quais sejam, o enquadramento e o traçado/ disposição de linhas (geralmente imaginárias) horizontais, verticais e diagonais. Dessa forma, é por meio do entrelaçamento, da inter-relação do enquadramento com esse conjunto de linhas que se constitui a estrutura na qual a representação se insere.</p> <p>Numa obra não figurativa, o jogo composicional de linhas pode ser o próprio foco e motivo da obra.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Proporção Geometria Linha Ritmo Cor</p> | <p>O sistema <i>proporção</i> diz respeito às relações de adequação proporcional das partes com o todo da obra e é um aspecto decisivo para a harmonia do conjunto, proporcionando a sensação de equilíbrio. A harmonia é frequentemente associada à simetria (O'TOOLE, 2011). Já o equilíbrio numa composição bem estruturada pode ser estabelecido, também, pelas relações assimétricas.</p> <p>O'Toole destaca quatro sistemas interligados à noção de proporção.</p> <p>Geometria – refere-se à utilização de princípios da geometria para a organização da composição de um quadro. É a aplicação, por exemplo, da chamada regra dos terços, que é aplicada por meio da segmentação do quadro em partes iguais, traçando-se duas linhas retas tanto no sentido vertical quanto no sentido horizontal e as imagens que o pintor deseja destacar são inseridas próximas à interseção dessas linhas.</p> <p>Linha – linhas na composição de um quadro podem ter realizações bem concretas, como no contorno de figuras e objetos (e podem se destacar pelo seu traçado mais forte ou menos forte, veiculando significados específicos), mas também podem ser imaginárias, como no posicionamento de elementos que conduzem o olhar na perspectiva linear.</p> <p>A linha pode apresentar diferentes espessuras (grossa, fina, média) e vários tipos: reta, curva, quebrada, ondulada, espiral. Quando é reta e vertical se relaciona à ideia de equilíbrio e</p> |
|--|--|

| | | |
|--|---|--|
| | | <p>estabilidade. Sendo curva, relaciona-se à sinuosidade e suavidade; quando reta horizontal, relaciona-se ao dinamismo. Quando horizontal, o próprio nome o diz, remete ao horizonte, ao infinito e ao descanso. Quando é reta e inclinada sugere estado de dinamismo.</p> <p>Ritmo – a realização do sistema ritmo na composição de uma pintura está relacionada à recorrência de determinados elementos que se repetem.</p> <p>Quando a repetição de certos elementos é muito regular pode causar o efeito de monotonia na obra. Dessa forma, uma composição bem elaborada apresenta a repetição de maneira alternada e não totalmente da mesma forma, ou seja, a repetição de uma forma triangular, por exemplo, apareceria em tamanhos diversos e poderia estar embutida no formato de variados objetos.</p> <p>Cor – A cor é um dos elementos da linguagem visual junto à linha, espaço, volume e luz. Na função Composicional pode, literalmente, dar o ‘tom’ de toda a obra. Dessa forma, o uso de cores quentes e frias, da escala de tons claros e escuros, por exemplo, pode veicular toda uma gama de significados e, assim, definir de imediato para o espectador um aspecto dominante da obra.</p> |
| | <p>Posição relativa na obra</p> <p>Alinhamento,</p> | <p>O sistema <i>posição relativa do episódio na obra</i> é realizado por elementos composicionais como o <i>alinhamento</i>, que pode ser central ou lateral.</p> |

| | | |
|-----------------|--------------------------------------|---|
| Episódio | Interação e Coerência de formas | Assim, o <i>alinhamento</i> de um episódio dentro do quadro e sua interação com os outros episódios e com as formas representadas é que constituirá a relação de coerência do episódio com a narrativa mais ampla da obra. |
| Figura | Posição relativa no episódio | Este sistema é relativo ao destaque (ou não) que ocupa(m) a(s) figura(s) dentro do episódio em relação a outras figuras. O que contribui para tal destaque? Que recursos são utilizados para proporcionar o foco numa determinada figura? |
| | Paralelismo/ Oposição | Nos sistemas <i>paralelismo/ oposição</i> é analisado se determinada figura representada na pintura está em posição paralela ou oposta a alguma outra figura. Se estiver em relação de paralelismo, o que esse paralelismo reforça? Se estiver em relação de oposição, o que essa oposição destaca, que aspectos põe em evidência, em relevo? |
| | Subenquadramento | O <i>subenquadramento</i> inscreve-se no que já foi explicitado sobre o enquadramento, com a diferença de que não se aplica à obra como um todo, mas é referente ao enquadramento de uma figura ou figuras com recursos do seu entorno (objetos, outras figuras, formas naturais, jogo de luz e sombras) para destacá-la(s), para que a atenção recaia sobre a(s) mesma(s). |
| Membro | Coesão: Referência Paralelismo | O sistema <i>coesão</i> é realizado pelas relações de referência operantes na unidade Membro. Essas referências podem estar em relação de |

| | | |
|--|--------------------|---|
| | Contraste Ritmo | paralelismo ou de contraste e são essas relações, que aparecendo de forma recorrente, contribuem para delinear e estabelecer o ritmo da obra. |
| | | |

Fonte: Elaborado pela autora.

Esse detalhamento minucioso de todos os sistemas das três funções foi um passo indispensável para que dispuséssemos do modelo de O’Toole (2011) explicitado na íntegra de forma a ser aplicado nas análises.

2.2.4 Pesquisas desenvolvidas no âmbito do LEAD/PROCAD

Esta tese, ao filiar-se às pesquisas do LEAD/PROCAD, leva em consideração o estágio atual das discussões metodológicas para a realização de audiodescrição de obra de arte bidimensional resultante das pesquisas já realizadas. Defende, assim, em consonância com os trabalhos já desenvolvidos, a necessidade de uma ferramenta descritiva da obra de arte que auxilie o audiodescritor em sua compreensão e interpretação da obra para que possa construir o processo de ressignificação dos aspectos visuais para a linguagem verbal.

Concordamos com Araújo e Magalhães (2012), Araújo e Oliveira Jr. (2013), e Aderaldo (2014), que o modelo de O’Toole (2011) pode trazer uma contribuição ímpar nesse sentido. Como o modelo é restrito à análise propriamente dita de obras de arte para efeito de fruição por parte de qualquer indivíduo, não necessariamente direcionado à audiodescrição, é fundamental aliar-se a propostas relativas ao processo de audiodescrição, como propõem Araújo e Magalhães (2012). As autoras desenvolveram um projeto de pesquisa intitulado *Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução*, como parte do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – Procad 008/2007 entre a UECE e a UFMG.

O trabalho de Araújo e Magalhães (2012) explora a interdisciplinaridade das áreas mencionadas, na tentativa de reunir princípios

teóricos de análise da obra artística e princípios dos estudos de tradução, especificamente da tradução audiovisual acessível. A pesquisa foi apresentada, em versão ainda não concluída, no congresso *Media for All*, 2011, em Londres. Naquela ocasião, as autoras apresentaram uma proposta de análise e de audiodescrição do quadro *As meninas* (1656), de Diego Velázquez (1599-1660). Naquele estágio das pesquisas as autoras utilizaram dois modelos teóricos para a análise da obra, o de O'Toole (1994)⁷⁷ e o de Kress e Van Leeuwen (1996)⁷⁸. As autoras fizeram um recorte das funções propostas nos dois modelos. Assim, utilizaram a função Modal de O'Toole (1994) e a função Interacional de Kress e Van Leeuwen (1996), que, de certa forma, se correspondem. Portanto, foi desenvolvida uma análise parcial da obra e elaborado o roteiro da audiodescrição a partir das observações sistematizadas. Araújo e Magalhães (2012) enfatizam que aquele foi um primeiro passo e que veem a necessidade de utilização da análise semiótica em relação, também, às outras funções, quais sejam, a Representacional e a Composicional. Assim, estabelece-se, de forma pioneira, um caminho inicial para a proposta metodológica que envolve, no processo audiodescritivo de obra de arte visual bidimensional, uma prévia análise semiótica que vem se agregar com os princípios de TAV acessível.

Continuando as pesquisas do LEAD/UECE na área de audiodescrição de pintura, Araújo e Oliveira Jr (2013) desenvolveram um trabalho com obras do pintor cearense Aldemir Martins (1922-2006). O *corpus* escolhido é constituído de dois quadros, ambos intitulados Cangaceiro – um de 1977/1978 e o outro de 1979. A pesquisa seguiu a metodologia já proposta inicialmente por Araújo e Magalhães (2012), ou seja, a descrição da obra utilizando O'Toole (1994) em conjunção com os princípios de TAV acessível. Foi dado um passo a mais no sentido de que todas as funções foram exploradas na análise, ou seja, a Representacional, a Modal e a Composicional.

⁷⁷ Essa obra é a 1ª edição. A 2ª edição, de 2011, é a que utilizamos neste trabalho. Por isso, apresentamos aqui a referência da edição utilizada pelas autoras, já que não constará na nossa lista de referências, por não fazer parte da bibliografia explorada neste trabalho. Eis os dados: O'TOOLE, Michael. **The language of displayed art**. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

⁷⁸ Essa obra também não foi utilizada neste trabalho, apenas tivemos que mencionar porque foi utilizada pelas autoras que estamos resenhando. Desse modo, a referência fica aqui registrada: KRESS, Gunther; Van LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 1996.

O próximo trabalho, na sequência de pesquisas sobre audiodescrição de obras de arte bidimensionais vinculadas ao LEAD, é o de Aderaldo (2014), a sua tese de doutorado pela UFMG, que mantém uma conexão com o grupo em virtude do Procad UECE/UFMG. A autora seguiu parcialmente o caminho que já vinha sendo trilhado nas pesquisas anteriores, pois adota a análise prévia das obras por meio de um modelo semiótico como requisito importante no processo de audiodescrição de pinturas. No entanto, vai se diferenciar, em primeiro lugar, pelo fato de já não utilizar o modelo de Kress e Van Leeuwen (1996), pois, conforme justifica, esse modelo não foi elaborado para a especificidade de pinturas, e, sim, para imagens mais ligadas à publicidade. Em segundo lugar, pela proposta de elaboração de parâmetros para audiodescriptores.

A autora utiliza um *corpus* de dois quadros e suas respectivas audiodescrições (*Olhos que não querem ver*, de Aixa e *Duplo Segredo*, de Magritte) para uma análise dos procedimentos descritivos utilizados pelo audiodescriptor à luz de uma análise prévia dos quadros seguindo o(s) modelo(s) semiótico(s) de O'Toole. São utilizadas as versões de O'Toole (1994), O'Toole (2011) e, principalmente, O'Toole (1995)⁷⁹, que é o modelo utilizado como base para a elaboração do quadro dos parâmetros, que, conforme explica a autora, foi por ela expandido, incorporando elementos oriundos dos princípios de TAV acessível. Essa conjunção resultou em um quadro de parâmetros muito detalhados, que visa ser uma ferramenta importante na formação de audiodescriptores de obras de arte bidimensionais (ADERALDO, 2014).

Conforme a autora, seu modelo revisitado⁸⁰ expande em dois a três níveis de delicadeza⁸¹ em relação a O'Toole (1995), refinamento necessário para aumentar a percepção visual do audiodescriptor.

⁷⁹ O'Toole (1995) não é utilizado neste trabalho. Por essa razão, apresentamos aqui a referência da obra, já que não constará na lista de referências. Eis os dados:

O'TOOLE, Michael. Systemic functions of art. In: FRIES, Peter Howard; GREGORY, Michael. **Discourse in society**: systemic functional perspectives. Meaning and choice in language: studies for Michael Halliday. Westport: Ablex, 1995, p. 159-180.

⁸⁰ Embora esta tese também utilize o modelo semiótico de O'Toole (2011), esclarecemos que o modelo de Aderaldo (2014) não foi utilizado por um desencontro temporal, uma vez que à data de nossa qualificação a tese ainda não havia sido publicada.

⁸¹ Nível de delicadeza: grau de refinamento e de detalhamento, uma gradação do geral para o específico. (MATTHIESSEN; TERUYA; LAM, 2010, p. 80).

Aderaldo (2014) propõe, antes da aplicação do modelo semiótico, uma série de perguntas, as quais denomina ‘fase de sensibilização’, de um primeiro contato com a obra (Quadro 9):

Quadro 9 – Perguntas de sensibilização pré-análise semiótica

| | |
|------------------------------|---|
| Função Composicional | Há predomínio de linhas, formas ou cores? Existem formas geométricas? Humanas? Zoomórficas? As cores são distribuídas por peso cromático? As cores demarcam espaços físicos ou sugerem temporalidade? De que modo os espaços estão ocupados? No centro, laterais, superior ou inferior? Há espaço negativo? As figuras formam agrupamentos? De que modo as figuras se inter-relacionam? Que tipo de identificação existe entre as figuras (ou objetos): classe, tamanho, forma, cor? Existem relações de nexos entre os elementos? Os elementos se relacionam por simetria, paralelismo ou por oposição? |
| Função Modal | Entre possíveis elementos dominantes (foco), algo ou alguém se destaca dos demais pelo posicionamento, pela cor ou pelo tamanho? Existem elementos modais no antifoco? As cores sugerem forma ou textura? Sugerem sensação física? |
| | As cores estão relacionadas às emoções? O olhar é oblíquo, direto, compartilhado entre os componentes ou é do tipo olhar negativo? É possível definir o vetor do olhar das figuras? Há informações que dependem do conhecimento enciclopédico do observador (intertextualidade)? |
| Função Representacional | A imagem é abstrata ou figurativa? Quem ou o que está representado? São figuras humanas? Abstratas? Antropomórficas? As figuras são naturalistas como nas fotos ou não? Há ordenação explícita entre as figuras representadas? De que lado começa uma possível narrativa? Existe alguma pista sobre a época e o lugar da representação? Qual? O cenário contribui para informar dados sobre a cultura representada? Alguém está fazendo algo? É possível identificar “estados de ânimo” pelas expressões faciais ou gestuais? Trata-se de parte significativa em relação ao todo? Por quê? As cores estão relacionadas a algum tipo de representação (bandeiras, flâmulas, códigos de trânsito, identidade étnica etc.)? |
| Aproximação ao mundo da PcDV | Quais qualidades como tamanho, forma e cor podem ser comparadas a elementos do mundo da PcDV? Quais percepções sensoriais, como tato e temperatura, podem ser agregadas à tradução verbal da imagem? |
| Elementos intratextuais | Como podem ser explorados elementos verbais como título? Palavras, letras, números, data e assinatura são abordados como elementos intratextuais? |
| Qualidades materiais | Como podem ser abordadas a matéria, a técnica e o suporte? |

Fonte: Aderaldo (2014, p. 179-180).

Quadro 10 – Sistemas e funções em interação na pintura

| SISTEMAS E FUNÇÕES EM INTERAÇÃO NA PINTURA MODELO ADAPTADO DE O'TOOLE (1995) EM INTERFACE COM DE COSTER E MÜHLEIS (2007) E HOLLAND (2009) | | | |
|---|--|---|---|
| <p>Gênero { Figurativo Não figurativo (Abstrato)</p> <p>Hierarquia clássica dos gêneros na pintura { <u>Descritivos</u> - retrato - autorretrato - nu - paisagem (vedusta, marinha, panorama, casario, paisagem campestre, etc) - natureza morta</p> <p>{ <u>Narrativos</u>: - cenas históricas (pintura religiosa, mitologia, cenas literárias, alegoria) - pintura de gênero</p> <p>{ <u>Híbridos</u>: - obras contemporâneas (colagem mista, intervenção etc)</p> <p>Escola/movimento/estilo: Renascimento – Barroco – Impressionismo – Expressionismo – Surrealismo – Cubismo – Pop Art – Grafismo – Construtivismo – Op Art – Intervenção etc.</p> | | | |
| Funções Unidades | Composicional (Coesão entre elementos visuais e coerência temática) | Modal (Envolvimento com espectador) | Representacional (Mundo representado) |
| Obra | <p>Gestalt (do todo às partes, das partes ao todo)</p> <p>Tema { épico emocional ficcional abstrato</p> <p>Ponto: isolado esparso ou rarefeito agrupado ou adensado</p> <p>Linha: curva reta</p> <p>Forma { geométrica: triângulo quadrado círculo orgânica livre ou ornamental retilínea</p> <p>Textura: áspera, suave lisa, grossa macia, dura etc</p> <p>Cor: primária secundária terciária complementar</p> <p>Direção: horizontal (descanso) diagonal (movimento) vertical (ordem)</p> <p>Enquadramento: superior inferior</p> | <p>Perspectiva: volume profundidade</p> <p>Cor: saturação (matiz) clareza (valor) brilho quente, fria</p> <p>Espaço (positivo vs negativo)</p> <p>Foco { Enquadre Iluminação Equilíbrio Ritmo (repetição de recursos) Movimento: estático vs dinâmico</p> <p>Modalidade (envolvimento) { Fantasia vs Autenticidade Olhar: direto oblíquo negativo Textura Intertextualidade</p> | <p>Cena: ações eventos</p> <p>Cenário (componentes)</p> <p>Paisagem</p> <p>Retrato (identificado ou anônimo)</p> <p>Objeto</p> <p>Figuras geométricas</p> |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | lateral central | Posição: centrada no espectador centrada no objeto | |
| | Alinhamento | | |
| Figura (s) (humana, antropomórfica, objeto, forma geométrica) | Posição relativa na Gestalt { destaque não destaque proporção enquadre Interação de formas (coesão) { padronização paralelismo oposição alinhamento proporção escala ritmo movimento | Relação com espectador: modo e atitude Olhar: direto oblíquo negativo Gesto: pés e mãos cabeça, olhos e boca Interação de modalidades Cor: saturada, insaturada, clara, escura brilhante, opaca, quente, fria Perspectiva: vários planos, chapada Proporção Alinhamento Iluminação Espaço Enquadre Ritmo (repetição) Movimento: ondulado retilíneo ascendente descendente unidirecional Modalidade: fantasia autenticidade Textura (palpabilidade): aspereza, maciez suavidade, dureza Intertextualidade { simbolismo apropriação citação autocitação ironia paródia | Figuras individuais (humanas, antropomórficas etc.) Caracterização: indumentária, adereços, dotes físicos Postura: frontal lateral inclinada de pé sentada deitada etc Ação e Gesto: com membros com cabeça Objeto(s) { Forma Cor Posição: horizontal vertical oblíqua Formas geométricas { Forma: triângulo quadrado círculo Cor Posição: horizontal vertical, oblíqua Figuras em grupos: sequência lateral contínua, descontínua inter(ações): de objetos ou pessoas |
| Membro | Relação semântica de hierarquia { holonímia meronímia Relação semântica de inclusão { hiperônimo hipônimo | Estilização Atenuação (desvanecimento, simplificação de formas) | Partes de { corpo objeto forma (geométrica) |

Material ou técnica (óleo, guache, sanguínea, carvão etc)

Tipo de suporte: dimensão e formato

Elementos verbais, numéricos, alfanuméricos (assinatura, frases, números, data)

Título

Fonte: Aderaldo (2014, p. 180-183).

Ainda no âmbito do grupo do LEAD, destacamos a pesquisa desenvolvida por Praxedes-Filho e Magalhães (2015), que analisa um *corpus* de roteiros de audiodescrição de pinturas extraído de um site americano, sob a perspectiva da teoria da avaliatividade. Os autores concluíram que os roteiros sempre continham marcas de avaliação e interpretação, revelando, assim, a ausência de neutralidade.

Essa constatação corrobora a posição de Holland (2009) de que a neutralidade na audiodescrição de obras de arte não se sustenta e nem é desejável. Nesta pesquisa assumimos esse posicionamento da incorporação do componente interpretativo nas ADs de pintura.

3 METODOLOGIA

Abordaremos nesta seção os aspectos metodológicos tanto em relação ao contexto da pesquisa, quanto em relação ao *corpus*, ao perfil dos participantes, estabelecendo os instrumentos e procedimentos de coleta de dados utilizados na pesquisa de recepção.

3.1 CONTEXTO DA PESQUISA

O *locus* de desenvolvimento da pesquisa é o Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará (UECE), uma vez que está interligada às demais pesquisas em TAV acessível que vêm sendo desenvolvidas no escopo do grupo LEAD. Portanto, a tese constitui-se, assim, uma continuidade, um desdobramento dos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Projeto de Cooperação Acadêmica (UECE/UFMG), no sentido de desenvolver uma proposta metodológica de audiodescrição de obras de arte, apoiada nos estudos de semiótica social multimodal e nos estudos da tradução.

3.2 TIPO DE PESQUISA

A pesquisa proposta apresenta dupla dimensão: a primeira é uma dimensão descritivo-exploratória, pois elaboramos os roteiros de audiodescrição dos quadros constituintes do *corpus*, a partir de uma análise das obras baseada no modelo de análise de obras de arte – pintura – proposto por O'Toole (2011) e a partir de subsídios teóricos da tradução audiovisual, especificamente De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009). A segunda dimensão é também de caráter exploratório em termos dos objetivos, pois realizamos uma pesquisa de recepção das audiodescrições com PcDVs, que se caracteriza como uma pesquisa de campo em termos dos procedimentos adotados.

3.3 CORPUS

Foram utilizados para a audiodescrição dois quadros do pintor Pieter Bruegel, a saber: *Hunters in the Snow* (*Caçadores na Neve* – 1565 – Óleo sobre painel de carvalho, 117 x 162 cm; Kunsthistorisches Museum, Viena) e *The Harvesters* (*Os Ceifadores* - 1565 – Óleo sobre painel de madeira, 119 cm x 162 cm. Metropolitan Museum of Art, New York).

Figura 13 – Caçadores na Neve



Fonte: Google Imagens.

Figura 14 – Os Ceifadores



Fonte: Google Imagens.

Os quadros escolhidos têm um elo, pois são ambos paisagens com figuras humanas, um gênero híbrido de paisagem com cenas do cotidiano, isto é, com a pintura de gênero, e cada um apresenta uma estação do ano – inverno e verão. Fazem parte de uma série de quadros pintados por Pieter Bruegel em 1565, representando meses ou estações. Eram seis quadros, dos quais restam cinco: *Hunters in the Snow* (*Caçadores na Neve*), *The Harvesters* (*Os Ceifadores*), *Haymaking* (*A Colheita do Feno*), *Return of the Herd* (*O Retorno do Rebanho*) e *Gloomy Day* (*O Dia Sombrio*). O quadro correspondente à primavera foi extraviado. Foram pintados sob encomenda de um comerciante de Antuérpia, Niclaes Jongelinck, para decorar sua casa de campo.

Ao fazer a audiodescrição dos quadros, estaremos buscando estratégias que possam servir de base para outros trabalhos do gênero, no esteio das pesquisas do LEAD.

3.4 DIMENSÃO DESCRITIVO-EXPLORATÓRIA

3.4.1 Preparação da proposta de AD

Para a preparação dos roteiros das ADs dos quadros do *corpus*, procedemos, em primeiro lugar, a análise e descrição detalhada dos mesmos, seguindo o modelo de análise de pinturas proposto por O'Toole (2011). Conforme já expusemos na Fundamentação Teórica, esse modelo sugere a análise de uma pintura considerando três funções: Modal, Representacional e Composicional. De posse dos dados dessa análise dos quadros, que colocou em relevo os aspectos mais importantes e impactantes da obra, passamos a considerar também as indicações de De Coster e Mühleis (2007) e de Holland (2009), especificamente sobre audiodescrição, isto é, as sugestões desses autores no que se refere à descrição da obra visual com a finalidade de acessibilidade. A partir daí é que foram elaborados os roteiros das ADs.

3.5 PESQUISA DE CAMPO

A pesquisa de recepção com PcDVs foi realizada em duas etapas. Na primeira etapa, após a elaboração dos roteiros a partir da análise semiótica, esses roteiros foram gravados e submetidos à apreciação de duas PcDVs. Os dados foram compilados e analisados e, a partir dos resultados, os roteiros foram reescritos e regravados para aplicação na segunda etapa, que teve a participação de cinco PcDVs. Os instrumentos de coleta de dados e os procedimentos adotados estão explicitados, respectivamente, nos itens 3.5.2 e 3.5.3 desta metodologia.

3.5.1 Participantes

Em termos de critério de seleção dos participantes da pesquisa, foi considerada a questão de certa homogeneidade em relação aos perfis dos mesmos. Para tanto, foi utilizado um questionário pré-coleta para ser respondido por todos. No questionário (ver Apêndice A) são abordados aspectos como nível de escolaridade e grau de familiaridade com obras de arte. O perfil buscado era de PcDVs que tivessem tido alguma experiência ou informação sobre obras de arte bidimensionais de natureza artística e/ou que apresentassem uma disposição para apreciação de obras dessa natureza.

Embora não tivéssemos estabelecido um critério inicial sobre o tipo de deficiência visual a ser considerada para seleção dos participantes, à proporção que os contatos foram sendo estabelecidos, configurou-se a seguinte distribuição: Na primeira etapa da pesquisa, com duas PcDVs, tivemos um participante com cegueira congênita e um participante com cegueira adquirida. Vimos que foi importante ter esses dois perfis na primeira etapa, pois alguns aspectos de distinção na apreciação desses participantes revelaram pontos que podem ser norteadores de discussão em outros trabalhos que se proponham analisar tais diferenças. Na segunda etapa, com cinco PcDVs, todos os participantes tinham cegueira adquirida. Essa homogeneidade permitiu, assim, focalizar os resultados relativos a esse perfil de PcDV.

3.5.1.1 Perfil dos participantes da primeira etapa da pesquisa

Perfil PcDV1

A PcDV1 é do sexo masculino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior incompleto na área de Letras/Português.

Quanto à questão sobre frequentar exposição, respondeu que costuma ir a exposições e que também tem acesso a obras de arte por meio do computador e de smartphones. Em relação à preferência de algum tipo de obra de arte, a PcDV respondeu que 'pelo fato de ter um pouco de baixa visão' gosta de pinturas mais desenhadas, que acha fascinante a corrente cubista, obras com linhas retas e predomínio do preto e branco. Dessa forma, já foi respondida também outra pergunta, referente ao tipo preferido de pintura. O participante enfatizou que gosta muito de arte.

Sobre já ter 'visitado alguma exposição de arte com audiodescrição', a resposta foi afirmativa, justificando que gostou muito da experiência, se sentiu satisfeito, pois o tipo de obra era interessante e a audiodescrição conseguiu, na sua opinião, repassar a proposta das obras.

Perfil PcDV2

A PcDV2 é do sexo feminino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior completo na área de Letras – Espanhol.

Em relação à primeira pergunta, a respeito de participação em exposições de arte, respondeu que costuma ir a exposições e que também tem acesso a obras de arte por meio do computador, da internet. Sobre preferência de algum tipo de obra de arte, a PcDV2 respondeu que prefere escultura. Já em relação ao quesito pintura mais tradicional x pintura moderna, expressou preferência pela pintura tradicional.

Em termos da questão relacionada à participação em alguma exposição de arte com audiodescrição, a resposta foi afirmativa, justificando que gostou da maioria e que só não gostou daquelas que eram muito longas.

3.5.1.2 Perfil dos participantes da segunda etapa da pesquisa

Perfil PcDV1

A PcDV1 é do sexo masculino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior incompleto. Está cursando Pedagogia.

Quanto à questão sobre frequentar exposição de arte, respondeu que sim, que costuma ir a exposições e que também tem acesso a obras de arte por meio do computador e dos amigos. Em relação à preferência por algum tipo de obra de arte, a PcDV1 respondeu que 'hoje em dia' gosta mais de poesia, mas que já gostou muito de pintura também. Quanto ao tipo de pintura de sua preferência, respondeu que gosta mais de pintura abstrata e surrealista, como a de Salvador Dalí.

Sobre já ter 'visitado alguma exposição de arte com audiodescrição', afirmou que já visitou exposição com texto descritivo em braille. Em relação a ter se sentido satisfeito ou não com a descrição, respondeu que foi 'mais ou menos', pois considerou a descrição 'insuficiente'.

Perfil PcDV2

A PcDV2 é do sexo feminino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior completo na área de Letras – italiano.

Em relação à primeira pergunta, a respeito da participação em exposições de arte, respondeu que não costuma ir a exposições com frequência e que tem acesso a obras de arte por meio da internet e de filmes. Sobre preferência por algum tipo de obra de arte, a PcDV2 respondeu que prefere a música e a literatura, já que não pode depender das imagens. Ressaltou que em primeiro lugar está a música, pois reúne palavra e som e também gosta muito de literatura, pois é um campo vasto, no qual a descrição tem maior peso. Em relação ao tipo de pintura de sua preferência, disse que a acha a 'pintura surrealista bem legal'. Lembrou que, quando era criança e ainda tinha um maior

resquício de visão, queria ser pintora, tinha um caderno de desenho e adorava pintar animais e seres do mundo encantado.

Em termos da questão relacionada à participação em alguma exposição de arte com audiodescrição, a resposta foi afirmativa, porém ressaltando que a audiodescrição foi feita por 'voluntários', pessoas que queriam ajudar e que gostou bastante. Destacou, ainda, que, não estritamente sobre obra de arte, mas de um modo geral, seus amigos têm procurado saber mais sobre audiodescrição e têm feito descrições que considera muito boas.

Perfil PcDV3

A PcDV3 é do sexo masculino, situa-se na faixa etária de 16-25 anos e, em termos de escolaridade, concluiu o Ensino Médio.

Quanto à questão sobre frequentar exposição, respondeu que não, que não costuma ir a exposições e que tem acesso a obras de arte por meio da internet. Em relação à preferência por algum tipo de obra de arte, a PcDV3 respondeu que gosta de tudo um pouco, mas deu destaque à pintura e à literatura. Quanto ao tipo de pintura de sua preferência, respondeu que gosta mais de pintura abstrata, pois tem que 'tentar entender', tem que 'se colocar no lugar do pintor'.

Sobre já ter 'visitado alguma exposição de arte com audiodescrição', respondeu que não, que não tinha conhecimento de exposições de arte com audiodescrição.

Perfil PcDV4

A PcDV4 é do sexo feminino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior incompleto. Está cursando Pedagogia.

Em relação à primeira pergunta, a respeito da participação em exposições de arte, respondeu que costuma ir a exposições e que também tem acesso à arte por meio do teatro, do cinema e da música. Sobre preferência por algum tipo de obra de arte, a PcDV4 respondeu que gosta muito de teatro e também de escultura e pintura, se fossem acessíveis. Já em relação ao tipo de

pintura, expressou sua preferência pela pintura figurativa, não gosta de pintura abstrata.

Em termos da questão relacionada à participação em alguma exposição de arte com audiodescrição, a resposta foi afirmativa, justificando que gostou, pois a descrição foi objetiva, sucinta, imparcial e não foi cansativa.

Perfil PcDV5

A PcDV5 é do sexo masculino, situa-se na faixa etária de 26-35 anos e, em termos de escolaridade, tem Curso Superior completo na área de Pedagogia e está cursando pós-graduação em Tecnologias Digitais na Educação.

Quanto à questão sobre frequentar exposição de arte, respondeu que sim e que também tem acesso a obras de arte por meio da internet. Em relação à preferência por algum tipo de obra de arte, a PcDV5 respondeu que gosta mais de música e literatura. Quanto ao tipo de pintura de sua preferência, respondeu que o que mais lhe agrada são 'imagens reais', nada abstrato.

Sobre já ter visitado exposição de arte com audiodescrição, respondeu que não.

3.5.2 Materiais de pesquisa

Apresentamos neste item os instrumentos que foram utilizados para a pesquisa de recepção com as PcDVs: questionário pré-coleta, relato livre e relato guiado.

3.5.2.1 Questionário pré-coleta

O questionário pré-coleta tem como objetivo coletar informações sobre os participantes de uma pesquisa sobre audiodescrição de pintura. A identidade dos participantes é preservada, pois todos são identificados através de um sistema de atribuição de número. Dessa forma, temos, por exemplo, PcDV1, PcDV2 e assim por diante. A partir das respostas ao questionário pré-coleta (ver Apêndice A) foi configurado o perfil de cada participante, conforme apresentado no item 3.5.1.

3.5.2.2 Relato Livre

O **Relato Livre** tem o objetivo de saber a opinião do participante sobre o quadro e sobre a audiodescrição sem a interferência da pesquisadora. Portanto, a instrução para esse relato foi de que o participante, após ouvir a audiodescrição, poderia falar tudo o que desejasse tanto sobre a audiodescrição quanto sobre o quadro que ele iria 'ouvir'. Em seguida, a PcDV fazia um novo relato, mas desta vez guiado, com perguntas.

3.5.2.3 Relato guiado

O Relato Guiado contém questões versando sobre a contribuição da AD para a apreciação dos quadros de Bruegel constituintes do *corpus*.

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro:

A cena representada

As pessoas e suas ações

As cores e suas combinações ou contrastes

A paisagem

A relação das pessoas com o ambiente

A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique _____
6. O que você menos gostou no quadro?
Justifique _____

3.5.3 Procedimentos

A coleta de dados foi realizada conforme os seguintes passos:

1. Leitura do TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido);
2. Aplicação do questionário pré-coleta;
3. Apresentação do quadro através da audiodescrição;
4. Relato livre;
5. Relato guiado.

Todos esses passos foram realizados em uma sessão, individualmente, com cada um dos participantes, na qual foram apresentadas as audiodescrições dos dois quadros do *corpus*.

Os participantes foram informados de que se tratava de uma pesquisa que busca estratégias para orientar e aperfeiçoar audiodescrições de pinturas e que eles deveriam consentir em participar da pesquisa conforme o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido registrado no Comitê de Ética (Parecer No 100125).

Todas as respostas das PcDVs foram gravadas em vídeo e os dados transcritos para análise.

3.6 ANÁLISE DOS DADOS

A análise dos dados foi efetuada procurando-se estabelecer um ponto de interconexão entre os protocolos de pesquisa, a saber, relato livre e relato guiado, e as bases teóricas que dão suporte ao trabalho, quais sejam, o modelo de análise de obra de arte de O'Toole (2011) e os trabalhos em TAV acessível de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

4 RESULTADOS DA ANÁLISE DOS QUADROS E ROTEIROS DAS AUDIODESCRIÇÕES

Nesta parte do trabalho, apresentamos as análises dos dois quadros do *corpus* da pesquisa, *Caçadores na Neve* e *Os Ceifadores*, de Pieter Bruegel. Em seguida são apresentados os comentários sobre a elaboração dos roteiros e os roteiros.

As análises foram realizadas seguindo o modelo de O'Toole (2011), resenhado na parte teórica. Embora O'Toole enfatize que a análise pode ser iniciada a partir de qualquer uma das funções, optamos por seguir a sugestão de Aderaldo (2014) de começar pela função Composicional, o que permite abordar as pinturas a partir da organização e disposição dos elementos no espaço pictórico. Para cada função seguiremos o seguinte esquema: analisamos os principais sistemas da função com algumas exemplificações de recortes dos quadros e em seguida resumimos a análise de todos os sistemas da função em quadro, a exemplo do que fizemos na fundamentação teórica. Os sistemas que não forem mencionados na parte das ilustrações estarão presentes no quadro.

4.1 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO QUADRO CAÇADORES NA NEVE

Caçadores na Neve foi pintado por Pieter Bruegel em 1565 e faz parte de uma série de seis quadros representando as estações, ou os meses. A série foi encomendada por Niclaes Jonghelinck, mercador de Antuérpia, que era um admirador e colecionador da obra de Bruegel. Segundo Roberts (2013), quando o mercador faleceu, tinha 16 quadros do pintor. Em *Caçadores na Neve* estão representados os meses de dezembro e janeiro, em pleno e rigoroso inverno.

Figura 15 – *Caçadores na Neve* (1565), de Pieter Bruegel. Óleo sobre painel de carvalho, 117 cm x 162 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Google Imagens⁸².

Como afirma Seipel (2007), já foi dito repetidamente que os quadros dessa série são considerados as primeiras grandes paisagens da arte ocidental. O autor enfatiza que *Caçadores na Neve*, especificamente, é, na verdade, o quadro mais importante em termos de representação do inverno na pintura europeia. Ao comentar o quadro, Stokstad e Cothren (2011, p. 705) afirmam: “... é um fragmento da vida diária fielmente reproduzido em uma composição cuidadosamente elaborada.”⁸³ Esse aspecto é reforçado por Richardson (2011), ao comentar que, não apenas em *Caçadores na Neve*, mas também nos outros quadros da série, há uma elaboração composicional complexa que conduz, que guia o olhar do espectador para o fundo do quadro.

⁸² Imagem sem direitos autorais . Endereço eletrônico: http://bp2.blogger.com/_KP0BYctB-O4/RI3msRauC3I/AAAAAAAAAFs/fAsn-EKYGEU/s1600-h/Brueghel_the_elder_-_Hunters_in_the_snow.jpg

⁸³ “...it is a slice of everyday life faithfully reproduced within a carefully calculated composition.” (STOKSTAD e COTHREN, 2011, p. 705).

O quadro é uma paisagem de inverno que consegue tal nível de representação que é como se pudéssemos sentir, de fato, a atmosfera de inverno, com muita neve. Vöhringer (2013) afirma que, embora não haja flocos de neve caindo como em outras pinturas de inverno, a predominância de tons de branco e a representação quase tridimensional da neve acumulada tanto no chão quanto nos telhados é o que torna a paisagem invernal absolutamente verossímil. O céu de tonalidade acinzentada, as árvores desnudas, desfolhadas, a brancura da neve fresca que se estende como se derramada, recobrendo a maior parte da superfície do quadro, fazem com que ele exale a sensação de um frio intenso. É como se o pintor estivesse mostrando um ideal de uma tarde de inverno em um longínquo vilarejo, em um vale isolado por altas montanhas com pessoas fazendo suas tarefas, preparando o fogo para aquecer-se do rigor do gelo.

Figura 16 – Destaque para pessoas acendendo o fogo.



No lado oposto, o gelo proporciona momentos de diversão, de lazer em cena que mostra silhuetas minúsculas em momentos de ‘descontração’.

Figura 17 – Figuras divertindo-se nos lagos congelados.



Que recursos visuais o pintor usa para conseguir transmitir tais sensações, para envolver o observador na cena apresentada? Para responder a essa pergunta, vamos utilizar elementos, *sistemas* das três macro funções – Composicional, Modal e Representacional – propostas por O’Toole (2011, p. 24) para a análise de pinturas.

4.1.1 Função Composicional

Em termos da função **Composicional**, no que diz respeito à *gestalt*, a obra é perpassada por uma complexa rede de linhas *diagonais*, *verticais* e *horizontais*. Há duas grandes diagonais que dominam o quadro: a do vale, que atravessa diagonalmente da parte inferior direita para a parte superior esquerda e outra diagonal, em sentido contrário, começando no canto inferior esquerdo e que aponta para o lado superior direito da pintura, para as longínquas montanhas. É a direção seguida pelos caçadores. Esses dois direcionamentos são reforçados pelo *enquadramento* por meio de construções nas duas laterais do quadro. No lado direito, a partir do canto inferior, o *enquadramento* é feito, em primeiro lugar, pelas construções, seguidas de uma fileira de árvores e, na parte superior da lateral, pelas montanhas, que se estendem no background. No lado esquerdo, o *enquadramento* é realizado por um tronco de árvore e pelos altos telhados das casas que ocupam quase toda a altura do quadro. Esse *enquadramento* delimita

o mundo representado na pintura, aquele universo no qual se inserem as figuras que ali se movimentam, é como um recorte.

O primeiro plano é dominado por linhas diagonais, destacando-se a diagonal marcada pela base das árvores e das figuras dos caçadores e dos seus cães, que partem bem do canto inferior esquerdo da pintura. No entanto, no grande vale que domina a parte central do quadro, predominam as linhas horizontais dos riachos que se estendem congelados e repetidas linhas curvas, que aparecem nas copas arredondadas das árvores e nos amontoados de neve, dando a impressão de uma neve fofa, suave, fresca. São essas formas curvas que parecem nos transmitir harmonia. Já no lado esquerdo, predominam as *linhas* verticais e diagonais dos troncos e galhos das árvores em primeiro plano e a atmosfera parece mais hostil.

Os troncos das árvores, em sentido vertical, também funcionam como *subenquadramento* para o *episódio* da entrada dos caçadores que caminham claramente alinhados na direção indicada pelos troncos que se postam a seu lado e à sua frente, como a indicar um caminho.

Figura 18 – Predomínio das linhas verticais nas árvores.



Outro *subenquadramento* que se sobressai é o do lagos dos patinadores, que estão bem ressaltados pela ponte e pelas casas no canto inferior direito, que formam um bloco bem sólido delimitando-os e, conseqüentemente, concentrando ali a atenção do espectador.

Toda essa composição apresenta uma simetria quase milimétrica, pois o quadro é dividido exatamente ao meio no sentido vertical, por um dos troncos das árvores. A divisão praticamente deixa os episódios associados à diversão no inverno, à direita. Os altos e desfolhados troncos postados paralelamente na metade esquerda da pintura reforçam o lado rigoroso do inverno. É o sistema *paralelismo*, na linguagem de O'Toole (2011). O *paralelismo* é reforçado em termos de *Figuras*, pois os caçadores estão posicionados e alinhados de forma semelhante. Isso também é observado em relação aos cães.

Nesse sentido é que também deve ser analisado o sistema *ritmo*, que se revela nas repetições das extremidades dos galhos das árvores, que apontam na direção das montanhas. Esse padrão replica-se por meio do pássaro que pousa em um dos galhos, na mesma direção, e é reforçado com o pássaro que se aventura em voo na atmosfera gelada, em busca das montanhas.

Ao lado direito, os dois lagos de patinadores também alinham-se de forma paralela, reforçando, assim, o espaço da descontração em oposição ao lado esquerdo, com os caçadores, que mostra o rigor do inverno. É como uma sintaxe de estruturas paralelas para reforçar um ponto. As duas grandes diagonais já mencionadas são absolutamente simétricas, partindo respectivamente do canto inferior direito para o canto superior esquerdo e do canto inferior esquerdo para o canto superior direito. Portanto, como informado na parte teórica sobre a função composicional, a simetria é um dos recursos que provocam a sensação de harmonia e equilíbrio.

O sistema *oposição* está nitidamente demarcado por meio da árvore, linha vertical que divide o quadro em duas perfeitas metades: à esquerda, linhas verticais predominantes e à direita, as linhas horizontais que demarcam os lagos, por exemplo.

Figura 19 – Composição verticalizada e centralizada pela árvore



Outro aspecto composicional que contribui para a atmosfera harmônica e tranquila, mas, ao mesmo tempo, congelante, é o uso da *cor*. Sellink (2004, p. 31) afirma: “A forma como Bruegel usa a cor, o tom e a sombra torna o clima e as estações tangíveis de uma maneira que é ao mesmo tempo sutil e eficaz.”⁸⁴ A pintura tem um predomínio quase monocromático do branco da neve. Depois do branco, a cor cinza-esverdeada do céu, dos lagos congelados e das águas do riacho é a que mais predomina, sobretudo no lado direito do quadro, passando apenas por uma pequena modulação para o cinza-esbranquiçado das arredondadas copas das árvores. No lado esquerdo, o contraste dos tons escuros dos troncos das árvores com galhos ressequidos/desfolhados e das figuras dos caçadores parece ressaltar uma aspereza que está em oposição à suavidade do lado direito, revestido do macio cobertor branco de neve.

⁸⁴ “Bruegel’s use of color, tone and shade make the weather and the seasons tangible in a manner that is both subtle and effective.” (SELLINK, 2004, p. 31).

Quadro 11 – Resumo dos sistemas da Função Composicional analisados em *Caçadores na Neve*.

| FUNÇÃO | COMPOSICIONAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|------------------|--|---|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais | <p><i>Enquadramento</i> bem marcado com construções, árvore e montanhas na lateral direita e altos telhados de casas na lateral esquerda.</p> <p>Linhas diagonais que indicam direcionamento para as montanhas, à direita, e para o vale, à esquerda e conferem uma dimensão de dinamismo e movimento, pois é seguindo uma dessas diagonais, por exemplo, que os caçadores entram na cena.</p> <p>Linhas verticais, principalmente dos troncos das árvores, que contribuem significativamente para estabelecer a perspectiva linear, pela forma como estão alinhadas, fazendo parte da grande diagonal que se inicia no canto inferior esquerdo, conduzindo o olhar do espectador para as montanhas no canto superior direito.</p> <p>Linhas horizontais que permeiam o vale nos contornos dos lagos e riachos, por exemplo, e adicionam um senso de estabilidade à composição.</p> <p>Linhas curvas das copas das árvores e dos amontoados de neve, que contribuem para a atmosfera de harmonia.</p> |
| | Proporção Geometria Linha Ritmo | <p>Em termos de proporcionalidade, ao considerarmos o conjunto da composição, apresenta-se um cenário perpassado de relações simétricas. Vimos, por exemplo, que o quadro é dividido exatamente</p> |

| | | |
|-----------------|--|---|
| | Cor | <p>ao meio, no sentido vertical, por um dos troncos das árvores.</p> <p>Vimos também que o <i>ritmo</i> se expressa em formas que se repetem, como nas pontas dos galhos secos, nas pontas das lanças dos caçadores e no posicionamento dos pássaros, que O’Toole (2011) considera como importantes intermediários na expressão do ritmo.</p> <p>Em relação à <i>cor</i>, consideramos que seja, provavelmente, o sistema mais impactante da obra, pois o predomínio monocromático quase absoluto do branco veicula o aspecto essencial da paisagem de inverno que o pintor apresenta.</p> |
| Episódio | Posição relativa na obra Alinhamento, Interação e Coerência de formas | <p>Como em vários outros quadros de Bruegel, os <i>episódios</i> assumem posição de destaque dentro de determinadas áreas do espaço pictórico. No caso de <i>Caçadores na Neve</i>, poderiam ser considerados dois episódios principais, quais sejam: à esquerda, o episódio da entrada em cena das figuras dos caçadores e de sua matilha de cães; à direita, o episódio dos patinadores nos lagos congelados.</p> <p>Dentro dessas áreas há ainda os episódios secundários que reforçam as tendências de cada lado: no lado esquerdo, mais hostil, algumas pessoas tentam reagir a esse ambiente acendendo um fogo. No lado direito, outras pessoas também se divertem, além daquelas que estão nos lagos principais.</p> |
| Figura | Posição relativa no episódio | <p>Considerando o episódio da entrada dos caçadores, eles são as figuras centrais, acompanhados dos cães. Esse destaque lhes é</p> |

| | | |
|--|----------------------------------|---|
| | | <p>conferido principalmente pelo tamanho e pelo posicionamento em primeiro plano, o que causa impacto e os aproxima do espectador.</p> <p>Em relação ao outro episódio de grande destaque, o dos patinadores que se divertem nos lagos, embora as figuras sejam representadas como pequeninas, apenas silhuetas distantes, têm um papel de centralidade no episódio, pois em termos do espaço pictórico ocupam, em um sentido quase literal, toda a superfície dos lagos congelados.</p> |
| | <p>Paralelismo/ Oposição</p> | <p>As relações das <i>Figuras</i> entre si dentro de cada episódio, tanto dos caçadores quanto dos patinadores, são basicamente de paralelismo. Quanto aos caçadores, esse paralelismo é constituído pelo alinhamento da caminhada na mesma direção. Quanto aos patinadores, o fato de as silhuetas apresentarem posições e posturas semelhantes e reveladoras da atitude de descontração. Esse paralelismo reforça a estrutura visual significante, como na sintaxe verbal.</p> <p>As relações de oposição se realizariam entre as figuras dos dois episódios, pois os caçadores são representados notadamente curvados e cansados, enquanto os patinadores são representados em posições descontraídas.</p> |
| | <p>Subenquadramento</p> | <p>Em termos de recursos para realçar figuras, destaca-se o <i>subenquadramento</i> dos caçadores, por meio dos altos troncos das árvores por entre as quais caminham.</p> <p>O outro <i>subenquadramento</i> que se sobressai é o</p> |

| | | |
|---------------|---|--|
| | | dos lagos dos patinadores, atraindo o olhar do espectador para aquela área. |
| Membro | <p>Coesão:</p> <p>Referência</p> <p>Paralelismo</p> <p>Contraste</p> <p>Ritmo</p> | <p>As relações de referência numa obra visual são concretizadas pelos recursos do <i>ritmo</i>, por exemplo. Assim, vemos que o ritmo em <i>Caçadores na Neve</i> é expresso pela repetição de elementos que remetem ao direcionamento para as montanhas, ao fundo do quadro. É o caso dos pássaros, que ou voam ou pousam no mesmo direcionamento e da diversidade de galhos, aliás muito ilusoriamente próximos das montanhas, pela altura das árvores.</p> <p>As relações de paralelismo que permeiam o quadro em diversos níveis também constituem um forte elemento coesivo na obra. Toda a composição gira em torno da constituição mais acurada da idealizada tarde de inverno.</p> |
| | | |

Fonte: Elaborado pela autora.

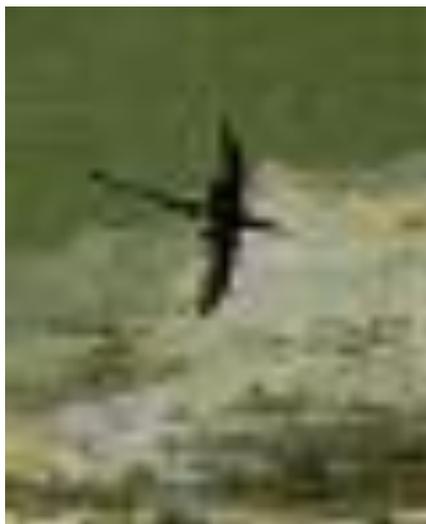
4.1.2 Função Modal

Como afirma O'Toole (2011, p. 14), o pintor pode construir '*pathways*', vias que conduzem o espectador para o mundo do quadro. Assim, ao considerar a função **Modal**, um aspecto que se impõe de imediato é a questão da *perspectiva*, sistema da escala de ordens mais ampla, a *Obra*. O quadro apresenta uma profundidade, uma 'tridimensionalidade' impressionante. Temos claramente na parte inferior esquerda o início da grande diagonal que nos convida a entrar no mundo do quadro, a atravessar o grande vale e seguir em direção às montanhas ao fundo. Outras duas diagonais menores seguem paralelas como se fossem uma verdadeira pista de entrada para os lagos dos patinadores que se divertem. É o lado fascinante do inverno. As silhuetas

pequeninas, parecendo distantes e localizadas à direita do quadro, parecem representar um mundo idealizado, no qual gostaríamos de estar. Essas silhuetas pequeninas dos patinadores constituem, também, um artifício para destacar a profundidade, pois, conforme afirma Kleiner (2014, p. 8), a redução do tamanho de uma figura é um recurso do sistema *perspectiva* para ressaltar a profundidade, ao distanciar a figura em relação ao espectador. Em *Caçadores na Neve*, temos, pois, a conjunção da perspectiva linear, com as diagonais que se direcionam para a esquerda e para a direita, o que caracterizaria a perspectiva com dois pontos de fuga e da perspectiva aérea ou atmosférica, que se revela pelas figuras distantes e indistintas.

A perspectiva aérea ou atmosférica é muito presente e característica nas obras de Bruegel, especialmente nos grandes painéis de paisagens. É a chamada ‘visão de pássaro’ (bird’s-eye view)⁸⁵, como se o espectador estivesse observando toda a cena a partir de um ponto mais alto. O curioso é que, nesse caso, Bruegel inclui o pássaro em voo na cena atravessando o vale, em direção às montanhas, a convidar o espectador para entrar naquele mundo representado no quadro. Portanto, o pássaro é mais um elemento que contribui para atrair o espectador e ‘conduzir’ seu olhar.

Figura 20 – Direcionamento indicado pelo voo do pássaro.



⁸⁵De acordo com a definição do **American Heritage Dictionary**, a visão de pássaro (bird’s-eye view) é “derivada de ou como se de uma altitude ou distância, uma visão ampla.” Original: “Derived from or as if from an altitude or distance, comprehensive” (Third Edition, 1996, p. 191)

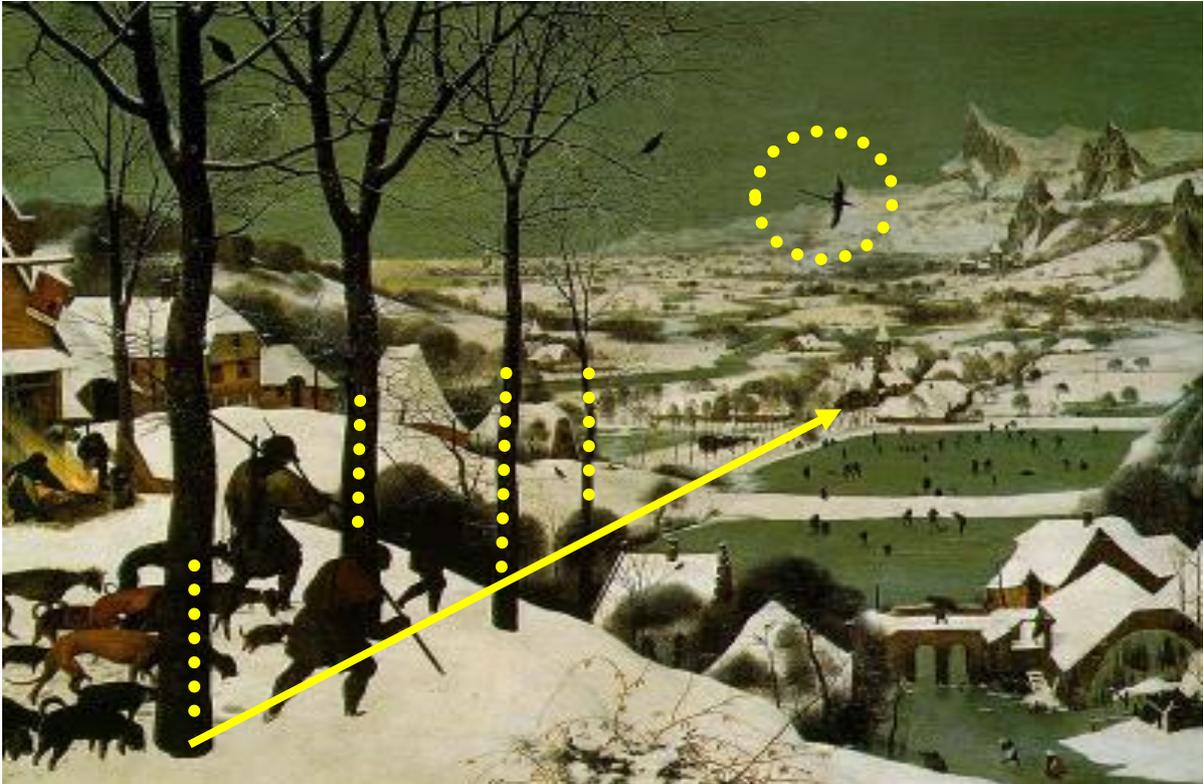
Quem mais nos convida a entrar no mundo do quadro? Os caçadores, que quase se confundem com o observador. E isso parece ser efeito causado pela proximidade do espectador, pois estão em primeiro plano, e pelo tamanho das figuras. Não nos olham, é a negação do *olhar*. Estão de costas para o espectador e, no entanto, praticamente fazem-nos sentir impelidos a acompanhá-los em direção ao vale e às montanhas. Mühlberger (2004, p. 34) afirma: “Bruegel não revelou nenhum dos rostos dos caçadores. Entretanto, estranhamente, isso torna mais fácil se identificar com eles.”

Figura 21 e Figura 22 – Sistema olhar negativo (não olhar)



A grande diagonal que parte da esquerda passa exatamente pela cabeça do caçador que está mais à direita, enquanto outra diagonal menor, que segue a base dos troncos das árvores é seguida, reforçada pela perna do mesmo caçador e também pela posição do seu corpo, inclinado em direção ao vale.

Figura 23 – Perspectiva linear e atmosférica



Pela forma curvada como os caçadores movem-se, cansados da caça improdutiva e da caminhada na densa neve, é como se deixassem para trás o lado não bom do inverno, e buscassem, como o espectador, o lado divertido e idealizado, os episódios do lado direito.

Temos, então, pelo menos três *episódios* (o dos patinadores, o dos caçadores e do vôo do pássaro) e várias figuras que se destacam na função modal, que estabelecem um elo convidativo com o espectador, atraindo-o a contemplar o quadro.

Os demais sistemas da função Modal estão analisados/comentados diretamente no quadro-resumo abaixo.

Quadro 12 – Resumo dos sistemas da Função Modal analisados em *Caçadores na Neve*.

| FUNÇÃO | MODAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|--------------------------|------------|---|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Ritmo | <p>Já vimos como o <i>ritmo</i> é realizado na composição de <i>Caçadores na Neve</i> por meio das formas repetidas que apontam em direção às montanhas. É essa realização composicional do ritmo que atrai o espectador para o quadro na função Modal. Ou seja, um recurso primariamente da composição funciona como elemento que atua na relação dialética com o espectador. Como não se sentir atraído a sobrevoar os lagos nos quais se divertem os patinadores junto com o grande pássaro, seguindo para as altas montanhas?</p> |
| | Modalidade | <p>Hauser (2003) afirma que Bruegel, em suas pinturas, expressa sempre a sua forma de ver uma determinada situação, evento, realidade – é o ‘como eu a vejo’.</p> <p>Em <i>Caçadores na Neve</i> não é diferente. Apesar de haver uma conexão real com os invernos rigorosos na Europa naquele período, como vimos em Fagan (2000), Bruegel cria uma paisagem idealizada – introduz montanhas próximas a um vilarejo de construções típicas da Holanda de sua época, possivelmente inspirado pelos Alpes, por onde passara na sua viagem para a Itália, na década anterior, e dos quais fizera inúmeros desenhos.</p> |

| | | |
|--|---------------|--|
| | Olhar | <p>Este sistema é realizado na pintura através de figuras que olham para fora do quadro ou pode ser realizado por um olhar negativo ou não olhar.</p> <p>No caso de <i>Caçadores na Neve</i>, temos claramente o não olhar, o olhar negativo dos caçadores que estão de costas para o observador. No entanto, esse não olhar não funciona como um bloqueio para a entrada do espectador no mundo do quadro. Ao contrário, os caçadores, muito próximos do espectador (primeiro plano), e com a postura de quem poderia simplesmente dizer ‘vamos’, nos impelem a querer segui-los.</p> |
| | Enquadramento | <p>Enfatizamos que o <i>enquadramento</i> na pintura é um sistema primordialmente realizado como parte da função composicional. Assim como o ritmo, o enquadramento estabelecido na composição funciona como um recurso poderoso na relação com o espectador, pois o ‘repoussoir’, como vimos, tem mesmo a função de nos ‘empurrar’ para dentro do quadro. Então, a delimitação estabelecida com o enquadramento em <i>Caçadores na Neve</i> faz com que vejamos ali um vilarejo cercado por altas montanhas em um vale de lagos congelados onde as pessoas se divertem. E isso é convidativo para o espectador.</p> |
| | Luz | <p>A impressão que temos ao contemplar <i>Caçadores na Neve</i> é de que sobre a pintura como um todo incide uma luz muito suave como se fosse mesmo um final de tarde, um quase escurecer.</p> |
| | | |

| | | |
|------------------------|--|---|
| | <p>Perspectiva</p> | <p>Com a perspectiva na pintura, cria-se a ilusão de espaço e de profundidade por meio de linhas ou cores.</p> <p>Em <i>Caçadores na Neve</i>, temos a combinação da perspectiva linear e da perspectiva atmosférica, o que reforça a impressão de tridimensionalidade no quadro.</p> <p>Na perspectiva linear, destaca-se principalmente o ponto de fuga direcionado para as montanhas, com as árvores postadas em formato de linha diagonal em direção ao alto do quadro.</p> <p>Na perspectiva atmosférica, o principal destaque fica por conta do pássaro que voa e conduz o olhar do espectador, como que também sobrevoando o vale, ou observando-se de um ponto mais alto.</p> |
| <p>Episódio</p> | <p>Proeminência relativa</p> <p>Escala</p> <p>Centralidade</p> | <p>Já vimos na função composicional que os dois episódios principais de <i>Caçadores na Neve</i>, quais sejam, o retorno dos caçadores com sua matilha de cães e o episódio dos patinadores nos lagos congelados, assumem cada um uma proeminência específica, ou centralidade, dentro daquele universo pictórico. No caso do episódio dos caçadores, há, naturalmente, o relevo pelo fato de serem representados em tamanhos bem destacados, ou seja, em escala bem diferenciada em relação a outras figuras no quadro.</p> |
| <p>Figura</p> | <p>Olhar</p> | <p>Em <i>Caçadores na Neve</i>, o sistema <i>olhar</i> em nível de figura pode ser considerado como coincidindo com o sistema <i>olhar</i> em termos de <i>obra</i>. Afinal, é o <i>não olhar</i> dos caçadores que se destaca como essencial para a relação com o observador, que,</p> |

| | |
|---|--|
| | diante do quadro, podem sentir-se de certo modo com eles identificados na entrada em cena. |
| Postura | Este sistema faz parte essencialmente da função Representacional. Na função Modal, a postura da figura em relação ao espectador pode ser muito importante como recurso a nos convidar para o mundo do quadro. Em <i>Caçadores na Neve</i> , é a postura dos caçadores, curvados e como que desejosos de deixar para trás a atividade da caça improdutiva, que praticamente nos faz querer descer também da colina e chegar à área da diversão. |
| Caracterização | Ao falar em caracterização das figuras, faz-se necessário mencionar os traços que as caracterizam, que as identificam. Em <i>Caçadores na Neve</i> , essa caracterização é feita em linhas muito gerais, porém de forma muito eficaz. Os aspectos físicos dos caçadores, sua postura, a forma de caminhar revelam um estado de desânimo, possivelmente pelo cansaço e pelo parco resultado da caçada. Bruegel consegue transmitir muito através da postura de suas figuras. Esse aspecto também se aplica aos patinadores. Um dos principais recursos de caracterização das silhuetas é a postura, que revela atitudes de descontracção. |
| Contraste: Escala Linha Luz Cor | O sistema de contraste em termos de figuras em <i>Caçadores na Neve</i> é realizado através, principalmente, dos elementos escala e cor. Escala – os caçadores são representados de forma bem destacada em termos de escala, em |

| | | |
|---------------|-------------|--|
| | | relação a outras figuras do quadro. Cor – as cores das vestimentas dos caçadores contrastam principalmente em relação ao domínio do branco no quadro e faz coro com a cor dos troncos das árvores pelo meio das quais caminham. |
| Membro | Estilização | Embora <i>Caçadores na Neve</i> seja uma pintura figurativa, podemos perceber certo nível de simplificação de linhas e formas, na representação, por exemplo, dos patinadores, que são apenas silhuetas ao longe. Seria precisamente o fato de estarem distantes o que enseja essa forma de representação. |
| | | |

Fonte: Elaborado pela autora.

4.1.3 Função Representacional

Quanto à função **Representacional**, embora o título enfoque os personagens, os caçadores, o grande foco da pintura é, na verdade, a paisagem de inverno. Em nível da escala de ordens *Obra*, é explorado o tema narrativo do retorno dos caçadores e sua matilha de cães, da caçada improdutiva, ideia representada por um único animal abatido pendurado na lança de um dos caçadores.

Como já dissemos com relação à função modal, os caçadores parecem estar ali para dar destaque à paisagem que se apresenta à sua frente, sobretudo na parte direita do quadro, para nos impelir a entrar no mundo representado na pintura. E esse mundo da pintura é o grande vale banhado de brancura pela neve, com as longínquas montanhas e penhascos no *background*, com vários *episódios* que apresentam as pessoas trabalhando em atividades diversas, mas, sobretudo, divertindo-se.

Figura 24 – Destaque lateral inferior direito: patinadores



Esse aspecto – da diversão – é bem ressaltado pelo fato de que o número maior de *figuras* presentes na pintura encontra-se exatamente no *episódio* que apresenta os patinadores nos lagos congelados.

Os demais sistemas da função Representacional estão analisados/comentados diretamente no quadro abaixo. Ressaltamos que não incluímos nessa função o sistema *retrato*, da unidade *Obra*, por ser específico do gênero retrato (*portrait*), o que não é o caso dos quadros constituintes do *corpus* da pesquisa, que se inscrevem no gênero ‘paisagem com figuras’. Outra ressalva é referente ao fato de não analisarmos os sistemas *agentes/pacientes/metas*, da unidade *Episódio*, por constituírem um nível de delicadeza (nível mais detalhado de análise) que não teria ressonância no processo audiodescritivo, em virtude da inevitável seleção e omissão de detalhes, principalmente os que seriam referentes a aspectos ‘menos observáveis’, na linguagem de O’Toole (2011). Essas decisões aplicam-se também ao outro quadro do *corpus*, *Os Ceifadores*, quando da análise da função Representacional.

Quadro 13 – Resumo dos sistemas da Função Representacional analisados em *Caçadores na Neve*.

| FUNÇÃO | REPRESENTACIONAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|------------------|------------------------|--|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Temas narrativos | O quadro apresenta uma narrativa de um ideal de fim de tarde de inverno em um vilarejo no meio das montanhas, com uma paisagem coberta de neve e os habitantes do vilarejo em momentos de trabalho e de diversão. |
| | Cenas | Este sistema refere-se aos quadros que não apresentam ações, como paisagem ou natureza morta. No caso de <i>Caçadores na Neve</i> , trata-se de um gênero híbrido que une 'paisagem' e 'pintura de gênero' e é denominado 'paisagem com figuras'. Dessa forma, em termos do sistema <i>cena</i> o destaque recai na representação da paisagem de inverno. |
| | Interação de episódios | Tudo está muito interligado no quadro, sempre no sentido de enfatizar o momento invernal. Mesmo que os dois principais episódios – o do retorno dos caçadores e o dos patinadores nos lagos congelados - sejam constituídos de ações contrastantes, há um ponto de interligação e de interação. |

| | | |
|-----------------|---------------------------|---|
| | | Ou seja, são facetas de uma mesma realidade. |
| Episódio | Ações | Em termos de ações das figuras nos episódios, o que se sobressai é a entrada dos caçadores e a atividade de patinação e diversão nos lagos. |
| | Eventos | Acontecimentos naturais que não envolvem ação humana. Em <i>Caçadores na Neve</i> , o grande evento certamente seria o fenômeno da neve que domina a representação. |
| | Sequência focal/principal | Como já dito em outros pontos da análise, os dois mais importantes episódios dentro da narrativa são o episódio dos caçadores e o episódio dos patinadores. |
| | Sequência secundária | Podem ser incluídos nesta categoria outros agrupamentos ou figuras, como as pessoas que acendem o fogo diante da taverna ou a pessoa que conduz a carroça pela estrada fria em direção ao vilarejo ao sopé das montanhas. |
| | Interação de ações | Embora as ações nos dois episódios principais tenham um caráter de oposição, ao mesmo tempo são indissociáveis pelo elo interativo da temática representada, o que caracteriza a própria noção de |

| | | |
|---------------|------------|--|
| | | episódio, qual seja, uma parte constituinte de uma narrativa. |
| Figura | Personagem | Como este sistema é referente aos aspectos das figuras revelados pelas expressões faciais, não podemos apresentar detalhes. No entanto, essa ausência também veicula significado, como vimos com a questão do olhar negativo, do não-olhar. Reserva a interpretação do como se sentem os caçadores ao que é revelado pelo posicionamento do corpo, pela postura. |
| | Ato | Em termos de ações das figuras, o que se sobressai é a entrada dos caçadores e a atividade de patinação e diversão nos lagos. |
| | Postura | Como comentado na função Modal, as principais figuras do quadro, os caçadores, são representados em um momento de cansaço, o que é revelado pela postura curvada, pela forma de andar. Já os patinadores apresentam posturas diversas de descontração. |
| | Gesto | Os gestos que se destacam em relação aos caçadores é o fato de estarem cabisbaixos. Outras figuras que ecoam esses gestos dos caçadores são os cães, que também caminham cabisbaixos. |

| | | |
|---------------|--------------------------|--|
| | Componentes de vestuário | Em termos de componentes do vestuário a forma como os caçadores estão vestidos parece ser bem de acordo com a narrativa do quadro relativa ao inverno, embora não sejam apresentados muitos detalhes. |
| Membro | Partes do corpo | Aplica-se o que já foi dito em relação ao sistema <i>gesto</i> . |
| | Objetos | Em termos de objetos, o que se destaca em relação à representação dos caçadores são as lanças, que além de serem instrumentos para a caça também são usadas para o transporte do fruto da caçada. |
| | Formas naturais | A categoria que se destaca na unidade Membro da função Representacional em <i>Caçadores na Neve</i> são as formas naturais – os galhos das árvores, em primeiro plano, e as rochas, nas montanhas, ao longe. |

Fonte: Elaborado pela autora.

4.2 AUDIODESCRIÇÃO DE CAÇADORES NA NEVE

4.2.1 Considerações sobre a elaboração do roteiro

Comentaremos nesta parte o processo de elaboração do roteiro de *Caçadores na Neve* a partir da análise efetuada segundo o modelo de O'Toole (2011) e também considerando as recomendações de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

Na análise da função Composicional, com relação à *obra* como um todo, foi dada ênfase à organização gestáltica das linhas diagonais, verticais e horizontais, em termos de sua significação. Essa organização composicional das linhas, concretas ou imaginárias, reflete-se destacadamente na construção da *perspectiva*. Comentaremos um pouco mais adiante esse sistema, uma vez que O'Toole situa a perspectiva na função Modal. Em termos ainda da função composicional, destaque especial é conferido ao sistema *cor*. Diante de *Caçadores na Neve*, reagimos de imediato a esse aspecto da composição.

Dessa forma, o primeiro questionamento que veio à mente ao começar a audiodescrição foi: como será possível verbalizar toda a alvura da neve que inunda a maior parte da superfície do quadro? Tendo consciência da dificuldade de realizar tal tarefa, decidimos destacar esse aspecto composicional da cor, tão importante na obra, e que perpassa as outras funções, por meio da repetida utilização de vocábulos do campo semântico de **branco** ao longo da descrição. Alguns exemplos: **alvo**, **alvura**, **brancura**, **alvacento**, **esbranquiçado**. E o uso da palavra **neve** repetidamente.

Como dissemos na análise, a presença da neve impõe-se de tal forma no quadro que, videntes, temos quase a sensação do intenso frio que reina na pintura. Como proceder para ressignificar tudo isso para as PcDVs? Recorremos, então, às ideias de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), respectivamente, a respeito da questão intersensorial e da busca de atribuição de valores táteis a informações visuais.

Procuramos, assim, usar vocábulos que estabelecem algumas conexões intersensoriais, com referência ao frio e à abundância/quantidade de neve, tais como: lagos **congelados**, **deslizam** sobre o **gelo**, **gélidas** e pontiagudas montanhas, colina **espessamente** coberta de neve, **pesados** rastros na brancura da neve, branca e **fria** estrada, telhados e chaminés **densamente** revestidos de neve, **geladas** montanhas, roda de moinho totalmente recoberta de **cristais de gelo**, **espessa** e alva neve, para citar alguns exemplos.

Em relação à análise da função Modal e a conseqüente influência na elaboração do roteiro da audiodescrição de *Caçadores na Neve*, o destaque fica por conta principalmente da perspectiva. Os troncos das árvores postados diagonalmente são parte constituinte da perspectiva linear que conduz o olhar do

espectador para o fundo do quadro, para as pontiagudas montanhas, direção para a qual também estão alinhados os caçadores. Reforçando a perspectiva linear, a perspectiva aérea ou atmosférica nos conduz pelo vale em direção às montanhas através do voo do pássaro. Há ainda o ritmo nos diversos detalhes que direciona também para o alto do quadro. Daí termos iniciado a descrição a partir das montanhas ao fundo (essa estratégia acabou sendo reconsiderada na reelaboração do roteiro após a 1ª fase da pesquisa). Retornaremos a essa questão nos comentários referentes à reelaboração dos roteiros.

Quanto à função Representacional, sendo *Caçadores na Neve* uma obra figurativa ou representacional, apresenta um cenário que teria íntima conexão com o mundo referencial. Assim, a obra como um todo desenvolve uma narrativa da cena invernal com seus diversos episódios estreitamente interconectados, com figuras que desempenham determinados papéis dentro da narrativa. Dessa forma, a descrição seria inevitavelmente muito focalizada nos aspectos representacionais. Foi o que fizemos, procurando dar uma ordem à narrativa e incluindo o máximo de detalhes (essa é outra estratégia que teve que ser reconsiderada na reelaboração do roteiro após a 1ª fase da pesquisa), como veremos nos comentários sobre a reelaboração dos roteiros.

4.2.2 Roteiro de audiodescrição de *Caçadores na Neve*

Caçadores na Neve foi pintado por Pieter Bruegel, pintor holandês, em 1565, por encomenda de um mercador de Antuérpia, cidade na época pertencente à Holanda.

O quadro tem 117 cm de altura e 162 cm de largura. É uma pintura em óleo sobre um painel de madeira. Encontra-se hoje no Museu de História da Arte em Viena, na Áustria.

A pintura mostra uma vasta paisagem de inverno em que a brancura da neve recobre quase toda a superfície da tela.

Ao longe, gélidas e pontiagudas montanhas, com seus íngremes penhascos envoltos em neve, ocupam o canto superior direito. Ao sopé das montanhas, casas isoladas, com telhados cobertos de neve, são fronteadas pela alvura do vale que se estende diagonalmente na parte central do quadro, a partir do canto inferior direito.

De uma colina espessamente coberta de neve, no lado inferior esquerdo, entram três caçadores acompanhados de uma matilha de cães. Caminham, deixando pesados rastros na brancura da neve recém-caída. Seguem por entre três altos troncos de árvores que se bifurcam em galhos. Galhos ressecados e desfolhados, salpicados de neve, nos quais pousam alguns pássaros.

Os caçadores estão de costas para o observador e parecem caminhar em direção ao vilarejo, bem de frente às montanhas do outro lado do vale. Eles se destacam no cenário pelas suas vestimentas escuras, da cor dos troncos das árvores. Caminham curvados, como se cansados e/ou abatidos. Os cães também denotam cansaço na forma de se locomover, parecem cabisbaixos.

Apenas um dos caçadores traz um animal nas costas pendurado numa longa vara ou lança que carrega ao ombro. Parece ser o único fruto da caçada, pois os outros dois caçadores carregam somente a vara ou lança ao ombro.

Inúmeras árvores de copas arredondadas em tom cinza-esbranquiçado se espalham pelo alvo vale. Um ribeirão de águas de tonalidade cinza-esverdeada serpenteia pelo vale e pequenas lagoas nesse mesmo tom despontam, margeadas de branco pela neve.

A absoluta quietude do fim de tarde invernal parece ser interrompida por alguns poucos movimentos: à direita, na superfície de dois lagos congelados, patinadores, pequenas silhuetas que deslizam sobre o gelo em atitudes que parecem de descontração. Os patinadores do lago maior parecem participar de vários jogos, entre os quais um jogo de hockey. Outras pessoas simplesmente sentam à margem do lago e observam.

Numa branca e fria estrada que atravessa o vale, bem ao lado esquerdo dos lagos dos patinadores, uma pessoa puxa um animal conduzindo uma carroça com uma carga em direção ao vilarejo, que fica nas proximidades das montanhas.

Um pássaro atravessa, em voo solitário, o branco vale em direção às montanhas. Por um instante, tem-se a impressão de que paira no ar,

visualizando toda a cena. Esse voo do pássaro, quase na altura das montanhas, dá um tom de profundidade ao vale, nos faz perceber o contraste entre as altas montanhas e o longo vale entrecortado pelos riachos e lagoas.

Entre as altas montanhas e os lagos dos patinadores, há um pequeno aglomerado de casas de altos telhados e chaminés densamente revestidos de neve no meio dos quais se destaca uma torre, que parece ser de uma igreja.

Outro aglomerado de casas aparece bem mais à esquerda das montanhas, à distância, de onde despontam mais duas torres semelhantes, também revestidas da brancura da neve. É como se esse último povoado se situasse bem na longínqua extremidade esquerda do vale, pois logo ali é feita a conexão com a linha do horizonte, através de um céu de tom cinza esverdeado, às vezes quase alvacento, cor semelhante à dos lagos e das águas do ribeirão. O céu brumoso, nublado também se conecta às geladas montanhas ao fundo, perpassando, assim, toda a superfície superior do quadro.

Próximo aos lagos dos patinadores há uma pequena ponte com casas cobertas de neve em ambos os lados. Uma mulher atravessa a ponte carregando algo na cabeça, que parece ser um feixe de galhos secos. Ao lado da casa que fica bem na extremidade direita da ponte, uma grande roda de moinho totalmente recoberta de cristais de gelo que a imobilizam.

Na parte inferior esquerda do quadro, próximo aos caçadores, três pessoas atizam um fogo ao lado de uma casa – outra carrega uma pequena mesa. A alta casa de tijolos ao lado da qual estão exibe uma placa onde há uma inscrição e o desenho de um cervo, o que seria indicativo de uma taverna.

Ainda no primeiro plano, à direita dos caçadores e dos altos troncos das árvores, na parte central inferior do quadro, finos ramos de uma planta com pequeninas folhas ressequidas, como que brotando da espessa e alva neve, que parece recobri-la mais e mais.

4.3 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO QUADRO OS CEIFADORES

Figura 25 – Os Ceifadores - 1565 – Óleo sobre painel de madeira, 119 cm x 162 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/05/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Harvesters_-_Google_Art_Project.jpg/1280px-Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Harvesters_-_Google_Art_Project.jpg

Os Ceifadores foi pintado por Pieter Bruegel em 1565 e faz parte de uma série de seis quadros representando as estações, ou os meses. São todos grandes painéis com uma exuberante paisagem e figuras em atividades relacionadas à estação. Como afirma Charles (2015), “foi a natureza que seduziu Bruegel e foi na natureza que ele encontrou sua inspiração e a força motriz secreta de sua arte.” (CHARLES, 2015, p.130).⁸⁶

Nessa pintura estão representados os meses de julho e agosto, ou seja, o verão. Ao comentar os quadros dessa série, Soergel (2005) ressalta que

⁸⁶ It was nature that seduced Bruegel, and it was in nature that he found his inspiration and the secret driving force of his art. (CHARLES, 2015, p.130).

Bruegel dotou seus camponeses de profunda humanidade, enquanto os inseriu em paisagens grandiosas. Já Bonn (2006) afirma que “Bruegel conseguiu captar a ‘alma’ do cenário, representando as estações através de um complexo uso de cores inerentes a cada uma delas e através da representação de pessoas reais envolvidas nas atividades específicas das estações.” (BONN, 2006, p. 26).⁸⁷

O quadro apresenta uma paisagem com um vasto e dourado campo de trigo no qual trabalham os ceifadores. Para além do campo, um belo vale verde que se conecta a uma vila e a um porto ao longe.

4.3.1 Função Composicional

Conforme O’Toole (2011), todas as unidades de uma obra podem ser úteis como ponto de partida para as análises. Porém, para manter a coerência entre as análises dos dois quadros, optamos por começar pela maior escala de ordens, a unidade *Obra*. Do mesmo modo, dado que todas as funções existem em conjunto no texto, decidimos iniciar pela função Composicional, conforme critério mencionado na análise de *Caçadores na Neve*. O sistema escolhido para o início da análise é o *enquadramento*.

Temos, na lateral direita do quadro, certa delimitação proporcionada pelos feixes de trigo que estão amarrados e enfileirados na posição vertical, até mais ou menos a metade da altura do quadro e, a partir do plano médio, uma árvore postada bem próxima à margem da obra continua o processo de enquadramento da cena. Quanto à lateral esquerda, poderíamos dizer que Bruegel não usou nenhum recurso específico para enquadramento, deixando, assim, a paisagem não delimitada, em aberto, com os olhos do espectador indo até onde a vista alcança e imaginando a continuação do imenso campo dourado de trigo que se encontra com o verde vale e também permite a impressão de seguir na plana imensidão.

⁸⁷ Bruegel managed to capture the “soul” of the scenery, by depicting each season through very complex use of colors appropriate to each, and through the unique depictions of real people involved in seasonal activities. (BONN, 2006, p. 26).

Figura 26 – Enquadramento



A composição do quadro é construída por um jogo de linhas horizontais que contribuem para reforçar a extensão da paisagem – do campo de trigo, do vale, do mar que se estende ao longe e se funde com o horizonte, quando as linhas e cores perdem, gradativamente, a definição, revelando como Bruegel tão apropriadamente utilizou a técnica de *sfumato*. Percebemos, assim, que as transições vão se tornando bem fluidas e esmaecidas e as formas vão perdendo seus contornos, ficando desfocadas, como se vistas em meio a certa névoa.

Há um subenquadramento bem destacado em relação ao episódio do descanso dos camponeses, que é feito através da altíssima árvore que ocupa toda a altura do quadro e cujo tronco está localizado bem no ponto de divisão vertical do quadro em terços. Com a extensão dos galhos, no entanto, a árvore acaba ocupando praticamente toda a metade direita do quadro, fornecendo sombra para o descanso e almoço dos camponeses. Assim, a árvore separa esse terço direito do quadro dos dois outros terços à esquerda, que são dedicados aos campos com trigo ainda não ceifado, ao verdíssimo vale e ao mar distante, tudo isso em aberto, sem nenhum elemento que limite a imaginação do espectador, cuja mente pode vagar e até viajar na direção das embarcações que se distanciam da terra firme.

Figura 27 – Subenquadramento

Do lado esquerdo do quadro, delimitado pela grande árvore, todo um traçado de linhas horizontais e curvas evoca uma atmosfera tranquila, serena e harmônica. O verde vale estende-se horizontalmente entre os campos de trigo e grandes fileiras horizontais de árvores separam os campos da vila/cidade que se apresenta ao longe, seguida do mar e das linhas do horizonte. Tudo parece ter sido minuciosamente planejado para apresentar em primeiro plano o mundo dos trabalhadores e, aos poucos, o contexto mais amplo que os circunda, como a carroça que conduz o trigo e os navios que, provavelmente, o transportam para o comércio.

Figura 28 – Metade à esquerda a partir da árvore



As delimitações e transições de espaços são efetuadas de forma bastante fluida, de modo que as demarcações efetuadas pelas cores vão do mais destacado, como entre o amarelo do trigo e o verde do vale, passando pelas gradações dos tons de verde, por exemplo, quando as copas mais escuras das árvores enfileiradas funcionam como linha que separa o vilarejo dos campos de pastagem do gado, em tons mais claros. É interessante observar como se aplica de forma praticamente literal o preceito de Da Vinci que afirma: “Entre os vários verdes do campo são mais escuros os das plantas e árvores e mais claro o das ervas e dos campos.” (DA VINCI, 2013b, p. 26).

Especificamente em relação ao *sistema* cor, há o grande predomínio do amarelo-dourado do trigo maduro, ou seja, uma cor quente dá o tom da obra que representa o verão. Na parte esquerda do quadro, a paleta de cores é mais restrita, transitando do dourado, em primeiro plano, para o predomínio de diversos tons de verde em plano médio, e de um amarelo mais claro nos campos de trigo mais distantes. Desse amarelo mais claro é feita uma suave transição para um tom meio indefinido de acinzentado, de certa névoa no horizonte. Essa suavidade da transição destaca-se também no fluir do verde para o azul do mar e do horizonte ao fundo, na parte superior do quadro. Parece oportuno mencionar a afirmação de Labrune (2012) de que “a partir da segunda metade do século XV e

no século XVI com Bosch, Patinir e Bruegel, tenta-se replicar o efeito observável na natureza. Daí a tradição dos azulados longínquos...” (LABRUNE, 2012, p. 441)⁸⁸ que enlevam o espectador nos quadros desses pintores e de forma muito particular nas obras de Bruegel.

Quanto ao sistema *ritmo*, há toda uma orquestração de formas que se repetem, estabelecendo o ritmo da obra. Do lado direito, por exemplo, temos o enfileiramento bem organizado dos feixes de trigo no chão, e também a disposição dos feixes amarrados na vertical, que enfatiza bem o aspecto de uma etapa do trabalho já concluído. É uma repetição que sugere o trabalho organizado e proporciona também variedade à obra, pois os tamanhos e posições são diversificados, como os feixes maiores que estão dispostos horizontalmente bem em primeiro plano à direita, de forma mais aleatória e nos quais os camponeses estão sentados. A forma de cone dos feixes amarrados verticalmente repete-se, por exemplo, na posição da mulher que se abaixa para amarrar mais um feixe, e também no formato de alguns dos chapéus e no formato das torres das igrejas e do castelo (ver Figura 24: Enquadramento).

Considerando a escala de ordens *Episódio*, comentaremos os principais episódios constitutivos da composição da obra. Os episódios relacionados mais especificamente aos ceifadores encontram-se em primeiro plano, sendo o episódio do trabalho destacado principalmente à esquerda, com os homens que cortam e colhem o trigo e as mulheres que o carregam. À direita, temos destaque para o episódio do descanso e pausa para refeição, mas também no plano médio mais um episódio de trabalho, com o camponês que corta o trigo e os dois que amarram os feixes. Curiosamente, o trabalhador adormecido é o ponto exato que divide as grandes atividades em primeiro plano, isto é, uns trabalham e outros descansam.

⁸⁸ À partir de la seconde moitié du XV^e s. et au XVI^e s. avec Bosch, Patinir et Bruegel, on va chercher à reproduire l'effet observable dans la nature. D'où cette tradition des lointains bleuâtres... (LABRUNE, 2012, p. 441).

Figura 29 – Figura central adormecida



Em termos das figuras do episódio da refeição e do descanso, há um subenquadramento muito marcado com o tronco da grande árvore e também com os feixes de trigo alinhados verticalmente. Uma figura recebe destaque especial, o camponês que está adormecido. Ele é o único que está do lado esquerdo do tronco da árvore e seu enquadramento é feito à esquerda pelos feixes de trigo alinhados no chão horizontalmente e de forma bem destacada pelos dois feixes amarrados e postados verticalmente bem ao seu lado.

Na parte esquerda do quadro, que nos apresenta a paisagem e cenas do contexto no qual se situa a vida dos ceifadores, há outros dois episódios relacionados a aspectos da vida diária: o episódio dos banhistas no lago e o episódio da competição para matar o ganso, no pátio em frente das casas do vilarejo. Como podemos perceber, todos esses episódios estão em relação de interação na obra.

Quanto à escala de ordens *Figura*, em relação às figuras do episódio de trabalho, à esquerda da árvore, podemos perceber que os três camponeses recebem destaque semelhante, pois se inscrevem em um subenquadramento realçado pelos blocos de trigo não colhido. Bruegel criou um recuo no alto trigo, no qual posiciona os camponeses no ato da ceifa e para os quais o grande bloco de pés de trigo no centro do quadro aponta, em formato de seta. Já o camponês

que conduz as jarras está enquadrado entre dois grandes blocos de trigo na saída da vereda.

Em relação à unidade *Membro*, ao considerar o sistema coesão, isto é, de que modo as referências operam, vamos nos limitar, nesta função, a comentar dois aspectos: Primeiro, a questão do posicionamento das mãos dos camponeses que estão em atividade no trabalho da ceifa. As mãos parecem sempre apontar em direção ao chão, quer seja segurando a foice ou o garfo que junta o trigo ou amarrando os feixes, o que de alguma forma reforça a ênfase no campo de trigo, no local da colheita, na atividade dos ceifadores. Segundo, os pés do camponês que dorme, sobretudo seu pé direito, que está perfeitamente alinhado com a direção do caminho, da vereda que conduz ao porto, que seria um destino provável de parte da colheita realizada naquele campo.

**Quadro 14 – Resumo dos sistemas da Função Composicional analisados em
*Os Ceifadores.***

| FUNÇÃO | COMPOSICIONAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|--------------------------|--|--|
| UNIDADE | | |
| Obra/ Pintura | Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais | <p><i>Enquadramento</i> na lateral direita do quadro, com os feixes de trigo amarrados e enfileirados na posição vertical até o plano médio, seguidos por uma árvore bem à margem do quadro. Na lateral esquerda, nenhum recurso de enquadramento, permitindo ao espectador imaginar a continuação do campo dourado de trigo e do verde vale.</p> <p>A composição é construída por um jogo de linhas horizontais que contribuem para reforçar a extensão da paisagem - do campo de trigo, do vale, do mar ao longe.</p> <p>Um subenquadramento se destaca - o do episódio do descanso, que é feito por meio da árvore que divide verticalmente o quadro e fornece sombra</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | para a refeição dos camponeses. |
| <p>Proporção</p> <p>Geometria</p> <p>Linha</p> <p>Ritmo</p> <p>Cor</p> | | <p>No lado esquerdo do quadro, delimitado pela grande árvore, predominam as linhas horizontais e curvas, o que evoca harmonia. O vale estende-se horizontalmente entre os campos de trigo e fileiras horizontais de árvores separam os campos da vila. O desenho composicional apresenta em primeiro plano o mundo dos trabalhadores e, nos outros planos, o contexto que os circunda.</p> <p>Formas se repetem, estabelecendo o <i>ritmo</i> da obra. Do lado direito, o enfileiramento bem organizado dos feixes de trigo no chão, e também a disposição dos feixes amarrados na posição vertical. A forma de cone dos feixes amarrados verticalmente repete-se na posição da mulher que se abaixa para amarrar um feixe, no formato dos chapéus e no formato das torres das igrejas e do castelo.</p> <p>Quanto ao sistema cor, há o predomínio do amarelo-dourado do trigo maduro, é uma cor quente que dá o tom da obra que representa o verão. A paleta de cores é mais restrita na área esquerda do quadro, oscilando entre o dourado, em primeiro plano, o verde em plano médio, e amarelo mais claro nos campos distantes. Ressalte-se a suavidade da transição do verde para o azul do mar e do horizonte ao fundo, na parte superior do quadro.</p> |
| <p>Posição relativa na obra</p> <p>Alinhamento,</p> | | <p>Os episódios relacionados diretamente aos ceifadores encontram-se em primeiro plano. O episódio do trabalho à esquerda, com os homens</p> |

| | | |
|-----------------|--|---|
| Episódio | Interação e Coerência de formas | <p>que cortam e colhem o trigo e as mulheres que o carregam. À direita, destaque para o episódio do descanso e pausa para refeição.</p> <p>Na parte esquerda do quadro, outros dois episódios relacionados a aspectos da vida diária que se desenrola naquele ambiente: o episódio dos banhistas no lago e o episódio da competição para matar o ganso, no pátio em frente das casas do vilarejo.</p> <p>Todos esses episódios têm, de alguma forma, um elo que os une na obra.</p> |
| Figura | Posição relativa no episódio Paralelismo/ Oposição Subenquadramento | <p>As figuras do episódio de trabalho à esquerda da árvore recebem destaque semelhante, pois estão realçadas pelos blocos de trigo não colhido. Há ainda o destaque por meio do contraste da cor, pois os camponeses usam camisas brancas em meio ao dourado do trigo. Esse fato realça também o <i>paralelismo</i>.</p> <p>Em relação às figuras do episódio da refeição e do descanso, há o subenquadramento com o tronco da grande árvore e também com os feixes de trigo alinhados verticalmente. O camponês adormecido é a figura mais destacada, sendo o único que está do lado esquerdo do tronco da árvore.</p> |
| Membro | Coesão: Referência Paralelismo Contraste Ritmo | <p>Destaque para dois aspectos:</p> <p>Primeiro, as mãos dos camponeses que estão realizando a colheita parecem sempre apontar em direção ao chão, numa relação de paralelismo, o que parece reforçar a ênfase no campo de trigo, no local da colheita.</p> <p>Segundo, os pés do camponês adormecido</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | | <p>parecem apontar em direção ao caminho que conduz, em última instância, ao porto, que seria um destino provável da colheita naquele campo realizada.</p> <p>Essas referências podem ser sutis, no entanto, apontam para dois aspectos relevantes – o trabalho dos ceifadores ao realizar a colheita e o escoamento da produção através porto.</p> |
|--|--|---|

Fonte: Elaborado pela autora.

4.3.2 Função Modal

Em termos da escala de ordens *Obra*, os recursos do sistema *ritmo*, mencionados também na função Composicional, realizam-se pela repetição dos feixes de trigo horizontalmente enfileirados e verticalmente amarrados; estes assumem, na função Modal, o papel de conduzir o olhar do espectador.

Do lado direito da árvore, esse direcionamento guia o espectador para o pomar de pereiras e para o vilarejo que se deixa entrever por trás das árvores.

Figura 30 – Pereiras e lugarejo ao fundo



Quanto à escala de ordens *Episódio*, conforme já destacado na análise da composição, a proeminência é atribuída ao episódio do trabalho da colheita, no lado esquerdo, e ao episódio do descanso dos camponeses, no lado direito. Cada um desses episódios assume centralidade em sua área específica, embora outros aspectos como o número de figuras, por exemplo, contribuam para colocar em relevo o descanso dos ceifadores. O subenquadramento do episódio do descanso por meio da grande árvore, reforçado pelo feixe de trigo na posição vertical à esquerda do tronco, é mais um recurso que destaca de forma bem marcada o episódio do descanso.

Em relação ao lado esquerdo, a repetição do recurso dos feixes indica a direção do caminho que conduz à vila/cidade e ao porto. Além dessa indicação, os feixes aparecem no meio do caminho sendo carregados nas costas das mulheres e o formato também se repete com sutil variação no desenho dos pássaros que voam acompanhando as mulheres na mesma direção.

Figura 31 – Caminhos e pássaros



Para além do campo de trigo, consta ainda a representação da vila e do porto, do qual partem os navios, provavelmente uma importante via de escoamento da produção à qual se dedicam os camponeses.

Em termos do sistema *olhar*, ao considerarmos a obra como um todo, veremos que os olhares não parecem ser muito receptivos ao espectador. Dos dezenove camponeses que estão no campo de trigo apenas dois – que estão no grupo que se reúne debaixo da árvore – olham diretamente para o espectador – um com olhar de surpresa ou de espanto e o outro com um olhar inquisitivo como a perguntar: por que me olha ou por que nos olha? Uma das camponesas do mesmo grupo olha de forma indireta para fora do quadro, mas não diretamente para o espectador.

Figura 32 e Figura 33 – Olhar direto



Os demais se incluem na categoria de negação do olhar, ou seja, estão de olhos fechados ou de costas para o espectador ou olham em outras direções dentro do próprio quadro. É como se dissessem que também o espectador deveria olhar em outra direção. Que direção? A da paisagem, talvez, para a qual o olhar das mulheres que caminham na vereda está direcionado e para a qual também estaria direcionado o olhar dos pássaros que voam ao seu lado.

Figura 34, Figura 35 e Figura 36 – Olhar negativo



Embora já tenhamos comentado o sistema *olhar* quando falamos do todo da obra, ao tratarmos da realização desse sistema na escala de ordens *Figura*, vamos enfatizar o que já foi dito, nos detendo no olhar da figura que é colocada com mais destaque diante do espectador – o camponês adormecido. A absoluta negação do olhar dessa figura que é a mais destacada da obra parece-nos realmente indicar a noção de que o nosso olhar como espectador deveria ser dirigido alhures, provavelmente ao rumo apontado pelo seu pé – a paisagem, o porto.

No que diz respeito ao sistema *postura*, podemos começar pela figura mais em foco, o camponês adormecido, que está deitado exausto e com as pernas abertas, em direção à borda da tela, sem se importar, por exemplo, com a forma como se expõe ao olhar de outrem. A postura dos membros do grupo que está almoçando é totalmente voltada para o ato da refeição, quer seja o homem inclinado em direção ao cesto, para cortar os alimentos, quer seja o que bebe sofregamente direto da jarra, quer seja os que estão centrados no ato mesmo de se alimentar. A postura dos que estão trabalhando também é muito focada naquilo que estão executando, como os que cortam o trigo, os que amarram os feixes e os que colhem as frutas.

Quanto ao sistema *caracterização* dos personagens, Bruegel utiliza alguns recursos para enfatizar uma noção de igualdade entre os camponeses, vestindo-os de forma semelhante, por exemplo. Dentre os homens, a maioria veste camisa branca e calças escuras. Outro aspecto em comum é o tipo físico, pois todos parecem apresentar estatura média e exibem traços fisionômicos de certo modo semelhantes.

Em relação ao sistema *contraste* das figuras, o que parece se sobressair de imediato é a questão da cor das roupas dos camponeses, em

especial as camisas brancas que os destacam em meio ao dourado do campo de trigo. No grupo do descanso esse contraste proporcionado pelas cores das roupas se amplia com uma diversidade maior de cores.

Conforme já vimos na função Composicional, o enquadramento da obra na lateral direita é realizado por meio dos feixes de trigo postados verticalmente até cerca de metade da altura do quadro. A partir desse ponto, por uma árvore que está bem na lateral. Como vimos, com o subenquadramento constituído pela árvore, o olhar do espectador é naturalmente direcionado a duas áreas do quadro: à direita, a atenção é focalizada no grupo que se encontra debaixo da árvore, em primeiro plano, e à esquerda, a paisagem com os campos de trigo, o vale e, ao longe, o porto com as embarcações rumo ao mar na imensidão. Talvez por isso mesmo, para ressaltar a vastidão da paisagem, não há recursos específicos de enquadramento na lateral esquerda, permitindo a noção de continuidade dos campos de trigo e do verde vale.

Em relação ao sistema *perspectiva*, como é característico de Bruegel, os recursos utilizados para fornecer a ilusão de profundidade e de distância são constituintes tanto da perspectiva linear quanto da perspectiva aérea.

Em termos da perspectiva linear, temos linhas que se encaminham para dois pontos de fuga, quais sejam, para o lado esquerdo, em uma diagonal que se direciona a partir dos pés do camponês adormecido e se distancia rumo ao campo e ao vale e para o lado direito, seguindo o alinhamento dos feixes de trigo tanto horizontais quanto verticais, o ponto de fuga se encaminha para o pomar e para o vilarejo.

Em termos da perspectiva aérea, o recurso parece aplicar-se principalmente quanto ao lado esquerdo da árvore, pois é em relação à paisagem que temos mais a impressão de observá-la a partir de um ponto mais alto. Isso acontece em virtude da diminuição do tamanho das figuras e formas, tornando-as cada vez mais indistintas, como os navios que parecem minúsculos, ao longe, e em virtude da técnica de 'sfumato', que vai apagando os contornos e fazendo uma transição muito fluida das cores, como do verde para o azul do mar e do horizonte.

Figura 37 – Vista aérea a partir da árvore



Quadro 15 – Resumo dos sistemas da Função Modal analisados em *Os Ceifadores*

| FUNÇÃO | MODAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|--------------------------|-------|--|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Ritmo | <p>Os recursos de realização do sistema <i>ritmo</i> analisados na função Composicional – a repetição dos feixes de trigo organizados horizontalmente e verticalmente – desempenham, na função Modal, o papel de guiar o olhar do espectador. Do lado direito da árvore conduzem o espectador para o pomar de pereiras e para o vilarejo por trás do pomar.</p> <p>Do lado esquerdo, esses recursos indicam a direção do caminho que conduz à vila e ao porto, o que é reforçado pelos feixes sendo carregados pelas mulheres.</p> |

| | | |
|--|---------------|--|
| | Olhar | <p>Dos dezenove camponeses que estão no campo de trigo apenas dois olham diretamente para o espectador – um com olhar de surpresa ou de espanto e o outro com um olhar inquisitivo.</p> <p>O sistema <i>olhar</i> predominante no quadro é o olhar negativo ou não olhar, que se destaca de modo especial na figura do camponês adormecido.</p> <p>Talvez seja uma forma de direcionar o olhar do espectador para a paisagem.</p> |
| | Enquadramento | <p>Conforme já vimos na função Composicional, o enquadramento da obra na lateral direita é realizado por meio dos feixes de trigo postados verticalmente e por uma árvore que está bem na lateral. O subenquadramento com a alta árvore conduz o olhar do espectador para duas direções: o grupo debaixo da árvore, à direita, e a paisagem com os campos de trigo e o vale, à esquerda.</p> <p>A ausência de elementos de enquadramento à esquerda ressalta a vastidão da paisagem, permitindo a noção de continuidade dos campos de trigo de forma indefinida.</p> |
| | Luz | <p>Embora <i>Os Ceifadores</i> seja o quadro que represente o verão, a luz predominante parece ser bem suave. Como estamos lidando com reproduções, em alguns casos tivemos a impressão de que o dourado do trigo era bem realçado pela luz solar. Já em outras, a luz se revela menos destacada.</p> |
| | Perspectiva | <p>Os recursos utilizados para fornecer a ilusão de profundidade e de distância são constituintes tanto</p> |

| | | |
|-----------------|---|---|
| | | <p>da perspectiva linear quanto da perspectiva aérea.</p> <p>Na perspectiva linear - dois pontos de fuga, um para o lado esquerdo, em uma diagonal que se direciona a partir dos pés do camponês adormecido e se distancia rumo ao campo e ao vale e outro, para o lado direito, seguindo os feixes de trigo rumo ao pomar.</p> <p>A perspectiva aérea aplica-se principalmente ao lado esquerdo da árvore, em relação à paisagem, pois temos a impressão de observá-la a partir de um ponto mais alto.</p> |
| Episódio | <p>Prominência relativa</p> <p>Escala</p> <p>Centralidade</p> | <p>Conforme já destacado na análise da composição, a proeminência é atribuída ao episódio do descanso dos camponeses, no lado direito, e ao episódio do trabalho da colheita, no lado esquerdo.</p> <p>Com a divisão do quadro por meio da grande árvore, cada um desses episódios assume centralidade em sua área específica.</p> |
| Figura | <p>Olhar</p> | <p>Enfatizamos o que já foi dito em nível de <i>Obra</i>, nos detendo no não olhar da figura do camponês adormecido.</p> <p>A absoluta negação do olhar dessa figura parece indicar a noção de que o nosso olhar como espectadores deveria ser dirigido alhures.</p> |
| | <p>Postura</p> | <p>Quanto à postura das figuras, algo se assemelha à questão do olhar, ou seja, a postura revela que aquelas figuras visivelmente não convidam o olhar curioso do espectador. É o caso do camponês adormecido, dos membros do grupo que está almoçando e dos outros que estão trabalhando.</p> |

| | | |
|---------------|----------------|---|
| | Caracterização | Quanto à forma de caracterização dos personagens, Bruegel utiliza alguns recursos para enfatizar uma noção de igualdade entre os camponeses, vestindo-os de forma semelhante, por exemplo. Dentre os homens, a maioria veste camisa branca e calças escuras. Outro aspecto em comum é o tipo físico, pois todos parecem apresentar estatura média e exibem traços fisionômicos de certo modo semelhantes. |
| | Contraste: | Quanto ao sistema <i>contraste</i> das figuras, o que sobressai de imediato é a cor das roupas dos camponeses, em especial as camisas brancas que os destacam em meio ao dourado do campo de trigo. No grupo do descanso esse contraste proporcionado pelas cores das roupas amplia-se com uma diversidade maior de cores. |
| Membro | Estilização | Como em <i>Caçadores na Neve</i> , podemos perceber a simplificação e a ausência de pormenor em figuras distantes, como as banhistas (ver figura 38). |

Fonte: Elaborado pela autora.

4.3.3 Função Representacional

O quadro apresenta uma paisagem rural adornada do dourado de um grande campo de trigo maduro em que camponeses laboram na colheita. Kemp (2000, p. 242) afirma que “Os *Ceifadores* representa a vida rural como poderia realmente ser vista em determinada época do ano.”⁸⁹ O autor ainda acrescenta que a forma de representação da paisagem e de pessoas comuns como os

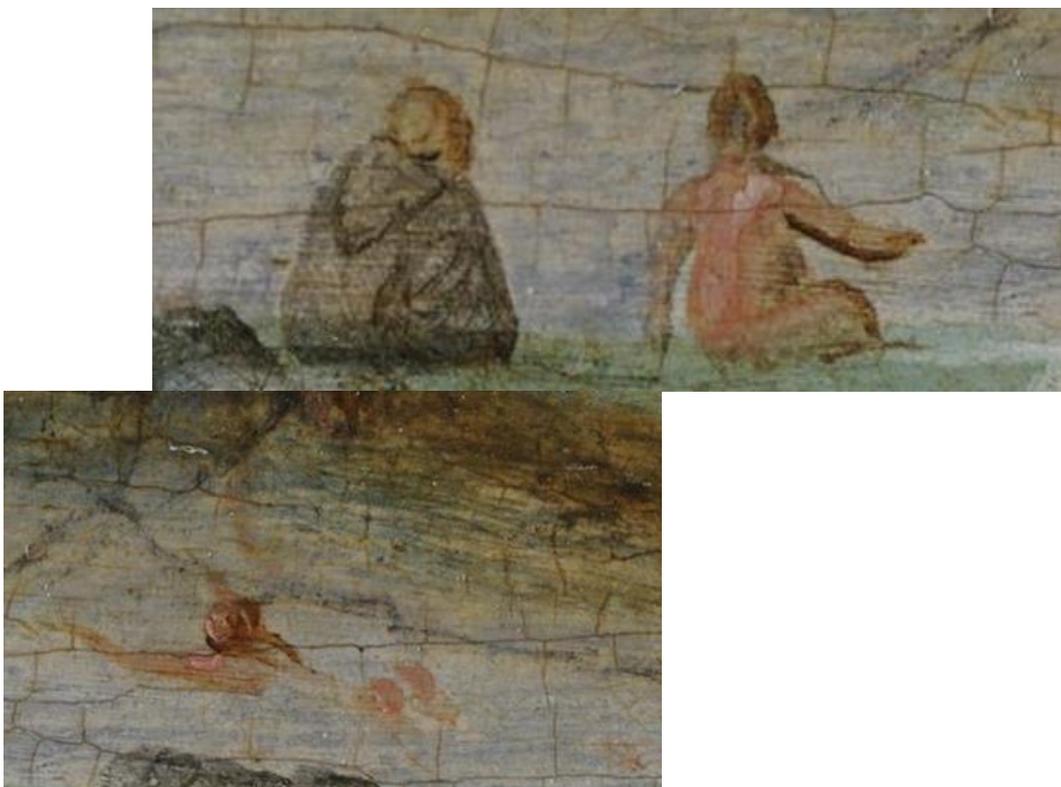
⁸⁹ *The Harvesters* represents rural life as it might be witnessed at particular times of the year. (KEMP, 2000, p. 242).

ceifadores eram sem precedentes naquela época. *Os Ceifadores* é uma representação detalhada da atividade daqueles camponeses em ação, cortando o trigo, juntando o trigo, amarrando o trigo em feixes, carregando os feixes de trigo nas costas, conduzindo uma carroça coberta de trigo. A narrativa contempla também o momento diário de descanso dos ceifadores, quando sentam debaixo de uma grande árvore para o almoço ou dormem copiosamente, como o camponês que se estende em primeiro plano na tela recostado no tronco da grande árvore.

Outras atividades relativas ao mundo dos camponeses são ainda contempladas na representação. Portanto, além dos episódios de trabalho e descanso dos ceifadores, são apresentadas cenas da vida circundante, como as pessoas reunidas em frente a um agrupamento de casas possivelmente participando de uma competição bem típica da época que era a matança de um ganso.

Outro episódio apresentado é o das banhistas que se refrescam e se divertem nadando no lago em um dia de verão.

Figura 38 – Banhistas



Todos esses *episódios* têm um ponto de conexão, ou seja, estão inter-relacionados na tessitura da narrativa apresentada pelo quadro, constituindo um todo. Considerando os diversos episódios mencionados, em termos de sequência focal e secundária, destacam-se os episódios representados em primeiro plano nos dois lados da árvore. Ao invés de apenas um episódio como destaque, teríamos à esquerda o episódio de trabalho e, à direita, o episódio de descanso, que já mencionamos. Os demais episódios em plano médio estariam na categoria de sequência secundária, funcionando como elementos complementares constituintes da temática narrativa do quadro.

Em relação à representação em termos da escala de ordens *Figura*, há que ser mencionado o destaque dado ao camponês adormecido, pela *postura* do corpo e pela expressão facial que revelam a exaustão do trabalho árduo.

Os ceifeiros envolvidos no ato mesmo da colheita demonstram o envolvimento com o trabalho através também da postura do corpo – curvados e concentrados na tarefa de cortar o trigo. Quanto aos ceifeiros sentados para a refeição, a postura e gestos revelam que estão centrados no ato de se alimentar, e que conversam entre si, parecendo estar em clima descontraído, embora se espantem ou pareçam ficar incomodados com a presença de um observador.

Figura 39 – Indumentária dos homens trabalhadores



Quanto à escala de ordens *Membro*, há o destaque das formas naturais, sendo as mais importantes os galhos da grande árvore, que separa o quadro verticalmente e abriga em sua sombra os camponeses na hora da refeição. As demais árvores do pomar somam-se à temática da colheita, pois também estão repletas de frutos.

Figura 40 – O almoço dos trabalhadores



Ainda na escala de ordens *Membro*, destacam-se os objetos relacionados à comida – cesto de pão e queijo, jarras com bebida, pratos, colheres, facas, conforme pode ser visto na figura acima.

Quadro 16 – Resumo dos sistemas da Função Representacional analisados em *Os Ceifadores*.

| FUNÇÃO | REPRESENTACIONAL | RESUMO DOS SISTEMAS ANALISADOS |
|--------------------------|------------------------|---|
| UNIDADES | | |
| Obra/ Pintura | Temas narrativos | O quadro apresenta uma narrativa referente à atividade da colheita em um vasto e dourado campo de trigo maduro. Nesse cenário, ceifadores se dedicam ao corte e ajuntamento dos feixes de trigo para o transporte, que também está representado por meio da carroça que seque na estrada ao longe, carregada dos feixes. A narrativa contempla, ainda, outro aspecto importante do dia de trabalho dos ceifadores, qual seja o momento da refeição e do descanso. |
| | Cenas | Este sistema refere-se aos quadros que não apresentam ações, como paisagem ou natureza morta. No caso de <i>Os Ceifadores</i> , trata-se de um gênero híbrido que une 'paisagem' e 'pintura de gênero' e é denominado 'paisagem com figuras'. Dessa forma, em termos do sistema <i>cena</i> , o destaque recai na representação da paisagem com o campo de trigo, o vale, o porto ao longe. É essa a cena representada. |
| | Interação de episódios | Tudo está interligado no quadro. Considerando os dois episódios principais, o |

| | | |
|-----------------|---------------------------|--|
| | | do trabalho e da pausa para o almoço e descanso, é evidente o elo interativo, pois constituem momentos da atividade laboral daqueles camponeses. Outro episódio em total relação de interação na obra é o do transporte do trigo, quer seja carregado pelas mulheres, pela carroça com o enorme carregamento e pelo escoamento através do porto, que fica implícito. |
| Episódio | Ações | Em termos de ações das figuras nos episódios, destacam-se, por um lado, as ações do trabalho da ceifa – cortar, juntar, amarrar os feixes de trigo; por outro, destaque para as ações relativas ao momento da refeição – sentar-se em grupo, arrumar uma toalha entre eles com as frutas, descobrir o cesto com os alimentos, cortar o queijo, cortar o pão e o ato mesmo de alimentar-se. |
| | Eventos | Este sistema é referente a acontecimentos naturais que não envolvem ação humana. Dessa forma, poderia ser considerado que em <i>Os Ceifadores</i> a representação da estação do ano em que ocorre a colheita, o verão, com suas características propícias a tal atividade, é o que se destaca como representação de evento. |
| | Sequência focal/principal | Em termos de sequência focal, destacam-se os episódios representados em primeiro plano nos dois lados da árvore. Ao invés de apenas um episódio como destaque na obra, |

| | | |
|---------------|----------------------|--|
| | | teríamos, à esquerda, o episódio de trabalho e, à direita, o episódio de descanso. |
| | Sequência secundária | Os demais agrupamentos de figuras em plano médio como os banhistas e as pessoas participando da competição estariam na categoria de sequência secundária, funcionando como episódios complementares constituintes da narrativa do quadro. |
| | Interação de ações | Nas ações dos dois episódios principais, destaca-se o que caracteriza a própria noção de episódio, qual seja uma parte constituinte de uma narrativa. Dessa forma, as ações do episódio de trabalho e do episódio de descanso são indissociáveis e contribuem para a unidade da narrativa visual. |
| Figura | Personagem | Este sistema é referente aos aspectos das figuras revelados pelas expressões faciais. Pode-se mencionar a expressão de exaustão do camponês adormecido e a expressão dos dois camponeses que olham para o espectador e denota surpresa, espanto, indagação. |
| | Ato | Aplica-se o que foi dito sobre ações na unidade episódio. Neste sistema podem ser detalhados, caso seja relevante, os atos de cada figura individualmente. |
| | | |

| | | |
|---------------|--------------------------|--|
| | Postura | Como comentado na função Modal, as principais figuras do quadro apresentam posturas muito centradas nas atividades que estão desenvolvendo. |
| | Gesto | Este sistema refere-se aos movimentos das mãos e da cabeça. Dessa forma, como vimos, em relação às mãos destaca-se o fato de estarem envolvidas com as atividades próprias de cada episódio – no trabalho, as mãos estão envolvidas com a atividade da ceifa e na refeição, as mãos estão ocupadas com os alimentos. |
| | Componentes de vestuário | Em termos de componentes do vestuário, vimos que os ceifadores estão caracterizados de forma bem semelhante. No caso dos homens, há mais padronização, pois os mais destacados estão usando roupas do mesmo estilo e cor. De qualquer forma, um certo grau de padronização se aplica à maioria, como o uso de chapéu ou pano amarrado na cabeça. |
| Membro | Partes do corpo | Aplica-se o que já foi dito em relação ao sistema <i>gesto</i> . |
| | Objetos | Em termos de objetos, o que se destaca em relação à representação de <i>Os Ceifadores</i> são, por um lado os instrumentos utilizados para a realização da atividade da ceifa como a foice, claramente identificada, e outro instrumento para juntar o trigo cortado, que não aparece de forma bem identificada, mas |

| | | |
|--|-----------------|--|
| | | deveria ser algo tipo rastelo. Por outro lado, no episódio do descanso, destacam-se os objetos relativos ao processo mesmo de alimentar-se: cesto com alimentos, jarras com bebida, pratos e colheres. |
| | Formas naturais | Os elementos que se destacam na unidade Membro em termos de formas naturais são os galhos da grande árvore que fornecem sombra e abrigo aos camponeses para a refeição e o descanso. |

Fonte: Elaborado pela autora.

4.4 AUDIODESCRIÇÃO DE OS CEIFADORES

4.4.1 Comentários sobre a elaboração do roteiro

Nesta parte, teceremos alguns comentários sobre o processo de elaboração do roteiro da audiodescrição de *Os Ceifadores* a partir da análise efetuada segundo o modelo de O'Toole (2011) e também considerando as recomendações de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

Na análise da função Composicional, em relação à *obra* como um todo, foi dada ênfase à organização gestáltica das linhas em termos de sua significação. A composição de *Os Ceifadores* é construída principalmente por um jogo de linhas horizontais que contribuem para reforçar a extensão da paisagem - do campo de trigo, do vale, do mar ao longe. Essa organização composicional das linhas, concretas ou imaginárias, reflete-se destacadamente na construção da *perspectiva*. Comentaremos um pouco mais adiante esse sistema, uma vez que O'Toole (2011) situa a perspectiva na função Modal. Em termos ainda da função Composicional, destaca-se, naturalmente, o sistema *cor*, pela presença do dourado do campo de trigo maduro e do verde do vale.

Assim, como em *Caçadores na Neve*, embora em menor escala, para tentar recodificar o aspecto *cor* da paisagem verbalmente, decidimos utilizar a estratégia da repetição de um determinado item lexical e do uso de itens lexicais de um mesmo campo semântico para enfatizar o uso da cor no quadro. Nesse caso, as duas cores predominantes foram destacadas pelo uso de vocábulos como **verde**, **verdejante**, **dourado**, **amarelo** para realçar esse traço composicional, que perpassa as outras funções. As transições de tons tão sutilmente realizadas nessa obra são, por exemplo, um fator que conduz o olhar do espectador, como algo que faz o espectador querer ir mais longe, prosseguir na exploração do espaço pictórico, funcionando, assim, como um elemento de engajamento do espectador com a obra (um direcionamento para a função Modal). Isso foi explorado na descrição ao mencionar os caminhos, os seres em movimento, que atravessam o vale, como as mulheres e os pássaros, até chegar aos navios que partem do porto.

Em relação à análise da função Modal e à sua influência na elaboração do roteiro da audiodescrição de *Os Ceifadores*, o destaque, como mencionamos, fica também por conta principalmente da perspectiva. Reforçando a perspectiva linear há ainda a perspectiva aérea que conduz o olhar do espectador principalmente para o lado esquerdo do quadro, no qual se estende o campo de trigo, o vale e o porto. A ausência de enquadramento do lado esquerdo da tela deixa em aberto o campo de visão do observador. Daí termos iniciado a descrição a partir do lado esquerdo da árvore, dando ênfase ao direcionamento para o vale e para o porto (essa estratégia acabou sendo reconsiderada na reelaboração do roteiro após a primeira etapa da pesquisa). Retornaremos a essa questão nos comentários referentes à reelaboração dos roteiros.

Quanto à função Representacional, sendo *Os Ceifadores* uma obra figurativa ou representacional, apresenta, também, uma relação de proximidade com o mundo referencial. O quadro mostra um campo de trigo com toda uma narrativa da colheita por meio de episódios interligados e figuras envolvidas em atividades que seriam tipicamente parte daquela realidade, na estação do ano à qual alude. Assim, compreendemos que a descrição, ao pretender recodificar a temática que está visualmente representada, teria que focalizar da forma mais acurada possível nos aspectos representacionais.

Para enfatizar os aspectos dominantes da representação recorreremos à estratégia da repetição de itens lexicais e de itens do mesmo campo semântico, usando vocábulos e termos como *trigo, campo de trigo, feixes de trigo, pés de trigo, árvore, camponês, camponeses, ceifadores, trabalhadores*. Para além dos aspectos dominantes, a variedade de detalhes dos diversos episódios também constitui um desafio na verbalização. Assim, tentamos dar uma ordem à narrativa, incluindo o máximo de detalhes (essa é outra estratégia que teve que ser em parte repensada na reelaboração do roteiro após a primeira etapa da pesquisa), como veremos nos comentários sobre a reelaboração dos roteiros.

4.4.2 Roteiro de audiodescrição de *Os Ceifadores*

Os Ceifadores foi pintado por Pieter Bruegel, pintor holandês, em 1565, por encomenda de um mercador de Antuérpia, cidade na época pertencente à Holanda.

O quadro tem 119 cm de altura e 162 cm de largura. É uma pintura em óleo sobre um painel de madeira. Encontra-se hoje no Museu Metropolitano de Arte de Nova York.

A pintura mostra um grupo de trabalhadores em um campo de trigo e alguns em momento de descanso sob uma árvore.

Um dourado campo de trigo recobre quase toda a metade inferior do quadro.

Uma altíssima árvore, que ocupa toda a altura da tela, separa a parte do campo de trigo, à esquerda, na qual a colheita ainda foi não realizada, daquela em que a colheita já foi realizada, à direita, e o trigo cortado está disposto em feixes alinhados em fileiras no chão ou amarrados de dois em dois e dispostos verticalmente.

Do lado esquerdo da árvore, o campo de trigo estende-se em grandes blocos, na metade inferior do quadro. Aí se distribuem os camponeses que realizam a colheita, vestidos da mesma forma, com camisas brancas e calças cáquis.

Dois ceifeiros realizam o trabalho de cortar o trigo – um deles, de frente para o espectador, quase no canto inferior esquerdo do quadro, usa uma grande

foice para cortar os altos pés de trigo, praticamente em altura humana. O outro, um pouco mais à direita, está de costas para o espectador e levemente inclinado para frente. A seu lado, saindo de uma vereda entre dois grandes blocos do trigo dourado, aparece um terceiro camponês, carregando jarras de barro, uma em cada mão.

Essa vereda é a via de acesso ao vale verdejante que ocupa uma faixa central da tela e por ela caminham três mulheres, sendo que duas seguem na frente com um enorme feixe de trigo nas costas. Estão visíveis apenas dos ombros para cima, pois caminham por entre os altos pés de trigo. Todas elas usam um pano branco amarrado na cabeça. Bem próximos dessas mulheres, dois pássaros voam sobre o campo, seguindo na mesma direção.

O vale apresenta-se em tonalidades diversas de verde, com o predomínio de tons mais escuros para as copas das árvores e outros mais claros para a grama. Bem no centro, há um lago no qual banhistas nadam. Parece que são todas mulheres. As roupas aparecem jogadas às margens do lago, onde duas estão sentadas. À direita do lago, em uma ampla área verde, em frente a algumas casas, várias pessoas – homens, mulheres, crianças – seguram pedaços de madeira e parecem participar de uma competição para matar uma ave que está pendurada numa vara, provavelmente um ganso.

Outros caminhos verdes se estendem pelo vale e conduzem a colinas situadas à esquerda superior do quadro, cobertas do amarelo do trigo maduro. Esses caminhos apontam para uma vila, ou povoado, que se encontra às margens de um porto, ao longe.

Uma carroça coberta por um grande carregamento de feixes de trigo atravessa o vale no rumo da vila e do porto, o seu destino, talvez. Desse porto, navios partem no imenso mar azul, que se funde com o azul pálido do horizonte distante e com o céu infinito que se estende em toda a parte superior do quadro.

A árvore que divide o quadro em duas partes toma a altura da tela deixando entrever, entre os galhos e folhagens, o azul pálido do céu. Está carregada de frutos, que parecem ser peras ou maçãs. É debaixo dessa árvore, do lado direito do seu tronco, que um grupo de oito camponeses, sentados em pequeno círculo, reúne-se para a refeição. O nono membro do grupo parece já ter terminado o seu almoço. Está deitado e adormecido do lado esquerdo da árvore, com a cabeça recostada, apoiada no braço direito e no chapéu. As pernas

afastadas estão direcionadas para a borda inferior do quadro, destacando os sapatos rústicos e de cor preta. Dá a impressão de que está em profundo sono, um sono de exaustão, pois os olhos estão cerrados e a boca entreaberta.

O grupo de camponeses sentados debaixo da árvore é constituído por quatro homens e quatro mulheres. Estão sentados sobre feixes de trigo. Apenas um membro do grupo, uma das mulheres, está de costas para o espectador. Está sentada sobre um feixe de trigo quase na borda inferior do quadro e posicionada no centro do grupo. Veste uma blusa amarela, de mangas longas, e uma saia preta. Usa um chapéu de cor semelhante à da blusa e uma espécie de avental branco da cintura para baixo. Tem à sua frente uma toalha branca estendida no chão, sobre a qual podemos ver uma fatia de pão com queijo e algumas peras recém-colhidas, ao que parece. A seu lado direito, duas outras mulheres estão de perfil: a primeira, que leva uma tigela à boca, usa blusa cinza, de mangas longas e uma saia branca, curta. Tem os cabelos curtos e loiros.

A segunda mulher, que corta um grande queijo, veste uma espécie de casaco azul sobre uma blusa branca e uma saia preta comprida. Usa chapéu preto com um pano branco por baixo. A seu lado um homem olha diretamente para o espectador com um olhar que parece inquisitivo enquanto suspende a colher que conduz o alimento branco de seu rústico prato. A mulher ao seu lado direito também se alimenta da mesma comida branca e olha em direção ao espectador. Ela usa um vestido escuro e tem um pano branco amarrado na cabeça. Ao lado dela, também de frente para o espectador, está um homem que bebe algo diretamente na jarra que segura com as duas mãos. Usa camisa vermelha e calça preta. Encostado no tronco da árvore, outro camponês, vestido de preto, olha diretamente para o espectador com um olhar que parece de espanto ou de surpresa enquanto come uma fatia de pão. E, por último, fechando o pequeno círculo, um homem, de roupa acinzentada, corta um queijo em um cesto de comida.

Atrás desse grupo, um homem e uma mulher estão amarrando novos feixes. Outro camponês, um pouco mais à esquerda, corta o trigo com uma foice.

Seguindo mais para trás, diversas árvores formam um pomar. Uma delas se destaca na lateral superior direita do quadro, com um homem pendurado em seus galhos. Os frutos caídos são apanhados no chão por duas pessoas que estão agachadas próximas ao tronco.

E acima das árvores, dois pequenos pássaros voam em direção ao mar, ao horizonte.

E para além do pomar, a torre de uma igreja e algumas casas, provavelmente a vila dos camponeses.

5 RESULTADOS DA ANÁLISE DOS DADOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO – PRIMEIRA ETAPA

Apresentamos nesta seção os dados da pesquisa de campo e um esboço da análise desses resultados da primeira etapa da pesquisa, na qual disponibilizamos, pela primeira vez, as audiodescrições desenvolvidas para a apreciação de PcDVs. A partir dos resultados dessa primeira etapa, os problemas surgidos foram levados em consideração para a reescrita dos roteiros das audiodescrições apresentadas para as PcDVs na segunda etapa.

Os dados foram coletados no Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) do Centro de Humanidades da UECE. As sessões foram gravadas em vídeo e constam no acervo de dados de pesquisa do laboratório. Foi realizada uma sessão de coleta individualmente com cada um dos participantes. Para preservar a identidade dos participantes, cada um foi identificado por um número. Como nesta etapa trabalhamos com duas PcDVs, as identificações serão, respectivamente: PcDV1 e PcDV2.

5.1 RELATO LIVRE

A instrução dada para o Relato Livre foi que os participantes falassem o que quisessem sobre os quadros em si e sobre a audiodescrição. Selecionamos apenas alguns pontos para apresentar nesta parte. O relato na íntegra encontra-se transcrito nos apêndices, assim como também o Relato Guiado.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

PcDV1 –

O participante ressaltou que gostou do quadro e que conseguiu “apreender bem que o ambiente é bem invernal”. Ainda imaginou que os caçadores estariam à busca de um lugar para se proteger de uma tempestade de inverno e afirmou que “deu pra (sic) perceber que é um ambiente bem congelado mesmo” e que conseguiu imaginar, fazer um ‘retrato visual’ do quadro. “No geral, gostei da pintura em si, achei bem interessante”.

Quando à audiodescrição, o participante considera que, por ser um quadro grande, se ele pudesse iria “mexer um pouquinho na questão de ordenar” e justifica, mencionando que a audiodescrição “vai e volta no mesmo ambiente umas duas ou três vezes”. E continua, afirmando que “pra mim talvez não confunda tanto porque eu me prego mesmo nas palavras, mas um deficiente visual sem tanto conhecimento de causa, um simples apreciador, ele pode meio que se confundir”. O participante explica como faria se fosse audiodescrever o quadro: começaria pelos caçadores “e aí ia irradiando a partir deles, o que tem em torno, até chegar no céu, nas nuvens, com os flocos de neve caindo e as montanhas no fundo, as colinas.”

PcDV2 –

O pesquisado falou primeiro sobre a audiodescrição e considerou que é longa, muito longa, afirmando que “tem horas que você fica meio perdido... que é muita coisa... essa história de primeiro plano, segundo plano, terceiro plano, às vezes acaba dando um nó no juízo, porque é muita informação pra um único quadro”. Por ser um quadro grande, afirma que “passa a ideia de como se fosse um painel, com uma sequência de imagens, mais ou menos isso”.

Quanto ao quadro, ainda, afirma que “até a hora que só tá falando dos caçadores, parece uma paisagem triste, tudo branco, tudo muito frio, tudo congelado... vem dar a ideia de vida, já no final, quando ele fala das pessoas que atijam fogo e dos patinadores”. No relato ficou muito destacada toda a brancura da neve no quadro e o fato de os caçadores retornarem da caçada praticamente sem comida: “É tudo muito branco né? Branco com gelo, tudo congelado e os caçadores que estão vindo sem comida, né. Vamos dizer assim, a caça geralmente é pra comer, né. Estão vindo sem comida”.

Quadro B – *Os Ceifadores*

PcDV1 –

Em relação ao quadro, o participante afirmou ter conseguido entender, assim como o outro, que marcou o fato de ser a colheita, da cor dourada do campo de trigo, dos trabalhadores que participam da obra, os ceifadores:

Dá pra imaginar cada um deles ao redor da árvore. Gostei da referência da árvore porque fui me baseando sempre pelo relato da árvore, assim... que eu já podia te adiantar logo que o que mais me chamou atenção na obra em si foi a árvore, até como ponto de referência pra toda obra. Enfim, dá pra você ter uma noção bacana. (PcDV1, informação verbal).

Quanto à audiodescrição, o participante compreende que o fato de serem quadros grandes remete a audiodescrições longas e reforça que também se basearia pela árvore, já que divide a tela em duas partes, mas começaria descrevendo o lado direito. E enfatiza o procedimento de descrever primeiro um lado e depois o outro.

Mesmo que, como eu percebi também, a árvore em si seja o ponto central e que tinha alguns ceifadores, também, mais ou menos ao centro da tela. Dava pra eu ter uma noção disso. Mas, eu particularmente descreveria, começando de um lado pro outro, pra depois partir pro centro e depois terminar com uma cena de fundo, o céu azul, as aves voando, que na minha impressão parecem quatro não sei. Não sei se são só quatro... duas na esquerda, isso... depois duas pro alto no alto, isso. Então é basicamente isso. Eu gostei mais da primeira, se você me perguntar. Eu gostei mais da primeira. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2 –

O participante iniciou seu relato afirmando: “Esse é bonito. Esse é mais bonito”. E passa, então, a comentar a audiodescrição:

Achei a disposição mais fácil. Tem muitos elementos também, mas eu achei a disposição mais fácil de entender. De novo o tamanho muito, muito, muito longo. Eu sempre bato assim nesse tamanho porque [...] essa coisa da audiodescrição comprida infelizmente ainda não é bem aceito. Eu acho até que deveria ser mais bem aceito porque às vezes você faz uma coisa tão curtinha né e acaba tendo que omitir um monte de informações. Mas assim, não é, pelo menos é o que eu tenho observado, ainda não é muito bem visto não. Então, a mesma coisa, com muitos detalhes. Acho que talvez tivessem alguns detalhes que poderiam ser retirados, como no outro, mas essa paisagem é mais fácil de identificar. (PcDV2, informação verbal).

Voltando a falar do quadro, afirma “achei bonito, achei legal a disposição que ele fala da colheita do trigo, fala [...] dos processos da colheita, da carga de trabalho que esse povo tem. Realmente, são pessoas simples”. O pesquisado estabelece, então, relações entre a sua realidade e a ‘realidade’ representada no quadro:

Enfim, dá pra você fazer uma, sei lá, vamos dizer uma explicação social. Fazendo um comparativo bem grosseiro assim, como a gente faz

exposição vaqueiros, que tem alguns quadros que falam do bumba meu boi e tal. Aí você acaba meio que fazendo meio que um comparativo social. Porque normalmente quem são os ceifadores? São, geralmente, pessoas simples, são camponeses como você disse né. Você não vai ver lá, o dono do plantio do trigo colhendo. Então acredito que dê pra fazer algo assim, nesse sentido, nesse aspecto mais social. Eu achei bonito, eu achei legal, achei a disposição interessante tem muitos elementos, mas elementos mais palpáveis. Você consegue entender melhor, fazer... criar uma imagem melhor. (PcDV2, informação verbal).

A partir dos relatos livres, pode-se ter uma noção de que as PcDVs conseguiram captar aspectos significativos das obras, como a temática da narrativa apresentada, ou seja, o aspecto representacional da pintura. Diríamos que isso foi um ponto forte, pois acabaram se envolvendo mesmo, estabelecendo uma relação de empatia com os personagens retratados, por exemplo. Por outro lado, ficou evidenciado que a descrição dos aspectos organizacionais dos elementos constituintes da obra no espaço pictórico demanda ajustes para permitir que a PcDV consiga melhor compreender a distribuição dos elementos na tela e, assim, formar uma imagem mental com mais facilidade.

5.2 RELATO GUIADO

A **primeira** pergunta do Relato Guiado indaga: Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

Ambos os participantes responderam que conseguiram formar uma imagem mental do quadro apresentado na audiodescrição. Na justificativa, foram ressaltados aspectos destacados como predominantes e/ou relevantes no processo de análise do quadro e por isso mesmo enfatizados no roteiro da audiodescrição, como a ênfase na neve que recobre a maior parte do quadro. Vejamos as falas:

PcDV1: Porque os elementos que foram audiodescritos, eles me favorecem isso... então os elementos que vão me mostrando, que vão sendo narrados por quem audiodescreveu, me permite fazer uma

imagem, não posso, não vou me atrever a dizer tal e qual, mas me dá uma noção da imagem que eu tô podendo perceber... dos flocos de neve caindo, dos caçadores andando cansados, das pegadas de neve, dos animais, os outros personagens de fundo que vão aparecendo do meio pro fundo da tela, das casas, do céu esverdeado, das colinas, das montanhas brancas, enfim dá pra eu ter um... pra apreender bem (informação verbal).

PcDV2: Detalhes, né, assim... apesar de eu achar que eles deveriam ser mais resumidos, mas... detalhes, fala da paisagem, fala do gelo, sempre esse foco da neve, muita neve, muito branco. Aí, o caçador que vem com a vara e que uma vara tem um animal e outra não. A questão dos detalhes, apesar de que eu penso que eles deveriam ser mais resumidos (informação verbal).

Quadro B – Os Ceifadores

PcDV1: Consegui. Por causa realmente dos elementos que contribuíram pra isso, das flores, da posição dos ceifadores, também, trabalhando, de uns descansando, de uns comendo... comendo, de outros trabalhando, como se já tivesse terminado de almoçar. O cenário em si já remete-se a [...] pessoas do campo, camponeses. Os elementos mesmos básicos das cores, a posição de cada um deles na tela, remete-se bem a esse entendimento

PcDV2: Sim, por causa da disposição dos elementos. Os elementos, como eu falei, são mais dentro da minha realidade, então por conta dessa disposição dos elementos eu consegui formar melhor.

A **segunda** pergunta do Relato Guiado indaga: A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Quadro A – Caçadores na Neve

Resposta afirmativa do participante PcDV1, que mencionou, por exemplo, dados da estruturação do quadro, como neste trecho da fala: “Então... alguns elementos de direcionalidade, também, orientação espacial, colocados, frisados pelo narrador, também, ajuda o deficiente visual poder impactar no momento seguinte” (PcDV1, informação verbal). O mesmo participante ainda ressalta aspectos que teria imaginado em relação ao quadro e que vão se confirmando, à proporção que a narrativa avança, como o fato de os caçadores

estarem de costas para o espectador: “[...] e pouco depois, ele vem e fala que, realmente, os caçadores estão andando de costas. Mas aí, tipo, eles estão curvados com aparência de cansados ou abatidos e isso daí é uma informação nova”. E o participante encerra essa fala dizendo que “dá pra gente poder formatar mais ou menos próximo do real como tal qual a imagem é”.

Quanto à PcDV2, a resposta foi: “Complicado, porque eu acho que sim e não.” Na justificativa o participante considera que o sim é pelos detalhes, mas que, ao mesmo tempo, como é ‘coisa demais’ fica confuso. Menciona, ainda, outra razão para a não clareza da estruturação da obra, qual seja, a sua dificuldade de compreender a distinção de planos em um quadro: “Essa divisão de planos acaba se tornando um pouco confusa. Por exemplo, [...] eu sempre me perguntei isso, como é que eu vou saber o que é o primeiro, o segundo e o terceiro plano?” Essa observação já tinha sido feita pela PcDV2 em seu Relato Livre, ou seja, antes que qualquer pergunta lhe tivesse sido direcionada. Assim, compreendemos que esse aspecto pode, de fato, interferir na relação do sujeito pesquisado com obras de arte bidimensionais.

Quadro B – *Os Ceifadores*

PcDV1 – Sim, deu pra entender porque eu parti do princípio de que eu consegui fazer a minha leitura mental através da árvore, que é o que mais me chamou atenção, então por ela dava uma referência de todo o ambiente, justamente que ele coloca que ela está ao centro da tela. Então pra mim, eu já dividi em dois, apesar dele ter feito referência também de horizonte, de plano inferior, plano superior. Mas, eu parti da árvore em si.

PcDV2 – Ajudou, apesar de eu ter achado o quadro interessante é a mesma coisa do outro assim, nunca tinha visto audiodescrição de quadro grande assim. Normalmente são pinturas ou menores ou então, as pessoas fazendo de forma menor. Que eu nunca tinha visto assim, grande com tantos detalhes que, de novo, me parece um painel e não quadro. É como se fosse um álbum de fotografias e não uma fotografia só. É mais ou menos isso que eu tô querendo dizer.

Essas informações constituem um feedback muito relevante para esta pesquisa, pois estamos buscando exatamente formas de audiodescrever obras de arte visuais bidimensionais, cujos aspectos composicionais são cruciais para a sua apreciação; aliás, alguns teóricos de arte, como vimos na fundamentação teórica, consideram que a composição é um dos elementos que funcionam como

critério que define o que é uma obra de arte. Retomaremos, oportunamente, essa questão da organização/distribuição dos elementos da narrativa no espaço pictórico e suas implicações para a apreciação da obra por uma PcDV.

A **terceira** pergunta do Relato Guiado indaga: A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Essa pergunta relacionada ao envolvimento do participante quanto ao quadro é muito significativa, pois conduz a uma tentativa de compreensão do estabelecimento de uma ‘resposta emocional’ nos termos de Bell (2008) no processo de apreciação da obra de arte. Como espectadores, sempre temos algum tipo de reação diante de uma obra. A arte, de um modo geral, tem esse poder de falar-nos diretamente ao âmago de algo que nos é imanente. Assim, espera-se que a audiodescrição alcance esse domínio, que desperte uma forma de sentir em relação à obra que é verbalmente apresentada. Vejamos os depoimentos:

Quadro A – *Caçadores na Neve*

PcDV1: Sim, porque eu consegui imaginar o... sem não ter nunca passado por um ambiente tão ... gélido digamos assim. Já tive oportunidade de conhecer locais que são bem frios... são bem frios, mas nunca com neve com roupas de pele e por aí vai, mas dá pra conseguir, sim.

PcDV2: Sim. Mais no emotivo né? Do que eu falei da tristeza que dá, essa ideia de tristeza. Acaba sendo de tristeza, né? De frio. De desencanto. Eles voltam tristes, então você acaba se envolvendo, você acaba ficando com pena, no caso, do que voltou sem comida e no fim você vê que não é só isso. Enfim... tem o que tá triste, tem o que está patinando no gelo, achando bom que tá congelado. Tem um que tá, sei lá, atijando o fogo para se aquecer, está aquecido, então, provavelmente, não esteja achando ruim tá aquecido no frio. É o emotivo, né?

Quadro B – *Os Ceifadores*

PcDV1: Consegui, consegui. Não como eu te relatei agora há pouco, pro meu gosto se me perguntar de preferência, mas eu consegui gostar dela também assim, de imaginar que pessoas naquela época, como ele pintou, no século 16... Então, já pintar camponeses, pessoas do campo trabalhando... tem campos de trigo, centeio

PcDV2: Sim. É mais ou menos a mesma coisa do primeiro, quando fala da colheita, da ideia de fartura, tipo assim: tô trabalhando, eu vou ganhar, vou poder botar comida em casa, mais ou menos assim. É mais ou menos essa a ideia que eu tenho de fartura, de sei lá, que os camponeses cansados, mas provavelmente estão felizes, porque tão trabalhando na colheita. Acredito eu que a cor do trigo seja bonito que você vê o trigo brotando tal.

A propósito do envolvimento da PcDV com o quadro comentaremos, junto com esta questão, as perguntas 5 e 6 que são a respeito do que os participantes mais gostaram e do que menos gostaram nos quadros, o que também revela o tipo de envolvimento do participante com a obra.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

Sobre o que mais gostou, a PcDV1 respondeu: “Não sei... eu acho que a neve em si me chamou muita atenção mais do que os próprios caçadores” e ainda sobre o que não gostou a PcDV1 afirma: “Talvez o que eu menos gostei... não sei se teria alguma coisa que eu menos gostasse... eu acho que os pobres dos caçadores em si. Ficar assim entristecido, abatido sei lá...”. O participante, então, comenta que, com a neve, a paisagem é muito bonita, mas é também de muita solidão, “me fez sentir isso... que eu talvez não tenha gostado tanto é a presença dessa solidão no quadro a partir dos próprios personagens dos caçadores”, contrastando com “os outros que estão alegres ou indiferentes”.

Em termos do que mais gostou, a PcDV2 respondeu: “Os patinadores. Eu acho que passa a ideia de alegria, de divertimento, também. O que eu não gostei? Do gelo. A neve passa a ideia de monotonia, de tristeza, de escassez de alimentos, essas coisas”.

Quadro B – *Os Ceifadores*

PcDV1: Aí eu volto a dizer que gostei mais da árvore. Ela me deu uma referência assim... do todo mesmo... partiu mesmo dela de proporcionar o descanso, de proporcionar a preguiça de sentar depois de trabalhar, depois ficar sentado debaixo de uma árvore sombreada e tudo mais ou não sombreada. Enfim, foi o que me chamou muita atenção, mesmo. E, talvez, o que eu não tenha muito gostado é o fato de que eu imaginei que por ser duas obras que façam referência a inverno e verão, eu achei

mais a primeira por conta da neve, que fala, tornar-se próximo do inverno, do que a própria plantação com o verão.

PcDV2: A colheita do trigo, mesmo, mas ele não fala o nome colheita, né... A cor do trigo. E o que eu não gostei? Nesse não teve nada que eu não gostei, não. No outro teve, mas nesse não teve, não. Eu gostei mais desse do que daquele outro. Gostei de tudo. Achei bonito o conjunto todo, achei interessante. Acho que ele fez uma sequência legal do começo até o fim.

Na pergunta 4 é apresentada uma lista de 8 aspectos relativos aos quadros e as PcDVs deveriam colocar numa sequência o que mais lhes chamou a atenção. A pesquisadora explicou que não tinham que numerar todos os itens, apenas os que mais se destacaram. Os itens são:

A cena representada

As pessoas e suas ações

As cores e suas combinações ou contrastes

A paisagem

A relação das pessoas com o ambiente

A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

Em relação ao quadro A, a PcDV1 escolheu a seguinte sequência: A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior), a cena representada, as pessoas e suas ações, a relação das pessoas com o ambiente. Já PcDV2 estabeleceu a seguinte ordem: A paisagem, as pessoas e suas ações, a relação das pessoas com o ambiente, Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc., as cores e suas combinações ou contrastes.

Quadro B – *Os Ceifadores*

Quanto ao quadro B, a PcDV1 enfatizou bem que o primeiro item da lista seria a paisagem, ou melhor, um elemento bem específico da paisagem, a

árvore. Os demais itens são: a relação das pessoas com o ambiente, a distribuição espacial dos elementos na tela e as pessoas e suas ações. A PcDV2 escolheu os seguintes itens na sequência: a cena representada, a paisagem, as pessoas e suas ações, a relação das pessoas com o ambiente, as cores e suas combinações ou contrastes e, por último, os objetos e suas formas, tamanhos, cores, etc.

O que é possível ser compreendido dessas respostas? Compreendemos que a obra de arte, de um modo geral, quer artes visuais, quer literatura, por exemplo, permite uma variedade e multiplicidade de leituras e que, portanto, os aspectos que causam impacto no indivíduo ao com elas entrarem em contato podem ser, ou tendem a ser, de natureza distinta.

Em relação aos participantes da pesquisa, algumas diferenças na ordenação dos elementos propostos parecem ter uma regularidade e, de certo modo, conduzir à compreensão dessas leituras de modo singular. Os itens da lista foram elaborados levando em consideração, principalmente, os aspectos composicionais e representacionais das obras, uma vez que os aspectos da relação modal com o espectador já estavam mais explorados em outras questões. Ao observarmos as escolhas da PcDV1, destaca-se o fato de ter enumerado como primeiro item a 'distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)', que expressa um aspecto da organização gestáltica do quadro, da composição. Os demais itens da sua lista, 'a cena representada, as pessoas e suas ações, a relação das pessoas com o ambiente' são mais diretamente relacionados à representação.

Quanto à PcDV2, dentre os 5 elementos por ela destacados, os quatro primeiros são marcadamente representacionais, quais sejam, 'a paisagem, as pessoas e suas ações, a relação das pessoas com o ambiente, os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.' Somente o quinto item, 'as cores e suas combinações ou contrastes' é referente à composição.

A partir dos relatos analisados nesta primeira etapa da pesquisa, temos alguns direcionamentos para a reelaboração dos roteiros das audiodescrições: destaca-se bem a questão da extensão do texto, o que levaria à eliminação de alguns detalhes. Que detalhes eliminar? O que considerar para esse processo de redução do texto? O outro aspecto é referente à organização sequencial da

descrição, que foi considerada confusa. Retornaremos às análises dos quadros para verificar as alternativas possíveis de modo a contemplar esses dois pontos. É o que veremos na seção seguinte, nos comentários sobre a reelaboração dos roteiros.

6 SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO

6.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A REELABORAÇÃO DOS ROTEIROS

Comentaremos nesta parte o processo de reelaboração dos roteiros de audiodescrição de *Caçadores na Neve* e de *Os Ceifadores* a partir dos resultados da primeira etapa da pesquisa de recepção.

Dentre os direcionamentos surgidos na primeira etapa da pesquisa para reelaboração dos roteiros das audiodescrições destacam-se duas questões: a estruturação em termos de sequência verbal da narrativa apresentada visualmente, considerada um pouco confusa, e a extensão dos roteiros, considerados muito longos. A primeira, implica seguir de forma mais próxima as informações visuais de acordo com sua disposição na tela, para melhor orientar o acompanhamento da narrativa; a segunda, implica a seleção dos detalhes, uma vez que os quadros são grandes e repletos de informações.

Em termos da extensão, da eliminação de detalhes, surgem, então, as perguntas: Quais detalhes eliminar? Quais critérios seguir para suprimir detalhes? Esse aspecto dos detalhes, do roteiro muito longo destacou-se principalmente em relação ao quadro *Os Ceifadores*. Quando estávamos descrevendo, elaborando a versão para a primeira etapa da pesquisa, já considerando que o roteiro iria ficar longo, um questionamento que fizemos foi: vamos descrever todas as vestimentas dos trabalhadores integrantes do grupo de descanso com tantos detalhes de cor e tudo? Decidimos descrever, levando em conta que estão bem em primeiro plano e que as cores das roupas contribuem em termos de contraste, proporcionando equilíbrio visual. Percebemos que foi uma parte que, além de ter ficado cansativa, não tem um peso mais significativo na narrativa. Portanto, decidimos eliminar no processo de reescritura. O que se sobressaiu, o que ficou marcado para as PcDVs, em relação à descrição do grupo, como demonstraram os relatos, foram os atos, as atitudes daqueles camponeses. É interessante observar esse destaque das ações de personagens na audiodescrição de mídia estática, pois conforme constatado por Araújo et al (2015), em pesquisa de recepção com filmes, a audiodescrição com ênfase nas ações também teve destaque nos relatos das PcDVs.

Outro aspecto de *Os Ceifadores* que foi considerado quando da eliminação de detalhes foi o episódio da matança do ganso. Por que eliminar esse episódio? Porque é menos visível, menos ‘observável’, na linguagem de O’Toole (2011). Para quem observa a tela (principalmente se estamos falando de reprodução impressa), pode até passar despercebido, pois as figuras, por estarem distantes, são muito pequenas e os detalhes das ações são bem difíceis de serem visualizados. Ademais, outros cortes foram mínimos, às vezes reestruturando frases e juntando informação.

Continuando o comentário sobre a reformulação de *Os Ceifadores*, em termos de reestruturação da narrativa, vimos que a descrição iniciada pelo lado esquerdo do quadro, mencionando a árvore e dando ênfase primeiro à paisagem à sua esquerda, depois retornando, mencionando a árvore novamente e descrevendo o lado direito, ficou um tanto confusa. Dessa forma, na reelaboração, seguimos a sugestão da PcDV1 na primeira etapa da pesquisa, que foi descrever primeiro o lado direito. Assim, mencionamos a árvore, que é um elemento de grande destaque, pois divide o quadro em duas partes, ocupando toda a altura do mesmo. Em seguida, descrevemos todo o lado direito, com destaque para o episódio do descanso dos ceifadores em primeiro plano, passando depois para a descrição dos que estão trabalhando, no plano médio e, por último, o pomar e a vila no plano de fundo. Somente depois iniciamos a descrição do lado esquerdo. Essa é, de qualquer forma, uma possibilidade aberta/indicada pela análise da perspectiva na função Modal, pois é uma perspectiva com dois pontos de fuga, um para o fundo do quadro à direita e outro para o fundo do quadro à esquerda.

Como bem ressalta Aderaldo (2014), a descrição da obra visual não segue necessariamente o direcionamento esquerda/direita da leitura do texto verbal. É a análise do quadro que vai indicar os destaques que definem por onde começar. Nesse caso, a presença do maior número de figuras no episódio do descanso, por exemplo, é um destaque significativo para seguir essa orientação e para o qual não atentamos nas decisões da primeira versão do roteiro. Por isso, ressaltamos o papel fundamental do *feedback* fornecido pelas PcDVs na primeira etapa da pesquisa. A PcDV1, por exemplo, foi muito enfática, em seu relato, no que diz respeito à relevância de ater-se à descrição do lado direito da árvore

primeiro e só depois passar à descrição do lado esquerdo. Assim procedemos e os resultados da apreciação das PcDVs na segunda etapa da pesquisa corroboram ter sido a escolha mais adequada, como veremos.

Quanto ao quadro *Caçadores na Neve*, em termos de extensão do roteiro, as alterações foram discretas, eliminando alguns aspectos mais distantes paisagem, por exemplo, e menos destacados, e também detalhes de alguns episódios secundários como o da pessoa que carrega uma mesa, à esquerda do quadro, e da mulher que atravessa a ponte, à direita, carregando um feixe de galhos secos, embora consideremos que a figura desempenhe um papel em termos de acrescentar mais uma atividade laboral que seria caracterizadora daquele cenário e daquela realidade representada no quadro.

As alterações mais pronunciadas na reelaboração do roteiro de *Caçadores na Neve* foram relacionadas à estruturação, à sequência seguida na descrição. As PcDVs destacaram que a descrição ia e vinha pelo quadro, gerando dificuldade de direcionamento. Dessa forma, tentamos seguir um rumo a partir dos caçadores e dos troncos das árvores que, conforme já havíamos mencionado na elaboração da primeira versão, estabelecem a direção de entrada do observador. A questão é que havíamos iniciado pela direção indicada, ou seja, pelas montanhas. Para a segunda versão do roteiro, procuramos dar uma certa linearidade à narrativa. Iniciamos pelos caçadores, no canto inferior esquerdo do quadro, e fomos seguindo para a direita e depois da parte inferior para a parte superior. Assim, fomos passando pela ponte, pelos lagos dos patinadores, pela estrada, pelo vale até chegar às montanhas e ao céu nublado que a elas se conecta, ao fundo. Por último, o pássaro, que em seu voo segue esse mesmo direcionamento e permite ao observador uma extraordinária impressão de profundidade, ou seja, o recurso tão utilizado por Bruegel, como já dissemos na análise do quadro, que é a ‘visão de pássaro’, de modo que o espectador sentisse como se observasse toda a cena de um ponto alto, com uma visão privilegiada da imensidão que se descortina diante de seus olhos.

Nesse processo de reelaboração dos roteiros, ao abordarmos o aspecto da redução, procuramos estabelecer um equilíbrio, pois consideramos que, ao tratar da audiodescrição com o propósito da fruição da obra de arte, seria inadequado simplesmente eliminar partes da narrativa apresentada no quadro em função da extensão do texto. Defendemos que a descrição com o objetivo da

apreciação estética deveria ser direcionada no sentido de ensejar um contato menos apressado com a pintura descrita, o dedicar-se a 'observar' os detalhes, o 'contemplar' a obra, nas palavras de Benjamin (1994). O filósofo/crítico de arte ressalta o fato de que, na sociedade moderna, nessa era de 'reprodutibilidade técnica' da obra de arte, o processo de apreciação da arte tende a enveredar por uma via fragmentária, nitidamente assumindo um caráter de rápida aproximação e de transitoriedade. Esse é um aspecto da historicidade do processo de apreciação que não pode ser ignorado, porém, ao mesmo tempo, não deveria ser um ditame, uma exigência de adequação a tal tendência.

Em virtude dessas considerações, talvez possamos discutir estratégias que permitam à PcDV acesso a uma obra audiodescrita em sua totalidade, não apenas de forma resumida em virtude do fator extensão do texto, ou seja, em virtude do tempo. Assim, consideramos que seja possível oferecer alternativas como uma audiodescrição em estilo sinóptico, apresentando um resumo da narrativa visual e outra mais completa, detalhada. A PcDV teria a liberdade de escolher, podendo, por exemplo, ouvir a sinopse para decidir se lhe interessaria dedicar-se a ouvir a descrição mais longa. Dessa forma, teriam as PcDVs a mesma oportunidade que têm os videntes de, em uma exposição, por exemplo, a partir de uma rápida observação, sentir-se atraído a deter-se diante de um quadro ou simplesmente passar adiante.

6.2 ROTEIROS REELABORADOS

6.2.1 *Caçadores na Neve*

Caçadores na Neve foi pintado por Pieter Bruegel, pintor holandês, em 1565, por encomenda de um mercador de Antuérpia, cidade na época pertencente à Holanda. Faz parte de uma série de quadros referentes às estações e representa o inverno. Encontra-se hoje no Museu de História da Arte em Viena, na Áustria.

O quadro tem 117 cm de altura e 162 cm de largura. É uma pintura em óleo sobre um painel de madeira.

A pintura apresenta caçadores diante de uma vasta paisagem de inverno em que a brancura da neve recobre quase toda a superfície da tela.

De uma colina espessamente coberta de neve, no lado inferior esquerdo, entram três caçadores acompanhados de uma matilha de cães. Caminham, deixando pesados rastros na brancura da neve. Seguem por entre três altos troncos de árvores que se bifurcam em galhos.

Galhos ressecados e desfolhados, salpicados de neve, que alcançam toda a altura do quadro e nos quais pousam alguns pássaros.

Os caçadores estão de costas para o observador e parecem caminhar em direção ao vilarejo, bem de frente às montanhas do outro lado do vale. Eles se destacam no cenário pelo tamanho e pelas suas vestimentas escuras, quase da cor dos troncos das árvores. Caminham curvados, como se cansados e abatidos. Os cães, cabisbaixos, também denotam cansaço na forma de se locomover.

Apenas um dos caçadores traz um animal nas costas pendurado numa longa lança ao ombro. Parece ser o único fruto da caçada, pois os outros dois caçadores carregam somente a lança ao ombro.

À esquerda dos caçadores, três pessoas atizam um fogo ao lado de uma casa. A alta casa de tijolos exhibe uma placa onde há uma inscrição e o desenho de um cervo, o que seria indicativo de uma taverna.

Seguindo para o lado direito inferior do quadro, há uma pequena ponte e casas cobertas de neve em ambos os lados. Destaca-se, ainda, uma grande roda de moinho totalmente recoberta de cristais de gelo.

A absoluta quietude do fim de tarde invernal parece ser interrompida por alguns poucos movimentos.

Entre a ponte e as montanhas, na superfície de dois lagos congelados, patinadores, pequenas silhuetas que deslizam sobre o gelo em atitudes de descontração. Os patinadores participam de diversos jogos e brincadeiras. Outras pessoas simplesmente sentam à margem dos lagos e observam.

Numa branca e fria estrada que atravessa o vale, bem ao lado esquerdo dos lagos dos patinadores, uma pessoa puxa um animal conduzindo uma carroça com uma carga em direção ao vilarejo, que fica nas proximidades das montanhas.

No canto superior direito, gélidas e pontiagudas montanhas, com seus íngremes penhascos envoltos em neve. Ao sopé dessas montanhas, casas com telhados cobertos de neve são fronteadas pela alvura do vale que se estende diagonalmente na paisagem.

A torre de uma igreja, revestida da brancura da neve, desponta em meio a um aglomerado de casas que aparece à distância, à esquerda das montanhas. Esse povoado situa-se na extremidade esquerda do vale e logo ali é feita a conexão com a linha do horizonte e com um céu de tom cinza esverdeado, às vezes quase alvacento, cor semelhante à dos lagos e das águas do ribeirão.

O céu brumoso, nublado, também se conecta às geladas montanhas ao fundo, perpassando, assim, toda a superfície superior do quadro e se deixando entrever por trás dos galhos secos e desfolhados das árvores.

Um pássaro atravessa, em voo solitário, o branco vale em direção às montanhas. Por um instante, tem-se a impressão de que paira no ar, visualizando toda a cena. Esse voo do pássaro, quase na altura das montanhas, dá um tom de profundidade ao vale, nos faz perceber o contraste entre as altas montanhas e o longo vale entrecortado pelos riachos e lagoas.

6.2.2 Os Ceifadores

Os Ceifadores foi pintado por Pieter Bruegel, pintor holandês, em 1565, por encomenda de um mercador de Antuérpia, cidade na época pertencente à Holanda. Faz parte de uma série de quadros referentes às estações e representa o verão.

O quadro tem 119 cm de altura e 162 cm de largura. É uma pintura em óleo sobre um painel de madeira. Encontra-se hoje no Museu Metropolitano de Arte de Nova York.

A pintura destaca um grupo de trabalhadores em um campo de trigo e alguns em momento de descanso, sob uma árvore.

A metade inferior do quadro é quase toda recoberta por um dourado campo de trigo.

Uma altíssima árvore, que ocupa toda a altura da tela, separa a parte do campo de trigo, à esquerda, na qual a colheita ainda foi não realizada, daquela

em que a colheita já foi realizada, à direita, onde o trigo cortado está disposto em feixes alinhados em fileiras no chão.

A árvore que divide o quadro está carregada de frutos. É debaixo dessa árvore, do lado direito do seu tronco, que um grupo de camponeses, sentados em pequeno círculo, reúne-se para a refeição. Um membro do grupo parece já ter terminado o seu almoço. Está deitado e adormecido do lado esquerdo da árvore, com a cabeça recostada, apoiada no braço direito e no chapéu. As pernas afastadas estão direcionadas para a borda inferior do quadro, destacando os sapatos rústicos. Dá a impressão de que está em profundo sono, um sono de exaustão, pois os olhos estão cerrados e a boca entreaberta.

O grupo de camponeses sentados debaixo da árvore é constituído por quatro homens e quatro mulheres. Estão sentados sobre feixes de trigo. Apenas um membro do grupo, uma das mulheres, está de costas para o espectador. Está sentada sobre um feixe de trigo e posicionada no centro do grupo. Tem à sua frente uma toalha branca estendida no chão, sobre a qual pode-se ver uma fatia de pão com queijo e algumas peras. A seu lado direito, duas outras mulheres: uma se alimenta diretamente de uma tigela e a outra corta um grande queijo.

Seguindo a direção do círculo, um homem olha diretamente para o espectador com um olhar que parece inquisitivo enquanto suspende a colher que conduz o alimento de seu rústico prato. A mulher ao seu lado direito também se alimenta e olha em direção ao espectador. Ao lado dela está um homem que bebe algo diretamente na jarra. Encostado no tronco da árvore, outro camponês olha diretamente para o espectador com um olhar que parece de espanto ou de surpresa enquanto come uma fatia de pão. E, por último, fechando o pequeno círculo, um homem corta um queijo em um cesto de comida.

Atrás desse grupo, um homem e uma mulher estão amarrando novos feixes de trigo. Outro camponês, um pouco mais à esquerda, corta o trigo com uma foice.

Seguindo mais para trás, diversas árvores formam um pomar. Uma delas destaca-se com um homem pendurado em seus galhos. Os frutos caídos da árvore são apanhados no chão por duas pessoas.

Acima das árvores, dois pequenos pássaros voam em direção ao mar. Para além do pomar, a torre de uma igreja e algumas casas, provavelmente a vila dos camponeses.

Do lado esquerdo da árvore, na metade inferior do quadro, o campo de trigo estende-se em grandes blocos. Ali se distribuem os camponeses que realizam a colheita, vestidos da mesma forma, com camisas brancas e calças cáquis.

Dois ceifeiros realizam o trabalho de cortar o trigo – um deles, de frente para o espectador, usa uma grande foice para cortar os altos pés de trigo, praticamente em altura humana. O outro, um pouco mais à direita, está de costas e levemente inclinado para frente. A seu lado, saindo de uma vereda entre dois grandes blocos do trigo dourado, aparece um terceiro camponês, carregando jarras de barro.

Essa vereda é a via de acesso ao vale verdejante que ocupa uma faixa central da tela e por ela caminham três mulheres, sendo que duas seguem na frente com enormes feixes de trigo nas costas. Estão visíveis apenas dos ombros para cima, pois caminham por dentre os altos pés de trigo. Todas elas usam um pano branco amarrado na cabeça. Bem próximos dessas mulheres, dois pássaros voam sobre o campo, seguindo na mesma direção.

O vale apresenta-se em tonalidades diversas de verde, com o predomínio de tons mais escuros para as copas das árvores e outros mais claros para a grama. Bem no centro, há um lago no qual mulheres nadam. As roupas aparecem jogadas às margens, onde duas delas estão sentadas.

Outros caminhos estendem-se pelo vale e conduzem a colinas cobertas do amarelo do trigo maduro. Esses caminhos apontam para um povoado, que se encontra às margens de um porto, ao longe.

Uma carroça com um grande carregamento de feixes de trigo atravessa o vale no rumo do porto, o seu destino, talvez. Deste porto, navios partem no imenso mar azul, que se funde com o azul pálido do horizonte distante e com o céu infinito que se estende em toda a parte superior do quadro.

6.3 RESULTADOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO

Apresentamos, nesta seção, os resultados da análise dos dados da segunda etapa da pesquisa de recepção, para a qual as audiodescrições foram reformuladas, tendo como base os resultados da primeira etapa com um grupo de PcDVs e, posteriormente, submetidas à apreciação do segundo grupo de PcDVs.

Os dados foram coletados no Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) do Centro de Humanidades da UECE. As sessões foram gravadas em vídeo e constam no acervo de dados de pesquisa do laboratório. Foi realizada uma sessão de coleta individualmente com cada um dos participantes, na qual ouviram a audiodescrição dos dois quadros e fizeram os relatos – Relato Livre e Relato Guiado.

Para preservar a identidade dos participantes, cada um será identificado por um número. Como nesta etapa trabalhamos com cinco PcDVs, as identificações serão, respectivamente: PcDV1, PcDV2, PcDV3, PcDV4 e PcDV5.

6.3.1 Relato livre

A instrução dada para o Relato Livre foi que os participantes falassem tudo o que desejassem sobre as pinturas e sobre a audiodescrição. Selecionamos alguns pontos para apresentar nesta parte. Os relatos, livres e guiados, na íntegra, encontram-se transcritos nos apêndices, identificados com o número da PcDV que consta nesta parte.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

PcDV1

A PcDV1 inicia o seu relato destacando a sensação de movimento que a AD conseguiu lhe transmitir na cena descrita.

Achei interessante que parece que ele fala ... tudo bem que todo tempo que ele fala que é o quadro, o quadro, o quadro. Mas parece que às vezes ele dá movimento à imagem, que é um efeito da pintura também, né? Dar movimento à imagem... Tipo, na parte que ele fala que tem uma galera, um casal se eu não me engano, patinando no gelo, que eles tão

brincando e tal... Eu pelo menos imaginei em movimento essa cena, não imaginei parado... (PcDV1, informação verbal).

A PcDV1 destaca em seguida o senso de direcionamento fornecido pela AD. Afirma que conseguiu formar uma imagem como se fosse uma história em quadrinhos, afirmando: “Achei interessante também que ele fica descrevendo em quadros, [...] como se fosse uma revista de quadrinhos, como se o quadro tivesse (sic) dividido em vários quadrinhos e ele fosse descrevendo de um por um.” (PcDV1, informação verbal). Realça, ainda, a linguagem utilizada na AD, pois achou bem diferente da linguagem utilizada em outras ADs ouvidas anteriormente, principalmente de filme, que considera que não contém emoção, que são muito frias. Assim, afirma:

Eu gostei, particularmente, da linguagem que foi escrita a descrição, que parece literatura mesmo. Às vezes, algumas descrições, principalmente de filmes, não sei se por metodologias diferentes, não dão emoção nas descrições, você tira a emoção dos personagens, do que tá se desenrolando no filme, a descrição é muito fria. E aí ele fala tipo numa linguagem quase poética, bem de literatura mesmo a linguagem utilizada... Eu acho que isso, pra mim, prende a atenção na descrição da imagem, muito mais do que se fosse só uma descrição fria. (PcDV1, informação verbal).

A PcDV1 faz, de certa forma, um resumo dos aspectos composicionais e representacionais do quadro:

[...] os caçadores que estão no início eles são bem grandes, no começo do quadro eles tão tipo em primeiro plano e o restante por trás como se fosse imagem de fundo, como se tivesse dando profundidade, como se eles tivessem partindo aqui de perto de quem tá observando e o desenrolar do quadro fosse o caminho que eles tão seguindo, que eles tão indo pra lá. Eu achei o quadro bem interessante mesmo, essa coisa bem gélida... Eu achei legal dá a entender um pouco dessa coisa mais solitária do inverno, pouco movimento, mas ao menos tempo tem muita gente, muita coisa acontecendo, achei legal esse contraste. (PcDV1, informação verbal).

A PcDV1 retoma a questão da linguagem da AD, comentando que a forma de descrever é que achou bem diferente de outra à qual teve acesso no MAC, que era em braille e muito ‘simplória’ e que “eles davam a letra fria do que tinha ali mesmo”. A PcDV1 considera, ainda, que a forma de descrever, a

linguagem utilizada, de certo modo conduz a interpretação, que isso é algo que pode ser questionado, mas que avalia como positivo:

[...] mas aí ele dá um norte à interpretação. A gente pode questionar se isso é bom ou ruim, eu achei bom. Porque apesar dele guiar sua interpretação de certa forma pela linguagem que é escrita, a linguagem que é empregada na descrição dá um certo norteamento no que você vai interpretar, não deixa assim totalmente aberto; eu acho que esse norteamento é benéfico porque às vezes, se deixar muito aberto, você não une direito as informações que tão naquela descrição ali. (PcDV1, informação verbal).

A PcDV1 conclui o seu relato mencionando que a parte que contextualiza a obra no início poderia ser mais 'enxuta'.

PcDV2

A PcDV2 conseguiu perceber beleza no quadro e considerou que o vocabulário com palavras relacionados ao clima frio ajudou a imaginar a cena, a construir uma ideia da atmosfera do quadro. Embora no início não tenha se situado muito bem na questão da organização espacial, menciona que com as explicações de localização conseguiu se situar e formar uma imagem mental.

Eu achei muito legal, parece ser muito bonito o quadro... ãhn... achei que a audiodescrição ficou bem interessante, que ele usa muitos..é... adjetivos que lembram coisas frias: neve, ele fala gelado. Então, é... alvura, e aí, você pode começar a perceber ou imaginar essa atmosfera bem lúgubre, que deve ser de tardezinha por que ele fala que o céu está esverdeado, ou de manhãzinha. Eles estão voltando da caça né, então. É... eu no início fiquei meio confusa de onde é que tava situada as casas, e depois o vilarejo, mas ele explicou direitinho, e aí, eu consegui fazer uma cena mental. (PcDV2, informação verbal).

A PcDV2 ressalta que gostaria de ter mais detalhes sobre os cães e outros animais mencionados na descrição:

“É... hum.. eu acho que a única coisa que faltou um pouco que ele poderia ter explorado um pouco mais a questão dos cachorros, dos animais que estão presentes na cena, né?! Que tipo, ele fala que eles vêm acompanhados dos cachorros e tudo, e assim, ãhn... aparentemente, quem conhece um pouco de neve, essas coisas, imagina que é aqueles *huskies* ou aqueles cachorros da neve... ou o malamute ou coisa assim, que são tipo uns lobos né. Mas ele não deixa claro que tipo de cachorro é. Um cão de caça, um *terrier*, uma coisa

assim, você não sabe bem que são cães que vão puxar o trenó, ou são cães que vão servir pra caçar mesmo, ou se eles são só cachorros aleatórios (PcDV2, informação verbal).

Continua, então, listando vários outros detalhes da narrativa que gostaria que fossem especificados: sobre o cervo, se é grande ou pequeno, sobre os pássaros, como que tipo de pássaro estaria voando numa atmosfera gelada, sobre os caçadores, se são jovens ou velhos, sobre qual deles estaria carregando a caça, talvez o mais jovem, porque é difícil caminhar na neve. Levanta ainda hipóteses sobre o que vai acontecer com a caça, se vão vender e distribuir o ganho entre eles ou se vão pedir para alguém preparar, hipóteses sobre a continuação da história:

Não sei, eu fico imaginando a continuação disso. Porque é basicamente como se fosse, ele tivesse congelado um momento né, de uma ação que tá acontecendo. Então, eles tão se encaminhando pra alguma coisa, eles não estão só ali parados, aleatórios. Como se fosse mesmo, como se tivesse tirado uma foto né, de um momento que tá acontecendo ali. É... agora essa parte do animais, [...] eu acho que ele poderia ter dado um pouco mais de detalhe sobre isso, que tipo de pássaro é, o que ele tá fazendo lá... Porque até onde eu sei, a maioria dos pássaros voa, sai da neve né. Voa pro sul no inverno. Então, não sei que tipo de pássaro atravessaria uma paisagem congelada. É... fora essa coisa aí dos animais, que eu achei que ele poderia ter sido mais específico, o resto ficou bem interessante. (PcDV2, informação verbal, grifos nossos).

A PcDV2 conclui o seu relato fazendo um resumo muito acurado da organização composicional do quadro, especificando a distribuição dos elementos no espaço pictórico de acordo com os os diversos planos.

[...] Eu consegui perceber que os caçadores e a taberna tão em primeiro plano, e no segundo plano taria o lago, a ponte, essas coisas assim. No terceiro plano, ainda taria as casas que estão mais próximas né, e ainda mais de fundo, o vilarejo e a igreja e tudo. E mais no fundo a tudo isso, seria as colinas, os vales, as montanhas altíssimas. É... principalmente, o lado direito que eles são tipo, eu acredito que sejam as montanhas maiores. Porque ele fala que tão todas congeladas, tem picos altos, coisas assim. No outro [referindo-se ao lado esquerdo], ele fala dos vales... grande né, por que são divididos por duas montanhas, normalmente. Então, eu achei que ele passou muito bem essa coisa de frio né, de neve e tudo. Gostei! Acho que essas foram as impressões gerais.

PcDV3

A PcDV3 demonstra, em seu relato, que se envolveu com a narrativa e até criou uma expectativa de que algo a mais iria ainda ‘aparecer’ na cena.

[...] Gostei! Essa narrativa... eu pensei que ele ia continuar, eu pensei que ele ia falar mais alguma coisa além do vale, por trás, alguma coisa que tivesse querendo sobressair, que tava tipo, escondido. Ele falou do pássaro que tava indo na mesma dimensão, na mesma altura da neve e... eu falei, então ele vai falar alguma coisa que tá saindo ali de trás do vale. É por que causa isso. (PcDV3, informação verbal).

Registramos o fato de que a PcDV3 pareceu apreciar sobremaneira a locução da audiodescrição: “E a entonação dele tá p-e-r-f-e-i-t-a! Quando ele fala da brancura, quando ele fala dos caçadores, ele dá uma entonação no meio agora, já que quase no final... sei que ele dá uma vida.” (PcDV3, informação verbal).

Embora não seja esse aspecto objeto de estudo em nossa pesquisa, abrimos um parêntese aqui para salientar a importância da qualidade da locução em audiodescrições. Afinal, todo o acesso da PcDV à obra que está sendo descrita, especificamente no caso da pintura, é concretizado pela audição. Assim, as nuances de significado imbricadas no roteiro passam, inevitavelmente, pela mediação do locutor. Por essa razão, pesquisas vêm sendo realizadas para analisar a qualidade da locução em audiodescrições e enfatizar a relevância da atenção a esse aspecto na formação do audiodescritor. Destacamos a pesquisa de Carvalho, Araújo e Magalhães (2013), que avaliou a locução em audiodescrição de filmes e que propõe estratégias para o aprimoramento da locução em audiodescrições. Uma das estratégias propostas pelos autores contempla, entre outros, aspectos relacionados à expressividade da fala e às relações entre som e sentido.

A PcDV3 mencionou que, como já enxergou, tem memória visual e que com a descrição conseguiu imaginar, formar uma imagem mental da cena e pelo posicionamento dos caçadores se sentiu como se estivesse dentro do quadro.

Afirma:

[...] eu tava imaginando, eu tava aqui, tipo, desenhando na minha cabeça
 [...] Aí, ele falou da neve, ah, da brancura, então deve ser bem alvinho. Comecei a projetar. Aí, quando ele falava da parte superior, da parte inferior, direita, esquerda do observador, aí eu falei, pera ae, então eles

estão tipo de costa pra mim. Então, eu me senti dentro da obra [...] puxa, eu gostei da narrativa dele, perfeita. Eu gostei! Me senti dentro da criação dessa obra concreta. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

A PcDV4 ressalta que a AD permitiu, de certo modo, construir uma imagem do quadro, “consegui realizar a imagem na minha cabeça”, embora a ausência de uma informação a tenha deixado um pouco confusa, que foi a falta de menção a respeito da posição da ponte.

Assim, eu achei muito legal, por alguns instantes eu até consegui realizar a imagem na minha cabeça, acho que ainda por conta dessa memória visual que eu tenho. Aquela questão que ele fala dos caçadores, que estão com os cães e tal, ficou muito assim bem... Acho que não deixou margem pra que você imaginasse uma outra coisa. Realmente, eu acredito que tenha sido bem fiel ao quadro. [...] quando ele fala ali, acho que do lado do canto inferior direito do quadro, que tem uma ponte e tem uns vales... Deixa livre... Eu não sei se essa ponte tá... no sentido que eu tô observando o quadro, eu não sei se ela está na horizontal da minha vista ou se está no sentido indo, na vertical. Eu senti falta dessa informação. Mas também muito bem descrito, como eu falei, com a descrição de todo o quadro eu quase consegui realizar a cena na minha cabeça. Foi muito bacana. (PcDV4, informação verbal).

A PcDV4 conclui o seu relato complementando que, em virtude de ser muita informação, é preciso estar muito atento para acompanhar tudo e se situar no quadro. E ressalta que essa tarefa é auxiliada pelo fato de “ele tá sempre lembrando e lhe situando a parte inferior direita, a parte inferior direita... Então dá pra você ter uma noção.” (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

A PcDV5, em seu relato, destacou o fato de ser muita informação. Também ressaltou que, embora o audiodescritor não pareça ser imparcial, que achou boa a forma de descrever.

Difícil de imaginar tudo isso numa tela só. Realmente, parece que tem muita informação na tela. Agora assim, ele foi muito descritivo, ele descreveu muito, chegou até ser poético em alguns momentos. Não sei se ele foi tão imparcial, não sei dizer, mas assim, foi bom. Eu achei a descrição muito boa. Consegui aqui imaginar, tenho ainda algumas informações visuais e fui tentando imaginar uma imagem, só que eu esperava um conteúdo menor, foi fugindo da minha capacidade de

imaginar certas coisas que ele foi falando, a ponte, o rio... Mas foi legal, gostei. (PcDV5, informação verbal).

Quadro B – Os Ceifadores

PcDV1 –

A PcDV1 relata a importância da árvore como referência espacial na pintura, que ajuda a ‘dimensionar as coisas’ e acha que nesse quadro a descrição se ateuve mais aos detalhes, porque há muita informação:

Acho que a árvore dá essa referência central, apesar de ser muito detalhe. A árvore, por dar essa referência central, a gente consegue dimensionar as coisas, que de um lado, a parte que tem um vale, o trigo a ser cortado, que é do lado esquerdo da árvore e do outro lado o trigo que já foi colhido e os camponeses lá descansando, comendo e tal. [...] Não sei se por ter mais detalhes, mas nessa audiodescrição ele fica mais se atendo a propriamente descrever, a outra ele dava entre aspas ‘uma poetizada’ na descrição, nessa aí ele fica descrevendo porque são muitas pessoas, muitos eventos, mulheres andando e barco saindo no porto lá trás, carroça, gente comendo e gente colhendo, pássaros e são muitas coisas, né! (PcDV1, informação verbal).

A PcDV1 comenta sua percepção sobre a estrutura composicional do quadro, conforme revelado pela audiodescrição, o que lhe pareceu como se fossem dois quadros, um de cada lado da árvore:

E assim, na questão do enquadramento, que o outro tava bem definido, dessa vez pra mim foram dois quadros, o lado esquerdo e o lado direito, não foi como o outro que ficou se juntando como um quebra-cabeça na minha cabeça um quadrinho após o outro. Bem definido o lado esquerdo e o lado direito, vários eventos do lado esquerdo e vários eventos do lado direito. Mas assim, não me deu a ideia de no lado esquerdo ter vários quadros e no lado direito ter vários. Pra mim foram duas imagens grandes. Vamos dizer assim, eu dividi na minha cabeça dessa forma pra conseguir me localizar no quadro. (PcDV1, informação verbal).

Estabelecendo um elo com *Caçadores na Neve*, a PcDV1 percebe uma tendência no estilo do pintor em representar pessoas comuns, trabalhadores e também aspectos do mundo natural:

Vendo o segundo quadro dele, eu fiquei pensando sobre... Até o estilo dele, que ele pinta mais o pessoal proletariado, se ele se atém mais a esse tipo de pintura. Que no outro era os caçadores voltando pros vilarejos, os agricultores, os camponeses... Fazendo outro paralelo com o outro quadro, lá no outro tinha rios, córregos, sei lá ... E aí era um

litoral, né! Porque tinha a praia ao fundo e as montanhas... Gostei, achei legal também.

Se for pra dizer, eu gostei mais do outro, sei lá, faz mais meu estilo. Esse aí também é legal, a parte que eu fiquei mais intrigado foi pra quem era que esses caras tavam olhando. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

A PcDV2 mencionou que, apesar de ter gostado do quadro, prefere *Caçadores na Neve*, por se identificar mais com a paisagem de neve. Fez um breve relato da organização composicional do quadro, dividindo-o em planos, o que demonstra ter se situado espacialmente na descrição.

Eu também gostei desse, apesar que eu me identifico mais com a paisagem de neve. É.. por que eu gosto mais de frio e tudo. Esse quadro eu já tava era sentindo um calor. Então, é... eu achei também que você percebe mais ou menos o mesmo estilo, por que é o mesmo autor, o mesmo pintor né. [...]. Então, ele dividiu o quadro em vários planos né. No primeiro plano tem, tipo, o lago, o vale né, depois os campos de trigo, a árvore com o pessoal almoçando e tudo. E depois, vai provavelmente a vila né, as colinas atrás, o porto ainda mais atrás. Então, eu acho que ele dividiu mais ou menos nesse mesmo estilo né, é de paisagens perto e longe. E, também, do mesmo jeito que o outro, ele também tirou, digamos uma fotografia, como se fosse né. De um momento que tava acontecendo né, de pausa de almoço. Provavelmente, eles tão almoçando. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

A PcDV 3 menciona aspectos da representação que lhe chamaram a atenção, como o fato de haver mulheres trabalhando no campo de trigo na época em que a obra foi produzida (século XVI):

Eu consegui notar, já nessa época né, o trabalho feminino né... Então, é algo que é do século XXI que todo mundo diz hoje em dia que as mulheres dão de 10 a 0 nos homens... (risos) Se bem que tem um bocado mesmo. Mas, assim, a gente nota que a preocupação do pintor em relatar que a mulher também bota a mão no pesado né, vai lá para a plantação, pega uma foice, bota o trigo no ombro, e carrega né... E vê outras pessoas se divertindo no lazer. E eu até gostei porque também ele conseguiu, não só trazer um quadro grande com muitas informações, como realmente tem bastante informação, se a narrativa não for bem feita, uma narrativa dinâmica, com informações, eu acredito que se torna mais cansativo de que o outro. Tanto que eles têm uma riqueza de detalhe muito grande, eu achei que tem muito detalhe... se trabalha com o trigo, com pessoas, tem várias pessoas de frente para o espectador. Então, você começa a criar uma ideia de que tem que ser bem passado

por que se não fica, assim, uma incógnita. Por que surgem novas informações.... Uma hora, o pessoal tá tipo, parando pra almoçar tipo, daqui a pouco já tem outros ali trabalhando né, como se fosse antes o processo, ou depois... Essas outras pessoas no lago né, aí fala da natureza, fala do navio, então, isso é bacana. (PcDV3, informação verbal).

A PcDV 3 também destaca a importância da forma de descrever e da qualidade da locução para quadros assim com tantos detalhes para que não se torne cansativo para o ouvinte

Agora, a narrativa, ela tem que ser muito bem feita mesmo. Uma narrativa dinâmica né, a pessoa tem que ter uma dicção bacana e tem que ter leitura dinâmica para dar vida ao texto. Porque se ela só tiver a voz bacana, ela mata o quadro e mata a narração. E o espectador, a pessoa que tá ali pra ouvir a audiodescrição não valoriza tanto como valorizaria a primeira. Todos os dois quadros riquíssimos de detalhes de informações, mas que se não for bem passado, prejudica. Foi bem passado e bem retratado, sim. Tá muito bom. É a hipótese. Se a gente pegar um quadro semelhante a esse, cheio de informações... e se não for tão bem passado como foi até agora, as exposições que tem uns vinte quadros, por exemplo, eu não vou conseguir ouvir as vinte audiodescrições. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

A PcDV4 considera que teve mais facilidade de se situar em relação à disposição de elementos em *Os Ceifadores* do que em *Caçadores na Neve*, atribuindo esse fato, possivelmente, à maior presença de pessoas em relação ao ambiente. Ainda imaginou que o quadro deve ser 'bem bonito'.

Nesse, acho que tive um pouco mais de facilidade do que no outro de me situar nas cenas dispostas no quadro. Não sei se por ter com mais frequência essa relação de pessoas com a paisagem do quadro, acho que talvez por isso. O outro quadro eu tinha um pouco de dificuldade talvez por ser descrições mais de paisagens mesmo, de objetos... Esse... com essa relação já tive um pouco mais de facilidade. Também como o outro, eu consegui realizar algumas cenas, a cena que eles estão sentados numa roda, que a árvore está à esquerda, também consegui definir bem essa cena. E é isso, acho que deve ser bem bonito esse quadro pintado. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

A PcDV5 relata a dificuldade de seguir a direção da descrição por ser muita informação. Mesmo assim, acha que conseguiu 'imaginar a cena'.

Essa eu já não consegui acompanhar uma ordem de divisão das cenas, começou falando da parte inferior, eu sei que ele foi bem de baixo pra cima. Falou do lado esquerdo, do lado direito, falou do círculo de pessoas que estavam lá comendo, da árvore e tudo. Depois eu comecei a perder o rumo, eu não sabia mais pra que lado da tela ele tava indo. Se ele tava indo pra esquerda, pra direita, mas dava pra entender que ele tava subindo. Também muita informação, mas eu consegui imaginar, acompanhar a cena. (PcDV5, informação verbal).

6.3.2 Relato guiado

Para cada pergunta, apresentaremos o conjunto de respostas dos participantes na sequência dos dois quadros. Dessa forma, teremos, por exemplo: Pergunta 1 – *Caçadores na Neve* – respostas de todas as PcDVs – *Os Ceifadores* – respostas de todas as PcDVs. E assim, sucessivamente.

A **primeira** pergunta do Relato Guiado indaga: Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

Todos os participantes responderam que sim, que conseguiram formar uma imagem mental do quadro apresentado na audiodescrição, com exceção da PcDV5, que ressaltou não ter conseguido formar uma imagem do quadro como um todo, mas apenas de cenas isoladas.

Nas justificativas, foram mencionados, principalmente, aspectos da organização composicional do quadro, enfatizados na audiodescrição. Vejamos as falas:

PcDV1

Consegui, justamente pelo enquadramento. Fui formando aos poucos e juntando. No começo a gente fica um pouco perdido, a primeira vez que escuta você fica um pouco perdido, mas já dá pra ter uma noção básica. A primeira vez você vai montando grosso. E depois, na segunda vez, você vai refinando os detalhes. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Porque eu acredito que ele dividiu o quadro em algumas etapas, digamos assim, em planos. Eu classificaria como planos, segundo plano, isso e aquilo. Depois de todos os planos descritos, você consegue formar uma imagem do todo. É... você vai montando pouco a pouco, pelo menos eu, é... quando ele foi falando, é... você vai montando pouco a pouco a imagem. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Sim, por que ele me dá as medidas e ele começa a trazer, a apresentar né as pessoas que solicitou e tal. Então, eu consegui já imaginar pelo tamanho e também pela complexidade né, veracidade dos fatos né, pela obra é ilustrada, né. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Como eu já tinha dito anteriormente, me pareceu bem fiel a descrição. Falei também a questão de situar você naquele espaço do quadro facilitou também que a gente realizasse essa imagem mental. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Do quadro em si eu não consegui, porque era informação demais e eu fui imaginando cenas isoladas. Os caçadores caminhando em direção a colina adentrando entre as árvores com os animais, com cachorro né, carregando um animal. E outro momento lá da ponte, lá do lago. Outro momento falando da fogueira, depois falava da igreja... Assim, eu ia tentando juntar tudo, mas quando chegava em certo ponto eu esquecia do começo. Mas deu pra imaginar, cenas isoladas eu consegui imaginar, mas pensar que isso tudo tava numa tela só foi um pouco além da minha capacidade imaginativa. (PcDV5, informação verbal).

Quadro B – Os Ceifadores

Todos os participantes responderam que sim, que conseguiram formar uma imagem mental do quadro apresentado na audiodescrição.

Nas justificativas, foram mencionados aspectos da organização composicional da pintura, como o subenquadramento estabelecido pela árvore que divide o quadro, a questão dos planos no espaço pictórico e detalhes diversos da representação que ajudaram a construir uma imagem mental.

Vejamos as falas:

PcDV1

Consegui, justamente por essa referência que ele dá da árvore, de passar a descrever o que há do lado direito, do lado esquerdo, ele dá uma visão geral, mas a gente sempre tem como referência a árvore que divide o quadro no meio. Sempre que ele falava alguma coisa eu pensava a partir da árvore. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Sim, por que ele seguiu a mesma ordem de explicação né, dos planos e tudo. E eu achei que ficou bem explicado, apesar que eu achei esse quadro mais confuso do que o outro. Tem muito elemento e tem muitas pessoas né, fazendo muitas atividades diferentes. Então, tipo, tem um dormindo, tem uns comendo, tem uns na árvore, outros tomando banho, outros andando pra não sei aonde, outros na carroça, então, tem muitas

atividades diferentes né. Mas eu acho que sim. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Consegui, consegui formar pela questão do espaçamento que é dado, pelas informações que são apresentadas e, até mesmo, por que a gente consegue criar uma ideia né, a gente consegue, tipo, criar um quadro fictício aqui na memória, e a gente começa a traçar umas linhas com o ledor, audiodescritor, no caso. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Foi muito bem descrito. Como eu falei, as cenas bem objetivas e claras na nossa cabeça. E com uma riqueza de detalhes que são necessários pra você conseguir visualizar a cena. Nada em excesso, não senti falta de nada. Foi o suficiente pra que eu conseguisse mentalizar a cena. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Aquela mesma história, eu já tive algumas informações visuais, então deu pra formar uma imagem. Só não sei exatamente como é a imagem do trigo, da planta mesmo e ele também tirado da planta, mas o restante deu pra imaginar. (PcDV5, informação verbal).

A **segunda** pergunta do Relato Guiado indaga: A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

Todos os participantes responderam que sim, que a AD forneceu as informações que ajudaram a compreender a construção da obra apresentada na audiodescrição.

Nas justificativas, foram mencionados aspectos da organização composicional da pintura, como a questão da localização das cenas no espaço pictórico, com direcionamento de esquerda, direita, parte superior e parte inferior e ainda a noção de tridimensionalidade, ao mencionar a profundidade. Também foi destacada a linguagem, com destaque para o uso de palavras que enfatizam a cor dominante e que fazem referência ao clima muito frio. Vejamos as falas:

PCDV1

Ele fala da questão da profundidade, ele fala de questões que até eu não costumo ver em ADs, tipo, a estrada é branca, mas também diz que ela é gelada e esse sentimento gelado, geralmente, não entra em ADs e tal. O pessoal se restringe em descrever o que é visível, os elementos visíveis. Pelo menos assim do que eu tenho experiência em ver ADs por aí. Essa questão aí ajudou no dimensionamento. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Eu acho que é pelo que eu falei na descrição livre né, ele usa muito adjetivos classificativos, digamos assim, tipo gelado, alvo, e outros grande, pequeno, longe, perto, para uma localização espacial. Então eu acho que é assim, e eu acho que ficou bem descrito por que ele usou esses tipos de construções. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Sim, por que sempre o narrador, ele não só é um simples leitor, ele interpretava, dando vida ao texto né, com a audiodescrição. E sempre situando né, informando que era no canto inferior, no canto superior, e dali a gente vai criando uma ideia... parte de baixo, parte de cima, direita, esquerda e isso é muito importante. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

No geral, sim. Só em alguns pequenos momentos que eu senti um pouco de dificuldade, acho que não tanto pela audiodescrição, mas porque realmente o quadro parece ter muitas informações. Um quadro bem amplo, tem muitas informações e às vezes se você não tiver bem atento você perde um pouco nessa estrutura, mas em grande parte, sim. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Acho que seguiu um roteiro bem... Começou falando acho que do canto inferior esquerdo, e aí foi em direção à direita e depois foi subindo e voltando pra esquerda do quadro, acho que ele tentou seguir um padrão, até mesmo de distância. Ele seguiu uma ordem da distância da disposição das imagens, do que tava mais destacado pro que tava menos destacado. (PcDV5, informação verbal).

Quadro B – Os Ceifadores

Todos os participantes responderam que sim, que a AD de *Os Ceifadores* forneceu as informações que ajudaram a compreender a construção da obra apresentada na audiodescrição.

Nas justificativas, foram mencionados mais uma vez aspectos da organização composicional da pintura, como a questão da localização das cenas no espaço pictórico, tomando como referência a árvore e dando destaque para as informações próximas e distantes e para as cores que se sobressaem. Também

foram incluídos detalhes que chamaram a atenção na representação dos trabalhadores. Vejamos as falas:

PcDV1

Também por esse referencial (referindo-se à árvore) e por ele ir aprofundando aos poucos, dele falando o que tá mais perto pro que tá mais distante no quadro, falando o que tá em primeiro plano... fazendo por camadas, se eu posso dizer assim. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Sim, as explicações são mais ou menos as mesmas do outro, né. Ele fala sobre distância, se é mais perto ou mais longe. É... destacou algumas cores, que devem ser as principais da tela né, dourado, verde. Que remonta à cores quentes né, que as cores do inverno são cores frias né, tipo, branco, azulado chumbo, verde esverdeado, marrom e cores do verão, tipo, dourado, verde brilhante, essas coisas assim que são mais típicas do verão. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Me ajudou por que eu posso chegar diante uma pessoa que já viu esse quadro e falar: 'Não, mas você viu aquela pessoa que tava comendo com a cara de espanto pra gente? ', tipo, só em ter essas informações, não ser uma informação vaga de 'camponeses colhendo o trigo', 'pessoas no lago', 'outras pessoas tomando banho'... Por não ser uma ideia tão vazia, e sim uma ideia rica de detalhes, ela me favorece da mesma forma que uma pessoa que tá vendo o quadro a olho nu. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Foi muito clara, como eu falei, foi até mais fácil que a outra obra de me situar na cena, no quadro. Sabia onde tava acontecendo cada coisa. Acho que a descrição foi bem clara nesse sentido, não me deixou dúvida. Nesse quadro ela não me deixou nem uma dúvida. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Como eu disse, eu me perdi um pouco na ordem. No começo eu tava indo bem, mas já no meio pro final eu já não sabia em que ponto ele tava dizendo, se no meio lateral direita no centro, se o lateral esquerda no centro... eu já não tinha tanta noção, mas no final das contas eu consegui entender toda a disposição. (PcDV5, informação verbal).

A **terceira** pergunta do Relato Guiado indaga: A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura? A pergunta oferece as alternativas *sim* ou *não* e pede que o participante justifique.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

-

Todos os participantes responderam que sim, que a AD conseguiu que eles se envolvessem de alguma forma com a pintura apresentada na audiodescrição.

Nas justificativas, foram mencionados aspectos como a locução, que transmite emoção, e a linguagem empregada na descrição. Outro fator citado foi ter uma memória visual, que ajuda a imaginar, chegando a ‘sentir o quadro’, como relata a PcDV3. Vejamos as falas:

PcDV1

Eu acho que uma coisa que ajudou nessa atração foi a entonação do rapaz que descreve aí, que ele dá uma emoção na fala, não fica muito fria a fala dele. E a própria linguagem que foi empregada no texto também, no meu caso ajudou a fixar. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Sim, por que a AD bem feita, você consegue, justamente, formar essa imagem na cabeça, e começar a se envolver com essa atmosfera de neve né. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Conseguiu pela facilidade que eu tenho de, de ser muito recente a perda (sic) da visão. Então, eu consegui me imaginar no lugar dos caçadores, e até mesmo vendo como se eu fosse um pintor, ou um amigo do pintor, e tá acompanhando a elaboração, a confecção do quadro. Mas ele conseguiu sim, me dar a realidade do quadro, eu senti o quadro. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

É até interessante quando ele tá descrevendo você consegue perceber as sensações que ele tenta passar no quadro quando ele fala lá que os caçadores estão lá cansados, os cães cabisbaixos, coisa e tal. Você consegue sentir todo... não sei se sentimento é a palavra certa, mas o que ele quis transmitir com a obra. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Sim, senti até frio...Assim, só em eu ter imaginado a cena eu acho que já me envolvi, consegui entender, imaginar... Mas é como a gente sabe, quem tem informação visual vai conseguir imaginar essa cena, quem não tem vai ser um pouco difícil, mas eu consegui. (PcDV5, informação verbal).

Quadro B – *Os Ceifadores*

Todos os participantes responderam que sim, que a AD conseguiu que eles se envolvessem de alguma forma com a pintura apresentada na audiodescrição.

Nas justificativas, foram mencionados aspectos como os detalhes, que contribuíram para o envolvimento dos participantes, provocando o desejo de saber mais. Também foram ressaltadas as cores, por serem cores quentes. Foi dado destaque para o envolvimento à presença das mulheres na narrativa laboral. É o caso da fala da PcDV3, ressaltando que em seu envolvimento conseguiu ainda fazer uma comparação com o contexto atual. Já a PcDV4 considera que o maior envolvimento é motivado pelo fato de a obra retratar algo mais próximo da (*sua/nossa*) realidade. E sobre o aspecto representacional, a PcDV5 sentiu-se envolvida pelo olhar dos personagens que olham para o espectador. Vejamos as falas:

PcDV1

Mais uma vez é isso. Primeiro que se não fosse a AD eu não teria nem acesso à pintura. A questão da AD de ter o quadro pra poder, vamos dizer, dar uma 'didatizada' em passar a mensagem da imagem faz com que a gente fique querendo saber do restante dos detalhes, como ele começa e tal, porque senão estaria suficiente só aquela mensagem que ele dá inicial. Imagem de camponeses, alguns em seu momento de descanso, pronto, poderia acabar por ali, mas ele vai dando os detalhes e a gente vai sabendo o que tem no resto do quadro. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Sim, até pelos, pelas cores né, você sente mais quente né. Mais calor do que no outro que é inverno. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

Ela conseguiu por que eu consegui até imaginar como seria uma cena real aqui na minha cabeça disso que tava acontecendo né. Todo o processo, uns comendo, o outro já trabalhando, outros querendo descansar um pouco pra voltar... e eu acabei trazendo pro contexto atual, por que, já, naquela época que ele tava retratando, 1500 né, ele procurou ter aquela preocupação de que a mulher também vai pra lavoura né. Então, desde aquela época valorizando a imagem feminina. Então, eu consegui, não só mentalizar, mas eu consegui trazer pro contexto atual. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Acho que também por ser mais próxima da nossa realidade você já vê com outros olhos. Você se envolve mais. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

Sim, inclusive eu fiquei imaginando o rosto dos personagens que estavam olhando pro rosto do espectador. Consegui me envolver. (PcDV5, informação verbal).

A **quarta** pergunta do Relato Guiado indaga: O que mais lhe chamou atenção no quadro? É, então, apresentada uma lista de oito itens para serem colocados em ordem, conforme o que mais chamou atenção. Foi explicado que não tinham que classificar todos os itens, que poderiam numerar apenas os itens que mais se destacaram.

Quando esses itens foram elaborados, a intenção era ter uma noção do peso dos aspectos composicionais e representacionais das obras, na recepção. Dessa forma, os itens: *a forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes, a distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior) e as cores e suas combinações ou contrastes* são direcionados para a função Composicional. Os demais, quais sejam, *a relação das pessoas com o ambiente, as pessoas e suas ações, a cena representada, os objetos e suas formas, tamanho, cores etc. e a paisagem* são relativos mais especificamente à função Representacional.

Pudemos perceber pelas respostas que o peso das duas funções [Composicional e Representacional] é muito semelhante, apenas com uma tendência levemente mais forte para os elementos composicionais em *Caçadores na Neve* e uma ênfase um pouco mais acentuada para os aspectos representacionais em *Os Ceifadores*. Por que interessa essa informação para quem audiodescreve? Porque isso significaria que é preciso estar atento a esses aspectos da obra quando da tradução para outro código semiótico, no caso o verbal, e procurar formas de enfatizá-los na verbalização.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

PcDV1

- (1) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes
- (2) A relação das pessoas com o ambiente
- (3) As pessoas e suas ações
- (4) A cena representada
- (5) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

- (6) As cores e suas combinações ou contrastes
- (7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
- (8) A paisagem

PcDV2

- (1) A paisagem;
- (2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes;
- (3) A cena representada;
- (4) As cores e suas combinações ou contrastes;
- (5) A relação das pessoas com o ambiente;
- (6) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior);
- (7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.;
- (8) As pessoas e suas ações;

PcDV3

- (1) As pessoas e suas ações
- (2) As cores e suas combinações ou contrastes
- (3) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)
- (4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
- (5) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

PcDV4

- (1) A relação das pessoas com o ambiente
- (2) A paisagem
- (3) As cores e suas combinações ou contrastes
- (4) As pessoas e suas ações

PcDV5

- (1) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)
- (2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes
- (3) As cores e suas combinações ou contrastes
- (4) As pessoas e suas ações
- (5) A cena representada
- (6) A relação das pessoas com o ambiente
- (7) A paisagem
- (8) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Embora haja certa semelhança na distribuição dos elementos referentes, como já mencionado, às funções Composicional e Representacional, contempladas nas perguntas, vale ressaltar alguns destaques e convergências.

Em relação a *Caçadores na Neve*, conforme pode ser constatado nas respostas, o item composicional '*a forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes*' destacou-se como um dos dois primeiros que mais chamou a atenção de três das PcDVs. A ênfase dada na audiodescrição aos caçadores que 'entram' em cena e que 'caminham' em direção às montanhas distantes

buscava exatamente ressaltar esse aspecto composicional da organização dos elementos próximos e distantes na tela que tanto nos envolve nas obras de Bruegel. O segundo item mais ressaltado pelas PcDVs em termos de elementos composicionais foi *'as cores e suas combinações ou contrastes'*, o que teria certamente estreita ligação com o predomínio do branco da neve, ressaltado pelo uso, como já mencionado, de vocábulos do campo semântico de 'branco' e da repetição da palavra 'neve'. Ainda em relação aos aspectos referentes à função Composicional, um terceiro item destaca-se: *'a distribuição espacial dos elementos na tela'*. É um item que estabelece, de certo modo, um elo complementar com o primeiro, ou seja, *'a forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes'*. Essas escolhas das PcDVs evidenciam uma compreensão da organização composicional, da forma como Bruegel dispõe os elementos na tela, o que chama de imediato a atenção de quem contempla a obra.

Em termos da função Representacional, os itens listados pelas PcDVs dentre os aspectos que mais chamaram a atenção foram *'a cena representada'*, e *'a relação das pessoas com o ambiente'*. O relevo atribuído à descrição da cena invernal e dos personagens que nela transitam, que dela fazem parte parece ter contribuído para que tais aspectos fossem captados e chamassem a atenção das PcDVs. O terceiro item mais destacado pelas PcDVs dentre os aspectos representacionais foi *'as pessoas e suas ações'*, o que estabelece um elo com o item *'a relação das pessoas com o ambiente'*. Assim, pode ser depreendido que a narrativa envolvendo os caçadores que chegam com os cães, os patinadores que se divertem nos lagos congelados e demais figuras da cena desempenhou um papel relevante na recepção da obra por meio da audiodescrição.

Quadro B – Os Ceifadores

PcDV1

- (1) As pessoas e suas ações
- (2) A relação das pessoas com o ambiente
- (3) A cena representada
- (4) A paisagem
- (5) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)
- (6) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

- (7) As cores e suas combinações ou contrastes
- (8) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

PcDV2

- (1) A paisagem;
- (2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes;
- (3) A cena representada;
- (4) As cores e suas combinações ou contrastes;
- (5) A relação das pessoas com o ambiente;
- (6) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior);
- (7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.;
- (8) As pessoas e suas ações;

PcDV3

- (1) As pessoas e suas ações
- (2) A cena representada
- (3) As cores e suas combinações ou contrastes
- (4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
- (5) A relação das pessoas com o ambiente
- (6) A paisagem

PcDV4

- (1) A relação das pessoas com o ambiente
- (2) As pessoas e suas ações
- (3) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)
- (4) A paisagem
- (5) A cena representada
- (6) As cores e suas combinações ou contrastes
- (7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
- (8) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

PcDV5

- (1) A paisagem
- (2) A relação das pessoas com o ambiente
- (3) As pessoas e suas ações
- (4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
- (5) As cores e suas combinações ou contrastes
- (6) A cena representada
- (7) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes
- (8) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

Enquanto em *Caçadores na Neve* a escolha dos elementos que chamaram mais atenção incluiu destaque tanto para os aspectos composicionais quanto representacionais, em relação a *Os Ceifadores* as escolhas revelam predominância dos elementos representacionais.

Para quatro das cinco PcDVs, os dois primeiros aspectos que mais lhes chamaram a atenção são relativos à função Representacional, com destaque para os itens '*as pessoas e suas ações*' e '*a relação das pessoas com o ambiente*'. É interessante essa ênfase, pois a descrição de *Os Ceifadores* apresenta de forma detalhada os grupos de camponeses que estão destacados em primeiro plano no quadro, dedicando uma parte significativa do roteiro à descrição das figuras e suas ações, tanto na atividade laboral quanto no momento de descanso, debaixo da árvore.

A partir do terceiro item escolhido pelas PcDVs, há uma alternância entre os elementos composicionais e representacionais. Assim, dentre os elementos composicionais, um dos itens mais mencionados foi '*a distribuição espacial dos elementos na tela*', que está muito entrelaçado com a narrativa dos camponeses em seu ambiente. Essa narrativa, aliás, recriada do visual ao verbal, foi também ressaltada nos relatos livres, conforme já vimos, como elemento que aproximou as PcDVs da realidade representada no quadro, uma vez que permitiu maior identificação com sua própria realidade.

A **quinta** pergunta do Relato Guiado indaga: O que mais você gostou no quadro? E a **sexta** pergunta indaga: O que menos você gostou no quadro?

Vamos apresentar as respostas a essas duas perguntas de forma justaposta, para cada quadro.

O que comentar sobre essas respostas tão subjetivas? Acreditamos que essas falas são uma espécie de arremate do Relato Livre, no qual todos os participantes expressaram suas primeiras impressões, surpresas, encantos, etc. Assim, após, de certa forma, discutir a obra e o processo de audiodescrição, eles reafirmam alguns de seus pontos de vista e suas preferências. Como deve realmente ser com qualquer obra de arte, que descortina um leque de opções a serem consideradas, que enseja a multiplicidade de interpretações e de interpelações.

Quadro A – *Caçadores na Neve*

PcDV1

O que eu mais gostei foi a relação do tema do quadro com a pintura, como ele conseguiu retratar o inverno bem europeu, vamos dizer assim. O pessoal cansado e tal, viajando na neve... Remete a alguns filmes, caçando, o vale entre as montanhas, a questão da paisagem mesmo. Acho que foram essas questões que me chamaram bem atenção.

O que eu menos gostei... O que ficou mais incompreensível pra mim foi a questão final da descrição quando ele começa a falar das montanhas e o vale, pelo que eu entendi é uma imagem de fundo. É aonde o quadro vai se perdendo e se juntando com o horizonte. Não é que eu tenha menos gostado, mas como ele é fundo ele não chama a atenção, dá só uma profundidade... Não tem muita relevância. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

Ah! Eu acho que eu mais gostei foi o quadro no geral. Todas as composições, é... formaram a cena. Primeiro, né. Então, eu gostei também do jeito que as coisas ficaram dispostas na tela, esse negócio de ter um mais na frente, no meio, atrás e... essa disposição do ambiente mesmo. Áhn, achei que as cores tão bem de acordo com essa paisagem de neve. Então, tonzinho branco, azul, verde, negro, por causa da luminosidade e tudo. Deve ter marrom também por causa do... das casas e tal.

E o que eu menos gostei foi o que eu tinha falado antes né, da pouca descrição dos animais, por que não são só as pessoas que estão na tela. Os animais também fazem parte da tela. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

“O que eu mais gostei no quadro foi a forma apresentada né, que foi a distribuição dos elementos como eu marquei. Porque ele coloca os camponeses, os caçadores né, vindo lá da caça.... e a forma que ele apresenta e distribuiu as informações eu achei muito bacana. Porque não adianta você ter um quadro grande, com muitas informações, e você não conseguir distribuir. Eu acredito que se você sabe distribuir e se você consegue valorizar bem o espaço, você consegue dar várias informações sem ser algo cansativo. Você consegue até imaginar uma sequência cronológica né... eles tão vindo aqui do campo, tão indo ali no vilarejo, tem outro grupo aqui... então, começa a se criar uma ideia de continuidade.”

Ah, o que eu não gostei... Ah, eu imaginei que, sei lá, ia surgir alguma coisa de trás das montanhas, que eu fiquei até esperando né. Porque como ele consegue trabalhar muito bem com essa ideia do espaço né, do perto e longe, e conseguiu ilustrar pessoas vendo outras pessoas brincando em cima do gelo, fazendo esqui né, e mais do outro lado uma pessoa puxando né, tipo, uma carroça assim, com algumas coisas. Aí, quando ele falou que um pássaro tava voando sozinho, eu falei: Bom, ele vai encontrar ali alguma coisa, ou atrás da montanha vai surgir alguma coisa... vai ser um reencontro com o pássaro ou coisa assim né... Tipo aquele negócio de filme né, eu tô saindo aqui e vou encontrar outra, né... Até por que o narrador ele traz isso né, e ele dá uma vida pro texto. Não é só: Cena de não sei o quê, não sei o quê... Eu já tinha ficado cansado quando ele começou a narrar que os caçadores tavam vindo só com uma caça, tipo, eles estão muito fraco. Três cabras (sic) e trouxeram só uma coisa.” (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Acho que foi exatamente essa relação das pessoas que estão no quadro com o ambiente, acho que me chamou muita atenção. Você consegue realizar aquilo como uma cena, não só como um quadro, como uma coisa que aconteceu, que aconteceu na época. Consegui ter essa percepção. (PcDV4, informação verbal).

O que não gostei...Nada.

PcDV5

O que eu mais gostei... Por mais que tenha sido grande, foi grande com uma riqueza de informações muito relevantes. Porque dá impressão que os caçadores estavam voltando e o destino aonde eles estavam indo tinham pessoas já com fogueira esperando a chegada deles, foi assim, uma certa ordem como se fosse um convívio em sociedade.

O que eu menos gostei foi o tamanho, é muito grande, eu esperava um coisa mais simples, também uma tela grande... Bem detalhada. (PcDV5, informação verbal).

Quadro B – Os Ceifadores

PcDV1

Eu gostei do quadro inteiro, do estilo dele pintar o pessoal mais simples. Mas o que me chamou mais atenção foi pra quem esse cara tava olhando, fiquei intrigado com isso. Quem era que tava chegando naquele momento, imagino que era o patrão.

O que eu fiquei confuso no início foi a questão dos dois lados, mas assim, não é o quadro, mas a minha percepção da AD assim... Quando eu escutei de novo eu tirei essa dúvida. (PcDV1, informação verbal).

PcDV2

É, o que eu mais gostei, eu acho que ele conseguiu passar bem essa paisagem de colheita né, de verão mesmo... pelas cores, pelas atividades mesmo, pessoas, ficou bem diferente a sensação né, do quadro anterior.

E o que eu menos gostei, eu acho que tem muitos elementos no quadro, aí às vezes, fica um pouco difícil botar uma imagem tão clara como o do outro né. Porque tem muitas atividades sendo descritas, e ai falta alguns pontos de precisão, aqueles que eu já falei no início né, que poderia ter descrito algumas coisas a mais, né. (PcDV2, informação verbal).

PcDV3

É, o que eu mais gostei foi, justamente, a valorização né... mostra que na época não existia essa ideologia, essa imagem de que só o homem vai para o campo, isso eu gostei. Porque valoriza, é como se fosse algo do século XXI né, bem atualizado. ”

E o que eu não gostei, que até chegou a gerar um pouco de dúvida na minha cabeça, é, justamente isso... Como é um quadro muito rico de detalhes, de cores né, de personagens, de várias pessoas trabalhando, outras descansando... eu fiquei pensando, poxa! Devem tá muito próximos né, assim, eu imaginei o tamanho do quadro né, mas, tipo, um espaçamento, uma diferença entre uma informação e outra né. Eu fiquei tentando entender que eu fiquei meio que, vamos se dizer, voando. Eu fiquei pensando, será que tá muito próximo, ou o cara tá um pouco distante. Então, eu não gostei um pouco disso, que eu ouvi muita informação. (PcDV3, informação verbal).

PcDV4

Acho que a descrição daquela cena que ele fala que tem uma roda de pessoas sentadas próximas à árvore que tem grande lá no quadro. Foi muito bem feito, eu consegui realizar a cena das pessoas sentadas, que disposição elas tavam, de frente pro observador, de costa, de lado e as ações que elas estavam executando naquele momento. Foi bem fiel.

Tanto desse quanto do outro quadro, não foi algo que eu não gostei, mas se tornar um pouco confuso é a quantidade de informações. (PcDV4, informação verbal).

PcDV5

O que eu mais gostei foi a descrição dos personagens, principalmente, os que tavam comendo, que ele foi bem mais detalhista, a posição que eles tavam, o que tavam fazendo, os rostos, então assim, eu achei muito interessante. Acho que foi a parte que mais me envolveu, eu fiquei imaginando a cara do pessoal olhando pro espectador. Achei muito interessante.

O que eu não gostei... Acho que nem foi por conta da própria imagem, acho que foi mais por mim, eu não consegui formar a imagem do trigo. (PcDV5, informação verbal).

Observando atentamente essas respostas de caráter tão subjetivo sobre a forma de impacto de obras de arte visuais ressignificadas pela audiodescrição, é pertinente notar todo um processo a partir do Relato Livre, passando por todas as perguntas do Relato Guiado, que culmina nesse 'arremate', como já dissemos. Se seguirmos o percurso de respostas de cada PcDV, veremos que há uma coerência, uma interligação muito acurada na sequência das respostas, reveladora da apreciação muito peculiar de cada uma. *Comme il faut*, quando lidamos com a obra de arte.

6.4. COMENTÁRIOS SOBRE OS RESULTADOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA DE RECEPÇÃO

Abordamos neste item aspectos das audiodescrições resultantes da análise semiótica e que se destacaram na reação das PcDVs. Vamos apresentá-los na sequência das funções, conforme a análise foi efetuada: função Composicional, Modal e Representacional. Através desses comentários estaremos sistematizando as respostas à primeira pergunta de pesquisa: Como a audiodescrição de pinturas de Bruegel a partir de uma análise seguindo o modelo semiótico de O'Toole (2011) e dos princípios de descrição acessível pode contribuir para a recepção das obras por PcDVs?

Função Composicional

Um dos sistemas da função Composicional realizado ao nível da escala de ordens *Obra* é a cor, o uso da cor. Esse é um sistema que pode ser o elemento de mais impacto numa obra, dependendo da conexão que tem com a narrativa apresentada. Em *Caçadores na Neve*, a predominância do branco e dos matizes de branco, se assim podemos dizer, toma conta da tela. Assim, esse aspecto composicional pareceu, logo de início, ser o grande desafio no processo de recodificação verbal, da descrição do quadro.

A estratégia que empregamos para tentar uma tradução verbal do sistema cor, realizado visualmente, foi a utilização reiterada de vocábulos do campo semântico de '**branco**', ao longo da descrição: **alvo, alvura, alvacento, brancura, esbranquiçado etc.** Além desses, reforçamos com a referência à palavra **neve**, repetidas vezes. Essa ênfase foi percebida e ressaltada pelos participantes da pesquisa, tanto os que participaram da primeira, quanto os da segunda etapa. A repetição linguística e a variação no campo semântico foram um fator que apareceu tanto nos Relatos Livres quanto nos Relatos Guiados quando os participantes foram perguntados, por exemplo, se haviam conseguido construir uma imagem mental da pintura.

Em *Os Ceifadores* também foi utilizada a estratégia de repetir um determinado item lexical e/ou de itens lexicais. As cores predominantes, por

exemplo, foram enfatizadas por meio de vocábulos do mesmo campo semântico como **verde e verdejante, dourado e amarelo**.

A partir do que foi relatado, embora não se possa generalizar, a questão da cor parece ter relevância em termos mais gerais, quando determina algo dominante, como as cores da paisagem como um todo, por exemplo. Vimos o impacto causado pela ênfase na brancura da neve, que é um aspecto que ‘salta aos olhos do vidente’, por assim dizer. Então, isso foi bem evidenciado nos relatos, tanto livre quanto guiado. Algo mais ou menos semelhante aconteceu também com o dourado do trigo. No roteiro da audiodescrição, enfatizamos a cor dourada que recobre cerca de metade do quadro. Os relatos também revelaram que isso foi fator que contribuiu para a formação da imagem mental do quadro, sendo ainda mencionado como componente do belo na pintura.

Outro aspecto que se destacou nos relatos como complementar à reação das PcDVs foi a utilização de referências intersensoriais, como preconizam De Coster e Mühleis (2007). Revelou-se significativo para eles o uso de termos como: lagos **congelados, deslizam** sobre o **gelo, gélidas e pontiagudas** montanhas, colina **espessamente** coberta de neve, **pesados** rastros na brancura da neve, branca e **fria** estrada, telhados e chaminés **densamente** revestidos de neve, **geladas** montanhas, roda de moinho totalmente recoberta de **cristais de gelo, espessa** e alva neve, contribuindo, assim, com o acesso à experiência de aspectos relevantes da obra.

Ainda em relação à função Composicional, foi expressiva a contribuição da análise para a determinação da sequência a ser seguida na ordenação verbal das informações visuais. Tanto que, por sugestão do primeiro grupo de participantes, tivemos que reconstituir a ordenação da narrativa de ambos os quadros. Talvez, por ter sido aquela a nossa primeira tentativa de aplicar o modelo de O’Toole (2011) à escritura dos roteiros, alguns pontos, que depois entendemos serem bem relevantes, escaparam à nossa percepção em um primeiro instante. Ou ainda, mesmo tendo compreendido a realização de certos sistemas de destaque nas obras, não conseguimos adequar a sua consequente aplicação aos primeiros roteiros. Ao efetuar a modificação de tais aspectos nos roteiros para a segunda etapa da pesquisa, tivemos, como consequência, uma percepção mais clara das PcDVs em termos da estruturação da narrativa verbal.

Vimos o exemplo da PcDV1, que mencionou ter acompanhado a descrição de *Caçadores na Neve* como se fosse uma ‘história em quadrinhos’.

Função Modal

Em relação à função Modal e a aspectos da consequente influência da análise na elaboração do roteiro da audiodescrição, um sistema de destaque significativo é a perspectiva. A compreensão da forma como o pintor usa recursos para direcionar o olhar do espectador e criar a ilusão de um espaço tridimensional constitui-se uma via para o direcionamento da descrição, sobretudo se estivermos diante de uma obra com vários planos.

Quanto a *Caçadores na Neve*, por exemplo, a conjunção da perspectiva linear com a perspectiva atmosférica como sistemas realizados contribui para a criação de um espaço pictórico de acentuado teor tridimensional, que chama de imediato a atenção do espectador vidente. Isso é reforçado por outros sistemas como o enquadramento, que impulsiona o olhar do espectador para determinado espaço da tela. Percebemos que a descrição, ao enfatizar os caçadores que se movimentam na caminhada rumo às montanhas e mencionar o lago com os patinadores, dando a ideia de um espaço que se descortina diante de quem observa, foi uma estratégia relevante para a forma como as PcDVs reagiram à cena descrita, sentindo-se ‘dentro’ do quadro como algumas delas relataram. Podemos dizer que a perspectiva foi ‘visualizada’ por eles como uma caminhada, de fora para dentro da obra.

Quanto a *Os Ceifadores*, a perspectiva também é um sistema de destaque por incluir tanto a perspectiva linear quanto a perspectiva atmosférica. Foi esse sistema que guiou a descrição, na versão reformulada a partir do lado direito inferior do quadro, relativo ao ‘episódio do descanso dos trabalhadores’. Devido à realização da perspectiva com dois pontos de fuga, na primeira versão adotamos um ponto de partida descritivo a partir do lado inferior esquerdo do quadro; na versão final, após as considerações dos participantes na primeira etapa da pesquisa, reconsideramos o ponto de partida, pois os resultados daquela etapa revelaram que a estratégia não havia sido produtiva.

Quando passamos a descrever o quadro a partir do lado direito inferior, a imagem mental da narrativa da pintura mostrou-se mais clara, conforme os

depoimentos das PcDVs na segunda etapa da pesquisa. Consideramos que a descrição a partir do lado direito pode ter causado mais empatia pela conjunção com o aspecto representacional, enfatizando/destacando, já no início, as figuras protagonistas do grupo de descanso. As ações, os gestos, o olhar dessas figuras ficaram bem marcados nos relatos.

Função Representacional

Em relação à função Representacional, estabelece-se a relação do que está sendo apresentado na pintura com o mundo referencial. Em *Caçadores na Neve* esse recorte de uma tarde de inverno, com uma paisagem revestida de neve e com os episódios com seres (humanos e animais) que fariam naturalmente parte de tal cena é que dão unidade e coesão à obra. A ênfase descritiva nesses aspectos representacionais, em última instância, revelou-se ser o destaque da reação das PcDVs à obra.

Em *Os Ceifadores*, a cena do campo de trigo com os camponeses que realizam a atividade da colheita e os que estão em momento de descanso constituiu o ponto de destaque na representação. A narrativa verbal construída a partir do cenário e dos trabalhadores envolveu, aproximou os participantes da pesquisa do que seria o contexto referencial. Engajaram-se de tal forma que fizeram comparações com os trabalhadores rurais da realidade brasileira, como vaqueiros, por exemplo. Além disso, destacaram a presença da mulher na cena laboral. O aspecto representacional de *Os Ceifadores* suscitou toda uma gama de inter-relações com a questão social daqueles ceifadores e dos trabalhadores da realidade dos participantes, conforme vimos nos relatos.

Quanto aos personagens/figuras, o destaque parece ficar para as suas ações e posturas, como vimos, por exemplo, o impacto da descrição da postura curvada dos caçadores que revela o quanto estão cansados da jornada de trabalho improdutivo no extremo frio. É o caso também dos ceifadores, na descrição das atividades laborais e de descanso. Foi um ponto que se sobressaiu significativamente nos relatos, ou seja, o despertar da imaginação no sentido de tentar compreender como aqueles personagens representados na pintura estariam se sentido a partir da forma como estão representados e, conseqüentemente, como são descritos.

Os detalhes da representação em ambos os quadros constituíram um desafio constante, desde a elaboração da primeira versão dos roteiros até a reelaboração para a segunda etapa da pesquisa. Vimos que na primeira etapa os participantes consideraram que havia detalhes “demais” na descrição das pinturas. Para a segunda versão, embora tenhamos eliminado uma série de detalhes, alguns participantes ainda sentiram que havia “muita” informação. Por outro lado, alguns demonstraram curiosidade e vontade de saber mais detalhes, buscando ter acesso a tudo que o vidente teria ao ver a obra. Um dos participantes clamou por mais detalhes em certos aspectos da representação, questionando se, estando na obra, não foram descritos ou se o próprio pintor não os incluiu.

De um modo geral, na segunda etapa da pesquisa, prevaleceu a menção à importância dos detalhes para ajudar a construir uma imagem mental da obra. Compreendemos que não há uma fórmula a ser seguida, porém esse é um ponto que exige cuidadosa análise para fundamentar a seleção das informações destinadas à escritura de um roteiro de audiodescrição de pintura, para que possa proporcionar a experiência da fruição estética.

6.5 SUGESTÕES DE ESTRATÉGIAS PARA AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS

Seguindo ainda na direção da sistematização de respostas às perguntas de pesquisa, apresentamos, neste item, estratégias que podem se constituir passos a serem seguidos na tarefa de audiodescrever um quadro, respondendo, assim, à pergunta: Que estratégias podem ser sugeridas para o processo de audiodescrição de pinturas a partir do referencial teórico e dos resultados da pesquisa de recepção com PcDVs?

Diante das constatações que se configuram a partir da experiência de audiodescrição de pintura relatada neste trabalho, algumas sugestões práticas de estratégias podem ser delineadas de modo que talvez sejam úteis a quem tenha que elaborar AD de pinturas. Essas sugestões consolidam as recomendações já apresentadas nas pesquisas anteriores do LEAD, como Araújo e Magalhães (2012) e Aderaldo (2014) e apresentam outras que se destacaram como relevantes no processo de elaboração dos roteiros para a pesquisa de recepção desta tese. São estratégias de caráter descritivo do fazer, pois são passos que se

revelaram produtivos ao longo do desenvolvimento deste trabalho e poderão ser usados por outras pessoas, avaliando seu funcionamento em outras experiências.

Em primeiro lugar, ratificamos a importância de proceder a uma análise prévia da obra que se pretende descrever seguindo um modelo teórico de análise de obra de arte bidimensional, como o de O'Toole (2011), detalhado na fundamentação teórica. Portanto, essa primeira estratégia, a análise da obra utilizando um modelo teórico, é um passo que fornece elementos para diversas tomadas de decisão em relação à elaboração do roteiro, como já relatamos, ao especificar o papel de cada uma das funções do modelo de O'Toole (2011) na tessitura da verbalização. Pode, a princípio, parecer que é muita formalidade para se chegar ao roteiro, como nos pareceu de início. Porém, aos poucos, a familiarização com os conceitos permite 'enxergar', 'ler' com mais nitidez os sistemas de cada função. Vivenciamos isso quando aplicamos a primeira versão do roteiro na pesquisa com PcDVs e depois tivemos que reformular. Em alguns momentos chegamos a fazer questionamentos tais como: Como não percebi isso antes? Por que não priorizei logo as figuras em primeiro plano? Em outras palavras, a compreensão de como a obra está estruturada e organizada dentro de um sistema semiótico instiga a questionar como construir a ressignificação em outro código, em outro sistema de signos.

A segunda estratégia, passo concretizado, no caso deste trabalho, concomitante à análise, é a pesquisa sobre o pintor e sua obra – o seu contexto no tempo e no espaço. Como recomenda Holland (2009), o audiodescritor deve pesquisar todas as informações ao seu alcance sobre o pintor, seu estilo, seus temas preferidos etc. Isso é fundamental. Vimos, por exemplo, quando exemplificamos o 'viés pessoal', na função Modal, com o quadro *O Massacre dos Inocentes*, de Bruegel, que ele frequentemente traz para a representação pictórica o seu modo muito particular de ver, o seu ponto de vista crítico. Ou ainda, o fato de os personagens de suas obras serem principalmente pessoas comuns, trabalhadores rurais, algo bem raro na época. São aspectos da semiótica social do pintor que aos poucos podemos conhecer ao buscar fontes especializadas na arte da época, por exemplo, o que fornece uma visão contextual mais ampla. Portanto, sendo possível, quanto mais familiarização com detalhes sobre o estilo do pintor, sobre a abrangência da temática abordada em suas obras, sobre alguma simbologia que lhe seja característica, sobre sua

inserção em questões relativas ao seu contexto espacial e temporal, mais o audiodescritor estará em condições de fazer escolhas tradutórias que reflitam aspectos essenciais da obra.

A terceira estratégia é referente ao planejamento da estruturação do texto, à decisão de por onde começar a narrativa e de estabelecer uma sequência coerente. Já ciente dos aspectos dominantes na composição da obra e de como estão dispostas as informações no espaço pictórico, aspectos esses revelados pela análise, o próximo passo fundamental é projetar uma visão do todo da obra e observar como os elementos constitutivos do conjunto iriam se conectar verbalmente. Como, na pintura, os elementos estão justapostos, em relação de contiguidade, é necessário atentar para essas conexões no texto, para a forma como é feita a transição de uma parte do espaço a outra, ou de um episódio a outro, por exemplo.

Essa estratégia foi muito relevante no caso específico desta pesquisa, conforme mencionamos no item sobre reelaboração dos roteiros. Vimos que as audiodescrições usadas na primeira etapa da pesquisa foram consideradas confusas em termos de sequência das informações, ou seja, em termos de estruturação verbal da obra visual.

A clareza dos aspectos dominantes tanto em termos composicionais quanto representacionais e de como construir a disposição verbal de cada um deles conduz à quarta estratégia/passo, que é a tomada de decisões quanto à linguagem a ser utilizada, de forma a contribuir para recriar os efeitos estéticos visuais. É um desafio, que pode começar a ser o foco do processo com questionamentos tais como: Que vocabulário empregar para expressar aquilo que tanto chama a atenção visualmente? Quais palavras serão dominantes? Sugerimos, então, escolher os vocábulos que deveriam aparecer com mais frequência na descrição, usando o recurso da repetição e complementado com outros vocábulos do mesmo campo semântico, se for o caso.

No caso desta pesquisa, essa estratégia revelou-se especialmente significativa em relação ao quadro *Caçadores na Neve*. Os relatos das duas etapas destacam com muita frequência a predominância da cor branca e do frio, que enfatizamos com o uso de palavras desses dois campos semânticos. Ainda em termos da linguagem, as referências intersensoriais, conforme vimos, podem

ser uma estratégia que muito contribua para a experiência da obra por meio da audiodescrição.

Outro aspecto a ser considerado no processo de seleção vocabular diz respeito a informações visuais relacionadas a movimentos das figuras, por exemplo. Em relação a *Caçadores na Neve*, constatamos nos relatos das PcDVs a reação quanto a verbos como ‘entrar’, ‘caminhar’, ‘deslizar’ etc., que enfatizam, de certo modo, as ações das figuras envolvidas na narrativa. A PcDV1, por exemplo, relatou a percepção de movimento ao imaginar a cena das pessoas patinando no gelo: “na parte que ele fala que tem uma galera... patinando no gelo, que eles estão brincando e tal... eu pelo menos imaginei em movimento essa cena, não imaginei parado.” (PcDV1, informação verbal). Em relação a *Os Ceifadores*, a referência a pessoas que ‘caminham’, que ‘nadam’, a navios que ‘partem’, a pássaros que ‘voam’ parece ter se refletido significativamente nos aspectos que mais se destacaram. Nas respostas à questão 4 do Relato Guiado, por exemplo, na qual tinham que colocar os itens numa sequência do que mais lhes chamara a atenção, os itens ‘*as pessoas e suas ações*’ e ‘*a relação das pessoas com o ambiente*’ aparecem como os mais mencionados pelas PcDVs. Também receberam destaque nos relatos outras ações e movimentos relacionados às atividades laborais e ao momento da refeição dos ceifadores.

7 CONCLUSÃO

Vimos como autores de diversas áreas defendem a importância da experiência estética para o homem. Não basta termos nascido *Homo sapiens*, é o acesso a bens simbólicos como a arte que nos mantém humanos.

Considerando tal relevância da arte na vida humana, questionamos o acesso de pessoas com deficiência visual (PcDV) a obras de arte visuais, no caso a pintura. A partir de tais indagações é que surgiu esta pesquisa. Vimos que restrito ainda é o acesso de PcDVs a obras de arte visuais, principalmente a pintura. Assim, também, poucos ainda são os estudos, as pesquisas sobre audiodescrição de obras de arte bidimensionais. Conforme vimos, no âmbito do grupo LEAD/UECE pesquisas nessa área vêm sendo desenvolvidas, como as de Araújo e Magalhães (2012), Araújo e Oliveira Jr. (2013) e Aderaldo (2014). É nesse contexto que esta tese se insere.

O objetivo da pesquisa foi assim enunciado: Elaborar uma proposta de audiodescrição de quadros de Bruegel a partir de uma análise baseada no modelo semiótico de O'Toole (2011), para ser avaliada através de pesquisa de recepção com PcDVs.

Para operacionalizar o alcance ao objetivo, fez-se necessário, em primeiro lugar, descrever detalhadamente o modelo de O'Toole (2011), pois o autor apresenta o esquema, contemplando as funções Representacional, Modal e Composicional, mas não detalha nem define exatamente todos os sistemas constituintes das diversas escalas de ordens (eixo paradigmático), ou seja, como os recursos semióticos se realizam na obra de arte, que significados contemplam. Assim, complementando a leitura com fontes bibliográficas principalmente da área de teoria da arte tornou-se possível explicitar o modelo do autor. Essa explicitação dos sistemas de análise, organizada em quadros distintos para cada uma das funções, é um instrumento que pode auxiliar outras pessoas que desejem utilizar o modelo de O'Toole (2011), oferecendo a oportunidade de uma consulta rápida para a sua compreensão e para sua aplicação. Já a exemplificação dos principais

sistemas de cada função através de quadros de pintores diversos pode contribuir para aprofundar a compreensão do modelo.

A audiodescrição de pinturas associada a uma análise prévia da obra utilizando o modelo semiótico de O'Toole (2011) reforçou o entendimento já defendido, por exemplo, por Araújo e Magalhães (2012) e Aderaldo (2014), de que a análise nessa perspectiva constitui, de fato, um elemento enriquecedor para o processo de audiodescrição, pois permite uma compreensão mais aprofundada da obra, o que se reflete na sua descrição. Considerando essa questão é que Aderaldo (2014) propôs níveis de delicadeza ao modelo de O'Toole (1995).

O corpus utilizado para a proposta de audiodescrição foi constituído de dois quadros do pintor holandês Pieter Bruegel (c. 1525-1569), a saber: *Caçadores na Neve* (1565) e *Os Ceifadores* (1565). As respectivas audiodescrições foram submetidas a uma pesquisa de recepção em duas etapas. A primeira etapa foi realizada com duas PcDVs e os resultados foram levados em consideração para a reelaboração dos roteiros. Assim, na segunda etapa, as audiodescrições modificadas foram submetidas à apreciação de mais cinco participantes.

Passamos agora a considerar como as perguntas de pesquisa apresentadas na introdução foram respondidas ao longo do trabalho. Primeira pergunta: Como a audiodescrição de pinturas de Bruegel a partir de uma análise seguindo o modelo semiótico de O'Toole (2011) e dos princípios de descrição acessível pode contribuir para a recepção das obras por PcDVs?

Vamos apresentar alguns dos pontos principais dessa inter-relação.

A análise detalhada dos sistemas de cada uma das funções de O'Toole (2011) é reveladora dos aspectos dominantes da obra e constitui, assim, um fator colaborador no sentido de conduzir à priorização, na audiodescrição, dos elementos que assumem um impacto imediato sobre o espectador, como, por exemplo, no caso da função Modal. Já a análise da função Composicional contribui significativamente para compreender a organização e estruturação da obra, ou seja, a composição, fator primordial para organizar as informações na descrição verbal. E, por último, a análise da

função Representacional favorece a compreensão da narrativa apresentada visualmente na obra, instigando à sua reelaboração e recodificação.

Constatamos, tanto na primeira quanto na segunda etapa da pesquisa de recepção, que as escolhas efetuadas no processo de audiodescrição dos quadros, fundamentadas na análise semiótica e nos princípios de descrição acessível, foram significativas para a apreciação e compreensão da narrativa em cada um dos quadros do *corpus*. Essas escolhas suscitaram reações/respostas nas PcDVs que, em alguns momentos, poderiam ser descritas como uma resposta semelhante à de um apreciador vidente diante do quadro. Um exemplo disso é o quadro *Caçadores na Neve*, quando foi mencionada a sensação de frio em virtude da presença de tanta neve na pintura. É a sensação que muitos dos videntes temos ao contemplar essa obra.

Vamos, pois, ratificar alguns pontos das audiodescrições resultantes da análise de cada uma das funções do modelo de O'Toole (2011) e que se constituíram aspectos significativos no processo de recepção. Em outras palavras, são pontos que estão em correlação ao que foi estabelecido no objetivo da pesquisa, especificamente em relação à forma de descrever e à apreciação das obras através dessa recodificação do visual ao verbal. Em alguns desses pontos é pertinente mencionar a interligação, a interconexão e influência das ideias de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) sobre a relevância das referências intersensoriais, por exemplo.

Em relação à função Composicional, cuja análise conduziu às escolhas de aspectos dominantes nas obras para serem reapresentados verbalmente, os pontos destacados foram relevantes para a resposta das PcDVs aos quadros. Isso foi concretizado na verbalização utilizando-se a estratégia da ênfase através das escolhas lexicais de um mesmo campo semântico e da repetição de vocábulos que expressam tais aspectos. Vale ressaltar, também, o vocabulário referente às relações intersensoriais.

Outro aspecto muito influenciado pela análise descritiva da composição foi a organização da sequência narrativa. Isso ficou bem evidenciado no processo de reescrita dos roteiros. Após a primeira etapa da

pesquisa, tendo a sequência narrativa sido considerada um tanto confusa, retornamos aos sistemas analisados e vimos que as pistas oferecidas indicavam a possibilidade de um outro ponto de partida, que seguimos e, assim, houve uma mudança significativa na recepção.

Quanto à função Modal, vimos que a análise da perspectiva, recurso usado pelo pintor para fornecer ao espectador a ilusão de tridimensionalidade do espaço pictórico, fez, de fato, a diferença no processo de verbalização e, por consequência, na recepção da obra. Tanto em *Caçadores na Neve* como em *Os Ceifadores*, compreender a conjugação do uso da perspectiva linear e da perspectiva atmosférica contribuiu para, na descrição, verbalizar os direcionamentos apresentados visualmente e conduzir as PcDVs ao 'mundo do quadro', conforme por elas relatado.

Vimos, nos relatos, como os participantes mencionaram 'se sentir dentro do quadro', identificando-se com o posicionamento dos caçadores que 'entram', na direção indicada pelas linhas da perspectiva.

Por último, comentamos sobre a função Representacional, na qual é estabelecida a conexão com o mundo referencial. Estar ciente da forma como o pintor constrói a representação com as nuances de significado imbricadas nos episódios que constroem a narrativa é fundamental para quem se propõe a tarefa de recodificar uma pintura em outro meio semiótico, como o verbal. Estando, pois, cientes dos aspectos representacionais priorizados tanto em *Caçadores na Neve* como em *Os Ceifadores*, tentamos, no processo de tessitura da verbalização, enfatizar tais aspectos, estabelecendo o elo com os detalhes.

Assim, vimos como os participantes relataram seu envolvimento com a narrativa, mencionando detalhes da descrição dos personagens/figuras, suas atitudes, seus gestos, seu olhar, por exemplo. Em *Caçadores na Neve*, foi relatada a sensação de movimento dos caçadores que entram em cena e dos patinadores nos lagos congelados. Também foi relatada empatia com o estado de ânimo dos caçadores, pela postura que demonstra estarem cansados e abatidos. Em *Os Ceifadores*, uns ficaram intrigados e curiosos a respeito dos personagens que olham para o espectador, como a PcDV1, que

se questiona para quem estariam olhando. Já a PcDV3 mencionou que poderia comentar com alguém que viu o quadro: 'Não, mas você viu aquela pessoa que tava [sic] comendo com a cara de espanto pra gente?' As PcDVs ainda estabeleceram comparações, paralelos daquela realidade representada com a própria realidade, tanto na primeira quanto na segunda etapa da pesquisa.

Quanto à segunda pergunta de pesquisa – Que estratégias podem ser sugeridas para o processo de audiodescrição de pinturas a partir do referencial teórico e dos resultados da pesquisa de recepção com PcDVs? – ratificamos as estratégias já apresentadas. Conforme explicitamos, são 'estratégias de caráter descritivo do fazer', pois foram sistematizadas a partir dos passos seguidos no processo de elaboração dos roteiros de audiodescrição dos quadros constituintes do *corpus* e de sua posterior utilização na pesquisa de recepção com PcDVs.

A primeira estratégia é referente à análise do quadro a ser descrito, utilizando um modelo teórico como o de O'Toole (2011). Esse passo permite ao audiodescritor apropriar-se de informações relevantes e decisivas para a elaboração do roteiro. Embora, como ressaltamos, possa, a princípio, dar a impressão de um excesso de detalhes, essa etapa oportuniza um processo de familiarização e de conhecimento aprofundado da obra, o que irá refletir-se nas escolhas do audiodescritor.

A segunda estratégia é relativa à pesquisa sobre a realidade contextual do pintor em termos de tempo e de espaço. É um passo relevante para compreender aspectos relacionados a peculiaridades do estilo, por exemplo, e da temática abordada no conjunto da obra do artista. Compreender se tais traços seguem uma tendência da época ou se são inovadores, ou seja, elementos constitutivos da semiótica social do pintor, que podem influenciar os procedimentos tradutórios no processo de ressignificação .

A terceira estratégia trata da organização do texto, da escolha da sequência narrativa, considerando os aspectos de caráter dominante, conforme revelados pela análise da composição da obra, o que também propicia uma visão do todo. A partir dessa visão do conjunto, planejar como

tecer esses elementos de forma coerente na descrição, priorizando os aspectos dominantes.

A quarta estratégia é relacionada à linguagem a ser usada na descrição, com o intuito de recriar os efeitos estéticos visuais. Que vocabulário empregar para expressar o que é dominante na obra? É uma pergunta fundamental, pois, sendo o código verbal o instrumento da audiodescrição, é a palavra que será responsável por estabelecer o possível impacto dos elementos dominantes. Para tanto, o recurso da repetição vocabular, por exemplo, pode ser decisivo, reforçado pelo uso de vocábulos de um mesmo campo semântico. Vale ainda ressaltar outro aspecto referente à linguagem utilizada, que é o uso de palavras que estabeleçam uma relação intersensorial, que façam referência a impressões tácteis, por exemplo. Dependendo da obra sendo descrita, essas referências podem fazer uma relevante diferença na recepção. Foi o que vimos no caso do quadro *Caçadores na Neve*.

Como sugestão para futuras pesquisas, consideramos algumas possibilidades:

1. Utilizar pinturas de outros gêneros pictóricos às quais nem todas as funções do modelo de O'Toole (2011) se aplicam e tentar estabelecer formas de lidar com a descrição a mencionadas por O'Toole (2011);
2. Comparar resultados de pesquisa de recepção com PcDVs que já enxergaram e com aquelas que nunca enxergaram, para aprofundar questões relativas, por exemplo, à organização espacial das informações e ao uso das cores, entre outras;
2. Testar audiodescrições bem curtas, estilo sinopse, para ver até que ponto despertariam o interesse das PcDVs para ouvir as versões mais longas, mais detalhadas, sobretudo quando se trata de quadros grandes e com muitos detalhes, como os do *corpus* desta pesquisa;
4. realizar uma experiência de audiodescrição com obras de museus do Ceará, avaliando o processo de recepção.

Enfim, são muitas as possibilidades de pesquisas que visem aproximar as PcDVs da apreciação de obras de arte bidimensionais através da audiodescrição.

O que apresentamos nesta tese é uma busca e uma tentativa de encontrar formas de audiodescrever pintura de modo que torne possível a experiência estética de obra de arte visual àquelas pessoas que não possuem o sentido da visão, mas que podem dar sentido à informação visual por meio dos demais sentidos. E muito mais do que isso, podem se emocionar diante de um quadro, algo que poderia jamais ser considerado possível: o acesso a uma obra de arte visual por uma pessoa com deficiência visual. Terminamos a tese reproduzindo o depoimento da PCDV1: “Primeiro, que se não fosse a AD eu não teria nem acesso à pintura. A questão da AD, de ter o quadro pra (sic) poder, vamos dizer, dar uma ‘didatizada’ em passar a mensagem da imagem faz com que a gente fique querendo saber do restante dos detalhes, como ele começa e tal [...].”

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, James S. **Origins, imitation, convention: representation in the visual arts.** Cambridge/Massachusetts: The Mit Press, 2001.

ADAMS, Laurie S. **A history of western art.** 5th ed. New York: McGraw-Hill, 2011.

ADERALDO, Marisa Ferreira. Dom Portinari de la Mancha: acessibilidade visual por meio da audiodescrição. In: ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ADERALDO, Marisa Ferreira (Orgs.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil.** Curitiba: CRV, 2013, p. 61-72.

_____. **Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social – multimodalidade.** Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2014.

_____. Audiodescrição e parâmetros descritivos para audiodescritores. In: PONTES, Valdeci de Oliveira et al (orgs.). **A tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas.** Curitiba: CRV, 2015, 151-169.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999. Título original: De pictura.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; MAGALHÃES, Célia Maria. Metodologia para elaboração de audiodescrições para museus baseada na semiótica social e multimodalidade: introdução teórica e prática. **Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso.** v. 12, n. 01, 2012, p. 31-56.

_____; ADERALDO, Marisa Ferreira. (Orgs.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil.** Curitiba: CRV, 2013.

_____; OLIVEIRA Jr., Juarez N. A pintura de Aldemir Martins para cegos: audiodescrevendo cangaceiros. In: ARAÚJO, Vera Lúcia. Santiago; ADERALDO, Marisa Ferreira. (Orgs.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil.** Curitiba: CRV, 2013, p. 89-100.

_____ et al. A recepção a dois roteiros de audiodescrição: AD ações ou AD detalhada? In: PONTES, Valdeci de Oliveira et al (Orgs.). **A tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas.** Curitiba: CRV, 2015, p. 131-149.

ARISTOTLE. **Poetics**. Translated by Joe Sachs. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2006. Original in Greek.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Nova Versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2013. Título original: Art and visual perception. The new version.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Eds.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2nd ed. London: Routledge, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Tradução e organização de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998. Original em francês.

BAXANDALL, Michael. **Words for pictures**: seven papers on Renaissance art and criticism. London: Yale University Press, 2003.

BELL, Clive. **Art**. Charleston: BiblioLife, 2008.

BELL, Julian. **Mirror of the world**: a new history of art. London: Thames & Hudson, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. v. 1. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Título original: Auswahl in Drei Bänden.

_____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 3. ed. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. Título original: Der Begriff der kunstkritik in der Deutschen Romantik.

BERENSON, Bernard. **The Florentine painters of the Renaissance**. 2nd ed. Revised. New York: G. P. Putnam's sons, 1900.

BONN, Robert L. **Painting life**: the art of Pieter Bruegel, the Elder. New York: Chaucer Press Books, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **The rules of art**: genesis and structure of the literary field. Translated by Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996. Título original: Les règles de l'art.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP, 2007. Título original: La distinction: critique sociale du jugement.

CARVALHO, Wilson; ARAÚJO, Vera Santiago; MAGALHÃES, Célia Maria. Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores. In: ARAÚJO, Vera Lúcia. Santiago;

ADERALDO, Marisa Ferreira. (Orgs.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013, p. 151-168.

CATTANEO, Zaira; VECCHI, Tomaso. **Blind vision: the neuroscience of visual impairment**. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2011.

CHARLES, Victoria; MICHEL, Émile. **Pieter Bruegel**. Translation Chris Murray. New York: Parkstone Press, 2015. Original em francês.

CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (Eds.). **Between text and image: updating research in screen translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

CHIARO, Delia. Issues in audiovisual translation. In: MUNDAY, Jeremy (Ed.). **The Routledge companion do translation studies**. Revised Edition. London: Routledge, 2009, p. 141-165.

CHILVERS, Ian. **The Oxford dictionary of art and artists**. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

COSTACHE, Irina Dana. **The art of understanding art**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

CUMMING, Robert. **Art**. London: DK Publishing, 2005.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de pintura**. v. 1: Preceitos da pintura. Tradução e organização de Fábio Moraes. São Paulo: Criativo, 2013a. Título original: Trattato de pittura.

_____. **Tratado de pintura**. v. 2: A representação da natureza. Tradução e organização de Fábio Moraes. São Paulo: Criativo, 2013b. Título original: Trattato de pittura.

De COSTER, Karin; MÜHLEIS, Volkmar. 'Intersensorial translation: visual art made up by words.' In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Eds.). **Media for all: subtitling for the deaf, audio description, and sign language**. Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 189-201.

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

DÍAZ CINTAS, Jorge (Ed.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

_____. Audiovisual translation comes of age. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara. **Between text and image**: updating research in screen translation. Amsterdam: John Benjamins, 2008a, p. 1-10.

_____; MATAMALA, Anna; NEVES, Joséia (Eds.). **Media for all 2**: new insights into audiovisual translation and media accessibility. Amsterdam: Rodopi, 2010.

_____; ANDERMAN, Gunilla. **Audiovisual translation**: language transfer on screen (Eds.). New York: Palgrave MacMillan, 2009.

D'HARCOURT, Claire. **Voyage dans un tableau de Brueghel**. Paris: Éditions Palette, 2008.

DICKINS, Rosie; GRIFFITH, Mari. **Introdução à arte**. Tradução de Filomena Devechi. São Paulo: Ciranda Cultural, 2012. Original em inglês.

FAGAN, Brian. **The Little Ice Age**. New York: Basic Books, 2000.

FINGER, Brad. **50 portraits you should know**. New York: Prestel, 2014.

FONTAINE, Lise; BARTLETT, Tom; O'GRADY, Gerard (Eds.). **Systemic functional linguistics**: exploring choice. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (Eds.). **Handbook of translation studies**. v. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010.

_____. (Eds.). **Handbook of translation studies**. v. 3. Amsterdam: John Benjamins, 2012.

_____. (Eds.). **Handbook of translation studies**. v. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2013.

GAMBIER, Yves. The position of audiovisual translation studies. In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca. **The Routledge handbook of translation studies**. London: Routledge, 2013, p. 45-59.

GAUT, Berys; McIVER, Dominic (Eds.) **The Routledge companion to aesthetics**. 2nd ed. London: Routledge, 2005.

GAUT, Berys. **Art, emotion and ethics**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GHYKA, Matila. **The geometry of art and life**. New York: Dover Publications, 1977.

GIBSON, Walter S. **Pieter Bruegel and the art of laughter**. Berkeley/CA. University of California Press, 2006.

GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo**: o que é filosofar sobre a arte? Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010. Título original: Introduction aux arts du beau – Qu'est-ce que philosopher sur l'art?

GOMBRICH, Ernst Hans. **Art and illusion**: a study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press, 1984.

_____. **A história da arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013. Título original: The story of art.

GRAHAM, Gordon. **Philosophy of the arts**: an introduction to aesthetics. 3rd ed. London: Routledge, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. Título original: De l'imperfection.

GRENE, Marjorie. **The understanding of nature**: essays on the philosophy of biology. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing, 1974.

HAGMAN, George. **Aesthetic experience**: beauty, creativity, and the search for the ideal. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

HALLIDAY, Michael A.K. **Explorations in the functions of language**. London: Edward Arnold, 1973.

_____. **Language as social semiotic**: the social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold, 1978.

_____. The functional basis of language [1973]. In: WEBSTER, Jonathan (Ed.). **On language and linguistics**. Collected Works of M.A.K. Halliday. v. 3. London: Continuum, 2004, p. 298-322.

_____. Meaning as choice. In: FONTAINE, Lise; BARTLETT, Tom; O'GRADY, Gerard. (Eds.). **Systemic functional linguistics**: exploring choice. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 15-36.

_____; HASAN, Ruqaiya. **Language, context and text**: aspects of language in a social semiotic perspective. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HAUSER, Arnold. **The social history of art**: renaissance, mannerism, baroque. Translated in collaboration with the author by Stanley Godman. London: Routledge, 1992. Original em alemão.

_____. **História social da arte e da literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Título original: Sozialgeschichte der kunst und literatur.

HEATH, Duncan; BOREHAM, Judy. **Introducing Romanticism.** London: Icon Books, 2002.

HITCHENS, Peter. The wider view: haunting picture which conceals a silent massacre goes on display. **Mail Online.** 25 January 2009. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1127262/The-wider-view-Haunting-picture-conceals-silent-massacre-goes-display.html>> Acesso em abril de 2014.

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

HOWARD, Kathleen (Ed.). **The Metropolitan Museum of Art guide.** 2nd ed. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

HUSTVEDT, Siri. **Mysteries of the rectangle: meditations on painting.** New York: Princeton Architectural Press, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Language in literature.** Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

_____. **Linguística e comunicação.** 24. ed. Tradução de José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007.

KEMP, Martin. **The Oxford history of Western art.** Oxford: Oxford University Press, 2000.

KLEINER, Fred S. **Gardner's art through the ages: a concise western history.** 3rd ed. Boston/MA: Wadsworth, 2014.

KRONEGGER, Marlies; TYMIENIECKA, Anna T. (Eds.) **The aesthetics of enchantment in the fine arts.** New York: Springer, 2000.

KUIPER, Kathleen (Ed.). **The 100 most influential painters & sculptors of the Renaissance.** New York: Britannica Educational Publishing, 2010.

LABRUNE, Gilbert (Ed.). **Dictionnaire de la connaissance de la peinture.** Paris: Larousse, 2012.

LAINO, Imma. **Comment regarder la peinture**. Traduit de l'italien par Jacques Bonnet. Paris: Éditions Hazan, 2010.

LUCIE-SMITH, Edward. **A concise history of French painting**. London: Thames & Hudson, 1971.

_____. **The Thames & Hudson dictionary of art terms**. New Edition. London: Thames & Hudson, 2003.

MARGOLIS, Joseph. **The arts and the definition of the human: toward a philosophical anthropology**. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

MARTIN, Bronwen; RINGHAM, Felizitas. **Dictionary of semiotics**. New York: Cassell, 2000.

MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. **Audio description: new perspectives illustrated**. Amsterdam: John Benjamins, 2014.

_____ et al. From source text to target text: the art of audio description. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. **Audio description: new perspectives illustrated**. Amsterdam: John Benjamins, 2014, p. 1-10.

MATTHIESSEN, Christian; TERUYA, Kazuhiro; LAM, Marvin. **Key terms in Systemic Functional Linguistics**. London: Continuum, 2010.

McCARTHY, Kevin F. et al. **Gifts of the muse: reframing the debate about the benefits of the arts**. Arlington/VA: RAND Corporation, 2004.

McIVER, Dominic. Painting. In: GAUT, Berys; McIVER, Dominic (Eds.) **The Routledge companion to aesthetics**. 2nd ed. London: Routledge, 2005, p. 625-637.

MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca. **The Routledge handbook of translation studies**. London: Routledge, 2013.

MINISSALE, Gregory. **Framing consciousness in art: transcultural perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2009.

MÜHLBERGER, Richard. **O que faz de um Bruegel um Bruegel?** Tradução de Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Título original: What makes a Bruegel a Bruegel?

MUNDAY, Jeremy (Ed.). **The Routledge companion do translation studies**. Revised Edition. London: Routledge, 2009.

MURRAY, Peter and Linda. **The Penguin dictionary of art and artists**. 5th ed. London: Penguin Books, 1984.

NOYES, Carleton. **The enjoyment of art**. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1903.

OLIVEIRA Jr., Juarez Nunes. **Ouvindo imagens**: a audiodescrição de obras de Aldemir Martins. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-CE, 2011. Disponível em:

<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/JuarezNunesdeOliveiraJ%C3%BAnior>
Acesso em junho de 2014.

O'NEIL, John P. (Ed.). **Eugène Delacroix**: paintings, drawings, and prints from North American collections. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

ORENSTEIN, Nadine M. (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder**: drawings and prints. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

_____. The elusive life of Pieter Bruegel the Elder. In: ORENSTEIN, Nadine M. (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder**: drawings and prints. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 3-12.

O'TOOLE, Michael. **The language of displayed art**. 2nd ed. London: Routledge, 2011.

PALUMBO, Giuseppe. **Key terms in translation studies**. London: Continuum, 2009.

PATWELL, Joseph M. (Ed.) **The American Heritage Dictionary of the English Language**. 3rd ed. New York: Houghton Mifflin Company, 1996.

PÉREZ GONZÁLEZ, Luis. Audiovisual Translation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Eds.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2nd ed. London: Routledge, 2009, p. 13-20.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POSADAS, Gala Rodríguez. Audio description as a complex translation process: a protocol. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; MATAMALA, Anna; NEVES, Josélia (Eds.). **Media for all 2**: new insights into audiovisual translation and media accessibility. Amsterdam: Rodopi, 2010, p. 195-211.

PRAXEDES-FILHO, Pedro. H.; MAGALHÃES, Célia. M. Audiodescrições de pinturas são neutras? Descrição de um pequeno corpus em português via

sistema de avaliatividade. In: PONTES, Valdeci de Oliveira et al (orgs.). **A tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas**. Curitiba: CRV, 2015, p. 99-130.

REMAEL, Aline. Audiovisual translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. **Handbook of translation studies**. v. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010, p. 12-17.

_____. Media accessibility. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc van. **Handbook of translation studies**. v. 3. Amsterdam: John Benjamins, 2012, p. 95-101.

RICHARDSON, Todd M. **Pieter Bruegel the Elder: art discourse in sixteenth-century Netherlands**. Series: Visual Culture in early modernity. Surrey/England: Ashgate Publishing, 2011.

ROBERTS, Keith. **Bruegel**. 3rd ed. New York: Phaidon Press, 2013.

SÁ, Elizabet Dias de; CAMPOS, Izilda Maria de; SILVA, Myriam Beatriz Campolina. **Atendimento educacional especializado: deficiência visual**. Brasília/DF: SEESP/SEED/MEC, 2007.

SCHARFSTEIN, Ben-Ami. **Art without borders: a philosophical exploration of art and humanity**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

SEIPEL, Wilfried. (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder at the Kunsthistorisches Museum in Vienna**. Milano/Italy: Skira Editore, 2007.

SELLINK, Manfred. The very lively and whimsical Bruegel: thoughts on his iconography and context. In: ORENSTEIN, Nadine M. (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 57-65.

_____. **Bruegel in detail**. New York: Ludion & Abrams, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies: being a reproduction in facsimile of The First Folio Edition of 1623**. Oxford: The Clarendon Press, 1902.

_____. **William Shakespeare: teatro completo – comédias**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. Original em inglês.

SIDER, Sandra. **Handbook to life in Renaissance Europe**. New York: Facts on File, Inc., 2005.

SILVER, Larry. The importance of being Bruegel: the posthumous survival of the art of Pieter Bruegel the Elder. In: ORENSTEIN, Nadine M. (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 67-84.

SILVER, Larry. **Pieter Bruegel**. New York/London: Abbeville Press Publishers, 2011.

SNYDER, Joel. Audio description: the visual made verbal. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (Ed.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2008, p. 191-198.

SOERGEL, Philip M. **Arts and humanities through the eras: Renaissance Europe (1300-1600)**. New York: Thomson Gale, 2005.

SPENCE, David. **Grandes artistas: vida e obra**. Tradução de Luiz Antônio Aguiar e Marisa Sobral. São Paulo: Melhoramentos, 2004. Original em inglês.

STOKSTAD, Marilyn; COTHREN, Michael W. **Art history**. 4th ed. v. 2. New York: Prentice Hall, 2011.

TAYLOR, Christopher John. Multimodality and audiovisual translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. (Eds.). **Handbook of translation studies**. v. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2013, p. 98-111.

VAN DOREN, Charles. **A history of knowledge: past, present and future**. New York: Ballantine Books, 1991.

VAN MANDER, Karel. The life of the outstanding painter, Pieter Breughel of Breughel. Translated by Müller. In: SEIPEL, Wilfried (Ed.). **Pieter Bruegel the Elder at the Kunsthistorisches Museum in Vienna**. Milano/Italy: Skira Editore, 2007, p. 153-154.

VÖHRINGER, Christian. **Pieter Bruegel**. Series: Masters of Netherlandish art. Cambridge: Ullmann Publishing, 2013.

WATKINS, Nicholas. **Matisse**. Oxford: Phaidon Press, 1977.

WATSON, Ernest W. **Composition in landscape and still life**. New York: Dover Publications, Inc., 2007.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WOLF, Norbert. **Romantismo**. Lisboa: Taschen, 2008.

ZABALBEASCOA, Patrick. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (Ed.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 21-38.

ZIRPOLO, Lilian H. **Historical Dictionary of Renaissance Art**. Toronto: The Scarecrow Press, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E QUESTIONÁRIO PRÉ-COLETA

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa **UMA PROPOSTA DE AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS DE BRUEGEL SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E DA SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL**, desenvolvida no Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará. Em caso de concordância, favor assinar ao final do documento. A participação não é obrigatória, e, a qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar o consentimento. A recusa não trará nenhum prejuízo na relação com a pesquisadora ou com a instituição. Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e e-mail da pesquisadora, através dos quais poderá entrar em contato para dirimir quaisquer dúvidas do projeto e de sua participação.

NOME DA PESQUISA: UMA PROPOSTA DE AUDIODESCRIÇÃO DE PINTURAS DE BRUEGEL SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E DA SEMIÓTICA SOCIAL MULTIMODAL.

PESQUISADORA RESPONSÁVEL: Maria da Salete Nunes.

TELEFONE:

E-MAIL:

OBJETIVOS: Esta pesquisa visa encontrar uma metodologia de audiodescrição de pinturas a partir de uma análise dos quadros baseada na proposta de O'Toole (2011) para análise de obras de arte visuais e levando em consideração os princípios teóricos da TAV para a modalidade audiodescrição.

PROCEDIMENTOS DO ESTUDO: Solicitaremos que você ouça a audiodescrição de dois quadros do pintor holandês Pieter Bruegel (c.1525-1569). Antes de ouvir as audiodescrições, você responderá um questionário cujo objetivo é traçar um perfil do participante. Depois de ouvir as audiodescrições, você relatará livremente as suas impressões sobre os quadros. Por fim, responderá um questionário sobre a experiência da audiodescrição. O material será registrado através de uma filmagem. O vídeo será utilizado para fins de coleta dos dados e não será divulgado em nenhuma circunstância. Todo o material coletado será catalogado com um número de referência, preservando-se a confidencialidade de seus dados pessoais.

RISCOS E DESCONFORTOS: Sua decisão em participar ou não desta pesquisa não acarretará nenhum prejuízo para suas atividades presentes ou futuras nesta universidade. Caso desejar, a qualquer momento poderá retirar-se da pesquisa e solicitar que o material até então coletado seja descartado.

CUSTO/REEMBOLSO PARA O PARTICIPANTE: Não haverá nenhum gasto com sua participação. Você também não receberá nenhum pagamento pela sua participação.

CONFIDENCIALIDADE DA PESQUISA: Será garantido sigilo absoluto para assegurar a privacidade de todos os sujeitos participantes quanto aos dados envolvidos na pesquisa.

Assinatura da Pesquisadora Responsável:

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu,.....
, declaro que ouvi a leitura das informações contidas neste documento, fui devidamente informado(a) pela pesquisadora –Maria da Salete Nunes - dos procedimentos que serão utilizados, riscos e desconfortos, custos dos participantes e confidencialidade dos dados, concordando, ainda, em participar da pesquisa. Foi-me garantido que a instituição pode retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isso leve a qualquer penalidade. Declaro, ainda, que recebi uma cópia deste Termo de Consentimento.

LOCAL E DATA:

Fortaleza, de junho de 2016.

NOME E ASSINATURA DO SUJEITO

(Nome do sujeito por extenso)

(Assinatura)

QUESTIONÁRIO PRÉ-COLETA

A. DADOS PESSOAIS

Nome completo:

Nacionalidade.....

Sexo: Feminino Masculino

Idade: 16-25; 26-35; 36-45; 46-55; 56+

B. ESCOLARIDADE

Ensino Médio completo;

Superior incompleto, área: _____

Superior completo, área: _____

Especialização, área: _____

Mestrado, área: _____

Doutorado, área: _____

Outro, qual? _____

C. SOBRE O ASSUNTO DA PESQUISA

Perguntas para os dois grupos

1. Você costuma ir a exposições de arte?

Sim Não

2. Que outros meios lhe permitem o acesso à apreciação de obras de arte?

.....

3. Que tipo de obra de arte você mais gosta de apreciar?

.....

4. Em se tratando de pintura, você tem preferência por algum tipo específico, como pintura mais tradicional/figurativa, ou pintura moderna/ abstrata, por exemplo?

5. Você já visitou alguma exposição de arte com audiodescrição?

Sim Não

6. Em caso afirmativo, você se sentiu satisfeito com a audiodescrição?

Sim Não

Justifique.

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO PcDV1 – 1ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

Relato Livre

O quadro em si, eu gostei. Assim eu não sabia quem era o autor, pintor... Logo quando você me disse, no começo, pelos anos de quando ele nasceu e quando ele faleceu⁹⁰, eu já imaginei que ele era do período renascentista, mesmo. Eu consegui apreender bem que o ambiente é bem invernal... bem a situação que já parece que já tavam caminhando bastante procurando algum lugar algum local pra poder passar o inverno, passar tempestade de inverno que tá chegando.. imaginei que também por ser um quadro grande, como você tinha me mostrado, seria natural que tivesse muitos elementos... cristal de gelo, neve caindo, os galhos das árvores, as casas, as pessoas que brincam e se divertem nos lagos congelados, imaginei realmente que tivesse bastante coisa do quadro pelo tamanho que você me mostrou. E o quadro em si, eu consegui apreender bem as cores... deu pra perceber que é um ambiente bem congelado mesmo.

Agora assim, quanto à audiodescrição em si, o pouco de conhecimento que eu tenho, de alguns estudos aqui mesmo e algumas cadeiras e em uma cadeira específica que eu fiz aqui com a Vera e com os alunos da Vera e tudo... por ser um quadro grande, eu acho que, talvez, eu vou ter dados que se eu pudesse eu mexer um pouquinho na questão de ordenar. Porque eu percebi também que o... a pessoa que narra, ele vai e volta no mesmo ambiente umas duas ou três vezes. Então, assim, pra mim talvez não confunda tanto porque eu me prego mesmo nas palavras, mas um deficiente visual sem tanto conhecimento de causa, um simples apreciador, ele pode meio que se confundir. Talvez imaginar mais cenários do que já possa existir dentro da própria pintura. Então assim, se a obra se chama os caçadores na neve eu eu no lugar de quem roteirizou, eu colocaria em foco em primeiro lugar esses caçadores, como se fosse um plano... como posso te dizer... um plano mais dividido. Começando por eles e aí ia irradiando a partir deles, o

⁹⁰ Esta informação consta no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que a pesquisadora leu no início da sessão de coleta de dados (ver Apêndice A).

que tem em torno, até chegar no céu, nas nuvens, com os flocos de neve caindo e as montanhas no fundo, as colinas. Porque dá pra perceber mesmo que uma hora ele fala aí dos caçadores e aí vai pra casa, aí volta da casa, volta lá pro caçador que tá levando um animal nas costas, eu acho. E enfim, esse tipo de vai e volta que talvez seja um pouco prejudicial, um pouco complicado... implica em alguma confusão pra quem tá ouvindo. Mas, no geral, gostei da pintura em si, achei bem interessante. Eu só fiquei pensando num questionamento quanto à questão do período renascentista, que é um período assim que trata mais de uma busca pelos padrões greco-latinos/greco romano... épocas passadas... então renascença já parte daquela coisa de mais de iluminação, de quebra com a idade média é o fim da idade média que é um período de escuridão e na renascença você tem mais luz cultural, então fiquei meio pensando no que o próprio pintor quis propor com caçador de neve. Não sei se seria o caso de da própria estética da pintura, vamos dizer assim, mas no geral, eu gostei mesmo, assim. Conseguir frisar o máximo de informação possível e consegui até imaginar mais ou menos como possa ser, fazer o retrato visual.

Relato Guiado

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Porque os elementos que foram audiodescritos, eles me favorecem isso... além, mesmo, da baixa visão que eu tenho... eu tenho uma memória visual boa... então os elementos que vão me mostrando, que vão sendo narrados por quem audiodescreveu, me permite fazer uma imagem, não posso não vou me atrever a dizer tal e qual, mas me dá uma noção da imagem que eu tô podendo perceber... dos flocos de neve caindo, dos caçadores andando cansados, das pegadas de neve, dos animais, os outros personagens de fundo que vão aparecendo do meio pro fundo da tela, das casas, do céu esverdeado, das colinas, das montanhas brancas, enfim dá pra eu ter uma pra apreender bem.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Sim, sim, sim. Entretanto, eu poderia dizer assim: ah, eu consegui apreender os flocos de neve, mas pode ser que na obra, na pintura, os flocos de neve estejam sendo... caindo aleatoriamente ou então eles podem tá sendo soprados por ventania, na diagonal alguma coisa assim do tipo. Então, saber o que é um floco de neve dá pra... eu conseguir... agora, a posição de cada floco de neve na pintura, é que talvez fique muito a cargo de quem pintou, mesmo. Eu acho meio complicado...

os elemento do quadro em si, reunidos, sim, dá pra você ter uma imagem, mas, eu não me atreveria a dizer que é uma imagem tal e qual como é a pintura. Pode ser, pra mim, uma coisa aproximada. Por exemplo, dá pra notar bem, quando você fala... quando o narrador fala que os caçadores estão de costas... então, antes mesmo de chegar nesse ponto, eu imaginei, não sei porquê, mas eu imaginei que os caçadores estivesse de costas, mesmo, pra quem tá observando. Então... alguns elementos de direcionalidade, também, orientação espacial, colocados, frisados pelo narrador, também, ajuda o deficiente visual poder impactar no momento seguinte. Como eu tô dizendo, eu consegui visualizar, provavelmente, que os caçadores estavam de costas e pouco depois, ele vem e fala que, realmente, os caçadores estão andando de costas. Mas aí, tipo, eles estão curvados com aparência de cansados ou abatidos e isso daí é uma informação nova. Então, dá pra gente poder formatar mais ou menos próximo do real como tal qual a imagem é.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Sim, porque eu consegui imaginar o... sem não ter nunca passado por um ambiente tão ... gélido digamos assim. Já tive oportunidade de conhecer locais que são bens frios são bem frios, mas nunca com neve com roupas de pele e por aí vai, mas dá prá conseguir, sim.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro:

(2) A cena representada

(3) As pessoas e suas ações

As cores e suas combinações ou contrastes

A paisagem

(4) A relação das pessoas com o ambiente

(1) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Pesquisado: não, não imagino que tenha mais não.

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: não sei... eu acho que a neve em si me chamou muita atenção mais do que os próprios caçadores.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: Talvez o que eu menos gostei... não sei se teria alguma coisa que eu menos gostasse.... eu acho que os pobres dos caçadores em si.

Ficar assim entristecido, abatido sei lá... cansados e abatidos a própria natureza em si me chamou muita atenção, no seus aspectos belos e violentos, mas vamos assim... o que eu menos gostei foi o fato de pensar que possa existir pessoas que caminham por aí e tudo desoladas... isso me faz lembrar que de ontem pra hoje eu tava assistindo sete anos no Tibet e eu não tinha parado pra perceber quanto que você... da solidão do personagem lá, do Brad Pitt, em viver isolado no mundo estranho, no mundo que não fala sua língua e tudo.... e na neve que ao mesmo tempo que apresenta uma paisagem muito bonita, apresenta uma paisagem de muita solidão.... Então eu acho... me fez sentir isso me fez lembrar disso que eu talvez não tenha gostado tanto é a presença dessa solidão no quadro a partir dos próprios personagens dos caçadores que são os planos iniciais e contrastando com isso, os outros que estão alegres ou indiferentes.

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO PcDV2 – 1ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

Pesquisado: Quanto ao tamanho achei longo, muito longo e achei muita informação demais pra um quadro só. Tipo assim, tem horas que você fica meio perdido... que é muita coisa... essa história de primeiro plano, segundo plano, terceiro plano, às vezes acaba dando um nó no juízo, porque é muita informação pra um único quadro. Assim tipo, eu entendo isso aí como se fosse uma sequência, mas pra mim como se fosse uma sequência que fosse dividida em vários quadros, que na verdade, a meu ver, parece mais um painel do que um quadro propriamente dito. Como se fosse um painel com sequência de imagens tanto que ele é bem... é grande né?

Então, a gente vê que é bem grande. Me passa a ideia de ser um painel e não quadro. Eu sei que é um quadro, mas me passa a ideia de como se fosse um painel, com uma sequência de imagens, mais ou menos isso.

No começo parece uma paisagem triste. Até a hora que ele só tá falando dos caçadores, parece uma paisagem triste. Tipo assim, tudo branco, tudo muito frio, tudo congelado, parece uma coisa triste. Vem dar a ideia de vida, já no final, quando ele fala das pessoas que atizam fogo, os patinadores, mas, no começo parece uma paisagem meio sombria, assim.

É tudo muito branco né? Branco com gelo, tudo congelado e os caçadores que estão vindo sem comida, né. Vamos dizer assim, a caça geralmente é pra comer, né. Estão vindo sem comida.

RELATO GUIADO

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Detalhes, né, assim. Apesar de eu achar que eles deveriam ser mais resumidos, mas... detalhes, fala da paisagem, fala do gelo, sempre esse foco da neve, muita neve, muita branco. Aí, o caçador que vem com a vara e que uma vara tem um animal e outra não. A questão dos detalhes, apesar de que eu penso que eles deveriam ser mais resumidos.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Complicado, porque eu acho que sim e não.

Novamente pelos detalhes e o não, na verdade eu não sei nem se é isso o que eu quero dizer, por que como é coisas demais, realmente, eu acho que não tem como você passar isso sem se tornar um pouco confuso. Essa divisão de planos acaba se tornando um pouco confusa. Por exemplo, como é que eu vou... eu sempre me perguntei isso, como é que eu vou saber o que é o primeiro, o segundo e o terceiro plano? Normalmente, o terceiro é o que tá no fundo, não é assim? O primeiro é o que vem mais pra frente. Mas como é que essa coisa de sair do quadro, como se fosse saindo do quadro, do fundo pra frente, se o quadro é liso? Eu sempre me perguntei isso, me questionei isso.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Sim. Mais no emotivo né? Do que eu falei da tristeza que dá essa ideia de tristeza. Acaba sendo de tristeza, né? De frio. De desencanto. Eles voltam tristes, então você acaba se envolvendo, você acaba ficando com pena,

no caso, do que voltou sem comida e no fim você ver que não é só isso. Enfim tem o que tá triste, tem o que está patinando no gelo, achando bom que tá congelado. Tem um que tá, sei lá, atijando o fogo para se aquecer, está aquecido, então, provavelmente, não esteja achando ruim tá aquecido no frio. É o emotivo, né?

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro:

A cena representada

(2) As pessoas e suas ações

(5) As cores e suas combinações ou contrastes

(1) A paisagem

(3) A relação das pessoas com o ambiente

A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: Os patinadores. Eu acho que passa a ideia de alegria, de divertimento, também.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: O que eu não gostei? Do gelo. A neve passa a ideia de monotonia, de tristeza, de escassez de alimentos, essas coisas.

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO PcDV1 – 1ª Etapa

QUADRO OS CEIFADORES

RELATO LIVRE

Pesquisado: Eu consegui entender, também, assim como a outra peça, a outra pintura. Acredito que essa, ela... ele, quem escreveu a audiodescrição percebeu tem os elementos para serem audiodescritos... gostei da intenção do verão, também, porque eu já imaginei alguma coisa de praia e aí ceifadores, né? Mas, vamos lá. E gostei, também, porque apareceu referência do mar, do porto, deu pra perceber que é o local que é próximo ao ambiente marinho. As cores em si, apesar de fazer menção ao verão, me pareceu assim mais um, não sei, fim de primavera, uma transição, assim, que não sei se... são cores assim muito vibrantes, mas pela audiodescrição, eu tive a impressão de ser algo mais suave, mais brando, como se saísse da primavera para o verão. Talvez, o fato da colheita em si é que talvez marque... a cor dourada, sim, dá pra ter uma noção. Os trabalhadores também que participam justamente da obra em si, os ceifadores. Dá pra imaginar cada um deles ao redor da árvore... Gostei da referência da árvore porque fui me baseando sempre pelo relato da árvore, assim... que eu já podia te adiantar logo que o que mais me chamou atenção na obra em si foi a árvore, até como ponto de referência pra toda obra. Enfim, dá pra você ter uma noção bacana. Porque eu acho que por ser em quadros grandes remete-se a audiodescrições longas e se eu escrevesse um roteiro assim, eu me basearia primeiramente pelo ponto da árvore, já que divide a tela em dois e aí descreveria o lado direito dela... do lado esquerdo e lado direito dela posteriormente.

Eu acho que aí, ele foi primeiro pro lado esquerdo...

Primeiro foi pro lado esquerdo. Na verdade, acho que quem roteirizou parte de baixo pra cima, mas aí foi pros lados depois. Pelo menos, eu tive uma noção, uma impressão de que o porto, por exemplo, é do lado direito da tela, o mar. Depois da colheita aparece o mar e aí, ficou um pouco confuso, vamos dizer assim. Mas, eu acho que em vez de ser utilizado no caso aí o em cima e

embaixo, partindo da árvore em si, poderia ser trabalhado mais esquerda, direita, direita, esquerda. Aí ficaria a critério de quem está escrevendo. Mas, primeiro descrever um lado pra depois descrever o outro, porque aí ficaria mais ordenado, ficaria mais interessante. Mesmo que, como eu percebi também, a árvore em si seja o ponto central e que tinha alguns ceifadores, também, mais ou menos ao centro da tela. Dava pra eu ter uma noção disso. Mas, eu particularmente descreveria, começando de um lado pro outro, pra depois partir pro centro e depois terminar com uma cena de fundo, o céu azul, as aves voando, que na minha impressão parecem quatro não sei. Não sei se são só quatro... duas na esquerda, isso... depois duas pro alto no alto, isso. Então é basicamente isso. Eu gostei mais da primeira, se você me perguntar. Eu gostei mais da primeira.

RELATO GUIADO

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Consegui. Por causa realmente dos elementos que contribuíram pra isso, das flores, da posição dos ceifadores, também, trabalhando, de uns descansando, de uns comendo... comendo, de outros trabalhando, como se já tivesse terminado de almoçar, de lanchar ou de comer e depois voltar a trabalhar. O cenário em si já remete-se, talvez, a pessoas, não sei se negras ou morenas claras, mas pessoas do campo, camponeses. Os elementos mesmos básicos das cores, a posição de cada um deles na tela, remete-se bem a esse entendimento.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Sim, deu pra entender porque eu parti do princípio de que eu consegui fazer a minha leitura mental através da árvore, que é o que mais me chamou atenção, então por ela dava uma referência de todo o ambiente, justamente que ele coloca que ela está ao centro da tela. Então pra mim, eu já

dividi em dois, apesar dele ter feito referência também de horizonte, de plano inferior, plano superior. Mas, eu parti da árvore em si.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Consegui, consegui. Não como eu te relatei agora há pouco, pro meu gosto se me perguntar de preferência, mas eu consegui gostar dela também assim, de imaginar que pessoas naquela época, como ele pintou, no século 16... Então, já pintar camponeses, pessoas do campo trabalhando... tem campos de trigo, centeio.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro:

A cena representada

As pessoas e suas ações

As cores e suas combinações ou contrastes

A paisagem A ÁRVORE

A relação das pessoas com o ambiente

A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique _____

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: Aí eu volto a dizer que gostei mais da árvore.

Ela me deu uma referência assim... do todo mesmo... partiu mesmo dela de proporcionar o descanso, de proporcionar a preguiça de sentar depois de trabalhar, depois ficar sentado debaixo de uma árvore sombreada e tudo mais ou não sombreada. Enfim, foi o que me chamou muita atenção, mesmo. E, talvez, o que eu não tenha muito gostado é o fato de que eu imaginei que por ser duas obras que façam referência a inverno e verão, eu achei mais a primeira por conta da neve, que fala, tornar-se próximo do inverno, do que a própria plantação com

o verão. Porque eu não consegui perceber assim a partir dela a relação com o verão, sabe, apesar de ter o mar. Mas pra mim, na tela, talvez, o mar me parece uma coisa bem, não sei, muito simples.

Por conta dessa referência social nossa, mais ambiental nossa.

Se fosse, talvez, no Sudeste, por exemplo, talvez, porque lá as relações das estações do ano sejam mais distribuídas igualmente, percebe-se a presença da primavera, do verão, do outono, do inverno. Aqui, a gente aqui no Nordeste nem tanto. Principalmente no Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Piauí não percebe tanto isso... esse inverno frio, tal, primavera tem flor nascendo e tudo, plantas nascendo, colheitas... você não percebe tanto isso. Acho que é mais pela referência social, ambiental mesmo, que o deficiente visual, no caso, ele tenha referência. Então acho interessante isso que esteja colocado, bem na condição inicial de falar que é da Holanda, que é um país do norte da Europa, que tem as suas estações do ano bem determinadas, bem separadas, então você percebe isso, quando é inverno, quando é verão, quando é primavera, quando é outono. Então, eu acho que poderia ter colocado isso também no começo da fala do roteiro da audiodescrição também. Tudo o que é referente a uma obra em si, como você colocou que é da renascença. Não só a obra em si, mas e autor, mas de onde ele veio, também, é bem relevante de se saber. Porque se ele for de fora, por mais que o deficiente visual não tenha conhecimento tanto, mas ele sabe que é de outro local, de outro país e tudo, então. Dá pra ele associar isso também, essas informações iniciais, fazer relação também com a obra. Talvez, não seja obrigatoriamente isso uma regra, mas já ajude a conhecer um pouco mais também da obra, através da origem do pintor e de quem pinta.

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO PcDV2 – 1ª Etapa

QUADRO OS CEIFADORES

RELATO LIVRE

Pesquisado: Esse é bonito. Esse é mais bonito.

Achei a disposição mais fácil. Tem muitos elementos também, mas eu achei a disposição mais fácil de entender. De novo o tamanho muito muito muito muito longo. Eu sempre bato assim nesse tamanho porque, não sou experiente na área, nem sou estudiosa na área, só vim estudar mais já do meio pro fim do curso, mas essa coisa do tamanho é uma coisa que todos os usuários que vão ao museu que a gente observa, que quando tá passando de mais de 2 minutos, eles já largam e não querem mais ouvir, né. Então assim, essa coisa da audiodescrição comprida infelizmente ainda não é bem aceito. Eu acho até que deveria ser mais bem aceito porque às vezes você faz uma coisa tão curtinha né e acaba tendo que omitir um monte de informações. Mas assim, não é, pelo menos é o que eu tenho observado, ainda não é muito bem visto não. Então, a mesma coisa, com muitos detalhes. Acho que talvez tivessem alguns detalhes que poderiam ser retirados, como no outro, mas essa paisagem é mais fácil de identificar. Não sei se é porque é mais próxima da nossa realidade né, vamos dizer assim, diferente da neve. A neve, sei lá, uns oitenta por cento dos brasileiros não viu a neve, não sabe nem o que é. E esse é o mais fácil assim, de eu visualizar é mais fácil assim. É isso.

Achei bonito, achei legal a disposição que ele fala da colheita do trigo, fala dos processos aí de certa forma fala dos processos da colheita, da carga de trabalho que esse povo tem. Realmente, são pessoas simples. Enfim, dá pra você fazer uma, sei lá, vamos dizer uma explanação social. Fazendo um comparativo bem grosseiro assim, como a gente faz exposição vaqueiros, que tem alguns quadros que falam do bumba meu boi e tal. Aí você acaba meio que fazendo meio que um comparativo social. Porque normalmente quem são os ceifadores? São, geralmente, pessoas simples, são camponeses como você disse né. Você não vai

ver lá, o dono do plantio do trigo colhendo. Então acredito que dê pra fazer algo assim, nesse sentido, nesse aspecto mais social. Eu achei bonito, eu achei legal, achei a disposição interessante tem muitos elementos, mas elementos mais palpáveis. Você consegue entender melhor, fazer... criar uma imagem melhor.

RELATO GUIADO

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Sim, por causa da disposição dos elementos. Os elementos, como eu falei, são mais dentro da minha realidade, então por conta dessa disposição dos elementos eu consegui formar melhor.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado: Ajudou, apesar de eu ter achado o quadro interessante é a mesma coisa do outro assim, nunca tinha visto audiodescrição de quadro grande assim. Normalmente são pinturas ou menores ou então, as pessoas fazendo de forma menor. Que eu nunca tinha visto assim, grande com tantos detalhes que, de novo, me parece um painel e não quadro. É como se fosse um álbum de fotografias e não uma fotografia só. É mais ou menos isso que eu tô querendo dizer.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura:

Sim

Não

Justifique

Pesquisado:

Sim. É mais ou menos a mesma coisa do primeiro, quando fala da colheita, da ideia de fartura, tipo assim: tô trabalhando, eu vou ganhar vou poder botar comida

em casa, mais ou menos assim. É mais ou menos essa a ideia que eu tenho de fartura, de sei lá, que os camponeses cansados, mas provavelmente estão felizes, porque tão trabalhando na colheita. Acredito eu que a cor do trigo seja bonito que você ver o trigo brotando tal.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro:

(1) A cena representada

(3) As pessoas e suas ações

(5) As cores e suas combinações ou contrastes

(2) A paisagem

(4) A relação das pessoas com o ambiente

A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(6) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique _____

Pesquisado: a colheita do trigo, mesmo, mas ele não fala o nome colheita, né...

A cor do trigo.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique _____

E o que eu não gostei? Nesse não teve nada que eu não gostei, não. No outro teve, mas nesse não teve, não. Eu gostei mais desse do que daquele outro. Gostei de tudo. Achei bonito o conjunto todo, achei interessante. Acho que ele fez uma sequência legal do começo até o fim.

APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO PcDV1 – 2ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

Achei interessante que parece que ele fala... Quando ele fala assim se... Tudo bem que todo tempo que ele fala que é o quadro, o quadro, o quadro. Mas parece que às vezes ele dá movimento à imagem, que é um efeito da pintura também, né! Dar movimento a imagem... Tipo, na parte que ele fala que tem uma galera, um casal se eu não me engano, patinando no gelo, que eles tão brincando e tal... Eu pelo menos imaginei em movimento essa cena, não imaginei parado... Achei interessante também que ele fica descrevendo em quadros, ele vai fechando da direita pra esquerda... Me deu a impressão de como se fosse em quadrinhos, como se fosse uma revista de quadrinhos, como se o quadro tivesse dividido em vários quadrinhos e ele fosse descrevendo de um por um. Eu gostei, particularmente, da linguagem que foi escrita a descrição, que parece literatura mesmo. Às vezes, algumas descrições, principalmente de filmes, não sei se por metodologias diferentes, não dão emoção nas descrições, você tira emoção dos personagens, do que tá se desenrolando no filme; mas a descrição é muito fria e aí ele fala tipo numa linguagem quase poética, bem de literatura mesmo a linguagem utilizada... Eu acho que isso, pra mim, prende a atenção na descrição da imagem, muito mais do que se fosse só uma descrição fria, como é utilizada, às vezes, em filmes e desenhos e essas coisas do tipo. O quadro eu demorei um pouco... A primeira vez eu fui e na segunda vez eu entendi mais por ser um quadro realmente com muita informação, eu só vim entender na segunda vez que os caçadores que estão no início eles são bem grandes, no começo do quadro eles tão tipo em primeiro plano e o restante por trás como se fosse imagem de fundo, como se tivesse dando profundidade, como se eles tivessem partindo aqui de perto de quem tá observando e o desenrolar do quadro fosse o caminho que eles tão seguindo, que eles tão indo pra lá. Eu achei o quadro bem interessante mesmo, essa coisa bem gélida... Eu achei legal dá a entender um pouco dessa

coisa mais solitária do inverno, pouco movimento, mas ao menos tempo tem muita gente, muita coisa acontecendo, achei legal esse contraste.

A forma de descrever o que eu achei mesmo de diferente do que eu já tinha visto, por exemplo, em comparação a uma descrição que eu vi no MAC a descrição lá era muito simplória, vamos dizer assim, dizia quais eram os elementos que tinham ali, não necessariamente eram pinturas, tinham coisas também que eram esculturas e tal, essas coisas mais modernas... Só que a gente não pode tocar, então tinha a descrição e ele dizia como se compunha aquela obra de arte, qual era a composição dela e aí a gente tinha que tirar nossas conclusões porque eles davam a letra fria do que tinha ali mesmo, mas aí ele dá um norte a interpretação. A gente pode questionar se isso é bom ou ruim, eu achei bom. Porque apesar dele guiar sua interpretação de certa forma pela linguagem que é escrita, a linguagem que é empregada na descrição dá um certo norteamento no que você vai interpretar, não deixa assim totalmente aberto; eu acho que esse norteamento é benéfico, porque às vezes se deixar muito aberto você não une direito as informações que tão naquela descrição ali.

Outra coisa que eu pensei e não falei, que eu esqueci, essa parte da contextualização é legal pra... No caso de um blog na internet e tal, uma coisa que talvez por ser em braile e eu não sou tão fluente em braile porque já vim aprender braile com quase 25 anos, que me incomodou é que ficava falando muita coisa sobre o contexto de produção das obras de arte, que quando eu chegava pra ler o que era a obra de arte eu já tava era cansado de ler aquele negócio. Então, é interessante nesse contexto de ser à distância, pela internet, mas acredito que o cara estando no museu vendo a obra de arte lá in loco, eu acho que poderia ser mais enxuta essa parte (contexto histórico e tal).

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Consegui, justamente pelo enquadramento. Fui formando aos poucos e juntando. No começo a gente fica um pouco perdido, a primeira vez que escuta você fica um pouco perdido, mas já dá pra ter uma noção básica. A primeira vez você vai montando grosso. E depois, na segunda vez, você vai refinando os detalhes.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Ele fala da questão da profundidade, ele fala de questões que até eu não costumo ver em ADs, tipo, a estrada é branca, mas também diz que ela é gelada e esse sentimento gelado, geralmente, não entra em ADs e tal. O pessoal se restringe em descrever o que é visível, os elementos visíveis. Pelo menos assim do que eu tenho experiência em ver ADs por aí. Essa questão aí ajudou no dimensionamento.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

Eu acho que uma coisa que ajudou nessa atração foi a entonação do rapaz que descreve aí, que ele dá uma emoção na fala, não fica muito fria a fala dele. E a própria linguagem que foi empregada no texto também, no meu caso ajudou a fixar.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(4) A cena representada

(3) As pessoas e suas ações

(6) As cores e suas combinações ou contrastes

(8) A paisagem

(2) A relação das pessoas com o ambiente

(5) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(1) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

() Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

O que eu mais gostei foi a relação do tema do quadro com a pintura, como ele conseguiu retratar o inverno bem europeu, vamos dizer assim. O pessoal cansado e tal, viajando na neve... Remete a alguns filmes, caçando, o vale entre as montanhas, a questão da paisagem mesmo. Acho que foram essas questões que me chamaram bem atenção.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

O que eu menos gostei... O que ficou mais incompreensível pra mim foi a questão final da descrição quando ele começa a falar das montanhas e o vale, pelo que eu entendi é uma imagem de fundo. É aonde o quadro vai se perdendo e se juntando com o horizonte. Não é que eu tenha menos gostado, mas como ele é fundo ele chama a atenção, dá só uma profundidade... Não tem muita relevância.

APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO PcDV2 – 2ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

“Eu achei muito legal, parece ser muito bonito o quadro... ähn... achei que a audiodescrição ficou bem interessante, que ele usa muitos.. é... adjetivos que lembram coisas frias: neve, ele fala gelado. Então, é... alvura, e aí, você pode começar a perceber ou imaginar essa atmosfera bem lúgubre, que deve ser de tardezinha por que ele fala que o céu está esverdeado, ou de manhãzinha, eles estão voltando da caça né, então. É... eu no início fiquei meio confusa de onde é que tava situada as casas, e depois o vilarejo, mas ele explicou direitinho, e aí, eu consegui fazer uma cena mental. É... hum.. eu acho que a única coisa que faltou um pouco que ele poderia ter explorado um pouco mais a questão dos cachorros, dos animais que estão presentes na cena, né?! Que tipo, ele fala que eles vêm acompanhados dos cachorros e tudo, e assim, ähn... aparentemente, quem conhece um pouco de neve, essas coisas, imagina que é aqueles huskys ou aqueles cachorros da neve.. ou o malamute ou coisa assim, que são tipos uns lobos né. Mas ele não deixa claro que tipo de cachorro é. Um cão de caça, um terrier, uma coisa assim, você não sabe bem que são cães que vão puxar o trenó, ou são cães que vão servir pra caçar mesmo, ou se eles são só cachorros aleatórios. Entende? Fora isso aí, não ficou claro e como ele não especificou, você fica meio sem saber se é isso ou não é e como é. E... ele podia ser um pouquinho mais específico, falando um pouco do cervo. Tá, ele é um cervo morto e tudo, mas ele poderia ter dito, ah, se ele é grande ou pequeno, pra indicar se a caça foi... mesmo que tenha sido pouca, por que ele fala que só um dos caçadores está com um cervo, né... um animal, e os outros, não. Mas, sei lá, vamos pensar que pode ser que seja um cervo grande, ele pode dividir com os outros, é... e ele, também, fala assim, que são três caçadores mas não fala se eles são velhos, ou se são jovens. Ähn... sei lá, de repente o mais jovem carrega por ser jovem né e tudo, por que essa paisagem é difícil de você caminhar, de lugar e tudo, é neve, então, de repente, o jovem carrega por ser mais jovem e os

outros vão depois, é, talvez dividir esse cervo entre eles e tudo. E eles estão se encaminhando pra taberna, provavelmente, ou vão vender a carcaça do animal lá, e repartir o dinheiro entre eles ou vão pedir pra preparar e tudo. Não sei, eu fico imaginando a continuação disso. Porque é basicamente como se fosse, ele tivesse congelado um momento né, de uma ação que tá acontecendo. Então, eles tão se encaminhando pra alguma coisa, ele não estão só ali parados, aleatórios. Como se fosse mesmo, como se tivesse tirado uma foto né, de um momento que tá acontecendo ali. É... agora essa parte do animais, ele falou de pássaros né, estão voando pela paisagem, mas também, não identificou que tipo de pássaros são esses... que tipo de pássaro fica voando na neve? Eu não sei. Então, eu acho que ele poderia ter dado um pouco mais de detalhe sobre isso, que tipo de pássaro é, o que ele tá fazendo lá... Porque até onde eu sei, a maioria dos pássaros voa, sai da neve né. Voa pro sul no inverno. Então, não sei que tipo de pássaro atravessaria uma paisagem congelada. É... fora essa coisa ai dos animais, que eu achei que ele poderia ter sido mais específico, o resto ficou bem interessante. Eu consegui perceber que os caçadores e a taberna tão em primeiro plano, e no segundo plano taria o lago, a ponte, essas coisas assim. No terceiro plano, ainda taria as casas que estão mais próximas né, e ainda mais de fundo, o vilarejo e a igreja, e tudo. E mais no fundo a tudo isso, seria as colinas, os vales, as montanhas altíssimas. É... principalmente, o lado direito que eles são tipo, eu acredito que sejam as montanhas maiores. Porque ele fala que tão todas congeladas, tem picos altos, coisas assim. No outro, ele fala dos vales... apesar que os vales podem ser muito altos, grande né, por que são divididos por duas montanhas, normalmente. Então, eu achei que ele passou muito bem essa coisa de frio né, de neve e tudo. Gostei! Acho que essas foram as impressões gerais.”

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Porque eu acredito que ele dividiu o quadro em algumas etapas, digamos assim, em planos. Eu classificaria como planos, segundo plano, isso e aquilo. Depois de todos os planos descritos, você consegue formar uma imagem do todo. É... você vai montando pouco a pouco, pelo menos eu, é... quando ele foi falando, é... você vai montando pouco a pouco a imagem.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Eu acho que é pelo que eu falei na descrição livre né, ele usa muito adjetivos classificativos, digamos assim, tipo gelado, alvo, e outros grande, pequeno, longe, perto, para uma localização espacial. Então eu acho que é assim, e eu acho que ficou bem descrito por que ele usou esses tipos de construções.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

Sim, por que a AD bem feita, você consegue, justamente, formar essa imagem na cabeça, e começar a se envolver com essa atmosfera de neve né.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(3) A cena representada;

- (8) As pessoas e suas ações;
- (4) As cores e suas combinações ou contrastes;
- (1) A paisagem;
- (5) A relação das pessoas com o ambiente;
- (6) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior);
- (2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes;
- (7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.;
- () Outros.

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

Ah! Eu acho que eu mais gostei foi o quadro no geral. Todas as composições, é... formaram a cena. Primeiro, né. Então, eu gostei também do jeito que as coisas ficaram dispostas na tela, esse negócio de ter um mais na frente, no meio, atrás e... essa disposição do ambiente mesmo. ãhn, achei que as cores tão bem de acordo com essa paisagem de neve. Então, tonzinho branco, azul, verde, negro, por causa da luminosidade e tudo. Deve ter marrom também por causa do... das casas e tal.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

E o que eu menos gostei foi o que eu tinha falado antes né, da pouca descrição dos animais, por que não são só as pessoas que estão na tela. Os animais também fazem parte da tela.

APÊNDICE H – TRANSCRIÇÃO PcDV3 – 2ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

“Gostei! Essa narrativa... eu pensei que ele ia continuar, eu pensei que ele ia falar mais alguma coisa além do vale, por trás, alguma coisa que tivesse querendo sobressair, que tava tipo, escondido. Ele falou do pássaro que tava indo na mesma dimensão, na mesma altura da neve e... eu falei, então ele vai falar alguma coisa que tá saindo ali de trás do vale. É por que causa isso. E a entonação dele tá p-e-r-f-e-i-t-a! Quando ele fala da brancura, quando ele fala dos Caçadores, ele dá uma entonação no meio agora, já que quase no final... quando ele vai falar é... deixa eu me lembrar da frase, depois que ele fala que estão voltando da caça, sei que ele dá uma vida. Eu tava imaginando, eu tava aqui, tipo, desenhando na minha cabeça que como eu enxerguei, por que faz cinco anos que eu perdi a minha visão, então, eu tenho memória visual. Quando ele falou que era semelhante a cor escura, aí eu fiquei me lembrando... bom, deve ser um marrom escuro ou um cinza, ou um preto. Aí, ele falou da neve, ah, da brancura, então deve ser bem alvinho. Comecei a projetar. Aí, quando ele falava da parte superior, da parte inferior, direita, esquerda do observador, aí eu falei, pera ae, então eles estão tipo de costa pra mim. Então, eu me senti dentro da obra, por que eu participei de uma exposição no ano passado lá no museu de Fortaleza, e eles me deram algumas luvas pra poder tocar em algumas coisas, mas o que era quadro, eu não tive acesso né. Aí quando falou pintura à óleo eu me lembrei, ah, então.... Puxa, eu gostei da narrativa dele, perfeita. Eu gostei! Me senti dentro da criação dessa obra concreta.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

“Sim, por que ele me dá as medidas e ele começa a trazer, a apresentar né as pessoas que solicitou e tal. Então, eu consegui já imaginar pelo tamanho e também pela complexidade né, veracidade dos fatos né, pela obra é ilustrada né.”

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

“Sim, por que sempre o narrador, ele não só é um simples leitor, ele interpretava, dando vida ao texto né, com a audiodescrição. E sempre situando né, informando que era no canto inferior, no canto superior, e dali a gente vai criando uma ideia... parte de baixo, parte de cima, direita, esquerda e isso é muito importante. ”

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

“Consegui pela facilidade que eu tenho de, de ser muito recente a perda da visão. Então, eu consegui me imaginar no lugar dos caçadores, e até mesmo vendo como se eu fosse um pintor, ou um amigo do pintor, e tá acompanhando a elaboração, a confecção do quadro. Mas ele conseguiu sim, me dar a realidade do quadro, eu senti o quadro.”

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

() A cena representada

(1) As pessoas e suas ações

(2) As cores e suas combinações ou contrastes

() A paisagem

() A relação das pessoas com o ambiente

(3) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(5) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

() Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

“O que eu mais gostei no quadro foi a forma apresentada né, que foi a distribuição dos elementos como eu marquei. Porque ele coloca os camponeses, os caçadores né, vindo lá da caça.... e a forma que ele apresenta e distribuiu as informações eu achei muito bacana. Porque não adianta você ter um quadro grande, com muitas informações, e você não conseguir distribuir. Eu acredito que se você sabe distribuir e se você consegue valorizar bem o espaço, você consegue dar várias informações sem ser algo cansativo. Você consegue até imaginar uma sequência cronológica né... eles tão vindo aqui do campo, tão indo

ali no vilarejo, tem outro grupo aqui... então, começa a se criar uma ideia de continuidade. ”

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

“Ah, o que eu não gostei... Ah, eu imaginei que, sei lá, ia surgir alguma coisa de trás das montanhas, que eu fiquei até esperando né. Porque como ele consegue trabalhar muito bem com essa ideia do espaço né, do perto e longe, e conseguiu ilustrar pessoas vendo outras pessoas brincando em cima do gelo, fazendo esqui né, e mais do outro lado uma pessoa puxando né, tipo, uma carroça assim, com algumas coisas. Aí, quando ele falou que um pássaro tava voando sozinho, eu falei: Bom, ele vai encontrar ali alguma coisa, ou atrás da montanha vai surgir alguma coisa... vai ser um reencontro com o pássaro ou coisa assim né... Tipo aquele negócio de filme né, eu tô saindo aqui e vou encontrar outra, né... Até por que o narrador ele traz isso né, e ele dá uma vida pro texto. Não é só: Cena de não sei o quê, não sei o quê... Eu já tinha ficado cansado quando ele começou a narrar que os caçadores tavam vindo só com uma caça, tipo, eles estão muito fraco. Três cabras e trouxeram só uma coisa.”

APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO PcDV4 – 2ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

Assim, eu achei muito legal, por alguns instantes eu até consegui realizar a imagem na minha cabeça, acho que ainda por conta dessa memória visual que eu tenho. Aquela questão que ele fala dos caçadores, que estão com os cães e tal, ficou muito assim bem... Acho que não deixou margem pra que você imaginasse uma outra coisa. Realmente, eu acredito que tenha sido bem fiel ao quadro. As outras partes ficam um pouquinho mais confusas. Por exemplo, quando ele fala ali, acho que do lado do canto inferior direito do quadro, que tem uma ponte e tem uns vales... Deixa livre... Eu não sei se essa ponte tá... No sentido que eu tô observando o quadro, eu não sei se ela está na horizontal da minha vista ou se está no sentido indo, na vertical. Eu senti falta dessa informação. Mas também muito bem descrito, como eu falei, com a descrição de todo o quadro eu quase consegui realizar a cena na minha cabeça. Foi muito bacana.

Só complementando, como são muitas informações se você não estiver bem atento tem horas que você não onde realmente se situar no quadro, mas ele tá sempre lembrando e lhe situando a parte inferior direita, a parte inferior direita... Então dá pra você ter uma noção.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Como eu já tinha dito anteriormente, me pareceu bem fiel a descrição. Falei também a questão de situar você naquele espaço do quadro facilitou também que a gente realizasse essa imagem mental.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

No geral, sim. Só em alguns pequenos momentos que eu senti um pouco de dificuldade, acho que não tanto pela audiodescrição, porque realmente o quadro parece ter muitas informações. Um quadro bem amplo, tem muitas informações e às vezes se você não tiver bem atento você perde um pouco nessa estrutura, mas em grande parte sim.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

É até interessante quando ele tá descrevendo você consegue perceber as sensações que ele tenta passar no quadro quando ele fala lá que os caçadores estão lá cansados, os cães cabisbaixos, coisa e tal. Você consegue sentir todo... não sei se sentimento é a palavra certa, mas o que ele quis transmitir com a obra.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

- () A cena representada
 - (4) As pessoas e suas ações
 - (3) As cores e suas combinações ou contrastes
 - (2) A paisagem
 - (1) A relação das pessoas com o ambiente
 - () A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)
 - () A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes
 - () Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.
 - () Outros
- Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

Acho que foi exatamente essa relação das pessoas que estão no quadro com o ambiente, acho que me chamou muita atenção. Você consegue realizar aquilo como uma cena, não só como um quadro, como uma coisa que aconteceu, que aconteci na época. Consegui ter essa percepção.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

Nada.

APÊNDICE J – TRANSCRIÇÃO PcDV5 – 2ª Etapa

QUADRO CAÇADORES NA NEVE

RELATO LIVRE

Difícil de imaginar tudo isso numa tela só... Realmente, parece que tem muita informação na tela. Agora assim, ele foi muito descritivo, ele descreveu muito, chegou até ser poético em alguns momentos. Não sei se ele foi tão imparcial, não sei dizer, mas assim, foi bom. Eu achei a descrição muito boa. Consegui aqui imaginar, tenho ainda algumas informações visuais e fui tentando imaginar uma imagem, só que eu esperava um conteúdo menor, foi fugindo da minha capacidade de imaginar certas coisas que ele foi falando, a ponte, o rio... Mas foi legal, gostei.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

() Sim

(X) Não

Justifique:

Do quadro em sim eu não consegui, porque era informação demais e eu fui imaginando cenas isoladas. Os caçadores caminhando em direção a colina adentrando entre as árvores com os animais, com cachorro né, carregando um animal. E outro momento lá da ponte, lá do lago. Outro momento falando da fogueira, depois falava da igreja... Assim, eu ia tentando juntar tudo, mas quando chegava em certo ponto eu esquecia do começo. Mas deu pra imaginar, cenas

isoladas eu consegui imaginar, mas pensar que isso tudo tava numa tela só foi um pouco além da minha capacidade imaginativa.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Acho que seguiu um roteiro bem... Começou falando acho que do canto inferior esquerdo, e aí foi em direção à direita e depois foi subindo e voltando pra esquerda do quadro, acho que ele tentou seguir um padrão, até mesmo de distância. Ele seguiu uma ordem da distância da disposição das imagens, do que tava mais destacado pro que tava menos destacado.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

Sim, senti até frio. Assim... só em eu ter imaginado a cena eu acho que já me envolvi, consegui entender, imaginar... Mas é como a gente sabe, quem tem informação visual vai conseguir imaginar essa cena, quem não tem vai ser um pouco difícil, mas eu consegui.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(5) A cena representada

(4) As pessoas e suas ações

(3) As cores e suas combinações ou contrastes

(7) A paisagem

(6) A relação das pessoas com o ambiente

(1) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(8) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais?

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

O que eu mais gostei... Por mais que tenha sido grande, foi grande com uma riqueza de informações muito relevantes. Porque dá impressão que os caçadores estavam voltando e o destino aonde eles estavam indo tinham pessoas já com fogueira esperando a chegada deles, foi assim, uma certa ordem como se fosse um convívio em sociedade.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

O que eu menos gostei foi o tamanho, é muito grande, eu esperava uma coisa mais simples, também uma tela grande... Bem detalhad

APÊNDICE K – TRANSCRIÇÃO PcDV1 – 2ª Etapa

QUADRO OS CEIFADORES

RELATO LIVRE

Eu fiquei em dúvida se existe um vilarejo... Se são dois povoados ou só um...

Eu achei a parte que ele fala que os camponeses estão olhando pra gente, pro observador, achei estranho porque você fica na dúvida “pra onde é que eles tão olhando?”. Acho que a árvore dá essa referência central, apesar de ser muito detalhe a árvore por dar essa referência central a gente consegue dimensionar as coisas, que de um lado, a parte que tem um vale, o trigo a ser cortado, que é do lado esquerdo da árvore e do outro lado o trigo que já foi colhido e os camponeses lá descansando, comendo e tal. Pelo o que eu entendi, o camponês que estava dormindo, que estava ao lado do trigo a ser cortado, portanto do lado esquerdo da árvore e os demais comendo lado direito. Não sei se por ter mais detalhes, mas nessa audiodescrição ele fica mais se atendo a propriamente descrever, a outra ele dava entre aspas uma poetizada na descrição, nessa aí ele fica descrevendo porque são muitas pessoas, muitos eventos, mulheres andando e barco saindo no porto lá trás, carroça, gente comendo e gente colhendo, pássaros e são muitas coisas, né!

E assim, na questão do enquadramento, que o outro tava bem definido, dessa vez pra mim foram dois quadros, o lado esquerdo e o lado direito, não foi como o outro que ficou se juntando como um quebra-cabeça na minha cabeça um quadrinho após o outro. Bem definido o lado esquerdo e o lado direito, vários eventos do lado esquerdo e vários eventos do lado direito. Mas assim, não me deu a ideia de no lado esquerdo ter vários quadros e no lado direito ter vários. Pra mim foram duas imagens grandes. Vamos dizer assim, eu dividi na minha cabeça dessa forma pra conseguir me localiza no quadro.

Vendo o segundo quadro dele, eu fiquei pensando sobre... Até o estilo dele, que ele pinta mais o pessoal(?), se ele se atém mais a esse tipo de pintura. Que no outro era os caçadores voltando pros vilarejos, os agricultores, os camponeses...

Fazendo outro paralelo com o outro quadro, lá no outro tinha rios, córregos, sei lá o que... E aí era um litoral, né! Porque tinha a praia ao fundo e as montanhas... Gostei, achei legal também.

Se for pra dizer, eu gostei mais do outro, sei lá, faz mais meu estilo. Esse aí também é legal, a parte que eu fiquei mais intrigado foi pra quem era que esses caras tavam olhando.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Consegui, justamente por essa referência que ele dá da árvore, de passar a descrever o que há do lado direito, do lado esquerdo, ele dá uma visão geral, mas a gente sempre tem como referência a árvore que divide o quadro no meio. Sempre que ele falava alguma coisa eu pensava a partir da árvore.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Também por esse referencial e por ele ir aprofundando aos poucos, dele falando o que tá mais perto pro que tá mais distante no quadro, falando o que tá em primeiro plano... fazendo por camadas, se eu posso dizer assim.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

Mais uma vez é isso. Primeiro que se não fosse a AD eu não teria nem acesso a pintura. A questão da AD de ter o quadro pra poder, vamos dizer, dar uma “didadizada” em passar a mensagem da imagem faz com que a gente fique querendo saber do restante dos detalhes, como ele começa e tal, porque senão estaria suficiente só aquela mensagem que ele dá inicial. Imagem de camponeses, alguns em seu momento de descanso, pronto, poderia acabar por ali, mas ele vai dando os detalhes e a gente vai sabendo o que tem no resto do quadro.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(3) A cena representada

(1) As pessoas e suas ações

(7) As cores e suas combinações ou contrastes

(4) A paisagem

(2) A relação das pessoas com o ambiente

(5) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(6) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(8) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

() Outros

Quais? A interação dos personagens do quadro com o espectador (a questão do olhar)

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

Eu gostei do quadro inteiro, do estilo dele pintar o pessoal mais simples. Mas o que me chamou mais atenção foi pra quem esse cara tava olhando, fiquei intrigado com isso. Quem era que tava chegando naquele momento, imagino que era o patrão.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

O que eu fiquei confuso no início foi a questão dos dois lados, mas assim, não é o quadro, mas a minha percepção da AD assim... Quando eu escutei de novo eu tirei essa dúvida.

Outra observação:

No outro os elementos de fundo não tinha tanta relevância, mas nesse tinha, o destino do trigo tirado eram os barcos ao fundo, pelo o que eu entendi.

APÊNDICE L – TRANSCRIÇÃO PcDV2 – 2ª Etapa

QUADRO OS CEIFADORES

RELATO LIVRE

Eu também gostei desse, apesar que eu me identifico mais com a paisagem de neve. É.. por que eu gosto mais de frio e tudo. Esse quadro eu já tava era sentindo um calor. Então, é... eu achei também que você percebe mais ou menos o mesmo estilo, por que é o mesmo autor, o mesmo pinto né. (Vício da Letras). Então, ele dividiu o quadro em vários planos né. No primeiro plano tem, tipo, o lago, o vale né, depois os campos de trigo, a árvore com o pessoal almoçando e tudo. E depois, vai provavelmente a vila né, as colinas atrás, o porto ainda mais atrás. Então, eu acho que ele dividiu mais ou menos nesse mesmo estilo né, é de paisagens perto e longe. E, também, do mesmo jeito que o outro, ele também tirou, digamos uma fotografia, como se fosse né. De um momento que tava acontecendo né, de pausa de almoço. Provavelmente, eles tão almoçando.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1.Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

(X) Sim

() Não

Justifique:

Sim, por que ele seguiu a mesma ordem de explicação né, dos planos e tudo. E eu achei que ficou bem explicado, apesar que eu achei esse quadro mais confuso do que o outro. Tem muito elemento e tem muitas pessoas né, fazendo muitas atividades diferentes. Então, tipo, tem um dormindo, tem uns comendo, tem uns

na árvore, outros tomando banho, outros andando pra não sei aonde, outros na carroça, então, tem muitas atividades diferentes né. Mas eu acho que sim.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

“Sim, as explicações são mais ou menos as mesmas do outro né. Ele fala sobre distância, se é mais perto ou mais longe. É... destacou algumas cores, que devem ser as principais da tela né, dourado, verde. Que remonta à cores quentes né, que as cores do inverno são cores frias né, tipo, branco, azulado chumbo, verde esverdeado, marrom e cores do verão, tipo, dourado, verde brilhante, essas coisas assim que são mais típicas do verão.”

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

“Sim, até pelos, pelas cores né, você sente mais quente né. Mais calor do que no outro que é inverno. ”

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(3) A cena representada;

(8) As pessoas e suas ações;

(4) As cores e suas combinações ou contrastes;

(1) A paisagem;

(5) A relação das pessoas com o ambiente;

(6) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior);

(2) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes;

(7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.;

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

“É, o que eu mais gostei, eu acho que ele conseguiu passar bem essa paisagem de colheita né, de verão mesmo... pelas cores, pelas atividades mesmo, pessoas, ficou bem diferente a sensação né, do quadro anterior.”

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

“E o que eu menos gostei, eu acho que tem muitos elementos no quadro, aí às vezes, fica um pouco difícil botar uma imagem tão clara como o do outro né. Porque tem muitas atividades sendo descritas, e ai falta alguns pontos de precisão, aqueles que eu já falei no início né, que poderia ter descrito algumas coisas a mais né.”

APÊNDICE M – TRANSCRIÇÃO PcDV3 – 2ª Etapa

QUADRO OS CEIFADORES

RELATO LIVRE

Eu consegui notar, já nessa época né, o trabalho feminino né... Então, é algo que é do século XXI que todo mundo diz hoje em dia que as mulheres dão de 10 a 0 nos homens... (risos) Se bem que tem um bocado mesmo. Mas, assim, a gente nota que a preocupação do pintor em relatar que a mulher também bota a mão no pesado né, vai lá para a plantação, pega uma foice, bota o trigo no ombro, e carrega né... E vê outras pessoas se divertindo no lazer. E eu até gostei por que também ele conseguiu, não só trazer um quadro grande com muitas informações, como realmente tem bastante informação, se a narrativa não for bem-feita, uma narrativa dinâmica, com informações, eu acredito que se torna mais cansativo de que o outro. Tanto que eles têm uma riqueza de detalhe muito grande, eu achei que tem muito detalhe... se trabalha com o trigo, com pessoas, tem várias pessoas de frente para o espectador. Então, você começa a criar uma ideia de que tem que ser bem passado por que se não fica, assim, uma incógnita. Por que surge novas informações.... Uma hora, o pessoal tá tipo, parando pra almoçar tipo, daqui a pouco já tem outros ali trabalhando né, como se fosse antes o processo, ou depois... Essas outras pessoas no lago né, ai fala da natureza, fala do navio, então, isso é bacana.

Agora, a narrativa, ela tem que ser muito bem-feita mesmo. Uma narrativa dinâmica né, a pessoa tem que ter uma dicção bacana e tem que ter leitura dinâmica para dar vida ao texto. Porque se ela só tiver a voz bacana, ela mata o quadro e mata a narração. E o espectador, a pessoa que tá ali pra ouvir a audiodescrição não valoriza tanto como valorizaria a primeira. Todos os dois quadros riquíssimos de detalhes de informações, mas que se não for bem passado, prejudica. Foi bem passado e bem retratado, sim. Tá muito bom. É a hipótese. Se a gente pegar um quadro semelhante a esse, cheio de informações... e se não for tão bem passado como foi até agora, as exposições

que tem uns vinte quadros, por exemplo, eu não vou conseguir ouvir as vinte audiodescrições. ”

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Consegui, consegui formar pela questão do espaçamento que é dado, pelas informações que são apresentadas e, até mesmo, por que a gente consegue criar uma ideia né, a gente consegue, tipo, criar um quadro fictício aqui na memória, e a gente começa a traçar umas linhas com o ledor, audiodescritor, no caso.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

“Me ajudou por que eu posso chegar diante uma pessoa que já viu esse quadro e falar: ‘Não, mas você viu aquela pessoa que tava comendo com a cara de espanto pra gente?’, tipo, só em ter essas informações, não ser uma informação vaga de ‘camponeses colhendo o trigo’, ‘pessoas no lago’, ‘outras pessoas tomando banho’... Por não ser uma ideia tão vazia, e sim uma ideia rica de detalhes, ela me favorece da mesma forma que uma pessoa que tá vendo o quadro à olho nu.”

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

“Ela conseguiu por que eu consegui até imaginar como seria uma cena real aqui na minha cabeça disso que tava acontecendo né. Todo o processo, uns comendo, o outro já trabalhando, outros querendo descansar um pouco pra voltar... e eu acabei trazendo pro contexto atual, por que, já, naquela época que ele tava retratando, 1500 né, ele procurou ter aquela preocupação de que a mulher também vai pra lavoura né. Então, desde aquela época valorizando a imagem feminina. Então, eu consegui, não só mentalizar, mas eu consegui trazer pro contexto atual.”

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(2) A cena representada

(1) As pessoas e suas ações

(3) As cores e suas combinações ou contrastes

(6) A paisagem

(5) A relação das pessoas com o ambiente

() A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

() A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

() Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

“É, o que eu mais gostei foi, justamente, a valorização né... mostra que na época não existia essa ideologia, essa imagem de que só o homem vai para o campo, isso eu gostei. Porque valoriza, é como se fosse algo do século XXI né, bem atualizado. ”

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

“ E o que eu não gostei, que até chegou a gerar um pouco de dúvida na minha cabeça, é, justamente isso... Como é um quadro muito rico de detalhes, de cores né, de personagens, de várias pessoas trabalhando, outras descansando... eu fiquei pensando, poxa! Devem tá muito próximos né, assim, eu imaginei o tamanho do quadro né, mas, tipo, um espaçamento, uma diferença entre uma informação e outra né. Eu fiquei tentando entender que eu fiquei meio que, vamos se dizer, voando. Eu fiquei pensando, será que tá muito próximo, ou o cara tá um pouco distante. Então, eu não gostei um pouco disso, que eu ouvi muita informação. Acho que o quadro poderia ter uma dimensão um pouco maior pra deixar os elementos um pouco mais distribuídos, mais confortável, que eles pudessem se expressar um pouco mais né. Inclusive, teve momento que falou que mostrava as mulheres no meio dos trigos, carregando do ombro pra cima, que era justamente por causa da imagem que elas tavam no meio né. Então, seria bacana causar até o efeito ela tando no meio já, lá na frente, já com outros. Tipo, elas não fizeram só aquilo, estavam fazendo outras coisas. A única coisa que eu não gostei um pouco foi disso né, por que eu acho que o quadro poderia ser um pouco maior explorando mais esses elementos que já tem. Mas, eu gostei demais por que ele valorizou essa figura da mulher, as cores, valorizou o sertão, o camponês, e isso é muito bacana por que tinha detalhe. Falando da igreja, do vilarejo mais à frente, isso é muito bacana. A gente não fica fora da obra, a gente fica dentro da obra. Eu não preciso tatiar os personagens pra poder mentalizar. Já vou mentalizando através da audiodescrição, então, é muito bom. Eu sempre gostei desse mecanismo de audiodescrição, sou apaixonado pela audiodescrição.”

Essa é excelente! Excelente! O audiodescritor, ele foi muito feliz, vamos colocar assim, foi muito feliz na interpretação. Ele tá interpretando, tá trazendo vida pra um quadro e trazendo a realidade para uma pessoa que não enxerga... e trazendo ela pra dentro do quadro. Ela (a pessoa) imaginar com a mente, imaginar com os sentimentos, e isso é muito bom. O primeiro quadro ele me deu a vontade de querer ver mais informações. Esse também, dá a ideia de querer ver mais informações, mas que ele fosse um pouco maior, o quadro tivesse umas dimensões maiores. Na formatação do espaço, largura..., mas eu gostei demais. A audiodescrição pra mim foi mais que satisfatório. Interessante. Parabéns ai para o audiodescritor.”

APÊNDICE N – TRANSCRIÇÃO PcDV4 – 2ª Etapa**QUADRO OS CEIFADORES****RELATO LIVRE**

Nesse (quadro), acho que tive um pouco mais de facilidade do que no outro de me situar nas cenas dispostas no quadro. Não sei se por ter com mais frequência essa relação de pessoas com a paisagem do quadro, acho que talvez por isso. O outro quadro eu tinha um pouco de dificuldade talvez por ser descrições mais de paisagens mesmo, de objetos... Esse com essa relação já tive um pouco mais de facilidade. Também como o outro, eu consegui realizar algumas cenas, a cena que eles estão sentados numa roda, que a árvore está a esquerda, também consegui definir bem essa cena. E é isso, acho que deve ser bem bonito esse quadro pintado.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Foi muito bem descrito. Como eu falei, as cenas bem objetivas e claras na nossa cabeça. E com uma riqueza de detalhes que são necessários pra você conseguir visualizar a cena. Nada em excesso, não senti falta de nada. Foi o suficiente pra que eu conseguisse mentalizar a cena.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Foi muito clara, como eu falei, foi até mais fácil que a outra obra de me situar na cena, no quadro. Sabia onde tava acontecendo cada coisa. Acho que a descrição foi bem clara nesse sentido, não me deixou dúvida. Nesse quadro ela não me deixou nem uma dúvida.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

Acho que também por ser mais próxima da nossa realidade você já ver com outros olhos. Você se envolve mais.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(5) A cena representada

(2) As pessoas e suas ações

(6) As cores e suas combinações ou contrastes

(4) A paisagem

(1) A relação das pessoas com o ambiente

(3) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(8) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(7) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

Acho que a descrição daquela cena que ele fala que tem uma roda de pessoas sentadas próximas à árvore que tem grande lá no quadro. Foi muito bem feito, eu

consegui realizar a cena das pessoas sentadas, que disposição elas tavam, de frente pro observador, de costa, de lado e as ações que elas estavam executando naquele momento. Foi bem fiel.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

Tanto desse quanto do outro quadro, não foi algo que eu não gostei, mas se tornar um pouco confuso é a quantidade de informações.

APÊNDICE O – TRANSCRIÇÃO PcDV5 – 2ª Etapa**QUADRO OS CEIFADORES****RELATO LIVRE**

Essa eu já não consegui acompanhar uma ordem de divisão das cenas, começou falando da parte inferior, eu sei que ele foi bem de baixo pra cima. Falou do lado esquerdo, do lado direito, falou do circulo de pessoas que estavam lá comendo, da árvore e tudo. Depois eu comecei a perder o rumo, eu não sabia mais pra que lado da tela ele tava indo. Se ele tava indo pra esquerda, pra direita, mas dava pra entender que ele tava subindo. Também muita informação, mas eu consegui imaginar, acompanhar a cena.

RELATO GUIADO

Você ouviu a audiodescrição de um quadro do pintor Pieter Bruegel. Responda às seguintes questões:

1. Você conseguiu formar uma imagem mental do quadro?

Sim

Não

Justifique:

Aquela mesma história, eu já tive algumas informações visuais, então deu pra formar uma imagem. Só não sei exatamente como é a imagem do trigo, da planta mesmo e ele também tirado da planta, mas o restante deu pra imaginar.

2. A AD deu a você as informações que ajudaram a compreender a construção da obra, ou seja, a forma como a obra está estruturada ou organizada?

Sim

Não

Justifique:

Como eu disse, eu me perdi um pouco na ordem. No começo eu tava indo bem, mas já no meio pro final eu já não sabia em que ponto ele tava dizendo, se no meio lateral direita no centro, se o lateral esquerda no centro... eu já não tinha tanta noção, mas no final das contas eu consegui entender toda a disposição.

3. A AD conseguiu que você se envolvesse de alguma forma com a pintura?

Sim

Não

Justifique:

inclusive eu fiquei imaginando o rosto dos personagens que estavam olhando pro rosto do espectador. Consegui me envolver.

4. O que mais lhe chamou atenção no quadro?

(6) A cena representada

(3) As pessoas e suas ações

(5) As cores e suas combinações ou contrastes

(1) A paisagem

(2) A relação das pessoas com o ambiente

(8) A distribuição espacial dos elementos na tela (central, lateral, superior, inferior)

(7) A forma como o pintor apresenta elementos próximos e distantes

(4) Os objetos e suas formas, tamanho, cores, etc.

Outros

Quais? _____

5. O que você mais gostou no quadro?

Justifique:

O que eu mais gostei foi a descrição dos personagens, principalmente, os que tavam comendo, que ele foi bem mais detalhista, a posição que eles tavam, o que tavam fazendo, os rostos, então assim, eu achei muito interessante. Acho que foi a parte que mais me envolveu, eu fiquei imaginando a cara do pessoal olhando pro espectador. Achei muito interessante.

6. O que você menos gostou no quadro?

Justifique:

O que eu não gostei... Acho que nem foi por conta da própria imagem, acho que foi mais por mim, eu não consegui formar a imagem do trigo.

APÊNDICE P – O ALMOÇO NA RELVA - OLHAR DIRETO

***O Almoço na Relva* (1863), de Édouard Manet. Óleo sobre tela, 214 cm x 270 cm. Musée du Louvre, Paris.**



Fonte: Google Imagens.

Apresentamos a obra *Almoço na Relva* (1863), de Édouard Manet (1832-1883), para exemplificar um olhar direto (e também um indireto) em um quadro que não é apenas um *portrait*.

Na Paris de meados do século XIX, essa obra de Manet causou escândalo por retratar uma mulher despida e muito à vontade participando de um piquenique na relva ao lado de dois homens devidamente vestidos. No entanto, parece que o grande choque para a sociedade da época foi provocado, principalmente, pelo olhar da personagem que encara diretamente o espectador

sem nenhum pudor e, nas palavras de Spence (2004, p. 82), “sem o menor constrangimento”. Reforçando a ênfase no olhar, poderíamos mencionar o fato de que o rapaz de frente para a mulher está olhando para ela e ainda a indica com um gesto da mão, quase na altura do olhar, como se a apresentasse. Como explica O’Toole (2011), o olhar direto provoca o envolvimento do espectador, convida-o para o mundo do quadro. E, nessa cena, o olhar direto fez com que as pessoas se sentissem agredidas, como a perguntar: como ela ousa me olhar dessa forma?

Parece que Manet estava apenas preparando os críticos e o público para o escândalo maior que estava por vir com a sua *Olympia*, também pintada em 1863, mas somente exposta em 1865. Nessa obra, a figura de uma mulher, desnuda em um leito, “encara o observador nos olhos e, com toda intimidade, envolve-o na cena, colocando-o no papel de cliente.” (SPENCE, 2004, p. 86). Retomando o exemplo de *O Almoço na Relva*, além do olhar direto da figura feminina em destaque, há ainda o olhar oblíquo/indireto do rapaz sentado ao lado da jovem. Segundo O’Toole (2011), o olhar oblíquo ou indireto também provoca envolvimento do espectador, embora de forma mais sutil. Nesse caso específico, isso se torna mais evidente pelo leve esboço de um sorriso do homem que olha. Embora indiretamente, mas de forma muito explícita, o olhar é dirigido para fora do quadro. O que nos diz esse olhar acompanhado do leve sorriso?

APÊNDICE Q – TENDÊNCIAS MONOFUNCIONAIS

PREDOMÍNIO DA FUNÇÃO REPRESENTACIONAL

Para exemplificar o predomínio de uma função, no caso a função Representacional, apresentamos uma obra do pintor italiano Canaletto (Giovanni Canal – 1697–1768). Num

a época em que a representação naturalística estava em seu apogeu, a habilidade de pintar de forma a aproximar-se detalhada e minuciosamente da imagem correspondente no mundo real era praticamente a prova do que se considerava um bom pintor. Canaletto elevou a um nível que parece incomparável essa habilidade, pintando cenas da Veneza de sua época. Muitos dos seus quadros poderiam se confundir com fotografias quando hoje reproduzidos na forma impressa, por exemplo.

Essa forma de pintar cenas de cidades, por exemplo, tornou-se muito popular e passou a ser designada pelo termo *veduta*⁹¹, do italiano. É evidente, no quadro selecionado, o aspecto dominante da função Representacional, embora possam ser analisados aspectos, sistemas das outras funções, como, por exemplo, em termos da função Modal, a questão da perspectiva, que é fundamental, neste caso, pois a ilusão de profundidade é um dos recursos que confere o tom de realismo em um quadro com representação naturalística.

⁹¹ “Veduta (vista) – Termo aplicado à representação de uma cidade ou paisagem que é essencialmente topográfica, especialmente uma que seja semelhante o suficiente de forma a permitir que o local/lugar seja identificado (uma vista imaginária, porém com aparência realística, pode ser denominada *veduta ideata*). Pintores de *vedute* (por exemplo, Canaletto e Guardi) são denominados *vedutisti*.” (CHILVERS, 2009, p. 650).

Original:

“Veduta (view) – Term applied to representation of a town or landscape that is essentially topographical, specifically one that is faithful enough to allow the location to be identified (an imaginary but realistically-looking view can be called *veduta ideata*). Painters of *vedute* (for example Canaletto and Guardi) are called *vedutisti*.” (CHILVERS, 2009, p. 650).

***Regata no Grande Canal* (c.1740), de Canaletto. Óleo sobre tela,
177.2 x 186.7 cm. Not on display**



Fonte: Google Imagens.

PREDOMÍNIO DA FUNÇÃO MODAL

Em termos da função **Modal**, considerando o aspecto da tendência monofuncional, vamos apresentar um exemplo de uma obra de Vincent Van Gogh ((1853–1890), *Salgueiros Podados* (1889)).

***Salgueiros Podados* (1889), de Vincent van Gogh.
Óleo sobre tela, 55 cm x 65 cm. Tate Gallery, London.**



Fonte: Google Imagens.

Uma estrada ocupa a maior parte do quadro, conduzindo o espectador nem sabemos para onde, pois ao virar abruptamente a curva já não a visualizamos. Mesmo assim, nos faz querer nela prosseguir, seguir o rumo indicado pelos salgueiros, que estão postados ao seu lado, simetricamente paralelos e inclinados na mesma direção da estrada, com os galhos cortados como que a apontar a direção a ser seguida. À direita há o enquadramento com um muro, que nos impede de olhar em outra direção que não seja a da estrada.

Tudo parece arrebatá-lo espectador para dentro desse quadro, pois para além dos salgueiros há ainda o maravilhosamente verde prado que se estende em direção ao horizonte.

Dessa forma, ao considerarmos o sistema *perspectiva*, temos um único ponto de fuga indicado pela própria estrada e pela fileira de salgueiros podados. O *ritmo* também é constituído pela recorrência de formas que indicam a direção da estrada, como os pequenos tufos de grama junto ao muro e no tronco dos salgueiros e ainda os galhos ressequidos das árvores ao fundo.

ANEXOS

**ANEXO A – QUADRO ORIGINAL DAS FUNÇÕES E SISTEMAS DE
O'TOOLE (2011, p. 24)**

| Unit \ Function | REPRESENTATIONAL | MODAL | COMPOSITIONAL |
|-----------------|---|---|--|
| WORK | Narrative themes Scenes Portrayals Interplay of episodes | Rhythm Gaze Framing Light Perspective | Modality Gestalt: Frame Horizontals Verticals Diagonals Proportion Geometry Line Rhythm Colour |
| EPISODE | Actions, events Agents–patients–goals Focal/side sequence Interplay of actions | Relative Prominence Scale Centrality Interplay of Modalities | Relative position in work Alignment Interplay Coherence } of forms |
| FIGURE | Character Act/Stance/Gesture Clothing components Object | Gaze Stance Characterization | Contrast: Scale Line Light Colour Relative position in episode Parallelism/Opposition Subframing |
| MEMBER | Part of body/object Natural form | Stylization | Cohesion: (Parallel/Contrast/Rhythm) Reference |

ANEXO B – CAÇADORES NA NEVE

Fonte: Google Imagens.

ANEXO C – OS CEIFADORES



Fonte: Google Imagens.

ANEXO D – A PROCISSÃO PARA O CALVÁRIO

A procissão para o Calvário (1564), de Pieter Bruegel. Óleo sobre painel de madeira, 124 cm x 170 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



ANEXO E – O MASSACRE DOS INOCENTES

**Cópia de O Massacre dos Inocentes (1565-67), provavelmente de Jan Bruegel. Óleo sobre painel de Carvalho, 109.2 cm x 158.1.
Kunsthistorisches Museum, Viena.**

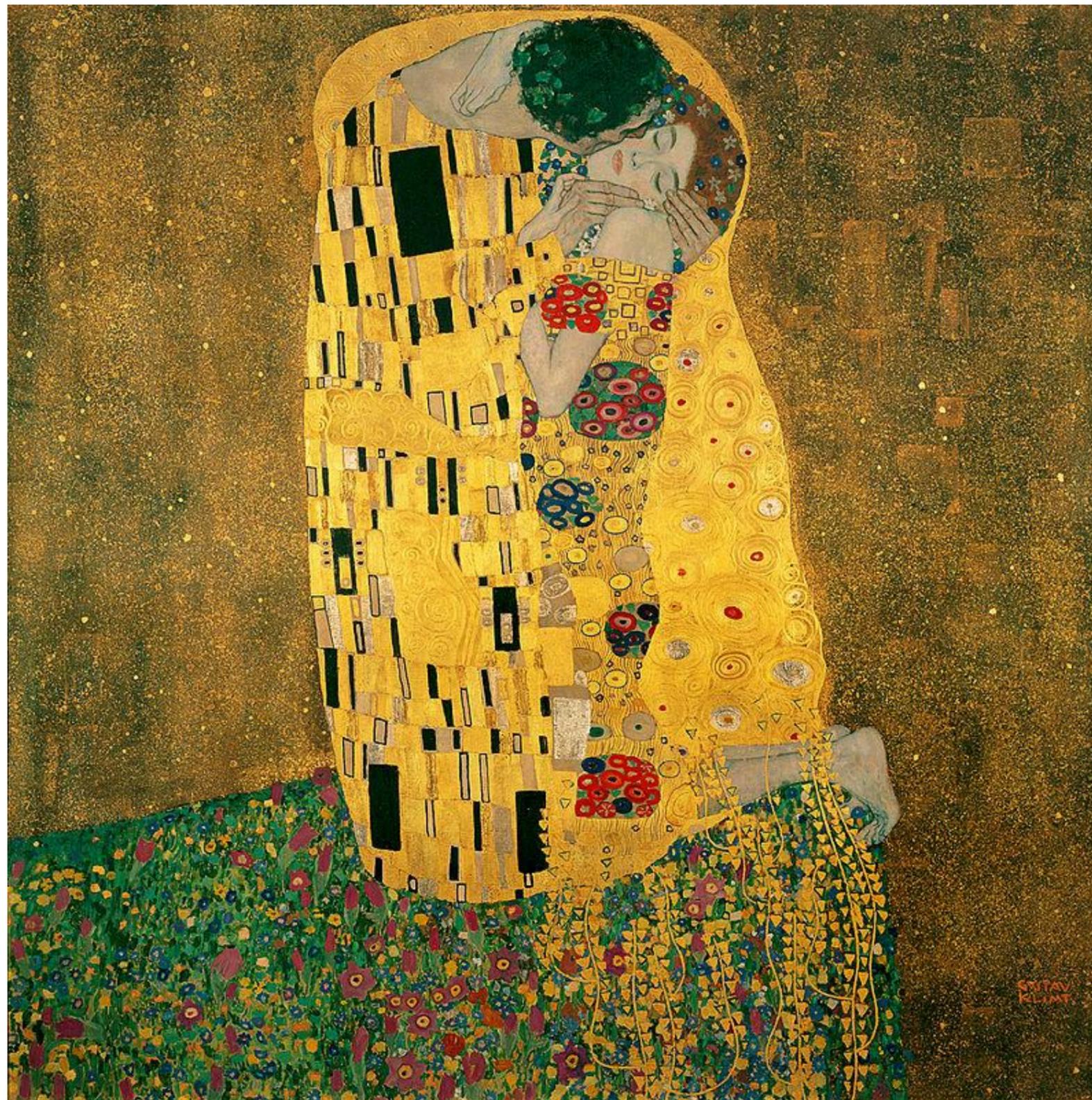


Fonte: Google Imagens.

ANEXO F – O BEIJO, KUSTAV KLIMT

O BEIJO (1907-1908) de Gustav Klimt (1862-1918). Óleo e folhas de ouro sobre tela. 180cm x 180cm.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena.



Fonte: Google Imagens.