

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO - POSTRAD**

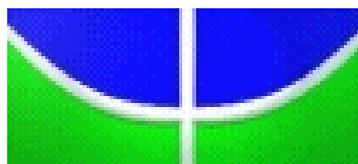
**AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *A MULHER INVISÍVEL*:  
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA  
CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA.**

**VERYANNE COUTO TELES**

**BRASÍLIA**

**2014**





**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO - POSTRAD**

**AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *A MULHER INVISÍVEL*:  
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA  
CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA.**

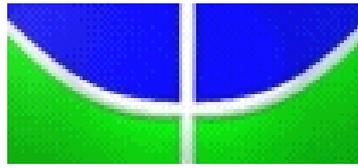
**VERYANNE COUTO TELES**

**BRASÍLIA**

**2014**

iii





**VERYANNE COUTO TELES**

**AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *A MULHER INVISÍVEL*:  
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA  
CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA.**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. SORAYA FERREIRA ALVES**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA/DF**

**MARÇO/2014**

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

TELES, Vervanne Couto. **AUDIODESCRIÇÃO DO FILME A MULHER INVISÍVEL: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2014, 103 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

### FICHA CATALOGRÁFICA

TELES, Vervanne Couto.

**AUDIODESCRIÇÃO DO FILME A MULHER INVISÍVEL: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA**. Brasília, 2014.

103 f.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Soraya Ferreira Alves.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO-POSTRAD

AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *A MULHER INVISÍVEL*: UMA PROPOSTA DE  
TRADUÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA.

VERYANNE COUTO TELES

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

APROVADA POR:

---

PROF<sup>a</sup>. DRA. SORAYA FERREIRA ALVES, UnB  
(ORIENTADORA)

---

PROF<sup>a</sup>. DRA. VÁLMI HATJE-FAGGION, UnB  
(EXAMINADORA INTERNA)

---

PROF. DRA. SABINE GOROVITZ, UnB  
(EXAMINADORA INTERNA)

---

PROF. DRA. DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES, UTP  
(EXAMINADORA EXTERNA)

BRASÍLIA/DF, 17 DE MARÇO DE 2014.

**À minha família e amigos.  
Obrigada pelo apoio incondicional.**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pois sem Ele não teria tudo que tenho e nem tampouco conseguiria alcançar todas as minhas vitórias, e à Maria Santíssima que me protegeu nesta caminhada.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, pelo apoio irrestrito, pela força imensurável, por sempre serem meu “porto seguro”, por me incentivarem desde o início, por compreenderem a importância dos estudos em minha vida

À Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, pelo exemplo de dedicação à pesquisa científica, pela paciência e profissionalismo na orientação deste trabalho e por ter me apresentado ao mundo da tradução audiovisual.

Ao meu namorado Rafael, pela paciência e um amor inexplicável, apoio moral e emocional que me ajudou a seguir em frente, por ser meu companheiro em todos os momentos e sempre entusiasta com minhas conquistas, além de sugerir, ler e revisar este trabalho.

À minha irmã. Obrigada Nana, por mesmo estando longe, sempre me apoiar, ser minha amiga.

Ao programa REUNI, pelo apoio financeiro que tornou possível a realização da presente pesquisa, além de participação de eventos acadêmicos que foram de enriquecedores para minha formação.

À Profa. Dra. Sabine Gorovitz, pelas preciosas sugestões e considerações na ocasião do Exame de Qualificação.

Aos integrantes do grupo de pesquisa Acesso Livre, pelas importantes reflexões sobre audiodescrição, mas em especial ao Prof. Msc. Charles Teixeira com o qual aprendi muito sobre estética cinematográfica e também pude compartilhar a sala de aula em meu estágio de docência.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Tradução, pelos valiosos ensinamentos e exemplos de profissionalismo.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação e na realização deste trabalho.

## RESUMO

As transformações da sociedade brasileira, especialmente nas últimas décadas, vêm consolidando a centralidade da discussão da inclusão de grupos sociais historicamente marginalizados. Desse amplo processo faz parte o crescente desenvolvimento da acessibilidade e seus mecanismos, como esforço para integrar uma parcela importante da população: as pessoas com deficiência. A audiodescrição (AD), assim como outras formas de tradução audiovisual, desempenha papel importante como ferramenta de acessibilidade, e por isso mesmo vem ganhando destaque. Por outro lado, consolidação satisfatória da aplicação da AD no país, especialmente no contexto cinematográfico, necessita de esforços de convergência de aspectos técnicos e teóricos desses dois campos do conhecimento. Neste trabalho dedica-se, nesse sentido, ao confronto da estética cinematográfica e da semiótica com os procedimentos da audiodescrição a fim de verificar como a influência do conhecimento daqueles fatores pode contribuir para formação e o trabalho do audiodescritor, utilizando como objeto de análise a obra fílmica “A mulher invisível” audiodescrita, para a qual se elabora uma proposta de um novo roteiro de audiodescrição tendo como base os conceitos de semiótica pierciana e a estética cinematográfica, bem como suas características relevantes que corroboram para compreensão da obra, como plano, enquadramentos e movimento de câmera, além o conjunto de elementos que a elas estão envolvidas, como narratologia e gramática do cinema e da familiaridade do espectador com o cinema.

**Palavras-chave:** Tradução audiovisual, Audiodescrição, Acessibilidade, Estética cinematográfica, Semiótica.

## ABSTRACT

The transformation of Brazilian society, especially in recent decades, has been consolidating the centrality of the discussion about inclusion's social inclusion of historically marginalized groups. This extensive process is part of the growing development of accessibility and its mechanisms, as an effort to integrate a significant portion of the population: people with disabilities. Audiodescription (AD) and other forms of audiovisual translation, plays an important role as an accessibility tool and therefore is gaining prominence . Moreover, satisfactory consolidation of the application of AD in the country , especially in the cinematic context , requires the convergence efforts of both technical and theoretical aspects of knowledge fields . This work is dedicated , in this sense , the confrontation of film aesthetics and semiotics with audiodescription of the procedures to check the influence of knowledge of those factors may contribute to the formation and work of audiodescriptor , using as an object of analysis filmic work "A mulherr Invisível" (audiodescribed) , for which it prepares a proposal for a new audiodescription script based on the concepts of Peirce's semiotics and film aesthetics as well as its relevant features that corroborate understanding of the work as plan, framing and movement camera , plus the set of elements that they are involved, such as narratology and grammar of cinema and the viewer's familiarity with cinema .

**Keywords:** Audiovisual translation, audiodescription, accessibility, Cinematic aesthetics, semiotics.

## **LISTA DE TABELAS**

**Tabela 1:** Resumo das classes de AD

**Tabela 2:** Parâmetros gerais de análise para audiodescrição

**Tabela 3:** Narratologia

**Tabela 4:** Classificação do Taggetti Imagem

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Exemplo de Grande Plano Geral
- Figura 2:** Exemplo de Plano Geral
- Figura 3:** Exemplo de Plano Americano
- Figura 4:** Exemplo de Plano Médio
- Figura 5:** Exemplo de Primeiro Plano
- Figura 6:** Exemplo de Primeiríssimo Plano
- Figura 7:** Exemplo de *Close up*
- Figura 8:** Exemplo de Plano Subjetivo
- Figura 9:** Exemplo de Contra Plano
- Figura 10:** Exemplo de Travelling
- Figura 11:** Representação da tríade peirciana
- Figura 12:** Pedro conversa com o espectador
- Figura 13:** Apresentação de Vitória ao público
- Figura 14:** Localização espacial da cena
- Figura 15:** Reação de Pedro diante da sua separação com Marina
- Figura 16:** Descrição do ambiente e do personagem
- Figura 17:** Pedro escreve uma carta para Marina
- Figura 18:** Pedro na fila com Amanda
- Figura 19:** Carlos observa Pedro
- Figura 20:** Pedro no cinema
- Figura 21:** Mudança de ambiente
- Figura 22:** Interface do Subtitle Workshop
- Figura 22 –** Pedro conhece Amanda

## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>AD</b>	Audiodescrição
<b>ADR</b>	Audiodescritor
<b>AENOR</b>	Associação Espanhola de Normalização e Certificação
<b>CDPD</b>	Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência
<b>CEEDV</b>	Centro de Ensino Especial de Deficientes Visuais
<b>GPG</b>	Grande plano geral
<b>IBGE</b>	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
<b>LEAD</b>	Legendagem e Audiodescrição
<b>LIBRAS</b>	Língua Brasileira de Sinais
<b>LSE</b>	Legendagem para surdos e ensurdecidos
<b>MIDIACE</b>	Associação Mídia Acessível
<b>ONCB</b>	Organização Nacional de Cegos do Brasil
<b>ONCE</b>	<i>Organización Nacional de Ciegos Españoles</i>
<b>ONU</b>	Organização das Nações Unidas
<b>PA</b>	Plano americano
<b>PCDV</b>	Pessoa com deficiência visual
<b>PG</b>	Plano geral
<b>PM</b>	Plano médio
<b>PP</b>	Primeiro plano
<b>PPP</b>	Primeiríssimo plano
<b>PUC-SP</b>	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
<b>TAV</b>	Tradução Audiovisual
<b>TRAMAD</b>	Grupo de Pesquisa Tradução, Mídia e Audiodescrição
<b>TRAV</b>	<i>Travelling</i>
<b>UECE</b>	Universidade Estadual do Ceará
<b>UEFS</b>	Universidade Estadual de Feira de Santana
<b>UFBA</b>	Universidade Federal da Bahia
<b>UFPE</b>	Universidade Federal de Pernambuco
<b>UnB</b>	Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. REFLEXÕES TEÓRICAS</b> .....	<b>8</b>
1.1. TRADUÇÃO AUDIOVISUAL .....	8
1.1.2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA .....	11
1.2.1. AUDIODESCRIBÇÃO: HISTORICIDADE E CONCEITOS GERAIS .....	13
1.2.2. A AUDIODESCRIBÇÃO NO BRASIL SOB UMA PERSPECTIVA ACADÊMICA .....	17
1.2.3. CLASSIFICAÇÕES E ESTRUTURA DA AUDIODESCRIBÇÃO .....	17
1.3. AUDIODESCRITOR: LEITOR-MODELO .....	24
<b>2. DEFICIÊNCIA VISUAL E ACESSIBILIDADE</b> .....	<b>27</b>
2.1. AD COMO INSTRUMENTO FACILITADOR DE ACESSO À INFORMAÇÃO .....	29
<b>3. AUDIODESCRIBÇÃO PARA CINEMA</b> .....	<b>31</b>
3.1. CINEMA .....	31
3.2. GRAMÁTICA DO CINEMA .....	34
3.2.1. ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E A AUDIODESCRIBÇÃO .....	35
3.2.2. NARRATOLOGIA .....	42
<b>4. AUDIODESCRIBÇÃO DO FILME A MULHER INVISÍVEL</b> .....	<b>46</b>
4.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	46
4.1.1. <i>CORPUS</i> : A MULHER INVISÍVEL (2009) .....	47
4.2. ELABORAÇÃO DO ROTEIRO .....	48
4.3. ANÁLISE DA AD DO FILME “A MULHER INVISÍVEL” .....	49
4.4. PROPOSTA DE AUDIODESCRIBÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA. ....	57
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b> .....	<b>74</b>
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>79</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>80</b>
AUDIODESCRIBÇÃO DO FILME “A MULHER INVISÍVEL” .....	80



## INTRODUÇÃO

De acordo com a ONU (2011), mais de um bilhão de pessoas em todo o mundo têm algum tipo de deficiência. Entre a população brasileira, 23,9% fazem parte desse grupo, sendo a maioria (18,8%) pessoas com deficiência visual em algum grau (IBGE, 2010).

Essas pessoas deparam-se com inúmeras barreiras no seu dia-a-dia, são isoladas das atividades da vida cotidiana devido à falta de acessibilidade aos meios de comunicação, aos sistemas de informação, ao transporte, às vias públicas, às instalações de uso público, etc. Sendo parcela tão significativa de nossa sociedade, faz-se necessário compreender o processo de exclusão e inclusão que experimentam, bem como os fatores socioculturais envolvidos.

A exclusão social de pessoas com deficiência é tão antiga quanto a própria socialização do homem e prolonga-se até a atualidade, embora existam leis que garantam o atendimento e acessibilidade para elas.

A discriminação faz parte de uma herança cultural permeada de rótulos de incapacidade, resultantes da padronização das diferenças, pois quando não se sabe lidar com a demanda trazida por cada deficiência é mais conveniente optar pela visão generalista do improdutivo, inútil e incapaz. Assim, a maneira como são tratadas ou identificadas as pessoas com deficiência mostra como estão presentes muitos valores depreciativos, tais como dependência, tutela, alienação e ignorância, que provocam a perpetuação do preconceito.

Esses rótulos e preconceitos relacionam-se à alegada tendência natural do ser humano de rejeitar aquilo que não faz parte dos seus padrões “normais”, do comportamento ou características habituais de seu grupo. Devido a essa rejeição, as pessoas com deficiência passam a ser excluídas e negligenciadas, por se supor serem obstáculos ou fardos. Essas opiniões são igualmente danosas para essas pessoas, ora tratadas com hostilidade, rejeição e abandono, ora como objeto de superproteção, tutoria, a quem se pode tratar apenas como assunto de caridade. Tal cenário se reflete em vários aspectos na vida social, como no processo de aprendizagem, no convívio familiar, no lazer ou no mercado de trabalho.

Vygostsky, cientista bielo-russo criador da teoria sócio-interacionista, já estudava as pessoas com deficiências na década de 1960, e contribuiu muito para os estudos da então chamada “defectologia”. Para ele, a interação, principalmente das pessoas com deficiência com o meio, colaborava para seu desenvolvimento social. A sociedade não deveria (e nem deve, ainda hoje) pensar em mudar ou acabar com a deficiência, e sim fazer com que a pessoa com deficiência tenha oportunidades.

A humanidade, sempre há sonhado como um milagre religioso: que os cegos vejam e os mudos falem. É provável, que a humanidade triunfe sobre a cegueira, a surdez e a deficiência mental. Porém a vencerá no plano social e pedagógico muito antes que no plano biológico e medicinal. É possível que não esteja longe o tempo que a pedagogia se envergonhe do próprio conceito de —criança com defeito. O surdo falante e o trabalhador cego participantes da vida geral em toda sua plenitude, não sentirão sua deficiência e não darão motivo para que outros se sintam. Está —em nossas mãos o desaparecimento das condições sociais de existência destes defeitos, ainda que o cego continue sendo cego e o surdo continue sendo suro. (VYGOTSKY, 1989, p.61).

Como demonstra o autor, essa perspectiva tão antiga e arraigada está profundamente errada, pois apesar de a pessoa ter uma limitação, como a deficiência visual, não há impossibilidade nem deve haver impedimento a que aprenda novos idiomas, conheça novas culturas, aprecie arte, consuma os produtos da mídia, até porque justamente essas experiências são necessárias para estimular o desenvolvimento das suas capacidades comunicativas e educacionais, indispensáveis ao seu crescimento pessoal e como cidadão. A discriminação e o assistencialismo, que antes eram vistos com naturalidade, já não têm mais justificativa e são instrumentos que tornam inválidas pessoas produtivas.

Não se pode negar, contudo, que a consolidação de um cenário mais amigável à pessoa com deficiência visual é uma tarefa desafiadora, especialmente quando se tem em mente que mais de 80% das informações que são recebidas pelas pessoas vêm em forma visual (PAYÁ, 2007, p. 81) e que ao longo das últimas décadas, com o avanço principalmente das tecnologias de informação e comunicação, assim como o desdobramento da presença das mídias, o acesso à informação se tornou tão indispensável para o homem moderno que privá-lo desse recurso básico significa imputar-lhe um severo prejuízo em vários aspectos da sua vida.

Por conta disso, na intenção de suprir as necessidades decorrentes das diversas modalidades de deficiência de seus cidadãos, alguns países vêm adotando medidas compensatórias. Esse conjunto de iniciativas faz parte do que se denomina acessibilidade, um conceito amplo, mas que pode ser definido de modo conciso como as formas de garantir que qualquer recurso, disponibilizado por qualquer meio, possa ser utilizado por toda e qualquer pessoa, com deficiência ou não (GUENAGA et al., 2007, p. 156) como uma maneira de possibilitar a essas pessoas viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida, em igualdade de oportunidade.

No Brasil, desde a ratificação da *Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência* (CDPD) a inclusão tem sido cada vez mais tratada como questão de direitos humanos, suscitando a criação de políticas públicas visando à equiparação de oportunidades. O artigo 9 (p.21) da *Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência*, que trata de acessibilidade, compreende que cabe aos Estado Partes promover o acesso de pessoas com deficiência a novos sistemas e tecnologias da informação e comunicação.

Assim, em 17 de novembro de 2011, foi lançado o *Plano Nacional da Pessoa com Deficiência – Plano Viver sem Limite*, que em seu parágrafo 3º, item VII, prevê a “promoção do acesso, do desenvolvimento e da inovação em tecnologia assistiva.” (Disponível em: <http://www.sdh.gov.br/assuntos/pessoa-com-deficiencia/programas/viver-sem-limite>), indo ao encontro do que prescreve o artigo da CDPD mencionado acima.

Além disso, a CDPD (artigo 3, p. 17) tem como princípio o “respeito pela dignidade, autonomia individual, inclusive liberdade para fazer as próprias escolhas e a independência das pessoas, a plena e efetiva participação na sociedade e igualdade de oportunidade e acessibilidade”.

Nesse ponto, a Audiodescrição (AD) tem um papel importante a desempenhar como recurso de acessibilidade: proporcionar à pessoa com deficiência visual o acesso a obras visuais, com autonomia para realizar suas próprias escolhas, bem como construir seu próprio entendimento, de maneira que possa assim ser incluída de forma igualitária na sociedade.

A AD é uma modalidade da tradução audiovisual (TAV) que tem como objeto a descrição verbal de imagens. Ela é utilizada em diversos meios como cinema, televisão, no teatro, em conferências, eventos culturais e para obras de arte. Especificamente no cinema e na televisão, ela é inserida nos intervalos entre os diálogos visando auxiliar as pessoas cegas ou com baixa visão na compreensão do que se passa na tela.

O interesse pela TAV, no âmbito dos Estudos da Tradução, ganhou impulso na década de 1980, atingindo seu auge na década de 1990. A partir do ano 2000, especificamente no Brasil, a tradução audiovisual ganhou maior visibilidade por conta das leis que garantem acessibilidade de informação e comunicação às pessoas com deficiência. A partir de então, não apenas a legenda fechada e a dublagem ganharam ainda mais destaque, mas também a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), a audiodescrição (AD) e a interpretação da Língua de Sinais - LIBRAS.

A AD será entendida aqui como tradução intersemiótica. Parafraseando Jakobson (1995), diz-se que a tradução engloba outras modalidades que não somente a tradução

interlingual. O teórico se refere à tradução intersemiótica como “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1995, p.65). No caso da AD, é uma transmutação de signos não verbais (imagens) para signos verbais (roteiro e narração). Julio Plaza (1987) expande a definição de tradução intersemiótica, pois a define como uma operação na qual um texto pertencente a um sistema de signos (verbais, sonoros, visuais, etc.) é traduzido para outro sistema de signos diferente. A AD, sendo uma transmutação de signos não verbais (imagens) para signos verbais (roteiro e narração) é, portanto, não só uma forma de TAV como também uma modalidade de tradução intersemiótica.

Por isso a AD pode ser assim definida:

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo, como: peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas, desfiles e espetáculos de dança; eventos turísticos, esportivos, pedagógicos e científicos tais como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras e outros, por meio de informação sonora. É uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995) que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos”. (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 11)

A fim de compreender o fenômeno da acessibilidade de produtos visuais advindos e decorrentes da audiodescrição, é necessário conhecer essa tradução e suas implicações, bem como elementos e teorias a ela correlacionadas.

A adoção da AD no Brasil ainda vem ocorrendo de maneira tímida e sua consolidação no país, entre outras coisas, necessita do desenvolvimento de pesquisas que investiguem padrões de audiodescrição próprios para o público brasileiro. Há, porém, várias reflexões, no âmbito acadêmico, por exemplo, no que diz respeito aos conceitos adequados a esse ato tradutório, ao desenvolvimento de padrões estéticos que partam do entendimento da audiodescrição como agente de interação sociocultural e que atendam às características próprias da população com deficiência visual do Brasil.

O desenvolvimento e o uso da AD, como uma ferramenta do amplo conjunto da acessibilidade, têm se mostrado cada vez mais importante, constituindo-se a problemática motivadora para a elaboração dessa dissertação.

Optou-se por pesquisar a AD para pessoas com deficiência visual (PCDV) no contexto cinematográfico por dois motivos. Primeiro, porque essas pessoas são privadas de produtos

fílmicos. Algumas nunca assistiram e mesmo aquelas com cegueira adquirida perdem o costume de ver filmes devido à dificuldade de compreender o enredo (ALVES et al., 2011). Segundo, porque embora existam guias internacionais para audiodescrição (como o *ITC Guidance On Standards for Audio Description* (2000) e a *Norma AENOR - UNE 153020*) e que haja indícios de que o público brasileiro requeira um modelo adaptado (ALVES et al., 2011), existem no país apenas propostas de modelos adaptados, o que é usado como justificativa pelas empresas produtoras de materiais audiovisuais para não utilizarem a AD de maneira efetiva.

Foram adotadas neste trabalho as propostas elaboradas por Alves et al. (2011) para um modelo de AD que busque atender especialmente o público brasileiro com deficiência visual.

O trabalho citado foi realizado a partir de coleta de dados, tendo como sujeitos dezoito adultos com deficiência visual, estudantes do Centro de Educação Especial do Deficiente Visual de Brasília (CEEDV), e o objetivo da pesquisa foi comparar a eficiência dos modelos tanto na construção das narrativas como na compreensão do filme. Os autores avaliaram roteiros produzidos conforme o modelo espanhol (com a audiodescrição centrada na ação) e inglês (com audiodescrição detalhada) para um *corpus* de quatro curtas metragens. Os resultados indicaram que, tanto na construção das narrativas como na compreensão do filme, o modelo de audiodescrição que melhor se adequaria às necessidades da comunidade de PCDVs participantes seria um modelo que combinasse características de ambos os modelos estrangeiros, pois, apesar de apresentarem melhores resultados de compreensão ao assistirem ao filme com AD centrada nas ações, afirmaram que a descrição de elementos como características dos personagens, ambientes e do tempo é importante para a compreensão do enredo. Os autores recomendaram então algumas medidas para a elaboração de um roteiro de AD, as quais serão utilizadas nesta dissertação.

Serão discutidos aspectos quanto ao papel do audiodescritor na realização da tradução. Especificamente dois pontos serão levados em conta: (1) Como o seu conhecimento sobre estética cinematográfica influencia o seu trabalho como tradutor? E (2) Por que o audiodescritor precisa ser um *leitor-modelo*?

A importância do conhecimento, por parte do audiodescritor (ADR), da estética pertinente ao objeto a ser audiodescrito, no nosso caso, mais especificamente, a estética cinematográfica, também será alvo de nossas considerações. Questões relativas à construção da imagem, som, iluminação, pontos de vista, campo e contra-campo, enquadramento e planos, são essenciais ao ADR nesse processo de tradução tão delicado. Nesse sentido,

compreender a narrativa fílmica pode esclarecer e justificar determinadas escolhas feitas na audiodescrição.

A teoria do leitor-modelo, por sua vez, foi proposta pelo semiólogo Umberto Eco (1979; 1983) e propõe que todo texto necessita de um leitor para que haja de fato um diálogo com a obra, considerando para tanto a importância do outro.

Também será abordado o tema da familiaridade com o cinema, isto é, a relação de intimidade entre o espectador e a obra fílmica, pois se considera que toda imagem produzida no cinema elabora significados e representações e revela uma intenção fundamentada em interesses individuais ou de um grupo. Essas representações se dão a partir da construção de pontos de vista próprios do desenvolvimento da narrativa fílmica em consonância com o sujeito espectador, que assim produz sentimentos e se identifica com os personagens, suas ações e discursos. E essa relação com o cinema é diferente de acordo com a frequência com que as pessoas assistem a filmes. Quanto mais filmes, mais familiares elas se tornam, e isso também varia de acordo com o gênero.

O objetivo deste trabalho é, a partir da análise estética do filme *Mulher Invisível*, verificar a AD já existente e elaborar propostas e sugestões de um novo roteiro de audiodescrição.

O filme *A Mulher Invisível* foi uma das primeiras obras audiodescritas a serem produzidas e distribuídas no Brasil e pôde-se verificar vários aspectos da AD que a nosso ver poderiam ser revistos.

Pretende-se, assim, descobrir e indicar estratégias a serem utilizadas na elaboração do roteiro de audiodescrição deste filme tendo como fundamento as teorias da tradução audiovisual, a semiótica (especialmente a peirceana) e a estética cinematográfica, a fim de contribuir na construção de um produto mais elaborado e elucidar essa prática tradutória.

Enfim, será seguido nesta dissertação o modelo proposto por Alves et al. (2011) como parâmetro para a elaboração de um novo roteiro para a audiodescrição do filme *A Mulher Invisível*.

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos, além desta introdução. No primeiro capítulo são apresentados os conceitos envolvendo a tradução audiovisual e a tradução intersemiótica. Depois, para dar maior substância às argumentações, faz-se um panorama da audiodescrição no Brasil e no mundo, descrevendo a técnica, sua história e o seu desenvolvimento, bem como elucidando as questões de narrativa e familiaridade, além de enumerar algumas pesquisas que estão sendo feitas sobre o tema. Logo após, é feita uma

apreciação sobre os conceitos de semiótica, do cinema e da estética cinematográfica, citando exemplos do *corpus*. Em seguida, será descrito o desenvolvimento da pesquisa e da metodologia adotada e suas implicações. Por fim, serão apresentados os resultados da pesquisa.

Compreendemos que a referida pesquisa e seus questionamentos podem contribuir para investigações futuras no campo da tradução audiovisual, principalmente na área de audiodescrição, bem como para discussão de temas sempre pautados na atualidade, como acessibilidade e direitos humanos.

A presente análise não pretende esgotar as questões relativas ao processo tradutório da AD, mas propor parâmetros, levando em consideração o papel do audiodescritor nos contextos socialmente marcados pela familiarização do produto cinematográfico e a construção de pontos de vista ideológicos que são apresentados semioticamente pela narrativa fílmica e a estética cinematográfica.

## 1. REFLEXÕES TEÓRICAS

Apresentaremos um histórico sobre os Estudos da Tradução Audiovisual (TAV), com ênfase na Audiodescrição (AD), refletindo sobre a repercussão dessa modalidade tradutória em âmbito geral, nacional e científico. Depois discorreremos a respeito da tradução intersemiótica e sua relevância para os estudos da AD, devido à concepção de acessibilidade. Por fim, conceituaremos a audiodescrição em um contexto acadêmico, histórico e exporemos seu desenvolvimento.

### 1.1. TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

Não se tem uma historiografia exata acerca do início da TAV, visto que os primeiros estudos da área foram divulgados em publicações variadas, como revistas semanais, traduções para jornais e revistas especializadas em cinema e distribuídos apenas para acadêmicos e profissionais, não atingindo o público de uma maneira generalizada. Essa dispersão torna difícil a pesquisa de uma bibliografia primordial única da disciplina, o que acaba também dificultando uma historiografia adequada sobre a TAV atualmente.

A tradução audiovisual é bastante recente. Teve seu início no século XX, mas se consolidou no começo do século XXI devido ao avanço e aumento das novas tecnologias (e tecnologias assistivas). Como explica Díaz Cintas,

Apesar de ser uma prática profissional que pode ser muito ligada originalmente ao cinema, a tradução audiovisual (TAV) tem sido um campo de pesquisa relativamente desconhecido até muito recentemente. Fora a um lento e instável começo no final de 1950 e início da de 1960, a investigação neste campo apenas experimentou um boom extraordinário no fim do século vinte. Contudo, ao longo dos últimos vinte ou mais anos, a indústria audiovisual tem proporcionado um fértil terreno para uma atividade crescente em estudos acadêmicos com a tradução em seu núcleo. Além de crescer como uma atividade profissional, graças principalmente à revolução digital, a TAV tornou-se uma determinada e proeminente área de pesquisa acadêmica. (DÍAZ CINTAS 2009, p.1)<sup>1</sup>[tradução nossa].

---

<sup>1</sup> Do original: “Despite being a professional practice that can be traced back to the very origins of cinema, audiovisual translation (AVT) has been a relatively unknown field of research until very recently. Off to a sluggish and shaky start in the late 1950s and early 1960s, research in this field only experienced a remarkable boom at the close of the 20th century. However, over the last 20 or so years the audiovisual industry has provided a fertile ground for a burgeoning activity in academic studies with translation at their core. Apart from growing as a professional activity, thanks primarily to the digital revolution, AVT has now become a resolute and prominent area of academic research”. [Tradução nossa, desta e de outras citações em que são apresentados os originais]

Poucos estudos sistemáticos examinaram a produção e recepção ou o impacto cultural e linguístico da TAV, menos ainda sob a visão dos estudos da tradução propriamente ditos e não dos estudos da linguística. Gambier (2006) expõe que, mesmo o campo ganhando um reconhecimento gradual, não estabeleceu definitivamente seu lugar, seja dentro dos estudos da tradução ou em relação a outras disciplinas/áreas, como a semiótica, estudos de mídia e discurso e estudos pragmáticos, principalmente devido a sua interdisciplinaridade. Isso se deve porque a TAV ainda não é vista como uma solução para a internacionalização, situando-se no contexto das questões relacionadas com cultura e língua nas sociedades de hoje. E os tradutores também, raramente, têm o poder total das decisões que são tomadas no processo de produção e qualidade dos produtos, pois por vezes são subordinados às normas estabelecidas pelos produtores e/ou mercado. No entanto, independente disso, o audiodescritor tem que ser um profissional com uma formação sólida e boa capacitação.

Pode-se estabelecer algumas fases para se compreender o desenvolvimento da TAV. Durante os anos 1980, esforços desconexos e incipientes passaram a ser organizados e profissionalizados dando origem ao corpo do que se entende hoje por TAV. Contudo, foi apenas a partir de fins daquela década, quando o VHS se tornou popular, que essa modalidade de tradução passou a ser chamada propriamente de *audiovisual translation* (AVT) – Tradução Audiovisual (TAV). Em 1995, a chegada do DVD (Digital Versatile Disc) fez aumentar o interesse pela tradução audiovisual, já que um único disco comporta até trinta e duas versões legendadas e oito versões dubladas do mesmo filme ou programa. A popularização dessa tecnologia criou um novo e rico mercado para os tradutores audiovisuais (MARTINEZ, 2011, p.2). Além disso, a criação de novos canais de TV por assinatura aumentou o mercado da tradução audiovisual com a rápida implementação das legendas e da dublagem, principalmente por ser barata e fácil de ser produzida.

Outros nomes foram utilizados, tais como os termos *screen translation*, *film translation* ou *multimedia translation* propostos por Yves Gambier (2003, p. 172-176). Esse último conceito, inclusive, referia-se, segundo o autor, a diferentes meios, gêneros e códigos (visual e verbal) diferindo dos dois primeiros que diziam respeito, respectivamente, à tradução exibida em programas de TV e tradução em filmes, no entanto, o termo *tradução audiovisual* de acordo com Diaz-Cintas (2005, p.3) é o que tem predominado entre os estudiosos da área e por isso, será a nomenclatura adotada no presente trabalho.

Foram propostas, dentro da TAV, várias tipologias discordantes, assim como acontece com a própria definição. A lista é composta por Gambier (2003). que define:

[...]legendagem interlinguística ou legenda aberta (*interlingual subtitling* ou *open caption*), legendagem bilíngue (*bilingual subtitling*), dublagem (*dubbing*), dublagem intralingual (*intralingual dubbing*), interpretação consecutiva (*consecutive interpreting*), interpretação simultânea (*simultaneous interpreting*), interpretação de sinais (*sign language interpreting*), *voice-over* ou meia-dublagem (*voice over* ou *half dubbing*), comentário livre (*free commentary*), tradução à prima vista ou simultânea (*simultaneous or sight translation*), produção multilinguística (*multilingual production*), legendagem intralinguística ou *closed caption* (*intralingual subtitling* ou *closed caption*), tradução de roteiro (*scenario/script translation*), legendagem ao vivo ou em tempo real (*live or real time subtitling*), supra-legendagem ou legendagem eletrônica (*surtitling*) e audiodescrição (*audiodescription*), nessa ordem (GAMBIER *apud* FRANCO&ARAÚJO, 2011, p. 2).

Diaz-Cintas (2005) discorda da posição de Gambier ao argumentar que o meio audiovisual inclui todo e qualquer espaço em que haja sinal acústico e visual, não importando sua natureza, sendo desnecessária, por isso, uma lista extensa de tipologias. A taxonomia proposta por ele passa ser então a seguinte: (i) legendagem para ouvintes (aberta), (ii) legendagem para surdos e ensurdecidos (aberta e fechada como *closed caption*), (iii) dublagem, (iv) *voice over* e (v) audiodescrição.

Ainda seguindo a teoria de Díaz Cintas, a tradução audiovisual estaria relacionada necessariamente à acessibilidade, pelo fato de tornar a informação original presente na linguagem<sup>2</sup> fonte, disponível para um novo público por meio da linguagem meta, isto é, não apenas entre línguas, mas entre meios semióticos diferentes.

Dentre os subtipos da TAV, a Audiodescrição (AD) é uma modalidade que vem ganhando importância nos últimos anos por conta da relação entre tradução e acessibilidade, entretanto ainda é pouco conhecida pelo público em geral. A AD é considerada uma modalidade de tradução audiovisual e se insere na área dos Estudos da Tradução. Segundo Diaz-Cintas (2007):

O termo tradução audiovisual tem sido usado como conceito global que encapsula as diferentes práticas tradutórias que se implementam nos meios audiovisuais na hora de se traduzir uma mensagem de uma língua para outra e em um formato em que haja uma interação semiótica entre o som e as imagens<sup>3</sup> (DIAZ-CINTAS, 2007, p.18). [tradução nossa].

---

<sup>2</sup> Usa-se, nesse caso, “linguagem” para deixar explícito que se trata de um conceito mais amplo do que apenas “língua” significando idioma.

<sup>3</sup> El término “traducción audiovisual” se ha venido usado como concepto global que encapsula las diferentes practicas traductoras que se implementan en los medios audiovisuales a la hora de transvasar un mensje de una lengua a outra, en un format en el que hay una interacción semiótica entre el sonido y las imágenes

É preciso frisar que a AD vem ganhando espaço conforme as tecnologias assistivas também se popularizam, refletindo assim a importância da disseminação desta tradução no mundo. Cattrysse (1997) defende que

À medida que surgem novas formas de comunicação internacional e intercultural, novas formas de adaptação também surgem com elas, e os conceitos tradicionais precisam ser atualizados.<sup>4</sup> (CATTRYSSSE, 1997, p.67). [tradução nossa].

Por isso a sociedade precisa se adaptar às novas demandas que surgem a cada dia e o tradutor precisa ter uma formação adequada ao tipo de produto por ele produzido, bem ter consciência do público específico ao qual ele se direciona, sempre se atualizando e profissionalizando.

### **1.1.2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

A pesquisa em AD está incluída dentro dos Estudos de Tradução de acordo com a definição de Jakobson (1995), que reconhece três tipos de tradução: a interlinguística ou tradução propriamente dita, que é a tradução de um texto de língua de partida para língua de chegada diferentes; a tradução intralinguística ou reformulação, que acontece dentro de uma mesma língua; e a intersemiótica ou transmutação, que seria a tradução de textos de meios semióticos diferentes, do verbal para o visual e vice-versa. Plaza (1987) amplia esse conceito ao definir a tradução intersemiótica como uma operação na qual um texto pertencente a um sistema de signos (verbal, sonoro, visual, etc.) é traduzido para outro sistema de signos.<sup>5</sup>

Sendo assim, a AD deve ser classificada como uma modalidade de tradução audiovisual e intersemiótica porque transforma signos não-verbais (imagens) em signos verbais (palavras).

Seguindo o pensamento de Lefevère (1992), podemos considerar que a AD é uma forma de reescritura, uma recriação do texto, já que fatores como: quem e por que reescreve, e em quais circunstâncias e para quem reescreve, devem ser levadas em consideração. Segundo ele, traduzir é reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro ou até mesmo

---

<sup>4</sup> “As new forms of international and intercultural communication appear, new forms of translation and adaptation arise with them, and traditional concepts have to be updated”.

<sup>5</sup> Na presente dissertação, foi adotado os conceitos abordados por Julio Plaza, no qual serão tratados posteriormente.

em outro sistema semiótico, logo, a tradução (reescritura) realizada pelos reescritores (tradutores) é:

[...] a forma mais reconhecível de reescritura, visto que é potencialmente a mais influente, pois consegue projetar a imagem do autor e/ou (uma série de) trabalho(s) em outra cultura, levando-os para além das limitações de sua cultura de origem<sup>6</sup> (LEFEVÈRE, 1992, p.8). [tradução nossa].

A inclusão da AD como tradução é de fundamental importância para o seu reconhecimento como trabalho intelectual. Recentemente o governo reconheceu essa modalidade quando definiu a AD no Projeto de Lei nº 5.156 de 2013, Parágrafo único como:

[...] um instrumento tradutório de acessibilidade comunicacional que consiste no conjunto de técnicas e habilidades aplicadas, com objetivo de proporcionar uma narração descritiva em áudio para ampliação do entendimento, de imagens estáticas ou dinâmicas, textos e origem de sons, despercebidos ou incompreensíveis especialmente sem o uso da visão.

Não se pode esquecer também da importância sociocultural da AD, pois, como lembra Cattrysse (1997, p. 83-85), quando trabalha a teoria dos polissistemas na tradução audiovisual, os aspectos socioculturais são relevantes ao processo de tradução, já que cada cultura remete a um processo múltiplo de produção de subjetividade, com seus universos cognitivos, discursivos, afetivos, sensíveis e tecnológicos que nos fazem pensar e sentir o mundo em função de um complexo sistema de representação. Logo é importante para o tradutor conhecer qual sistema será traduzido e para qual cultura.

A Audiodescrição (AD) é uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que pode ser definida como a técnica utilizada para tornar o teatro, o cinema, a TV, bem como obras de arte visuais, etc. acessíveis à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão e interação sociocultural das pessoas com deficiência visual. A tradução é inserida entre os diálogos em filmes e novelas e não interfere nos efeitos musicais e sonoros. No caso de obras das artes plásticas (pintura, escultura), seria a tradução da composição das telas e as técnicas utilizadas. Ela pode ser gravada ou feita ao vivo.

Segundo Payá (2007), a AD é uma atividade tradutória de natureza intersemiótica, pois faz uma viagem de ida e volta quando afirma que

ao escrever o roteiro audiodescrito de um filme, é necessário ao audiodescritor saber o sistema de destino (sistema verbal) como o sistema de fonte (sistema de entretenimento), e mais especificamente um dos seus principais idiomas específicos: a linguagem das câmeras. [...] O primeiro

---

<sup>6</sup> “(...) translation is the most obviously recognizable type of rewriting, and since it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”.

[caminho] é escrever um texto a ser transformado em imagem, da imagem partirá o segundo para compor um novo texto, ou seja, para retornar ao sistema verbal<sup>7</sup>. (PAYÁ, 2007, p.82).

Texto (roteiro do filme) → imagem → texto (roteiro da audiodescrição)

Vale lembrar que as PCDVs são o público-alvo direto da audiodescrição; mas há também aquelas com deficiência intelectual, disléxicos e idosos que podem se beneficiar do reforço sonoro de informações visuais, facilitando assim a compreensão de tal conteúdo.

### 1.2.1. AUDIODESCRIÇÃO: HISTORICIDADE E CONCEITOS GERAIS

Conforme Piety (2010), a audiodescrição surge de forma sistematizada no trabalho de pós-graduação defendido em 1975 por Gregory Frazier, porém não publicado, intitulado *The autobiography of Miss Jane Pitman: An all-audio adaptation of the teleplay for the blind and visually handicapped*, da Universidade de São Francisco, nos Estados Unidos. FRANCO & SILVA (2010, p. 23-42), lembram que foi somente em 1981 que a audiodescrição surge de fato, pois se tratou do resultado do trabalho de Margaret e Cody Pfanstiehl que fundam um serviço de audiodescrição para peças de teatro, no Arena Stage Theater, em Washington DC. Eles também foram responsáveis pelas primeiras audiodescrições em fita cassete usadas em visitas a museus, parques e monumentos nos EUA, além de contribuir de maneira significativa para levar a AD à televisão. Naquela mesma década, mais de 50 casas de espetáculo incluíam audiodescrição em sua programação. De acordo com NUNES et al. (2010), o recurso se expandiu de forma rápida, chegando ao Japão, através da rede de televisão NTV, que inaugura em 1983 a audiodescrição em sua programação. Seguido por emissoras da rede aberta de televisão da Catalunha, na Espanha (GUIDANCE, 2010). No ano de 1986, a rede de TV WGBH, afiliada da PBS em Boston passou a transmitir os primeiros programas televisivos com audiodescrição pré-gravada com a possibilidade de um Programa de Áudio Secundário (SAP). Em 1990, ainda nos Estados Unidos, com a *Media Access Group*, há grande impulso da audiodescrição nas programações e o *Descriptive Video*

---

<sup>7</sup> a la hora de redactar el guión audiodescrito de una película, el audiodescriptor debe conocer tanto el sistema meta (sistema verbal) como el sistema origen (sistema audiovisual), y más concretamente uno de sus principales lenguajes específicos: el lenguaje de las cámaras. [...] El primero (caminho) redacta un texto que será trasladado a la imagen; de la imagen partirá el segundo para componer un nuevo texto escrito<sup>2</sup>, es decir, para emprender el regreso al sistema verbal.

*Services* (DVS) foi oficialmente lançado, promovendo assim a criação de material audiodescrito pré-gravado (como fitas-cassetes).

Ainda neste ano, quatro organizações foram premiadas pela *National Academy of Television Arts and Sciences* por suas importantes contribuições para levar a AD à televisão: o AudioVision Institute, criado pelos Drs. Gregory Frazier e August Coppola em 1987 na San Francisco State University; a Narrative Television Network (NTN), fundada por James Stovall em 1989; o *Metropolitan Washington Ear*; e a WGBH.

Somente após uma década de seu surgimento oficial, a AD foi aos poucos ganhando espaço do território americano. Como já citado, o Japão já havia aderido à técnica e depois a Europa gradativamente foi apresentada à audiodescrição. Em 1985, na Inglaterra, as produções amadoras do teatro Robin Hood, em Averham, passaram a contar com o recurso, já as exhibições de caráter profissional e em larga escala passaram a ser oferecidas no Theatre Royal em Windsor a partir de 1988, sendo a primeira delas a peça *Stepping Out*. Na televisão e no DVD, o RNIB (*Royal National Institute of Blind People*), a maior instituição de cegos do país, tem sido responsável pela promoção da audiodescrição em larga escala, elevando o país ao topo em volume de audiodescrição oferecida ao cidadão com deficiência visual.

Após a Inglaterra, a Espanha, em 1987, adota a AD na forma pela qual a conhecemos hoje. A *Organización Nacional de Ciegos Españoles* (ONCE) audiodescreve o filme *O último Tango em Paris* e começa a desenvolver um projeto chamado *Sonocine*. Em 1994, foi registrado como sistema Audesk, aplicado ao teatro, vídeo, televisão, museus e exposições. O desenvolvimento da audiodescrição para o cinema ocorre por meio de um convênio entre a Organização Nacional de Cegos Espanhóis e a produtora Área 52 (Trömel, 2010). No ano anterior, em setembro de 1993, a ONCE inicia um programa de pesquisa e desenvolvimento de audiodescrições, que culminou com a publicação da norma intitulada *Audiodescripción para personas con discapacidad visual: Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (Aristia, 2010). No Reino Unido, o assunto também ganha lugar, quando surge em 1992, o Projeto AUDETEL (*Audio DEscribed TELEvision*), para auxiliar na difusão da audiodescrição (Salway, 2010); e em 1994, a audiodescrição chega à televisão naquele país. Em 1989, na França, no Festival de Cinema de Cannes, algumas obras são apresentadas com o recurso da audiodescrição.

Atualmente, além dos Estados Unidos, os países que mais investem na audiodescrição, tanto na televisão como no cinema e no teatro são Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Japão, Bélgica, Canadá, Austrália e Argentina. Em alguns desses países já existem

regulamentações que obrigam as emissoras de TV a audiodescreverem seus programas e filmes: EUA (50 horas por mês); Reino Unido (inicialmente era 4% e em 2010, exigido que 10% da programação fossem audescritas mensalmente).

No Brasil, a audiodescrição foi utilizada em público, pela primeira vez, em 2003, durante o festival temático *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência*. Em 2004, na Universidade Federal da Bahia, é criado o grupo de pesquisa “Tradução e Mídia”, que, em 2005, passa a chamar-se Tradução e Mídia e Audiodescrição (TRAMAD). Em 2005, foi lançado em DVD o primeiro filme audiodescrito do país, *Irmãos de Fé*. No dia 31 de outubro deste mesmo ano, a Associação Brasileira de Normas Técnicas publica norma sobre Acessibilidade em Comunicação na Televisão e o Ministério das Comunicações promove consulta pública sobre os requisitos técnicos necessários para a promoção da acessibilidade para pessoas com deficiência na programação das TVs abertas brasileiras. Começam as discussões entre o Ministério das Comunicações, empresários das comunicações e diversos setores da sociedade brasileira sobre a audiodescrição, com vistas à sua legalização. Dois anos mais tarde, em 2007 surge a primeira mostra de filmes com audiodescrição pré-produzida, no projeto *Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito*, evento realizado no Centro Cultural Banco do Brasil; em 2008, foram lançados a propaganda da Natura, o filme *Ensaio sobre a Cegueira* e o espetáculo de dança *Os três audíveis*, os primeiros a contar com o recurso nessas áreas. Em 2010 foi lançado o Projeto *Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – Versão Videoteca*, do qual será utilizado um dos filmes como *corpus* desta pesquisa.

A AD ainda não é utilizada de modo efetivo no Brasil, apesar de estar prevista na Lei Federal 10.098, de dezembro de 2000 e que foi regulamentada pela portaria número 310 de 27/07 de 2006 (Diário Oficial da União de 28/07/2006). Essa portaria complementa o decreto nº 5296 de 2/12/2004 que trata da acessibilidade, o qual foi alterado pelo Decreto 5.645, que por sua vez foi alterado pelo Decreto 5.762 (ver “Brasil [...] 2000/2004/2005/2006”). Por meio de sucessivos adiamentos (portarias 403, 466 e 661, de decretos precitados) pelo Ministério das Comunicações, o recurso ainda não está disponibilizado nas televisões abertas brasileiras (está disponível apenas na TV digital).

O cinema e o teatro também não apresentam sessões acessíveis regularmente, nem mesmo museus têm visitas guiadas para cegos. Porém, não podemos deixar de citar que a AD vem se consolidando aos poucos e o número de apresentações audiodescritas veem aumentando, seja em teatro, dança, cinema, exposições. Desde 2008 há, por ano, pelo menos

um espetáculo de dança audiodescrito e, desde 2009, alguns espetáculos de ópera contam com esse recurso. O aumento das produções de teatro com AD também é digno de nota: em 2006, um espetáculo contou com audiodescrição; em 2007 e 2008, seis espetáculos utilizaram esse recurso; e, a partir de 2009, o número gira em torno de vinte. (blog “Com audiodescrição”, disponível em: <http://comaudiodescricao.blogspot.com.br>).

A audiodescrição vem sendo aos poucos implantada no Brasil. Na TV, desde o dia 1º de julho de 2011 há a exigência de 2 horas semanais da programação na TV aberta conforme demandado pela Portaria nº 188/2010. Três meses após o início da obrigatoriedade, ainda segundo o blog *Com Audiodescrição* de Flavia Machado, 24 filmes com AD foram transmitidos pela TV Globo, 12 edições do programa *Chaves* foram transmitidos pelo SBT, e 12 edições do programa *Comédia MTV* foram exibidos na TV de mesmo nome. A TV Brasil e a TV Record anunciaram os programas que exibiriam com audiodescrição logo no início da obrigatoriedade, mas não foram encontradas informações que confirmassem a realização de tais transmissões. Essa quota representa 1,2% de toda a programação emitida pelas redes de televisão aberta digital. Para os próximos dez anos, são esperadas vinte horas audiodescritas por dia. No momento o blog não está sendo atualizado; logo, não podemos conferir os números atuais a respeito da difusão da audiodescrição, porém, sabe-se por meio de pesquisa realizada em 2011 pela ONCB que a audiodescrição não vem alcançando o grande público, tendo em vista que só pode ser acessada através da TV Digital.

Também estão sendo realizadas sessões especiais de cinema e teatro audiodescrito em Festivais e Mostras; já há algumas iniciativas de audiodescrição ao vivo pelo país; também já houve mostras de obras de arte acessíveis, com audiodescrição e maquetes táteis. Por isso, faz-se necessário o desenvolvimento de pesquisas que investiguem padrões de audiodescrição para serem usados no país, visto que muitas reflexões devem ser feitas em busca de conceitos adequados a este ato tradutório, bem como o desenvolvimento de padrões estéticos que partam do entendimento da audiodescrição como agente de interação sócio cultural. É interessante ressaltar que não basta apenas descrever o que se vê, mas o que é importante para a construção semiótica da obra. No caso de filmes, a organização semiótica/narração/audiodescrição/familiaridade está diretamente ligada à compreensão por parte do espectador com deficiência visual.

### **1.2.2. A AUDIODESCRIÇÃO NO BRASIL SOB UMA PERSPECTIVA ACADÊMICA**

No Brasil, ainda não existem parâmetros ou modelos, mas pesquisas estão sendo feitas a fim de tornar a técnica mais científica e consolidada. Alguns grupos de trabalhos vêm se desenvolvendo no país como o TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), MIDIACE (Associação Mídia Acessível) e LEAD (Legendagem e Audiodescrição), bem como projetos desenvolvidos pela professora Eliana Franco, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Sandra Farias, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Vera Lúcia Santiago, da Universidade Estadual do Ceará (UECE); Francisco Lima, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Livia Motta, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); coordenado pela professora Soraya Ferreira Alves, o grupo ACESSO LIVRE (UnB) vem contribuindo para o fortalecimento da audiodescrição no país.

### **1.2.3. CLASSIFICAÇÕES E ESTRUTURA DA AUDIODESCRIÇÃO**

A noção da AD como tradução é de fundamental importância para o seu reconhecimento como trabalho intelectual, pois vai muito além da descrição de informações percebidas pela visão. Questões técnicas, linguísticas e estéticas precisam ser observadas para que se possa realizar a audiodescrição. As respostas a essas questões devem levar em consideração o gênero da obra a ser audiodescrita, mas não podemos esquecer que é inquestionável a importância da AD para a compreensão de obras visuais para as PCDVs, prova disso são as pesquisas acadêmicas desenvolvidas no país acerca do tema. Por isso buscamos um modelo que atenda especificamente o público brasileiro, para que ele também se beneficie com esse tipo de tradução.

Como afirma Mascarenhas (2012), a audiodescrição de produtos audiovisuais ficcionais tem natureza narrativa, uma vez que compreende a descrição de uma sucessão de fatos visuais, decorrentes da ação de personagens, localizados em um dado espaço ao longo de determinado tempo. Enquanto gênero textual, a AD desse tipo de produto tem caráter multidimensional. Isso porque, além da estrutura narrativa complexa que intersecciona elementos visuais e sonoros, a audiodescrição deve conter uma coerência tanto gramatical quanto semiótica com o material audiovisual de origem, ou seja, a sintaxe e as escolhas lexicais da AD devem estar bem articuladas com o áudio e a imagem do produto traduzido, a

fim de reconstruir a composição do texto de partida e seus efeitos previstos para o público com deficiência visual.

Desta forma, a AD é um trabalho complexo em que atuam conjuntamente diversos profissionais, destacando-se os papéis do audiodescritor e do locutor por serem responsáveis, respectivamente, pela elaboração do roteiro e a sua locução ou narração. Essas duas etapas são o cerne da AD: o roteiro é produzido pelo audiodescritor e serve como guia para a equipe de produção durante a gravação e edição da narração em um canal de som complementar ao do produto audiovisual (BARTOLOMÉ & CABRERA, 2005, p. 246).

O audiodescritor (ADR), quando faz o roteiro, deve estar consciente de que a AD é um tipo textual com características concretas e próprias, como afirma Posadas (2008), como uma narrativa recorrente, uso particular de tempos verbais, elementos de coesão do mesmo modo que um léxico específico que dão uma nova dimensão tradutória, e que em seu trabalho requer também uma investigação sobre o material a ser audiodescrito como, por exemplo, a cinematografia, estudos da semiótica, gênero, público, entre outros. Se um roteiro não atender à máxima coerência, coesão, intencionalidade, aceitabilidade, contextualização, intertextualidade e informatividade, não pode ser considerado um texto; tendo em vista que a audiodescrição não está de acordo com uma lógica de causa-efeito em si, mas mantém coerência com o roteiro, diálogos e referências sonoras.

Costa & Frota (2011), em uma síntese da bibliografia pertinente, classificaram os tipos de AD levando em conta dois aspectos: (i) a natureza do objeto a ser descrito e (ii) a simultaneidade da elaboração do roteiro e da execução da locução. Desse modo, imagens podem ser estáticas ou dinâmicas e, a depender das circunstâncias, serem audiodescritas por meio de gravação (com preparação do roteiro e locução gravada antes do evento), ao vivo (com preparação antecipada do roteiro e locução no momento do evento), ou de forma simultânea (sem a preparação do roteiro e a locução no exato momento do evento).

**Tabela 1:** Resumo das classes de AD conforme a simultaneidade entre a preparação do Roteiro, Locução e Exibição.

Tipo	Roteiro	Locução	Exemplos
Gravada	Antes da exibição	Antes da exibição	Programas de TV pré-produzidos, cinema, etc.
Ao vivo	Antes da exibição	No momento da exibição	Programas de TV ao vivo, peças de teatro, visitas a museu, etc.

Simultânea	No momento da exibição	No momento da exibição	Notícias de última hora, paradas, etc.
------------	------------------------	------------------------	--

---

Fonte: Adaptado de Costa & Frota, 2011.

---

Na AD gravada, o roteiro e a locução são preparados antes da exibição, isto é, antes do momento em que é “consumida” pela audiência; na AD ao vivo o roteiro é elaborado antecipadamente, mas a locução da AD é feita no momento do evento; já o tipo simultânea é impossível preparar algum roteiro antecipadamente e, portanto, a audiodescrição ocorre integralmente no momento do evento: roteiro e locução ocorrem em ato único e em tempo real no transcorrer da ação.

O tipo de AD tem reflexo na determinação de quem executa as tarefas de elaboração do roteiro e locução. Enquanto na AD gravada o audiodescritor e o locutor podem ser pessoas diferentes, quando se trata de AD ao vivo ou simultânea, o audiodescritor necessariamente tem de ser o locutor, pois, na primeira, a obra pode sofrer alterações ao ser exibida e, por isso, exigir adaptações no roteiro, enquanto que na segunda o roteiro é elaborado no momento do evento (COSTA & FROTA, 2011).

A audiodescrição de filmes, que será abordada nesta pesquisa, segundo a classificação apresentada acima, é um tipo de AD gravada de imagens dinâmicas, que se constitui através das seguintes etapas (COSTA & FROTA, 2011, p. 8-9 e BENECKE, 2004, p. 78-80):

- 1) Definir o material a ser audiodescrito;
- 2) Assistir ao produto audiovisual marcando as cenas relevantes para a narrativa, bem como aquelas em que o tempo para a descrição é escasso. Isso serve para que, durante a elaboração do roteiro, o audiodescritor possa compatibilizar as intervenções com os intervalos de silêncio.
- 3) Elaborar o roteiro. Nessa etapa, além da escolha das palavras que melhor descrevem as imagens, o audiodescritor deve marcar o tempo de entrada de cada inserção de descrição. O roteiro precisa ser cronometrado de modo a caber nos tempos de silêncio do produto audiovisual. O audiodescritor precisa se preocupar principalmente com a sincronia do produto (o ideal seria a sincronia total entre imagem e narração; contudo, é necessário, na maior parte das vezes, antecipar as descrições relativamente às imagens) e com a repetição de elementos que já estejam no áudio. O êxito das descrições das imagens depende de sua eficiente integração no conjunto do áudio do produto.
- 4) Ensaiar para a gravação. Consiste na leitura em voz alta do roteiro escrito, o que permite fazer ajustes variados no texto. Além de se reelaborar o vocabulário e o estilo do texto pode-se adequar cada descrição ao respectivo tempo de silêncio.

- 5) Gravar o roteiro. Quando o audiodescritor grava o roteiro que escreveu, os volumes do áudio do filme precisam ser ajustados ao volume da narração da audiodescrição. Para que o espectador não confunda a narração com os sons de fundo. Deve-se sempre ter em mente que a audiodescrição é um tipo de narração que como atividade comunicativa deve reconstruir verbalmente no presente um evento real ou fictício (filme) ações já ocorridas.
- 6) Revisar a gravação para corrigir os erros e omissões, evitando possíveis imperfeições na AD e verificando se os critérios intersemióticos definidos de acordo com o gênero trabalhado foram preservados para não alterar o valor estético da obra audiovisual (HERNANDES BARTOLOMÉ & MENDILUCE CABRERA, 2005, p. 246).

Olhando-se para a audiodescrição sob a perspectiva que privilegia a oposição imagem dinâmica / imagem estática, pode-se dizer que no caso da AD de imagens dinâmicas, o audiodescritor/tradutor deve contemplar as seguintes questões: “o quê?”, “quem?”, “como?”, “quando?” e “onde?” (VERCAUTEREN, 2007, p.142); e, no caso da AD de imagens estáticas, o audiodescritor deverá se ater à pergunta “como é o objeto?” (LIMA, 2011, s.p.).

Sendo a AD uma modalidade de tradução, e o filme uma proposta textual formada por diversos códigos de significação: verbais, visuais, linguísticos e sonoros, cabe ao audiodescritor/tradutor entender os significados propostos e ter como principal interesse imprimir as informações de maneira efetiva e clara. Na audiodescrição o objetivo deve estar em apoiar a trama do filme (texto original) mediante as descrições (texto meta) para conseguir transmitir o efeito do texto original à pessoa com deficiência visual (receptores do texto meta). Utilizando para isso um tipo textual com narrativas recorrentes, uso próprio (particular) de tempos verbais e elementos de coesão do mesmo modo que um léxico específico, que se propõe a resolver as necessidades tradutórias que os novos formatos de tradução exigem, tanto no âmbito da tradução quanto da comunicação. (SALWAY, 2005 *apud* POSADAS, 2008, p. 94).

Audiodescrever é transformar todos os códigos em um meio sonoro. Logo, o público com deficiência visual receberá um texto composto somente de códigos sonoros: AD, diálogos, música e efeitos sonoros. Portanto, a audiodescrição se encarrega de condensar a informação vinculada por códigos visuais, elaborando textos que cooperem com o restante dos códigos (PAYÁ, 2007, p.4).

Posadas (2008) aproxima a audiodescrição da linguística para comprovar sua natureza tradutória quando se baseia na seguinte definição de texto feita por Bernárdez:

Texto é uma unidade linguística comunicativa fundamental, produto da atividade verbal humana, que tem sempre caráter social, está caracterizada

por seu eixo semântico e comunicativo, assim como por sua coerência profunda e superficial, devido a sua intenção (comunicativa) do falante de criar um texto íntegro, e com sua estrutura mediante dos conjuntos de regras: as próprias do nível textual e do sistema da língua. (BERNÁRDEZ, 1982, p. 85 *apud* POSADAS, 2008, p. 94)<sup>8</sup>.

Considerando a leitura e os textos em um sentido semiótico, o espectador cinematográfico também é um leitor do texto, isto é, do texto cinematográfico. O audiodescritor, por sua vez, é o primeiro leitor dessa obra e deve olhá-la de forma crítica a ponto de conhecer os códigos cinematográficos, visto que, são estes códigos que pressupõem a gramática do seu texto de partida.

Por conta disso, o audiodescritor como produtor textual é quem responde, de forma coesa e coerente, às possíveis perguntas do receptor com deficiência visual sobre o filme e a reconstrução comunicativa da AD e das cenas do filme, com a intenção de apoiar as imagens com frases descritivas, descrevendo-as de maneira que o receptor entenda o código em áudio.

Um exemplo de como regras e orientações são colocadas em prática por audiodescritores é o estudo *Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica de un nuevo tipo de traducción* (2007), de Catalina Jimenez Hurtado, uma das pesquisadoras mais importantes do campo da AD. Nesse seu trabalho, que se tornou referência para muitos ADRs — constituindo-se como teoria que parte da prática e que volta a ela —, a autora apresenta as bases epistemológicas e linguísticas de uma gramática local do texto audiodescrito, a partir da análise – narratológica, gramatical e cinematográfica - de um *corpus* com mais de duzentos e dez roteiros de filmes audiodescritos em espanhol. Hurtado (2007) mostra que “o tradutor/audiodescritor reescreve todo o conjunto de imagens em um texto, atendo-se a uma série de regras gramaticais e discursivas. Estamos diante da criação de uma série de *estructuras lingüísticas recurrentes* que nos permitirão criar uma gramática local do mesmo [roteiro]” (HURTADO, 2007, p. 64). Entre essas regras estão, por exemplo, o tipo de oração que se utiliza para descrever emoções, sentimentos, ou os sintagmas mais recorrentes para descrever a localização de algo em determinado lugar ou tempo. A autora informa que foi utilizado um *software* de análise textual (*Wordsmith Tool*) para “etiquetagem” dos elementos semânticos presentes nos roteiros de AD. Essas etiquetas foram organizadas hierarquicamente, das categorias mais gerais para as mais específicas, e foram sendo

---

<sup>8</sup> Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua.

compostas a partir da seleção dos lexemas mais utilizados. Os parâmetros mais gerais para análise por ela identificados nas audiodescrições, seguindo o modelo inglês, foram três: **elementos visuais não verbais; elementos visuais verbais; e estilo**

**Tabela 2: Parâmetros gerais de análise para audiodescrição.**

<b>ELEMENTOS VISUAIS NÃO VERBAIS</b>	
<b>1. PERSONAGENS</b>	
<b>1.1 Apresentação</b>	
<b>1.2 Identificação do ator ou atriz que interpreta o personagem</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.1. Atributos físicos</li> <li>1.2.2. Idade</li> <li>1.2.3. Etnia</li> <li>1.2.4. Aspecto</li> <li>1.2.5. Vestuário</li> <li>1.2.6. Expressões faciais</li> <li>1.2.7. Linguagem Corporal</li> </ul>
<b>2. ESTADOS</b>	
<b>2.1. Estados emocionais</b>	
	<p><b>2.1.1. Positivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>2.1.1.1. Alegria</li> <li>2.1.1.2. Ânimo</li> <li>2.1.1.3. Serenidade</li> <li>2.1.1.4. Ternura</li> </ul> <p><b>2.1.2. Negativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>2.1.2.1. Tristeza</li> <li>2.1.2.2. Desânimo</li> <li>2.1.2.3. Desesperança</li> <li>2.1.2.4. Ira</li> <li>2.1.2.5. Medo</li> </ul>
<b>2.2. Estados físicos</b>	
<b>2.3. Estados mentais</b>	
<b>3. AMBIENTAÇÃO</b>	
<b>3.1. Localização</b>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>3.1.1. Espacial (interiores e exteriores)</li> <li>3.1.2. Temporal</li> </ul>
<b>3.2. Descrição dos ambientes</b>	
<b>4. AÇÕES</b>	

<b>ELEMENTOS VISUAIS VERBAIS</b>	
<b>1. CRÉDITOS</b>	
<b>2. INSERÇÕES</b>	
	2.1 de textos 2.2 títulos 2.3 legendas
<b>3. TEXTOS</b>	
<b>4. TÍTULOS</b>	
<b>5. LEGENDAS</b>	
<b>6. INTERTÍTULOS</b>	
<b>Fonte:</b> Adaptado de HURTADO, Catalina Jimenez, 2007.	

Foram esses também os parâmetros adotados para a elaboração do modelo brasileiro de audiodescrição proposto por Alves, Teles e Pereira (2011), e que conseqüentemente serviram de base para o presente trabalho.

### 1.3. AUDIODESCRITOR: LEITOR-MODELO

O audiodescritor, por ser um tradutor, deve ser primeiramente um leitor-modelo, isto é, um leitor capaz de decodificar a intenção do texto, que faça as interpretações necessárias para o entendimento da obra analisada e posteriormente audiodescrita, para que possa, assim, transmitir as informações relevantes para o público usuário dessa técnica tradutória.

Assim sendo, discorrendo sobre a audiodescrição e o papel do audiodescritor, bem como da estética cinematográfica, deve-se partir do pressuposto que

[...] um audiodescritor é um observador ativo, e por isso, é importante aprimorar seu letramento visual, olhar o mundo com maior acuidade a fim de compartilhar o que há nas imagens (ALVES; TELES & PEREIRA, 2011, p. 23).

O ADR precisa editar o que vê, ou seja, saber diferenciar o que é mais relevante, selecionar o que deve ser levado em consideração para a compreensão do filme, partindo do geral para o mais específico e utilizando uma linguagem objetiva, pois cabe a ele garantir acessibilidade para que os espectadores compreendam o filme e não facilitar ou explicar a obra.

Para compreender a ideia de leitor-modelo, tomaremos como base a teoria de Umberto Eco que afirma que um texto postula o leitor como condição indispensável, não apenas da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da sua potencialidade significativa. A discussão sobre o papel colaborativo do texto aparece pela primeira vez com o trabalho de Eco, *A obra aberta*, de 1962. No entanto, é em um conjunto de ensaios publicados entre 1976 e 1978 que aparecem alguns dos textos mais conhecidos do autor no que se refere ao papel do leitor nos textos narrativos. A obra *Lector in fabula*, juntamente com *The role of the reader: explorations in semiotics of texts*, ambas de 1979, reúnem os principais textos de Eco sobre o tema.

Em seu *Lector in Fabula* (1983), ao analisar as possibilidades e limites da interpretação, Eco deixa clara a importância de se considerar o outro, implicando um sistema dialógico em jogo, no qual o texto é incompleto e por isso precisa sempre da colaboração do destinatário.

Na AD, esse processo de considerar o *outro* é fundamental, pois o audiodescritor tem que levar em consideração as dificuldades de compreensão apresentadas no filme para uma pessoa com deficiência, para elaborar um roteiro que elucide o que está sendo transmitido na tela. A audiodescrição tem que ser um mecanismo de mediação concebido para que cada um

possa suscitar suas próprias interpretações, cabendo ao audiodescritor ser um leitor-modelo a fim de transmitir de maneira clara as possíveis intenções do produtor audiovisual e fazer com que a pessoa com deficiência visual faça suas inferências.

Ainda segundo Eco, além de destinatário, o leitor é também co-participante do processo gerativo de um texto, pois

[...] o autor tem de prever um modelo de leitor (o leitor-modelo) supostamente capaz de interpretar o texto da mesma maneira que o autor previu durante o processo de geração deste. (ECO, 1979, p.7).<sup>9</sup> [tradução nossa].

Isso significa que o leitor-modelo funciona como agente propulsor da produção e, conseqüentemente, deve levantar hipóteses sobre a intenção do texto, ou seja, pode e deve fazer diversas interpretações sobre o texto.

O motivo pelo qual Eco atribui ao leitor-modelo a função de “interpretar o texto da mesma maneira” pode subentender que a interpretação é um processo de descobertas de significados infinitos contidos em um texto; no entanto, uma obra não permite uma única interpretação. Cada texto possui uma infinidade de caminhos interpretativos capaz de construir um leitor modelo que progride por abduções, tal qual postulado por Peirce (2012), num processo de semiose ilimitada (mas não descontrolada) seguindo a estrutura do texto percebido. Como afirma Eco,

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e que o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu (...) Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1983, p. 76).<sup>10</sup> [tradução nossa].

Outro fator que caracteriza a maior complexidade do texto é o fato de ele ser entremeado pelo não-dito, ou seja, aquilo que se apresenta de forma implícita. Nos filmes, por exemplo, se manifesta nos elementos extra diegéticos.

---

<sup>9</sup> the author has thus to foresee a model of the possible reader (hereafter Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them.

<sup>10</sup> El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Deve-se considerar, porém, que toda interpretação do texto é feita devido, também, ao uso e destino/objetivo da obra, logo, a intenção é analisar o inconsciente do texto e não o inconsciente do autor.

O tradutor é o leitor-modelo do original, pois constrói sua própria interpretação. Assim, sendo o audiodescritor um tradutor, deve ser um leitor-modelo para que possa sempre observar o que o texto tem além do que está sendo mostrado, mover o texto de modo a construí-lo e podendo assim transmitir as ideias entendidas e subentendidas para a AD. Visto que o texto prevê o leitor, então é preciso destacar a importância dos aspectos pragmáticos postos em jogo na relação texto-leitor. Deve-se considerar que a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor, o que implica dizer que para “decodificar” uma mensagem verbal é preciso, “além da competência linguística, uma competência variavelmente circunstancial, capacidade de pressupor, reprimir idiossincrasias, etc”. (ibid, 1983, p. 77).

Quando se trata de interpretação sempre se exige algum limite, já que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ibid, 1983, p. 86). Eco, ancorado em Peirce, não nega que a corrente das interpretações pode ser infinita, mas alerta para a questão de que o universo do discurso intervém para restringir o formato da linguagem a ser adotada. “E um texto não é outra coisa senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – se não ‘legítimas’” (ECO, 1983, p. 87). Assim, usar livremente um texto tem a ver com a decisão de ampliar o universo do discurso. Para Eco, a interpretação pressupõe um recorte, a existência de limites determinados pelas estratégias textuais postas em jogo pela dialética autor, texto e leitor-modelo.

Mas sempre haverá a dúvida se é possível descrever sem interpretar. Araújo (2010) aponta, tendo como base o artigo de Hurtado (2007, p. 77), no qual a autora desmistificou algumas práticas da audiodescrição até então, como o uso de palavras como veja e olhe que eram consideradas politicamente incorretas para alguns modelos, e também foi notado o uso da estrutura frasal que implicavam na interpretação do ADR, isto é, em 30% dos casos, foi sujeito-predicado-predicativo, e o predicativo nesse tipo de construção implica justamente a ocorrência de interpretação). Vejam-se as ponderações de Araújo:

Devemos saber que, ao fazermos uma narrativa, sempre deixamos nossas impressões e nossa visão de mundo. O audiodescritor só precisa tomar cuidado na escolha de sua adjetivação para não colocar suas inferências no texto, principalmente aquelas cruciais para o entendimento do filme. A garantia da acessibilidade reside em que a leitura do filme seja feita pelo

espectador, seja ele vidente, ouvinte, surdo ou com deficiência visual. Não faz parte do trabalho do audiodescritor facilitar essa leitura. Ele precisa traduzir as imagens para propiciar à pessoa com deficiência visual a oportunidade de fazer a própria interpretação (ARAÚJO, 2010, p. 98).

Levando em conta a teoria apresentada e as denominações de texto feitas por Eco (1983), deve-se ter em mente que a AD se caracteriza como um texto fechado, pois é claramente dirigida a um determinado público e possui determinados propósitos.

Muito foi abordado sobre a audiodescrição como instrumento de garantia à acessibilidade, mas para que essa tradução seja bem realizada é necessário compreender primeiramente o conceito de acessibilidade e o público alvo desse produto. Por isso, discutiremos algumas questões a respeito desse tema no próximo capítulo.

## **2. DEFICIÊNCIA VISUAL E ACESSIBILIDADE**

O termo *deficiência visual* abrange vários conceitos que incluem desde a cegueira total (congenita ou adquirida), onde não há percepção de luz, a baixa visão, ou até mesmo aquelas que apresentam desordens de percepção, como a incapacidade de perceber cores (*acromatopsia*). Só no Brasil, existem mais de 6,5 milhões de pessoas com deficiência visual, sendo 582 mil cegas e 6 milhões com dificuldade de enxergar severa ou baixa visão, segundo dados do Censo 2010 (IBGE, 2010). As pessoas com deficiência visual enfrentam barreiras cotidianas em relação às informações visuais veiculadas em livros e revistas ilustradas, nos filmes transmitidos pela televisão, cinemas ou disponíveis em DVDs, em peças teatrais ou em imagens artísticas exibidas em galerias e museus.

A inclusão há tempos tem sido alvo de várias pesquisas no meio científico e acadêmico para um movimento em prol da pessoa com deficiência. Esta questão começou a ser debatida, de fato, a partir dos anos 1960, quando diferentes países passaram a se mobilizar a respeito da integração educacional.

O teórico Lev Vygotsky desenvolveu, há 80 anos, estudos e escritos ainda atuais no que tange às questões relacionadas à deficiência. Eles fornecem base para uma abordagem relevante para que se compreenda a necessidade da mediação semiótica (ou instrumental, no sentido do uso dos recursos culturais do grupo social, do qual a linguagem seria o principal) no desenvolvimento e no entendimento das pessoas com deficiência, já que aquele autor sempre entendeu que o desenvolvimento humano é um vetor resultante de duas principais linhas: a biológica, por um lado, e a social, por outro.

Vygotsky (1989, p.93) afirmava que as pessoas com deficiência deveriam ser estimuladas e interagir amplamente, pois o ambiente em que vive esse sujeito e principalmente o incentivo que recebe, devem ser permeados por uma mediação que instigue o seu crescimento e desenvolvimento. Nesse sentido, a audiodescrição ajuda no movimento de integração social, visto que no processo de desenvolvimento histórico o homem social modifica os meios e os procedimentos de seu comportamento, transformando as atitudes e funções naturais e construindo novos níveis no sistema de comportamento do homem. Sendo o meio social e o cultural tão importantes para o desenvolvimento humano e a sua construção enquanto sujeito histórico e cidadão, as relações do sujeito versus outros (pais, irmãos, colegas, professores) são essenciais.

Por isso, pode-se dizer que a audiodescrição é uma ferramenta imprescindível para a promoção da acessibilidade e inclusão de pessoas com deficiência visual nas mais diversas manifestações da sociedade. A acessibilidade é um conceito amplo, mas pode ser entendido pela ideia de que indivíduos com características e habilidades diversas requerem modelos e intervenções que estejam de acordo com essa diversidade.

Vale ressaltar sempre a importância da inclusão social e da acessibilidade nas discussões e pesquisas sobre tradução audiovisual atualmente, como resume Yves Gambier:

A distribuição de produtos audiovisuais também está envolvida nessa tendência [à acessibilidade], uma vez que é importante atender às necessidades de segmentos de usuários tais como os surdos. A questão da acessibilidade, porém, não tem a ver apenas com necessidades especiais, sejam elas visuais, auditivas, motoras ou cognitivas; tal visão do problema é restritiva demais, tendo em vista a exclusão digital, as variações do uso da Internet ligadas às diferenças de renda e a falta de acesso à informação de certos setores da sociedade. A acessibilidade implica que os produtos e serviços audiovisuais ou eletrônicos sejam postos à disposição de todos os usuários, independentemente de questões como o lugar onde vivem, seu nível de experiência, sua capacidade física e mental ou configuração de seus computadores. A acessibilidade não visa apenas os deficientes: não significa somente uma situação livre de barreiras; significa também que os serviços estejam disponíveis e que as informações sejam amplamente distribuídas e fáceis de entender. (GAMBIER, 2006, p. 4, *apud* MARTINEZ, 2011, p. 6).

Visto que, cada vez mais o número de consumidores dos produtos com TAV aumenta, e se tornam mais exigentes, a AD precisa ser estudada profundamente, bem como deve-se investir nos meios de produção e nos profissionais, valorizando-se assim o trabalho do tradutor.

Diaz-Cintas (2007, p.46) também explanou acerca do tema afirmando que a acessibilidade abrange um conceito genérico que vem sendo muito recorrente nas discussões

sobre as práticas tradutórias, tendo em vista que um dos objetivos da tradução é possibilitar o acesso a uma fonte de informação/ entretenimento que, de outro modo, seria impossível.

Já Alonso (2007, p.16) define acessibilidade como a possibilidade de chegar onde se queira ir ou alcançar aquilo que se deseja. No contexto das deficiências, o termo adquire uma base reivindicativa no que se refere aos direitos das pessoas que têm deficiência física, sensorial ou de qualquer outro tipo e que por isso não podem relacionar-se com o mundo à sua volta e com as outras pessoas em igualdade de condições. Desse modo, se identifica a acessibilidade como suprimir barreiras para todas as pessoas com deficiência, o que supõe intervenções destinadas a somente uma parte limitada da população. O autor menciona que, a partir dos anos 70, tem havido uma evolução e ampliação do termo mediante as investidas de movimentos sócio-políticos e a interação entre as pessoas com deficiência. Assim, o foco deixa de serem as limitações (principalmente no “enfoque médico”) das pessoas com deficiência, para recair sobre o meio (“enfoque social”) em que eles vivem. Hoje se busca modificar a perspectiva em que essas pessoas são tratadas e diminuir os empecilhos que as cercam, sejam na mobilidade, na comunicação, na manipulação ou no conhecimento de qualquer indivíduo, proporcionando maior igualdade de oportunidades, autonomia e liberdade de escolha de serviços, bem como conforto e segurança, e é desta forma que se entende o conceito de “Acessibilidade Universal”, atendendo também as pessoas com deficiência visual, que por séculos foram marginalizadas pela sociedade.

## **2.1. AD COMO INSTRUMENTO FACILITADOR DE ACESSO À INFORMAÇÃO**

Dentro dessa nova concepção de acessibilidade, a tradução audiovisual ganha força juntamente com a ascensão e o barateamento das tecnologias. A audiodescrição passa a ser mais estudada e conseqüentemente produzida; porém, para que seja eficiente, muitas considerações devem ser feitas, como o conhecimento, por parte do audiodescritor, da linguagem da obra que está sendo audiodescrita. Como explica Payá,

Na hora de redigir o roteiro de audiodescrição de um filme, o audiodescritor deve ter conhecimento tanto do sistema de chegada (sistema verbal) quanto do sistema de origem (sistema audiovisual) e, mais concretamente, um dos seus principais tipos de linguagem: a linguagem cinematográfica.<sup>11</sup> (PAYÁ, 2007, p. 82). [tradução nossa].

---

<sup>11</sup> “a la hora de redactar el guión audiodescrito de una película, el audiodescritor debe conocer tanto el sistema meta (sistema verbal) como el sistema origen (sistema audiovisual), y más concretamente uno de sus principales lenguajes específicos: el lenguaje de las cámaras”.

Assim, ao pensarmos a AD de uma obra cinematográfica, devemos pensar em como esta irá contribuir para a experiência estética do usuário, a pessoa com deficiência visual, já que deve promover o acesso a informação visual de maneira satisfatória e autônoma.

A experiência aqui é trabalhada segundo Kastrup (2010) e refere-se a um saber silencioso, ainda não tematizado, já que não se define pelo objeto ao qual corresponde (como o cinema ou uma obra de arte plástica, por exemplo) e também não está ligada apenas ao entretenimento. Para a autora, a experiência estética

[...] é caracterizada por uma certa qualidade de sensação e está mais próxima do estranhamento e da problematização do que da mera experiência de reconhecimento. Ela afeta, surpreende, mobiliza, espanta, faz pensar e provoca uma suspensão na nossa maneira habitual de perceber e viver. Ela coloca a cognição – habitualmente voltada para a vida prática, a reconhecimento e a solução de problemas – num estado especial, transpondo seus limites ordinários. Pode produzir tanto interesse e aproximação quanto afastamento e repulsa. No primeiro caso, ficamos absortos e ocorre a fruição da experiência estética; no segundo, nos distanciamos, buscando segurança naquilo que é conhecido e trivial, evitando o movimento de saída de si (KASTRUP, 2010, p. 53).

Por isso, a audiodescrição, além de ajudar na compreensão da obra de uma forma geral, isto é, o campo visual que está sendo apresentado, funciona também como apoio na aquisição de conhecimentos sobre o mundo visual. As informações do mundo visual estão diretamente ligadas à interação social (como moda, linguagem corporal), possibilitando assim à PCDV maior independência e uma verdadeira inclusão mediante a essa experiência estética que “consiste em se deixar impregnar pelo objeto percebido e em mergulhar nele com atenção, evitando a interrupção precipitada.” (KASTRUP, 2010, p. 64).

Por exemplo, no filme *A mulher invisível*, ao serem apresentados os detalhes da parte onde os protagonistas são vistos pela visão dos outros personagens, já são explicadas algumas situações vividas por eles. Dessa forma, o audiodescritor precisa saber se essas informações são importantes para a compreensão do enredo, além de como audiodescrever a cena e ao mesmo tempo não explicar ou entregar a graça do enredo. Porém, quando se pensa em como audiodescrever o filme, deve-se pensar nele como um todo, formado pelas partes que o compõem e que constroem o seu significado.

Sendo assim, dizer que a audiodescrição é apenas a tradução de imagens em palavras pode ser uma afirmação reducionista do seu real papel, visto que a maneira como a PCDV processa o mundo visual não é a mesma que um vidente.

Não se trata apenas de descrever detalhadamente imagens, planos e perspectivas, pois essa descrição pode não fazer sentido para o usuário. O audiodescritor deve sempre ter em

mente que devem ser dadas informações na AD que tenham significado para o enredo da obra e a partir das quais o usuário vai prestar atenção e tentar estabelecer relações. Se isso não acontece, a compreensão fica prejudicada e há uma frustração ou a sensação de que algo da narrativa foi perdido.

Para Gaudreault & Jost (2009, p.63) “a percepção da enunciação cinematográfica (...) varia segundo o espectador, não somente em função de seus conhecimentos da linguagem cinematográfica, mas também de sua idade, do grupo social a que pertence e, talvez mais importante, do período histórico em que vive”, e a audiodescrição possibilita à PCDV a experiência de conhecer e apreciar (ou não) o cinema, bem como entender a construção do significado de uma obra cinematográfica e adquirir familiaridade com a mesma.

Mesmo AD não sendo concebida como parte da obra durante sua realização, ela acaba por se consolidar como parte desta quando utilizada pela pessoa com deficiência visual. “Ela deve ser integrada à paisagem do filme, favorecendo o mergulho, e não aparecer como algo externo” (DAVID, HAUTEQUEST e KASTRUP, 2012, p. 135).

Por isso, cabe ao audiodescritor ter perspicácia para saber onde, o que, como e quando audiodescrever. Para isso é necessário ter o conhecimento da técnica, da obra, do cinema e de tudo que a ele é implicado, como gramática, estética, narratologia e recepção cinematográfica.

### **3. AUDIODESCRIÇÃO PARA CINEMA**

A audiodescrição é uma ferramenta tradutória indispensável para a inclusão e acessibilidade da pessoa com deficiência visual, principalmente no que relaciona à arte e mídia (televisão, cinema, artes plásticas, teatro). Este trabalho aborda apenas a audiodescrição para cinema, porém, é necessário conhecer nosso objeto de estudo, isto é, o universo da sétima arte para fazer uma proposta de roteiro de audiodescrição coerente entre o objetivo a ser atendido e o gênero trabalhado. Por isso, a seguir, serão feitas considerações acerca desse tema, além de se explanar as etapas de elaboração e produção do roteiro de audiodescrição de um filme, com as devidas marcações de início e fim da AD (locução).

#### **3.1. CINEMA**

Para elucidar de maneira mais clara os parâmetros que foram adotados para a análise e proposta de uma nova AD para o corpus, se faz necessário compreender o tipo de obra a ser

trabalhada aqui, isto é, o filme (cinematográfico) e conseqüentemente tudo que a ele está relacionado.

Desde os primórdios de sua invenção, o cinema instituiu-se uma série de reflexões e questionamentos a respeito da sua definição e de seu posicionamento como forma de arte. Mesmo entre desacordos e acordos dos críticos de arte da época e seus primeiros teóricos quanto à sua validade ou não como arte, o cinema, devido à mixórdia de elementos artísticos de outras áreas como literatura, teatro e fotografia, acabou consolidando-se como uma forma concreta e sistematizada de narrar uma história com real poder de criação artística.

A primeira pergunta que devemos fazer é: o que é o cinema?

Gaudrault & Jost (2009) definem o cinema como:

[...] um fenômeno que implica de maneira constante uma multiplicação de informações topográficas, mesmo quando se trata de planos aproximados. Quaisquer que sejam os objetos que ele nos apresenta, eles podem ser decompostos em partes menores, que se espalham necessariamente em um espaço dado e mantêm, umas com as outras, uma forma qualquer de relação espacial. (GAUDRAULT & JOST, 2009, p.107).

Esses mesmos autores consideram várias possibilidades da escrita cinematográfica e diversas incursões pela gramática do cinema para explicitar como se desenvolvem as mais diferentes maneiras de narrar, desde o início das teorizações sobre o produto fílmico. Logo no começo, já entendem a narrativa própria ao cinema enquanto discurso produtor de significados que se assemelha à narrativa literária. Tal semelhança, que possui início, meio e fim, se aproxima em tais circunstâncias e se distancia na forma e nos recursos empregados que são próprios para cada ambiente narrativo específico.

Para Ismail Xavier (2012, p. 23) o cinema é:

[...] a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestações dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base.

O cinema parte da fotografia e é uma representação visual, mas vai além da simples reprodução de imagens reais em movimento, já que, segundo Morin (*apud* XAVIER 2012, p. 23) cria um vínculo entre o fenômeno de identificação (onde os espectadores se identificam com os personagens, por exemplo) e o próprio cinema como uma instituição humana e social, a chamada “alma do cinema”. E, assim como David, Hautequest e Kastrup (2012) que trabalham a questão da afetividade e experiência cinematográfica, o autor defende uma participação afetiva em que um filme é algo mais do que cinematográfico (técnica de duplicação), mas sim uma materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”.

Dessa forma, para Morin (idem), a essência universal do cinema é a quase-identidade, o imaginário, o preenchimento do desejo, o lugar de ficção. Logo, a audiodescrição proporciona à pessoa com deficiência visual a possibilidade de entrar, conhecer e viver esse mundo fantástico do cinema.

Deve-se ter em mente que toda produção cinematográfica é projetada para um determinado público, em um determinado momento histórico-social; por isso, a utilização das mais variadas técnicas do meio para a obtenção do tão almejado sucesso.

De acordo com Martin, o cinema é fragilidade, futilidade e facilidade.

O cinema é *fragilidade* porque está ligado a um suporte material extremamente delicado e que acaba por se estragar com o uso, porque só há muito pouco tempo é que se encontra protegido pelo depósito legal e porque o direito moral dos criadores quase não é reconhecido; porque é considerado antes de tudo, uma mercadoria, e porque o possuidor tem o direito de destruir os filmes como bem entender; porque está submetido aos imperativos dos comandos e porque em nenhuma das outras artes as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores.

O cinema é *futilidade* porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimônia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade, [...]; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se consideram juízes.

O cinema é *facilidade* porque se apresenta, a maioria das vezes, sob as aparências do melodrama, do erotismo ou da violência; porque consagra, em grande parte da sua produção, o triunfo da imbecilidade, porque é, nas mãos das potências econômicas que o dominam, um instrumento de emburrecimento. (MARTIN, 2005, p.17 e 18).

Durante esse estabelecimento de conceitos sobre o que é e quais as funções do cinema, bem como a forma de fazê-lo, pode-se contar com diversas definições e questionamentos de vários autores. Sendo assim, não se pode pensar em uma sistematização única para a teoria do cinema. Ele tem que ser entendido, acima de tudo, como uma arte multicultural e social.

A chamada sétima arte é hoje, socialmente falando, uma das artes mais importantes e influentes, que vem ganhando grandes proporções. Seu mercado, além de gerar bilhões de dólares anualmente, induz culturalmente seus expectadores. Vale ressaltar ainda que foi escolhido como *corpus* desta pesquisa um filme brasileiro, tendo em vista não só a relevância do cinema, mas também a proporção e a qualidade cinematográfica que as produções feitas no Brasil têm atualmente.

Sendo assim, tomaremos aqui o cinema não só como entretenimento ou indústria, mas também como uma arte bem estruturada e fundamentada em teorias que vão além do ato audiovisual. Por isso, será feita uma reflexão sobre o papel da audiodescrição nas instâncias da narrativa e estética fílmica.

### **3.2. GRAMÁTICA DO CINEMA**

No caso da audiodescrição, certos autores do estruturalismo, década de 1960, ainda são utilizados e adequados como referência devido a especificidade da área, por isso, assim como na língua, no cinema há uma gramática, na qual o fotograma (fotografia cinematográfica) corresponde à letra do alfabeto, a cena corresponde à frase, a sequência corresponde aos períodos, pois desenvolvem uma ideia completa, uma série de sequências corresponde ao capítulo e o filme seria como um livro.(Casado, 2014).

A denominada gramática cinematográfica trata das técnicas e o conjunto de elementos fundamentais utilizados na composição do cinema. Como toda a linguagem, a narrativa cinematográfica tem seus elementos próprios, como os planos, os enquadramentos, campos, ângulos, elipses, ordem, símbolos, sons, espaço e tempo e também elementos fílmicos não específicos como iluminação, figurino, cenário, montagem e roteiro. Enfim, a gramática do cinema é o subsídio para a criação do filme e inclui também a diegese.

Sabendo-se que todo filme é uma ficção, a diegese é o significado ou conteúdo da narrativa, isto é, o que dá sentido à narrativa fílmica, compondo assim o discurso. Pode-se dizer então que a diegese é a história fictícia, irreal e o que esta mesma causa no espectador (o efeito). É um pseudomundo, como um universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade.

A gramática do cinema dá sustentação para o universo diegético e extradiegético construídos na obra cinematográfica, sendo que o primeiro compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem; ou seja, o que gera a história e aquilo sobre ao que ele remete. Já o segundo é empregado muitas vezes no que tange aos termos referentes à música, quando esta intervém para sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens e conseqüentemente dos espectadores.

Por fim, compreender a gramática do cinema é saber como é feito um filme em todas as suas minúcias e o ADR/ tradutor que tiver esse conhecimento terá ao seu alcance boas ferramentas para poder realizar um bom roteiro de audiodescrição.

### **3.2.1. ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E A AUDIODESCRIÇÃO**

Em uma perspectiva mais recente, é seguido um modelo de organização de texto fílmico centrado nas funções e leituras do texto cinematográfico a partir da contemplação dos contextos sociais e comunicativos dos códigos e instrumentos fílmicos, além da relevância de seu espectador-receptor e de questões teóricas. De acordo com Aumont (2008), esses códigos e instrumentos fílmicos, também chamados de objetos cinematográficos, são divididos em três níveis: nível do plano, nível da sequência e nível do filme (narratologia).

A noção de planos na construção de pontos de vista e da narrativa fílmica é extremamente importante no caso a ser estudado neste trabalho, pois instaura condição preponderante no processo de escolhas pelo qual o ADR passa. Este precisa ter conhecimento de seus objetos de trabalho, isto é, os produtos imagéticos, para que possa fazer uma AD apropriada, levando em consideração para a formulação do roteiro questões como: estética cinematográfica, semiótica e narratologia. Para isso é imprescindível que o ADR realize um estudo aprofundado sobre essas questões que compõe o filme, podendo assim, ter um embasamento técnico e teórico a fim de transmitir ao espectador com deficiência visual um produto de qualidade.

A primeira questão que deve ser compreendida é o ponto de vista (foco narrativo). O ponto de vista em um filme é condição principal para o desenvolvimento de um discurso. Como afirma Xavier (2012, p.13), o cinema é um discurso e é ideológico, capaz de criar representações para além da imaginação dos espectadores, pois estes são induzidos a repensar, a recriar e a reelaborar significados que por sua vez são permeados por interesses diversos. Então, é importante compreender a diferença de planos, já que estes marcam a diferença de olhares e dão sentido à narrativa. De tal modo, na audiodescrição essa diferença também pode ser marcada a fim de se estabelecer coerência com a narrativa.

Um plano corresponde a uma imagem entre dois cortes, sendo um segmento contínuo da imagem. Este poderá ser repetido e quando isso acontece passa então a ser denominado *take* ou tomada. Já as cenas são constituídas por um conjunto de planos formados por *takes*. Um ponto que deve ser levado em consideração na elaboração do roteiro, ou seja, a descrição da história na ordem da narrativa são os planos-pontos-de-vista (PPVs), pois eles formam o

conjunto de narrativas fílmicas. O que compõe e configura a narrativa é a sequência, isto é, o conjunto de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal.

O PLANO PONTO DE VISTA (PPV) é o nome dado a uma imagem capturada por uma câmera de cinema ou vídeo, que enquadre algo, de uma forma previamente definida. É através dos PPVs que os pontos de vista se desenvolvem e criam uma relação de semelhança com o cotidiano, continuidade espacial e temporal e ideias pessoais com as quais o espectador desenvolve uma relação de intimidade, mesmo que subjetiva, com a narrativa fílmica, e conseqüentemente de familiaridade, já que é através da câmera que se tem a visão do autor, narrador, personagem ou do próprio espectador. De acordo com Branigan (2005, p.251), “é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”. Essa técnica é uma subdivisão do contracampo do olhar, que foi elaborada por aquele mesmo autor que subdivide os PPVs em seis elementos distribuídos em dois planos (plano A e plano B):

Elemento 1: PONTO – estabelecimento de um ponto no espaço.

Elemento 2: OLHAR – estabelecimento de um objeto (geralmente fora-de-campo) pelo olhar a partir do ponto.

Entre os planos A e B

Elemento 3: TRANSIÇÃO – continuidade temporal ou simultaneidade.

Plano B: Ponto/Objeto

Elemento 4: A PARTIR DO PONTO – a câmera se posiciona no ponto, ou muito perto dele, no espaço definido pelo elemento 1.

Elemento 5: OBJETO – o objeto do elemento 2 é revelado.

Planos A e B

Elemento 6: PERSONAGEM – o espaço/tempo dos elementos 1 a 5 são justificados, ou indicados, pela presença normal de um sujeito.

(BRANIGAN, 2005, p. 252).

Todos os seis elementos têm relações recíprocas essenciais, pois necessitam uns dos outros para a realização e produção de pontos de vista e representam respectivamente unidades clássicas: origem, visão, tempo, enquadramento, objeto e mente.

Por exemplo, o plano A determina o posicionamento da câmera sobre um ponto e um objeto, o elemento 1 (“ponto”) é estabelecido por um ponto no espaço, para onde a câmera se direcionará. No elemento 2 (“olhar”), é o olhar que estabelece um objeto fora do campo da câmera (ex.: movimento do corpo, do olho ou da cabeça). A omissão dos elementos 1 e 2 (“ponto/olhar”) dentro de uma estrutura maior pode criar uma ambigüidade. O elemento 3 (“transição”) refere-se à transição entre os espaços e tempos destinados ao filme e está intimamente ligado à continuidade temporal e à simultaneidade fílmicas, não havendo necessariamente continuidade temporal dentro dos planos A e B. No elemento 4 (“a partir do ponto”), a câmera se move na direção do ponto (ou bem próximo a ele) que foi estabelecido

pelo elemento 1, implicando na continuidade espacial entre os planos A e B. Já o elemento 5 (“objeto”) revela o objeto sugerido pelo elemento 2. Existindo a possibilidade de que o objeto, ou parte dele, seja visto no plano A de acordo com o ângulo e/ou a distância que é apresentado. Finalmente, o elemento 6 (“personagem”) é a coerência contida na estrutura, que justifica a unidade e o significado de todos os outros elementos.

Outros planos devem ser levados em conta, além dos planos-ponto-de-vista e que auxiliam no trabalho do ADR<sup>12</sup>. São eles: o GRANDE PLANO GERAL (GPG) é um plano abrangente que enquadra uma grande área de ação, onde o ambiente é mostrado de maneira ampla e é captado à longa distância, e serve para indicar ou apresentar o local em que a história ocorrerá naquele momento e pode situar também os personagens da trama. É comumente usado no começo da história ou quando há mudança de local. Por meio desse plano, o audiodescritor descreverá o ambiente onde o enredo se passa, a fim de situar o espectador com relação ao espaço que é apresentado no filme (ex.: cidade em que a história se passa).



**Figura 1: exemplo de Grande Plano Geral**

PLANO GERAL (PG) é menos aberto que o GPG e sua principal característica é ser mais específico, já que sua função é a de referência geográfica exata e a localização dos personagens. O PG é geralmente utilizado no início de uma sequência com a finalidade de dar uma referência do ambiente em que ocorre o ato, isto é, neste plano são geralmente apresentados a cena e os personagens de maneira mais específica e sua ausência também pode causar lacunas na narrativa visual. Logo, o audiodescritor tem que ficar atento às mudanças de

---

<sup>12</sup> Tais orientações e planos serão exemplificados nas propostas apresentadas no capítulo 4.

temporalidade e espacialidade que são marcados no plano para poder fazer um trabalho mais minucioso.



**Figura 2: exemplo de Plano Geral.**

O PLANO AMERICANO (PA) enquadra o personagem (humano) da cintura para cima, dando destaque a ele. Quando o filme tem este plano é o momento que o audiodescritor pode fazer uma descrição mais detalhada sobre as características físicas e vestuário dos personagens.



**Figura 3: exemplo de Plano Americano.**

PLANO MÉDIO (PM) ou de Conjunto possui uma função descritiva e, para isso, o enquadramento dos personagens é um pouco maior que o PA. Este plano é utilizado em situações em que, principalmente em interiores (um quarto, por exemplo), a câmera mostra o

conjunto de elementos envolvidos na ação. Ou quando enquadra o personagem (ou um grupo deles) pela altura do joelho ou um pouco mais para baixo.



**Figura 4: exemplo de Plano Médio.**

O PRIMEIRO PLANO (PP) ou *close* enquadra o personagem na altura do busto. Sua finalidade é mostrar os diálogos entre os personagens e suas expressões faciais, que podem ser mais bem especificados pelo audiodescritor. Os olhos dos personagens são posicionados geralmente a 2/3 da altura do quadro e serve para enfatizar as ações.



**Figura 5: exemplo de Primeiro Plano.**

PRIMEIRÍSSIMO PLANO (PPP) enquadra somente a cabeça dos personagens. O detalhe muitas vezes é fundamental para a condução da narrativa visual. Ele tem como

objetivo tornar mais evidente algum objeto em cena. É utilizado também para destacar as expressões dos personagens, a fim de revelar seus sentimentos e emoções.



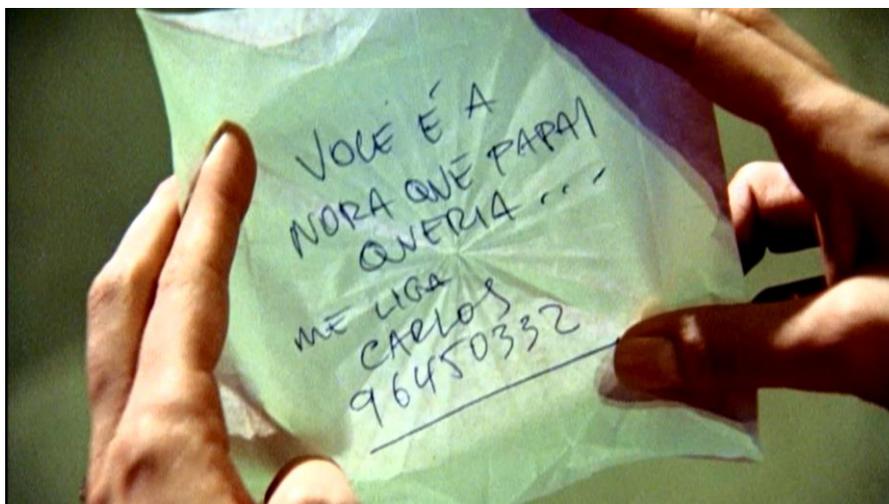
**Figura 6: exemplo de Primeiríssimo Plano.**

O *CLOSE UP* ou plano detalhe enquadra apenas o que é essencial para a compreensão do que está sendo apresentado, destacando – o no quadro. Sobressai do resto da cena. Vale lembrar que este artifício não é utilizado apenas para ressaltar os personagens humanos, mas também utilizados em objetos.



**Figura 7: exemplo de *Close up*.**

(CÂMERA) PLANO SUBJETIVO é utilizado quando o espectador é chamado a participar da cena, ou seja, ele participa da cena como sujeito.



**Figura 8: exemplo de Plano Subjetivo.**

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



**Figura 9: exemplo de Contra plano.**

TRAVELLING (TRAV) é o plano em movimento, onde a câmera segue a ação e se desloca em qualquer direção. É comumente utilizada para acompanhar pessoas e objetos em movimento e é o que liga as cenas.



**Figura 10: exemplo de travelling**

Deve-se ter em mente que, assim como defende Branigan (2005, p.262), “o que importa não é a câmera como ponto de vista de referência absoluto, mas a relação entre a câmera, personagem, objeto e uma hipótese de espectador sobre essa relação”. O bom quadro atinge emoção, quebra a monotonia e deve sempre se enquadrar de modo que o espectador olhe o que deseja. A partir do conhecimento adquirido sobre os diferentes tipos de planos e enquadramentos, pode-se perceber que é essencial ao ADR saber as funções de cada um deles e lembrar que tudo no cinema é indicial, logo, tudo que é mostrado tem um motivo que indica para o espectador algo para a cena posterior, conseqüentemente podendo assim, traduzir de maneira adequada o que a narrativa fílmica quer apresentar, fazendo com que a PCDV sintase inserida nesse meio.

### **3.2.2. NARRATOLOGIA**

No início de sua história, o cinema não se destinava a se tornar narrativo, mas apenas um instrumento de investigação científica, documentário, reportagem, prolongamento de pinturas ou simples divertimento (feiras). No entanto, atualmente o cinema é predominantemente narrativo e para entretenimento.

Antes de abordar a narratologia, é preciso compreender o que é narrativa e o que é narrar. O ato de narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário, por isso o interesse do cinema pelo tipo textual narrativo, a imagem em movimento e a busca pela legitimidade. Toda narrativa é fechada, isto é, tem começo, meio e fim. E como um texto fílmico é narrativo, conseqüentemente ele é um discurso atualizado e afetivo.

Segundo Gaudreault & Jost (2009), em seu livro *A narrativa cinematográfica*, foi Gerard Genette que retomou a palavra “narratologia” como conteúdo (narratologia modal). Esta

[...] ocupa-se inicialmente e antes de tudo das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo; formas de manifestação do narrador, materiais de expressão postos em jogo por tal ou qual mídia narrativa (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros. (GAUDREAUULT & JOST, 2009, p. 23).

A narratologia é então concebida como a teoria interessada em compreender os processos de construções narrativas em suas mais variadas apresentações. Nesta dissertação, será dado enfoque para a narrativa cinematográfica. Por isso será baseada no conceito de Aumont (2008) de que a qualquer figuração ou qualquer representação é dado o nome de narração, mesmo que embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação, e também das teorias apresentadas por Gaudreault & Jost (2012).

Toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita em oposição ao real. Porém, nem todo texto narrativo é cinematográfico, e vice-versa. Dentre os gêneros textuais da narrativa, encontra-se a AD, que pode ser vista como uma subnarrativa audiovisual, já que precisa de uma trama da narrativa audiovisual inicial, que é cedida pelo filme.

Para Aumont (2008), o cinema, como meio de registro, possui uma imagem figurativa que representa o objeto fotografado, ou seja, a imagem torna o objeto reconhecível e assim, representar o objeto implica em querer dizer algo sobre tal objeto, e conseqüentemente, de forma implícita, veicula um enunciado sobre o objeto em questão. É sabido que qualquer objeto possui uma infinidade de valores em uma sociedade determinada, e de acordo com esses valores, representa ou narra algo – “o objeto já é um discurso em si” (AUMONT, 2008, p.90). O ADR deve ser um observador atento para que audiodescreva o significado que cada objeto notado estabeleceu com a composição do filme, e mais do que isso, dê a oportunidade

à PCDV de participar do meio social, uma vez que um dos objetivos do cinema é a representação da sociedade.

Nenhuma narrativa decorre de maneira aleatória de elementos. Deve seguir efeitos programados para cada gênero (sensorial e cognitivo), estabelecendo uma relação entre composição e envolvimento do receptor.

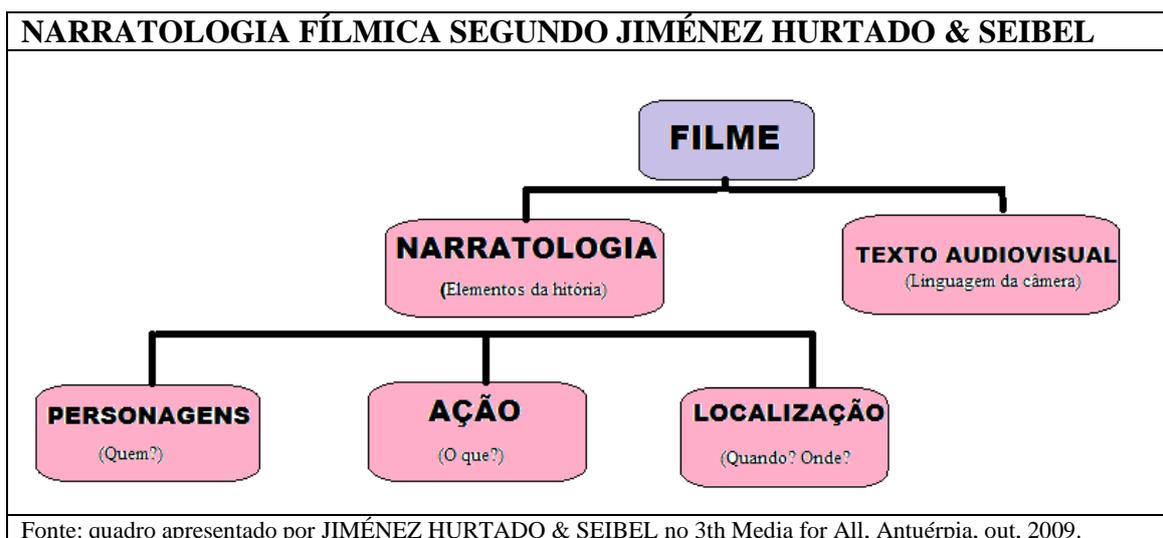
Com relação ao gênero trabalhado nesta pesquisa, Mascarenhas diz que

o produto audiovisual possibilita ao audiodescritor detectar aspectos narrativos e estilísticos relevantes da obra a ser traduzida, enquanto os conhecimentos linguísticos permitem a reconstrução de tais aspectos por meio de palavras (MASCARENHAS, 2013, p. 90)

Tomando como base as etiquetas elaboradas por Hurtado (2007; 2009) dos níveis narratológico e cinematográfico (imagético), foram analisados os parâmetros sintáticos e semânticos do gênero textual audiovisual, como também a linguagem cinematográfica para a elaboração do novo roteiro de AD, que privilegiasse a construção semiótica da obra.

Diante de uma estrutura narrativa dos textos audiodescritos e audiovisuais e da imprecisão de regras que especifiquem “quais” elementos devem ser priorizados ao se audiodescrever e “quando”, “como” e “quanto” devem ser audiodescritos, é pertinente investiga-lo também sob um viés narratológico, devido à complexidade da natureza multimodal de um texto fílmico e audiovisual (audiodescrito).

**Tabela 3: Narratologia**



Na tabela 3 observa-se a divisão de narratologia e texto audiovisual. No entanto, essa divisão não deve ocorrer, uma vez que a linguagem da câmera (ângulos, planos) determina a

ação do personagem e/ou localização, logo os elementos do discurso audiovisual (montagem) é parte integrante da narratologia.

O ADR precisa levar em consideração, para a leitura das imagens, a diegese fílmica, bem como a linguagem e a estética cinematográfica para a elaboração do roteiro de AD. Segundo Aumont (2008), a diegese faz parte de uma instância significativa que engloba a história e a narrativa fílmica que, ancoradas no mundo real, o transformam e o resignificam em um novo mundo ao qual o autor considera ser um pseudomundo.

Conhecer a natureza (tipo, gênero) do texto que se irá audiodescrever, é tão importante quanto o uso da técnica, da gramática (linguística e cinematográfica), porque, ao final, é tudo uma linguagem e o que importa é que a informação seja transmitida para a PCDV.

## 4. AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *A MULHER INVISÍVEL*

### 4.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Primeiramente, foi realizado um levantamento bibliográfico a respeito dos temas trabalhados (direta ou indiretamente) relacionados a este projeto.

Quanto ao *corpus*, este é constituído pelo filme brasileiro *A Mulher Invisível* e a metodologia foi dividida em três etapas: a primeira foi a análise da audiodescrição feita pelo grupo CPL no ano de 2010, no âmbito projeto *Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito*, a fim de verificar se este atendia às especificações de algumas normas existentes publicadas em: TRANSLATING TODAY MAGAZINE. Volume 4, Julho de 2005; TRANS. Revista de Tradutologia. Málaga: Universidad de Málaga, número II, 2007; os livros *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007 organizado por Catalina Jimenez Hurtado; *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, Editado por Pilar Orero; *The Didactics of Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, Editado por Jorge Diaz Cintas; ALVES, TELES E PEREIRA, 2011.

Na segunda etapa foi feita a transcrição da audiodescrição original do filme, já que não podemos ter acesso ao roteiro da AD.

A última etapa é a proposta de uma nova audiodescrição que contemple a estética cinematográfica e a semiótica, mas que acima de tudo possa atender ao público brasileiro de acordo com Alves, Teles e Pereira, 2011.

Detectados pontos discordantes com relação às recomendações dos autores precitados e a audiodescrição original, objetivou-se elaborar uma proposta de roteiro de audiodescrição para o filme selecionado, que procure atender de uma maneira o mais próxima possível aos critérios dos teóricos e ao público alvo, à luz de estudos cinematográficos e semióticos, proporcionando assim uma “objetividade afetiva” ao espectador, como sugerem DAVID; HAUTEQUESTT; KASTRUP (2012). Para isso, tomamos como base o modelo proposto por ALVES, TELES E PEREIRA (2011), para então discorrermos sobre a importância do conhecimento, por parte do audiodescritor, da estética cinematográfica e de elementos semióticos pertinentes ao objeto a ser descrito.

Esta pesquisa é de caráter descritivo-analítico, uma vez que propõe uma abordagem reflexiva sobre a audiodescrição de filme cinematográfico e de natureza qualitativa, já que são analisadas características semióticas, narratológicas e estéticas, segundo (ALVES et al, 2011), (ARAÚJO, 2010), (AUMONT, 2008), (BENECKE, 2004), (BOURNE & HURTADO, 2008), (DIAZ-CINTAS, 2007), (ECO, 2012), (DAVID, HAUTEQUEST & KASTRUP, 2012), (GAUDREAU & JOST, 2009), (GUENAGA ET AL, 2007), (HERNANDEZ BARTOLOMÉ & MENDELUCÉ CABRERA, 2005), (JAKOBSON, 1995), (PAYÁ, 2007), (PEIRCE, 2012), (PLAZA, 2003), (VERCAUTEREN, 2007), (XAVIER, 2012), entre outros.

#### **4.1.1. CORPUS: A MULHER INVISÍVEL (2009)**

O filme *A mulher Invisível* foi escolhido para ser o *corpus* deste trabalho por conta da repercussão que obteve na mídia, incluindo o seu sucesso posterior ao lançamento; rendendo até um seriado de duas temporadas no ano de 2011 na Rede Globo de Televisão, como uma continuidade do longa-metragem. Outro motivo da escolha foi devido ao gênero cinematográfico (comédia) e a classificação indicativa de 14 anos que pode abranger um público receptor maior.

O filme com a história de Pedro (Selton Mello), um homem apaixonado, que ainda acredita no conceito do casamento, enquanto que Carlos (Vladimir Brichta), seu amigo, não aceita a possibilidade de que um homem passe toda a vida ao lado da mesma mulher. Porém, tudo muda no dia em que sua esposa, Marina (Maria Luiza Mendonça) considerando-o muito chato e o casamento monótono, resolve fugir com seu amante. A vida de Pedro desaba sobre sua cabeça, ele se isola do mundo e passa a viver deprimido e trancado em seu apartamento, evitando contato com qualquer mulher.

No entanto, em uma noite, ele conhece sua vizinha Amanda (Luana Piovani) que vai até sua porta pedir uma xícara de açúcar. Pedro logo percebe que ela é a mulher perfeita - carinhosa, sensível, inteligente, organizada, uma amante que gosta de futebol e não é ciumenta - e com um jeito inocente e ao mesmo tempo sedutor, ela muda a sua vida. Só que há um problema: Amanda é invisível... ela é apenas fruto da imaginação de Pedro.

Toda essa história é acompanhada por Vitória, uma vizinha de Pedro que testemunha seu drama ouvindo através da parede, e que nutre um amor por ele.

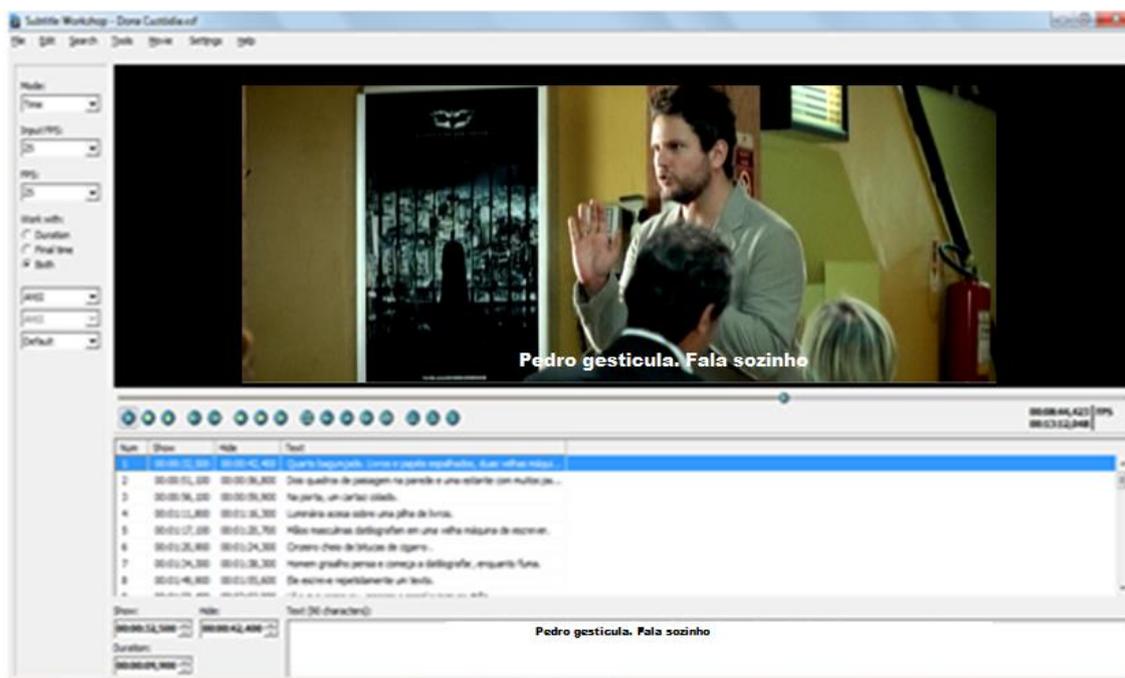
A mulher invisível passa a atormentar Pedro por onde quer que ele vá. Mesmo sabendo que Amanda não existe, ele não consegue se livrar dela. Carlos, percebendo o problema do amigo, temendo que este enlouqueça, decide ajudá-lo a continuar com sua vida normal, esquecendo de vez Amanda, Marina, ou qualquer outra mulher que faça mal a ele. O

que nenhum deles sabia, porém, é que a solução para os problemas estava muito mais perto do que podiam imaginar e no fim, tudo acaba bem.

**Ficha técnica:** Ano: 2009. 105 min. Direção: Claudio Torres. Roteiro: Adriana Falcão e Claudio Torres e Produção: Cecília Grosso, Daniel Filho e Claudio Torres. Distribuidora: Globo Filmes/Warner Bros/Conspiração Filmes. Gênero: Comédia. Elenco: Selton Mello, Luana Piovani, Vladimir Brichta, Maria Manoella, Maria Luisa Mendonça, Fernanda Torres, Lúcio Mauro, Paulo Betti, Marcelo Adnet, Gregório Duvivier, Danni Carlos e Karina Bacchi.

## **4.2. ELABORAÇÃO DO ROTEIRO**

Após as leituras e análise da obra que já possui AD, partiu-se para o processo de elaboração do roteiro da nova AD com o auxílio do software Subtitle Workshop 2.51 (SW). Apesar de ser um programa de legendagem, o SW foi utilizado porque permite a marcação do tempo de entrada e saída da AD, a duração dessas inserções e a visualização do filme. A diferença entre a marcação da legendagem e da AD reside no fato de que a primeira ocorre simultaneamente às falas, enquanto a segunda é colocada entre elas. Com o software, o audiodescritor pode testar se em sua descrição não há sobreposição entre a AD e os diálogos do filme. Essa é uma diretriz fundamental, visto que a sobreposição pode prejudicar a recepção dos PCDVs. A AD seguiu a ordem cronológica ao desenvolver as imagens no filme e totalizou o número de 455 inserções em uma média de quase 4 segundos entre elas.



**Figura 11: Interface do Subtitle Workshop**

### **4.3. ANÁLISE DA AUDIODESCRIÇÃO DO FILME “A MULHER INVISÍVEL”**

A AD do filme *A Mulher Invisível* foi feita grupo CPL e pelo ADR Alexandre Leal. O filme faz parte da 3ª edição do Projeto *Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – Versão Videoteca* foi criado e desenvolvido em 2006, incentivado pelo Ministério da Cultura (Lei Rouanet). Sendo realizado também em 2007, o projeto abriu as portas do cinema nacional para um novo público – cerca de 9 milhões de surdos no Brasil, segundo IBGE em 2010 – permitindo às pessoas com deficiência auditiva o acesso às grandes realizações do cinema brasileiro. Nesta terceira edição, o alcance da informação foi ampliado a fim de que os cegos brasileiros – mais de 35 milhões, segundo IBGE em 2010 –, pudessem usufruir um pouco da cultura nacional de forma prazerosa e independente.

O Projeto tem como objetivo fundamental garantir, por meio do cinema, a difusão da cultura brasileira para pessoas surdas e cegas do país. O projeto consiste na legendagem e narração de 30 filmes nacionais, já disponíveis em vídeo, utilizando as tecnologias de *closed caption* e AD. No total, foram produzidos 200 kits: 100 kits com *closed caption*, que foram distribuídos para 100 entidades pré-selecionadas envolvidas diretamente com pessoas com deficiência auditiva; e 100 kits com AD, distribuídos para 100 entidades pré-selecionadas envolvidas diretamente com pessoas com deficiência visual. A distribuição feita no final de 2010 foi gratuita, e todos os estados brasileiros foram contemplados.

Para a elaboração do presente trabalho, foi analisado apenas um dos filmes distribuídos na terceira edição, com o intuito de iniciar novas pesquisas acadêmicas relacionadas à AD no Brasil, mas agora pelo viés do audiodescritor/pesquisador-crítico.

A audiodescrição do filme *A Mulher Invisível* se apresenta de maneira fluida, sem sotaque, nem interrupções e bem sincronizada, como sugere Benecke (2004, p. 80). Porém, nota-se que alguns elementos icônicos (sintáticos) e indiciais (semânticos) foram pouco explorados como descrições do cenário, já que este é um aspecto decisivo na construção da narrativa, bem como as suas mudanças e na caracterização dos personagens. Por exemplo, Pedro e sua casa não foram audiodescritos com muitos detalhes; quando ele se isola após ser abandonado por Marina. Ele fica descabelado, com a barba por fazer. A casa fica bagunçada, sem luz e com vários objetos espalhados. Em outro exemplo, o ADR não mencionou o fato de que o personagem Pedro algumas vezes falava o que Amanda estava dizendo no momento, isto é, pode-se observar que os lábios de Pedro se movem como se este estivesse falando exatamente a fala da mulher invisível (que até então os espectadores não sabem quem realmente é) e isto já é um indício que Pedro inventa Amanda. Logo, este sinal, que pode ser notado por um vidente, é ignorado pelo ADR e conseqüentemente a pessoa com deficiência visual que está vendo o filme não pode fazer nenhuma inferência a esse respeito.

Outro exemplo que vale ressaltar é quanto à descrição da mudança de ambiente. Quando Pedro é abandonado pela esposa Marina, tanto ele quanto sua casa mudam para mostrar abandono e desapego com o mundo. Pedro fica mal vestido, a luz da casa acaba (o ambiente fica iluminado por luz de velas), vários papéis estão espalhados e uma total desorganização toma conta do espaço que anteriormente era metodicamente arrumado e limpo. Na AD, alguns detalhes desse ambiente não são mencionados e a ideia se perde um pouco. Não são colocados adjetivos que descrevem o ambiente ou o personagem, como o tom amarelado do cenário por conta das velas, que indicam também o estado de Pedro.

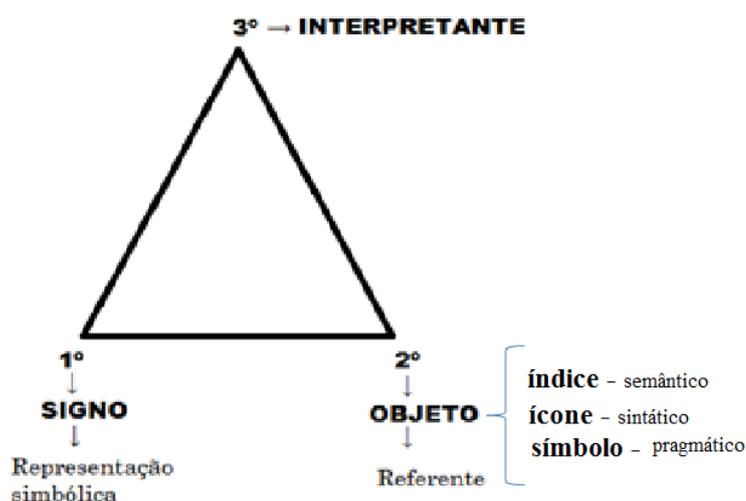
Sendo assim, como explicam Gaudreault e Jost, a narrativa cinematográfica, diferentemente do romance,

Articula muitas linguagens de manifestação. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, as falas, os barulhos e a música), põe o espectador na presença de um quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a *simultaneidade* das ações diegéticas está intimamente ligada à *sucessividade*. (GAUDREAULT E JOST, 2009, p. 145).

As visões diferentes apresentadas no filme são índices da loucura do personagem principal. Para entender como foram analisadas as cenas do filme que constituem o *corpus* e conseqüentemente como foram feitas as propostas de uma nova audiodescrição para o este, é necessário refletir sobre a base desta análise, isto é, a semiótica peirceana.

A semiótica é a ciência dos signos (e de interpretá-los) e dos processos significativos de geração de sentido (semiose) na natureza e na cultura. Para Charles Sanders Peirce, o criador do pragmatismo – método lógico-semiótico de classificação de ideias, fundamentado sempre pela razão – um signo é tudo aquilo perceptível ou imaginável que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo, isto é, o signo é mutável e inconclusivo, deve ser interpretado e sempre está ligado a uma representação em que o significado depende das crenças e da cultura, pois simbolizar é convencionar. De acordo com a fenomenologia proposta por ele, os pensamentos gerais são categorizados por uma relação triática genuína de *primeiridade, segundidade e terceiridade*; onde o signo é um primeiro (algo que se representa à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo representa), a um terceiro (que é o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (PEIRCE, 2012, p. 63).

Além disso, serão trabalhados os níveis de raciocínio abordados por Peirce: abdução, dedução e indução.



**Figura 12: Representação da tríade pierciana.**

Neste trabalho foram focados apenas os índices que, para Peirce, são uma das divisões do signo (na segunda tricotomia, que estabelece a relação do signo para com seu objeto) que, por conseguinte, consiste no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo ou que mantém relação existencial com o objeto, veiculam algum tipo de informação sobre esse objeto ou em sua relação com um interpretante.

Em uma das definições dessa tricotomia, Peirce diz que:

Uma progressão regular de um, dois, três, pode ser observada na três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas

qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (PEIRCE, 2012, p. 73)

Para entendermos o lugar do índice e sua relação com o objeto (tendo em vista que o objeto é um discurso em si), seguimos com a definição de Peirce,

Um índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (...) Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a essas qualidades que ele se refere ao objeto. Portanto, o índice envolve uma espécie de ícone, um ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu objeto, mesmo que sob esses aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo objeto. (PEIRCE, 2012, p. 52).

Como os índices não são o objeto em si, por isso, o que chamamos de índices da loucura não necessariamente representam a loucura, mas estão conectados a ela, uma vez que,

Os índices podem distinguir-se de outros signos ou representações por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. (...) Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais. (PEIRCE, 1990, p. 76).

Algumas falas e ações do personagem principal, Pedro, são índices de devaneio. A personagem Amanda (a mulher invisível) gosta de tudo que Pedro gosta. Ele idealizou a mulher perfeita do seu ponto de vista, com seus mesmos gostos e manias. Logo, tudo o que ela descreve que aconteceu é fantasia da cabeça de Pedro. O filme então mostra de maneira leve e engraçada que Pedro apresenta delírios.

Como “alguns índices são instruções mais ou menos detalhadas daquilo que o ouvinte precisa fazer a fim de pôr-se em conexão experiencial direta ou de outro tipo, com a coisa significada” (PEIRCE, 2012, p. 69), muitas falas do texto original do filme são ambíguas e demonstram mais do que uma simples declaração de amor, mas dão sinais ao espectador de que Amanda é invisível, isto é, não passa de uma alucinação de Pedro e cabe ao espectador fazer a dedução deste fato, que é o ponto principal do enredo. Ainda segundo Pierce (ibid, p. 6), a *dedução* é o modo de raciocínio que examina o estado de coisas, logo, é um tipo de inferência fidedigno que carece de criatividade, pois adiciona nada além do que já é do conhecimento e prova algo que deve ser. Por isso, quando Amanda diz:

“Eu sou o que você é!” [22:43]

“Mas eu preciso de você pra existir” [36:37]

“Então de alguma maneira eu existo na sua imaginação. O amor prova isso” [57:01]

“Pedro, sem você eu morro!” [57:23]

“Eu vivi a minha vida inteira pra você” [57:36]

“Isso quer dizer que quem cuidou de você foi você mesmo” [1:26:08]

“Isso quer dizer que no fundo você também se ama” [1:26:22]

“Eu sou o que você é!” [1:32:42]

Ou quando ela fica zangada e diz:

“Tenho vontade de desaparecer” [36:32]

“Ele (Carlos) quer que eu desapareça” [53:26]

Ela pode levar o espectador a deduzir que ele seja uma invenção de Pedro, ou seja, uma mulher imaginária que pode sumir de repente.

Já, quando Amanda deixa bem explícito que realmente se trata de uma mulher imaginária:

“Eu tava esperando o momento certo pra te contar”[56:34]

“Quem se enganou foi você mesmo” [56:48]

“Ué, você não queria a mulher ideal?” [56:52]

“Eu posso não ser real, mas eu sou ideal” [56:54]

“Eu posso ser fruto da sua imaginação, mas eu também tenho os meus direitos” [57:50]

“Mas Pedro meu lindo, eu não existo!” [1:25:57]

“Eu sou você.” [1:26:01]

A inferência passa a ser de *indução*, pois mostra algo que atualmente é operatório, que depende uma regra em um processo de formação de um hábito.

Indução é o modo de raciocínio que adota uma conclusão como aproximada por resultar ele de um método de inferência que, de modo geral deve no final conduzir à verdade. (PEIRCE, 2012, p. 6).

Diversas vezes, enquanto Amanda fala, podemos perceber que Pedro mexe os lábios sutilmente, repetindo o que ela diz. E em momento algum na audiodescrição isso foi mencionado; mesmo sendo de suma importância para a compreensão do enredo do filme, dando a oportunidade tanto para o espectador vidente quanto para o com deficiência visual de

perceber que Amanda é inventada por Pedro e é ele quem diz todas as falas. Isso acontece principalmente aos 57:39 minutos do filme, onde há uma discussão entre Pedro e Amanda a respeito da existência desta.

Como explicam David, Hautequest e Kastrup,

Uma boa audiodescrição participa do jogo do filme, procurando, sem fazer interpretações, entrar em consonância ou em sintonia afetiva com ele. Ela não precisa se resumir a uma função informativa, mas ganha em qualidade quando consegue acompanhar a tonalidade, a atmosfera e o afeto da linguagem cinematográfica. (DAVID, HAUTEQUEST E KASTRUP, 2012, p. 136).

O ADR, quando faz o roteiro da AD, além de todo o conhecimento teórico e técnico que já foi mencionado anteriormente neste trabalho, precisa ter também um raciocínio abduutivo, isto é, a adoção probatória da hipótese. Ele tem que formular uma conjectura do que pode ser cada elemento da cena e sua significação para que seja audiodescrito o que realmente for relevante para compreensão e composição da obra. A *abdução* consiste em estudar os fatos e fazer uma mera sugestão (ou teoria) para explicar o que eles podem ser. (PEIRCE, 2012, p. 32-34).

Por exemplo, diversas vezes a câmera apresenta as visões de diferentes personagens sobre a mesma cena. Ao mostrar Pedro conversando sozinho e com os braços esticados como se abraçasse alguém, explica pela visão dos outros personagens os índices da loucura dele. Porém, quando na mesma cena, Amanda está presente, nota-se que é a visão de Pedro, e cabe ao ADR transmitir essas duas visões sem dizê-las explicitamente para manter a ambiguidade e não perder a graça.

Outra questão que deve ser levada em consideração na produção de um roteiro de AD é a da formação de conceitos em pessoas cegas. Em um texto intitulado *Formação de conceitos em crianças cegas: questões teóricas e implicações educacionais*, Batista (2005, p. 8) faz um percurso pelas diferentes abordagens e concepções de conceito, e defende uma posição baseada em Kant, de que conceitos são apreendidos empiricamente e, assim, “adquiridos, refinados, rejeitados, ou mantidos com base na experiência. Isso é o que os legitima: serem justificados pelo próprio processo que os produz e modela”. As definições de conceitos empíricos através de condições necessárias e suficientes (concepção clássica) atacam a noção de que a aprendizagem de conceitos ocorre em um período relativamente curto de tempo. Para ser coerente com a presente crítica, a aquisição de conceitos precisa ser concebida como uma experiência que continua ao longo da vida. A segunda implicação

sugere que a própria noção de conceitos não seria adequada às mudanças no ambiente, e deveria ser substituída pela de protótipos conceituais, em constante mudança ao longo do tempo. (IDEM, p.8). Nesse sentido, visto que a experiência é constante, flexível e aberta, os conceitos são moldados por ela e centrais para a cognição.

Dessa forma, o conceito de familiaridade também deve ser lembrado. Enquanto o conhecimento “sobre”, atrelado ao verbo “conhecer”, possui um caráter mais conceitual e é mediado pela reflexão e pela elaboração discursiva, o conhecimento por familiaridade, ligado ao verbo “saber”, caracteriza-se por uma proveniência mais direta da dimensão sensível da experiência. Na primeira modalidade, o conhecimento visa a um objeto exterior constituído pela percepção; na segunda, sabe-se simplesmente, por uma apreensão intuitiva (DAVID, HAUTEQUEST E KASTRUP, 2012, p. 129).

Uma AD nunca vai contemplar as expectativas de todos os espectadores, já que o significado da composição semiótica da obra é variável, principalmente no que tange aos aspectos socioculturais e econômicos das PCDVs. Como lembra Kastrup ,

[...] há pessoas cegas que sequer foram alfabetizadas, enquanto outras têm formação superior e mesmo diploma de pós-graduação em diferentes áreas do conhecimento. Como qualquer outra pessoa, algumas têm interesse por arte e outras, nem tanto. Algumas conhecem muito bem literatura, outras gostam de ir a museus, a concertos e de assistir filmes. Outras sequer tiveram a oportunidade de entrar em contato com certas manifestações artísticas. Há também aquelas que efetivamente não se interessam por esse domínio como, aliás, muitos videntes. (KASTRUP, 2010, p.66-67)

Porém, o cinema se torna familiar à medida que se cria o hábito de apreciar e conhecer obras audiodescritas. O mesmo acontece com ADRs, que devem assistir a filmes com AD para se familiarizarem com o produto e poderem fazer obras com maior qualidade e que atendam o público de forma mais igualitária.

Como lembram David, Hautequest e Kastrup (2012, p. 125), o desafio é criar condições favoráveis para a atualização de experiências cognitivas, afetivas e emocionais que o filme traz consigo, e para isso é necessário um acesso maior à audiodescrição no Brasil para que o público consumidor possa tecer questões mais objetivas a respeito da obra (filme, peça, obra de arte, telenovela, etc.).

O conhecimento “sobre” converteu-se em familiaridade a partir do momento em que remetemos a ideia de conhecer intimamente e se sentir à vontade sobre determinado assunto. E é o que se espera do cinema para as pessoas com deficiência visual por meio da AD.

A preocupação do ADR é fazer com que a AD não seja meramente informativa, mas que emita ao espectador as experiências que o filme possa conter. Para isso deve ser utilizada

uma linguagem capaz de propagar sensações, transmitir os elementos do filme, como efeitos sonoros, falas, proporcionando assim não apenas uma dimensão lógica e intelectual, mas também afetiva. A “objetividade afetiva” apresentada por David, Hautequest e Kastrup (2012, p. 135), que foi fundamento para esta pesquisa, é considerada um requisito para uma boa AD, pois o ADR não demonstra envolvimento afetivo ou emocional, descreve de uma posição externa e imparcial, de maneira sucinta, objetiva e compatível com o tipo de programação, porém não robótica ou monótona.

Assistir a um filme, seja ele audiodescrito ou não, pode dar lugar a novas experiências. David, Hautequest e Kastrup (2012, p. 131) afirmam que algumas dessas experiências, de caráter enigmático, têm a potência de colocar problemas e forçar a pensar, suscitam a reflexão. Nesse caso, o conhecimento “sobre” é desencadeado por uma estranha familiaridade com o enigma, ou seja, pela sensação direta do caráter problemático de uma cena, um personagem ou um momento do filme. Esse processo de reflexão está além dos limites da AD propriamente dita, embora ela possa ajudar a propiciá-lo.

Logo, a relação com o cinema é diferente entre pessoas que cresceram tendo o hábito de assistir a filmes e pessoas que não desfrutaram dessa mesma oportunidade. Mesmo aquelas que cultivam essa prática raramente gozam de uma familiaridade com todos os tipos de filme de modo indiferente. Pois assim como os videntes, que têm a tendência de assistir a determinados tipos de filmes e fazer opção por algum gênero por gosto, às PCDVs também deveria ser dada essa possibilidade.

A familiaridade com a linguagem cinematográfica cresce na medida em que assistimos a mais e mais filmes e a familiaridade com a narrativa de um dado filme tende a aumentar conforme embarcamos em sua história. Isso vale também para um filme audiodescrito. Sendo assim, a familiaridade depende de uma série de fatores, cujo peso é variável; como a linearidade, da narratividade, inclusive como a própria escolha por algum gênero ou diretor específico, tendendo a aumentar de acordo com sua frequência e conseqüentemente visão crítica.

No cenário internacional, os estudos acadêmicos e iniciativas em AD entendem, de um modo geral, a figura do ADR como a de uma testemunha ocular bem treinada. Na formação de ADRs, deve-se ensinar a notar os elementos visuais a que comumente não se daria atenção, tanto no sentido de ampliar o olhar quanto no de selecionar aquilo que deve ser descrito.

Nessa escolha, como afirma Payá (2010, p. 122) com relação à importância do conhecimento dos discursos cinematográficos imbricados nas obras, a AD deve seguir do

geral para o particular, criando primeiro um contexto (espaço, tempo, situação) para passar em seguida aos detalhes (informações específicas e subjetivas dos personagens - seus estados emocionais e pensamentos), da mesma forma que os planos e sua montagem são apresentados. Dependendo da situação, cabe, inclusive, fazer referência a cores, pois se sabe que muitas PCDVs com cegueira adquirida conservam a lembrança e o significado de determinadas cores. Mesmo aquelas com cegueira congênita, embora nunca tenham visto uma cor, podem entender seu significado social em função da convivência com videntes. Por exemplo, apesar de não terem visto o branco, a cor remete ao sentido da paz (DAVID, HAUTEQUEST E KASTRUP, 2012, p. 134).

De maneira geral, a AD de *A Mulher Invisível* é muito bem estruturada e se aproxima do modelo proposto por Alves et al. (2011), principalmente na marcação de mudança de cena – ou utilizando o advérbio de tempo “agora” ou com a expressão “outra cena” ou descrevendo o ambiente que se apresenta geralmente em plano geral, como “imagem panorâmica”. No entanto, observa-se que alguns pontos não são contemplados, como a não associação das características dos personagens aos seus nomes, a descrição incompleta das características físicas dos personagens e do cenário e a ausência de cores. Na proposta apresentada a seguir tentou-se apresentar alternativas a essas questões.

#### **4.4. PROPOSTA DE AUDIODESCRIBÇÃO À LUZ DA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA E DA SEMIÓTICA.**

Payá (2010) propõe a etiquetagem dos elementos cinematográficos, suas funções dentro da obra. Sua correspondente tradução para AD e suas repercussões, buscando um novo direcionamento à audiodescrição de filme de acordo com o contexto audiovisual através de um programa chamado *Taggetti Imagen*, que serve tanto para sistematizar e compreender o texto audiodescrito quanto para comparar e classificar os procedimentos textuais que traduzem os recursos imagéticos de um filme. A pesquisa feita com aproximadamente treze filmes, mostrou que são comumente utilizados adjetivos e advérbios para enfatizar o discurso no campo semântico das emoções em detrimento da descrição pura das ações. Para a autora, “para entendermos melhor o percurso do audiodescritor ao traduzir um filme, devemos percorrer o caminho que une os dois textos, filme e filme audiodescrito. Desse modo, será possível analisar o sentido da linguagem de câmera assim como a tradução da informação visual em um discurso verbal organizado e especializado”. (PAYÁ 2010: 113-114).

Para essa categorização, ela divide os níveis de leitura da imagem em encenação, enquadramento e sequências e os confronta com os níveis de escrita do texto verbal, o nível lexical, o nível morfossintático e o nível discursivo. A divisão de imagens é no nível do plano, nível da sequência e nível do filme (narrativa).

**Tabela 4:** Classificação do *Taggetti Imagen*

<b>ETIQUETAS DE LINGUAGEM FÍLMICA</b>	<b>FUNÇÕES</b>	<b>CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADA NA AD</b>
- Enquadramento - Tipos de plano - Planos estáticos - Plano geral	- descrever	- Lugar - Coesão com a cena ou sequência anterior
- Plano aberto - Plano médio	- narrar	- Postura corporal - Figurino - Movimentos em cena
- Plano americano - Primeiro plano	- analisar	- Linguagem corporal - Expressão facial - Olhares - Psicologia
- Plano de detalhe	- assinalar	- Metonímia - Coesão
- Planos com movimento - Movimentos de câmera	- descrever -narrar -assinalar - acompanhar	- Evidência do dispositivo cinematográfico - Verbos de movimento - Conjunções de lugar - Verbos de percepção
- Sequência - Transições - Dissolvimentos <i>Fade-in</i> <i>Fade-out</i>	- pausa narrativa - elipses	- Conectivos temporais - Conectivos espaciais - Evidência do dispositivo cinematográfico
- Plano e contraplano - Montagem alternada - <i>Montagem paralela</i> - <i>Flashbacks</i>	- narrar - associar - contrapor	- Conectivos temporais - Conectivos espaciais - Verbos de cognição, etc
Fonte: Adaptado de Payá, In. Jiménez Hurtado et al., 2010.		

De acordo como quadro de Payá (2010), como quase todos os planos são estáticos, requerem uma maior descrição, seja do ambiente, figurinos ou até mesmo ações dos personagens. A articulação dos planos mediante a montagem é importante, pois aponta alguns significados dentro da história; por exemplo, o escurecimento da tela equivale a uma pausa narrativa e normalmente é audiodescrito com conectores discursivos temporais – tais como: depois, outro dia, no dia seguinte – não se pode também, no momento de elaboração do roteiro de AD, ignorar os elementos diegéticos e extradiegéticos que dão pistas visuais ou sonoras à narrativa.

Seria necessário um tempo maior para audiodescrever esses planos, porém a AD do filme em questão não pôde contemplar todas as cenas, principalmente nos enquadramento e nos planos que deixam a expressão facial dos atores em bastante evidência, ou seja, nem sempre foram identificadas claramente as emoções dos personagens, reações e suas intenções e no desenrolar da trama. O que se buscou nesta proposta foi compreender a ideia de cada cena, seu porquê, isto é, sua semiose e o sentido geral do filme para elucidar de forma clara, mas sem perder o humor característico da obra, os índices de loucura de Pedro e sua relação com Amanda.

Dessa forma, serão apresentados alguns exemplos de trechos do longa-metragem que demonstram essas diferenças entre a AD original do filme *A Mulher Invisível* e as propostas feitas nesta dissertação, tomando como base os modelos de Alves et al (2011) e Payá (2010), bem como a semiótica peirceana:



**Figura 13: Pedro conversa com o espectador.**

A primeira cena do filme apresenta um homem olhando diretamente para câmera, passando a ideia de que está conversando com o espectador.

Logo no início foi feita uma descrição maior do homem e do que ambiente em que ele se encontra. Isto ocorreu principalmente devido ao enquadramento e ao plano desta cena (primeiro plano). A AD proposta tem mais detalhes do que a AD original, e segue os parâmetros de Hurtado (2007).

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano estático</li> <li>- Primeiro Plano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Descrever</li> <li>- Analisar</li> </ul>	<p>2:00 - Um rapaz branco de cabelos e barba pretos aparentando um pouco mais de 30 anos. Ele fala para alguém que não aparece na tela.</p>
		<p><b>AD PROPOSTA</b></p> <p>2:00 - Um rapaz branco de cabelos e barba pretos, camisa branca social, aparentando um pouco mais de 30 anos. <u>Sorridente</u>, ele fala com alguém que não está visível na tela.</p>

A AD descreve as características físicas do personagem principal, mas a mudança do roteiro também foi baseada na ideia para dar um indício de como Pedro era antes e depois de se separar da Marina e mais à frente quando encontra com Amanda, devido ao seu figurino, principalmente.



Figura 14: Apresentação de Vitória (a vizinha de Pedro) ao público.

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano estático - Plano Geral	- Descrever <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lugar</li> <li>• Personagem</li> </ul>	2:46 - Uma moça de cabelos pretos e óculos, sentada na mesa de uma cozinha. Ela escreve num caderno. Um livro está aberto na mesa. Ao lado outro de antologia poética de Carlos Drummond de Andrade.
		<b>AD PROPOSTA</b>
		<u>Na cozinha, uma moça magra de cabelos pretos, curtos e óculos, sentada à mesa. Ela escreve em um caderno. Um livro está aberto sobre a mesa. Ao lado, outro de antologia poética de Carlos Drummond de Andrade.</u>

Como no começo do filme são feitas as apresentações dos personagens, o fato de citar as características físicas é importante para poder identificá-la e mais que isso, diferenciá-la de Amanda, visto que são estereótipos de mulheres diferentes. Uma descrição que deve permanecer é a presença do livro de Carlos Drummond de Andrade; pois enfatiza, de maneira implícita, as tendências românticas importantes para compor a identidade da personagem. A

inclusão do lugar logo no início da audiodescrição, por sua vez, indica não apenas a localização física da personagem mas também tem a intenção de servir como índice do seu arquétipo de dona de casa reprimida além de passa a impressão de aspecto de refúgio que a cozinha representava em relação ao seu marido e de ligação ao desejado mundo de Pedro. Isto é, situa o espectador que por vezes Vitória estará na cozinha para abrigar-se do marido autoritário ao mesmo tempo em que pode ouvir o que acontecia na casa de Pedro, o homem por quem ela mantinha um amor platônico. Através do uso de advérbios de lugar, pode-se demarcar o posicionamento dos personagens; os verbos são utilizados para identificar a encenação-ação dos personagens; e os adjetivos, para identificar a emoção ou característica dos personagens, que facilita na hora do espectador fazer uma relação entre voz, atributos e personagens no contexto fílmico.



**Figura 15: Situa a localização espacial da cena.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Grande Plano Geral	- descrever	8:19 - Outra cena. Uma multidão dança numa área com tendas e palco montado
		<b>AD PROPOSTA</b> Outra cena. Numa festa rave, uma multidão dança numa área grande com tendas e palco montado.

Depois de semanas isolado e deprimido em casa, Pedro é levado a uma *rave* por seu amigo Carlos. O acréscimo da palavra *rave* foi motivado por haver tempo para a descrição, caracterizando o local e sua amplitude, além do tipo de pessoas frequentadoras. A determinação do lugar, embora possa restringir o alcance da AD, atende, primeiramente, a prescrição de descrever no sentido do amplo para o restrito, qualificando inicialmente o espaço. Além disso, entendeu-se que a descrição original (“Uma multidão dança numa área com tendas e palco montado”) não conduz satisfatoriamente ao amplo significado e diversas implicações que a palavra *rave* encerra.

Buscou-se, dessa forma, explorar a familiaridade e o incentivo de conhecimento de mundo dos espectadores. Nesse caso uma reflexão a respeito da familiaridade do público, precisa ser levantada. Se por um lado o uso da palavra *rave* pode sugerir que apenas as PCDVs que possuem alguma experiência nesse tipo de festa poderiam entender a AD, talvez na realidade essa mudança exija menos familiaridade que o texto original, pois este ao descrever a situação apenas com referências ao modo como as pessoas se vestem, dançam, ou ao uso de drogas requer do espectador um conhecimento mais avançado no tema para poder defini-lo apropriadamente.

A cena também serve para incitar uma comparação dos diferentes ambientes em que Pedro estava vivendo, isto é, a radical mudança pela qual ele estava passando (de ficar em sua casa sombria, sozinho para ir a um lugar grande, iluminado, agitado e cheio de gente). A contraposição de elementos visuais contraditórios, também, é um recurso importante para compor o ritmo do filme. Nessa sequência, por exemplo, a contradição entre o estilo de roupa, as cores e movimentos relacionados a Pedro e à *rave* que o circunda são essenciais para, primeiro, enfatizar o estado psicológico do personagem, por meio da comparação, e, segundo, para criar a noção de absurdo responsável pela consecução do humor que o filme tenta expressar.



**Figura 16: reação de Pedro diante da sua separação de Marina.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Primeiro Plano	- Analisar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Expressão facial</li> <li>• Olhares</li> </ul>	---
		<b>AD PROPOSTA</b>
		00:07:05 - Pedro está com os <u>olhos cheios de lágrimas.</u>

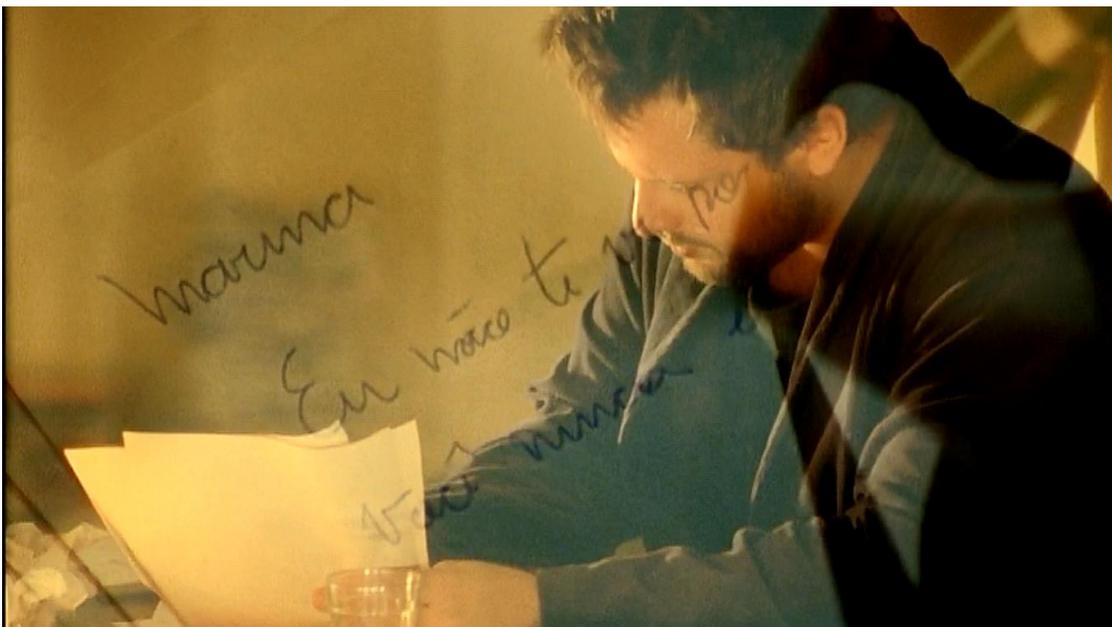
Na cena anterior, Marina diz a Pedro que não era feliz a seu lado e que iria embora com outro homem, pois ele a sufocava com tanto amor. Por isso, nesta cena pensamos ser necessário enfatizar os olhos de Pedro na AD, já que demonstravam sua reação imediata diante da revelação de Marina e seu desespero com a separação. Na AD original não foi ao menos citado o comportamento (nem o sentimento) de Pedro; mesmo havendo tempo para tal inserção.



**Figura 17: descrição do ambiente e do personagem.**

Entre os instantes 11'54'' e 12'17'' houve um intervalo que poderia ser audiodescrito com as mudanças ocorridas na casa de Pedro e desorganização que ele mesmo se encontrava depois de ter sido abandonado pela esposa Marina, o que vai levá-lo a um nível de loucura que o fará idealizar uma mulher perfeita – a mulher invisível.

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Geral	- Descrever <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lugar</li> <li>• Personagem</li> </ul>	--
		<b>AD PROPOSTA</b>
		11:54 – <u>Pedro</u> lê. <u>Sala</u> iluminada à luz de velas. Vários livros espalhados. Uma garrafa de uísque em cima da mesa.



**Figura 18: Pedro escreve uma carta para Marina.**

Nesse momento, no ápice de desespero por causa da separação com Marina, Pedro escreve uma carta de despedida dizendo que ela nunca existiu e se desvincula das antigas lembranças. Na cena seguinte, ele escuta Amanda batendo na sua porta para pedir uma xícara de açúcar. Mesmo com medo, ele vai abrir a porta e se apaixona por ela à primeira vista. É necessário observar a luz e as sombras nesta cena para entender a simbologia do cenário montado e propor uma AD que fale também da iluminação (como elemento diegético).

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Médio	- Narrar	12:19 - Apartamento iluminado apenas pelas velas.
		<b>AD PROPOSTA</b> 12:19 - Apartamento <u>iluminado apenas pelas velas</u> . Pedro escreve uma carta para Marina e fala enquanto escreve.

Não foi indicado que o que Pedro falava era na verdade a carta que ele estava escrevendo para Marina. Enfatizar que o apartamento está iluminado apenas por velas tem como intuito descrever sua decadência, isto é, seu estado financeiro e psicológico.



**Figura 19: Pedro na fila (com Amanda).**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Médio	- Narrar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura corporal</li> <li>• Movimentos em cena.</li> </ul>	46:35 - Pedro na fila com os braços estendidos para o lado como se abraçasse alguém.
		<b>AD PROPOSTA</b>
		46:35 – Pedro <u>na fila eom os braços estendidos como se abraçasse alguém.</u> Amanda não está na cena

Aqui, Pedro e Amanda estão na fila do cinema e são observados por Vitória e Carlos. Amanda aparece e desaparece da cena o tempo todo, já que são mostradas tanto a visão de Pedro, quanto a visão dos outros personagens. Propomos descrever esta cena e sua dualidade, sem explicitar que Pedro está louco e por isso somente ele vê Amanda, mas deixar claro que, como esta cena é vista por outro personagem, algumas vezes Amanda não aparece.



**Figura 20: Carlos observa Pedro.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Americano	- Analisar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Expressão facial</li> </ul>	46:37 – Carlos o <a href="#">olha assustado.</a>
		<b>AD PROPOSTA</b>
		Sem sugestões

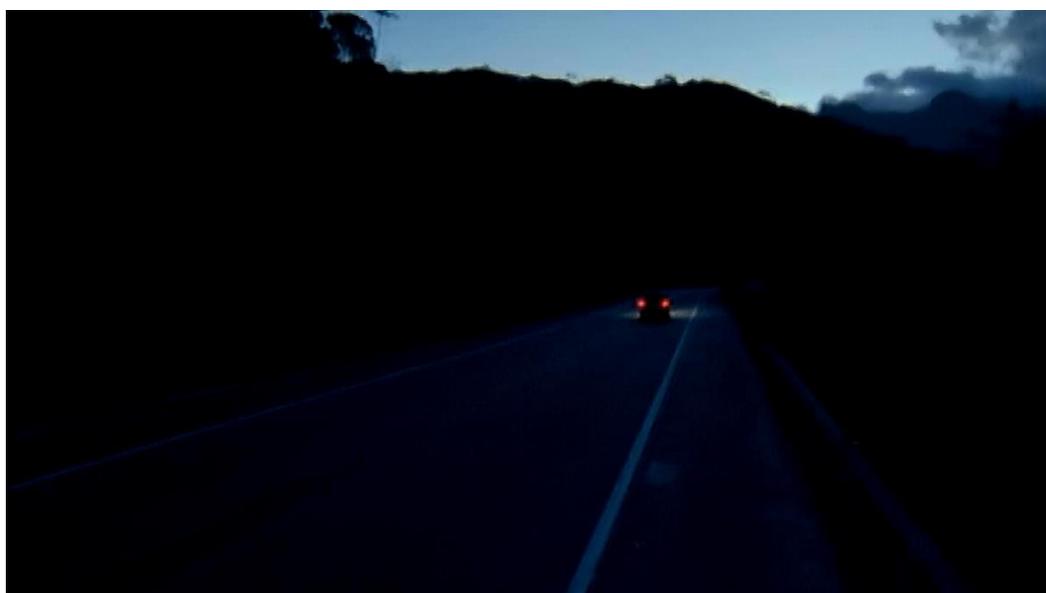
Na figura 20 pode ser observada a expressão de Carlos que não entendia o que estava acontecendo com seu amigo. Ele, de longe, observava Pedro falando sozinho. Não houve sugestão para uma nova AD visto que a original contemplou a expressão facial de Carlos por meio do uso de adjetivo ‘assustado’.



**Figura 21: Pedro no cinema.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Médio	- Narrar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura corporal</li> </ul>	48:56 – Pedro está sozinho com a <u>língua de fora e com os braços posicionados como se abraçasse e beijasse alguém.</u> 49:03 – Uma senhora sentada atrás o olha assustada.
		<b>AD PROPOSTA</b> Sem sugestões. Concordamos com a descrição.

Assim como ocorre na cena da imagem 18, na imagem 21 temos pontos de vistas de diferentes personagens. Amanda só aparece para Pedro; enquanto ele a beija, os outros acreditam que o mesmo ficou louco. Nesta cena não houve sugestão de mudança na AD, pois o engraçado na cena está justamente no fato de Amanda não aparecer e ele fazer vários gestos como se a beijasse. E se explicar a cena, a graça se perde.



**Figura 22: mudança de ambiente.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Travelling • Planos com movimento de	- Descrever - Narrar - Assinalar - Acompanhar	1:36:57 – Amanhecer. Um carro cruza estrada. Pedro olha a multa e chora.
		<b>AD PROPOSTA</b>

câmera.		Outro dia. Um carro cruza a estrada.
---------	--	--------------------------------------



**Figura 23 – Pedro conhece Amanda.**

ASPECTO FÍLMICO	FUNÇÃO	AD ORIGINAL
- Plano Estático - Plano Médio - Contraplano	- Narrar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura corporal</li> </ul>	---
		<b>AD PROPOSTA</b>
		14:40 – Pedro olha para Amanda. Ele repete com os lábios tudo que ela fala.

Neste momento não houve audiodescrição, porém deveria ser dito que Pedro fala tudo o que Amanda fala, isto é, ele mexe seus lábios como se ele mesmo falasse o que Amanda diz já que a fala é exatamente igual. Este fato já é um índice da loucura dele, pois como Amanda é uma mulher inventada, tudo que ela faz é o que Pedro pensa, diz e gostaria que uma mulher fizesse por e para ele. O fato de ele mover os lábios acompanhando a fala de Amanda não deixa claro que ele está louco, mas é um índice de sua loucura ao idealizar a mulher perfeita. Este é mais um elemento que ajuda o espectador a chegar a uma conclusão a respeito do estado psicológico de Pedro e por isso não pode ser omitido na audiodescrição.

Na figura 22 pode-se observar de maneira estruturada a mudança temporal e espacial de uma cena para outra, isto é, a sequência que entre as cenas.

Em outras sequências a amplitude da imagem, assim como o movimento e a mudança no ambiente são associadas à dinâmica interna dos personagens. Na sequência que se inicia em 11'31", por exemplo, o uso do GPG (panorâmico) impõe a noção de magnitude e em conjunto com o transcorrer do tempo, demarcado pela transformação do ambiente, denota a mudança interna que está se desenrolando no personagem e, por fim, as características

meteorológicas que encerram a sequência, um tempo nublado, podem induzir na audiência a noção de que um temperamento sombrio, ou depressivo, vai se apossando de Pedro, o que pode ser útil para o entendimento das cenas subsequentes.

A partir desses exemplos acredita-se que é possível manter a ideia original do filme de não revelar a “verdadeira identidade” de Amanda, mas ao mesmo tempo, explicitar as sensações do personagem, as mudanças e os índices de loucura tão importantes para a compreensão do enredo desta obra fílmica, por meio de uma construção semiótica, da estética cinematográfica, fazendo escolhas sintáticas adequadas para a elaboração do roteiro da AD, como abstando-se do uso de linguagem fílmica para não dificultar a compreensão pelas PCDVs que não tem familiaridade com o cinema.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa partiu da hipótese de que o conhecimento sobre os aspectos semióticos e de cinematografia influencia o resultado da AD. A partir dessa proposição e do estudo da prática fílmica foi elaborado um roteiro alternativo para a audiodescrição do longa-metragem *A mulher invisível*, buscando conciliar o texto aos aspectos teóricos discutidos.

O filme é um exercício semiótico pois, de um lado o diretor tenciona transmitir à audiência um ajuntamento de significados, utilizando-se dos signos de que dota sua obra, e do outro os espectadores constroem sua interpretação condicionados pelas suas experiências subjetivas. Então, já se pode chegar a duas conclusões: (i) que os recursos da gramática e estética cinematográficas são os meios utilizados para atingir o objetivo da comunicação dos significados de cada cena e de toda a obra como um produto semiótico e que (ii) o êxito desse processo comunicativo é dependente da familiaridade do espectador nos temas abordados.

No caso da AD há uma camada adicional de complexidade, pelo o fato de os filmes quase integralmente buscarem a comunicação com videntes, explorando fartamente elementos visuais. O ADR então tem de compreender o modo de interação com o mundo próprio das PCDVs para expressar os significados pretendidos pelo emissor de maneira homóloga, ou seja, capaz de provocar também as emoções, sensações e raciocínios que julga serem aqueles propostos na obra originalmente.

A maneira como se constroem as imagens por meio da estética cinematográfica condiciona o trabalho do ADR não apenas por delimitar os espaços, ritmo ou densidade de significados, mas também pelo fato de portar sinais das intenções do emissor, implicando em uma segunda leitura, subjacente àquela dos elementos presentes na tela. Por causa desse aspecto o ADR precisa observar detalhadamente em seu trabalho não apenas o enredo da obra a ser audiodescrita, mas também *o modo* como são produzidas as imagens e os sons, para assim julgar a relevância de cada elemento para um entendimento que ele supõe ser aquele proposto pelo emissor. Desse modo, ele assume o papel do espectador ideal do ponto de vista do emissor, investigando semioticamente os sinais implícitos nos elementos cinematográficos e a diegese da obra, conjuntamente com as ideias apresentadas pelo enredo, para compor sua interpretação das intenções semióticas e em seguida compatibilizá-las às restrições técnicas da narração que irá transmiti-la para a audiência.

O ADR deve ser então um leitor modelo por se colocar tanto no lugar do emissor da ideia como do receptor. Ele vê e entende o processo na “língua” do emissor e na “língua” do receptor para poder ligar as duas partes no diálogo e para isso é importante conhecer a estética

cinematográfica, a narratologia e a gramática do cinema de um lado e do outro lado os processos intersemiótico envolvida no processo comunicativo para compor as técnicas da audiodescrição, incluindo a linguagem nela trabalhada.

Segundo a observação do trabalho, não apenas ser possível, mas na verdade necessário, aliar os estudos de audiodescrição ao conhecimento de Cinema e da Semiótica. Nesse sentido, ao dominar os recursos cinematográficos e as diretrizes de AD, principalmente aquelas propostas na etiquetagem da narrativa imagética de Payá (2010), e baseando-se em uma análise semiótica, o ADR pode obter um resultado bastante significativo no que diz respeito à qualidade e acuidade de suas audiodescrições.

Além disso, como enfatiza Payá (2007), o ADR deve ter em mente que os roteiros de filme e de AD são distintos porque possuem objetivos diferentes, mesmo quando descrevem a mesma cena, por isso audiodescrever deve ser uma tarefa exclusiva e individual para cada obra, na qual deve ser levada em consideração a transmutação da linguagem da câmera para a linguagem verbal e o significado de cada informação visual. Logo, o ADR tem de ser também um espectador seletivo, atento e acima de tudo conhecedor de cada uma dessas linguagens e dos procedimentos da AD, cujo resultado está diretamente ligado à receptividade e interpretação única e subjetiva do público, visto que é um processo dinâmico e dialético.

Pode ser verificado, então, que a audiodescrição, assim como qualquer atividade de tradução, é marcada por escolhas que vão depender das leituras realizadas e estratégias adotadas pelo tradutor/audiodescritor; e que o ideal seria que a audiodescrição fosse elaborada em conjunto com a pré e pós-produção da obra cinematográfica, para que seja levado em consideração tanto elementos narratológicos, de estética cinematográfica e da semiótica para a elaboração do roteiro da AD em todos momentos de sua montagem.

Por fim, conclui-se ainda que os resultados apresentados tratam-se de uma contribuição para o campo da TAV, contudo, há um longo caminho a ser percorrido até o pleno desenvolvimento desta área de pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALONSO, Fernando. Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. **TRANS. Revista de Traductología**. Malaga, n.II, 2007, p.15-30.

ALVES, Soraya F.; TELES, Veryanne C.; PEREIRA, Tomás V. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. In **Revista Tradução e Comunicação**. N. 22, 2011. Disponível em: <<http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/3158>>. Acessado em: 18 de julho de 2013.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: Uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello e FILHO, Paulo Romeu. **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras**. São Paulo, 2010, 93-115.

ARISTIA. **Audiodescripción: breve historia**. Disponível em <<http://www.audiodescripcion.com/brevehistoria.html>>. Acessado em 25 de agosto de 2013.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. In: Ofício de arte e forma, 6ª Ed. Campinas, SP: Papirus Editora, p. 89 -153, 2008.

BATISTA, Cecília Guarnieri. **Formação de Conceitos em Crianças Cegas: Questões Teóricas e Implicações Educacionais**. Psicologia: Teoria e Pesquisa Jan-Abr 2005, Vol. 21 n. 1, pp. 007-015.

BENECKE, B. Audio-description. In: Gambier, Y. (ed.) **Meta**. Volume 49, no. 1, abril de 2004, p. 78-80. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.html>>. Acessado em: 10 de dezembro de 2013.

BRANIGAN, Edward. **O plano-ponto-de-vista**. In: Ramos, Fernão Pessoa (Org.) Teoria contemporânea do cinema, Vol. 2, Documentário e narrativa ficcional. Senac, São Paulo, 2005. pp. 251-268.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004.

BRASIL. Decreto nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005.

BRASIL. Decreto nº 5.762, de 27 de abril de 2006.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L10098.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10098.htm)>.

BRASIL. Ministério das Comunicações. Portaria nº 188 de 24/03/2010. Disponível em: <[http://www.mc.gov.br/images/documentacao-acessibilidade/acessibilidade\\_188.pdf](http://www.mc.gov.br/images/documentacao-acessibilidade/acessibilidade_188.pdf)>. Acesso em: 08 de agosto de 2013.

BOURNE, Julian; JIMÉNEZ HURTADO, Catalina. From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. . In: CINTAS, Jorge Díaz. (ed.) **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, 175-187

CASADO, Pelo Rev.do Pe. Américo.**Técnica cinematográfica e leitura fílmica**.Disponível em: < <http://www.domusmundi.org/outros/filmica/filmica.html>>. Acessado em: 10 de janeiro de 2014.

CATTRYSSE, Patrick. Audiovisual Translation and New Media. In: R. HODGSON, JR. and P.A. SOUKUP (eds.) From One Medium to Another: Communicating the Bible Through Multimedia, **ROWMAN & LITTLEFIELD**. New York: ABS, 1997, p. 67-88.

CODES & GUIDANCE NOTES. Guidance on standards for audio description. Disponível em <[http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc\\_publications/codes\\_guidance/audio\\_description/introduction.asp.html](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/introduction.asp.html)>. Acesso em: 25 de agosto de 2013.

CONVENÇÃO SOBRE DIREITOS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA. Presidência da República Secretaria de Direitos Humanos. **Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência**. 4a edição revista e atualizada, 2011. Disponível em <[http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencao\\_pessoacomdeficienciapdf.pdf](http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencao_pessoacomdeficienciapdf.pdf)>. Acessado em 18 de julho de 2013.

COSTA & FROTA. Audiodescrição: primeiros passos. **Tradução em Revista** 11, 2011/2, p. 1-15. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)>. Acessado em 10 de dezembro de 2013.

DAVID, Jéssica; HAUTEQUESTT, Felipe; KASTRUP, Virginia. **Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural**. Fractal: Revista de Psicologia, Vol. 24 – No. 1, p. 125-142, Jan./Abr. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922012000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922012000100009&script=sci_arttext)>. **Acesso em 29/06/2013**).

DIAZ-CINTAS, J. Audiovisual Translation Today. A question of accessibility for all. **Translating Today**, v. 4, p. 3-5, 2005.

DIAZ-CINTAS, Jorge. Por una preparación de calidade en accesibilidad audiovisual. **TRANS-Revista de Traductologia**. Universidad de Málaga, n.II. Departamento de Traducción y Interpretación. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007, 45-99.

DIAZ-CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla. Introduction: The Wealth and Scope of Audiovisual Translation. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla.(ed.). **Audiovisual Translation- Language Transfer on Screen. Great Britain**: Palgrave/Macmillan, 2009, 1-17.

DIAZ-CINTAS, Jorge. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: CINTAS, J. D. (ed.) **New Trends in Audiovisual Translation**. Bristol, UK; Multilingual Matters, 2009, 1-18.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 4ªed. 2012.

ECO, Umberto. **Nos limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: a cooperação interativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ECO, Umberto. **The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 284p.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAÚJO, Vera S. Questões terminológico e conceituais no campo da Tradução Audiovisual (TAV). PUC-Rio, **Tradução em Revista** 11, 2011/2, 1-23. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)> Acesso em: 05 de dezembro de 2013.

FRANCO, Eliana; SILVA, Manoela Cristina Correia da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, Lívia Maria Villela de Mello e FILHO, Paulo Romeu. **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras**. São Paulo, 2010, 23-42.

GAMBIER, Yves. Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception. **The Translator**. Special issue on Screen Translation, v. 9, n. 2, p. 191-205, 2003.

GAMBIER, Yves. **Multimodality and Audiovisual Translation**, 2006. Disponível em: <[http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Gambier\\_Yves.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf)> Acesso em: 05 de dezembro de 2013.

GUENAGA, M. Luz; BARBIER, Andre; EGUÍLUZ, Andoni. La accesibilidad y las tecnologías en La información y la comunicación. *TRANS. Revista de Traductologia*, Universidad de Málaga, n.2, 2007. p. 155-170.

GUIDANCE ON STANDARDS FOR AUDIO DESCRIPTION. Disponível em <[http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc\\_publications/codes\\_guidance/audio\\_descripti on/introduction.asp.html](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_descripti on/introduction.asp.html)>. Acesso em: 25 de agosto de 2013

HERNANDEZ BARTOLOMÉ, Ana I. & MENDILUCE CABRERA, Gustavo. La semiotica de la traducción audiovisual para invidentes. **Revista de la Asociación Española de Semiotica**, nº 14, 2005. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00362842088072840032268/029215.pdf?incr=1>> Acessado em: 25 de agosto de 2013.

HURTADO, Catalina Jiménez. Una gramática local del guiñon audiodescrito. Desde la semántica de un nuevo tipo de traducción. In: HURTADO, Catalina Jiménez (ed). **Traducción y accesibilidad**. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos:

nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt AM Main: Peter Lang, 2007, p.55-80.

HURTADO, Catalina Jiménez; SEIBEL, Claudia et al. *Multisemiotic and Multimodal corpus analysis: na application to audiodescription*. Comunicação apresentada na mesa redonda: Quantifying Audiovisual Translation Research. **Media for all Conference**, 2009. Disponível em: <<http://www.mediaforall.eu/all3/table3.html>>. Acessado em: 13 de janeiro de 2014.

**ITC Guidance On Standards for Audio Description**, 2000. <[http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc\\_publications/codes\\_guidance/audio\\_description/index.asp.html](http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html)>

IBGE. Resultado do Censo 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br>>. Acessado em: 05 de janeiro de 2014.

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

JOST, François; GAUDREAULT, Andre. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

KASTRUP, Virgínia. Atualizando virtualidades: construindo a articulação entre arte e deficiência visual. In: MORAIS, M., KASTRUP, V. (org.). **Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual**. Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 52- 73.

LEFEVERE, André. **Translation, rewhiting and the manipulation of literary fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LIMA, Francisco. **Áudio-descrição: arte e linguagem a serviço da pessoa com deficiência visual**. Disponível em: <<http://www.lerparaver.com/node/10690>> Acessado em: 25 agosto de 2013.

MARTINEZ, Sabrina L. Tecnologia digital, acessibilidade e novos mercados para o tradutor audiovisual. PUC-Rio, **Tradução em Revista** 11, 2011/2, 1-8. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)> Acesso em: 10 de dezembro de 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. **Audiodescrição da minissérie policial Luna Caliente: uma proposta de tradução à luz da narratologia**. Tese (doutorado). Universidade da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello e FILHO, Paulo Romeu. **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras**. São Paulo, 2010.

**NORMA AENOR – UNE153020**. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. AENOR, Madrid, 2005

NUNES, Elton Vergara; DANDOLINI, Gertrudes; SOUZA, João Arthur de; VANZIN, Tarcísio. Mídias do conhecimento: um retrato da audiodescrição no Brasil. DataGramZero –

Revista de Ciência da Informação, v.11, n.6, art. 5. Dezembro de 2010. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/dez10/Art\\_05.htm](http://www.dgz.org.br/dez10/Art_05.htm)>.

ONU 2011. World report on disability. Disponível em: <[http://whqlibdoc.who.int/publications/2011/9789240685215\\_eng.pdf/](http://whqlibdoc.who.int/publications/2011/9789240685215_eng.pdf/)>. Acessado em: 10 jan 2014.

ROMEU, Paulo. **A saga da audiodescrição no Brasil**. Disponível em <<http://blogdaaudiodescricao.blogspot.com/2009/10/saga-da-audiodescricao-no-brasil.html>>, Acessado em: 25 de agosto de 2013.

PAYÁ, Maria Pérez. Recortes de cine audiodescrito: el lenguaje cinematográfico en *Taggeti Imagen* y su reflejo en audiodescripción. In JIMÉNEZ, Catalina; RODRIGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (eds.). **Un corpus de cine**. Teoría y práctica de la audiodescripción. Grana: Ediciones Tragacanto, 2010.

PAYÁ, Maria Pérez. **Guión cinematográfico y guión audiodescriptivo: um viaje de ida e vuelta**. Programa Interuniversitario de Doctorado “Traducción, Sociedad y Comunicación”, Dirección: Catalina Jiménez Hurtado. Universida de Granada, 2007.

PAYÁ, Maria Pérez. La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. In: HURTADO, Catalina Jiménez (ed). **Traducción y accesibilidad**. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 4ªed. 2012.

PIETY, Philip J., The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process. **Journal of Visual Impairment & Blindness**, Volume 98, Number 8. August 2004. Disponível em <<http://www.eric.ed.gov/PDFS/EJ683817.pdf>>. Acessado em 25 agosto de 2013.

PLANO VIVER SEM LIMITES. **Decreto nº 7.612**, de 17 de novembro de 2011. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm)>. Acessado em: 18 de julho de 2013.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. SP: Perspectiva, 1987

POSADAS, Gala Rodríguez. La audiodescripción: parámetros de cohesión. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (ed.). **Traducción y accesibilidad Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos; nuevas modalidades de Traducción Audiovisual**. 2008, p.93-109.

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

SALWAY; VASSILIOU and AHMAD. **What Happens in Films?**, IEEE Conference on Multimedia and Expo, ICME, 2005.

TRAMAD. **O que é audiodescrição?** Disponível em <<http://audiodescricaoabrasil.blogspot.com/>>. Acessado em 05 dezembro de 2013.

TRÖMEL, Stefan. **La integración de las personas con discapacidad desde una perspectiva Europea.** Disponível em: <<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application/msword&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1202765076479&ssbinary=true>>. Acessado em 25 de agosto de 2013.

VARELA, Regiane Barbosa. **Uma abordagem semiótica da narrativa cinematográfica em "Assassinos por natureza" ("Natural born killers"), de Oliver Stone.** Estudos Semióticos, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <[www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es)>. Acesso em 13/01/2014.

VERCAUTEREN, Gert. Towards na European Guideline for audio description: a comparative analysis. In: DIAZ-CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (org.). **Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language.** Amsterdam: Rodopi, 2007, p.139-149.

VYGOTSKY, L.S. **Fundamentos de defectologia.** La Habana: Pueblo y Educación, 1989. (Obras escogidas, tomo V.).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª impressão 2012.

## FILMOGRAFIA

**A mulher invisível.** Direção: Claudio Torres. Brasil: Globo Filmes; Warner Bros; Conspiração Filmes, 2009. 105 min: DVD, son/ad., color.

## APÊNDICES

### AUDIODESCRIÇÃO DO FILME “A MULHER INVISÍVEL”

Começo: são audiodescritos os patrocinadores e elenco. (o audiodescritor faz uma escolha acertada já que, logo no início do filme o personagem de Selton Melo já começa falando).

2:00 - Um rapaz branco de cabelos e barba pretos aparentando um pouco mais de 30 anos ele fala para alguém que não aparece na tela.

2:00 – Um rapaz branco, de cabelos e barba pretos, camisa social, aparentando um pouco mais de 30 anos. Sorridente, ele fala com alguém que não está visível na tela.

2:23 - Agora céu claro com nuvens

2:29 - Na tela aparece o nome do filme A MULHER INVISÍVEL

2:29 - Na tela surge o nome do filme A MULHER INVISÍVEL

2:31 – Na sequência vista da lateral de vários edifícios, um próximo ao outro. Ao fundo, parte de uma montanha.

2:37 – Sala de um apartamento. Uma mesa com jarro de flor em cima.

2:37 – Sala de um apartamento limpo. Uma mesa com jarro de flor em cima

2:46 - Uma moça de cabelos pretos e óculos, sentada na mesa. Ela escreve num caderno. Um livro está aberto na mesa. Ao lado outro de antologia poética de Carlos Drummond de Andrade.

2:46 – Na cozinha, uma moça magra de cabelos pretos e óculos, sentada na mesa de uma cozinha. Ela escreve num caderno. Um livro está aberto na mesa. Ao lado outro de antologia poética de Carlos Drummond de Andrade.

2:55 – Agora o rapaz do início do filme e outro homem mais velho saem ao mesmo tempo de um elevador e ficam enganchados na porta.

2:55 – Agora o rapaz do início do filme e outro homem mais velho saem ao mesmo tempo de um elevador e ficam entalados na porta.

3:02 - O homem mais velho sai contrariado e sai primeiro do elevador.

3:02 - O homem mais velho, aborrecido, sai primeiro do elevador.

3:06 – O rapaz está com um buquê de rosas na mão sai logo atrás.

3:10 – O homem mais velho entra no apartamento

3:13 - O mais jovem destranca a porta do apartamento ao lado.

3:16 - A moça guarda os livros apressadamente.

3:18 - Tira os óculos, recosta na cadeira e segura a caneta.

3:18 - Tira os óculos, ajeita-se na cadeira e segura a caneta.

3:22 - O homem aparece na cozinha e olha sério pra moça, que olha pra ele e baixa a cabeça.

3:27 - O homem tira o casaco, pendura-o. Pega uma arma e engatilha.

3:27 - O homem tira a jaqueta, pendura-o. Pega uma arma e engatilha.

3:34 – O rapaz entra no apartamento ao lado.

3:36 – A moça levanta o rosto como se quisesse escutar

3:46 – O homem na sala dá um arrote.

3:46 – Na sala, o homem arrota.

3:48 – Ele está com o controle remoto da TV na mão

3:50 – A moça o olha

3:59 – A moça levanta e vai para perto da parede no canto da cozinha.

4:04 - Ela olha. pra sala e coloca o ouvido na parede

4:10 – Agora apartamento do rapaz

4:13 – O rapaz esconde o buquê de rosas nas costas. Sorri e anda até o quarto.

4:13 – O rapaz esconde o buquê de rosas atrás das costas. Sorri e anda até o quarto.

4:19 – Uma mulher está na janela do quarto de cabeça baixa.

4:19 – Na janela do quarto, uma mulher está olhando cabisbaixa para fora..

4:24 – O rapaz mostra o buquê. A mulher olha para ele.

4:30 – Pedro baixa o buquê.

4:32 – A moça do apartamento ao lado se assusta e tira o ouvido da parede.

4:54 – A moça pega um copo e encosta a boca do copo na parede e encosta o ouvido no fundo do copo.

5:00 – Marina puxa uma mala.

5:00 – A mulher, Marina, puxa uma mala.

5:19 – A moça do apartamento ao lado continua com o ouvido encostado no copo.

5:26 – Pedro abre a boca surpreso.

5:31 – Pedro abraça Marina.

5:38 – Pedro fica sério.

5:44 – Pedro afasta Marina que vai atender a porta.

5:51 – Marina abre a porta. Um homem louro e magro sorri pra ela.

5:51 – Marina abre a porta. Um homem louro, alto e magro sorri pra ela.

5:55 – A moça desliza o copo na parede.

5:55 – A moça desliza o copo pela parede da cozinha.

7:06 – Pedro está com os olhos cheios de lágrima.

7:10 – Marina vai embora.

7:12 – A moça do apartamento se afasta da parede assustada.

7:12 – A moça do apartamento ao lado se afasta da parede assustada.

7:16 – Pedro se encosta na porta e chora.

7:19 – Surge a imagem da implosão de edifícios.

7:28 – Agora Pedro dorme no sofá.

7:31 – Um rapaz abre a janela.

8:19 - Outra cena. Uma multidão dança numa área com tendas e palco montado

8:19 - Outra cena. Numa rave, uma multidão dança numa área com tendas e palco montado

8:29 – Pedro e o amigo chegam

8:42 – Duas meninas se beijam na boca

8:59 – Homens sem camisa e pessoas fantasiadas dançam

09:01 – O amigo empurra Pedro enquanto ele começa a dançar.

09:04 – Ao longe uma menina de minissaia olha pra Pedro, anda na direção dele que vira o rosto.

09:04 – Ao longe uma moça loura, de minissaia olha pra Pedro, anda na direção dele que vira o rosto.

09:26 – Pedro se olha. Ele está de jaqueta preta.

09:26 – Pedro se olha. Ele está vestido de preto.

9:31 – Carla agarra Pedro e o beija na boca.

9:34 - Apartamento. Carla e Pedro saem debaixo do lençol.

9:46 - A moça vizinha de Pedro está com o ouvido na parede.

9:46 - Na cozinha, a moça vizinha de Pedro está com o ouvido na parede.

10:06 – Outra moça.

10:21 – Pedro olha devagar para o lado.

10:21 – Pedro olha vagarosamente e assustado para o lado.

10:22 – Outra moça fuma na cama.

10:26 – Agora duas moças.

10:38 – Pedro põe as moças pra fora. Tranca a porta.

10:44 – Pedro coloca a mão na testa.

10:47 – Agora, apartamento ao lado.

10:56 – Porta retrato com foto de Pedro e Marina escrito lembrança de Fortaleza.

11:01 – Pedro faz carinho na foto.

11:07 – Amigo de Pedro atende o telefone.

11:23 – Pedro desliga o telefone.

11:31 - Imagem panorâmica de edifícios. Fim de tarde com céu nublado. Agora trânsito à noite.

11:38 – Na tela aparece escrito “3 meses depois”.

11:44 – Outra cena. Imagem na penumbra de uma folha de papel escrita. Outras folhas amassadas.

11:50 - Perto das folhas, cotocos de velas acesas.

11:50 - Junto das folhas, pedaços de velas acesas.

11:54 – No final de uma folha de papel está escrito “Sozinho no tempo”.

11:59- Pedro lê. Sala iluminada à luz de velas. Vários livros espalhados. Uma garrafa de uísque em cima da mesa

12:17 – Pedro sentado com a mão no rosto.

12:19 - Apartamento iluminado apenas pelas velas.

12:19 - Apartamento iluminado apenas pelas velas. Pedro escreve uma carta.

12:45 – Pedro tira os olhos do papel e levanta a cabeça.

12:48 – Ele está vestido apenas com um roupão.

12:48 – Ele está maltrapilho, vestido apenas com um roupão.

12:54 – Pedro olha sério para a porta.

13:00 – Pedro dobra o bilhete que escreveu para Marina e coloca embaixo de um pedaço de pizza.

13:00 – Pedro dobra o bilhete que escreveu para Marina e coloca embaixo do resto de um pedaço de pizza.

13:05 - Pega o garfo e anda até a porta.

13:05 - Pega um garfo e anda até a porta.

13:08 – Na sala do apartamento, papéis no chão e jornais empilhados nos cantos.

13:12 – Outras velas acesas.

13:14 – Pedro chega na porta. Olha no olho mágico.

13:20 – Pedro vê a boca e os olhos de uma mulher.

13:22 – Se assusta e se afasta da porta.

13:31 – Pedro destranca a porta e abre devagar.

13:37 – Uma moça alta, loura e de short curto está de costas, se vira e sorri.

13:58 – Pedro coça a barba com o garfo.

14:12 – Olha o corpo de Amanda.

14:12 – Olha o corpo da moça loura, Amanda.

15:04 – Pedro e Amada sorriem

15:23 – Pedro abre a porta, Amanda entra. Pedro olha para bunda dela e fecha a porta.

15:30 - Amanda olha o apartamento

15:48 – Em cima do balcão, garrafas vazias

15:50 – Pedro abra a geladeira

15:57 – Pedro pega o açucareiro e se aproxima de Amanda

16:08 – Pedro coloca o açúcar na xícara de Amanda. O açúcar derrama no chão.

16:14 – Pedro olha fixamente pra Amanda que fica séria.

16:29 – Pedro desmaia

16:35 – Outra cena. Uma pessoa fantasiada de lobo em cima de um palco, uma mulher vestida de chapeuzinho vermelho puxa uma espada.

16:46 – A moça vizinha de Pedro, de óculos escuros está agarrada a um biombo e observa a peça.

16:53 – No palco dá vários golpes de espada no lobo. O lobo cai no chão, chapeuzinho olha pras crianças que assistem a peça assustados.

16:53 – No palco chapeuzinho vermelho dá vários golpes de espada no lobo. O lobo cai no chão. Ela olha pras crianças que assistem à peça assustados.

17:26 – A crianças correm

17:30 – A moça olha pra Lucia que está grávida.

17:34 – Um homem leva um bolo para as crianças

17:51 – Márcio bate palmas com as crianças

17:51 – O homem, Márcio, bate palmas com as crianças

19:05 – Agora, apartamento de Pedro que dorme na cama.

19:05 – Agora, apartamento de Pedro. Ele dorme na cama.

19:09 – A luz do dia entra pela janela

19:15 – Pedro acorda e se espreguiça.

19:19 – Pedro senta na cama e olha para sala que está arrumada.

19:24 – Em cima da mesa há um vaso de flores. Dentro do quarto uma cadeira.

19:27 – Pedro passa a mão no rosto, toma um susto.

19:33 – Amanda entra no quarto com a bandeja na mão.

19:41 – Senta na cama.

19:50 – Amanda dá canja na boca de Pedro.

20:08 – Amanda dá mais canja a Pedro.

20:34 – Pedro bebe mais canja.

20:36 – Pedro olha para Amanda, limpa a boca no pijama.

20:36 – Pedro olha bestificado para Amanda, limpa a boca no pijama.

21:51 – Amanda vai pra sala e se vira.

22:20 – Pedro olha na direção da janela

22:34 – Pedro levanta.

22:50 – Amanda vai abrindo o vestido

22:50 – Amanda abre o vestido compassadamente.

22:53 – Abre outro botão

23:17 – Pedro olha Amanda boquiaberto.

23:21 – Outra cena. A moça do apartamento ao lado sai do elevador. Para no corredor, abre a bolsa, tira uma xícara e suspira.

23:33 – Amanda se aproxima de Pedro. Abre todo o vestido e fica de sutiã e calcinha.

23:43 – Anda deixa o vestido cair e se aproxima mais de Pedro.

23:54 – A moça no corredor dá alguns passos pra frente.

23:59 – Amanda desabotoa o sutiã

24:13 – A moça chega em frente a porta

24:20 – Pedro e Amanda se beijam na boca.

24:27 – Pedro e Amanda caem na cama.

24:29 – A moça em frente a porta ajeita o cabelo e mexe os lábios como se ensaiasse o que fosse dizer.

24:35 – Olha para um lado e para o outro e coloca o dedo na campainha.

24:53 – A moça assustada vai pra porta do outro apartamento, destranca e entra.

25:02 – Agora céu claro e edifícios. Pedro de paletó e gravata em frente a um homem.

25:15 – O homem olha sério para Pedro.

25:36 – Pedro levanta.

26:42 – Pedro abraça o amigo que está sentado.

27:00 – O amigo olha pra Pedro.

27:10 – Dá murros no braço de Pedro.

28:35 – Agora engarrafamento na rua em frente ao prédio de Pedro.

28:42 – A moça vizinha de Pedro entra na portaria com Lúcia.

29:08 – As duas entram no elevador. Pedro entra logo em seguida. A moça se assusta, Lúcia faz cara de surpresa. Pedro fica de costas para as duas.

29:08 – As duas entram no elevador. Pedro entra logo em seguida. A moça se assusta. Sinaliza com a cabeça. Lúcia faz cara de surpresa. Pedro fica de costas para as duas

29:19 – Lúcia e a moça se olham.

29:19 – Lúcia e a moça se entreolham.

29:20 – Pedro está de cabeça baixa.

29:22 – O elevador chega. Pedro sai.

29:27 – Lúcia e a moça saem em seguida.

29:39 – Pedro tira a chave, destranca a porta do apartamento.

29:42 – Lúcia e a moça se olham.

29:47 – Pedro entra no apartamento. Amanda está de sutiã e calcinha abaixada limpando a cadeira.

29:47 – Pedro entra no apartamento. Amanda está de sutiã e calcinha ajoelhada limpando a cadeira.

29:54 – Pedro fecha a porta e olha sério pra Amanda.

30:00 – Amanda levanta.

30:03 - Amanda coloca o pano em cima da mesa e as mãos na cintura.

30:12 – Pedro olha pro corpo de Amanda.

30:13 – Na cozinha do outro apartamento, a moça chora e Lúcia escuta com copo.

30:58 – A moça pega algo no armário.

31:15 – A moça dá um estetoscópio pra Lúcia.

31:21 – Lúcia coloca os tubos no ouvido e a campânula na parede.

31:27 – Pedro dá o paletó pra Amanda que o veste zangada.

31:27 – Pedro entrega o paletó pra Amanda. Ela o veste zangada.

31:46 – Amanda olha pra Pedro.

31:57 – A moça escuta

32:20 – Amanda levanta e vai pra perto de Pedro.

32:24 – Amanda fala no ouvido de Pedro

**32:24 – Amanda sussurra no ouvido de Pedro**

33:35 – Pedro segura a gravata e enxuga o rosto.

**33:35 – Pedro segura a gravata e enxuga o rosto com ela.**

33:50 – Boate. Pedro em pé, sozinho, encostado em uma pilastra.

33:54 – Ele parece impaciente. Olha o relógio e depois para os lados.

34:02 – O amigo de Pedro se aproxima.

34:46 – Uma moça se aproxima, toma o copo da mão do amigo de Pedro e bebe.

34:52 – Abraça e beija Carlos.

**34:52 – Ela, abraça e beija Carlos.**

35:18 - Barbara aponta duas garotas.

**35:18 – Barbara, moça que beija Carlos, aponta duas garotas.**

35:26 – Outra cena. Pedro entra no apartamento, tranca a porta e joga a chave no chão.

35:59 – Amanda dorme.

36:06 – Amanda acorda sorri e senta na cama.

36:44 – É dia. Pedro no carro. Carlos entra.

38:29 – Carro de Pedro parado no engarrafamento.

38:55 – Agora Pedro e Carlos chegam na sala de controle de tráfego e sentam um ao lado do outro.

38:40 – Carlos olha pra Pedro e vira a cadeira e fica de costas pra ele.

38:46 – Outra cena. Trânsito numa rua. Pedro para o carro.

38:54 - Carlos tira o cinto de segurança e desce.

38:56 – Pedro sai com carro.

38:58 – Carlos coloca as mãos no bolso e anda pela calçada. O celular dele toca.

39:24 – Carlos vê a moça vizinha de Pedro, que olha a vitrine de uma livraria.

39:24 – Carlos vê a moça vizinha de Pedro. Ela olha a vitrine de uma livraria.

39:27 – Ele se aproxima.

39:29 – Carlos cai de propósito no chão.

40:04 – A moça sai.

40:08 – Amanda assiste televisão. Pedro chega.

40:48 – Pedro sorri e abre uma caixinha com alianças. Amanda fica surpresa.

40:58 – Pedro tira uma aliança e mostra a Amanda. Amanda levanta uma mão.

41:07 – Pedro coloca a aliança no dedo de Amanda.

41:15 – Pedro coloca aliança no dedo da mão direita. Abre e fecha a mão.

41:20 – Amanda sorri.

41:28 – Pedro e Amanda se beijam

41:31 – A moça do apartamento ao lado chora.

41:46 – Boate. Pedro e Amanda dançam sozinhos na pista de dança. As outras pessoas observam.

42:02 – Pedro e Amanda se beijam.

42:13 - Pedro e Amanda se beijam de novo.

42:15 – No canto da boate, Carlos e Barbara se beijam também.

42:28 – Carlos e Barbara olham Pedro na pista de dança. Pedro está dançando sozinho, com a língua de fora e braços estendidos como se abraçasse alguém.

42:43 – Carlos continua olhando pra Pedro.

44:30 – É noite. Carlos sozinho numa mesa de bar.

44:30 – É noite. Carlos está sozinho numa mesa de bar.

44:56 – Carlos olha em volta. Casais se beijam e senhor está sentado. A vizinha de Pedro está de costas em pé na calçada. Carlos pega um guardanapo e anota algo.

45:04 – Carlos sai do bar, corre e cai.

45:11 – Carlos levanta.

45:30 – A moça olha assustada pra Carlos. Olha pro guardanapo e Carlos a segura.

45:43 – A moça pega o guardanapo e sai.

45:50 – A moça abre o guardanapo que está escrito: Você é a nora que papai queria. Assinado Carlos e um número de celular.

45:50 – A moça abre o guardanapo em origami que está escrito: Você é a nora que papai queria. Me liga, Carlos e um número de celular.

46:05 – Pedro está na fila do cinema em frente ao bar. A moça o olha sorri e se aproxima. Amanda que aparece e desaparece na cena, vira Pedro de costas.

46:14 - A vizinha vê Pedro sozinho virado de costas. Ela fica séria e sai.

46:19 – Carlos atravessa a rua e olha Pedro de longe.

46:35 - Pedro na fila com os braços estendidos para o lado como se abraçasse alguém.

46:35 - Pedro na fila com os braços estendidos para o lado como se abraçasse alguém. Amanda não está na cena.

46:37 – Carlos o olha assustado.

46:45 – Pedro entra no cinema e se aproxima do bilheteiro.

47: 24 – Pedro se afasta do bilheteiro e gesticula como se falasse com Amanda.

47:26 – Carlos do lado de fora o olha. O gerente se aproxima.

47:26 – Carlos do lado de fora o olha assustado. O gerente se aproxima.

48:12 – Pedro entra no cinema. Amanda aparece na sala de projeção.

48:26 – Pedro e Amanda sentam.

48:38 - Pedro e Amanda se beijam.

48:52 – Carlos entra na sala de projeção, senta mais ao fundo e olha na direção de Pedro boquiaberto.

48:56 – Pedro está sozinho com a língua de fora e com os braços posicionados como se abraçasse e beijasse alguém.

49:03 – Uma senhora sentada atrás o olha assustada.

49:24 – Outra cena. Vista panorâmica de prédios iluminados.

49:28 - Agora Pedro chega a um restaurante. Ele está com os braços esticados para o lado como se abraçasse alguém.

49:34 – Carlos desce do taxi e vê Pedro entrando no restaurante.

49:39 - Pedro e Amanda vão para uma mesa. Um garçom os acompanha.

49:41 – Carlos olha Pedro pelo vidro do restaurante.

49:45 - O garçom olha Pedro puxar a cadeira para Amanda, que aparece e desaparece na cena.

49:52 – O garçom olha pra cadeira vazia. Pedro e Amanda sentam.

49:55 - Eles se beijam.

49:57 - O garçom tira um prato da mesa

50:09 - O garçom olha para o lado.

50:15 - Oferece o cardápio a Pedro, depois coloca na mesa.

50:25 - Amanda vê Carlos.

50:35 – Pedro levanta puxa a cadeira que está vazia. Coloca as mãos pra frente como se abraçasse e beijasse Amanda.

50:44 – Carlos o olha e entra no restaurante.

50:47 – Pedro dá dois beijos em Amanda. Carlos se aproxima.

51:06 – Porta do banheiro.

51:19 – Apartamento.

51:37 – Pedro olha sério para Carlos.

52:27 – Carlos dá um celular a Pedro.

52:37 – Carlos sai.

52:41 – Pedro vai atender a porta.

52:47 – Amanda entra zangada.

53:49 – Pedro fica com dificuldade em falar.

53:57 – Amanda olha pra Pedro boquiaberta.

54:16 – Amanda sai da sala. Pedro fica desnortado.

54:23 – Agora Amanda dorme sozinha na cama. Pedro se aproxima com o celular, tira uma foto do rosto de Amanda.

54:36 – Pedro tira mais fotos.

54:42 - Amanda se ajeita na cama. Pedro coloca a mão na boca e vai até a janela.

54:50 – É dia. Vista panorâmica de prédios. Pedro entra na sala de controle de tráfego com o celular de Carlos na mão.

54:58 – Um colega de Pedro atende o telefone. Outros dois estão em pé conversando.

55:03 – Pedro se aproxima de Carlos e entrega o celular. Nogueira sai da sala e os olha.

55:21 – Pedro e Carlos olham pra Nogueira que sai.

55:23 – Carlos mexe no celular.

55:23 – Carlos mexe no celular. Ele parece impressionado.

55:40 – Carlos vira o visor do celular pra Pedro. As fotos são da cama de Pedro desarrumada e vazia.

55:47 – Pedro olha assustado. Passa outras fotos com a cama vazia.

55:52 - Sequência de cenas anteriores.

55:53 – Pedro está tirando fotos de Amanda

55:57 – Pedro entrando sozinho ao cinema. Depois dançando sozinho na boate

56:01 – Agora Pedro com uma aliança na mão, que cai no chão.

56:09 – Pedro de novo olhando o celular.

56:06 – Pedro corre pelo corredor com fotos na mão.

56:10 – Entra no apartamento.

**56:10 – Entra apressadamente no apartamento.**

56:21 – Amanda sai do quarto.

57:11 – Pedro dialoga com ele mesmo.

58:10 – Pedro anda até a porta como se segurasse no braço de Amanda.

58:31 – Cena muda. Engarrafamento em uma avenida.

58:34 – Pedro deitado na cama de olhos fechados e algodões no ouvido.

58:39 – Pedro abre os olhos. Olha em volta e tira um algodão.

58:46 – Pedro olha para o lado e tira outro algodão

58:55 – Agora Pedro na sala de paletó e gravata

58:58 – Uma cadeira está escorada na porta.

59:00 – Pedro anda até a porta e tira a cadeira.

59:09 – Corredor. Pedro abre a porta e coloca a cabeça pro lado de fora.

59:10 – Olha e sai.

59:13 – Agora vista panorâmica de edifícios.

59:17 – Carlos e Pedro no corredor do escritório.

59: 38 – Amanda aparece no corredor de casaco preto.

59:46 – Abre o casaco.

59:48 – Fica só de lingerie.

1:00:06 – Auditório.

1:00:19 – Nogueira entra acompanhado de um senhor.

1:00:24 – Amanda empurra Pedro.

1:00:28 – Carlos olha para Pedro. Amanda aparece e desaparece.

1:01:20 – Pedro olha para um lado e para o outro. Carlos olha pra ele.

1:01:24 – Pedro levanta, fecha o paletó e suspira.

1:01:32 – Todas as pessoas no auditório olham pra Pedro que sai segurando na parede.

1:01:42 – Outra cena. A moça vizinha de Pedro está na livraria debruçada sobre livros.

1:01:48 – Aparece alguns títulos: “Saber amar”, “Ame-se e cure sua vida”, “Uma chance para o destino”.

1:01:56 – Agora a moça olha para a porta da livraria.

1:02:00 – Agora Pedro anda devagar no corredor do edifício.

1:02:05 – A moça atravessa a rua apressada.

**1:02:05 – A moça atravessa a rua apressadamente.**

1:02:06 – Amanda sai do elevador e coloca a mão na cintura.

1:02:17 – Pedro abre a porta apressado.

1:02:21 – Amanda anda em câmera lenta.

1:02:22 – Pedro bate a porta.

1:02:25 – A moça entra no prédio.

1:02:29 – Amanda bate na porta.

1:02:29 – Amanda, com raiva, bate na porta.

1:02:36 – A moça anda devagar pelo corredor e para em frente a porta de Pedro.

1:02:56 – A moça sai correndo.

1:03:06 – Pedro liga a TV. Amanda aparece.

1:03:24 – Pedro atende o telefone.

1:03:30 – Pedro joga o telefone no chão. Abre o armário e retira vários objetos. Pega papel e caneta e senta.

1:03:38 – Pedro começa a escrever.

1:04:03 – Pedro levanta cambaleando. Se ajoelha no chão e sorri.

1:04:38 – Capa do livro uma chance para o destino.

1:04:41 – A moça com Lúcia.

1:05:12 – Vitória olha pra Lúcia.

1:05:13 – Foco no rosto de Vitória.

1:05:13 – Imagem aproximada do rosto de Vitória.

1:05:19 – Vitória abaixa a cabeça. Depois olha pra Lúcia.

1:05:24 – Lúcia pega uma xícara.

1:05:32 – Janete sorri e olha pra Vitória que pega a xícara.

1:05:38 – Apartamento. Pedro com prato na mão senta mesa.

1:05:41 – Em cima da mesa uma impressora ligada.

1:05:52 – Pedro arregaça as magas da blusa. Dobra os braços apoia-os na mesa e olha a impressora.

1:05:58 – Ele levanta uma latinha e o atum se espalha no prato. Pedro come.

1:05:58 – Ele levanta uma latinha e o atum se espalha no prato. Pedro come.

1:06:02 – Detalhe da boca de Pedro comendo o atum.

1:06:04 – A impressora imprime a última folha.

1:06:07 – Pedro pega as folhas, levanta-as e bate na mesa.

1:06:10 – Coloca as folhas deitadas na mesa. Em uma delas está escrito: “Ele era só ele e fim”.

1:06:23 – Em outra folha está escrito, “A Mulher Invisível por Pedro Albuquerque”

1:06:23 – Na primeira folha está escrito, “A Mulher Invisível por Pedro Albuquerque”

1:06:30 – Pedro olha a porta e depois para a câmara.

1:06:42 – Pedro abre a porta. Vitória está em frente a ele com a xícara na mão.

1:07:15 – Pedro desmaia.

1:07:17 – Tela escurece.

1:07:18 – Agora Pedro, com olhos fechados, no leito de um hospital.

1:07:28 – Um enfermeiro entra. Pedro acorda.

1:08:02 – Pedro faz um gesto de mais ou menos com a mão.

1:08:10 – Outra cena. Rosto de Vitória olhando para o chão. Rosto desaparece.

1:08:14 – Pedro na cama vira a cabeça de um lado para o outro.

1:08:27 – Agora Vitória abre a porta do quarto e entra.

1:08:41 – Vitória coloca uma pasta ao lado da cama e olha pra Pedro.

1:08:49 – Vitória tira a bolsa e coloca numa mesinha, depois se inclina e aproxima os lábios dos lábios de Pedro como se fosse beijá-lo.

1:09:00 – Pedro abre os olhos, se assusta.

1:09:49 – Vitória pega a pasta e entrega a Pedro. Pedro abre a pasta e lê.

1:10:13 – Pedro olha sério pra Vitória.

1:10:22 – Vitória se vira e olha pra Pedro.

1:10:59 – Pedro levanta.

1:11:29 – Pedro pega um telefone e Vitória sai correndo.

1:11:44 – O enfermeiro olha pro corredor.

1:11:51 – Agora Pedro deitado de olhos fechados.

1:11:57 – Cena anterior. Vitória com a xícara na mão na porta de Pedro.

1:12:07 – É dia. Pedro acorda.

1:12:09 – Agora Pedro na cadeira de rodas conversa com Carlos.

1:13:56 – Lúcia olha desconfiada pra Vitória.

1:14:11 – Janete e dois homens que fazem a mudança olham pra Lúcia.

1:14:20 – Lúcia pega uma garrafa de bebida e dá pra Vitória.

1:14:37 – Vitória devolve a garrafa. Lúcia a olha e entrega a garrafa de novo.

1:14:46 – Vitória olha para a garrafa e bebe.

1:14:50 – É noite. Fachada do hospital.

1:14:51 – Vitória, de casaco e bolsa, entra no quarto de Pedro.

1:14:51 – Vitória, de sobretudo e bolsa, entra no quarto de Pedro.

1:14:55 – Vitória fecha a porta e anda cambaleando.

1:15:03 – Pedro acorda.

1:15:10 – Vitória tira a bolsa.

1:15:16 – Vitória tira o casaco. Está de calcinha e sutiã.

1:15:19 – Ela tira o lençol de Pedro.

1:15:24 – Vitória sobe na cama, abre as pernas e senta em cima de Pedro.

1:15:41 – Pedro cerra as sobrancelhas.

**1:15:41 – Pedro cerra as sobrancelhas como se não entendesse.**

1:16:21 – Vitória beija Pedro na boca.

1:16:48 – Vitória e Pedro se beijam na boca.

1:16:55 – Batimentos cardíacos de Pedro aceleram.

**1:16:55 – Máquina mostra que os batimentos cardíacos de Pedro aceleram.**

1:17:00 – Carlos toca duas vezes a campainha de um apartamento, tira um chiclete da boca e cola um bilhete na porta. A porta se abre.

1:17:41 - Pedro baixa a cabeça depois olha pra Carlos.

1:18:12 – Pedro levanta da cama. Carlos levanta, pega a mochila e sai.

**1:18:12 – No hospital, Pedro levanta da cama. Carlos levanta, pega a mochila e sai.**

1:18:20 – Outra cena. Praia do Flamengo no Rio de Janeiro. A imagem está clara depois escurece.

1:18:26 – Pedro sentado sozinho na cama do hospital. É noite. Agora é dia. Vitória entra no quarto com arranjo de flores na mão.

1:18:26 – No hospital, Pedro está sentado sozinho na cama. É noite. Agora é dia. Vitória entra no quarto com arranjo de flores na mão.

1:18:49 – Pedro está de costas, Vitória se aproxima.

1:19:33 – As flores caem no chão. Vitória sai do quarto assustada e corre pelo corredor.

1:19:43 – Outro dia. Fachada do edifício de Pedro.

1:19:49 – Pedro desce de um táxi, olha pra cima.

1:19:53 – Pedro entra no edifício com a sacola na mão.

1:19:53 – Pedro entra no edifício com a mala na mão.

1:20:04 – Pedro anda até o elevador.

1:20:09 – Pedro abre a porta do elevador. Vitória sai. Pedro e Vitória ficam de frente um pro outro.

1:20:46 – Vitória dá um tapa no rosto de Pedro.

1:20:53 – Vitória suspira e sai. Pedro olha pra ela. Vitória desce as escadas. Carlos entra no edifício.

1:21:02 – Vitória beija a boca de Carlos. Pedro larga a sacola no chão.

1:21:02 – Vitória beija a boca de Carlos. Pedro larga a mala no chão.

1:21:08 – Vitória olha pra Pedro, depois olha pra Carlos.

1:21:15 – Carlos olha pra Pedro e sai com Vitória.

1:21:17 – Pedro olha os dois.

1:21:22 – Pedro olha Carlos e Vitória conversarem. Eles se beijam e Carlos entra no prédio.

1:21:22 – Pedro olha Carlos e Vitória conversarem do lado de fora do prédio. Eles se beijam e Carlos entra.

1:21:32 – Pedro olha pra Carlos sério.

1:21:36 – Carlos se aproxima de cabeça baixa. Para em frente a Pedro.

1:22:44 – Pedro faz um gesto que não com a cabeça.

1:22:44 – Pedro faz um gesto negativo com a cabeça.

1:23:15 – Pedro fecha os olhos.

1:23:21 – Pedro suspira e olha para o lado.

1:23:24 – Outra cena. Alguém está sentado numa banheira por trás de uma cortina.

1:23:28 – Pedro vira a cabeça de um lado pro outro como se quisesse ouvir algo.

1:23:33 – Pedro abre os olhos e olha pra Carlos.

1:23:37 – Pedro se aproxima mais de Carlos.

1:24:14 – Carlos desce as escadas de costas sorrindo.

1:24:21 – Carlos abraça Vitória e os dois saem.

1:24:24 – Pedro sorri discretamente.

1:24:32 – Agora Pedro entra no apartamento dançando.

1:24:45 – Pedro roda a sacola e joga no chão.

1:24:45 – Pedro roda a mala e joga no chão.

1:24:49 – Sorridente, faz passos de dança no meio da sala.

1:24:49 – Faz passos de dança no meio da sala.

1:25:04 – Pedro arranca o fio do telefone e joga-o longe. Faz passos de sapateado.

1:25:18 – Pedro se vira, aponta para o banheiro e entra.

1:25:26 – Por trás da cortina alguém está sentado na banheira.

1:25:31 – Pedro coloca a mão na cortina e abre.

1:25:37 – Amanda sorri pra Pedro. Ela está na banheira, cheia de espuma.

1:25:43 - Com um gesto de cabeça Amanda convida Pedro a entrar na banheira.

1:25:49 – Pedro entra de paletó, senta e joga espuma em Amanda.

1:26:17 – Pedro e Amanda se beijam na boca.

1:26:57 – Amanda levanta cheia de sabão no corpo.

1:27:03 – Restaurante. Um *barman* prepara um drinque. Um casal em pé no balcão. Nas mesas cheias, clientes conversam. Em uma mesa, Carlos e Vitória sentados.

1:27:38 – Lúcia senta.

1:28:01 – Pedro chega ao restaurante.

1:28:19 – Pedro se aproxima da mesa.

1:29:00 – Amanda segura a mão de Pedro que dá um soco em Carlos.

1:29:00 – Amanda segura a mão de Pedro. Para que ele dê um soco em Carlos.

1:29:10 – Lúcia e Vitória sentam. Amanda empurra Pedro pra frente de Vitória. Pedro está com a flor na mão.

1:29:24 – Pedro olha para o lado e depois pra Vitória.

1:30:29 – Cenas em *flash back* com Pedro, Lúcia, Carlos e Vitória.

1:30:29 – Aparecem cenas anteriores já vividas por Pedro, Lúcia, Carlos e Vitória.

1:30:56 – Carlos toca a campainha do apartamento de Vitória.

1:31:03 – Vitória, Carlos, Lúcia e Pedro se olham.

1:31:48 – Vitória olha pra Carlos. Pedro sentado de cabeça baixa. Amanda olha pra Pedro. Carlos com a caixa de aliança.

1:31:56 – Amanda levanta Pedro.

1:31:56 – Amanda levanta Pedro. Ela aparece e desaparece da cena.

1:32:12 – Pedro olha emocionado pra Amanda.

1:32:29 – Pedro sorri, abraça o ar.

1:32:29 – Pedro sorri, abraça o ar. Como se estivesse abraçando Amanda.

1:32:36 - Pedro beija o ar.

1:32:43 – Pedro olha pra Vitória.

1:33:15 – Pedro beija Vitória na boca.

1:33:23 – Amanda sorri e desaparece. Carlos baixa a cabeça.

1:33:33 – Pedro dá a flor pra Vitória.

1:33:38 – Vitória pega a flor e olha pra Pedro. Carlos se aproxima com as alianças. Vitória olha pros dois.

1:33:50 – Vitória joga a flor em Pedro. Pega a caixa das mãos de Carlos e joga nele.

1:34:01 – Vitória sai.

1:34:05 – Lúcia sai.

1:34:09 – Pedro senta. Carlos tira dinheiro do bolso e coloca em cima da mesa.

1:34:16 – Carlos sai. Pedro coloca a mão no rosto. A tela escurece.

1:34:21 – Agora imagem panorâmica da praia de Copacabana. Ao fundo os edifícios e o Pão-de-Açúcar. No canto direito da tela aparece escrito “2 anos depois”.

1:34:21 – Agora vista da praia de Copacabana. Ao fundo os edifícios e o morro do Pão-de-Açúcar. No canto direito da tela aparece escrito “2 anos depois”.

1:34:30 – Livraria. Num *banner* está escrito “Vitória”. Pedro atrás de uma mesa autografa um livro com o título “Vitória”.

1:34:46 – Pedro pega um copo de água e bebe. Um homem dá um livro pra ele autografar.

1:34:58 – Pedro olha pra cima. É Carlos que está na frente dele. Pedro larga a caneta. Os dois se olham.

1:35:08 – Apertam as mãos.

1:35:12 – Carlos mostra uma foto.

1:35:46 – Pedro faz que não com a cabeça.

1:35:46 – Pedro balança negativamente a cabeça.

1:36:17 – Carlos tira um papel do bolso da camisa e dá a Pedro.

1:36:42 – Pedro olha o papel.

1:36:47 – Outra cena. Vitória olha por uma janela. Pedro olha a multa.

1:36:57 – Amanhecer. Um carro cruza estrada. Pedro olha a multa e chora.

1:36:57 – Outro dia. Amanhece. Um carro cruza a estrada

1:37:10 - Pedro olha para o papel com a multa e chora

1:37:18 – É dia. Pedro dirige por uma estrada cercada de montanhas.

1:37:18 – É dia. Em uma estrada cercada de montanhas Pedro dirige.

1:37:24 – Agora Pedro, em frente a uma igreja, conversa com três homens. Eles apontam como se indicassem o caminho.

1:37:34 – Pedro passa de carros por uma estrada de barro numa zona rural. À frente uma propriedade e uma grande casa.

1:37:34 – Em uma estrada de terra na zona rural, Pedro passa de carro. À frente uma propriedade e uma grande casa

1:37:45 – Carro de Pedro parado. Ele anda até a casa que tem janelas de vidro.

1:37:54 Pedro se aproxima e vê Vitória que está de costas

1:37:54 Pedro se aproxima. Ele vê Vitória que está de costas

1:38:04 - Pedro entra. Vitória o olha.

1:38:14 - Pedro entrega um exemplar do livro para Vitória. Vitória olha e sorri discretamente.

1:38:23 – Vitória joga o livro em cima da mesa. Pedro fica sério. Vitória pega outro livro e vira. É um outro exemplar do mesmo livro.

1:38:52 – Pedro e Vitória se olham e sorriem.

1:38:58 – Pedro se aproxima de Vitória e a beija na boca.

1:39:17 – Amanda aparece. Abraça Pedro por trás e fala no ouvido dele.

1:39:26 – A tela escurece. Fim.

1:39:31 – Escrito, produzido e dirigido por Cláudio Torres.

1:39:33 – Produção executiva, Luiz Noronha, Eliana Soares, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Albuquerque de Holanda. Coprodutor, Daniel Filho. Produtora associada, Tatiana Quintela. Direção de fotografia, Ralph Strelow; Montagem, Sergio Mekler; musica original, Luca Raele, Mauricio Tagliari; colaboradores do roteiro Claudio Paiva, Maria Luisa Mendonça e Adriana Falcão; diretora de produção, Cecília Grosso; direção de arte, Denis Netto, Joana Mureb; figurino, Marcelo Pies; som direto, Jorge Saldanha; edição de som, Ricardo Reis, Miriam Biderman A.B.C.; mixagem, Rodrigo Noronha; maquiagem, Martin Macias Trujillo; coordenação de pós-produção, Monica Siqueira; assistente de produção executiva, Mirela Girardi; coordenação de lançamento, Bianca Costa; diretora assistente, Tatiana Delamare;; assistente de montagem, Moema Pombo; colorista, Pedro Conforti; produção de elenco, Cibele Santa Cruz.

01:40:51 – Elenco: Selton Mello, Pedro; Luana Piovani, Amanda; Vladimir Brichta, Carlos; Maria Manoella, Vitória; Fernanda Torres, Lúcia; Paulo Betti, Nogueira; Maria Luisa Mendonça, Marina; Thelmo Fernandes, Alberto; Mario Tati, marido da Lúcia; Danni Carlos, Bárbara; Karina Bacchi, Carla; Lúcio Mauro, governador; Felipe Gammenberg, Dick; Cadú Fávero, enfermeiro.

