

Como fazer sentido(s): uma análise da audiodescrição da adaptação fílmica de “Entrevista”, de Rubem Fonseca

How to make sense(s): an analysis of the audiodescription of the filmic adaptation "Interview", by Rubem Fonseca

Marcia de Oliveira Gomes¹

RESUMO

A inclusão social demanda políticas públicas, que invistam na superação de barreiras físicas, comunicacionais e atitudinais, propiciando a pessoas com deficiência igualdade de oportunidades. No tocante à deficiência visual, a audiodescrição (AD), tradução do signo não verbal para o verbal, visa a promover a acessibilidade a imagens estáticas ou dinâmicas. Como todo ato tradutório, a audiodescrição, embora se pautem em métodos e técnicas, é atravessada por subjetividades, sendo necessária a consultoria de uma pessoa com deficiência visual para garantir a qualidade do roteiro. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar o roteiro de audiodescrição do curta-metragem *Amor no ar* (2012), adaptação fílmica do conto *Entrevista*, de Rubem Fonseca, a fim de se perceber a pertinência das escolhas tradutórias. Assim, apresentamos como metodologia uma análise descritiva, de cunho qualitativo, fundamentado nos estudos sobre narratologia de Jiménez-Hurtado (2010) e Payá (2007), que estabelecem parâmetros de investigação dos elementos da narrativa audiovisual em níveis narratológicos, cinematográficos e gramático-discursivos. Com este estudo, buscamos, enfim, contribuir para uma reflexão sobre o processo de audiodescrição fílmica e sua importância para a inclusão de pessoas com deficiência visual.

Palavras-chave: Audiodescrição. Deficiência visual. Subjetividade.

ABSTRACT

Social inclusion demands public policies, which invest in overcoming physical, communicational and attitudinal barriers, providing people with disabilities equal opportunities. Regarding visual impairment, the Audio Description (AD), translation of the non-verbal sign to the verbal, aims to promote accessibility to static or dynamic images. Like every translation act, the Audio Description, although it is based on methods and techniques, is crossed by subjectivities, being necessary the consultancy of a person with visual impairment to guarantee the quality of the script. In this sense, the present work aims to analyze the script of Audio Description of the short film *Love in the air* (2012), a film adaptation of the tale *Interview* of Rubem Fonseca, in order to perceive the relevance of the translational choices. Thus, we present as a methodology a descriptive analysis, of a qualitative nature, based on the studies on Narratology of Jiménez-Hurtado (2010) and Payá (2007), which establish parameters of investigation of the elements of the audiovisual narrative in narratological, cinematographic and grammatic-discursive levels. With this study, we finally sought to contribute to a reflection on the process of film Audio Description and its importance for the inclusion of visually impaired people.

Keywords: Audiodescription. Visually impaired. Subjectivity.

¹ Instituto Benjamin Constant (IBC)

Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

E-mail: prof.marciagomes@yahoo.com.br.

1. Introdução

*“onde o sentido está contido?
comigo? contigo?
onde andará o sentido? [...]*
*sentado no cais a ver navios?
no meio do mar à deriva?
onde o sentido se esquia?”*
Chacal

A cultura visual atravessa eras, desde a arte rupestre até as imagens virtuais, gestando sentidos e uma expressividade latente, por vezes, negligenciados a quem é total ou parcialmente privado da visão. Assim, uma política efetiva de inclusão social deve dispor de meios que propiciem a todos acesso a informações dos textos multimodais, ou seja, aqueles que envolvem múltiplas linguagens. Nesse sentido, conforme Aderaldo e Nunes (2016), a audiodescrição (AD) surge, academicamente, em 1975, por meio de uma dissertação de mestrado, defendida por Gregory Frazier, na Universidade de São Francisco (EUA). O trabalho propunha a incorporação de excertos descritivos na peça teatral adaptada para televisão *The autobiography of Miss Jane Pittman*, a fim de que pessoas com deficiência visual pudessem ter acesso às informações imagéticas da obra. Apesar dessa experiência, foi apenas nos anos de 1990 que a AD começou a ser empregada de forma ampla na televisão norte-americana.

No Brasil, começaram a vigorar, a partir do início do século XXI, leis que visam a assegurar o direito da pessoa com deficiência visual a esse recurso de acessibilidade comunicativa. Assim, a Portaria 310, de 27 de junho de 2006 (BRASIL, 2006), aprova a Norma Complementar nº 01/2006, preconizando que a programação veiculada pelas estações transmissoras ou retransmissoras dos serviços de radiodifusão de sons e imagens deverá conter audiodescrição, sempre que o programa for exclusivamente falado em português.

Já a Instrução Normativa nº 116 (BRASIL, 2014), que dispõe sobre as Normas Gerais e Critérios Básicos de Acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE, determina, em seu art. 1º, que os mesmos “deverão contemplar nos seus orçamentos serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais” (BRASIL, 2014). Por fim, a Lei nº 13.146 institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 2015), que reassegura a disponibilização de recursos de acessibilidade por parte dos serviços de radiodifusão de sons e imagens (art. 67) e ocupa-se da formação de profissionais para atuarem nessa área (art. 73).

Mas o que vem a ser audiodescrição? Ainda no âmbito legal, a Instrução Normativa nº 145 (BRASIL, 2018), a define como

uma narração adicional roteirizada, em língua portuguesa, integrada ao som original da obra audiovisual à sua versão dublada, contendo descrições das ações, linguagem corporal, estados emocionais, ambientação, figurinos, caracterização de personagens, bem como a identificação e/ou localização dos sons.

Os estudos de tradução audiovisual, por sua vez, situam a audiodescrição na modalidade intersemiótica. Segundo Jakobson (2007), a tradução intersemiótica diz respeito à interpretação de um sistema de signos verbais (falados ou escritos) por meio de sistemas de signos não verbais (imagens, gestos, sons musicais etc.). Compreendendo-se, entretanto, a natureza do termo, percebemos que tal definição pode ser ampliada, consistindo na transposição de um sistema sógnico para outro, o que incluiria a tradução de signos não verbais em verbais, foco da AD.

Traduzir configura-se, de modo geral, um processo complexo, visto que as escolhas linguísticas, por mais que se intentem neutras, perpassam pela subjetividade e pelo conhecimento de mundo do profissional, respeitando-se o contexto sócio-histórico da obra. Ademais, “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também de suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (PLAZA, 2010, p.10).

Assim, em se tratando da tradução intersemiótica de filmes, por exemplo, precisa-se atentar para a extensão dos silêncios, materialização das possibilidades de se inserir a audiodescrição, sem interferir nos diálogos das personagens; já as imagens estáticas prescindem desse cuidado. Outrossim, a audiodescrição pode ocorrer em diferentes formatos, sendo gravada ou ao vivo, com ou sem roteiro. Quando dispõe de roteiro, este deve ser desenvolvido com a consultoria de uma pessoa cega para que, minimamente, assegure-se a compreensão da situação comunicativa descrita, a partir de sua perspectiva e, ainda, um lugar de fala não só na recepção, mas na produção da AD.

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo analisar o roteiro de audiodescrição do curta-metragem *Amor no ar* (2012), adaptação fílmica do conto *Entrevista*, de Rubem Fonseca, a fim de se perceber a pertinência das escolhas tradutórias tomadas pela audiodescritora na (re)construção do sentido do texto.

2. Fundamentação teórica

O processo de audiodescrição de filmes tem como ponto de partida a elaboração de um roteiro, no qual se procuram traduzir imagens em palavras, considerando-se os efeitos dramáticos, produzidos na narrativa, a partir das escolhas estéticas que envolvem sua construção.

Os estudos tradicionais da narratologia consideram que a estrutura linguística da contação de uma história se mantém sempre a mesma, independentemente do meio de transmissão. Pesquisadores como Jiménez-Hurtado (2007), no entanto, defendem que haver linguagens e técnicas próprias aos meios de comunicação que interferem e recriam a forma de narrar. Para ela, a edição de um filme é um dos processos cinematográficos que alicerçam a organização da narrativa enquanto texto multimodal, favorecendo a orientação nas transições de espaço e tempo, assim como a compreensão dos eventos que a eles se vinculam por causa e efeito. Desse modo, somos capazes de criar imagens mentais daquilo que não vemos, relacionando tais elementos. Ademais,

[...] un film es un producto audiovisual con una estructura narrativa acústico-visual que actualiza un lenguaje para crear el espacio textual fílmico. Este espacio lo construye la cámara actuando con un lenguaje. Este lenguaje [...] está compuesto por dominios semánticos, unidades morfológicas, estructuras sintácticas y espacios discursivos. Los textos audiovisuales, como cualquier otro texto, son oportunidades de representación, expresión y acción por parte del emisor y oportunidades de percepción, cognición y emoción para el receptor (JIMÉNEZ-HURTADO, 2007, p. 47).²

Jiménez-Hurtado (2010) aponta, assim, para a necessidade de se aplicar, na análise fílmica, os estudos atuais da narratologia com base em três níveis: o narratológico, a linguagem da câmera e o gramático-discursivo. Para ela, constituem uma narrativa audiovisual elementos icônicos, linguísticos, sonoros e textuais. Assim no nível narratológico, Jiménez-Hurtado (2007) elege como parâmetros analíticos elementos visuais verbais, não verbais e o estilo.

No tocante ao primeiro, cita os textos escritos diegéticos que integram o universo do filme, como os créditos iniciais e finais, legendas, títulos e afins. Araújo (2017) acrescenta, nesse âmbito, os meios extradieгéticos, como o *voice-over*, recurso com o qual a versão

² Tradução livre: “um filme é um produto audiovisual com uma estrutura narrativa acústico-visual que atualiza uma linguagem para criar o espaço textual do filme. Esse espaço é construído pela câmera agindo com uma linguagem. Essa linguagem [...] é composta por domínios semânticos, unidades morfológicas, estruturas sintáticas e espaços discursivos. Os textos audiovisuais, como quaisquer outros textos, são oportunidades de representação, expressão e ação por parte do emissor e oportunidades de percepção, cognição e emoção para o destinatário” (JIMÉNEZ-HURTADO, 2007, p. 47, tradução nossa).

traduzida é gravada sobre o som original, preservando-se e valorizando-se o áudio de partida. Já entre os elementos não verbais, a atenção pousa sobre as personagens, perpassando-se por sua apresentação, a identificação de atores/atrizes que as interpretam, os atributos físicos, a linguagem corporal, os estados emocionais, físicos e mentais, enfim, tudo o que possa cooperar para a compreensão de seu perfil e do desenvolvimento da trama; sobre a ambientação espaço-temporal e, ainda, as ações e acontecimentos de modo geral.

O estilo é outro fator que deve ser levado em conta, podendo abranger aspectos artísticos, literários, cinematográficos, adaptados ao gênero fílmico, ao dialeto ou ambos (JIMÉNEZ-HURTADO, 2010). Desse modo, cabe ao audiodescritor ter conhecimento e sensibilidade para respeitar a estética do filme, seu ritmo, técnicas e linguagem, a fim de não descaracterizá-lo. Comumente, em uma AD, faz-se mister utilizar os silêncios para descrever as informações visuais, mas em um filme de suspense, por exemplo, os silêncios possuem uma expressão dramática que, se anulados, poderiam interferir na fruição da cena pelo espectador. Da mesma forma, percebemos na obra de alguns diretores marcas que denotam seu estilo, como é o caso de Tim Burton, cujos filmes e animações são permeados por uma perspectiva gótica, presente não só na caracterização e atitudes das personagens, mormente sorumbáticas, mas também na ambientação, com cenários escuros e sombrios, materializando a melancolia da trama.

No nível cinematográfico, Payá (2007) estabelece três parâmetros para a apreciação do vídeo: encenação, enquadramento e montagem. Integram a encenação a atuação do elenco e da direção, assim como a estrutura da produção (cenário, iluminação, decoração vestuário e maquiagem). Para melhor compreendermos esses elementos, tomemos como exemplo o filme, *O Artista* (2011), de Michel Hazanavicius. Trata-se de uma comédia romântica, ambientada em Hollywood entre 1927 e 1932, retratando, por meio dos protagonistas George Valentin e Peppy Miller, o declínio do cinema mudo e a ascensão do falado. No caso, tanto a encenação quanto estrutura da produção dizem muito a respeito da obra. Filmada em preto e branco e mudo, tal qual uma película antiga, tudo parece dizer mais que as palavras: os gestos, as expressões faciais e a trilha sonora, estabelecendo uma relação metalinguística com a história contada.

A estrutura da produção também corrobora com um cenário e figurino *rétro*, condizentes com as décadas retratadas. Destaca-se também a iluminação que, na fotografia em preto e branco, fica ainda mais evidente, com seus contrastes e jogos de luz e sombra que acentuam a interpretação dos atores. Em dado momento, por exemplo, quando George se dá conta de que já não é mais a grande estrela de outrora, parado diante da tela em que se

projetara um filme, ele observa tristemente sua sombra e, após acusações expressas no letreiro “Look what’s become of you...” (Olha o que você se tornou...), “You’ve been stupid! You’ve been proud!” (Você tem sido estúpido! Você tem sido orgulhoso!), ele observa sua sombra partir.

Outro fator a ser levado em conta é o enquadramento, que corresponderia à linguagem da câmera, mediante a composição fotográfica dos planos (primeiro plano, plano médio, americano, entre outros), o ponto de vista da câmera (objetivo ou subjetivo), os movimentos, a angulação e os filtros ou lentes especiais. Por se tratar de linguagem técnica, a ser utilizada posteriormente, na análise, sumariamente, definiremos os elementos que o compõem.

Assim, o plano aberto mostra, de forma ampla, as cenas externas ou internas, o plano americano apresenta a personagem a partir dos joelhos. No médio, o enquadramento é feito da cintura para cima e, no primeiro plano, do busto para cima. O close foca no rosto da personagem, normalmente do ombro para cima, o plano de detalhe mostra detalhes do corpo ou da cena e o contraplano marca a oposição/localização entre dois atores. Em relação ao ponto de vista, a câmera pode ser objetiva, quando a filmagem se dá a partir de uma perspectiva externa ou subjetiva, quando simula o olhar da personagem. A expressividade da filmagem também pode ser obtida por meio da alteração do foco da lente. Outros recursos são os ângulos de filmagem, a saber: alto, quando de cima para baixo; baixo, mostra a cena de baixo para cima; ou plano, apresentando-a num plano horizontal em relação à câmera (BENVENUTO, 2013).

Para exemplificar o uso desses recursos, destacamos uma cena em que George, com um copo na mão, é enquadrado em plano médio, na diagonal, enquanto a câmera gira 180°, simulando seu estado bêbedo. Desse modo, tal movimento corrobora a intenção narrativa.

Já a montagem diz respeito à escolha das cenas gravadas, seu ritmo e ordenamento, construindo um significado para toda a produção. Retomando *O Artista*, como referência, apontamos a inclusão dos letreiros entre as cenas, dialogando com o público ou as personagens, característica do cinema mudo, e a tela em breu, marcando as passagens de tempo.

Ao entendermos a linguagem do cinema e sua estrutura, percebemos igualmente que o que a obra comunica está intrinsecamente ligado a como se comunica, pois os sentidos são edificados quando se amalgamam conteúdo e forma, funcionando, ainda, como recursos para se vender sua concepção estética e ganhar a atenção e a adesão do espectador.

Por último, deparamo-nos com o nível gramático-discursivo, que remete aos recursos linguísticos empregados no roteiro de audiodescrição. Para Charaudeau (2008), há de se

considerar na distinção do modo de organização descritiva, a natureza semântica dos verbos, o emprego dos tempos verbais, a natureza semântica do agente de uma ação, a especificação dos lugares e o emprego de certas categorias gramaticais, como adjetivos e quantificadores, por exemplo, sabendo-se, entretanto, que apesar dessa afinidade, tais indícios podem perpassar outros modos do discurso. Assim, descrever iria além da observância dessas propriedades, consistindo em “ver o mundo com um olhar parado que faz existir os seres ao nomeá-los, localizá-los e atribuir-lhes qualidades que os singularizam” (CHARAUDEAU, 2008, p. 111). A escolha dos mecanismos gramático-discursivos perpassa, assim, por uma exigência da modalidade, mas também pela sensibilidade, conhecimento e repertório cultural do audiodescritor.

3. Metodologia

Este estudo é uma análise descritiva, de cunho qualitativo. Optou-se por essa abordagem por não se buscar uma quantificação dos fenômenos observados, mas sua compreensão e descrição a partir do contexto sócio-histórico-cultural de produção, demandada pela própria natureza subjetiva do objeto investigado.

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001, p. 21-22).

Assim, antes de enveredarmos pela análise, cabem algumas palavras sobre o objeto de estudo. O curta-metragem, *Amor no ar*, dirigido por Márcio Catanho e produzido em parceria com graduandos de Letras, que cursavam a disciplina Tradução Intersemiótica, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), em 2012, é uma adaptação fílmica do conto *Entrevista*, de Rubem Fonseca. O conto narra o reencontro de uma mulher e seu ex-marido, que ocorre sem que um revele ao outro sua identidade, encoberta pela escuridão do quarto. Aparentemente, ele a contrata para um programa e, durante a conversa, o leitor fica sabendo que, no passado, o ex-marido a agredira, fazendo-a perder o bebê que esperava e, em retaliação, a família dela o espancara e humilhara e, por isso ele andaria à sua procura para matá-la.

A tensão da narrativa se desenvolve pelo jogo que os dois iniciam, encenando um desconhecimento da identidade do outro, como se a penumbra os mascarasse, permitindo-lhes expressar suas (sem) razões e sentimentos. Embora eles não se identifiquem, o texto dá pistas de que a mulher reconhece seu algoz, e último trecho do diálogo, apresenta um desfecho, em aberto, que pode tanto ser um convite para o sexo quanto um desafio para a morte:

[Mulher]: Lembro dele apoiado nas muletas [...] Me disseram que ele anda atrás de mim e carrega um punhal para me matar. Posso acender as luzes?
 [Homem]: Pode. E você não tem medo de ser achada por ele?
 [Mulher]: Já tive, agora não tenho mais [...] Vamos, que é que você está esperando? (FONSECA, 2010, n.p.)

Na adaptação para o filme, ocorre uma inversão do papel das personagens, e é a mulher quem assume o papel de vingadora, criando uma armadilha para o ex. Outra diferença se apresenta em relação ao conhecimento da identidade do casal, pois o homem não expressa em nenhum momento reconhecer a esposa que fizera sofrer. Benvenuto (2016), que participou do projeto de adaptação e audiodescrição da obra, explica que a mudança de perspectiva foi determinada para que houvesse maior empatia do espectador com a história de vingança, já que a mulher fora a mais prejudicada com a situação.

Desse modo, no presente trabalho, analisaremos o roteiro da AD dessa produção, tomando como ponto de partida as categorias propostas por Jiménez-Hurtado (2010) e Payá (2007) no que tange às estruturas narrativas, priorizando os níveis narratológico e cinematográfico, alinhando-os, sempre que necessário, com o gramático-discursivo.

4. Avaliação do roteiro de audiodescrição

Para que possamos proceder adequadamente com a avaliação do roteiro da audiodescrição de Amor no ar, iniciamos com sua apresentação na íntegra. A estrutura conta com a ordenação dos trechos da AD, o *time code*, que exhibe a duração das cenas referidas e a AD em si. Entre colchetes, as orientações para o locutor em relação ao ritmo da fala.

ROTEIRO DE AMOR NO AR	
1	00:00:00,960 --> 00:00:03,770 Tela preta
2	00:00:04,198 --> 00:00:06,521 Universidade Estadual do Ceará
3	00:00:10,940 --> 00:00:14,444 Grupo LEAD – Legendagem e Audiodescrição
4	00:00:17,444 --> 00:00:20,348 Apresentam
5	00:00:26,250 --> 00:00:31,970 Pensativa e a fumar lentamente, uma mulher espera sentada em um quarto iluminado apenas por um abajur laranja.

6	00:00:32,210 --> 00:00:34,570	Título do filme: A entrevista
7	00:00:36,120 --> 00:00:37,120	Um homem bate à porta. [Falar rápido]
8	00:00:38,110 --> 00:00:41,100	Ele a abre.
9	00:00:48,070 --> 00:00:50,600	Ele joga a trouxinha no criado-mudo ao lado dela.
10	00:00:56,185 --> 00:00:57,667	Ele se senta. [Falar rápido]
11	00:01:14,220 --> 00:01:18,410	Ela aponta a bebida. Ele levanta e se serve.
12	00:01:28,382 --> 00:01:30,770	Ele tampa o whisky e se senta.
13	00:01:38,470 --> 00:01:40,720	Ele bebe um gole.
14	00:02:01,350 --> 00:02:04,690	Ela traga e se inclina.
15	00:03:04,530 --> 00:03:05,830	Ela cerra o punho.
16	00:03:25,540 --> 00:03:27,000	Ela traga.
17	00:03:28,570 --> 00:03:30,380	Ele termina o drink.
18	00:03:47,600 --> 00:03:52,350	Ele se inclina, baixando a cabeça.
19	00:03:54,136 --> 00:03:56,670	Consternado, ele olha o fundo do seu copo vazio.
20	00:04:00,768 --> 00:04:04,290	Do escuro, com pernas cruzadas, ela o observa.
21	00:05:35,210 --> 00:05:39,580	Malandro, ele a olha. Ela traga.
22	00:05:45,550 --> 00:05:49,080	Friamente, ela solta a fumaça do cigarro.
23	00:06:07,430 --> 00:06:09,250	Os pés dele se movem, ele se levanta. [Falar rápido]
24	00:06:15,470 --> 00:06:17,171	Sua mão acende a luz.
25	00:06:17,830 --> 00:06:20,740	Surpreso, ele reconhece os lábios vermelhos, que sorriem com frieza. [Falar rápido]
26	00:06:21,870 --> 00:06:26,225	Ela deposita o cigarro no cinzeiro e abre bruscamente a gaveta. [Falar rápido]
27	00:06:26,425 --> 00:06:29,370	Dentro, há uma arma, dinheiro e preservativos. Resignado, ele a olha.
28	00:06:29,910 --> 00:06:33,490	A mão dela bate com o anel na borda da gaveta.
29	00:06:33,491 --> 00:06:36,095	Créditos finais
30	00:06:36,295 --> 00:06:41,469	Vídeo realizado pelos alunos da disciplina de Tradução Intersemiótica da Universidade Estadual do Ceará.
31	00:06:41,670 --> 00:06:44,529	Baseado no conto homônimo de Rubem Fonseca.
32	00:06:44,730 --> 00:06:49,149	Direção: Márcio Catanho Elenco: Renata Carvalho e Mikhaell Alencar
33	00:06:49,150 --> 00:06:53,868	Produção: Iakob Matos e Vera Lúcia Santiago Roteiro: Greyce Oliveira
34	00:06:54,069 --> 00:06:59,843	Assistente de direção: Sara Benvenuto Fotografia: Sara Benvenuto, Ítalo Alves e Lindolfo Júnior
35	00:07:00,044 --> 00:07:07,584	Direção de arte: Christianne Fontenelles, Renata Carvalho, Aline Montenegro, Jorge Augusto, Allan Oliveira e Sakura Débora
36	00:07:07,785 --> 00:07:11,458	Continuista: Lindolfo Júnior Montagem : Sara Benvenuto
37	00:07:11,659 --> 00:07:16,703	Trilha sonora: Marcos Leandro Música: "Mais Penoso" composição: Marcos Leandro
38	00:07:16,904 --> 00:07:26,298	Agradecimentos: Universidade Estadual do Ceará, Instituto José Frota, Vera Lúcia Santiago, Sakura Débora, Débora Santiago, Marcos Leandro e Pedro Vale
39	00:07:26,498 --> 00:07:30,075	Audiodescrição Grupo LEAD. Roteiro: Sara Benvenuto
40	00:07:30,276 --> 00:07:34,802	Narração: João Francisco Dantas Edição de áudio: Alexandra Seoane

Fonte: Benvenuto. Acervo pessoal (2013).

A elaboração do roteiro da AD foi concomitante à edição do filme para se harmonizar mais facilmente tais inserções com as cenas, sem que se sobrepusessem às falas das personagens. Responsável pelo processo de audiodescrição desse trabalho, o grupo LEAD (Legendagem e Audiodescrição) de pesquisa em tradução audiovisual realizou a elaboração do *script* com a consultoria de uma pessoa com deficiência visual, além da produção do roteiro, a seleção do locutor e a gravação da AD (BENVENUTO, 2016). Sem mais, passemos à análise.

4.1 Elementos narratológicos

Com fins de melhor organização da análise, optamos por abordar separadamente os elementos mais relevantes do nível narratológico, mesclando-os à apreciação dos mecanismos linguísticos que os materializam.

4.1.1 Personagens

As personagens não são descritas em seus aspectos físicos, as únicas menções a traços de sua caracterização são a maquiagem e o anel, usados pela protagonista: “Surpreso, ele reconhece os lábios vermelhos que sorriem com frieza” e “A mão dela bate com o anel na borda da gaveta” (grifos nossos). Por outro lado, não se alude à idade, etnia, aspectos ou vestuário das personagens. É compreensível que em algumas obras não haja pausas suficientes para se apresentar as personagens, mas conforme a sua importância pode-se valer de notas proemias para fazê-lo, que antecedem o filme, trazendo explicações sobre personagens, atores, ambientação e quaisquer informações que o audiodescritor julgue necessárias para seu entendimento e fruição.

Já a referência aos estados emocionais ocorre com frequência na AD, sendo mais negativos que positivos, dada a tensão da narrativa. Assim, a mulher é descrita como pensativa e fria. O homem, por sua vez, apresenta-se consternado, surpreso e resignado. Chama a atenção o emprego acentuado de adjetivos e advérbios, marcando mais claramente a subjetividade do audiodescritor. Nesse momento, não podemos deixar de discutir a questão da interpretação nos roteiros.

Como qualquer tradução, a AD sofre atravessamentos da polêmica que, há tempos, dicotomiza tradução e interpretação, associando-se a primeira à objetividade, bem-vinda entre os estudiosos mais tradicionais, e a segunda à subjetividade, desqualificada por uma suposta ausência de fidelidade ao original. A diretriz “descreva o que você vê”, que ainda perdura entre muitos audiodescritores, ignora a multiplicidade de olhares, conforme a perspectiva de

cada sujeito. Nesse sentido, as autoras do artigo *Reflexões sobre o pilar da audiodescrição: descreva o que você vê* afirmam que a AD “pressupõe objetividade, ética e habilidades linguísticas na materialização do pilar descreva o que você vê, exigindo, portanto, do audiodescritor (sic) a efetivação da técnica e a omissão de impressões pessoais” (SILVA et al., 2010, p. 6).

É preciso considerar, porém, que tradução implica escolha e que toda escolha é subjetiva, além disso, a língua não é neutra e as palavras adormecidas em estado de dicionário, adquirem conotações várias tão logo postas em contexto. Não à toa, é consenso entre estudiosos do idioma a não existência de sinônimos perfeitos, o que faz com que a simples troca entre as palavras “amigo” e “companheiro”, por exemplo, tidas como equivalentes nos dicionários, possa acarretar até mesmo em divórcio.

Reconhecer a pertinência de aspectos interpretativos não significa, contudo, uma permissividade para achismos e devaneios, acerca do original.

O trabalho do audiodescritor envolve não a descrição de sentidos intrínsecos às imagens, mas tentar identificar elementos que aparentemente as compõem, de acordo com os contextos em que se inscrevem, os quais tampouco existem fora de interpretações. Assim, a interpretação do audiodescritor [como já se argumentou com vários autores] será institucionalmente limitada. Em outras palavras, não é porque reconhecemos que múltiplas leituras ou interpretações são possíveis que somos conduzidos a um relativismo no qual qualquer interpretação seria válida. Os audiodescritores se apropriam de elementos visuais, configurando sentidos segundo um conjunto de práticas (COSTA; FROTA, 2016, n.p.).

Desse modo, voltando à AD de Amor no ar, afirmamos não haver problema em se relatar o estado de espírito das personagens, porque isso contribui para a imersão na trama e sua compreensão, mas cabe avaliar a validade desses usos no contexto. Em qualquer movimento de interpretação, é preciso atentar para as pistas fornecidas pelo texto. No caso da descrição da primeira cena do vídeo, expressa em “Pensativa e a fumar lentamente, uma mulher espera sentada em um quarto iluminado apenas por um abajur laranja”, não percebemos nada que deixe claro que a personagem está a pensar, pois sua expressão está oculta pela penumbra, que permite apenas o vislumbre dela fumando. A situação pode até sugerir que a mulher estava envolta em reflexões, mas tal interpretação deveria ficar a cargo do espectador e não do audiodescritor. Da mesma forma, na construção “Consternado, ele olha o fundo do seu copo vazio”, embora haja desgosto por parte da personagem, esse sentimento não é denunciado por elementos visuais, mas pelo tom de sua voz e pela revelação de que a esposa havia perdido, por causa dele, o filho que esperava. E o próprio copo vazio,

mencionado na audiodescrição, serve como metáfora para sua vida, também vazia com o crime que cometera, não sendo necessário expressar verbalmente sua consternação.

Em outros momentos, os adjetivos se atêm às imagens, procurando audiodescrevê-las, como em “Malandro, ele a olha”, onde a expressão facial da personagem ganha destaque, assim como em “Surpreso, ele reconhece os lábios vermelhos”, pois o homem abre a boca, mostrando-se espantado com a descoberta de que a mulher com quem conversava era sua esposa. O mesmo ocorre com a frase “Resignado, ele a olha”, que remete à expressão da personagem, mas nesse caso, ela não é tão clara, não se podendo afirmar se se trata de resignação ou medo. Assim, tal inferência por parte do audiodescritor pode influenciar na construção de sentido para o espectador.

Se em alguns casos, precisa ou imprecisamente, as impressões são deixadas com base nas imagens observadas ou no contexto, há exemplos de livre interpretação que não são bem-vindos por serem demasiadamente autorais, (re)criando sentidos para as cenas, como as duas menções à frieza da protagonista: “Friamente, ela solta a fumaça do cigarro” e “Surpreso, ele reconhece os lábios vermelhos, que sorriem com frieza”, sem que haja indícios imagéticos dessa indiferença.

Ao se audiodescrever, faz-se necessário ter em mente que tornar um filme acessível não implica explicar as cenas conforme sua perspectiva, mas tão somente traduzi-lo, consciente da subjetividade inerente ao processo, mas deixando margem para que o público faça sua própria interpretação, sem desviar-lhes os significados.

4.1.2 Ambientação

A história se passa em um ambiente interno: um quarto escuro, mobiliado. A audiodescrição do espaço é entremeada com as ações das personagens. Assim, sabemos que os dois encontram-se em um “quarto iluminado apenas por um abajur laranja” e que há um criado-mudo ao lado da mulher: “Ele joga a trouxinha no criado-mudo ao lado dela”. Também é possível perceber que há sofás, já que as personagens se sentam, e um móvel com gaveta: “Ela deposita o cigarro no cinzeiro e abre bruscamente a gaveta”. Dessa forma, todos os elementos necessários para a compreensão da narrativa estão presentes. No que diz respeito ao tempo, como o mesmo, na película, é linear e constante, pois a visita ao passado se restringe ao diálogo da dupla, a AD prescinde de menção temporal.

4.1.3 Ação

Via de regra, os acontecimentos constituem o cerne de uma narrativa. Na AD em questão, de modo geral, as ações são descritas apropriadamente, propiciando a compreensão da trama. Nesse sentido, chamam a atenção algumas escolhas. A primeira que destacamos mostra como muitas vezes um verbo, mais que um adjetivo, ajuda a compor o perfil de uma personagem. Ao ouvir “Ele joga a trouxinha no criado-mudo ao lado dela”, percebemos a displicência do homem em relação ao ato de entregar a droga, para ele, algo já corriqueiro.

Em relação à frase “Ele termina o *drink*”, visualmente, não fica claro para o telespectador vidente que o homem esvaziou o copo no instante em que a mesma é enunciada, mas para ele é possível acompanhar, pelas cenas, que a personagem não volta a beber e, em dado momento, tem em suas mãos um copo vazio. Por isso, é importante que seja dito, pois a cena segue-se do relato de suas agressões à ex-esposa, demonstrando que ele não é insensível, pois precisava da coragem, emprestada pelo álcool, para encarar o que fizera.

A construção “Ela cerra o punho”, por sua vez, não parece suficiente para transmitir a linguagem corporal da mulher que, poucos segundos antes, arranha o braço do sofá, demonstrando a tensão daquele momento e pouco a pouco vai cerrando o punho. Tal fato não foi audiodescrito, provavelmente, porque iria se sobrepor ao diálogo, uma vez que

a sobreposição pode prejudicar a recepção das pessoas com deficiência visual. De acordo com algumas diretrizes europeias, ela só deve acontecer em casos extremos: quando o que está sendo dito não é importante para o entendimento do filme ou quando a descrição é fundamental para esse entendimento. O excesso de sobreposições pode impedir que a pessoa com deficiência visual assista ao filme confortavelmente (ARAÚJO, 2010, p. 100-101).

Como usualmente, a extensão dos silêncios delimita a AD, as escolhas nem sempre refletem a totalidade do que visualizamos, mas o importante é que, de modo geral, a cena seja inteligível.

A última ação que salientamos em decorrência da seleção lexical é “Ela deposita o cigarro no cinzeiro e abre bruscamente a gaveta”. O Dicionário Michaelis on-line (DEPOSITAR, 2017) dispõe, entre as acepções do verbo “depositar”, as seguintes: “colocar algo em algum lugar”, “guardar em lugar seguro”, “entregar em confiança” e “colocar com solenidade”. A escolha por tal verbo perpassa logicamente pelo repertório da audiodescritora, mas traz consigo matizes que indicam que a mulher estava no controle da situação, o que condiz de veras com a cena.

4.1.4 Elementos visuais verbais

Quanto aos elementos visuais verbais, a obra conta com créditos iniciais e finais e com o título da adaptação fílmica, não havendo por suas características a necessidade de descrever o estilo ou a cor das letras.

4.2 Elementos cinematográficos

Trataremos nesse item dos elementos observados tanto em relação à encenação, quanto à linguagem da câmera, que envolve enquadramento e montagem. Consideramos na apreciação os recursos cinematográficos e sua expressiva contribuição para a arquitetura da dramaticidade narrativa.

4.2.1 Encenação

Constituem elementos da encenação o cenário, a iluminação, a decoração, o vestuário e a maquiagem. O cenário é descrito em sua essência, como constatamos, quando se tratou de ambientação. A iluminação é bastante expressiva no filme, pois a penumbra é responsável por ocultar a identidade das personagens e aclimatar a narrativa.

A decoração conta com objetos que ajudam a contar a história, vindo à tona com as ações das personagens, como o uísque, o cinzeiro e os itens, estrategicamente guardados na gaveta, o dinheiro, a arma e os preservativos, que sinalizam as próximas ações da protagonista, ou seja, o dinheiro para pagar pela droga, e a arma e os preservativos, como possibilidades em relação ao antagonista: vingança ou perdão.

Do vestuário que ajudaria a caracterizar o casal, apenas o anel usado pela mulher tem lugar na AD. Não é dito que ela usa um vestido preto, curto, justo e decotado, joias e sapato de salto alto; e ele uma camisa xadrez, por fora da calça jeans, e tênis. Sensualidade planejada de um lado, casualidade do outro. Em relação à maquiagem, apenas a cor do batom marcante nos lábios vermelhos é citada.

4.2.2 Enquadramento

Em um filme, a linguagem da câmera colabora na expressividade e, nesse momento, interessa-nos compreender como o roteiro traduz (ou não) essa linguagem. Para isso, selecionamos alguns trechos relevantes. O ponto de vista da câmera é majoritariamente objetivo, mas quando o homem olha para o copo vazio, a cena é mostrada sob o ponto subjetivo, entretanto isso não é passado pela AD, que enuncia: “Consternado, ele olha o fundo

do seu copo vazio”, uma possibilidade seria: “Ele abaixa a cabeça. Em suas mãos, o copo vazio”, o que talvez permitisse às pessoas com deficiência visual reconstituírem a cena.

Em relação aos planos, em dada ocasião quando a câmera enquadra a protagonista em plano americano, o locutor diz: “Do escuro, com pernas cruzadas, ela o observa”. O que chama a atenção é que ela estava nessa mesma posição desde o início da trama, mas a necessidade de audiodescrevê-la nesse instante, provavelmente, advém da carga dramática do enfoque.

Por se tratar de um suspense que se vale de um jogo de claro e escuro no cenário e nas palavras, a revelação da verdade vai sendo encaminhada aos poucos pelas miudezas, desveladas pelos planos de detalhe, como em “Os pés dele se movem, ele se levanta” e “Sua mão acende a luz”, onde o foco reside nos pés e mãos em movimento, respectivamente, e pelos closes ou super closes, tal qual ocorre em “Surpreso, ele reconhece os lábios vermelhos, que sorriem com frieza”, que descreve o enquadramento do rosto espantado do homem e o sorriso vitorioso da mulher.

As ações que seguem à descoberta também merecem tratamento especial, pois a expectativa resta sobre o que a mulher planejara e o que ela, de fato, cumpriria. Assim, o plano de detalhe alto (ângulo de cima para baixo) é usado nas duas cenas finais, audiodescritas de modo a exprimir esse estilo de filmagem: “Dentro, há uma arma, dinheiro e preservativos” e “A mão dela bate com o anel na borda da gaveta”.

4.2.3 Montagem

No que diz respeito à montagem, percebemos uma linearidade nas sequências da narrativa, com a inserção de uma música instrumental no desenrolar dos créditos iniciais e finais. A sonoplastia intervém com um som de suspense apenas para marcar a surpresa do homem ao acender a luz e reconhecer a ex-esposa.

5. Conclusões

A palavra fala e cala, o silêncio também. E os sentidos vão se (re)inventando, conforme as escolhas, conscientes ou não, de quem se propõe o desafio de audiodescrever, de tornar acessível a pessoas com deficiência visual a cultura imagética, que atravessa as esferas sociais. Neste trabalho, procuramos analisar uma dessas iniciativas, nascida do projeto de se produzir uma adaptação fílmica, com audiodescrição, do conto *Entrevista*, de Rubem Fonseca.

Nesse processo, percebemos, ainda na fase da adaptação, um cuidado com a recepção da obra, arresvesando-se os papéis das personagens para que houvesse maior identificação do público com o drama narrado. E essa atenção se estendeu ao roteiro, que procurou traduzir, na curta dimensão dos silêncios, o máximo de recursos empregados no filme, tanto em nível narratológico quanto cinematográfico.

No tocante ao primeiro, porém, as personagens careceram de uma apresentação, que permitisse ao espectador constituir-lhes uma imagem, já que o vestuário e maquiagem forneciam pistas de suas intenções. Com as pausas não se mostrando suficientes para tal, cabe valer-se de notas proêmias, que têm a função de esclarecer sobre aspectos importantes para o entendimento e fruição da obra.

A ambientação foi descrita a contento, ainda que paulatinamente, permitindo-se que o espectador reconstruísse a atmosfera do quarto. Cabe destacar que a AD das ações trouxe consigo a semântica das cenas, transmitindo, no limite do tempo reservado à locução, a essência dos acontecimentos. Os elementos visuais verbais também foram audiodescritos apropriadamente.

Em relação aos elementos cinematográficos, a encenação, ressalvado o vestuário, foi devidamente contemplada. A montagem também não apresentou grandes dificuldades, visto ser a narrativa simples e linear. O enquadramento, por sua vez, com poucas exceções, representou bem a linguagem da câmera, buscando estratégias verbais para demonstrar os planos utilizados para sobrelevar determinadas ações, contribuindo para a dramaticidade da narrativa.

Intencionalmente, deixamos por fim a principal polêmica entre os estudiosos de audiodescrição: a dicotomia subjetividade e objetividade. Embora não legitimemos a tese defendida por estudiosos tradicionais de uma tradução neutra e objetiva, compreendemos haver limites para a interpretação nesse processo, sob o risco de se criar sentidos, que não são apontados pelo texto. Na AD apreciada, observamos, em ocasiões diversas, que a subjetividade, inerente e bem-vinda quando pertinente, ia além das pistas narrativas, comunicando impressões da audiodescritora, que não podiam ser vislumbradas nas imagens referidas, sendo apenas inferências da mesma. E aí reside o grande desafio da audiodescrição: saber o que descrever nos espaços dos silêncios, como descrever nos atravessamentos de nossas subjetividades e como esses sentidos serão reconstruídos pelo público-alvo.

Para torná-lo menos arenoso, o audiodescritor, geralmente, conta, no processo de elaboração do roteiro, com um consultor cego para assegurar-lhe a qualidade, mas como cada indivíduo possui repertório e conhecimento de mundo diferentes é só com as pesquisas de

recepção que temos condição de saber se a AD alcançou seu objetivo. Cabe ressaltar que, embora algumas equipes façam o roteiro sem o consultor, apresentando-lhe o texto pronto, somente para revisão, o ideal é que o mesmo participe de todo o processo, prestigiando-se, de fato, o seu conhecimento. Oficialmente, a inclusão começa pelas políticas públicas, mas se (re)define pela participação social, pelo respeito, valorização e protagonismo de pessoas com deficiência nas diversas esferas da sociedade, pois sua contribuição para a efetivação dessas políticas é fundamental.

Este artigo, por sua vez, buscou contribuir, de forma mais humilde, como um estímulo à reflexão sobre os estudos de tradução intersemiótica de textos multimodais, ciente de sua importância para a promoção de acessibilidade comunicacional para pessoas com perda parcial ou total da visão. E o que levamos, em essência, deste trabalho é a certeza de que, na audiodescrição, a palavra com seus usos e faces não pode ser domada por uma falsa fidelidade a seu ponto de partida, nem pode tão pouco deixar à deriva os sentidos do texto, conforme as impressões de quem o produz. Há de se velar por seus voos e pousos entre os sentidos, cuidando de perceber onde eles se aproximam e onde se esquivam para que o recurso se faça ponte e não obstáculo para o texto.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, M. F.; NUNES, M. da S. A audiodescrição e a acessibilidade visual: breve percurso histórico. In: FERREIRA, M. et al. (Org.). *Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição*. Natal: EDUFRN, 2016.

AMOR NO AR. Direção: Márcio Catanho. Iakob Matos e Vera Lúcia Santiago Roteiro: Greyce Oliveira. Produção: Ceará: 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=kVWuJL9DJKU>. Acesso em: 2 ago. 2017.

ARAÚJO, V. L. S. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

_____. *Aspectos teóricos e práticos da audiodescrição*. Fortaleza: EdUECE, 2017.

BENVENUTO, S. M. A. A audiodescrição para cinema: uma proposta de produção cinematográfica acessível para pessoas com deficiência visual. In: ADERALDO, M. F. et al. (Org.). *Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição*. Natal: EDUFRN, 2016.

_____. *Adaptação fílmica e audiodescrição*: uma proposta de produção cinematográfica para pessoas com deficiência visual. 2013. 105f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <<http://uece.br/posla/dmdocuments/Saramabel.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

BRASIL. *Instrução Normativa nº 116*, de 18 de dezembro de 2014. Diário Oficial da União. Brasília, DF. Seção 1, p. 10. 18 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/82544415/dou-secao-1-18-12-2014-pg-10>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

BRASIL. *Instrução Normativa nº 145*, de 09 de outubro de 2018. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/44498326>. Acesso em: 07 abr. 2019.

BRASIL. *Lei nº 13.146*, de 6 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em: 12 ago. 2017.

BRASIL. *Portaria 310, de 27 de junho de 2006*. Diário oficial da União. Brasília, DF, n. 122, 28 jun. 2006. Seção 1, p. 34. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/442-portaria-310>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

COSTA, L. M.; FROTA, M. P. Interpretar e descrever na audiodescrição, ou o que poderia significar “limitar a um mínimo a interpretação”? In: ADERALDO, M. F. et al. (Org.). *Pesquisas teóricas e aplicadas em audiodescrição*. Natal: EDUFRN, 2016.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso*: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

DEPOSITAR. Dicionário Michaelis on-line. 2017. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/depositar>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

FONSECA, R. *Feliz ano novo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

JIMÉNEZ-HURTADO, C. Un corpus de cine. Fundamentos teóricos de la audiodescripción. In: _____; RODRIGUEZ, A.; SEIBEL, C. (Org.). *Un corpus de cine: teoría y práctica de la audiodescripción*. Grana: Ediciones Tragacanto, 2010.

JIMÉNEZ-HURTADO, C. Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In: _____. *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos*: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). *Pesquisa social*. Teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAYÁ, M. P. La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. In: JIMÉNEZ HURTADO, C. *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, F. T. dos S. et al. Reflexões sobre o pilar da audiodescrição: “descreva o que você vê”. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 4, n. 4, p. 1-19, 2010. Disponível em: <<http://www.associadosdainclusao.com.br/enades2016/sites/all/themes/berry/documentos/06-reflexoes-sobre-o-pilar-da-audio-descricao-descreva-o-que-voce-ve-.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

Recebido em: 21/10/2018
Reformulado em: 07/04/2019
Aprovado em: 10/04/2019