



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

RENATA DE OLIVEIRA MASCARENHAS

**A AUDIODESCRIÇÃO DA MINISSÉRIE POLICIAL *LUNA CALIENTE*:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA NARRATOLOGIA**

Salvador
2012

RENATA DE OLIVEIRA MASCARENHAS

**A AUDIODESCRIÇÃO DA MINISSÉRIE POLICIAL *LUNA CALIENTE*:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA NARRATOLOGIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Línguas, linguagens e culturas contemporâneas

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio

Salvador
2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Mascarenhas, Renata de Oliveira.

A audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente* : uma proposta de tradução à luz da narratologia / Renata de Oliveira Mascarenhas. - 2012.
285 f. : il.

Orientador: Profª Drª Silvia Maria Guerra Anastácio.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Luna Caliente (Minissérie). 2. Tradução e interpretação. 3. Audiodescrição.
4. Roteiros de televisão. 5. Análise do discurso narrativo. I. Anastácio, Silvia Maria Guerra.
II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 418.02
CDU - 81'253

RENATA DE OLIVEIRA MASCARENHAS

A AUDIODESCRIÇÃO DA MINISSÉRIE POLICIAL *LUNA CALIENTE*:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA NARRATOLOGIA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Letras e Linguística pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de abril de 2012.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio (Orientadora) _____
Universidade Federal da Bahia/ DLG

Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza Romano _____
Universidade Federal da Bahia/ FACOM

Prof. Dr. Mahomed Bamba _____
Universidade Federal da Bahia/ FACOM

Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos _____
Universidade Federal da Bahia/ DLG

Prof. Dr. Décio Torres Cruz _____
Universidade Federal da Bahia/ DLG

Antonio e Gildenise, pais amados,
dedico este trabalho a vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pelo apoio financeiro que tornou possível a concretização desta pesquisa, além de participações em eventos acadêmicos enriquecedores para o amadurecimento de questões relevantes discutidas neste trabalho.

À orientadora Profa. Dra. Eliana Paes Cardoso Franco pela leitura criteriosa e atenta ao longo de todo este trabalho, não tendo se ausentado nem mesmo durante a sua licença, demonstrando seu compromisso e carinho pelos quais serei sempre grata.

À orientadora Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio pela atenção e pelo apoio na reta final desta pesquisa, bem como pelo seu interesse e entusiasmo em torno das reflexões ora apresentadas.

Às professoras Dra. Carmem Jacob e Dra. Elizabeth Ramos pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação.

À professora Dra. Vera Lúcia Santiago por ser uma das grandes incentivadoras das minhas conquistas acadêmicas, tendo sido fonte de inspiração para eu chegar até aqui. Sempre lhe serei grata por ter me apresentado o fascinante campo da pesquisa em tradução audiovisual.

Ao professor Dr. Mahomed Bamba pelas instigantes aulas na disciplina de Narrativas Audiovisuais e pelas importantes sugestões bibliográficas.

Aos colegas do grupo de pesquisa TRAMAD/UFBA pelas trocas de ideias nas nossas atividades práticas de audiodescrição, pelos debates produtivos no âmbito da AD, pela oportunidade de participar de trabalhos e de consultorias junto ao público com deficiência visual, o que foi bastante enriquecedor para este estudo e pelos momentos de descontração igualmente importantes nesse processo.

À Avany Lima pela enorme colaboração, disponibilidade e confiança.

Aos colegas do grupo de pesquisa A TEVÊ/UFBA, em especial à professora Carmem Jacob, pela acolhida calorosa, dando-me oportunidade de participar de discussões muito profícuas no campo da análise de produtos teleficcionais que se revelaram de grande relevância no andamento deste trabalho.

Aos colegas do grupo de estudo LEAD/UECE pelas importantes reflexões sobre audiodescrição, tradução audiovisual e narrativa fílmica, bem como pelas conversas informais que foram imprescindíveis para o andamento desta pesquisa.

À Alexandra Seoane e ao João Francisco Dantas pela atenção e pelo apoio técnico na gravação e finalização do disco 2 que compõe um dos anexos deste trabalho.

Aos colaboradores com deficiência visual pela ajuda na escolha do nosso objeto de estudo, muito obrigada pela atenção e confiança.

Aos professores e colegas do PPGL pelas produtivas discussões em sala de aula no campo da Tradução, da Linguística Aplicada, das Teorias Linguística e Narrativa.

Ao meu irmão Ricardo e à minha cunhada Maria del Mar por terem me acolhido com tanto carinho e terem sido meu grande apoio durante os quatro anos que residi em Salvador por conta do doutorado.

À amiga Claudia Calado por ter compartilhado comigo as alegrias e as angústias de todo esse processo, obrigada pelas sugestões, pelas conversas e pelas boas risadas.

Aos meus pais pela torcida e pelo apoio incondicional.

Ao meu namorado Troy por ter sido, em todos os momentos, bastante atencioso e compreensivo, além de entusiasta com minhas conquistas e companheiro nos momentos difíceis.

À minha avó Maria, ao meu irmão Rodrigo, demais familiares e amigos, muito obrigada pelo apoio, pela torcida e por terem sempre compreendido minhas ausências.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. *A audiodescrição da minissérie policial Luna Caliente: uma proposta de tradução à luz da narratologia*. 285f.il. 2012. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

A presente pesquisa é de caráter descritivo e tem como objetivo analisar o papel da narratologia para a elaboração do roteiro de audiodescrição de uma minissérie policial. Entende-se por audiodescrição (AD) uma modalidade de tradução audiovisual intersemiótica, bem como uma ferramenta de acessibilidade, que visa preencher as prováveis lacunas de compreensão do conteúdo imagético de um produto audiovisual para o público com deficiência visual. Trata-se, portanto, da descrição verbal dos principais elementos visuais (fotografia, figurino, gestos, por exemplo) inserida nos intervalos dos diálogos e/ou da narração de um programa. A AD normalmente decorre de um roteiro pré-elaborado e posterior locução (gravada ou ao vivo) sobre o material audiovisual traduzido. O presente trabalho, portanto, contempla apenas a primeira etapa do processo, no caso, a elaboração do roteiro. Busca-se verificar de que forma uma análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie policial *Luna Caliente* (Rede Globo, 1999), baseada principalmente em Bal (1997), Balogh (2002), Gomes (2004), Pallottini (1998), Saraiva e Cannito (2009) e Jiménez Hurtado et al. (2010), influencia nas estratégias discursivas do seu roteiro de AD. Para isso, as estratégias tradutórias utilizadas na elaboração de duas versões do roteiro de AD da referida minissérie - um elaborado pela presente pesquisadora (versão PQ), a partir da sistematização de parâmetros narratológico-discursivos, e outro elaborado por uma audiodescritora colaboradora (versão CL), pautando-se em alguns aspectos narrativos, porém sem uma análise sistemática dos mesmos - são descritas e analisadas. De modo geral, em termos da reconstrução do gênero do produto, o presente estudo demonstra que, os dois roteiros foram sensíveis a aspectos semelhantes de composição da obra, tais como, a construção dos espaços e dos personagens (encenação), a focalização (cinematografia) e as anacronias (montagem). Contudo, observou-se que a VPQ foi mais regular e sistemática, do que a VCL, no uso de suas estratégias discursivas para recriar: a progressão da ação dramática das cenas; a perspectiva e a movimentação da câmera; as transições, o ritmo de montagem das imagens; a distribuição dos elementos no enquadramento, a iluminação, a fotografia, os efeitos de imagens, dentre outros elementos relevantes para a composição do mistério e suspense das cenas. Assim, acredita-se que a análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, bem como uma revisão pautada em parâmetros narratológico-discursivos, se demonstrou válida para a recriação mais frequente de todos esses aspectos imagéticos e para uma sistematização do próprio discurso audiodescritivo, buscando estabelecer regularidades discursivas internas. Acredita-se que os resultados atingidos a partir de *Luna Caliente* propõem uma metodologia sistemática, tanto para a análise do produto a ser audiodescrito, quanto para a elaboração de roteiros de AD, que pode ser aplicada a outras minisséries policiais ou demais produtos teleficcionais seriados de curta duração, bem como implementada em cursos de formação de audiodescritores.

Palavras-chave: *Luna Caliente* (Minissérie). Tradução e interpretação. Audiodescrição. Roteiros de televisão. Análise do discurso narrativo.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. *The audio description of the detective TV mini-series 'Luna Caliente': a proposal of translation based on narratology*. 285f.ill. 2012. Doctorate Thesis – Letras Institute, Federal University of Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

The research presented here is descriptive in nature and aims to analyze the role of narratology in the creation of an audio description screenplay for a detective TV mini-series. Audio description is defined as a type of audiovisual translation that is intersemiotic in nature with the purpose of being an aid for the visually impaired to better comprehend an audiovisual program. In practice it is a verbal description of the main visual elements (eg. photography, costume, gestures) of a program timed to be heard during intervals in dialog and other important sounds. The AD is normally derived from a pre-elaborated screenplay which can be pre-recorded and edited into a program or can be executed simultaneously during live performances. This work deals only with the first part of the process, in this case, the creation of the screenplay and seeks to investigate how a descriptive analysis of the narrative structure of the detective TV mini-series *Luna Caliente* influences the discursive strategies of its audio description screenplay based on the works of Bal (1997), Balogh (2002), Gomes (2004), Pallottini (1998), Saraiva & Cannito (2009) and Jiménez Hurtado et al. (2010). In order to do so, the translation strategies used in the creation of two versions of the AD screenplay of the referred TV mini-series are described and analyzed – the first was created by the researcher (PQ version) and is based on the systematization of narratological-discursive parameters and the second created by another audio describer (CL version), and is based on some narrative aspects but without a systematic analysis of them. The results showed that in relation to the detective genre both screenplays were sensitive to aspects of the TV mini-series' composition, specifically – its construction of space and characters (*mise-en-scene*), focalization (cinematography) and anachronies (editing). However it was observed that the PQV was more consistent and systematic than the CLV in the use of discursive strategies to re-create: the progress of the dramatic action of the scenes; the point of view and camera movement; the transitions between scenes; the editing rhythm; the distribution of elements in the frame; the lighting; the photography and special effects among other elements relevant to the composition of the mystery and the suspense of the scenes. As a result of this study, the descriptive analysis of the narrative structure of the TV mini-series and the review of its audio description screenplay based on narratological-discursive parameters were proven to be useful in producing a more consistent and systemized AD screenplay in relation to the translation of its visual aspects. The results from this study of *Luna Caliente* suggests that the idea of using a systematic methodology to analyze a TV mini-series in order to create its AD screenplay might be applied to similar detective TV mini-series or other fictional TV series of fixed duration. It may also be useful in courses with the objective of training audio describers.

Key-words: *Luna Caliente* (TV mini-series). Translation and Interpretation. Audio description. Television Screenplay. Narrative discourse analysis.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Mapeamento das minisséries policiais da Rede Globo	19
Quadro 2	Elementos narrativos recorrentes nas audiodescrições	39
Quadro 3	Exemplos de etiquetas semânticas propostas por Jiménez Hurtado (2010)	41
Quadro 4	Narratologia fílmica segundo Jiménez Hurtado & Seibel	44
Quadro 5	Aspectos narratológicos e suas relações em análise para a criação de um roteiro de AD	58
Quadro 6	Exemplo da construção de um ambiente a partir da percepção do personagem	65
Quadro 7	A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos	92
Quadro 8	Exemplo dos parâmetros de análise da VPQ do roteiro de AD	138
Quadro 9	Fragmentos do roteiro de AD, produzido pelo TRAMAD, para o curta <i>Afônica</i>	142
Quadro 10	Recriação da linguagem da câmera no discurso da AD	152
Quadro 11	Aspectos temáticos de <i>Luna Caliente</i> apresentados por capítulo	153
Quadro 12	Elementos enfatizados na descrição a partir da temática por blocos	157
Quadro 13	Fragmentação dos capítulos em blocos e níveis de suspense dos ganchos	160
Quadro 14	Fragmentação da AD de acordo com os blocos narrativos	161
Quadro 15	A AD diante das retomadas dos ganchos entre capítulos	162
Quadro 16	A AD pontua o final dos capítulos	163
Quadro 17	A AD das vinhetas de abertura	167
Quadro 18	Repercussão de <i>Luna Caliente</i> (formato telefilme) na internet em 2011	176
Quadro 19	A <i>construção espacial</i> (aspectos cenográficos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	183
Quadro 20	A <i>construção espacial</i> (iluminação e cores) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	185
Quadro 21	A <i>construção espacial</i> (objetos cênicos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	187
Quadro 22	A <i>construção dos personagens</i> (figurino) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	188
Quadro 23	A <i>construção dos personagens</i> (maquiagem) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	190
Quadro 24	Quadro 24 - A <i>construção dos personagens</i> (atuação) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	191
Quadro 25	A <i>focalização dos personagens</i> (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	192
Quadro 26	A <i>focalização dos espaços e objetos</i> (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	194
Quadro 27	A <i>construção temporal</i> (edição) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	198

Quadro 28	<i>A construção temporal</i> (frequência) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	200
Quadro 29	<i>A construção espacial</i> (montagem dos planos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	201
Quadro 30	Resumo de algumas estratégias discursivas recorrentes na VPQ	203
Quadro 31	ADs da vinheta de abertura do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>	205
Quadro 32	AD das vinhetas de abertura do segundo e do terceiro capítulo na VCL	207
Quadro 33	ADs da vinheta de intervalo do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>	209
Quadro 34	AD das vinhetas de intervalo do segundo e do terceiro capítulo na VCL	210
Quadro 35	ADs da vinheta de encerramento do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>	212
Quadro 36	AD das vinhetas de encerramento do segundo e do terceiro capítulo na VCL	213
Quadro 37	Exemplo da fragmentação das ADs de acordo com os blocos narrativos	215
Quadro 38	As ADs diante das retomadas dos ganchos entre capítulos	216
Quadro 39	As ADs pontuam o final dos capítulos	217
Quadro 40	A caracterização do caminhoneiro nas ADs	220
Quadro 41	A caracterização do Capitão Gamboa nas ADs	220
Quadro 42	As estratégias de AD para recriar a cena de estupro – parte 1 (as preliminares)	233
Quadro 43	As estratégias de AD para recriar a cena do estupro – parte 2 (o ato)	236
Quadro 44	O discurso audiodescritivo na recriação dos enquadramentos	237
Quadro 45	Recriação na VCL da linguagem audiovisual	239
Quadro 46	As estratégias das ADs para recriar a cena do estupro – parte 3 (o desfecho)	240
Quadro 47	As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 1 (a preparação)	243
Quadro 48	As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 2 (a execução)	246
Quadro 49	As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 3 (o desfecho)	247
Quadro 50	As estratégias de AD para recriar a cena do interrogatório	251
Quadro 51	As estratégias das ADs para recriar a cena da “morte” de Elisa	257
Quadro 52	As estratégias das ADs para recriar a cena em que Ramiro enterra o corpo de Elisa	261
Quadro 53	Parâmetros narratológicos para as ADs das vinhetas de abertura de <i>Luna Caliente</i>	270

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	A relação entre figurino e cenário	60
Figura 2	Exemplos de figurinos contextualizando época e posição social dos personagens	61
Figura 3	Exemplo de maquiagem para enfatizar expressões faciais	61
Figura 4	Exemplo do cenário construído a partir das ações dos personagens	67
Figura 5	Exemplo do cenário como pano de fundo da cena	68
Figura 6	Exemplo do cenário como tema	69
Figura 7	Exemplo de retomada do cenário da cena do crime na minissérie <i>Agosto</i>	69
Figura 8	Exemplo de efeitos de luz na minissérie <i>Boca do lixo</i>	71
Figura 9	Exemplo de filtro de imagem em <i>Boca do lixo</i>	72
Figura 10	Exemplos diferentes perspectivas de câmera em <i>Agosto</i>	75
Figura 11	Enquadramento e limitação do espaço	76
Figura 12	Exemplo de contraste de brilho, cor e forma a partir da montagem	77
Figura 13	Digressão do personagem Mattos em <i>Agosto</i>	79
Figura 14	Digressão do psicopata Donato em <i>As noivas de Copacabana</i>	80
Figura 15	Antecipação/ <i>flashforward</i> em <i>Luna Caliente</i>	81
Figura 16	Retomada de imagens apresentadas no <i>flashforward</i>	82
Figura 17	Vinheta de abertura da minissérie <i>Agosto</i>	119
Figura 18	Trechos da vinheta de <i>Luna Caliente</i>	120
Figura 19	Montagem acelerada em <i>As noivas de Copacabana</i>	128
Figura 20	Tomada descritiva em <i>As noivas de Copacabana</i>	129
Figura 21	Diferentes perspectivas em <i>Luna Caliente</i>	133
Figura 22	A focalização no detalhe das narrativas policiais	133
Figura 23	Recorrência de um objeto focalizado em <i>Luna Caliente</i>	134
Figura 24	Tipografia estilizada do título da minissérie <i>Luna Caliente</i>	169
Figura 25	Vinhetas de intervalo da minissérie <i>Luna Caliente</i>	170
Figura 26	Fragments da vinheta de encerramento de <i>Luna Caliente</i>	171
Figura 27	A VPQ e a descrição física do personagem Ramiro	222
Figura 28	Detalhe do enquadramento da cena	234
Figura 29	Exemplo de primeiro plano	234
Figura 30	Exemplo de plano médio	235
Figura 31	Exemplo de composição do plano	235
Figura 32	Exemplo de enquadre com função descritiva/ narrativa	252
Figura 33	Exemplo de plano detalhe	253
Figura 34	Focalização sobre Ramiro	260
Figura 35	Enquadramentos de Elisa na cena do estrangulamento	260
Figura 36	Exemplos de posicionamentos de câmera na cena	263

LISTA DE ABREVIATURAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas e Técnicas
AD	Audiodescrição
AENOR	Associação Espanhola de Normatização e Certificação
BBC	Corporação Britânica de Radiodifusão
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
C1, C2, C3 e C4	Cada um dos colaboradores com deficiência visual que ajudaram na escolha do objeto da pesquisa
ITV	Televisão Independente (<i>Independent Television</i>) canal de TV comercial
LEAD	Legendagem e audiodescrição (grupo de estudo)
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LSE	Legenda para surdos e ensurdecidos
ONCE	Organização Nacional de Cegos Espanhóis
PROCAD	Programa Nacional de Cooperação Acadêmica
SAP	Programa Secundário de Áudio
TA	Tecnologia Assistiva
TAV	Tradução Audiovisual
TRAMAD	Tradução, Mídia e Audiodescrição (grupo de pesquisa)
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UERN	Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNB	Universidade de Brasília
VCL	Versão da colaboradora do roteiro de audiodescrição
VPQ	Versão da pesquisadora do roteiro de audiodescrição

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ACESSIBILIDADE VIA AUDIODESCRIÇÃO	22
2.1	A TAV E O CONCEITO DE ACESSIBILIDADE	22
2.2	A AUDIODESCRIÇÃO: DEFINIÇÃO E CONSIDERAÇÕES GERAIS	26
2.2.1	A narratividade da audiodescrição	29
2.2.2	A audiodescrição sob uma perspectiva acadêmica	32
2.2.2.1	<i>Uma proposta gramatical para o gênero audiodescritivo</i>	38
2.3	A AD NO CONTEXTO BRASILEIRO: AVANÇOS E DESAFIOS	45
2.3.1	A audiodescrição na televisão: regulamentação e implementação	50
3	A ESTRUTURA NARRATIVA AUDIOVISUAL E A AUDIODESCRIÇÃO	55
3.1	A NARRATIVA AUDIOVISUAL: PERSPECTIVA DE ANÁLISE	55
3.1.1	Aspectos de composição e suas relações	57
3.1.1.1	<i>Encenação: considerações sobre personagens e espaços</i>	58
3.1.1.1.1	Personagens	59
3.1.1.1.2	Espaços/ ambientes	64
3.1.1.2	<i>Cinematografia: considerações sobre focalização de personagens e de espaços</i>	73
3.1.1.3	<i>Montagem da imagem: considerações sobre espaço e tempo</i>	76
3.1.1.3.1	Ordem de montagem	78
3.1.1.3.2	Ritmo de montagem	83
3.1.1.3.3	Frequência de montagem	85
3.1.1.4	<i>Montagem do som: considerações gerais</i>	86
3.2	A NARRATIVA AUDIOVISUAL E SUA RECONSTRUÇÃO VIA AUDIODESCRIÇÃO	89
4	A TELEFICÇÃO SERIADA E OS DESAFIOS PARA A AUDIODESCRIÇÃO: O CASO DAS MINISSÉRIES POLICIAIS	97
4.1	A RELAÇÃO ENTRE O PRODUTO TELEFICCIONAL E A RECEPÇÃO	97
4.2	A NARRATIVA TELEFICCIONAL E SEUS FORMATOS	99
4.2.1	As minisséries: considerações gerais acerca do formato	102
4.2.1.1	<i>As minisséries policiais: considerações sobre o gênero</i>	107
4.3	OS ELEMENTOS NARRATIVOS NA TELEFICÇÃO	117
4.3.1	Apresentação	118
4.3.2	Personagem	122
4.3.3	Espacialização e temporalização	126
4.3.4	Focalização ou ponto de vista	131
5.	A AUDIODESCRIÇÃO DE <i>LUNA CALIENTE</i>: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA NARRATOLOGIA	136
5.1	PROCEDIMENTOS E METODOLOGIA DE ANÁLISE	136
5.1.1	O perfil das audiodescritoras	141

5.1.2	O modelo de roteiro praticado pelo grupo de pesquisa	141
5.2	A ESTRUTURA NARRATIVA DE <i>LUNA CALIENTE</i> E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A ELABORAÇÃO DA VERSÃO PQ DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIBÇÃO	145
5.2.1	<i>Luna Caliente</i>: uma análise do formato	146
5.2.1.1	<i>Aspectos temáticos</i>	148
5.2.1.1.1	Aspectos temáticos e as fragmentações da narrativa	153
5.2.1.2	<i>Outros aspectos de fragmentação</i>	158
5.2.1.2.1	Chamadas	159
5.2.1.2.2	Ganchos e retomadas	159
5.2.1.2.3	Sequência “cenas do próximo capítulo”	163
5.2.1.2.4	Vinhetas	165
5.2.2	<i>Luna Caliente</i>: uma análise do gênero policial e seus recursos narrativos audiovisuais	174
5.3	<i>LUNA CALIENTE</i>: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS VERSÕES PQ E CL DOS ROTEIROS DE AUDIODESCRIBÇÃO	204
5.3.1	VPQ e VCL: a reconstrução do formato	205
5.3.1.1	<i>Vinhetas</i>	205
5.3.1.2	<i>Ganchos e retomadas</i>	214
5.3.1.3	<i>Cenas do próximo capítulo</i>	217
5.3.2	VPQ e VCL: a recriação do gênero policial e dos seus recursos narrativos audiovisuais	219
5.3.2.1	<i>As estratégias tradutórias na recriação da cena do estupro</i>	232
5.3.2.2	<i>As estratégias tradutórias na recriação da cena do assassinato de Bráulio</i>	242
5.3.2.3	<i>As estratégias tradutórias na recriação de um dos trechos da investigação</i>	251
5.3.2.4	<i>As estratégias tradutórias na recriação da “morte” de Elisa</i>	256
5.4	A AD DE UMA MINISSÉRIE POLICIAL: REFLEXÕES A PARTIR DE <i>LUNA CALIENTE</i>	264
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
	REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	285

1 INTRODUÇÃO

Embora seja inegável a relevância e a forte presença de produtos audiovisuais na sociedade contemporânea, observa-se que muito pouco tem sido feito no âmbito da sua acessibilidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a produção audiovisual é superior às iniciativas de viabilização de acesso à mesma, o que se configura numa forma de exclusão da comunidade com deficiência visual¹ à grande parte da informação na atualidade.

Como forma de reverter esse quadro, grupos engajados na luta pela melhoria da qualidade de vida de pessoas com deficiência têm se mobilizado. Diante disso, a legislação de muitos países hoje argumenta a favor de uma “acessibilidade universal”, em que “qualquer pessoa deve dispor e utilizar com conforto e segurança os espaços, os serviços e produtos tanto físicos quanto virtuais, de forma presencial ou não, em iguais condições que os demais”² (ALONSO, 2007, p. 17). Em termos práticos, isso ainda não se tornou realidade para muitas comunidades, mas essa nova postura legal tem repercutido no desenvolvimento de novos recursos que viabilizam a inclusão social de pessoas com qualquer deficiência.

O fenômeno da acessibilidade a produtos audiovisuais tem estimulado discussões e iniciativas em alguns países europeus³, nos Estados Unidos, na Austrália, no Japão, e recentemente no Brasil, principalmente no que se refere ao acesso (fruição autônoma e confortável de tais produtos) por pessoas com deficiência visual. No meio acadêmico, essa questão vem sendo discutida de forma crescente na área dos estudos de tradução audiovisual, via audiodescrição, campo em que o presente trabalho está inserido.

A audiodescrição (AD) é uma modalidade de tradução audiovisual (TAV), de natureza intersemiótica, que consiste num recurso de narração adicional – inserida entre as lacunas acústicas de produtos audiovisuais (filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, teleficações), por exemplo – que descreve os personagens (figurino, aspectos físicos, linguagem corporal e expressões faciais), as ações e a cenografia, viabilizando a fruição de pessoas com deficiência visual a esse tipo de produto. A AD normalmente decorre de um roteiro pré-elaborado e posterior locução (gravada ou ao vivo) sobre o material audiovisual traduzido. Neste estudo, no entanto, será contemplada apenas a primeira etapa do processo de

¹ Em termos quantitativos, segundo a Organização Mundial de Saúde, há aproximadamente 180 milhões de pessoas no mundo com acesso restrito ou nulo à informação veiculada por meio de imagens. Segundo o site da Fundação Dorina Nowill, o censo 2000 contabilizou 148 mil cegos no Brasil, 57 mil apenas no Nordeste. Disponível em: <http://www.fundacaodorina.org.br/deficiencia-visual/> Acesso em: 03 fev. 2012

² “Cualquier persona debe poder disponer y utilizar con confort y seguridad los entornos, servicios o productos, tanto físicos como virtuales, de forma presencial o no presencial, en igualdad de condiciones que los demás” (ALONSO, 2007, p. 17). Todas as traduções, neste trabalho, são de autoria da presente pesquisadora.

³ Destacam-se nesse grupo a Inglaterra, a França, a Alemanha, a Espanha e a Bélgica.

audiodescrição, no caso, a elaboração do roteiro, fase em que o tradutor busca recriar verbalmente a composição imagética do produto audiovisual.

A audiodescrição de produtos audiovisuais ficcionais tem natureza narrativa (JIMÉNEZ HURTADO, 2007), uma vez que compreende a descrição de uma sucessão de fatos visuais, decorrentes da ação de personagens, localizados em 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 acústicos, 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.

A complexidade estrutural dessa modalidade de tradução audiovisual tem desencadeado, nos últimos anos, a elaboração de algumas diretrizes⁴ para a prática da audiodescrição. No que concerne a elaboração do roteiro de AD, parte do processo tradutório que é contemplada neste trabalho, todas as diretrizes apontam para quatro questões fundamentais: (1) o que deverá ser audiodescrito? (2) Quando? (3) Como? e (4) Quanto? (conferir REMAEL & VERCAUTEREN, 2007, p. 75). No entanto, observa-se que ainda não há consenso sobre suas respostas, de modo que este estudo contribuirá, de certa forma, com reflexões para algumas dessas questões, principalmente, acerca do *que* e de *como* audiodescrever.

Corroborando com Vercauteren (2009) e Jiménez Hurtado et al. (2010), acredita-se, neste trabalho, que a narratologia audiovisual seja um aporte teórico essencial para se refletir sobre essas questões que fundamentam a elaboração de um roteiro de AD. Considera-se, portanto, que a partir da narratologia seja possível sistematizar parâmetros narrativo-discursivos para roteiros de audiodescrição, bem como compreender sua efetiva dinâmica e função enquanto suporte de diferentes formas narrativas audiovisuais. Nesse sentido, propõe-se, neste estudo, uma reflexão sobre a estrutura narrativa de um produto audiovisual específico – a teleficção seriada – e suas implicações para a construção do roteiro de audiodescrição.

⁴ ITC *Guidance on Standards for Audio Description* (Inglaterra, 2000), *Wenn aus Bildern Worte werden* (Alemanha, 2004), UNE 153020 (Espanha, 2005), *Audio description for recorded TV, Cinema and DVD: experimental stylesheet for teaching purposes* (Remael, 2005) e *Audio Description Coalition* (EUA, 2008).

Optou-se por pesquisar a audiodescrição para o contexto televisivo, antes mesmo da implementação⁵ efetiva do recurso no referido meio de comunicação, por três razões: (1) reconhecer sua relevância, em termos de entretenimento, para grande parcela da sociedade brasileira; (2) ser o único meio de comunicação com normatização nacional específica, referente à acessibilidade⁶; (3) ser um campo de aplicação da AD pouco pesquisado. Seguindo uma sugestão das diretrizes britânicas - *ITC Guidance on Standards for Audio Description* - direcionadas para a audiodescrição de materiais televisivos, propõe-se, neste estudo, uma reflexão e sistematização de estratégias tradutórias aplicadas a esse contexto, atentando para a pluralidade de categorias de programas na televisão, tais como, telejornais, humorísticos, esportivos, novelas, seriados, minisséries, propagandas, filmes, dentre outros. Assim, diante de tamanha diversidade de programação e da ausência do recurso na tevê quando se iniciou esta pesquisa, foi necessário fazer vários recortes, pautados em diferentes critérios, até se chegar ao objeto de estudo, ora analisado, a minissérie policial *Luna Caliente*.

O primeiro critério foi o interesse pessoal da autora pela teledramaturgia. A prática com a audiodescrição de roteiros de AD para filmes despertou a necessidade de maior conhecimento sobre a estrutura/ linguagem das narrativas ficcionais no sistema audiovisual e suas formas de composição a partir dos diferentes gêneros e formatos. Isso então fez com que a autora atentasse para particularidades de cada forma narrativa audiovisual e refletisse sobre como seriam suas implicações para as estratégias discursivas de um roteiro de AD. Motivada ainda pelo movimento de implementação da audiodescrição na televisão, a autora achou oportuno selecionar, como objeto de estudo, um produto ficcional que permitisse refletir sobre estratégias para a AD tendo em vista o caráter fragmentado, seriado e diário de alguns programas⁷. Assim, foram verificadas duas possibilidades de formato⁸ a telenovela ou a minissérie.

Alguns critérios que nortearam a decisão de trabalhar com uma minissérie foram: (1) compreender uma narrativa seriada compacta, com quantidade de capítulos e de linhas de

⁵ Somente em julho de 2011, após três anos e meio do início deste estudo, algumas emissoras passaram a veicular determinados programas com audiodescrição.

⁶ ABNT NBR 15290, 2005. Essa norma estabelece diretrizes gerais para a acessibilidade em comunicação na televisão. Ela também deve ser aplicada aos conteúdos distribuídos em DVD e fitas de vídeo, bem como aos novos formatos de mídia e de transmissão que venham a ser implementados durante sua vigência. A referida norma traça diretrizes para: legenda fechada para surdos, janela de LIBRAS, audiodescrição e legenda aberta ou sistema SAP para programas em língua estrangeira. Atualmente uma norma específica para a audiodescrição está sendo elaborada pela ABNT.

⁷ Dos trabalhos realizados no Brasil sobre a audiodescrição, verificou-se que, até o momento, nenhum se dedicou ao estudo da narrativa teleficcional seriada e diária.

⁸ Adiante, na quarta seção deste trabalho, os quatro formatos teledramáticos (unitário, seriado, telenovela e minissérie) serão apresentados mais detidamente.

ação reduzida se comparada com uma telenovela, apresentando-se, deste modo, metodologicamente viável para este estudo; (2) ser um produto diferenciado dentro da teledramaturgia, um espaço que possibilita experimentos temáticos e estéticos (BALOGH, 2002), sendo, portanto, mais desafiador para o exercício da tradução; (3) ter maior possibilidade de distribuição do que a telenovela, uma vez que, após exibição na tevê, muitas minisséries são lançadas em DVD ou são transformadas em telefilmes, no caso de microsséries.

Outro critério de seleção entre os dois formatos foi uma consulta feita, por email, a quatro pessoas com deficiência visual⁹ que gostam de assistir a novelas e a minisséries, com o intuito de sondar sua opinião sobre qual dos dois formatos e qual gênero narrativo seria mais imprescindível para ter o recurso da AD. Vale destacar que essa consulta foi relevante na delimitação do objeto de estudo, porém foi pontual, por esta razão não entra formalmente na nossa metodologia. Quando necessário, o presente trabalho se reporta a algumas respostas dos colaboradores para justificar a escolha tanto do objeto deste estudo, quanto de alguns argumentos da pesquisa.

Os comentários dos quatro colaboradores que definiram a escolha da minissérie e do gênero, em estudo, podem ser resumidos da seguinte forma: (1) C2 e C3 acreditam que a novela é mais fácil de ser acompanhada sem o recurso da AD pelo fato da narrativa ser muito apoiada no código verbal; C4 também acredita que a AD não é tão imprescindível na novela, mas aponta com justificativa seu caráter diluído (repetitivo dentro do formato seriado); C1, por sua vez, destaca que independentemente do formato, a narrativa deve ser compreendida para que tenha conforto e prazer em assistir ao programa; e (2) no geral, todos os colaboradores deram a entender que a depender do gênero do produto a AD pode ser mais necessária ou não. Nesse sentido, apontaram o suspense como um dos gêneros mais difíceis de acompanhar sem o recurso da AD, haja vista o predomínio de cenas visuais e sem diálogos.

A escolha de *Luna Caliente* para a constituição do *corpus* da pesquisa partiu de um mapeamento preliminar de todas as minisséries de suspense policial produzidas pela Rede Globo no período de 1982 a 2010, conforme o quadro a seguir:

⁹ É digno de nota que o número de consultores foi aleatório, sendo estabelecido, inicialmente, o contato, através de email, com uma consultora fã de novelas, que se interessou pelo estudo e convidou três conhecidos, pelo *twitter*, que se prontificaram a colaborar. Os quatro colaboradores foram solicitados a falar um pouco sobre si, para que seu perfil fosse delineado, e a responder algumas perguntas que buscavam saber a familiaridade deles com a AD, dentre aspectos referentes aos dois formatos (telenovela e minissérie) e ao gênero narrativo.

Quadro 1 - Mapeamento das minisséries policiais da Rede Globo					
MINISSÉRIES POLICIAIS – TV GLOBO (1982 a 2010)**					
ANO	EXIBIÇÃO	TÍTULO	No. DE CAP.	ROTEIRO	DIREÇÃO
1983	10/01 a 04/02	<i>Bandidos da falange</i>	20	Aguinaldo Silva e colaboração de Doc Comparato	Luiz Antonio Piá e Jardel Mello
1990-2011	17/07 a 27/07	<i>Boca do lixo</i>	8	Silvio de Abreu	Roberto Talma
1991	04/06 a 30/08	<i>O sorriso do lagarto</i>	52	Walther Negrão e Geraldo Carneiro	Roberto Talma
1992-2009	02/06 a 22/06	<i>As noivas de Copacabana</i>	16	Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes	Roberto Farias, Maurício Farias e Mauro Farias
1993-2004	24/08 a 17/09	<i>Agosto</i>	16	Jorge Furtado e Giba Assis Brasil	Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca
1998	10/11 a 18/12	<i>Labirinto</i>	20	Gilberto Braga e colaboradores	Denis Carvalho, César Rodrigues e Mário Márcio Bandarra
1999	15 a 17/12	<i>Luna Caliente</i>	3	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase	Jorge Furtado
** De 2000 até 2010 – não foram identificadas produções de minisséries do gênero suspense policial pela emissora. Nesse período, algumas dessas minisséries foram lançadas em DVD.					
Fontes: http://memoriaglobo.globo.com/ e http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp					

A seleção da referida minissérie se deu mediante três aspectos: (1) possuir o menor número de capítulos em relação às demais produções do gênero policial produzido pela emissora, o que a torna metodologicamente viável para este estudo; (2) ter um trabalho de imagem (ângulos, enquadramentos etc) diferenciado para a teledramaturgia, o que se configura como um desafio maior para o exercício de audiodescrição e (3) ser o discurso narrativo da minissérie selecionada, principalmente nas cenas de mistério e suspense, fortemente pautado no código imagético, de modo que o conteúdo narrativo de *Luna Caliente* é bastante lacunar para o público com deficiência visual.

O material que serve de base para análise e elaboração dos roteiros da AD foi gravado diretamente da televisão, apresentando a devida fragmentação dos capítulos e dos blocos¹⁰. Acredita-se que isso possibilita uma reflexão sobre a audiodescrição aplicada ao contexto teleficcional (fragmentado e seriado), a partir do formato minissérie. Apesar de ser uma situação artificial, uma vez que a minissérie não deverá ser reexibida do mesmo modo que em

¹⁰ Cópia adquirida através de um colecionador.

1999, acredita-se que este trabalho possa contribuir com algumas reflexões para a AD de futuras produções teleficcionais seriadas de curta duração.

O principal objetivo da presente pesquisa é analisar o papel da narratologia para a elaboração do roteiro de audiodescrição de uma minissérie policial. Nesse intuito, serão estudados o modo em que e a razão pela qual as particularidades do formato minissérie e do gênero policial demandam estratégias específicas para a elaboração de um roteiro de audiodescrição. Desse modo, pretende-se verificar de que forma uma análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie policial *Luna Caliente* influencia nas estratégias discursivas do seu roteiro de AD. Nessa perspectiva, serão descritas e analisadas as estratégias tradutórias utilizadas na elaboração de duas versões do roteiro de AD da referida minissérie, um elaborado pela presente pesquisadora (versão PQ), a partir da sistematização de parâmetros narratológicos, e outro elaborado por uma audiodescritora colaboradora (versão CL), pautando-se em alguns aspectos narrativos, porém sem uma análise sistemática dos mesmos. Colaboradora e pesquisadora fazem parte do grupo de pesquisa TRAMAD (*Tradução, Mídia e Audiodescrição*), que vem desde 2004 se consolidando no campo dos estudos da tradução audiovisual, com ênfase na audiodescrição voltada principalmente para filmes, teatro e dança.

A hipótese que norteia este trabalho é que a elaboração do roteiro de audiodescrição de uma minissérie deve ser influenciada por três aspectos: (1) pelas particularidades do referido formato teleficcional; (2) pelas características do gênero da ficção e (3) pelas especificidades narrativo-discursivas do gênero audiodescritivo¹¹.

Esta pesquisa é descritiva, uma vez que propõe reflexões sobre uma abordagem narratológica sistemática para a audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*, mediante a descrição de suas características, estabelecendo-se relações entre as particularidades do formato, do gênero policial e as especificidades do gênero audiodescritivo. Quanto à sua natureza, trata-se de uma pesquisa qualitativa, uma vez que se interpretam os aspectos narratológicos dos dois roteiros de AD da minissérie, tomando-se como referência alguns princípios narrativos segundo Bal (1997), Balogh (2002), Bordwell (1985), Bordwell & Thompson (2008), Fulton (2005), Gomes (2004), Pallottini (1998), Saraiva e Cannito (2009), bem como as considerações de Jiménez Hurtado et al. (2007a; 2007b; 2010) acerca do gênero audiodescritivo.

¹¹ Jiménez Hurtado et al. (2010), a partir da análise de um *corpus* de quase trezentos filmes audiodescritos, sugerem categorias semânticas de base multimodal (narratológica e linguística) que possibilitam um mapeamento da estrutura do roteiro de audiodescrição em pequenas unidades de significado.

Quanto ao *corpus*, ele é constituído pela minissérie policial *Luna Caliente* (Rede Globo, 1999) e pelos dois roteiros de audiodescrição, a versão PQ (pesquisadora) e a versão CL (colaboradora). Este estudo, portanto está dividido em duas fases interdependentes: (1) montagem e (2) análise do *corpus*. A fase de montagem foi desenvolvida em duas etapas. A primeira compreendeu a análise da estrutura narrativa da minissérie policial *Luna Caliente* e a elaboração da versão PQ do seu roteiro de audiodescrição. A segunda etapa, por sua vez, consistiu na elaboração da versão CL do roteiro de AD pela audiodescriitora colaboradora. A fase de análise do *corpus* foi dividida em três etapas. A primeira consistiu na reflexão sobre as especificidades da estrutura narrativa de *Luna Caliente* e suas implicações para a elaboração da versão PQ do roteiro de AD. A segunda etapa compreendeu o estudo comparativo das duas versões do roteiro de AD de *Luna Caliente*. A terceira e última etapa resultou numa breve reflexão sobre possíveis parâmetros narratológico-discursivos para a audiodescrição de uma minissérie policial a partir do estudo realizado com *Luna Caliente*.

O presente trabalho está dividido em mais cinco seções, além desta introdução. Na seção a seguir, esta pesquisa é contextualizada na área dos Estudos de Tradução Audiovisual (TAV), com ênfase em Audiodescrição (AD), refletindo sobre a repercussão dessa modalidade tradutória na realidade brasileira tanto no âmbito sociopolítico quanto no científico. Na terceira seção, alguns aspectos narratológicos aplicados ao contexto do sistema audiovisual são discutidos e breves reflexões acerca da recriação dos mesmos, via audiodescrição, são apresentadas. Na quarta seção, considerações acerca da narrativa teleficcional são apresentadas, com ênfase no formato minissérie e no gênero policial, verificando as peculiaridades da ficção seriada e seus possíveis desafios para o processo de audiodescrição. Na quinta seção, além da descrição dos procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa, também são descritas e analisadas as estratégias tradutórias utilizadas na elaboração dos dois roteiros de audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*, um elaborado pela presente pesquisadora (versão PQ), que partiu de uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da minissérie, e outro elaborado por uma audiodescriitora colaboradora (versão CL), que não partiu dessa análise. Nessa seção, apresenta-se ainda uma breve reflexão sobre possíveis parâmetros narratológico-discursivos para a audiodescrição de uma minissérie policial a partir do estudo realizado com *Luna Caliente*. Na sexta seção, considerações finais são feitas a partir da análise, a fim de avaliar a contribuição da narratologia para a elaboração do roteiro da audiodescrição de uma minissérie policial e, com base nos resultados, sugerir futuras pesquisas que possam dar continuidade ao trabalho aqui apresentado.

2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ACESSIBILIDADE VIA AUDIODESCRIÇÃO

Esta seção contextualizará a presente pesquisa na área dos Estudos de Tradução Audiovisual (TAV), com ênfase em Audiodescrição (AD), refletindo sobre a repercussão dessa modalidade tradutória na realidade brasileira tanto no âmbito sociopolítico quanto no científico. Para isto, a seção está dividida em três partes. Na primeira, discutiremos a relação entre TAV e a concepção mais ampla do termo acessibilidade. Na segunda, por sua vez, conceituaremos e apresentaremos alguns aspectos relevantes sobre a audiodescrição em termos práticos e acadêmicos. Na terceira parte, por fim, apresentaremos um panorama geral sobre a audiodescrição no contexto nacional, destacando o que tem sido realizado na área, apontando seus avanços e desafios até sua implementação na televisão.

2.1 A TAV E O CONCEITO DE ACESSIBILIDADE

Embora a prática da tradução audiovisual seja muito próxima do surgimento do cinema falado, segundo Díaz Cintas (2005, p.3), é apenas em meados da década de 90 que a atividade começa a ser sistematicamente discutida, sob uma perspectiva tradutória, tanto no campo profissional, quanto acadêmico. O fato decorre, possivelmente, dos limites de dimensões espaciais e temporais impostos pelas peculiaridades do próprio sistema audiovisual que, muitas vezes, exige, como estratégias tradutórias, reformulações, reduções, acréscimos, antecipações, entre outras medidas que induzem os puristas a considerar o produto final uma adaptação e não uma tradução. Observa-se, no entanto, uma atual flexibilização e ampliação do conceito de tradução no intuito de agregar diferentes linguagens decorrentes do avanço tecnológico e dos meios de comunicação, tais como o cinema, a televisão, a internet, o *iphone* e outras mídias.

Com relação ao termo para designar as diferentes modalidades tradutórias que surgiram a partir dessa nova realidade, Gambier (2003, p. 171) aponta para uma evolução terminológica pautada processo de avanço das tecnologias. Quando só havia o cinema, por exemplo, o termo “tradução filmica” era suficiente, porém com a criação da televisão e do vídeo, tornou-se mais frequente o uso do termo “tradução audiovisual”, englobando a diversidade da programação veiculada no novo sistema. Embora, com a origem do computador e de outras mídias, tenham surgido terminologias como “tradução de tela”, “tradução de multimídia” e “tradução multidimensional”, o termo “tradução audiovisual”, de acordo com Díaz Cintas (2005, p.3), é o que tem predominado entre os estudiosos e, por esta razão, será a terminologia adotada no presente trabalho.

Inicialmente, o conceito de tradução audiovisual, doravante TAV, designava diferentes práticas tradutórias adotadas no sistema audiovisual (cinema, televisão e/ ou videoteipe), em que ocorria uma transferência de línguas entre textos fonte e alvo. Nesse sentido, por muito tempo, as práticas de TAV mais difundidas foram a legendagem, a dublagem e o *voice-over*, todas de natureza interlinguística; o que acreditamos ser consequência de uma concepção tradicional bastante arraigada de tradução, que considera como tradução “propriamente dita” somente a passagem de um texto de uma língua para outra. Observa-se, no entanto, que avanços tecnológicos, seguidos de conquistas sociais no âmbito da acessibilidade, vem, aos poucos, transformando esse campo prático-teórico, de modo que novas modalidades de TAV estão surgindo e ganhando espaço tanto na sociedade, quanto na academia. Exemplos disto são a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD) para pessoas com deficiência visual.

Vale destacar que ainda não é consenso, entre os que lidam com a prática e a teoria tradutória, de que a audiodescrição seja uma modalidade de tradução. A presente pesquisa, no entanto, adota as considerações e os princípios de Gambier (2003), Díaz Cintas (2005), Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2005), Gerzymisch-Arbogast (2005), Franco (2006; 2007a), Silva (2009), Monteiro (2011), Braga (2011), Oliveira Júnior (2011) dentre outros que consideram a AD uma das modalidades de tradução. Nesta perspectiva, Braun (2008, p. 5) aponta que questões centrais acerca da audiodescrição são similares a aspectos sempre contemplados nos Estudos da Tradução, a saber: interpretação, reescrita, norma e visibilidade.

A partir de uma revisão da taxonomia proposta por Jakobson (1991)¹² para o conceito de tradução, incluindo a ela dimensões visuais e acústicas, verificamos que tanto a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), quanto a audiodescrição (AD) podem ser consideradas práticas tradutórias. A primeira por sua natureza intralingual e intersemiótica - uma interpretação de códigos verbais orais por meio de códigos verbais escritos na mesma língua - ao passo que a segunda por sua essência intersemiótica - no caso, uma interpretação de códigos visuais por meio de códigos verbais orais.

Nessa perspectiva, a LSE é uma prática tradutória intralingual e intersemiótica, pois consiste na passagem do texto oral para o texto escrito na mesma língua e contém informações paralinguísticas - descrição de efeitos sonoros e identificações dos personagens -

¹² Segundo Jakobson (1991), há três tipos de tradução: (1) interlingual (ou tradução propriamente dita) que consiste na passagem de signos verbais de uma língua para outra. (2) Intralingual (ou reescrita) que compreende a interpretação de signos verbais numa mesma língua. (3) Intersemiótica (ou transmutação) que é a passagem de signos verbais para um sistema sígnico não-verbal.

no intuito de auxiliar o público surdo e ensurdecido a compreender o material audiovisual de modo efetivo. A audiodescrição, por sua vez, é uma modalidade de tradução intersemiótica, que compreende a descrição verbal oral de imagens entre os intervalos silenciosos de produtos audiovisuais, possibilitando, por parte da audiência com deficiência visual, a relação entre os elementos visuais e acústicos do produto.

Sob uma perspectiva acadêmica, Díaz Cintas (2005, p.4) afirma que muitos teóricos e tradutores consideram a LSE e a AD modalidades legítimas de tradução audiovisual, fato que pode ser comprovado em publicações recentes que integram os campos da acessibilidade e da tradução. Sob uma perspectiva social, por sua vez, por meio do avanço das tecnologias assistivas¹³, a LSE e a AD buscam viabilizar o acesso confortável, seguro e autônomo à informação e a bens culturais por pessoas impossibilitadas de fazê-lo. Diante disso, verificamos que ambas estabelecem um vínculo evidente entre a prática e os estudos de TAV e as discussões sobre acessibilidade e inclusão social. É neste contexto geral e com foco na audiodescrição que a presente pesquisa está inserida.

Segundo Díaz Cintas (2007), a acessibilidade compreende um conceito genérico que vem sendo bastante recorrente nas discussões sobre as práticas tradutórias, uma vez que um dos objetivos da tradução é possibilitar o acesso a uma fonte de informação e/ou entretenimento que, de outro modo, seria impossível. No caso do sistema audiovisual, nossa área de interesse, a tradução garante a acessibilidade do espectador a um programa que, de outra maneira, não poderia consumir e desfrutar por dificuldade linguística (programas estrangeiros, por exemplo) e/ ou sensorial (auditiva e/ ou visual).

Com relação ao conceito de acessibilidade, Alonso (2007, p. 16) aponta que, a partir dos anos 70, tem havido uma evolução e ampliação do termo mediante às investidas de movimentos político-sociais e à integração entre as pessoas com deficiência. Neste sentido, o foco deixa de ser as limitações do indivíduo para execução de determinadas atividades (modelo médico), passando a ser o ambiente que rodeia a pessoa com deficiência (modelo social). Sob esta nova perspectiva, a atenção, atualmente, deve estar voltada, não mais para a deficiência em si, mas para a diminuição dos impedimentos que cercam a pessoa com deficiência, sejam barreiras que restrinjam a mobilidade, a comunicação, a manipulação ou o

¹³ Segundo Bersch (2008, p. 1), tecnologia assistiva (TA) é o termo “utilizado para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência [...] o objetivo maior da TA é proporcionar à pessoa com deficiência maior independência, qualidade de vida e inclusão social, através da ampliação de sua comunicação, mobilidade, controle de seu ambiente, habilidades de seu aprendizado e trabalho”.

conhecimento de qualquer indivíduo; possibilitando-lhe utilizar e usufruir com autonomia, conforto e segurança de produtos e serviços.

Inicialmente, a concepção da supressão de barreiras, de modo implícito, dividia a população em dois grupos: um “normal” e outro aparte dessa “normalidade” por causa de uma deficiência. Isso implicava na ideia de que os espaços e serviços deveriam ser diferenciados para cada um dos grupos, o que repercutia na segregação e estigmatização da população portadora de deficiência (ALONSO, 2007). Diante disso, desenvolve-se o conceito de “desenho para todos ou desenho universal”¹⁴. Segundo Jiménez Hurtado (2007a, p.57), um dos princípios fundamentais de tal conceito é a noção de que há diversos tipos de pessoas consumidoras de todos os produtos e serviços, e estes, por sua vez, devem ser concebidos, desde sua origem, para todas elas.

Segundo Alonso (2007, p. 18), a proposta de “desenho universal” é constituída de sete princípios, a saber: (1) uso universal para todos; (2) flexibilidade de uso; (3) uso simples e intuitivo; (4) informação perceptível; (5) tolerância ao erro ou ao mau uso; (6) pouco esforço físico requerido; (7) tamanho e espaço para aproximação, manipulação e uso. Verificamos, por meio de tais princípios, que o conceito de Acessibilidade Universal é mais amplo e busca o envolvimento da sociedade para que os indivíduos possuam iguais benefícios e oportunidades ao desfrutar de seus produtos, serviços e entornos. Como uma das funções da nossa pesquisa é fomentar uma discussão acerca da acessibilidade real e significativa ao sistema audiovisual, por meio da tradução, adotaremos essa concepção ampla do termo.

É relevante destacar, para o contexto deste estudo, que, tradicionalmente a concepção em torno das iniciativas para a supressão de barreiras se restringia às barreiras físicas, ou seja, contemplava apenas um tipo de deficiência, pois a acessibilidade era entendida como a promoção de medidas específicas nas edificações e entornos públicos para algumas pessoas, especialmente os cadeirantes. Deste modo, outros tipos de deficiências como a sensorial (auditiva e/ou visual) e a cognitiva foram, durante muito tempo, negligenciadas. Esta é outra razão que nos conduz à utilização do conceito de acessibilidade universal, pois é a partir dele que os cidadãos com deficiência visual passam a ser contemplados, ainda que de forma muito incipiente, pelas medidas de aplicação dos direitos à pessoa com deficiência.

Dentro desse contexto de redimensionamento da noção de acessibilidade, podemos afirmar que a tradução audiovisual se configura como um dos recursos e serviços, dentro do arsenal das tecnologias assistivas, que amplia a comunicação, as habilidades de aprendizado e

¹⁴ “*Diseño para Todos o Diseño Universal*” (ALONSO, 2007, p. 17)

a integração dos cidadãos. A TAV promove o acesso de pessoas com limitações sensoriais e cognitivas, em estado permanente ou não, a todo tipo de informação audiovisual de maneira segura, confortável e autônoma. Nessa perspectiva, leis e normas de países distintos têm argumentado a favor da utilização da legenda para surdos e ensurdecidos e da audiodescrição para pessoas com deficiência visual ou cognitiva, visando garantir a igualdade de direitos para todos. Essa medida, portanto, busca pôr em prática o conceito de desenho universal, via tradução.

A seguir apresentaremos questões mais específicas acerca da audiodescrição.

2.2 A AUDIODESCRIÇÃO: DEFINIÇÃO E CONSIDERAÇÕES GERAIS

No presente trabalho, a audiodescrição é definida como uma modalidade de tradução audiovisual que utiliza as pausas entre os diálogos e/ou a narração de determinado programa para descrever os principais elementos visuais - cenografia, iluminação, figurino, aspectos físicos dos personagens, linguagem corporal, ação, dentre outros – e/ou identificar possíveis ambiguidades de efeitos sonoros, no intuito de preencher as prováveis lacunas na compreensão do conteúdo visual por parte público com deficiência visual. Para isso, entendemos que além dos recursos internos ao produto audiovisual, outros recursos de natureza extra-textuais - contexto de produção e de consumo, por exemplo - precisam ser considerados com o objetivo de orientar a leitura do tradutor/ audiodescritor na percepção dos programas de efeito da obra e assim compreender a composição do seu gênero narrativo. Dessa forma, aproveitando as pausas silenciosas naturais da história, o audiodescritor faz uma mediação do diálogo entre realizadores, o produto e o público com deficiência visual.

Destacamos que lidaremos, neste estudo, com a audiodescrição de produtos audiovisuais - performances que integram modos de expressões acústicos e visuais para criar significado. A audiodescrição desse tipo de produto, diferentemente da descrição de obras de arte – pinturas e esculturas, por exemplo – tem que se harmonizar com elementos sonoros diversos – música, diálogos e ruídos – configurando um desafio para o tradutor audiovisual/ audiodescritor, por causa das limitações de tempo e espaço para a descrição devido às variações de pausa e de densidade verbal de comunicação da programação. Nesta pesquisa, a figura do audiodescritor se funde com a do tradutor audiovisual, pois ambos são responsáveis pela elaboração de um roteiro sincronizado com as imagens, a trilha sonora, os diálogos e o estilo da obra audiovisual, obedecendo a limites de tempo e espaço característicos do sistema. No processo de audiodescrição há duas etapas envolvidas: a criação do roteiro (momento em

que se estabelecem as estratégias tradutórias intersemióticas – atividade desenvolvida pelo audiodescritor e depois revisada por um consultor com deficiência visual) e a locução (momento de leitura do roteiro, seja ao vivo ou pré-gravada, sincronizada com as informações visuais e acústicas do produto audiovisual – atividade desenvolvida pelo locutor, que pode ou não ser o mesmo audiodescritor que criou o roteiro). O escopo deste estudo contempla apenas a fase de construção do roteiro pelo tradutor, ou seja, o início da primeira etapa do processo de audiodescrição.

Segundo Braun (2008, p.2), a audiodescrição, assim como todas as modalidades de TAV, tem uma natureza de mediação intermodal, ou seja, relaciona modos visuais dinâmicos e diferentes modos acústicos. A AD, por sua vez, diferencia-se das demais modalidades por envolver essencialmente a tradução de signos imagéticos por meio de signos verbais orais. Este aspecto, de acordo com Doloughan & Rogers (2005, *apud* BRAUN, 2008), implica, para o processo de audiodescrição, primeiramente compreender o significado dos modos visuais e acústicos dentro da estrutura comunicativa do programa a ser traduzido, percebendo como os referidos modos significam separadamente e no conjunto da obra. Somente depois poderão ser consideradas as soluções linguísticas para recriação do significado da imagem.

Braun afirma também que a audiodescrição, como as demais modalidades de tradução audiovisual, deve interagir com os outros modos de expressão acústicos do programa. Neste sentido, Jiménez Hurtado (2007a, p. 55) alega que o roteiro de AD é um protótipo de texto que:

[...] por um lado, adapta-se aos silêncios do texto de partida e, por outro, é um texto que carece de autonomia estrutural, uma vez que parte de sua função comunicativa é apoiar a trama de outro texto [...]¹⁵.

A audiodescrição, portanto, como modalidade de TAV, compreende uma atividade complexa de mediação multidimensional, constituída pelo processo de busca e estabelecimento de relações funcionais entre sistemas sígnicos distintos: unidades linguísticas e imagéticas. Sua caracterização como atividade multidimensional consiste no fato de a AD ser parte da totalidade de um texto composto por modos visuais e acústicos variados.

Outro aspecto relevante sobre a audiodescrição apresentado por Braun (2008) diz respeito à interpretação. A natureza multimodal tanto do texto fonte, quanto do texto alvo,

¹⁵ [...] por un lado, se adapta a los silencios del texto que audiodescribe y, por otro, es un texto que carece de autonomía estructural ya que parte de su función comunicativa es la de apoyar la trama de otro texto [...] (JIMÉNEZ HURTADO, 2007, p. 55)

segundo a autora, torna ainda mais complexa a intersubjetividade envolvida no processo interpretativo do gênero audiodescritivo, uma vez que a leitura do público-alvo da audiodescrição, estará condicionada à descrição decorrente da interpretação do audiodescritor/tradutor. Nesta perspectiva, Braun traz para o contexto da audiodescrição concepções mais amplas de “texto” e de “processo tradutório” que adotaremos no presente estudo. Verificamos, portanto, no trajeto entre material audiovisual (texto fonte) e o produto audiodescrito (texto alvo), a relevância do leitor (audiodescritor/ tradutor) que se apropria do texto audiovisual e dos seus paratextos, analisando-os e interpretando-os, para reescrever um novo texto (audiodescrição) a partir de textos anteriores, sendo o produto final deste processo, reinterpretado por novos e heterogêneos leitores/ público com deficiência visual. Diante disso, apontam Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2005, p.242), podemos afirmar que um mesmo produto, fruto de um complexo jogo semiótico multimodal, é interpretado por múltiplos pontos de vistas, de modo que a comunicação deve ser concebida como multidirecional e interativa. Esta concepção do processo de interpretação envolvida no ato tradutório, além da subjetividade do leitor/ tradutor, engloba outros aspectos importantes – como, contexto de produção, mercado, ideologia e cultura, por exemplo - que, segundo Franco (2000), estão relacionados à “cadeia de decisões” que constroem as pontes entre original e tradução e, por isso, dignos de atenção em estudos da área.

A heterogeneidade semiótica característica dos textos audiovisuais que associa diversos códigos – verbais, imagéticos, narrativos, musicais, dentre outros – segundo Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2005, p. 241), faz do produto audiovisual um “macro-signo” no qual códigos distintos confluem e geram uma unidade coesa de sentido. Acredita-se, neste trabalho, no entanto, que, o primeiro olhar do tradutor não recai diretamente sobre esse “macro-signo”, mas sobre seus dispositivos e estratégias orientados para provocar efeitos na apreciação. A partir de Gomes (2004), acreditamos que a análise de um produto audiovisual parte primeiro da identificação da sua programação de efeitos sobre a recepção, para então se compreender os mecanismos que o fundamentam, desse modo os códigos internos de composição da obra são identificados a partir dos gêneros de efeito em que se especializam: suspense, mistério, comédia, horror, dentre outros. Nesta perspectiva, o olhar do tradutor sobre os programas de efeito predominantes na obra a ser audiodescrita o direciona na decodificação dos elementos narrativos de sua composição mais salientes – linguagem da câmera, iluminação, montagem, músicas, efeitos sonoros, etc. – objetivando à reconstrução do gênero do produto audiovisual.

2.2.1 A NARRATIVIDADE DA AUDIODESCRIÇÃO

A audiodescrição, de acordo com Jiménez Hurtado (2007a, p.59), é de natureza narrativa, de modo que se trata da descrição de uma sucessão de fatos visuais, que, no contexto da teleficção, por exemplo, são desencadeados por personagens em ação, localizados em dado espaço, ao longo de determinado tempo. Segundo Bordwell & Thompson (2008, p. 74), o formato narrativo se constitui de características peculiares que geram expectativas e inferências por parte da recepção. Os autores então exemplificam que diante de um filme “presumimos que haja personagens e ações que os envolvem; esperamos que haja uma sequência de incidentes que estejam conectados de algum modo; que conflitos e problemas surgidos ao longo da ação atinjam um estado final”¹⁶. Diante disso, o espectador de um produto audiovisual, prepara-se para compreender de maneira lógica a narrativa, identificando pistas, intuindo o que está por vir, participando, assim, na criação da forma da obra. Nesta perspectiva, o processo interpretativo de um espectador com deficiência visual deve se aproximar ao de um vidente, de modo que suas expectativas e inferências sejam comprovadas, ou não, a partir da estrutura narrativa prototípica. Para isso o audiodescritor tem como função identificar, no material audiovisual a ser traduzido, os elementos visuais mais significativos em termos narrativos na construção de um gênero, descrevendo-os por meio de palavras, mantendo uma harmonia estrutural entre a descrição e os elementos acústicos do texto de partida.

O audiodescritor, segundo Remael & Vercauteren (2007, p.78), deve instrumentalizar seu público-alvo capacitando-os a inferir elementos significativos do enredo de um filme, por exemplo, para que a pessoa com deficiência visual possa então construir, mentalmente, a totalidade da história. O produto final da audiodescrição, prosseguem os autores, será um novo filme, com descrição suficiente e relevante para que o público com deficiência construa de forma autônoma e confortável sua própria versão. O grande desafio para o tradutor é, portanto, decidir, dentro da diversidade de elementos narrativos na composição de um gênero, “o que”, “quando”, “como” e “quanto” audiodescrever.

Diante desse desafio tradutório, devido a complexidade estrutural de um material audiovisual, observamos os esforços de alguns países para estabelecerem parâmetros que sirvam como ponto de partida para a sistematização da prática da audiodescrição. Percebemos, no entanto, que tais parâmetros, inicialmente, não foram pautados em pesquisas,

¹⁶ *We assume that there will be characters and some action that will involve them with one another. We expect a series of incidents that will be connected in some way. We also probably expect that the problems and conflicts arising in the course of the action will achieve some final state [...]* (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 74).

mas em experiências pessoais de profissionais envolvidos nessa atividade tradutória. Deste modo, verificamos que muitos aspectos propostos são apresentados de maneira superficial e ambígua, merecendo, portanto, estudos e reflexões mais consistentes como propõe o presente trabalho.

Vercauteren (2007, p. 139), ao comparar as normas para audiodescrição existentes na Europa, verifica que apenas a Espanha e a Inglaterra possuem normas oficiais, ao passo que países como a Alemanha e a Bélgica apresentam normas criadas por pessoas que atuam profissionalmente na área. O autor não identificou nenhum outro guia para AD em outros países europeus, de modo que ele aponta uma grande lacuna para a área e para a necessidade de elaboração de uma norma internacional de audiodescrição, a partir do desenvolvimento de pesquisas sobre o assunto. Dentre os benefícios de uma norma internacional para AD listados pelo autor, destacamos: (1) a possibilidade de uma formação profissional mais consistente e uniforme; (2) a construção de parâmetros concretos que viabilizem a compreensão efetiva da audiodescrição e sua função, tanto pelos produtores e distribuidores culturais, quanto pelos indivíduos com deficiência visual e (3) a instrumentalização dos acadêmicos para análises e descrições de textos audiodescritos por meio de parâmetros sistemáticos.

Apesar de compreendermos os argumentos do autor, acreditamos que a busca por uma normatização internacional ou até nacional para a AD seja inviável e improdutiva, pois ela não conseguiria contemplar todas as especificidades que envolvem os campos de aplicação¹⁷ dessa modalidade tradutória. Consideramos, no entanto, produtiva a construção de parâmetros para a AD visando, não a generalização, mas a especialização sobre categorias de produtos¹⁸. Nessa perspectiva, para o contexto televisivo, por exemplo, a partir de estudos e pesquisas, poderiam ser formulados parâmetros de AD voltados para cada categoria de programa (auditório, infantil, esportivo, teleficcional) e suas diversas subdivisões (no caso da teleficção, por exemplo, seus diferentes formatos e gêneros). Os benefícios de parâmetros voltados para a realidade de cada categoria de produto seriam semelhantes aos apontados por Vercauteren: a formação de profissionais mais consistentes e especializados; a instrumentalização dos acadêmicos com parâmetros de descrição e de análise mais

¹⁷ Quanto à diversidade de material potencialmente passível de audiodescrição, a norma espanhola UNE 153020, por exemplo, faz uma divisão em três categorias, conforme Vercauteren (2007, p. 141), a saber: (1) audiodescrição gravada para televisão, VHS/ DVDs e cinema; (2) audiodescrição ao vivo para teatro, ópera, dança e qualquer outro tipo de espetáculo ao vivo e (3) visitas guiadas em museus, exposições, edifícios e espaços públicos. Além disso, a norma Inglesa, *ITC Guidance*, apresenta doze categorias distintas, apenas no âmbito da televisão e do cinema, de programas de diferentes gêneros (documentários, novelas, notícias, filmes, minisséries etc) que conseqüentemente possuem demandas específicas de audiodescrição.

¹⁸ Proposta sinalizada na norma inglesa produzida a partir de uma pesquisa que avaliou, entre julho e novembro de 1994, a recepção da audiodescrição de diversos programas televisivos transmitidos pela ITV e BBC.

sistematizados; e a construção de parâmetros que viabilizem a compreensão efetiva da função da AD junto a produtores e distribuidores culturais e ao público com deficiência visual. Assim, acreditamos que o presente trabalho, contribuirá para o amadurecimento de algumas questões no campo da AD de minisséries de suspense policial.

Com relação ao processo de criação de um texto audiodescrito, Vercauteren (2007, p. 141) observou que as normas, por ele analisadas, encontram-se normalmente divididas em duas partes: (1) aquelas referentes à descrição das etapas que constituem o processo criativo de uma descrição - visualização do material a ser traduzido, elaboração do roteiro, revisão, gravação em estúdio etc - e (2) aquelas relativas aos princípios fundamentais para a escrita dos roteiros de AD. Vercauteren dedica-se à discussão dessa segunda parte, que é também o foco desta pesquisa.

Diante da estrutura narrativa complexa dos textos audiodescritivos e audiovisuais e da imprecisão de parâmetros que especifiquem “quais” elementos devem ser priorizados ao se audiodescrever, “quando”, “como” e “quanto” devem ser audiodescritos, achamos pertinente investigar, sob um viés narratológico, a complexidade da estrutura multimodal de um produto audiovisual, no caso, a teleficção seriada de curta duração e de exibição diária, e seu reflexo na criação do roteiro de audiodescrição. Embora esses aspectos estejam fortemente interligados, acreditamos que nossa ênfase será em torno “do que” e “de como” audiodescrever, tendo em vista o gênero e o formato da obra.

Com relação a “quais” elementos devem ser audiodescritos, verificamos, por meio das diretrizes europeias apontadas por Vercauteren (2007), e de análises preliminares da audiodescrição de alguns filmes (MASCARENHAS, 2008a; 2008b, 2008c, 2009), que falta consenso quanto às estratégias tradutórias para se selecionar o que audiodescrever. Ilustração desse fenômeno é a ausência, por exemplo, de uma sistematização para se audiodescreverem os créditos iniciais de um filme, parte da narrativa audiovisual com grande quantidade de informações e elementos a serem considerados, tais como: música, imagem e texto escrito (título e indicação dos profissionais envolvidos). Observamos, neste caso, que alguns audiodescritores priorizam a cena em que os créditos se sobrepõem, outros enfatizam o nome dos atores, enquanto outros tentam mesclar os dois elementos.

Numa tentativa de resumir o que sugerem as diretrizes europeias sobre a quais informações o audiodescritor deve se ater, Vercauteren (2007, p. 142) lista três aspectos: (a) imagens: descrever “o que” acontece, “quem” está envolvido e “como”, além de “onde” e “quando” os eventos ocorrem. Esse primeiro aspecto diz respeito, portanto, aos elementos fundamentais de qualquer estrutura narrativa. (b) Sons: incluir a descrição de efeitos sonoros

de difícil identificação, letras de músicas e línguas diferentes da língua original do programa.

(c) Textos na tela: ler ou descrever logos, títulos, créditos iniciais, letreiros etc. Sobre os três aspectos, Vercauteren alerta que a informação audiodescrita deve ser relevante, atentando para o fato de que nem tudo pode ser descrito por limitação de tempo e que nem todos os espaços entre elementos acústicos devem ser preenchidos com descrição. Deste modo, o autor destaca duas questões que merecem maiores reflexões: o que é relevante e quanta informação deve ser fornecida no texto audiovisual audiodescrito.

Quanto ao “como” os elementos visuais devem ser audiodescritos, Vercauteren (2007) aponta para uma tentativa de padronização discursiva que se divide em dois aspectos: a linguagem/ estilo da descrição e o uso de grupos específicos de palavras. Observa-se, no entanto, que essa sistematização do discurso até então proposta pelas normas, tende a desconsiderar tanto o gênero quanto o modo de construção narrativa do audiovisual. Isso, porém, vem sendo revisto a partir de um estudo baseado em *corpus*¹⁹ de roteiros de AD que tem observado regularidades discursivas para recriar, por exemplo, a narrativa da câmera e aspectos de cada gênero (JIMÉNEZ HURTADO ET. AL., 2010).

Diante do que já foi apresentado, é importante destacar que essas escolhas tradutórias sobre o que é relevante audiodescrever e sobre o modo de apresentação discursiva da AD não dependem apenas do produto audiovisual, mas de todos os elementos extra-textuais (impressos ou audiovisuais) que fazem parte do seu contexto de criação/ produção, divulgação e consumo, conforme veremos neste trabalho.

2.2.2 A AUDIODESCRIÇÃO SOB UMA PERSPECTIVA ACADÊMICA

Com relação às pesquisas na área, Braun (2008) aponta para o surgimento de estudos ainda fragmentados em vários países. A autora então propõe uma discussão sobre princípios fundamentais da AD, a partir de dados apresentados em pesquisas, seguida de questionamentos para estudos futuros. Seu intuito é estabelecer uma agenda de trabalhos científicos para o que Braun denomina “disciplina acadêmica emergente”. Como acreditamos que a referida autora apresenta aspectos pertinentes e elucidativos para uma reflexão sobre a

¹⁹ Coleção de textos que cumpre uma série de regras destinadas a um funcionamento exaustivo e real: deve ser real, o mais representativo possível, classificado por gêneros e sua origem deve ser conhecida para se ter um certificado de qualidade” (JIMÉNEZ HURTADO, 2007, p. 65) “[...] *colección de textos que cumpla una serie de leyes destinadas a un funcionamiento exhaustivo y real: debe ser real, lo más representativo posible, clasificado por géneros y se debe conocer su origen para poder obtener un certificado de calidad*”.

AD, nos deteremos em alguns desses aspectos, principalmente, os que concernem a elaboração da audiodescrição, atendendo ao propósito deste estudo.

Quanto à criação das descrições, Braun considera que o desafio principal do tradutor é fornecer apenas as informações essenciais para o acompanhamento do programa, sem subestimar ou sobrecarregar a recepção, com descrições verborrágicas. É fundamental, portanto, uma seleção das informações que devem ser descritas, tendo em vista dois aspectos: (1) a riqueza de detalhes do modo visual e (2) o limite de tempo para a descrição durante a exibição. Esses dois aspectos variam conforme a dinâmica do programa a ser audiodescrito, porém, alerta Braun (2008), programas muito acelerados, como um filme de ação, por exemplo, impossibilitam uma descrição detalhada de muitos aspectos fílmicos, tais como ambientação, figurino, aparência física dos personagens, exigindo uma seleção criteriosa na criação da AD desse tipo de material. Programas mais lentos e contemplativos, por sua vez, como filmes *Cult*, possibilitam maior liberdade ao tradutor na inserção de detalhes cênicos. No entanto, a quantidade de informação, mesmo nesse tipo de programa, deve se restringir ao essencial.

Nesta perspectiva, Braun considera pertinente observar como pode ser conceitualizado o processo de seleção do audiodescritor e que tipo de pesquisa possibilitaria isto. Ela aponta então para sua pesquisa e a de Vercauteren (2007), que tentam resolver esta questão, partindo da Teoria da Relevância, de Sperber & Wilson (1995) e da sua aplicação nos Estudos da Tradução por Gutt (2000). Segundo Braun (2007) e Vercauteren (2007), essa perspectiva teórica, por meio da distinção entre elementos implícitos e explícitos da comunicação, possibilita a percepção do que precisa ser audiodescrito e o que pode ser inferido pela audiência com deficiência visual. De acordo com Braun (2008), essa questão pode ser complementada por, no mínimo, mais três pesquisas de base, a saber: (1) as que se detêm às estratégias de processamento da informação pelo público-alvo da AD, a partir de testes de recepção, tentando verificar, por exemplo, em quais circunstâncias a falta de acesso ao modo visual causa problemas de compreensão e em que situação ela pode ser compensada por outros elementos, tais como, diálogos e efeitos sonoros; (2) pesquisas no âmbito das expectativas da audiência, quanto ao tipo e à quantidade de informação nas descrições. Nesse caso, é preciso investigar se as audiodescrições atuais correspondem às necessidades do público deficiente visual. Segundo Braun, o estudo de Bourne & Jiménez Hurtado (2007), que compara a versão britânica e espanhola da AD do filme *As horas*²⁰, pode ser apontado como

²⁰ O referido estudo observa que, enquanto as duas versões apresentam quantidade semelhante de descrição de ações e mudanças de cenas, a versão espanhola, em termos de apresentação de personagens e de cenários, possui

um ponto de partida sobre essa questão; (3) pesquisas que contemplem aspectos narrativos relacionados às preferências do público da AD, com possível impacto na compreensão, na retenção da informação e na recepção geral de um estilo de descrição específico.

Segundo Braun (2008), essas pesquisas em AD no âmbito da seleção de informações relevantes ainda estão em fase inicial, de modo que estudos sobre “como” o conteúdo imagético é descrito, a partir da análise quantitativa e qualitativa da linguagem de produtos audiodescritos, têm sido mais frequentes. Um dos primeiros estudos nesse sentido, segundo a autora, foi o de Piety (2004) que, por meio da aplicação dos esquemas conceituais da linguística sistêmico-funcional, identifica os significados linguísticos de expressões tipicamente utilizadas em quatro filmes americanos, para perceber categorias relevantes no âmbito da audiodescrição das características físicas de personagens, de ações, de localização ou informações sobre sons não-verbais. Outro estudo nessa área é o de Fix et al. (2005) que, de acordo com Braun, fazem uma análise detalhada da AD de um filme alemão, englobando informações sobre identificação de personagens, a relação entre as descrições e os diálogos do filme. Além disso, fazem estudo do roteiro de audiodescrição sob uma perspectiva de tipologias textuais, verificando se nele estão incluídos tanto elementos descritivos quanto narrativos. Outras duas pesquisas relevantes são as desenvolvidas por Salway et al (2007) e Jiménez Hurtado et al (2007a; 2010), ambas voltadas para a análise de *corpus* de roteiros de filmes audiodescritos. A primeira consiste na análise quantitativa dos verbos mais frequentes na audiodescrição inglesa de aproximadamente 90 filmes, enquanto a segunda, a partir de cerca de trezentos roteiros de audiodescrição espanhola, investiga características da linguagem da AD, buscando uma sistematização léxico-gramatical, sintática, semântica e pragmática para essa modalidade tradutória.

Quanto aos estudos de recepção realizados na área num contexto internacional, observamos uma tendência a duas perspectivas: mapear o perfil do público-alvo da AD e avaliar os benefícios do serviço de audiodescrição. Na tentativa de traçar um perfil dessa audiência nos Estados Unidos, Packer e Kirchner (1997), por exemplo, realizaram uma grande pesquisa cujo objetivo era verificar junto ao público com deficiência visual seus hábitos televisivos, suas necessidades e preferências, bem como sua opinião sobre a audiodescrição. Este estudo apontou para a relevância e os benefícios da AD e destacou o interesse das pessoas com deficiência visual investigadas por mais programas de tevê e outros materiais com o recurso. Sobre a avaliação dos benefícios da AD, ilustramos como exemplo a pesquisa

de Peli, Fine e Labianca (1996), em seu experimento, as autoras objetivavam verificar a capacidade da AD de transmitir informações imagéticas e se essas informações não poderiam ser identificadas a partir da própria trilha sonora do programa. Para isso, apresentaram dois fragmentos de um programa de televisão sem audiodescrição para 25 participantes com baixa visão e 24 participantes videntes. Outros 29 participantes apenas ouviram os dois fragmentos do programa com AD. Todos os participantes depois responderam um questionário baseado nas informações visuais contidas nas ADs dos programas. Observou-se, então, que os participantes videntes que assistiram aos programas apresentaram melhor desempenho, seguidos dos participantes com baixa visão que ouviram o programa com AD. Os resultados, de modo geral, mostraram que embora a AD detalhe informações imagéticas para o público com deficiência visual, algumas de suas informações podem ser obtidas a partir da própria trilha sonora do programa. Esse resultado corrobora com o argumento anteriormente apresentado de que a audiodescrição deve se ater ao essencial, ao que for relevante na construção narrativa da imagem. Para um levantamento mais detalhado de pesquisas realizadas com foco na recepção, conferir Silva (2009).

No contexto brasileiro, Franco (2007a) inicialmente desenvolveu uma pesquisa cujo objetivo era provar, que a audiodescrição otimiza a compreensão de um filme pelo público com deficiência visual. Para isso, elaborou-se e gravou-se o roteiro de AD de um curta baiano; exibiu-se o filme para dois grupos homogêneos com deficiência visual (um recebeu a versão com AD e o outro assistiu ao filme sem o recurso) e, por fim, aplicou-se um questionário de compreensão do filme e fez-se uma entrevista. O resultado demonstrou que o grupo que assistiu ao filme com AD teve um melhor desempenho no questionário.

Desde então se tem observado uma difusão de estudos que buscam parâmetros para o gênero audiodescritivo a partir de avaliações de filmes audiodescritos por parte do público com deficiência visual. Nesse sentido, Franco (2007b) propôs uma pesquisa cujo objetivo era dar, aos participantes com deficiência visual, um critério de comparação para que eles pudessem opinar sobre práticas audiodescritivas diferentes e para que suas preferências ficassem mais evidentes. Dessa forma, selecionou-se uma cena do filme audiodescrito *Irmãos de Fé* (2004, dir. Moacyr Góes); elaborou-se e gravou-se outra versão de AD para a mesma cena; exibiu-se alternadamente para dois grupos de pessoas com deficiência visual a cena com a AD produzida pelo grupo de pesquisa e com a AD do DVD comercializado e, por último, aplicou-se um questionário e fez-se entrevistas. Os resultados revelaram que os participantes preferiram a versão elaborada pelo grupo de pesquisa devido a maior riqueza de detalhes das informações visuais (caracterização dos personagens, dos ambientes, marcação temporal etc).

Silva (2009), em sua pesquisa de mestrado, objetiva propor parâmetros para AD de desenhos animados que atendam às necessidades da criança com deficiência visual. O estudo de recepção de caráter qualitativo investigou críticas e sugestões de crianças com deficiência visual e de seus responsáveis sobre seis desenhos animados de curta duração com AD. Os resultados mostraram que o uso da AD facilitou a compreensão das crianças e tornou sua experiência mais prazerosa e educativa. Além disso, as crianças preferiram uma narração mais interpretativa, ou seja, com a entonação mais expressiva. Descartou-se também, a partir desse estudo, a hipótese de que as audiodescrições para o público infantil deveriam ser mais explicativas do que para o público adulto.

Alves; Teles e Pereira (2011), com o objetivo de propor um modelo de audiodescrição brasileiro, analisam duas versões de roteiros de AD - um centrado na ação (modelo espanhol) e outro mais detalhado (modelo inglês) - para quatro curtas-metragem brasileiros. Os roteiros foram elaborados com a consultoria de uma pessoa com deficiência visual e os participantes envolvidos na pesquisa de recepção eram adultos. Os resultados apontaram que o ideal seria um meio termo entre os modelos propostos, uma vez que, embora o modelo centrado nas ações tenha surtido melhor desempenho dos participantes quanto à compreensão, eles apontaram para a relevância de se descrever também espaços, personagens e a passagem de tempo.

Araújo e Braga (2011) propuseram um estudo de recepção para o gênero filme de autor com AD, no caso, *O Grão*, de Petrus Cariry (2007). A pesquisa teve uma dimensão descritiva que classificou e analisou as descrições do roteiro de AD e outra exploratória que avaliou a audiodescrição do filme a partir de dois grupos de pessoas com deficiência visual: um com cegueira congênita e total e outro com baixa visão. Este estudo considerou duas variáveis: o espectador com deficiência visual e o gênero do filme. Os resultados revelaram que não houve diferença de recepção entre os dois grupos, uma vez que os quatro participantes compreenderam o filme, apesar de sua narrativa não linear e pouco usual para a maioria dos espectadores. Além disso, os dados sugeriram que mesmo o cinema de autor pode ser apreciado pelo público com deficiência visual por meio da audiodescrição.

Como podemos observar, em linhas gerais, os testes de recepção voltados para a AD de filmes, dentro de seus contextos metodológicos específicos, estão confirmando que a AD de fato contribui para a compreensão do produto; que as descrições devem contemplar a diversidade de elementos narrativos, não se atendo apenas às ações dos personagens; e que os gêneros (animação e cinema de autor, por exemplo) de cada produto demandam estratégias

tradutórias específicas. Observações relevantes que direcionam as reflexões nesse estudo voltadas, no entanto, para o campo da teleficção seriada, de curta duração e diária.

É importante destacar que nem todos os estudos no país estão voltados para a AD de filmes. Há também pesquisas que contemplam outros campos de aplicação como dança, teatro e museu, por exemplo. Esses estudos, no entanto, serão detalhados adiante quando fizermos um panorama da audiodescrição no contexto nacional.

Todas essas pesquisas pautadas em produtos audiodescritos têm elucidado aspectos que demandam mais investigações. Por ora, elas nos possibilitaram perceber que a AD é um gênero textual oral que utiliza a linguagem de modo muito particular, dada a sua natureza narrativa multimodal e sua função social-comunicativa de suporte de outras formas narrativas. Segundo Braun (2008), outros aspectos que merecem ser contemplados em estudos futuros e que de algum modo serão abordados neste trabalho são: o uso da linguagem metafórica nas ADs, a análise de *links* coesivos entre AD e o material audiovisual, variações na AD a partir de gênero e estilo do produto, além da análise da macroestrutura da AD, mediante a consideração de aspectos narratológicos. Os dois últimos aspectos, apontados pela autora, estão mais ligados as nossas questões de pesquisa, uma vez que propomos a comparação de duas versões de roteiro de AD de uma minissérie policial, observando de que maneira uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa do produto influencia na elaboração de um roteiro de AD mais comprometido com a recriação dos elementos de composição da obra e do seu gênero. Ao descrevermos as estratégias discursivas de cada versão do roteiro, caso seja identificado o uso expressivo de linguagem metafórica na AD para recriar aspectos narrativos relevantes para a composição do gênero, esse aspecto será digno de reflexão. Além disso, a observação das relações coesivas de cada roteiro de AD com a estrutura narrativa da minissérie policial em estudo fundamenta toda a discussão deste trabalho.

As pesquisas supracitadas demonstram que diferentes métodos de análise, no âmbito da audiodescrição, proporcionam resultados interessantes e complementares. Um estudo quantitativo baseado em *corpus*, como o de Jiménez Hurtado et al. (2010), por exemplo, pode ser complementado por uma análise qualitativa dos elementos narrativos, como forma de sistematizar uma macroestrutura para a AD. Além disso, Braun (2008) salienta ser fundamental que os resultados, ora observados, sejam complementados por pesquisas de recepção no intuito de se comprovar ou refutar hipóteses sobre as escolhas tradutórias presentes no atual *corpus* de filmes audiodescritos. Sobre os testes de recepção no contexto nacional, Franco (2010) destaca sua importância ao refletir sobre o atual processo de elaboração de normas da ABNT para a audiodescrição. Nesse sentido, a autora argumenta:

Nossa tarefa, enquanto acadêmicos e profissionais da área, é contribuir para que o grau de generalização das normas a serem adotadas pela ABNT seja o menor possível, uma vez que ele deverá estar respaldado por pesquisas de recepção bem fundamentadas, onde as variáveis em questão são consideradas e as preferências observadas são testadas em diversos grupos de pessoas com deficiência visual, com diferentes perfis e de diferentes regiões do Brasil. (FRANCO, 2010, p. 13).

Apesar de reconhecermos a relevância dos testes de recepção, para o escopo desta pesquisa, esse não será um método considerado. No entanto, algumas das estratégias tradutórias e reflexões aqui apresentadas são fundamentadas nos resultados dos estudos de recepção supracitados.

Em linhas gerais, nosso estudo, assim como outros apresentados por Braun²¹, considera a audiodescrição uma forma de tradução audiovisual, intersemiótica e intermodal, no sentido de que diferentes modos visuais e acústicos se relacionam formando uma unidade de significado que compõe os efeitos programados de naturezas tanto sensoriais quanto emocionais sobre o público-alvo. Diante disso, acredita-se que pesquisas na área da AD podem se beneficiar da junção de princípios da linguística, da análise do discurso, da pragmática, da narratologia e da análise multimodal, bem como da semiótica, de estudos fílmicos e teleficcionais, proporcionando ao audiodescritor uma compreensão efetiva da dinâmica e da função da AD, como suporte de outras formas narrativas, no nosso caso, audiovisuais. Para o propósito do presente trabalho, cujo objetivo é estudar as implicações de uma análise narratológica sistemática de uma minissérie policial para a elaboração do seu roteiro de audiodescrição, contemplaremos alguns aspectos dos estudos de tradução audiovisual e da narratologia de textos multimodais (fílmicos e teleficcionais); procedimento que nos aproxima de alguns fundamentos teóricos para a análise da AD propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010), conforme apresentaremos a seguir.

2.2.2.1 UMA PROPOSTA GRAMATICAL PARA O GÊNERO AUDIODESCRITIVO

Ao partirmos de observações de Jiménez Hurtado (2007b), consideramos que o texto audiodescrito sob o ponto de vista intersemiótico, compreende a recriação de imagens por meio de palavras. Sob uma perspectiva tradutológica, consiste numa modalidade tradutória duplamente complementar, no caso, aos modos visuais e aos modos acústicos. Sob o ponto de vista linguístico, por sua vez, tem sua coesão e coerência lexical e sintática subordinadas à

²¹ Benecke (2007), Bourne & Jiménez Hurtado (2007), Braun (2007) e Orero (2005).

coerência acústica proporcionada por elementos que não pertencem à sua estrutura textual, mas ao texto audiovisual de partida. Essas três dimensões do texto audiodescrito podem ser sintetizadas da seguinte forma: a multidimensionalidade de um produto audiovisual, caracterizada por sua estrutura narrativa complexa que intersecciona elementos visuais e acústicos, demanda do tradutor/audiodescritor o desafio de construir um texto que apresente uma coerência tanto gramatical, quanto semiótica, isto é, a sintaxe e as escolhas lexicais do roteiro audiodescrito devem estar bem articuladas com o áudio e a imagem do material audiovisual, a fim de reconstruir uma narrativa coerente para a audiência com deficiência visual.

Quanto aos elementos narrativos a serem audiodescritos, pode-se descrever tudo o que se vê em função dos efeitos previstos no texto audiovisual de partida. Assim, acreditamos que no processo tradutório de audiodescrição, pautando-se nas convenções textuais dos gêneros narrativos, deve-se buscar identificar as saliências dos elementos de composição do texto fonte no intuito de reconstruir para o público com deficiência visual os efeitos sensoriais e emocionais programados pelos realizadores da obra. A partir da análise de um *corpus* de roteiros de audiodescrição de filmes de gêneros diferentes, Jiménez Hurtado (2007b) lista os elementos narrativos mais frequentes nas traduções. Estes foram organizados aqui conforme Quadro 2:

Quadro 2 - Elementos narrativos recorrentes nas audiodescrições	
ELEMENTOS VISUAIS NÃO-VERBAIS	
Personagens	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Identificação do ator ou da atriz, caso seja famoso. ➤ Atributos físicos: <i>olhos claros, cabelos pretos etc.</i> ➤ Etnia: <i>oriental, magrebino etc.</i> ➤ Idade: <i>criança, adolescente, idoso etc.</i> ➤ Figurino: <i>vestido vermelho, jaqueta de couro etc.</i> ➤ Expressões faciais – quando comportam uma função comunicativa: <i>cara de enfado etc.</i> ➤ Linguagem corporal: <i>gestos amenizadores, carinhosos.</i>
Ambiente	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Elementos espaciais: <i>sol radiante na praia, bosque com neblina;</i> ➤ Elementos temporais - momento ou hora do dia: <i>amanhecer, tarde, noite etc.</i>
Ações	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Em geral, mudanças de ação que sejam relevantes para a cena: <i>entra, sai, abre etc.</i>
ELEMENTOS VISUAIS VERBAIS	
Subtítulos	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Leitura de qualquer informação textual significativa para identificação, marcação e estruturação da narrativa.
Sinais, escritos etc	
Títulos e créditos	
Fonte: adaptado de JIMÉNEZ HURTADO, 2007b, p. 148	

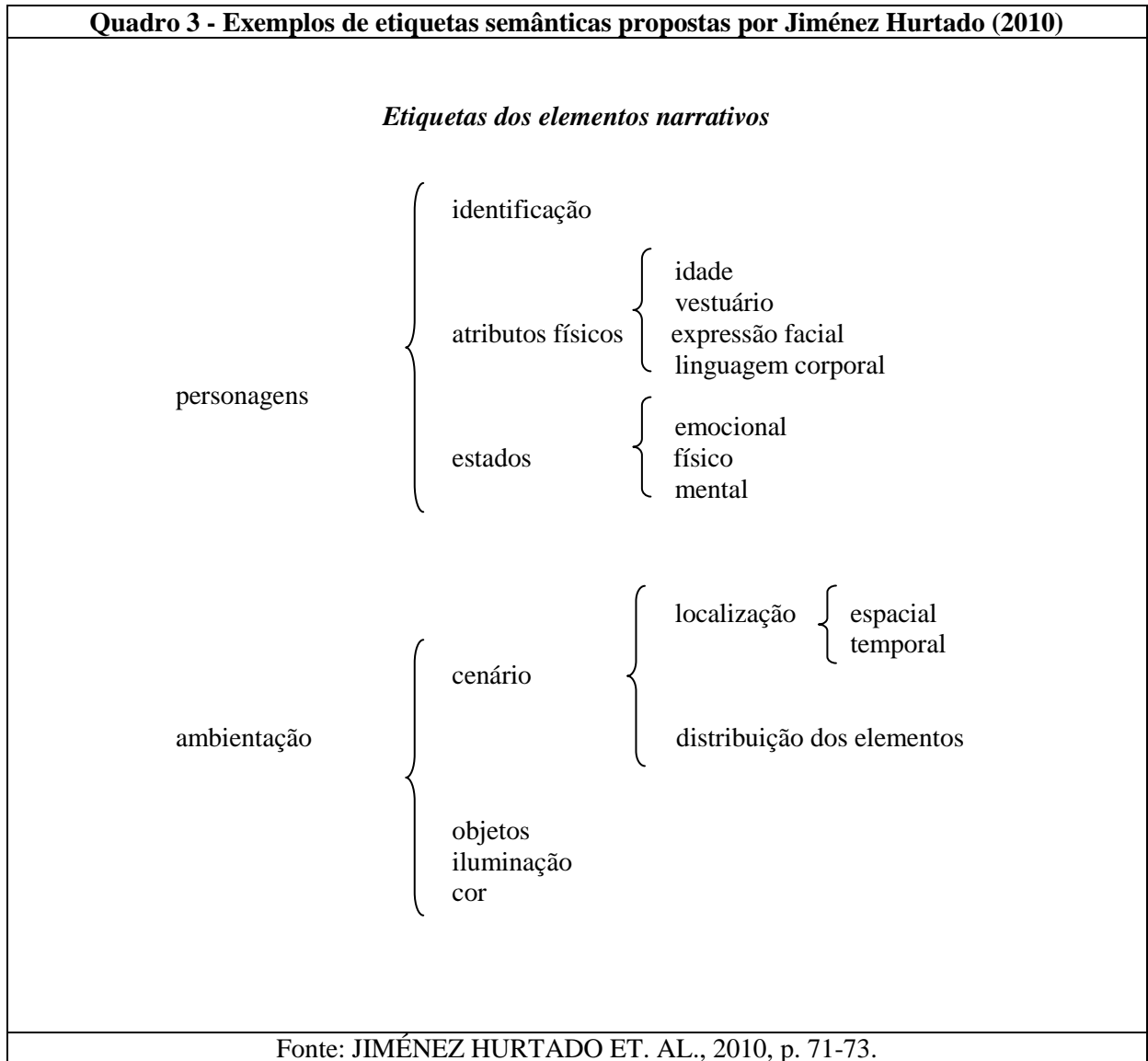
Por meio desses elementos estruturais narrativos padrão, Jiménez Hurtado afirma que é possível, em diferentes roteiros de AD, escritos por tradutores também diferentes, identificar recorrências discursivas para descrever ações, ambientes, expressões faciais e sentimentos, por exemplo, o que nos permite pensar numa sistematização da informação do gênero audiodescritivo. Tais recorrências são definidas nos Estudos Descritivos de Tradução, como “normas” ou “estratégias” que são, no caso, as regularidades observadas na atividade tradutória (TOURY, 1980). No contexto da audiodescrição, consistem nas limitações, compartilhadas pelos audiodescritores de uma determinada comunidade, influenciadas por aspectos envolvidos na tradução, tais como, público receptor, cultura de chegada, gênero e estilo do material audiovisual, dentre outros. Seriam, portanto, as decisões que os audiodescritores devem tomar - o que audiodescrever? Quando? Como? Quanto? - buscando assegurar um maior aproveitamento da audiodescrição por parte do público com deficiência visual.

No intuito de sistematizar a informação do gênero audiodescritivo por meio das recorrências tradutórias, Jiménez Hurtado et al. (2007a) defendem, para pesquisa na área, uma análise multisemiótica e multimodal, pautada em *corpus* de filmes audiodescritos. Para isso, os autores criaram um banco de dados de aproximadamente trezentos filmes audiodescritos²², classificando o material por língua (alemão, francês, inglês e espanhol), gênero (comédia, drama, animação, terror, suspense etc.) e origem da audiodescrição (se anterior ou posterior à norma espanhola para AD²³). Segundo Jiménez Hurtado (2007b), um *corpus* especializado extenso possibilita a observação e o mapeamento de padrões semânticos e sintáticos úteis para a descrição de determinado domínio. No contexto de pesquisa da autora, esse domínio é o gênero roteiro de audiodescrição. Jiménez Hurtado et al (2010) propõem, então, um mapeamento, por meio de etiquetas/ categorias semânticas e classificatórias, que viabiliza a criação de uma gramática local do roteiro de AD, ou seja um conjunto de regras que regula a escolha simultânea de um conjunto de palavras num contexto concreto, inserido numa determinada situação comunicativa. Dentre estas regras identificadas no *corpus* de roteiros de AD, exemplifica Jiménez Hurtado (2007b, p. 149), estão os tipos de orações utilizadas para descrever sentimentos, os sintagmas usados para expressar a localização de algo, em dado tempo e lugar, ou as estruturas discursivas que estabelecem a coesão e a coerência entre termos.

²² Filmes transmitidos por veículos distintos, tais como, televisão, DVDs comercializados ou pertencentes à DVDteca da ONCE – Organización Nacional de Cegos Españóis.

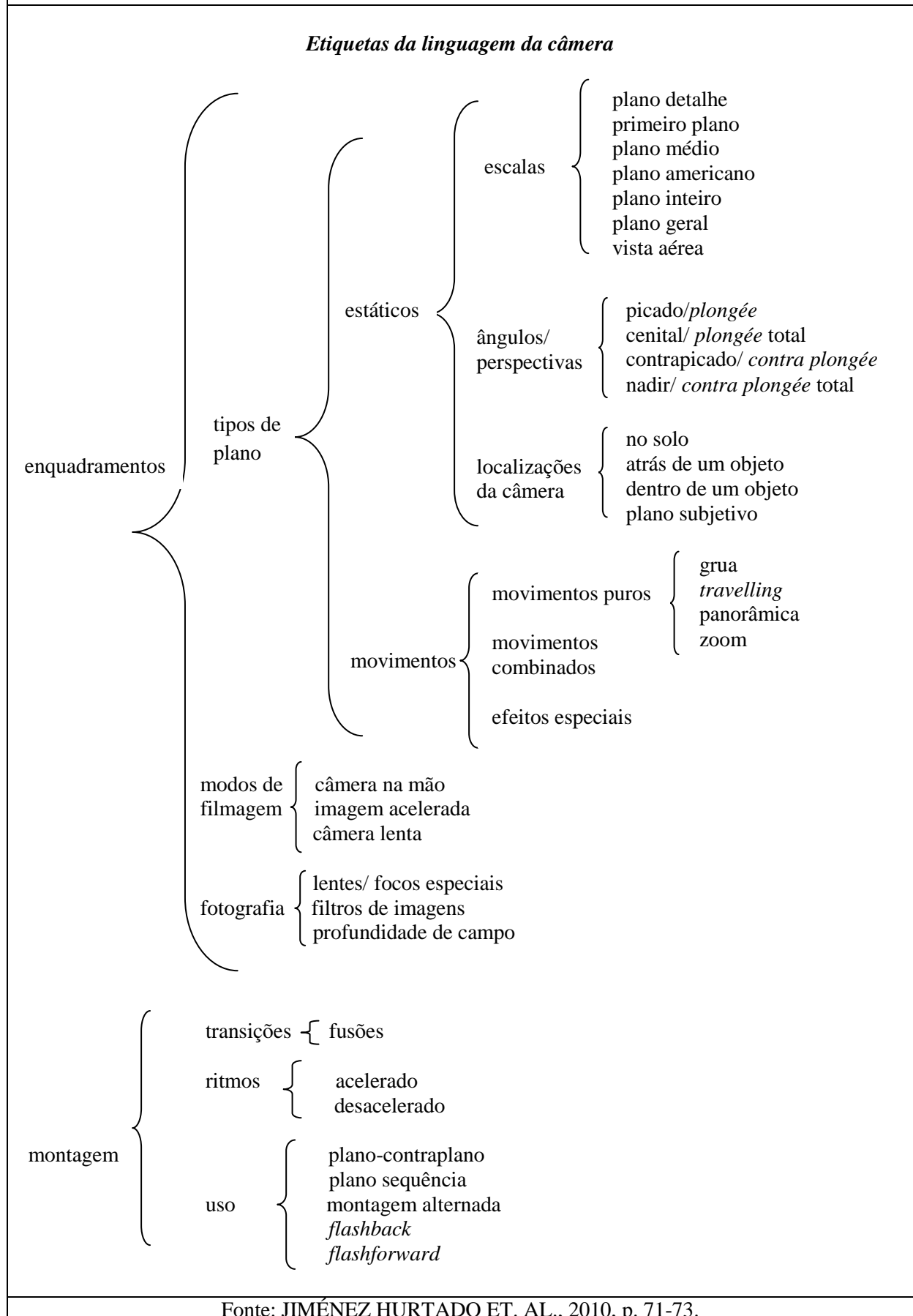
²³ UNE 153020 (AENOR, 2005).

Partindo do *corpus* de roteiros de filmes audiodescritos, Jiménez Hurtado et al. (2010) propõem um conjunto de etiquetas semânticas²⁴ para o gênero audiodescritivo dividido em três estruturas narrativas: nível narratológico, nível cinematográfico (linguagem da câmera) e nível gramatical-discursivo. As referidas etiquetas são classificadas e ordenadas partindo das categorias mais gerais para as mais específicas, conforme ilustração no Quadro 3:



²⁴ Por meio do *software* “taggetti”, desenvolvido especificamente para o projeto TRACCE (*Evaluación y gestión de los recursos de accesibilidad para discapacitados sensoriales a través de la traducción audiovisual: la audiodescripción para ciegos*), utilizado para simplificar o processo manual de etiquetagem dos textos audiodescritos. Infelizmente nosso conhecimento sobre tal ferramenta é bastante limitado, uma vez que o acesso ao referido programa é restrito ao grupo de pesquisadores da Universidade de Granada. É digno de nota que a elaboração das etiquetas parte exclusivamente da observação do *corpus* de roteiros de AD, sem passar, portanto, por critérios testados pela recepção. Sua função é possibilitar o mapeamento de roteiros em unidades semânticas menores, facilitando a observação detalhada de aspectos narratológicos, imagéticos e/ou gramaticais do discurso audiodescritivo, para identificar regularidades e especificidades que mereçam ser problematizadas e analisadas em diferentes tipos de pesquisa.

Quadro 3 - Exemplos de etiquetas semânticas propostas por Jiménez Hurtado (2010)



Fonte: JIMÉNEZ HURTADO ET. AL., 2010, p. 71-73.

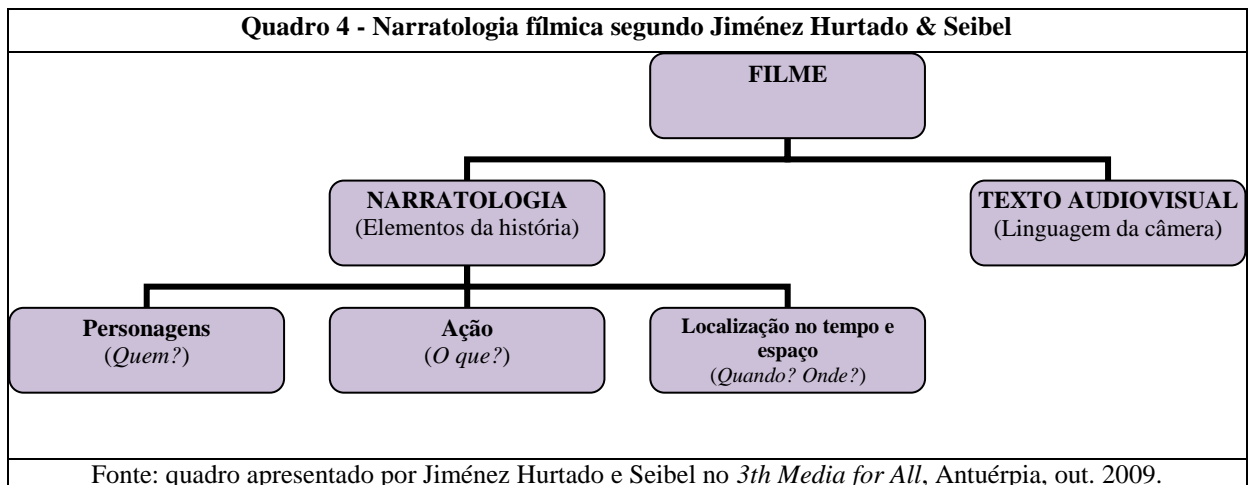
Quadro 3 - Exemplos de etiquetas semânticas propostas por Jiménez Hurtado (2010)				
<i>Etiquetas da gramática do roteiro de AD</i>				
aditivos opositivos comparativos espaciais temporais [...]	conectores discursivos	discurso	GRAMÁTICA	
ordem de palavras				relevância
cinematográfico literário adaptado ao gênero adaptado ao dialeto [...]	estilo			morfologia
metáfora metonímia hipérbole personificação [...]	figuras retóricas			or. simples
			or. composta	
			predicativa	
			atributiva	
			subordinada	
			coordenada	
			justaposta	
			ativa passiva	
			substantiva adverbial adjetiva	

Fonte: JIMÉNEZ HURTADO ET. AL., 2010, p. 71-73.

Mediante essas categorias de etiquetas, o texto audiodescrito pode ser estruturado em pequenas “unidades de significado” (JIMÉNEZ HURTADO, 2007a, p. 67), possibilitando sua análise linguístico-discursiva e também multimodal, para a criação dos fundamentos de uma gramática local do roteiro de AD.

Entendemos que o desenvolvimento dessa concepção de uma gramática local para a audiodescrição auxilia na organização e no mapeamento de regularidades e características dos roteiros de AD, a partir da identificação de suas funções narrativas, comunicativas e cognitivas, contribuindo assim para sua sistematização enquanto novo gênero textual. Dentre os benefícios dessa concepção, apontamos: um direcionamento metodológico para a formação dos profissionais na área; a instrumentalização dos acadêmicos para análises e descrições de roteiros audiodescritos mediante parâmetros sistemáticos; a construção e regularização de parâmetros narratológico-discursivos capazes de recriar os efeitos programados de diferentes gêneros narrativos junto ao público-alvo da AD.

Para os propósitos deste estudo, faremos uma adaptação das propostas de etiquetas dos níveis narratológico e cinematográfico (imagético). Como elas decorrem de regularidades observadas em um *corpus* expressivo de roteiros de filmes audiodescritos, partimos do pressuposto de que tais etiquetas funcionam inicialmente como parâmetros sistemáticos de composição desse novo gênero textual. Assim, neste trabalho, a adaptação das referidas etiquetas servirão como instrumento para a revisão (descrição e análise) da versão do roteiro proposta pela presente pesquisadora, conforme discutiremos adiante na seção de análise. Afirmamos que faremos uma adaptação das etiquetas propostas por Jiménez Hurtado et al. (2010) por dois motivos: (1) analisaremos, neste trabalho, não a estrutura de uma narrativa fílmica, mas de uma teleficção seriada e (2) configuramos a narrativa audiovisual de modo distinto do que sugerem os autores. Como podemos apreender dos exemplos de etiquetas apresentadas no quadro anterior, Jiménez Hurtado et al. estruturam a análise da narrativa fílmica conforme o Quadro 4:



Diante da natureza multimodal do texto fílmico, acreditamos que essa separação entre narratologia e texto audiovisual, proposta pelas autoras seja impossível, uma vez que a linguagem da câmera determina, por exemplo, o modo como o personagem e os espaços são construídos. Nesta perspectiva, no presente estudo, consideramos a linguagem da câmera (planos, ângulos, movimentos) e os elementos do discurso audiovisual (montagem e efeitos) parte integrante da narratologia, conforme apresentaremos na seção seguinte. Assim, o mapeamento das escolhas discursivas do roteiro de AD da minissérie, em estudo, organizará na mesma categoria: a linguagem audiovisual, sua função comunicativa e os elementos narrativos.

Em vista desse panorama geral sobre a audiodescrição em termos prático-conceituais e científicos, enfatizando o caráter narrativo dessa modalidade tradutória, propomos a seguir, uma breve contextualização da AD na realidade brasileira até sua implementação na televisão, campo de aplicação contemplado neste trabalho.

2.3 A AD NO CONTEXTO BRASILEIRO: AVANÇOS E DESAFIOS

Os primeiros registros de iniciativas no campo da audiodescrição no contexto nacional ocorrem no âmbito da cinematografia, a partir de 2003, quando é promovida a primeira edição do festival *Assim Vivemos* e que, desde então, oferece o recurso da AD em todos os filmes. No ano seguinte, é lançado no mercado o DVD *Irmãos de Fé* (dir. Moacyr Góes, 2004).

Neste mesmo período, surge o grupo de pesquisa *Tradução, Mídia e Audiodescrição - TRAMAD*²⁵, coordenado pela Profa. Dra. Eliana Franco (UFBA), que começa a audiodescrever inicialmente filmes e depois espetáculo de dança e peças de teatro, visando testar a recepção dos mesmos junto a grupos de pessoas com deficiência visual²⁶. Nesse sentido, além dos estudos com filmes audiodescritos supracitados, o grupo pesquisou também a recepção de um espetáculo de dança (conferir FRANCO, 2008). O objetivo desse estudo, no caso, era testar modelos de AD com e sem interpretação de cenário e movimentos. Para isso, dividiu-se o roteiro de audiodescrição do espetáculo em duas partes. A primeira apresentava uma AD enriquecida da interpretação de alguns elementos de cenário, dos personagens e da história. A segunda parte, por sua vez, apresentava descrições mais voltadas para os movimentos dos dançarinos e o conteúdo visual, sem qualquer interpretação da intenção do movimento em cena. Antes do espetáculo, realizou-se o reconhecimento do palco e após aplicou-se um questionário com o público com deficiência visual presente. Os resultados revelaram que o público com deficiência visual que tinha alguma vivência com dança ou teatro e que partilhava um nível cultural e social mais elevado preferiu a versão sem interpretação, enquanto que aqueles para os quais a dança ou o teatro eram desconhecidos e que possuíam um nível cultural e social menos elevado, a audiodescrição com alguma interpretação foi a opção preferida.

A partir das discussões e das atividades práticas do referido grupo, seus integrantes vem problematizando suas próprias pesquisas em nível de graduação e pós-graduação. Nesta perspectiva, apontam-se: a dissertação de Silva (2009) que, como apresentamos

²⁵ www.tramad.com.br

²⁶ Os resultados de alguns desses testes de recepção foram apresentados em subseção anterior quando discutimos especificamente a AD no contexto acadêmico.

anteriormente, testa a recepção de desenhos animados com AD junto ao público infantil; uma tese em andamento sobre o papel de filmes audiodescritos no âmbito da educação especial; duas dissertações em andamento, uma sobre a audiodescrição de um espetáculo de dança e outra sobre a locução dentro do processo de audiodescrição; bem como os estudos de Rodrigues (2010), Monteiro (2011) e o presente trabalho.

A dissertação de Rodrigues (2010) objetiva mostrar como um filme audiodescrito pode contribuir para o processo formativo de pessoas com deficiência visual e destacar a influência da família na construção de imagens mentais por parte desse público e na criação do hábito de apreciar filmes. A metodologia adotada alia o referencial teórico dos estudos fílmicos com a história oral temática e o relato autobiográfico da autora, deficiente visual. O trabalho apresenta que a audiodescrição possibilita maior compreensão do filme e viabiliza interação entre a pessoa com deficiência e a obra fílmica. O estudo aponta ainda que a família exerce papel importante no desenvolvimento do interesse do público com deficiência visual para apreciar produtos audiovisuais.

A monografia de Monteiro (2011) analisa as estratégias tradutórias para se audiodescrever as cenas de sexo de três filmes nacionais ou com co-produção brasileira. O estudo tem como objetivo observar se os parâmetros propostos pelas normas existentes (americana, inglesa e alemã) são adotados pelos tradutores brasileiros e se há algum tipo de censura ou minimização na descrição das cenas. Os resultados revelaram que os parâmetros das normas estrangeiras, embora tenham sido um ponto de partida, não foram aplicados da mesma maneira nos diferentes produtos e por diferentes tradutores, seja pelos estilos distintos das obras ou pela auto-censura do tradutor que, em alguns casos, levou à minimização da cena de sexo.

Também tem atuação expressiva na área o grupo de estudo LEAD – *Legendagem e Audiodescrição*, coordenado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE) que, desde 2008, vem desenvolvendo pesquisas e promovendo, principalmente no contexto cearense, a acessibilidade de pessoas com deficiência auditiva ou visual a bens culturais como filmes, peças de teatro, exposições em museus, além de visita guiada a espaços públicos. O referido grupo é autor do projeto *DVD Acessível* (2009-2010), que com o apoio financeiro do BNB e do Governo Federal, realizou a mostra acessível *Ouçó porque Vejo. Vejo porque ouço no 19º. Cine Ceará* (2009) e produziu DVDs de filmes cearenses com os seguintes recursos de acessibilidade: estojo com título do filme em Braille, menus com audionavegação, audiodescrição, janela na Língua Brasileira de Sinais e legendas para surdos e ensurdecidos. Esses DVDs atualmente são distribuídos principalmente entre instituições que atendem as

peessoas com deficiência; escolas e instituições de ensino superior que desenvolvem estudos no campo da tradução audiovisual, da educação especial e das tecnologias assistivas.

O LEAD ainda, a partir do projeto de cooperação (PROCAD) entre a UECE e a UFMG, tem realizado pesquisas no campo da audiodescrição a partir de subsídios dos estudos da multimodalidade, da semiótica social e dos estudos de tradução audiovisual. Nessa perspectiva, estão em andamento diferentes pesquisas de naturezas descritivas e/ ou quasi-experimentais, visando contemplar áreas distintas de aplicação da AD, a saber: pintura, teatro infantil, filmes e desfile de carnaval. Dentre os estudos concluídos a partir do projeto PROCAD, apontamos: a dissertação de Oliveira Júnior (2011), que objetiva propor um modelo de audiodescrição para obras de arte, fundamentado em aportes teóricos dos estudos de tradução audiovisual e da multimodalidade, tomando como objeto de estudo quatro pinturas do artista plástico Aldemir Martins; e a dissertação de Braga (2011)²⁷, que testa a recepção da AD do filme *O Grão*. Esta última apresenta, particularmente, similaridades e contribuições para o presente trabalho.

Braga (2011) objetiva analisar a recepção da AD do filme *O Grão*, de caráter mais autoral, verificando se as estratégias tradutórias, pautadas segundo os parâmetros propostos por Jiménez Hurtado (2007), possibilitam uma boa recepção por parte do público com deficiência visual e asseguram o entendimento do filme. O trabalho de caráter descritivo-exploratório dividiu-se em duas etapas. A primeira, de dimensão descritiva, consistiu no mapeamento do roteiro de AD do filme no intuito de verificar quais parâmetros narrativos, propostos por Jiménez Hurtado, foram mais recorrentes (se os referentes à composição dos personagens, da ambientação ou das ações) e como tais parâmetros estavam discursivamente construídos. Nessa fase da pesquisa, observou-se a relação entre os aspectos narrativos priorizados na AD e o caráter autoral da narrativa do filme. Assim, esse estudo descritivo possibilitou a formulação de hipóteses acerca das estratégias tradutórias do roteiro de AD que foram testadas junto ao público com deficiência visual na segunda etapa pesquisa. Esta então, de dimensão exploratória, compreendeu na avaliação do roteiro²⁸ por quatro pessoas com deficiência visual (dois com cegueira total e congênita e dois com baixa visão). Para esse segundo momento do estudo, foram utilizados os seguintes protocolos: questionário pré-coleta (para identificar o perfil dos participantes e medir a intimidade deles tanto com a AD quanto com a audiência de filmes), relatos retrospectivos e questionário pós-coleta (para

²⁷ Parte de seus resultados foi publicada em Araújo (2011), no artigo *Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de "O Grão"*, comentado anteriormente.

²⁸ A partir da exibição do filme audiodescrito.

avaliar a compreensão do filme). Os resultados revelaram que a audiodescrição analisada priorizou as ações, depois a ambientação, sendo a caracterização dos personagens o elemento narrativo menos contemplado. Segundo Braga (2011, p.114), isso se justifica pelo fato de o diretor construir “muitos planos com a câmera fixa, cuja narrativa cadenciada propõe percebermos as micro-relações dos personagens com eles mesmos e com os demais, sempre envolvidos em ações próprias”. Nesse sentido, o estudo aponta que os elementos narrativos enfatizados no roteiro de AD estavam, de certa forma, relacionados ao gênero do filme. Além disso, o teste de recepção mostrou que os participantes, independentemente do nível de deficiência visual, apresentaram desempenho semelhante e satisfatório no questionário de compreensão da história. O teste apontou ainda que características do gênero mais autoral do filme foram apreendidas pelos participantes via audiodescrição.

O estudo de Braga demonstra o que havíamos previsto, ou seja, a adaptação dos parâmetros propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010) viabiliza uma análise descritiva sistemática de um roteiro de AD, segundo uma perspectiva narratológica. No entanto, diferentemente do que propõe o autor, utilizaremos tais parâmetros para o processo de revisão da versão do roteiro de AD proposta neste trabalho. Dessa forma, buscaremos mapear a relação entre as estratégias discursivas do rascunho do roteiro (segundo os parâmetros narrativos do gênero audiodescritivo) e a composição imagética do produto audiovisual (segundo os programas de efeito para a construção do gênero da obra). Essa análise descritiva possibilitará possíveis ajustes das estratégias tradutórias no intuito de deixar a versão final do roteiro mais articulada com os aspectos de composição do gênero do programa.

Outro aspecto pertinente, testado no trabalho de Braga, que dialoga com um dos direcionamentos deste estudo é o fato de efeitos previstos a partir do gênero da narrativa audiovisual²⁹ poderem ser percebidos mediante o discurso audiodescritivo. Como o autor demonstra a audiodescrição de *O Grão* recriou discursivamente peculiaridades imagéticas que compõem o universo intimista e psicológico da narrativa, por meio disso os participantes com deficiência visual apontaram aspectos de composição do filme diferentes das narrativas com as quais são mais familiarizados. Assim, acredita-se, no presente trabalho, que as estratégias discursivas da AD, sendo concebidas a partir dos programas de efeito da obra a ser traduzida, possibilitam, por parte do público com deficiência visual, o reconhecimento de aspectos da linguagem audiovisual essenciais para composição do seu respectivo gênero narrativo, seja

²⁹ Mesmo o gênero filme de autor.

suspense, comédia, horror, animação ou qualquer outro. Essa questão será discutida adiante principalmente na seção de análise.

Agora com relação à formação de profissionais no campo da AD, verifica-se que universidades como UFBA, UECE, UFMG, UFMA, UERN, UFPE e UNB estão oferecendo cursos introdutórios em nível de extensão universitária. A audiodescrição também tem sido discutida em disciplinas de tradução audiovisual em níveis de graduação e pós-graduação em diferentes universidades brasileiras. Quanto ao modo como tem sido desenvolvida essa formação, Araújo (2010) relata a experiência da UECE e da UFMG a partir do projeto PROCAD. Segundo a autora, os cursos ofertados a partir da colaboração entre as duas universidades apresentam a seguinte estrutura: (1) discussão de pesquisas sobre AD; (2) análise de um filme audiodescrito e (3) realização de uma AD (processo de elaboração e gravação do roteiro). Ainda com relação à formação de profissionais na área, observa-se que, fora do contexto acadêmico, instituições ligadas a pessoa com deficiência e centros culturais estão promovendo oficinas e minicursos na área.

Como se pode verificar, no contexto nacional, a prática da audiodescrição e sua teorização se desenvolvem praticamente juntas. A urgência/ relevância social da implantação efetiva da audiodescrição e a necessidade de problematizações e reflexões, visando desenvolver essa modalidade tradutória tão recente, estreitaram as relações entre academia, comunidade e mercado de produção cultural. Assim, observa-se que alguns materiais e serviços, com o recurso, disponíveis hoje para o público com deficiência visual decorrem de estudos acadêmicos. Isso porque, muitas vezes, os objetos de pesquisa na área precisam ser construídos/ elaborados haja vista a quantidade ainda pequena de produtos audiodescritos e a atual restrição quanto ao seu campo de aplicação.

É digno de nota que, nesse contexto, além dos estudos supracitados, encontra-se o presente trabalho. Como nossas inquietações sobre as estratégias tradutórias para se audiodescrever uma teleficção seriada começaram antes mesmo da implantação do recurso da AD na televisão, tivemos primeiramente que partir para a construção do nosso objeto de estudo, conforme será apresentado em detalhes na seção de análise.

De modo geral, a prática dessa modalidade de TAV está em fase de implementação e/ ou aprimoramento, a depender do seu campo de aplicação. O avanço desse processo foi relatado, no livro *Audiodescrição: transformando imagens em palavras* (2010)³⁰, sob quatro perspectivas: (1) *legal*, a partir da discussão da regulamentação do recurso e da necessidade

³⁰ Disponível para download em: <http://www.movimentolivres.org/artigo.php?id=119>

de políticas públicas para sua implementação efetiva; (2) perspectiva *prático-teórica*, segundo reflexões de profissionais, que atuam na formação de audiodescritores, acerca de diferentes campos de aplicação do recurso, do trabalho de formação da cultura visual junto ao público com deficiência visual etc; (3) perspectiva *do usuário*, por meio de depoimentos de pessoas com deficiência visual sobre suas experiências com a AD, destacando a relevância do recurso; e (4) perspectiva *do audiodescritor*, mediante relatos de sua prática em diferentes campo de atuação, tais como: comerciais, animação, peças de teatro, exposições e cinema.

Todos os trabalhos, de alguma maneira, indicam que ainda há muito a ser feito para que de fato consigamos assegurar, por meio da tradução, uma acessibilidade real e significativa aos meios audiovisuais. O presente estudo visa, portanto, somar-se às iniciativas já realizadas no campo da audiodescrição, buscando ampliar as reflexões e os resultados obtidos, bem como contribuir para o aumento da produção acadêmico-científica sobre o assunto no país.

A seguir discutiremos alguns aspectos sobre o campo de aplicação da AD mais recente no país, a televisão; área de especial interesse neste estudo, uma vez que optamos por problematizar acerca de um de seus programas, no caso, a minissérie.

2.3.1 A AUDIODESCRIÇÃO NA TELEVISÃO: REGULAMENTAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO

Refletir sobre o recurso da audiodescrição na tevê brasileira demanda uma breve contextualização em termos legais, uma vez que este consiste num campo de aplicação com regulamentação específica acerca da acessibilidade. Nesse sentido, é importante observar que apesar da Lei No. 10.098, de 19 de dezembro de 2000³¹, incumbir ao Poder Público a promoção da eliminação de barreiras na comunicação e estabelecer mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação [...] às pessoas portadoras de deficiência sensorial (BRASIL, 2000), somente seis anos depois, por meio da Norma Complementar No. 01/2006, aprovada pela Portaria No. 310, de 27 de junho de 2006, os procedimentos a serem observados para a implementação do plano de medidas técnicas previsto na referida lei foram regulamentados.

Na prática, no que assiste as pessoas com deficiência sensorial mencionadas na legislação, mudanças expressivas têm contemplado principalmente os surdos, por meio da

³¹ Regulamentada pelo Decreto No. 5.296, de 2 de dezembro de 2004, que foi alterado pelo Decreto No. 5.645, de 28 de dezembro de 2005

implantação, desde 1997, da legenda para surdos e ensurdecidos (LSE) e, em alguns casos, da janela de LIBRAS em parte da grade da programação televisiva. A acessibilidade à comunicação transmitida pelos serviços de radiodifusão e de retransmissão de tevê no Brasil é, no entanto, realidade muito recente para os telespectadores com deficiência visual, tendo iniciado apenas em julho de 2011.

Esse atraso no cumprimento da legislação, com vistas a atender o público com deficiência visual, se deve primeiramente à publicação da Portaria No. 403, de 27 de junho de 2008 que suspendeu, por 30 dias, a obrigatoriedade da implantação da audiodescrição pelas transmissoras do serviço de radiodifusão de som e imagem e do serviço de retransmissão de televisão. Depois disso, porém, a Portaria No. 466, de 30 de julho de 2008, restabeleceu a obrigatoriedade do recurso, concedendo o prazo de 90 dias para que as emissoras iniciassem a transmissão da programação com audiodescrição conforme cronograma previsto em lei. No entanto, a referida Portaria foi revogada pela Portaria No. 661, de 14 de outubro de 2008, que suspendeu novamente a implantação do recurso para a realização de nova consulta pública sobre o tema com prazo previsto até 30 de janeiro de 2009.

No início de 2009, então, o Ministério das Comunicações abriu quatro Consultas Públicas, sendo a última para mudar a definição de audiodescrição e alterar o cronograma de implementação do recurso na televisão. Desta forma, a partir da Portaria No. 188, de 24 de março de 2010, ficou estabelecido que as emissoras que, na data de publicação da referida Portaria, já transmitiam em sistema digital, em 12 meses, a partir de 1º de julho de 2010, deveriam começar a audiodescrever parte de sua programação.

Nesta perspectiva, as emissoras que transmitem em sistema digital estão audiodescrevendo parte de sua programação desde 4 de julho de 2011. Em seis meses de exibição do recurso na televisão brasileira, observa-se que, por enquanto, as categorias de programas com AD são basicamente filmes, seriados e desenhos animados³². Assim, verifica-se que as categorias de programas escolhidas inicialmente pelas emissoras para o uso do recurso, pelas características do seu formato (tipo de serialidade e extensão, por exemplo), apresentam-se viáveis no que diz respeito ao cumprimento da exigência mínima estipulada por lei.

³² Até fevereiro de 2012, os programas que estão sendo exibidos com o recurso da AD por emissora são: Globo (os filmes da Temperatura Máxima e da Tela Quente); SBT (o programa Chaves); MTV (o programa comédia MTV); Rede TV (a série *Dexter*, o desenho *Pokemón* e os episódios da primeira temporada da série *Jornada nas Estrelas*); Record (o desenho *Pica-pau* e o seriado *Todo mundo odeia o Chris*). Fonte: <http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/>. Conferir fragmentos de alguns programas no disco 1 em anexo.

Segundo a Portaria No. 188, inicialmente as emissoras precisam transmitir no mínimo duas horas semanais de programas audiodescritos, tempo que deve ser aumentado gradativamente, até a obrigatoriedade de 24 horas semanais de transmissão com conteúdo audiodescrito no prazo de 11 anos. O mesmo prazo se aplica às emissoras que ainda não transmitem em sinal digital, mas este será contado a partir da autorização para operação no novo sistema. Na proposta original da Portaria 310/2006, a veiculação inicial seria de duas horas diárias, no mínimo. Esse número aumentaria gradualmente e, ao final de 10 anos, a programação seria totalmente acessível. A proposta em vigor, portanto, reduz consideravelmente a exposição das pessoas com deficiência visual ao material audiodescrito, deixando-as ainda numa grande margem de exclusão à comunicação veiculada pela televisão.

Uma análise geral dessa primeira fase de implementação da AD na televisão brasileira aponta para avanços positivos e desafios. Dentre os avanços, observa-se que um número crescente de emissoras está oferecendo o recurso da AD³³ e os programas audiodescritos são relativamente variados contemplando diferentes perfis (faixa etária, gênero, por exemplo) do público-alvo³⁴. Além disso, mapeando os dias e os horários dos programas audiodescritos de cada emissora, observa-se que o público com deficiência visual pode dispor do recurso quase diariamente em horários diversos (manhã, tarde, noite e madrugada). Assim, vê-se que programação ainda é restrita, mas, de alguma maneira, atende à diversidade e heterogeneidade do público-alvo da AD. Os desafios são muitos e de diferentes ordens, dentre os quais destacamos três. O primeiro é de natureza tecnológica. Muitos usuários e curiosos têm relatado dificuldades de acessar o recurso em seu aparelho de TV, seja pela ausência de conversor digital no seu televisor ou pela falta da antena externa adequada; pelo fato de a TV a cabo não estar repassando o sinal digital; pela dificuldade de acessar a tecla SAP, dentre outros. Verifica-se, desse modo, que acesso ao recurso ainda é caro e pouco prático para uma grande parcela da população. O segundo desafio diz respeito à programação. Observa-se que a quantidade de filmes, desenhos e episódios das séries com AD ainda é limitada, de modo que há uma re-exibição frequente dos mesmos programas. Assim, percebeu-se que, em um único mês, por exemplo, um mesmo filme, desenho ou episódio foi exibido mais de uma vez, diminuindo as opções daquele telespectador que tem acompanhado assiduamente a programação com o recurso de acessibilidade. O terceiro desafio é de natureza tradutória. Verificou-se que as estratégias discursivas de muitos roteiros desconsideram os resultados de

³³ Inicialmente eram três emissoras (Globo, SBT e MTV) e em menos de seis meses esse número subiu para cinco com a adesão das emissoras Rede TV e Record.

³⁴ Filmes de gêneros diferentes (predomínio de comédias, aventura e desenhos); séries variadas, desenhos para o público infantil etc.

pesquisas de recepção supracitadas. Nessa perspectiva, muitos dos filmes já exibidos, independentemente do gênero, têm apresentado descrições muito lacunares ou resumidas, pautadas principalmente nas ações dos personagens, de modo que aspectos de composição da obra, como a cenografia, as características físicas dos personagens, por exemplo, estão sendo preteridos muitas vezes. Acreditamos que a proliferação de cursos e de oficinas de formação em todo o país, após a implementação do recurso da AD na televisão, irá aos poucos contribuir para a melhoria dos próximos roteiros.

A tendência é que o número de séries, filmes e desenhos audiodescritos aumente gradativamente, bem como outros tipos de programas televisivos comecem a receber o recurso. Com isso, acreditamos que, no futuro, será viável a construção de um *corpus* expressivo de todos esses roteiros audiodescritos aplicados ao campo da programação televisiva, divididos por categorias de programas e por gêneros narrativos, por exemplo, o que possibilitará o mapeamento e a análise descritiva sistemática das estratégias tradutórias utilizadas nas especificidades da programação. Concordamos com a proposta de Jiménez Hurtado et al. (2007a) de que a metodologia de análise para a AD baseada em *corpus* se mostra eficiente para a observação de regularidades discursivas significativas nos roteiros, possibilitando o direcionamento de problematizações de naturezas linguísticas e narratológicas a serem avaliadas posteriormente junto ao público com deficiência visual.

Na atual ausência de um *corpus* de roteiros de produtos teledramáticos audiodescritos, por exemplo, achamos pertinente utilizar como referência as regularidades discursivas no gênero audiodescritivo apontadas por Jiménez Hurtado et al. (2010) a partir do seu *corpus* expressivo de roteiros de filmes. Tendo em vista a semelhança de linguagem para a construção narrativa no cinema e na televisão, acreditamos na possibilidade de adaptação dos parâmetros narratológicos, imagéticos e discursivos propostos pelos autores, conforme será discutido na seção a seguir e demonstrado mais adiante na análise deste trabalho.

Nesta seção, procuramos definir e caracterizar alguns aspectos relevantes sobre a audiodescrição, tomando como referência o contexto deste trabalho. Conceituamos a AD como uma modalidade de tradução audiovisual/ intersemiótica cujos fundamentos estão diretamente ligados à concepção de acessibilidade universal. Destacamos seu caráter multimodal e narrativo, indicando, quando possível, as implicações desses aspectos para a elaboração de um roteiro de audiodescrição.

Verificamos ainda a falta de consenso quanto às estratégias tradutórias para a AD. Nesse sentido, por meio das diretrizes analisadas por Vercauteren (2007), percebe-se que muitas questões permanecem ambíguas nesse campo prático e teórico. Assim, propomos uma

breve discussão sobre alguns dos relatos de pesquisas publicados recentemente em livros e periódicos voltados para estudos da tradução, com ênfase na acessibilidade via audiodescrição. A partir da resenha desses estudos, verificamos que um caminho possível para solucionar dúvidas acerca das estratégias tradutórias da AD seja uma reflexão sob o viés narratológico do texto audiovisual a ser traduzido, tendo em vista seus diferentes gêneros narrativos e efeitos previstos. Para isso, parece viável para este estudo uma adaptação tanto da proposta de Gomes (2004), que sugere uma análise do texto audiovisual a partir de seus programas de efeito de composição do gênero, quanto da proposta de Jiménez Hurtado et al. (2010), que sugerem parâmetros narratológico, imagéticos e discursivos para o gênero audiodescritivo pautado no *corpus* de filmes audiodescritos de diversos gêneros.

Além dessas questões prático-conceituais e científicas, finalizamos a seção com reflexões sobre alguns avanços e desafios no contexto brasileiro no âmbito da audiodescrição. Verificamos que estudos de recepção, no contexto nacional, têm revelado a relevância do recurso, as preferências do público-alvo por descrições mais detalhadas e a importância de se adequar o discurso da AD ao gênero da narrativa; considerações que irão nortear, de alguma maneira, as estratégias tradutórias dos roteiros apresentados neste trabalho. Apresentamos, por fim, uma breve contextualização da situação da audiodescrição na televisão brasileira, campo de aplicação do recurso diretamente ligado a este trabalho.

A seguir discutiremos alguns aspectos estruturais da narrativa audiovisual, sob a perspectiva da composição dos diferentes gêneros, e suas possíveis implicações para as estratégias discursivas da audiodescrição.

3 A ESTRUTURA NARRATIVA AUDIOVISUAL E A AUDIODESCRIÇÃO

Nesta seção, discutiremos alguns aspectos narratológicos aplicados ao contexto do sistema audiovisual e apresentaremos breves reflexões acerca da recriação dos mesmos via audiodescrição. Partiremos de uma revisão sucinta dos elementos de composição de uma narrativa, verificando suas relações para a construção dos gêneros, sob uma perspectiva da poética do audiovisual (GOMES, 2004). Depois, apontaremos características desses elementos narrativos, observando suas conexões e possíveis implicações para as estratégias tradutórias de um roteiro de AD. No intuito de ilustrarmos os argumentos apontados e tendo em vista nosso objeto de estudo, sempre que necessário, utilizaremos exemplos de algumas minisséries policiais³⁵. Por fim, estabeleceremos um diálogo entre esses elementos narratológicos no sistema audiovisual e sua recriação discursiva no gênero audiodescritivo (PAYÁ, 2010). Para isso, faremos uma breve reflexão sobre os parâmetros narratológico-imagético-discursivos para AD elaborados a partir da montagem de um *corpus* expressivo de roteiros de audiodescrição de produtos fílmicos (JIMÉNEZ HURTADO ET AL., 2010). Assim, ao longo desta seção, pretendemos nos instrumentalizar tanto para a análise descritiva de alguns componentes narrativos da minissérie policial *Luna Caliente* quanto para a adaptação de parâmetros narratológico-imagético-discursivos do gênero audiodescritivo, visando à elaboração e à revisão da versão do roteiro de AD da referida minissérie proposta pela presente pesquisadora (VPQ).

3.1 A NARRATIVA AUDIOVISUAL: PERSPECTIVA DE ANÁLISE

Nenhuma narrativa decorre de uma seleção aleatória de elementos, de modo que existem padrões - efeitos programados a partir de diferentes gêneros - que estabelecem uma relação prevista entre os elementos de sua composição, direcionando a leitura e o envolvimento do receptor do texto. Nesse sentido, acredita-se, no presente trabalho, que a análise descritiva de uma obra audiovisual deve tomar como ponto de partida seu

³⁵ Além do objeto de estudo desta pesquisa, as referências a título de ilustração serão as minisséries policiais da Rede Globo produzidas e relançadas em DVD no período de 1982 a 2011. Nesse sentido, nossas reflexões apresentarão fragmentos das minisséries *Boca do lixo* (1990-2011), *As noivas de Copacabana* (1992-2009) e *Agosto* (1993-2004). A primeira consiste numa história *noir*, que reúne suspense, mistério, crimes e erotismo, sobre o perigoso triângulo amoroso entre Claudia (Silvia Pfeifer), ex-atriz de pornochanchada, seu marido Henrique (Reginaldo Farias), um empresário da construção civil, e o amante Tomás (Alexandre Frota), um pedreiro. A segunda minissérie em questão narra a história de Donato (Miguel Falabella), um assassino em série, morador de Copacabana, restaurador de obras de arte, que mata suas vítimas seguindo um meticuloso ritual; seduz mulheres (de diferentes classes sociais), solicita que se vistam de noiva e as estrangula em pleno ato sexual. A terceira minissérie, por sua vez, é um *thriller* de ficção histórica que retrata os bastidores do poder no final do governo de Getúlio Vargas. Informações retiradas do site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/>

funcionamento diante da recepção. Para isso, consideramos como um dos nossos aportes teóricos, a proposta da poética do audiovisual (GOMES, 2004), pois ela supõe que a realização de uma obra é seu efeito sobre quem a aprecia (a recepção). Assim, segundo Gomes, diante do fato de que as obras se dividem em gêneros e que cada um deles tem seu próprio público, pode-se considerar que cada gênero está destinado a provocar determinados efeitos - de natureza emocional, sensorial e cognitiva - sobre seus apreciadores.

Segundo esse princípio, o procedimento de análise de um produto audiovisual deve partir da identificação de emoções e sensações previstas sobre a apreciação do público-alvo, para então se chegar às estratégias e aos mecanismos que as geram, analisando, assim, a estrutura que as fundamentam. Desse modo, tenta-se estabelecer leis gerais de programação de efeitos de uma obra, buscando identificar os códigos internos de funcionamento de sua composição, a partir dos gêneros de efeitos que a constituem, seja suspense, drama, comédia, por exemplo. Nesse sentido, no presente trabalho, entendemos que as narrativas audiovisuais ficcionais são compostas de sequências de efeitos programados capazes de provocar expectativas e inferências por parte da recepção, cabendo ao tradutor/ audiodescritor, portanto, inicialmente detectar os referidos efeitos previstos, para, em seguida, tentar recriá-los em seu roteiro. Para isso, o tradutor, em sua prática, deve considerar tanto os elementos paratextuais, quanto a estrutura da própria obra a ser traduzida.

Um produto audiovisual resulta de pelo menos três escritas - o roteiro, a filmagem e a montagem (PAYÁ, 2007, p.31) - de maneira que, para traduzi-lo em qualquer modalidade, principalmente na audiodescrição, alerta a autora, é necessário “ler os três textos” que o constituem. Com isso, Payá destaca a importância de se considerar o contexto de produção de um texto audiovisual para se compreender algumas estratégias de composição da obra a ser traduzida. Portanto, trata-se de tentar identificar decisões no processo criativo da obra, seleções estéticas e narrativas, que configuram o produto tido como final de uma obra única. Nesse sentido, informações desconhecidas pelo tradutor e que não são fornecidas pelos diálogos do produto devem ser pesquisadas (PAYÁ, 2007). Assim, qualquer material que tenha sido gerado para o produto ou a partir dele pode ser documento de pesquisa válido para o audiodescritor: *script*; texto literário, no caso de uma adaptação; notas de produção; entrevistas com realizadores e elenco; material de divulgação; comentários da crítica; dentre outros.

Nessa perspectiva, Payá (2007) discute a relevância do *script* de um filme como instrumento de trabalho para o audiodescritor. Segundo a autora, o *script*, como texto de origem do processo visual, pode direcionar o foco de atenção do tradutor sobre determinados

elementos da narrativa, bem como sugerir estruturas discursivas (escolhas lexicais ou sintáticas) específicas para descrevê-los. Isso porque o estilo de escrita do audiodescritor, de certo modo, assemelha-se ao estilo do roteirista do produto audiovisual a ser traduzido, uma vez que, nos dois casos, o verbal deve se adaptar à linguagem das câmeras, ou seja, descrever ações físicas, visíveis e representáveis.

A relevância dos paratextos para o processo de elaboração de um roteiro de AD será mais bem discutida na seção seguinte, quando abordaremos a parasserialidade no contexto televisivo e, na seção de análise, quando apresentaremos a contribuição do *script* da minissérie, das chamadas de tevê, dos comentários da crítica, dentre outros paratextos, para a criação das versões analisadas nesta pesquisa. Por ora, nosso foco de discussão será acerca dos elementos de composição de uma obra audiovisual ficcional, dos seus aspectos narrativos estruturais e suas relações.

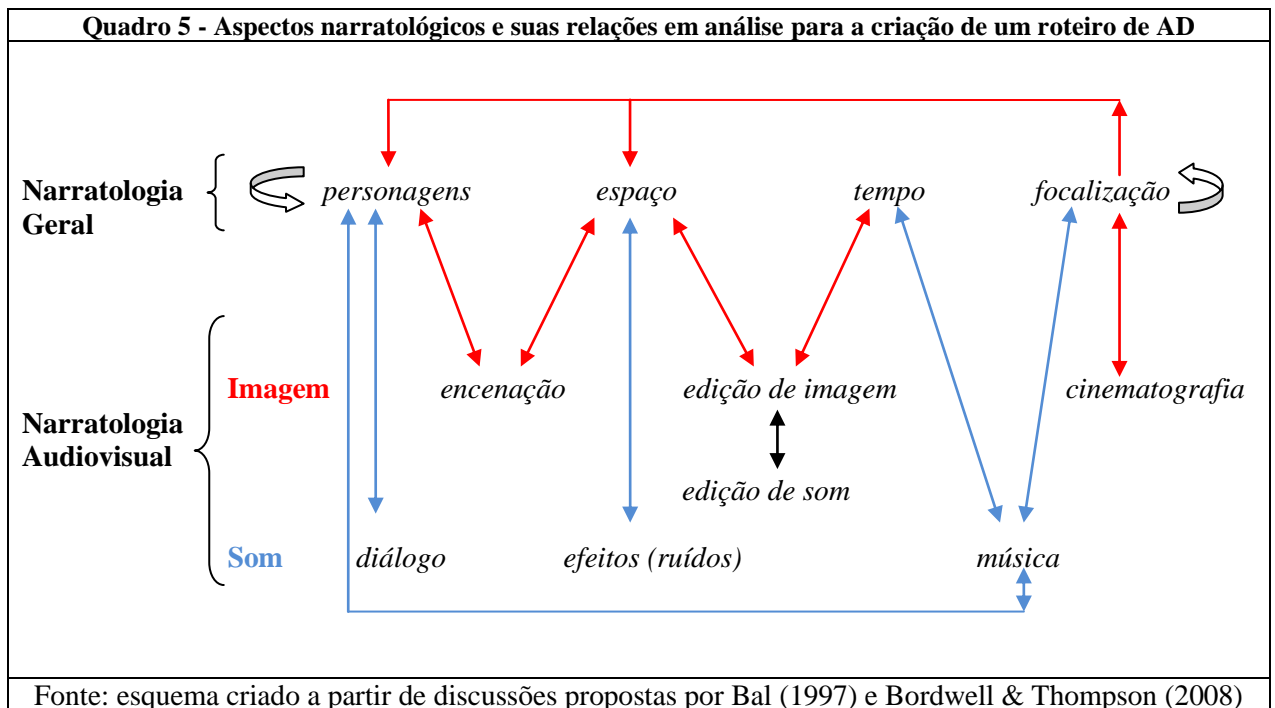
3.1.1 ASPECTOS DE COMPOSIÇÃO E SUAS RELAÇÕES

Os elementos fundamentais de qualquer narrativa ficcional – personagens, tempo, espaço e focalização/ ponto de vista – se constituem e se organizam segundo o gênero e o meio semiótico em que a narrativa se realiza. Assim, personagens se definem por suas palavras, ações e reações, construídas sob diferentes perspectivas, num dado tempo e espaço, criando determinados efeitos dramáticos (riso, choro, reflexão, tensão) sobre a recepção. Além disso, cada mídia (televisão, cinema, internet, dentre outras) exige um redimensionamento do modo de apresentação de tais elementos a fim de construir efeitos específicos.

Tomemos como exemplo a construção de um personagem num romance transmutado para uma microssérie. No livro, as escolhas lexicais e sintáticas são os instrumentos de caracterização do personagem, de modo que todos os princípios relevantes para a criação de sua imagem – repetição, acúmulo, transformações e relação entre os demais personagens – realizam-se principalmente por meio do modo verbal. No audiovisual, por sua vez, os mesmos princípios são concebidos por modos visuais e acústicos. Em algumas teleficções, por exemplo, músicas temáticas são atribuídas a cada personagem ou núcleo da trama de modo que elas funcionam como uma introdução, dando indícios ao espectador sobre qual personagem entrará em cena. As transformações físicas dos personagens podem ser representadas mediante mudanças de maquiagem, de figurino e de performances. Por outro lado, transformações psicológicas podem ser caracterizadas por efeitos de iluminação, enquadramento e montagem (*flashbacks* ou antecipações). Vale destacar que, no audiovisual,

o modo de articulação desses aspectos cênicos é influenciado pelo gênero e pela função do personagem na narrativa. Assim, num suspense, um personagem misterioso ou ambíguo, cuja identidade não é totalmente revelada no início da narrativa, pode, por exemplo, ter suas aparições disfarçadas por penumbras, com pouca luz incidindo sobre seu rosto e, à medida que este personagem cresce na narrativa, revelando-se mais para o espectador, a direção e a intensidade da iluminação sobre ele se torna mais evidente.

A narrativa audiovisual, portanto, decorre da coexistência de princípios de organização de elementos narratológicos (personagem, tempo, espaço e focalização) e de aparatos técnicos característicos do seu meio, seja televisivo, cinematográfico ou eletrônico. Nessa perspectiva, os aspectos organizadores dos elementos narrativos estão atrelados a características e funções da linguagem do respectivo sistema – encenação, cinematografia, montagem (edições) de imagem e de som. A configuração de tais aspectos na composição da narrativa audiovisual é esquematizada, por nós, no quadro abaixo:



A seguir, apontaremos algumas características, principalmente, dos aspectos imagéticos – encenação, cinematografia e montagem - da narrativa audiovisual, refletindo sobre suas relações e possíveis implicações na elaboração de um roteiro de audiodescrição.

3.1.1.1 ENCENAÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE PERSONAGENS E ESPAÇOS

Entenda-se por encenação a composição cenográfica – cenário, iluminação, figurino, maquiagem, movimentos e performance – controlada pelos realizadores da obra a partir dos enquadramentos de determinado produto audiovisual. Ao controlar a encenação, o diretor e demais profissionais envolvidos montam estrategicamente um evento para a câmera (BORDWELL & THOMPSON, 1998). Nesse sentido, os elementos de composição cenográfica contribuem para a construção das ações dramáticas e para a programação de determinados efeitos sensoriais, cognitivos e emocionais sobre a recepção. A disposição e a caracterização dos objetos e dos personagens no enquadramento, a maneira como os dois interagem durante determinado tempo são, portanto, aspectos intencionalmente elaborados no intuito de ativar emoções, provocar inferências e expectativas do espectador sobre os fatos narrados.

A seguir, discutiremos algumas características de dois elementos narratológicos centrais na composição cenográfica: personagem e espaço.

3.1.1.1.1 PERSONAGENS

Em toda construção narrativa ficcional, os personagens diferem uns dos outros, de modo que são individualizados (BAL, 1997). A partir das características que os distinguem, cada um desempenha uma função específica com relação ao espectador. Nesse sentido, o nível de envolvimento, aproximação ou distanciamento, entre a recepção do texto e os personagens varia de acordo com a construção dos mesmos. Um dos fatores que direciona tal construção é o gênero da narrativa, de modo que uma comédia, um drama ou um suspense, por exemplo, tende a apresentar, em suas particularidades categóricas, personagens com densidade psicológica, caracterizações e atuações distintas. Assim, costuma-se verificar numa comédia romântica, por exemplo, personagens psicologicamente menos complexos se comparados aos personagens de um drama familiar ou de um suspense de assassino em série. Determinados gêneros demandam ainda a presença de alguns personagens-tipo que são esperados e rapidamente reconhecidos pelo público, como os *gangsters* e o xerife nos *westerns* ou o criminoso e o investigador nos policiais.³⁶ Nas narrativas audiovisuais é comum também o gênero direcionar a escolha de determinados atores, segundo seu tipo físico e/ou estilo de atuação. Nesse sentido, identifica-se a recorrência de alguns atores participando de

³⁶ Payá (2007) denomina de gêneros fechados, esses que estipulam determinadas convenções à encenação como *westerns* ou ficção científica, por exemplo, em que os espectadores os reconhecem desde a aparição do título, pela música, pelo figurino, pelos objetos cênicos, dentre outros elementos. Os gêneros abertos seriam, portanto, mais híbridos, não havendo uma condição fixa para o cenário ou o figurino, por exemplo, como uma comédia romântica ou um drama.

gêneros específicos. Na teleficção é comum, por exemplo, que determinados atores se especializem em comédias.

Os gêneros narrativos contêm informações diversas que podem estar direta ou indiretamente conectadas com determinado personagem; todas elas contribuem para a construção da imagem desse personagem por parte da recepção. O que um personagem faz é tão importante quanto sua aparência ou o que ele pensa ou sente ou diz, ou até mesmo o que os demais personagens pensam e dizem dele.

Com relação à construção da aparência do personagem na narrativa audiovisual, entende-se que o figurino e a maquiagem são aspectos fundamentais na sua composição. Eles podem ter maior ou menor evidência a depender da narrativa. Assim, gêneros de horror, de ficção científica, de vampiro, por exemplo, utilizam figurinos mais estilosos e maquiagem exagerada, fugindo bastante de cenas mais realistas, que são mais comuns nos dramas familiares, nas comédias românticas, dentre outros.

Quanto ao figurino, é bastante significativa sua relação com o cenário. Diante do fato de normalmente as figuras humanas serem elementos de destaque nas ações, o figurino pode ser utilizado como recurso de ênfase sobre um ambiente de fundo neutro. Para isto, o uso de cores é essencial. Na minissérie *Boca do Lixo* (1990-2011), por exemplo, na cena em que a personagem Claudia planeja o assassinato do marido, a cor branca de sua blusa destaca a figura da protagonista na penumbra da sala. Na minissérie *Agosto* (1993-2004), por sua vez, o azul turquesa em tecido brilhante da personagem Alice é um elemento de forte contraste com a decoração em tom pastel da sala de estar do delegado Mattos. O figurino, nesse caso, destaca a personagem Alice, isolando-a no enquadramento, reforçando, de modo simbólico, seu isolamento psicológico na trama.

Figura 1 - A relação entre figurino e cenário

Boca do Lixo



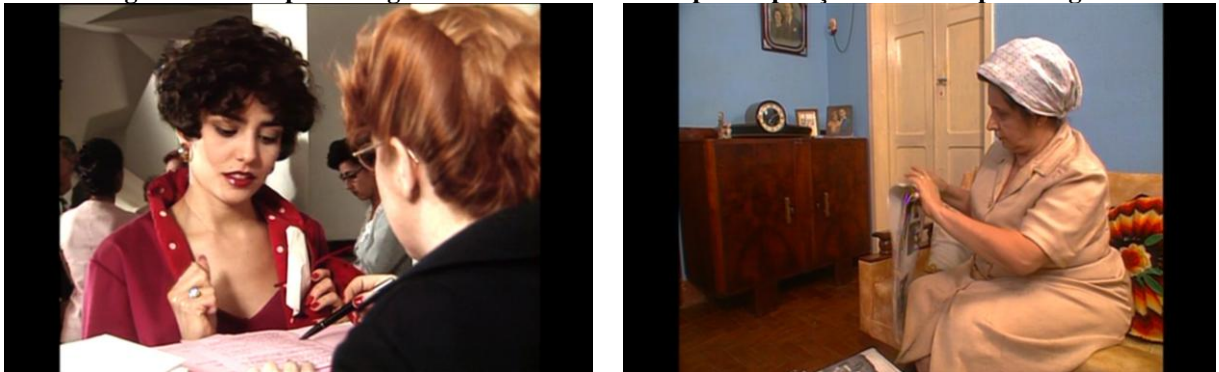
Agosto



Fontes: DVDs das minisséries *Boca do Lixo* (1990 – compacto/ colecionador) e *Agosto* (2004 - disco 1)

Além disso, o figurino funciona como reforço narrativo, contextualizando um período histórico específico, identificando diferentes profissões, classes sociais, dentre outros. Na minissérie *Agosto* (1993-2004), por exemplo, as roupas, além de maquiagem e acessórios reconstróem a moda da década de 50, bem como os diversos figurinos traçam as diferenças sociais e econômicas entre os personagens:

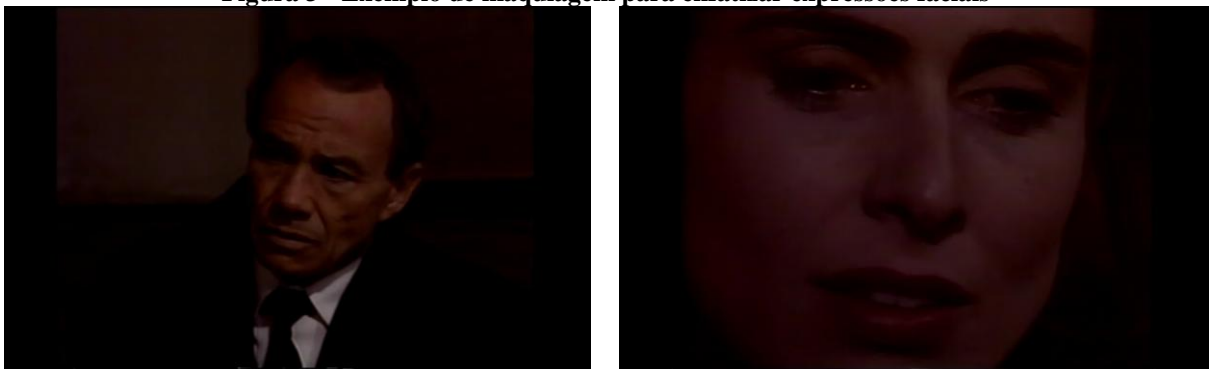
Figura 2 - Exemplos de figurinos contextualizando época e posição social dos personagens



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – discos 1 e 2)

Com exceção de alguns gêneros narrativos, a maquiagem tende para uma linha mais naturalista, sendo muitas vezes quase imperceptível. Nesse caso, a maquiagem é utilizada para acentuar as expressões faciais das personagens. Como os olhos, as sobrancelhas e a boca são os elementos do rosto de maior força expressiva (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 134), eles normalmente recebem mais destaque com o recurso da maquiagem. Numa narrativa policial, por exemplo, o investigador/ policial, cujo papel é observar evidências para desvendar um mistério, pode ter seus olhos e sobrancelhas enfatizados por meio da maquiagem, chamando atenção para a tensão do personagem e a importância do olhar do mesmo sobre o desenrolar dos acontecimentos. A maquiagem, realçando olhos, sobrancelhas e boca, também pode destacar expressões faciais dos criminosos em momentos de forte tensão dramática. A figura a seguir ilustra a maquiagem naturalista do policial e da assassina na minissérie *Boca do lixo* (1990-2011):

Figura 3 - Exemplo de maquiagem para enfatizar expressões faciais



Fonte: DVD da minissérie *Boca do Lixo* (1990 – compacto/ colecionador)

Ainda tomando como exemplo o gênero policial, há casos em que a maquiagem é exagerada no intuito de criar efeitos específicos sobre a pele dos personagens como decorrência de algumas ações da narrativa - hematomas, sangue ou qualquer elemento que dê indícios de agressões físicas.

Observar a função do figurino e da maquiagem dentro da progressão narrativa e perceber seus efeitos expressivos dentro da composição do gênero da obra a ser traduzida são atividades importantes do audiodescritor. Acreditamos que a atenção sobre os referidos aspectos cênicos pode influenciar na seleção de elementos a serem enfatizados na recriação dos personagens, seus estados emocionais ou físicos, suas posições sociais, econômicas, bem como o contexto histórico em que estão inseridos.

Com relação à escolha da informação para a caracterização dos personagens, Bal (1997) aponta que ela pode torná-los mais ou menos previsíveis, ou seja, cada referência à sua identidade contém dados que eliminam outras possibilidades. Tomemos como exemplo a descrição física de um personagem. Se ele(a) for idoso(a) desempenhará ações diferentes do que se fosse jovem. Se for muito gordo(a) ou alto(a) ou baixo(a) interagirá de modo distinto com o ambiente e os demais personagens ao seu redor. Além disso, profissão, gênero, etnia são alguns dos fatores que podem ser determinantes na construção do personagem. Eles despertam certas expectativas por parte da recepção, que podem ser correspondidas ou não no transcorrer da história.

Esse aspecto destacado por Bal parece ser útil para o audiodescritor, no sentido de alertá-lo para escolhas lexicais significativas e sucintas (tendo em vista a questão da previsibilidade de algumas características com relação a outras) na composição/caracterização dos personagens. Essa estratégia parece eficiente para tornar o discurso audiodescritivo mais expressivo, porém não verborrágico, adequando-se, assim, às limitações espaço-temporais da obra a ser traduzida.

Sobre essa previsibilidade no âmbito da construção dos personagens, Bal aponta ainda que ela está diretamente atrelada ao conhecimento de mundo do leitor/ espectador, ou à postura deste diante da obra por ele interpretada. Nesse sentido, as informações relacionadas à previsibilidade dos personagens são apenas indiciais, podendo ser percebidas por diferentes ângulos a partir da recepção do texto, de modo que é interessante analisar a maneira como tais indícios surgem na narrativa, sob a perspectiva do seu gênero. A previsibilidade facilita a coerência na conexão de um personagem com eventos da história, contribui para a formação de uma imagem uniforme do mesmo dentre um aglomerado de informações da narrativa e agiliza o reconhecimento e as inferências do receptor sobre tais personagens.

A imagem do personagem não é totalmente construída na primeira aparição, de forma que suas qualidades apresentadas numa introdução da história não são instantaneamente apreendidas pelo espectador. No decorrer da narrativa, as características mais relevantes costumam se repetir – embora, de modo diferente – contribuindo para uma percepção mais evidente das mesmas. Nessa perspectiva, Bal afirma que a repetição é um dos princípios importantes de construção de um personagem. Outro princípio é a coleção de dados, no caso, o acúmulo de características e eventos que podem provocar a junção de elementos, aparentemente distintos, mas que se complementam, formando uma unidade, ou seja, a imagem do personagem. Outro princípio diz respeito à transformação, os personagens podem sofrer mudanças ao longo da narrativa. Essas, em algumas ocasiões, podem alterar completamente a configuração inicial do personagem. Sobre este aspecto, Bal acredita que uma vez selecionadas as características mais importantes do personagem, torna-se mais fácil identificar as transformações e descrevê-las. Repetição, acúmulo e transformações são princípios que funcionam juntos na construção da imagem de um personagem. Seus efeitos podem ser descritos, quando um desenho geral do ser fictício tiver sido traçado.

Para a elaboração do roteiro de audiodescrição, a análise descritiva desses princípios pode direcionar a identificação dos elementos mais expressivos de composição dos personagens principais, bem como orientar as escolhas discursivas e a distribuição da informação no roteiro de AD. Isso possibilitaria, por exemplo, a descrição da imagem dos personagens mais diluída com a progressão narrativa, de modo que eles fossem sendo construídos, ao poucos, a partir de sua interação com os demais personagens e com o ambiente.

As informações que compõem um personagem podem decorrer de fontes distintas, ou seja, da sua relação com ele próprio e com os demais. Na minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009), por exemplo, a complexa composição do psicopata Donato, que comete assassinatos em série de mulheres vestidas de noiva, é criada a partir de perspectivas diferentes, no caso, da relação com seu inconsciente (suas digressões), do seu relacionamento com a tia doente, com a noiva, com suas vítimas e com seus funcionários. A junção do modo como o personagem se vê e de como os outros o percebem é que compõe de fato sua figura complexa.

Nas narrativas audiovisuais, a construção da imagem dos personagens também decorre dos seus movimentos e performance. O modo como se deslocam, interagem com o cenário, posicionam-se diante dos objetos cênicos, portam-se diante das luzes e câmeras, gesticulam e vestem-se não é isento de intenção. Assim, a atuação, em sua maioria, é estrategicamente

direcionada, visando efeitos previstos sobre o público, conforme o gênero da narrativa ou a função do personagem na história. Os personagens cômicos, por exemplo, costumam ser mais expansivos em seus gestos e deslocamentos, enquanto os personagens mais dramáticos tendem a ser mais comedidos e introspectivos, de modo que a interação do espectador com cada tipo normalmente é diferente. Nesse sentido, o público-alvo, possivelmente, se diverte e se distrai com alguns trejeitos dos personagens cômicos e se intriga com aspectos psicológicos do personagem dramático, tendo, em alguns casos, que decifrá-lo. A seguir, discutiremos a interação do personagem com outros elementos cenográficos da composição de dimensões espaciais, tais como, luz e objetos cênicos, bem como a distribuição desses elementos nos enquadramentos.

3.1.1.1.2 ESPAÇOS/ AMBIENTES

A construção dos espaços, em qualquer narrativa, está relacionada à percepção. No sistema audiovisual, a percepção pode derivar de diferentes personagens (câmera-subjetiva) ou de uma instância narrativa fora da diegese³⁷ audiovisual (câmera-objetiva). Segundo Gancho (2004), os espaços onde os eventos ocorrem, vistos sob determinada perspectiva, são denominados de ambientes. Neste caso, o espaço deixa de ser apenas um lugar físico, transformando-se num lugar “carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens” (GANCHO, 2004, p. 27).

A análise da composição espacial de uma narrativa, segundo Bal (1997), deve atentar para a maneira como o personagem percebe o ambiente a partir dos seus sentidos: visão, audição e tato. Cores, formas e tamanhos são percebidos visualmente, sempre por uma determinada perspectiva. Barulhos, ruídos, sons de um modo geral, podem contribuir, embora em menor grau, para apresentar o ambiente. O tato, por sua vez, indica aproximação e normalmente é utilizado no enredo para pontuar detalhes de um determinado objeto.

No audiovisual, a construção dessa relação sensorial entre os personagens e o ambiente em que eles interagem é criada por meio das edições de imagem (montagem dos enquadramentos) e de som (ruídos, diálogos e músicas diegéticas). Em *Luna Caliente* (1999), o ambiente da prisão é percebido pelo espectador, principalmente, a partir das impressões do protagonista Ramiro, através do que ele vê, escuta ou diz. Do interior da cela em que está o personagem, o público percebe a composição de todo o ambiente. Assim, pela fresta da porta

³⁷ Realidade própria da narrativa. É o universo ficcional.

da cela, a partir do olhar de Ramiro, o espectador pode ver o longo corredor e acompanhar um preso ser levado para a sala de tortura, conforme ilustra o quadro abaixo:

Quadro 6 - Exemplo da construção de um ambiente a partir da percepção do personagem	
IMAGEM	TRILHA SONORA
	<p>[Rangido de ferro.] [Passos] VOZ-OFF: Não! Já disse... eu não sei onde eles estão. Por que vocês não me deixam dormir?</p>
	<p>VOZ-OFF: Não! O que é que vocês querem comigo?</p>
	<p>PRESO: Alguém me ajuda! Que dia é hoje?</p>
	<p>PRESO: Não! Eu não quero ir pra lá! Não! Não! Eu não quero! Me ajudem! Pelo amor de Deus!! Não! Eu não quero morrer!!</p>
Fonte: DVD da minissérie <i>Luna Caliente</i> (1999 – compacto/ colecionador)	

Além disso, como o quadro ilustra, os gritos e ruídos percebidos por Ramiro recriam os horrores e a violência do lugar. Os comentários do personagem para o inspetor reforçam ainda suas percepções da prisão – *Ouvi gritos na cela ao lado. Depois uma música. Uma música muito alta. Sua delegacia não parece muito discreta, inspetor* – ampliando a construção do ambiente para o espectador. Nessa perspectiva, cabe ao audiodescritor perceber o sentido de tais relações sensoriais dentro da narrativa e procurar reconstruí-las verbalmente na descrição; para isso é essencial o conhecimento do potencial expressivo do sistema audiovisual por parte do tradutor. No caso desse exemplo, verifica-se que a audiodescrição deve dialogar com os gritos e ruídos da cena, não os sobrepondo completamente, de modo que juntos reconstruam as ações, as percepções e as características do espaço da cena para o público com deficiência visual. Quando necessária uma descrição, a sobreposição parece mais adequada nos trechos em que os gritos são quase inaudíveis, entrando como pano de fundo.

O preenchimento do ambiente é determinado pela quantidade e distribuição de objetos no mesmo. Neste sentido, os objetos possuem uma dimensão espacial, de modo que eles determinam os efeitos de um ambiente por meio de suas cores, seus formatos e tamanhos. Um ambiente pode ser cheio ou vazio, escuro ou claro, estreito ou amplo, abafado ou arejado, a depender dos objetos que o constituem. Tais efeitos sensoriais, no entanto, não possuem um sentido pré-estabelecido, de modo que a significação atribuída a um ambiente poderá variar de acordo com as referências culturais da recepção do texto (BAL, 1997).

O conhecimento de mundo do espectador é um fator determinante para a construção de ambientes. Quando certo evento é situado no Rio Grande do Sul, por exemplo, como em *Luna Caliente* (1999), com certeza os espectadores familiarizados com este estado terão uma leitura diferente daqueles que só conhecem o lugar de forma abstrata, isso, porque as condições geográficas, as particularidades e tradições gaúchas poderão ser mais bem visualizadas por aqueles que conhecem mais as especificidades do referido lugar.

O conhecimento prévio do público também auxilia a construção de características gerais de determinado ambiente. Categorias amplas como cidades, vilas, bairros, casas e apartamentos, por exemplo, possuem uma série de características que as identificam como tal e que são acionadas pelo conhecimento de mundo do espectador. Quanto mais precisa for a apresentação do ambiente, afirma Bal (1997), maior o número de detalhes atrelados às categorias mais amplas.

Mesmo diante de uma recepção heterogênea, o audiodescritor deve atentar para o conhecimento de mundo da mesma. Compreender o processo de percepção espacial por parte do público com deficiência visual, seja em termos de categorias gerais de lugares ou de

aspectos geográficos, pode ser relevante para a recomposição do espaço numa audiodescrição. Entender qual o significado de um ambiente cheio ou vazio, abafado ou arejado na cultura desse público pode colaborar para as escolhas discursivas da audiodescrição.

Os ambientes de uma narrativa desempenham funções distintas, que estão diretamente atreladas ao seu gênero. A depender dos efeitos previstos na obra, o cenário e os objetos cênicos podem ser construídos com detalhes ou apenas inferidos. Quando o cenário funciona como um plano em que ocorre a ação dramática, ele é apresentado por partes, cabendo ao espectador construir, por inferência, a totalidade do ambiente da cena. Isso se dá a partir da interação do personagem com o ambiente. A composição da portaria do prédio em que ocorre o assassinato no início da minissérie *Agosto* (1993-2004), por exemplo, é percebida pelo espectador a partir do deslocamento e dos movimentos do porteiro:

Figura 4 - Exemplo do cenário construído a partir das ações dos personagens³⁸



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – disco 1)

³⁸ Vale destacar que as imagens apresentadas, ao longo deste trabalho, não compreendem exatamente uma decupagem (capturação de imagem quadro a quadro) das minisséries apontadas. Trata-se, portanto, de fotos de algumas cenas capturadas a partir do aparelho de DVD, de modo que não devem ser confundidas com os fotogramas (cada quadro fotográfico que compõe a película). Segundo Vanoye & Goliot-Lété (2002, p. 106), as fotos de cenas não devem ser consideradas como objeto de análise, uma vez que a foto é mais nítida em todos os seus pontos, o que não é o caso no filme. Nessa perspectiva, as figuras aqui apresentadas têm o único propósito de ilustrar algumas reflexões.

Na cena em questão, o porteiro sai do prédio para abrir o portão da garagem para um morador. Depois, quase no final do seu expediente, volta para a portaria, apaga algumas luzes, senta-se diante da mesa e observa o morador (vítima acompanhada do seu assassino) subir pelo elevador.

Quando o cenário funciona apenas como pano de fundo da cena, nenhum detalhe precisa ser destacado, o foco da atenção é a ação e os diálogos do personagem. Como na cena de *Agosto* em que o policial Mattos conversa com a empregada, que encontrou o corpo do empresário assassinado. Os dois estão na cozinha, mas não há interação significativa dos mesmos com o ambiente, de modo que o foco de atenção recai principalmente sobre o diálogo dos personagens:

Figura 5 - Exemplo do cenário como pano de fundo da cena



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – disco 1)

O cenário, por sua vez, pode ter uma função temática, nesse caso, o ambiente deixa de ser o lugar da ação e se torna a ação em si. Ainda utilizando como exemplo o início da minissérie *Agosto*, na cena do assassinato, observa-se que detalhes do ambiente são apresentados em planos sequência ou em *close-ups* como forma de destacar a relevância do cenário e de objetos cênicos para introduzir informações sobre os personagens envolvidos na cena, tais como: o nível social da vítima e traços da identidade do assassino (homem negro e possível michê do empresário). Nesse sentido, verifica-se o luxo do apartamento da vítima e seu refinamento musical por meio da radiola aberta, tocando *Lago dos cisnes*; pelos ternos e meias espalhados pelo quarto; por dois copos de uísque sobre um jornal; ou pelas sombras na parede do assassino sobre a vítima, estrangulando-a em pleno ato sexual e pelo detalhe da radiola, sendo desligada pela mão do assassino, conforme ilustrado na figura a seguir:

Figura 6 - Exemplo do cenário como tema



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – disco 1)

Além de introduzir características dos personagens, o cenário em questão funciona um pouco como testemunha do crime, fazendo revelações importantes para a descoberta do assassino, ao longo da história. Nessa perspectiva, as retomadas do cenário do crime, nos gêneros policiais, propiciam revelações de pistas do assassinato, focalizando, assim, a atenção sobre o próprio cenário. A figura a seguir apresenta imagens dessa retomada na minissérie *Agosto* (1993-2004):

Figura 7 - Exemplo de retomada do cenário da cena do crime na minissérie *Agosto*



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – disco 1)

No exemplo, o policial Mattos chega ao quarto do empresário acompanhado do seu assistente, observa a radiola aberta próxima à cama, percebe manchas de dois copos sobre o jornal e, a partir delas, recompõe um elemento da cena do crime.

Para a audiodescrição, acreditamos que identificar a função do ambiente em determinada cena possibilita a seleção, por parte do tradutor, do que de fato é pertinente ser descrito em termos de cenário. Evita-se, portanto, descrições de detalhes desnecessários ou a omissão de elementos cenográficos relevantes.

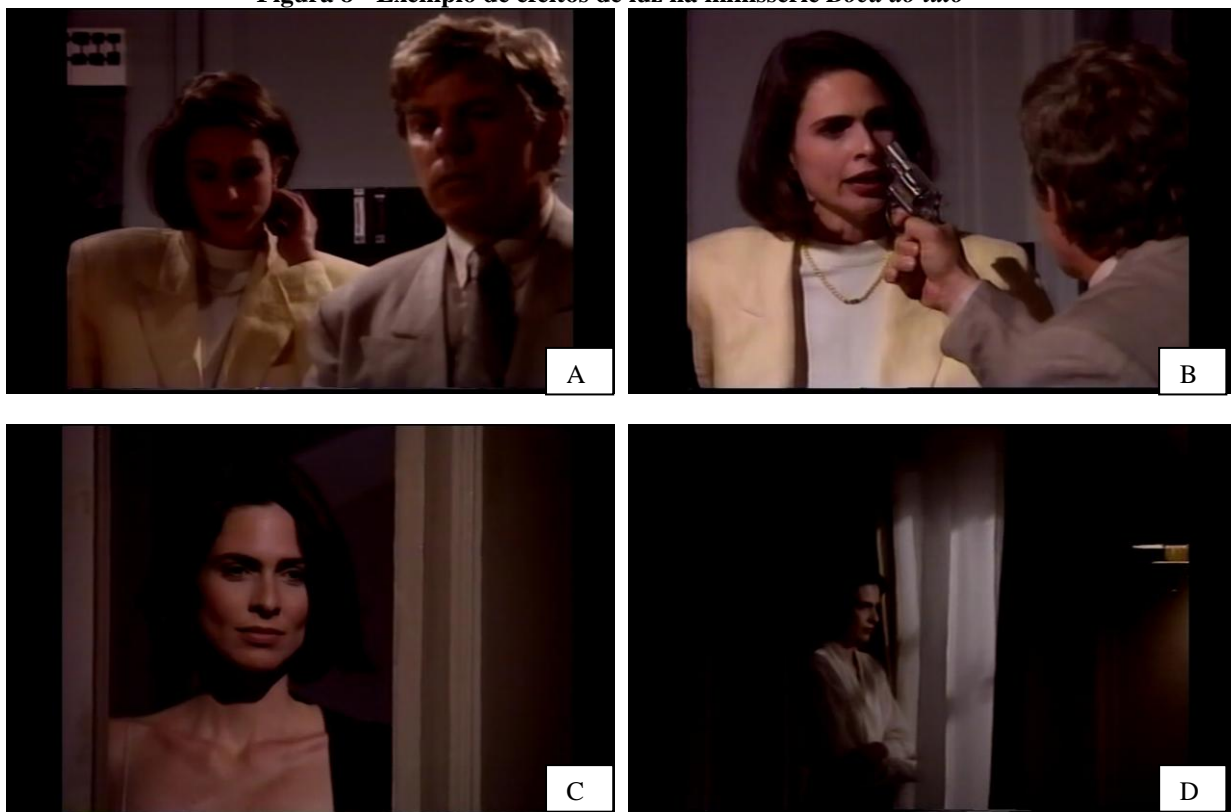
Diante dos exemplos apresentados, observamos que, a depender da sua função, o ambiente tem um papel estático ou dinâmico. Ele é estático quando o cenário compreender um enquadramento fixo, tematizado ou não, no qual os eventos ocorrem. Ele é dinâmico quando acompanha os movimentos dos personagens (o caminho no qual eles andam, os diferentes lugares por onde viajam, por exemplo. Nesta perspectiva, Bal (1997) aponta que, estrategicamente, o deslocamento dos personagens pode constituir uma transição de um ambiente a outro. O audiodescritor, nesse caso, necessita atentar para os movimentos de um personagem, identificando quando sua movimentação representa uma transição entre ambientes, para que a recontextualização espacial seja contemplada na AD com o intuito de evitar equívocos por parte do público com deficiência visual.

Ainda com relação ao cenário, é importante perceber que, sozinho ou em interação com os personagens, ele pode intensificar o efeito dramático de uma cena. Uma janela que bate bruscamente com uma forte rajada de vento, uma porta que abre sozinha, a aproximação de um vulto são elementos que podem dar mais ênfase a uma cena de suspense. Outro aspecto importante para o cenário é o uso de cores. Algumas vezes, uma cor forte e intensa serve como destaque de um objeto dentro do enquadramento, ou a repetição de uma cor em diferentes cenas da narrativa pode uni-las, ou a mudança de cor (desbotamento) de um objeto pode transmitir a ideia da passagem de tempo, para citar alguns exemplos. Estes são aspectos aparentemente irrelevantes ou independentes que, ajudam a construir o sentido do texto, uma vez inseridos intencionalmente numa narrativa; por isso, são dignos de atenção por parte dos audiodescritores ao analisarem o produto audiovisual a ser traduzido.

A iluminação é outro aspecto narrativo importante. No audiovisual, sua presença ou ausência transcende a capacidade de possibilitar a visualização da cena por parte do espectador. Na composição cenográfica, as áreas claras e escuras direcionam a atenção para determinados objetos, ações ou traços dos personagens. Esse jogo de projeção e intensidade de luz é estabelecido por meio do propósito narrativo, da programação de efeitos para a construção do gênero. Vejamos algumas imagens da minissérie *Boca do lixo* (1990-2011). Na

figura abaixo, as duas primeiras imagens (A e B) compõem a cena em que Claudia descobre a homossexualidade do marido, Henrique; trata-se, portanto, de um momento da narrativa em que a personalidade de um personagem é questionada e parece ambígua, de modo que as sombras provocadas pelo efeito de luz reconstróem esse aspecto dúbio sobre seu caráter. Nesse sentido, na imagem A, embora em primeiro plano, o rosto de Henrique não é completamente evidenciado, estando parcialmente encoberto por uma penumbra e; na imagem B, a sombra da arma projetada sobre a roupa de Claudia reforça o transtorno emocional de Henrique, intrigando o espectador sobre a mudança de seu caráter. Nas imagens seguintes, a iluminação destaca a figura de Claudia que, desestruturada pela descoberta, encontra-se perdida e dividida, de modo que procura um amante (imagem C)³⁹ e depois planeja a morte do marido (imagem D)⁴⁰:

Figura 8 - Exemplo de efeitos de luz na minissérie *Boca do Lixo*



Fonte: DVD da minissérie *Boca do Lixo* (1990 – compacto/ colecionador)

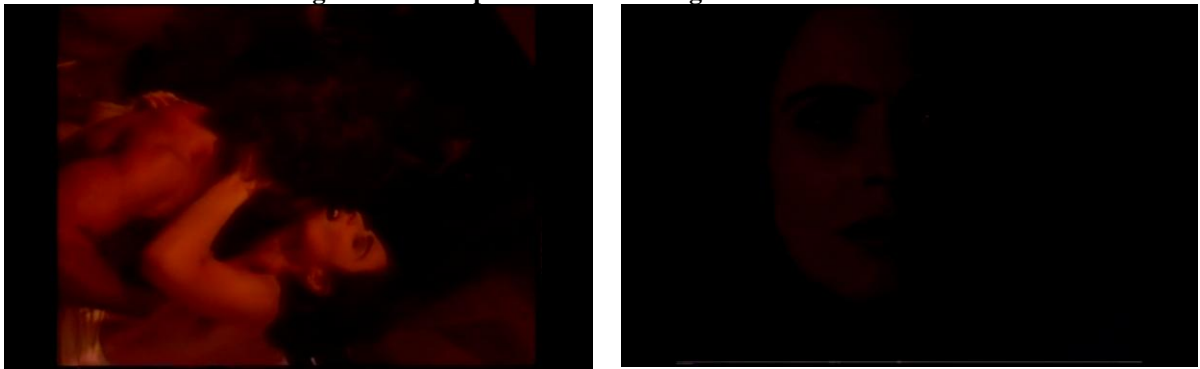
Como é possível observar a partir dos exemplos, a manipulação da iluminação é responsável também pela textura e profundidade de campo do enquadramento. Isso ocorre por meio de quatro propriedades da luz: (1) qualidade ou intensidade, luz forte cria sombras e

³⁹ Na imagem C, Claudia observa, da porta do quarto, seu futuro amante dormir. Trata-se de Tomás, o pedreiro que trabalha na obra de Henrique, marido de Claudia.

⁴⁰ Na imagem D, Claudia arma uma emboscada para matar o marido com a ajuda do seu amante.

contornos bem definidos, ao passo que luz fraca estabelece imagens e texturas de objetos difusas; (2) direção, o foco de luz com relação à ação pode ter direções distintas – frontal, lateral, fundo, superior, inferior – cada uma influenciando a definição das formas e dimensões das sombras⁴¹; (3) fonte, pode ser natural, iluminação do próprio ambiente ou artificial, luz projetada por holofotes devidamente posicionados para construir todo o efeito de claro e escuro do enquadramento; (4) cor, normalmente amarela para iluminar interiores e branca para filmagens externas. É possível, no entanto, a utilização de filtros de diversas cores, produzindo efeitos mais oníricos ou simbólicos para a cena. No caso de *Boca do lixo* (1990-2011), as imagens das cenas de violência e de sexo normalmente apresentam um tom avermelhado:

Figura 9 - Exemplo de filtro de imagem em *Boca do lixo*



Fonte: DVD da minissérie *Boca do Lixo* (1990 – compacto/ colecionador)

O resultado da manipulação dessas propriedades da luz no audiovisual é muitas vezes imperceptível, principalmente em cenas de mais ação. Mas, o recurso de iluminação é um instrumento importante de composição de alguns gêneros, como no caso da minissérie policial *Boca do lixo*, no sentido de distribuir e focalizar a atenção sobre determinadas cenas e enquadramentos, de modo que sua observação/ análise é relevante para a identificação de elementos pertinentes para a progressão narrativa.

Em linhas gerais, a compreensão de que todos os elementos da encenação são montados sob a perspectiva dos realizadores do produto audiovisual é importante para a sua análise e para a interpretação dos pormenores da narrativa. Tudo o que é posto em cena tem uma razão, um sentido. Entender como tais elementos dialogam e constroem significado é um exercício importante para o audiodescritor, uma vez que, diante das limitações de tempo e espaço, ele corre o risco de ignorar o potencial narrativo desses elementos em detrimento das ações propriamente ditas.

⁴¹ Na imagem B, da figura 8, por exemplo, a direção e a intensidade da luz reforçam, por meio da sombra sobre a roupa de Claudia, a presença da arma na cena e a violência da ação dramática.

3.1.1.2 CINEMATOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE FOCALIZAÇÃO DE PERSONAGENS E DE ESPAÇOS

A *focalização* compreende a relação entre os elementos apresentados num texto narrativo ficcional e a perspectiva através da qual são exibidos. Nesse sentido, o termo designa a relação entre o olhar e o que é visto. Dentre os princípios de organização dos elementos narrativos, existe a escolha de um ponto de vista, um determinado ângulo em que os eventos são ordenados e apresentados. A questão fundamental nesse caso é a percepção que, segundo Bal, consiste num processo que depende diretamente da posição daquele que percebe (vê ou sente).

Uma análise que busca investigar este aspecto narrativo tem que considerar dois fatores: o *focalizador*, ou seja, aquele que determina a perspectiva em que os eventos são apresentados; e o *objeto focalizado*, isto é, o elemento sobre o qual está incidindo o foco de atenção. É importante observar que uma mesma narrativa pode ter diferentes perspectivas, de modo que a posição do focalizador não é fixa. Ela pode estar na figura do narrador (câmera-objetiva), depois mudar para um personagem (câmera-subjetiva), em seguida para outro e, posteriormente, retornar para o narrador, por exemplo. Com relação ao objeto focalizado, é digno de nota que ele compreende qualquer elemento da narrativa – personagem, cenário, objeto cênico, evento – que esteja em evidência, num dado tempo. Diante disso, observamos que o foco de atenção de uma narrativa é dinâmico nos dois polos, tanto de onde parte, quanto para onde incide a perspectiva.

A análise desse aspecto é ideal para se perceber os fatores ideológicos que permeiam o discurso narrativo. Nenhuma produção textual é desprovida de intenção. A voz que narra, seja a de um narrador ou de um personagem, o faz sobre uma perspectiva (visão) específica, chamando atenção para algo que merece determinada ênfase, em dado momento, com um propósito definido, seja persuasão, crítica, defesa ou apresentação. Nesse sentido, Payá (2007) afirma que o ponto de vista escolhido para representar uma cena narrativa possui a marca da subjetividade dos autores daquele produto, podendo esta ter finalidade narrativa ou estilística; porém, independentemente da intenção, a escolha da perspectiva vai ter um efeito sobre o roteiro de audiodescrição. Vale destacar que a identificação desses fatores ideológicos está condicionada ao conhecimento de mundo da recepção do texto. Nesse sentido, quanto mais plural for o repertório de referências do tradutor/ espectador, maiores conexões poderão ser feitas durante o processo interpretativo/ tradutório.

A análise da focalização da obra possibilita também identificar, dentre os elementos da história, aquele que está em maior evidência em determinado momento da narrativa, ou seja, o

que está sob foco de atenção. Acreditamos que isso pode beneficiar o trabalho do audiodescritor, pois, uma vez percebendo a construção da perspectiva do material a ser traduzido, ele se instrumentaliza para selecionar as informações que, possivelmente devem ser priorizadas no texto audiodescrito.

Além do controle sobre *o que* é filmado, os realizadores da obra audiovisual definem *como* os elementos são filmados. Isso implica em três aspectos relacionados à manipulação da câmera com outros artifícios técnicos, como cores e iluminação, a saber: fotografia, enquadramento e duração da tomada⁴². No geral, esses aspectos são responsáveis por tudo o que é apresentado no campo visual e apresentam variações em termo de: tipos de planos estáticos ou em movimento⁴³ dentro de uma escala⁴⁴, ângulos/ perspectivas da câmera⁴⁵, localizações⁴⁶, filtros ou lentes especiais e modo de filmagem⁴⁷. De acordo com Payá (2007), a escolha dos enquadramentos e das escalas, bem como dos posicionamentos e movimentos da câmera podem ser uma decisão estética com implicações que afetam a interpretação da obra como um todo. Esses aspectos compreendem recursos expressivos, que dirigem a atenção do espectador para elementos narrativos específicos, atribuindo-lhes conotações distintas, tais como: poder, força, dignidade (ângulos *plongée* ou *contre-plongée*) ou efeitos cômicos (*zooms* acelerados, lentes de deformação).

Sobre a expressividade dos recursos audiovisuais, Fulton (2005) argumenta que a linguagem da câmera expressa relações interpessoais para o público sobre a forma como os personagens devem ser lidos individualmente e sobre as relações sociais entre eles. Como ilustração disso, a autora fala que uma câmera na mão, ao contrário dela fixa, cria uma perspectiva interna à ação, como se o ponto de vista da narração partisse de um elemento presente no universo fílmico, como um personagem, por exemplo. A câmera fixa, por sua vez, constrói uma atmosfera mais “realista”, deixando o espectador menos ciente da existência da câmera, da iluminação e de todos os outros recursos que fabricam a “realidade” audiovisual.

⁴² Entenda-se por tomada a imagem capturada entre o tempo de abertura e fechada da câmera.

⁴³ Movimentos puros (grua, panorâmica, *travelling* - frontal, vertical, lateral, circular etc) ou movimentos combinados (*travelling* + *zoom*; panorâmica horizontal + panorâmica vertical).

⁴⁴ Grande plano geral/ panorâmico (quando paisagens são evidenciadas); plano geral (quando os atores, objetos centrais e cenários são mostrados à distância), plano inteiro (quando os atores são mostrados de corpo inteiro), plano americano (quando os atores são mostrados dos joelhos para cima), plano médio (quando o ator ou o objeto em primeiro plano é enfatizado), primeiro plano (quando o rosto do ator ou um objeto é enfatizado) e plano detalhe/ *close-up* (quando uma parte do corpo ou um objeto é mostrado a distância curtíssima). (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 191)

⁴⁵ *Plongée*/ picado (câmera posicionada acima dos personagens ou objetos) e *contre-plongée*/ contra-picado/ (câmera posicionada abaixo dos personagens ou objetos). (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002). O grau máximo do *plongée* é denominado cenital e o grau máximo do *contre-plongée* chama-se nadir. (PAYÁ, 2010).

⁴⁶ Câmera no solo, atrás de um objeto, dentro de um objeto, por exemplo (PAYÁ, 2010).

⁴⁷ Câmera na mão, imagem acelerada, imagem desacelerada etc.

A construção de sentido entre as relações interpessoais dos personagens, suas ações e motivações, bem como a forma como o espectador responde a essas questões, estão condicionadas a um grupo de elementos técnicos cuja significação tem se tornado convenção no âmbito do audiovisual. Técnicas como ângulo e distância de câmera, aspectos que estabelecem a focalização ou o ponto de vista de determinado trecho da narrativa, indicam onde a câmera está localizada e como ela se relaciona com o personagem. Ângulo de câmera na altura dos olhos e em grande *close*, por exemplo, significa respectivamente igualdade entre os personagens e envolvimento emocional, por meio de uma focalização interna. Ângulo acima do personagem, por sua vez, pode comunicar insegurança, fragilidade, insignificância. Ângulo inclinado⁴⁸ pode significar tensão, desequilíbrio do personagem focalizado. Como ilustração, vejamos três momentos da minissérie *Agosto* (1993-2004) na figura abaixo:

Figura 10 - Exemplos diferentes perspectivas de câmera em *Agosto*



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – discos 1 e 2)

A primeira imagem (ângulo na altura dos olhos e em grande *close*) apresenta o policial Mattos e sua namorada conversando num restaurante. A segunda imagem (*plongée*) apresenta o policial Mattos, na delegacia, fisicamente debilitado por conta de uma úlcera que o atormenta. A terceira imagem (ângulo inclinado) mostra ex-namorada de Mattos num momento de desequilíbrio psicológico no qual ela toca fogo em seus diários, incendiando parte do apartamento de Mattos.

Apesar dessa convenção no audiovisual entre o significado de recursos técnicos, como movimento, ângulo, distância, lente e foco de câmera, bem como iluminação, é importante atentar que alguns diretores podem subverter determinados sentidos. Por esta razão, a análise do contexto narrativo relacionada com as possibilidades de recursos técnicos é sempre necessária para a construção do sentido e compreensão das relações interpessoais em cada história.

⁴⁸ Ângulo raro em que o eixo da câmera não é completamente horizontal em relação ao chão, apresentando uma inclinação para direita ou esquerda.

Além das relações interpessoais entre os personagens, o enquadramento da câmera limita o foco de percepção e de construção do espaço. Nessa perspectiva, haverá sempre o

Figura 11: Enquadramento e limitação do espaço



Fonte: DVD da minissérie *As noivas de Copacabana* (2009 – disco 1)

ambiente capturado pela lente da câmera, espaço dentro da tela, e aquele ambiente que não é exibido diante da câmera, mas complementado pela mente do espectador, espaço fora da tela. Imaginemos uma cena no interior de um apartamento, em que há uma porta por onde entra um personagem. Embora o ambiente além da porta não seja revelado, o espectador irá inferir que se trata de outro

cômodo de uma casa ou de um prédio. Nesse sentido, a figura 11 apresenta o enquadramento, de uma cena da minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009), que mostra o personagem Donato entrando no seu apartamento. Os elementos enquadrados possibilitam a percepção de parte do *hall* de entrada do apartamento e uma pequena parte de outro cômodo, possivelmente da sala (melhor revelada no plano seguinte), sendo que a área externa ao apartamento não é apresentada ao espectador, apenas inferida. Nessa perspectiva, sua inferência partirá da categoria mais ampla (apartamento, casa, prédio comercial) do espaço em que a cena se desenvolve. Em termos de ambiente, portanto, só entra no enquadramento da câmera o que é mais relevante para a ação, de modo que nenhum elemento está disposto aleatoriamente. Ao se analisar uma narrativa audiovisual, é pertinente perceber a construção do espaço e o modo como ele interage com os personagens e a câmera.

Acreditamos que, por meio da observação e da compreensão da dinâmica desses elementos audiovisuais, o audiodescritor terá mais condições de estabelecer escolhas sobre o que priorizar diante da riqueza imagética de um enquadramento, tendo em vista a carga de relevância informativa para a cena.

3.1.1.3 MONTAGEM DA IMAGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPAÇO E TEMPO

Os aspectos do sistema audiovisual – cenário, iluminação, figurino, maquiagem, linguagem da câmera – mencionados até agora se relacionam entre si a partir da montagem (edição da imagem). Essa é, segundo Fulton (2005), uma das principais estratégias para o estabelecimento da coesão visual. A montagem, portanto, é o princípio que organiza todos os elementos e aspectos da narrativa audiovisual, de modo a compor uma obra coesa, com unidades de significado bem articuladas.

Mediante a montagem, o espaço (lugar) e o tempo (ordem e duração) das ações são construídos na narrativa audiovisual (PAYÁ, 2007). Com relação à construção dos espaços, dissemos anteriormente que o enquadramento define o campo visual e a distribuição dos seus elementos em cena, de modo que a câmera seleciona e delimita o espaço apresentado na tela. Nessa perspectiva, os ambientes de uma narrativa audiovisual são apresentados de maneira fragmentada, cabendo à montagem a articulação dos subespaços para construir um efeito de continuidade e totalidade na mente do espectador. Assim, a quantidade, a disposição e as dimensões dos objetos cênicos, de determinado espaço narrativo, são percebidas a partir da edição de enquadramentos distintos, que se unem especialmente pelas ações (deslocamentos e movimentos) dos personagens em cena. Nesse sentido, observamos, anteriormente, que a construção da portaria do prédio, no início da minissérie *Agosto* (1993-2004), foi estabelecida a partir das ações do porteiro (Figura 4). No referido exemplo, portanto, os subespaços (porta de entrada do prédio, garagem e *hall* do elevador), bem como seus objetos de composição (portão de ferro, no caso da garagem; abajur, tapete vermelho, mesa de madeira, telefone e elevador antigos), foram conectados num mesmo espaço cênico, a partir do deslocamento e do olhar do referido personagem.

Além de criar essas relações espaciais, apresentando a localização e o contexto dos personagens, a montagem estabelece ainda uma continuidade ou contraste visual entre uma série de elementos distintos, tais como: brilho, cor, volume, forma, movimento ou estabilidade. Vejamos como ilustração disso os efeitos de imagem de uma das cenas finais da minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009), na qual os policiais criam uma armadilha para capturar o psicopata Donato, utilizando como isca sua ex-noiva:

Figura 12 - Exemplo de contraste de brilho, cor e forma a partir da montagem



Figura 12 - Exemplo de contraste de brilho, cor e forma a partir da montagem



Fonte: DVD da minissérie *As Noivas de Copacabana* (2009 – disco 3)

Confuso, o assassino se surpreende ao ver a moça entrar no quarto de hotel, pois acreditava tê-la matado no passado. O contraste alternado das imagens nítidas com as imagens turvas e opacas, bem como os *flashes* em tom avermelhado são efeitos da montagem, que recriam a confusão mental e a aparente alucinação do protagonista. O exemplo ilustra, portanto, aspectos imagéticos distintos e independentes que se relacionam de forma coesa a partir da edição de imagens, produzindo, assim, uma unidade visual e de sentido para a composição da narrativa e do seu gênero.

Diante dos exemplos apontados, observamos que o produto audiovisual é fruto da estruturação de uma série de tomadas, editadas em sequências ordenadas da narrativa. Normalmente, a duração das tomadas e a maneira como são editadas em sequências determinam o ritmo e a ordem dos eventos de um produto audiovisual. Assim, segundo Fulton (2005), a técnica de montagem assegura continuidade e coerência visual entre as sequências do produto, possibilitando ao espectador associar/ relacionar os diferentes aspectos da encenação e da cinematografia, movendo-se de uma cena a outra sem interrupções no fluxo da história. Em linhas gerais, a montagem determina e controla o modo como os elementos narrativos são apresentados.

Nessa perspectiva, o tempo de uma narrativa audiovisual está atrelado à montagem. A *ordem*, o *ritmo* e a *frequência* dos eventos narrados são definidos nessa etapa de produção do produto. Após toda a filmagem, a história é montada numa sequência visual coerente e num ritmo temporal plausível com o propósito do gênero da narrativa.

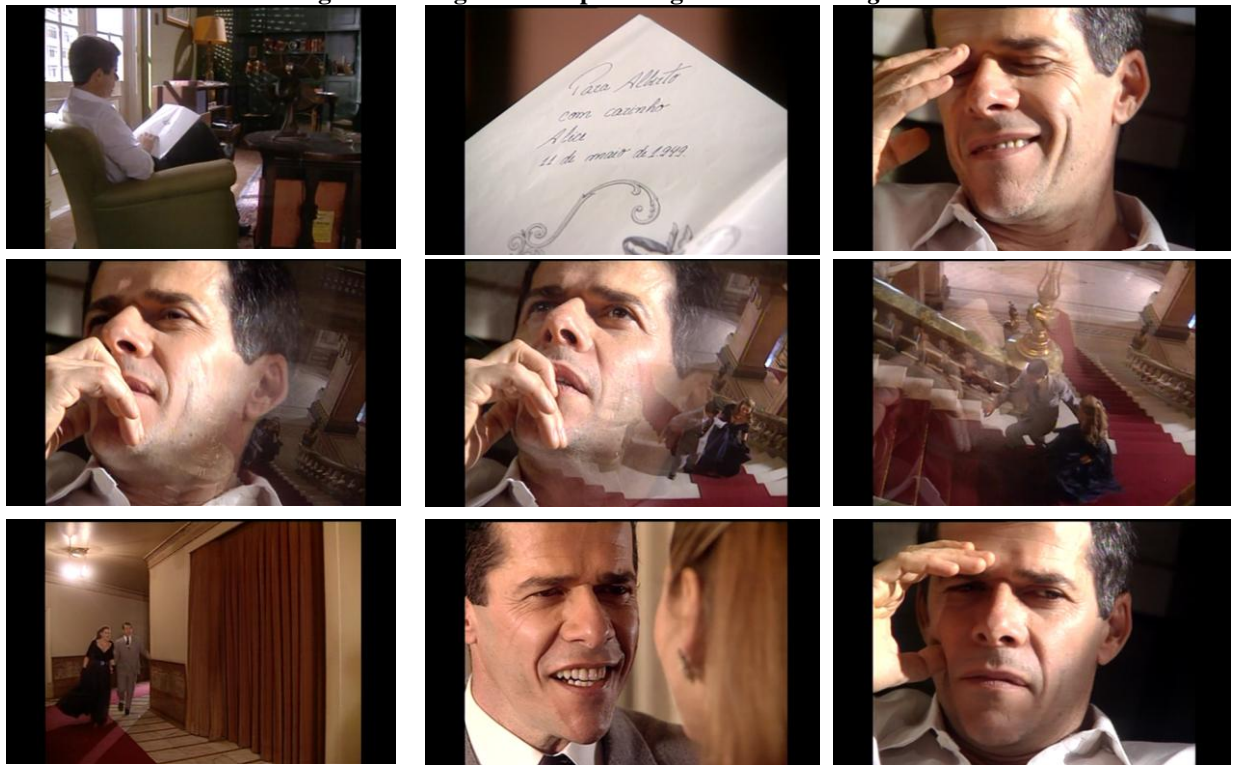
3.1.1.3.1 ORDEM DE MONTAGEM

No que concerne à *ordem* dos eventos, nem sempre é relevante ou possível reconstruir a sequência cronológica dos acontecimentos de uma narrativa, cabendo ao analista identificar, primeiramente, a existência de desvios cronológicos e os seus efeitos sobre a composição da obra. Bal (1997) denomina de anacronia, ou desvios cronológicos, as diferenças entre a organização de eventos no enredo e a apresentação de suas sequências na história. Uma

história complexa pode demandar muitos desvios cronológicos para suprir explicações de eventos nebulosos ou uma história simples pode ser redimensionada por meio de anacronias com propósitos estéticos, seja para aumentar a dramaticidade da narrativa ou possibilitar diferentes enfoques em um personagem. Quando a anacronia representar a memória ou a imaginação de um personagem, ela será denominada, neste trabalho, de digressão.

No audiovisual, as anacronias são apresentadas por meio de efeitos de imagem diversos, que variam conforme as particularidades de cada narrativa e a função do desvio na composição da obra. Assim, os efeitos podem ser constituídos de transições suaves e líricas ou de cortes bruscos e perturbadores; o que define a escolha dos efeitos é, muitas vezes, o gênero e o propósito estético da anacronia. Vejamos a seguir o exemplo de um *flashback* do personagem Mattos na minissérie *Agosto* (1993-2004). Trata-se de uma digressão que possibilita um enfoque mais intimista e emotivo da figura do protagonista, revelando uma outra perspectiva da sua composição, além da figura do policial correto e dedicado à profissão. As imagens da figura, a seguir, ilustram a cena em que o protagonista, ao ler a dedicatória da sua antiga namorada num encarte de ópera, recorda um encontro com ela no teatro, quando os dois ainda eram jovens:

Figura 13 - Digressão do personagem Mattos em *Agosto*



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – disco 1)

Observamos que o efeito de transição da imagem entre os espaços e o tempo presente (Mattos, na sala de seu apartamento) e passado (ele e a namorada no teatro) é suave, composto de uma fusão gradativa de imagens, que se inicia no canto direito da tela até atingir uma completa sobreposição. A leveza do efeito imagético da digressão do personagem se ajusta ao lirismo da cena, que é reforçado pela melodia de uma ópera como pano de fundo. A cena contextualiza a diferença social entre o casal e apresenta uma razão para o rompimento dos dois. Assim, além de mostrar um lado emotivo do protagonista, a referida digressão indica algumas tensões entre Mattos e Alice em posterior reencontro.

Uma narrativa pode ser interrompida por duas possibilidades de anacronia: uma que apresenta eventos do passado (*flashback*), como o exemplo ilustrado na figura 13; e outra que exhibe eventos futuros (antecipação/ *flashforward*), sendo esta mais rara. O período e a duração de cada anacronia são determinados também por sua função narrativa e gênero. Nas minisséries policiais apontadas neste trabalho, por exemplo, verificamos que é predominante o uso de breves *flashbacks*, sendo mais frequentes em digressões (lembranças) dos criminosos e/ ou durante a investigação do crime a partir de reconstituições do investigador/ policial. Vejamos, como exemplo disso, uma das digressões do psicopata Donato na minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009). Ao planejar mais um crime, o protagonista tem *flashes* de memória de violências anteriores:

Figura 14 - Digressão do psicopata Donato em *As noivas de Copacabana*



Fonte: DVD da minissérie *As Noivas de Copacabana* (2009 – disco 2)

A função da digressão ilustrada na figura 14 é distinta da discutida anteriormente na minissérie *Agosto*. No caso, a anacronia tem como finalidade maior apresentar para o telespectador aspectos da mente perturbada do protagonista Donato, evidenciando, assim,

pistas sobre a possível razão (ter sido abandonado por uma ex-noiva) do seu descontrole psíquico. A partir de sua função, verificamos que os efeitos de imagem para esse *flashback* são muito diferentes do anterior. No exemplo da figura 14, os cortes, que transportam o espectador do tempo presente para a mente do personagem, são bruscos (*flashes* rápidos) e apresentam grande contraste de cor e forma, de modo que as imagens das digressões são realçadas por um tom vermelho forte, bem como por tomadas desfocadas e deformadas. Dessa forma, os efeitos de montagem do exemplo reconstroem simbolicamente a violência da narrativa e a confusão mental de Donato, o que desencadeia a sequência de crimes que compõe a narrativa.

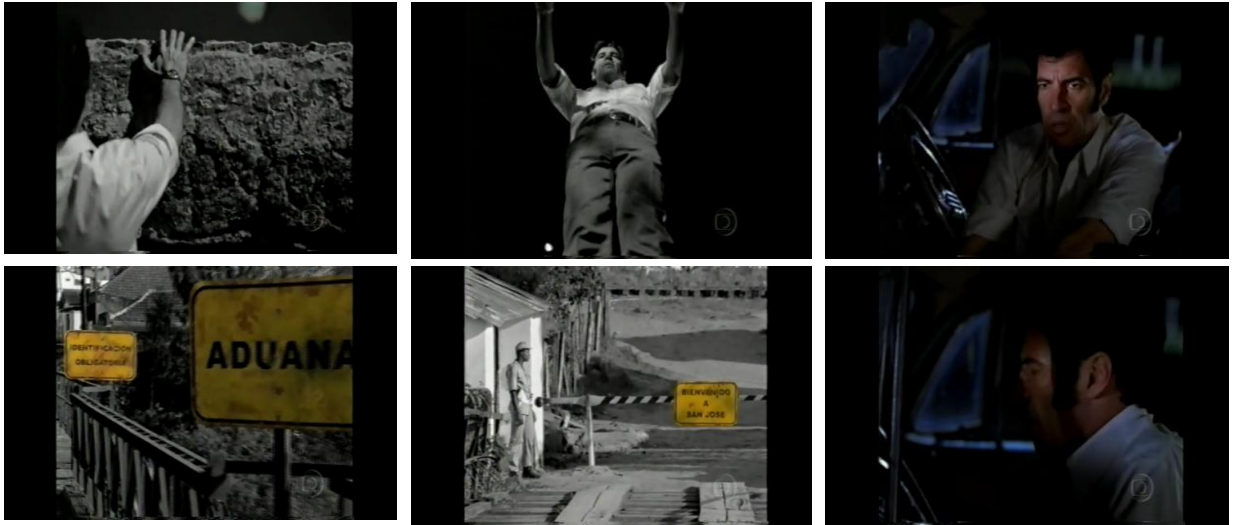
Bal salienta que normalmente as antecipações/ *flashforwards* se restringem a uma alusão a algo específico da história, algo que deve ser explicitado no intuito de provocar tensão ou de exprimir uma visão fatalística da vida. Outra forma de antecipação, segundo a autora, é trazer um resumo da história no início da narrativa. Nesse caso, o restante do enredo apresenta as explicações de eventos apresentados no início. Este tipo de antecipação pode dar ideia de fatalidade e predestinação, uma vez que o resultado já foi apresentado, bastando compreender apenas a progressão dos eventos até o estágio final.

Das minisséries policiais observadas, apenas *Luna Caliente* (1999) apresenta um exemplo de antecipação. Contudo, esta tem um caráter especial na narrativa, uma vez que apenas parte dos *flashes* imagéticos, que compõem a anacronia, se realiza. Após estuprar e acreditar ter matado a jovem Elisa, Ramiro imagina o que será do seu futuro enquanto se prepara para fugir. Ele pensa, primeiramente, em se entregar para a polícia, mas lembra que pode ser torturado, uma vez que o país vive o período conturbado da ditadura. Cogita também se suicidar, jogando-se de uma ponte, ou cruzar a fronteira, conforme ilustra a figura a seguir:

Figura 15 - Antecipação/ *flashforward* em *Luna Caliente*



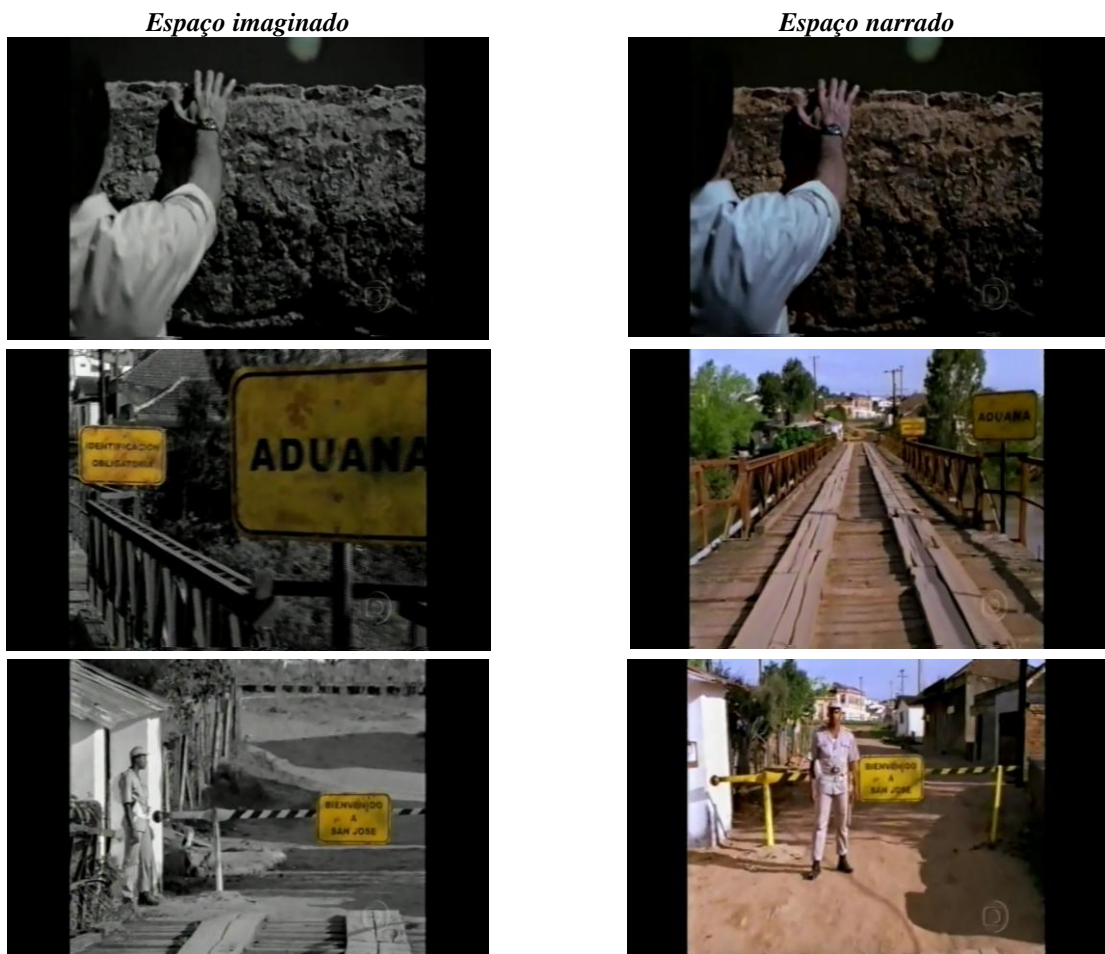
Figura 15 - Antecipação/ *flashforward* em *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

No desenrolar da narrativa, portanto, o espectador percebe a retomada ou a semelhança de algumas imagens antecipadas pela imaginação do protagonista:

Figura 16 - Retomada de imagens apresentadas no *flashforward*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

Como nos *flashbacks*, o *flashforward* é pontuado do fluxo normal da narrativa por um efeito imagético e/ou sonoro. No caso de *Luna Caliente*, ilustrado acima, a montagem dos espaços imaginados e narrados é pontuada pelo contraste de cores de imagens coloridas e em preto e branco. Por questões estéticas, na referida narrativa, observa-se, ainda, que as imagens em preto e branco, sugerindo as digressões (*flashforward* ou *flashback*) do protagonista, apresentam um elemento colorido em destaque. As particularidades das anacronias da referida obra serão discutidas detidamente adiante na seção de análise.

3.1.1.3.2 RITMO DE MONTAGEM

Segundo Bal, a análise do *ritmo* de uma narrativa se inicia com um mapeamento das marcações temporais de uma história. Depois desse levantamento da duração dos diversos eventos e dos episódios, é possível determinar o ritmo geral da narrativa e perceber que alguns eventos recebem mais atenção que outros. Uma possível ilustração disso é que todas as fases da vida de um personagem não são representadas com detalhes, sendo frequente, por exemplo, um resumo da infância, ou referência a uma adolescência um pouco mais detalhada, ou a uma fase adulta bem mais extensa; o fator determinante para isso será o gênero ou o propósito da narrativa. No caso de minisséries biográficas, por exemplo, como *Chiquinha Gonzaga* (1999), *Jk* (2006), *Maysa, quando fala o coração* (2009), *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (2010) ou *Dercy de verdade* (2012), observamos que há fases da vida da personalidade biografada que são mais resumidas em detrimento de outras, sendo a fase adulta a de maior ênfase nas minisséries, momento em que, de fato, há a consagração das referidas personalidades na vida pública, seja como político ou como artista. Nessa relação alternada entre apresentações resumidas e mais extensas dos eventos, existem, segundo Bal, cinco formas distintas: (1) cena, (2) resumo, (3) eclipse, (4) pausa e (5) velocidade reduzida⁴⁹.

A *cena* consiste no trecho da narrativa em que o tempo da história corresponde ao tempo do enredo. Bal alerta, no entanto, que uma total isocronia entre os dois tempos da narrativa não ocorre efetivamente, uma vez que a maioria das cenas contém *flashbacks*, *flashforwards*, fragmentos atemporais como descrições ou com comentários gerais. Assim, segundo a autora, os trechos com diálogos, desprovidos de qualquer comentário, são os que mais se aproximam de uma isocronia temporal.

O *resumo*, por sua vez, compreende o momento de uma narrativa em que o tempo da história é maior que o tempo do enredo, ou seja, muitos eventos ocorrem, mas são

⁴⁹ *Slow-Down* (Bal, 1997, p. 106)

apresentados de forma condensada. Segundo Bal, o resumo é um instrumento viável para conectar várias cenas ou para apresentar uma informação secundária. Usualmente, os eventos de maior densidade dramática, isto é, aqueles que possuem maior influência no curso da história – os momentos de mudanças de situações, por exemplo – são apresentados de forma extensa na cena, ao passo que os eventos menos significativos para o curso da história são brevemente sintetizados, resumidos. Nesta perspectiva, o lugar de um resumo no enredo está condicionado ao tipo de história, bem como ao gênero e aos efeitos previstos da obra, conforme o caso das minisséries biográficas apontadas.

A *elipse* ocorre, quando existe a intenção de omitir um evento da história. Por definição, seu conteúdo informativo pode apenas ser inferido, uma vez que nada é indicado no enredo com relação ao tempo transcorrido da história. Diante da ausência de informação, não se pode identificar com precisão o que constitui, de fato, o evento suprimido. Bal aponta como principais funções da elipse a omissão de um acontecimento inexpressivo e a supressão de um evento doloroso, forte e/ ou violento que, por esta razão, seja preferível mantê-lo em silêncio, não o expressando visualmente nem por palavras. No audiovisual, o uso das elipses é mais evidente em alguns gêneros. No caso dos policiais, narrativas repletas de cenas de violência e de sexo, observamos uma recorrência grande e marcada das pausas narrativas, que se dão, muitas vezes, por efeitos de transição de imagens convencionais, tais como: escurecimentos de tela, fusões ou cortes rápidos, por exemplo, sendo que a função da transição na composição da obra é que vai determinar o efeito de montagem.

A *pausa* é estabelecida quando não há nenhuma progressão no tempo da história. Nesse caso, muita atenção é atribuída a um elemento ou evento apresentado em detalhes, de modo que o desenvolvimento da história fica suspenso. Após a referida apresentação, a história continua sua progressão do mesmo ponto, como se tempo algum tivesse transcorrido. No audiovisual, essas pausas costumam estar relacionadas às anacronias. Enquanto as digressões de um personagem são apresentadas, por exemplo, o fluxo espaço-temporal narrado é interrompido para que o fluxo imaginado seja apreciado pelo espectador, de modo que, ao final da digressão, retoma-se o fluxo espaço-temporal narrado do mesmo ponto da interrupção. A título de ilustração, voltemos ao exemplo da minissérie *Agosto* (1993-2004) apresentado na figura 13. Mattos está sentado na poltrona de sua casa (espaço-tempo narrado) quando relembra um encontro da juventude com a ex-namorada Alice (espaço-tempo imaginado); ao final de suas lembranças, o personagem se encontra no mesmo lugar e em posição muito semelhante. Verificamos então uma pausa narrativa com efeito de continuidade estabelecido a partir da montagem.

A *velocidade reduzida*, por fim, consiste no oposto do *resumo*, isto é, o tempo da história é menor que o tempo do enredo. Na prática, é uma forma de ritmo pouco utilizada nas narrativas. Embora esteja restrita a pequenas partes de determinada narração, a redução de velocidade pode ter um efeito relevante, principalmente em cenas de suspense. Nesse caso, a revelação de um elemento da história pode ser retardada por uma série de informações correlatas, porém secundárias, cuja função é primordialmente retardar a revelação. Além disso, no audiovisual, a partir da montagem, pode-se prolongar a execução de uma ação no intuito de aumentar a dramaticidade e ou a tensão de uma cena. Uma simples subida de escada ou caminhada no corredor pode ser apresentada por diferentes planos e perspectivas estendendo a ação e prorrogando o desfecho da cena, assim, aumentando as expectativas do espectador. Há também a possibilidade de se reduzir a velocidade de uma imagem por meio do modo de filmagem; nesse caso, pode-se ter efeito de ênfase sobre o elemento focalizado. Efeitos de velocidade reduzida são observados em *Luna Caliente*, conforme será apresentado posteriormente na seção de análise.

Em síntese, o ritmo de uma narrativa é impresso por cinco aspectos: cena, resumo, eclipse, pausa e velocidade reduzida. Por definição, todos estão atrelados à relação entre tempo da história e tempo do enredo. Comparação algumas vezes ambígua, mas que pode ser elucidativa como procedimento de análise dos focos de atenção sobre elementos de composição da narrativa e, por isso, relevante para a análise do audiodescritor.

3.1.1.3.3 FREQUÊNCIA DE MONTAGEM

A *frequência* compreende o fenômeno da repetição, aspecto paradoxal dentro das narrativas, uma vez que dois eventos podem se repetir, mas não exatamente da mesma forma. O termo “repetição”, neste caso, significa eventos diferentes ou apresentações alternadas de eventos que possuem alguma similaridade entre si. Segundo Bal, a questão sobre se a *frequência*, em determinada narrativa, cria um forte efeito de repetição ou não, dependerá da natureza do evento recorrente e da quantidade de atenção demandada por ele. Algumas vezes, diferentes “perspectivas” são utilizadas para justificar a necessidade de repetição numa narrativa. Neste sentido, o mesmo evento pode ser percebido de modo distinto por diferentes personagens, por exemplo. Assim, o evento pode ser o mesmo, mas o modo de apresentá-lo será variado, uma vez que um fato vivenciado pelo protagonista, mostrado inicialmente sob a perspectiva do narrador-câmera, pode ser reapresentado ao longo da narrativa: por meio de um comentário (fala) de outro personagem sobre o fato; pela memória (*flashback*) do próprio protagonista; ou pela memória de quem estava com ele na cena, para mencionar algumas

possibilidades. A frequência e retomada de alguns elementos nas narrativas são, portanto, fatores importantes para o estabelecimento da unidade e da coesão da obra; de modo que sejam eles de natureza visual e/ ou acústica devem ser observados pelo tradutor audiovisual para que sua reconstrução por meio do discurso audiodescritivo se torne, de fato, representativa.

Nessa perspectiva, vale destacar para os propósitos, deste trabalho, que a frequência é mais um aspecto da montagem que se relaciona com o gênero da narrativa. Uma narrativa policial, por exemplo, tem como característica a retomada da cena do(s) crime(s), seja pelas lembranças do criminoso ou pela progressão das investigações. Nesse mesmo sentido, imagens de objetos cênicos ou espaços repetidos são frequentes, enfatizando elementos pertinentes para a solução do mistério sobre o crime. Em termos de montagem, as mesmas imagens podem ser repetidas, mas dentro de um contexto coerente; ou elas podem ser reconfiguradas por meio da mudança de perspectiva da câmera, de leve alteração na composição cenográfica ou de efeitos de imagem como deformação e mudança de cor, conforme exemplificado na figura 16.

De modo geral, no sistema audiovisual, todos os aspectos temporais de uma narrativa, tais como, anacronias/ digressões (*flashbacks* e *flashforwards*), cenas, elipses, pausas e redução de velocidade são estabelecidos por meio do recurso da montagem e, por isso, dignos de atenção por parte dos tradutores de um produto audiovisual.

Em linhas gerais, as funções da montagem imagética podem ser resumidas da seguinte forma: (1) criar uma continuidade ou contraste visual entre uma série de elementos distintos através do brilho, da cor, do volume, da forma, do movimento e da estabilidade; (2) estabelecer um ritmo entre combinação de tomadas de diferentes tamanhos, dando maior velocidade ou não à narrativa; (3) criar relações temporais, indicando a quantidade de tempo transcorrida; e (4) criar relações espaciais, apresentando onde os personagens estão localizados e em quais contextos. Compreender essas funções e o potencial expressivo dos recursos cênicos e audiovisuais que as constituem parece pertinente para o trabalho de análise do audiodescritor. Acreditamos que a observação dos aspectos ora apresentados pode favorecer a seleção de elementos narrativos mais significativos para serem traduzidos, resultando em estratégias discursivas de audiodescrição mais comprometidas com a estrutura interna do produto audiovisual e seus efeitos programados.

3.1.1.4 MONTAGEM DO SOM: CONSIDERAÇÕES GERAIS

Como a imagem, a trilha sonora é construída e manipulada por meio da montagem. Nesta perspectiva, o modo acústico do produto audiovisual é tão flexível e expressivamente amplo quanto os demais aspectos apresentados até o momento.

Segundo Bordwell & Thompson (2008), a trilha sonora de uma narrativa audiovisual talvez seja a técnica mais difícil de ser analisada. Isso porque, no cotidiano, os sons normalmente ficam em segundo plano em relação à atenção visual. Os sons do ambiente que nos cercam, segundo os autores, são frequentemente ignorados em detrimento da informação visual. Eles alertam que o próprio léxico, no âmbito do audiovisual, sugere uma inferência direta a partir do modo visual e não acústico do veículo; uma vez que dizemos que vamos *ver* ou *assistir* a um filme, por exemplo, somos *espectadores* de um produto audiovisual. De modo que o apelo visual costuma ser mais evidenciado do que o acústico. Nessa perspectiva, Bordwell & Thompson (2008) afirmam que somos fortemente levados a pensar na banda sonora como mero acompanhamento para a essência visual, ou seja, a imagem em movimento.

Outro aspecto que se configura como um desafio para a análise do modo acústico de um produto audiovisual é a dificuldade de apreendê-lo, o que só pode ser feito mediante uma transcrição. Não se pode, por exemplo, congelar um instante sonoro para analisá-lo, como se faz com o enquadramento para se estudar a encenação ou a cinematografia. Nesse sentido, Bordwell & Thompson (2008) afirmam que a banda sonora de um produto audiovisual pode ter um grande efeito na narração e ficar praticamente imperceptível. Os autores então prosseguem dizendo que, para se estudar o som no audiovisual, é necessário primeiro aprender a escutar a obra.

Esse é um exercício constante para o tradutor audiovisual, em especial, o audiodescritor, que, devido à sua inclinação como vidente para priorizar a informação visual em detrimento da acústica, pode traduzir desnecessariamente alguns elementos que seriam percebidos facilmente pelo espectador com deficiência visual a partir do modo acústico de uma cena. Atentar para a carga informativa da banda sonora do produto a ser traduzido, para evitar sobreposições de informações entre o áudio e a audiodescrição é também uma tarefa importante nessa modalidade tradutória.

O audiovisual, como o próprio termo elucidada, consiste numa sincronização de modos acústicos e visuais, construindo um ritmo e uma forma de expressão coesa entre imagem e som. Nessa perspectiva, a banda sonora de um produto pode moldar o modo como percebemos e interpretamos a imagem. Segundo nota de produção da emissora, a trilha sonora da minissérie *Agosto* (1993-2004), por exemplo, tentou criar um clima particular às ações da

narrativa. Assim, para as cenas de violência a trilha sonora da referida minissérie buscou despertar no espectador sentimentos como angústia e tristeza.

As músicas de uma obra audiovisual tendem a ajudar na composição do gênero e do clima de cenas específicas. Tomando como exemplo uma narrativa policial, esperamos que numa ação em que o suspense predomine a trilha sonora seja construída de modo a provocar uma tensão gradativa no público, elevando seu envolvimento e expectativa para um desfecho possivelmente trágico, que a imagem provoca. Nesse sentido, no início da minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009) observamos que a melodia suave da música *Copacabana*, de Tom Jobim, que embala a cena aparentemente romântica de um casal apaixonado na praia, vai aos poucos sendo substituída por pulsações gradativas e intensas à medida em que as imagens revelam uma mulher vestida de noiva sendo estrangulada por seu parceiro. No caso, a mudança da trilha sonora foi necessária para potencializar a tensão provocada pela imagem. Se no ato do estrangulamento a música tema da minissérie tivesse permanecido, o efeito de suspense da ação perderia sua intensidade.

Os sons de um produto audiovisual também podem direcionar a atenção do espectador para determinado elemento da imagem. Nesse caso, muitas vezes o som antecipa uma informação visual, guiando o foco do espectador para a mesma. Ilustração disso seria uma cena hipotética de assassinato, na qual dois homens conversam quando, de repente, se ouve o barulho de uma arma sendo carregada, seguido por um *close* na arma, quando se ouve o som de um disparo. Na tomada seguinte, um dos homens cai morto. Essas antecipações provocadas pelo modo acústico são um recurso de criação de pequenas expectativas na recepção. Após o barulho de uma arma sendo preparada para atirar, como proposto no exemplo, caso não houvesse nenhuma imagem seguinte referente à arma ou a alguém sendo morto, o espectador automaticamente pensaria que o barulho teria sido provocado por outro objeto, pois a continuidade entre imagem e áudio estaria quebrada. Outro recurso de criação de expectativa na recepção, a partir do mesmo exemplo, é que, após o *close* na arma e o som de disparo, o espectador sabe que alguém foi atingido, mas desconhece, muitas vezes, qual personagem foi ferido, até que a tomada seguinte traga essa revelação. Nesse sentido, a banda sonora de um produto audiovisual deve buscar coerência com as imagens e com o gênero da narrativa, efeito adquirido por meio da edição e mixagem dos modos visuais e acústicos.

Há três tipos de sons no audiovisual: diálogo, música e ruídos. Às vezes, esses elementos se misturam, de modo que um diálogo pode não ser suficientemente nítido e sendo confundido com um ruído, por exemplo. Além disso, os sons podem fazer parte ou não do universo teleficcional, ou seja, da diegese. Quando fazem parte do universo da ficção, eles são

percebidos pelos personagens; caso contrário, os sons são extra-diegéticos e funcionam com o propósito de envolver o espectador na narrativa. Por meio da montagem, os sons diegéticos podem se tornar extra-diegéticos e vice-versa, estabelecendo um envolvimento de aproximação entre os personagens e a recepção. Por exemplo, no interior de um carro dois personagens conversam enquanto ouvem uma música no som do veículo (diegético). Em seguida, plano aberto, uma panorâmica do carro na estrada e a mesma música continua sendo ouvida pelo espectador (extra-diegético), estabelecendo uma relação interpessoal entre o mesmo e os personagens.

Em linhas gerais, a montagem sonora, assim como a imagética, é uma técnica relevante para a construção de uma continuidade/ unidade entre cenas numa narrativa audiovisual. Nesse sentido, uma mesma música pode unir eventos e personagens distanciados no tempo e no espaço ficcional. Dessa forma, o modo acústico é capaz de ultrapassar diferentes espaços cênicos, unindo-os de modo coerente. A análise de como esses dois modos de montagem (edição) dialogam é bastante relevante para o tradutor audiovisual, uma vez que ela permite que excessos e sobreposições sejam evitados.

Diante desses aspectos narratológicos ora apresentados e ilustrados, sob a perspectiva de minisséries policiais e de breves considerações sobre a relevância dos mesmos para a audiodescrição, vejamos, a seguir, algumas reflexões sobre os parâmetros narratológico-imagético-discursivos para o gênero audiodescritivo, propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010), a partir de um *corpus* expressivo de roteiros de filmes audiodescritos. Com isso, pretendemos apontar os pontos da proposta dos autores relevantes para o presente estudo e sugerir nosso redimensionamento dos referidos parâmetros, tendo em vista o objetivo e o objeto da pesquisa.

3.2 A NARRATIVA AUDIOVISUAL E SUA RECONSTRUÇÃO VIA AUDIODESCRIBÇÃO

Conforme foi apresentado na seção anterior, a narrativa audiovisual é composta por uma linguagem cujo código se articula com outros subcódigos (cenários, enquadramentos, músicas, ruídos, montagens, dentre outros) para transmitir um ou vários efeitos simultaneamente. Nesse sentido, Payá (2007, p. 80) argumenta que é imprescindível para o audiodescritor conhecer e dominar os códigos cinematográficos, uma vez que se trata do “idioma” do seu texto de partida⁵⁰. Como tradutor, prossegue a autora, o audiodescritor deve

⁵⁰ [...] es absolutamente imprescindible para el audiodescriptor conocer y dominar los códigos cinematográficos puesto que son el “idioma” de su texto de partida. [...]. Como traductor, el audiodescriptor debe convertirse

assumir a posição de um espectador/ analista cinematográfico e de um criador literário⁵¹ consciente dos limites do seu texto de chegada (roteiro de AD). Neste trabalho, os argumentos de Payá (2007, 2010) acerca da audiodescrição no contexto cinematográfico serão ampliados para outras narrativas audiovisuais, como a teledramática, por exemplo, uma vez que os signos produzidos no sistema audiovisual são os mesmos: “enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, tipos de iluminação, montagem/ edição, sonorização [...]” (PUCCI JR, 2005, p. 190), conforme as ilustrações supracitadas demonstram.

Corroborando com Payá, acreditamos que o audiodescritor é um analista do produto audiovisual que, ao tentar recriá-lo em palavras, necessita compreendê-lo em sua contextualização textual; mas, para isso, deve ser capaz de interpretar determinados códigos no intuito de analisar os efeitos de sentido da obra. Como discutido anteriormente, a linguagem da câmera e a cenografia, articuladas pela montagem, constroem efeitos específicos de composição a partir da função dramática ou poética e do propósito do gênero da narrativa, o que tem repercussões diretas sobre as estratégias tradutórias do roteiro de audiodescrição. Nessa perspectiva, Payá (2007) destaca que, como espectador, o tradutor audiodescreve, previsivelmente, na ordem em que os autores do produto audiovisual direcionam a leitura das imagens, de modo que a focalização de uns elementos sobre outros na apresentação da imagem implica na construção sintático-discursiva do texto audiodescrito. Assim, a análise de um produto audiovisual possibilita o 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. Para Payá (2007), a tradução dos múltiplos códigos cinematográficos num único canal, com restrições espaço-temporais, como é o caso do texto audiodescrito, só pode ser feita por meio de uma gramática – aqui compreendida como estratégias discursivas sistemáticas – capaz de sintetizar e evocar, para os espectadores com deficiência visual, a experiência cultural e estética que o produto audiovisual propõe ao público vidente.

Nessa perspectiva, para o enfoque metodológico do presente trabalho, propomos a adaptação de alguns parâmetros narrativo-imagéticos estipulados por Payá (2010), a fim de decodificar (decompor) o texto teleficcional seriado em pequenas unidades de efeitos – a partir dos seus aspectos narratológicos de composição (encenação, cinematografia e

primero em espectador y analista cinematográfico y luego em creador literário consciente de los limites de su texto de llegada. (PAYÁ, 2007, p. 80-81).

⁵¹ A autora se refere ao roteiro de audiodescrição como um roteiro literário que apresenta, numa linguagem visível e representável, as construções dos personagens, dos espaços e das passagens de tempo de uma narrativa audiovisual.

montagem) – para o recodificar verbalmente (nos níveis lexicais e sintáticos) no roteiro de audiodescrição. Os parâmetros apontados por Payá, para a categorização da linguagem fílmica – em especial conceitos relacionados à câmera e à montagem – e consequente análise de textos audiovisuais audiodescritos, resultam de recursos audiovisuais mais recorrentes no *corpus* expressivo de roteiros de filmes audiodescritos.

Jiménez Hurtado et al. (2010), a partir da montagem do referido *corpus*, observaram como se constroem as intervenções do audiodescritor ao traduzir, por exemplo, as imagens por planos ou cenas. Os autores então perceberam que as descrições apresentam uma série de recorrências discursivas, que coincidem com elementos constitutivos do discurso audiovisual, tais como, a organização do conteúdo em cenas, a composição fotográfica dos planos e a ordem em que aparecem, bem como as pontuações utilizadas da linguagem imagética, dentre outros. Como ilustração disso, Payá aponta que os planos gerais com duração significativa frequentemente são descritos do geral para o particular, situando primeiro o espaço, o tempo e os personagens para depois ir descrevendo as ações, como, por exemplo: “em uma pradaria, sob um céu estrelado de outono, um grupo de jovens está reunido ao redor de uma fogueira. Estão cobertos com mantas até a cabeça e servem café de uma garrafa térmica” (PAYÁ, 2010, p. 122)⁵². Segundo a autora, os planos mais fechados, por sua vez, tendem a apresentar informações específicas e subjetivas dos personagens – seus estados emocionais e pensamentos – de maneira que é comum, nesse caso, o uso maior de adjetivos e/ ou advérbios, como forma de enfatizar, no discurso audiodescritivo, o campo semântico das emoções em detrimento da descrição pura das ações. Quanto à articulação dos planos mediante a montagem, Payá aponta que o escurecimento de tela – equivalente a uma pausa narrativa (elipse) – tem sido audiodescrito, muitas vezes, por meio de conectores discursivos temporais – tais como, *depois, no dia seguinte, outro dia*, para citar alguns – dependendo das pistas visuais ou sonoras da narrativa audiovisual em questão.

Por meio da observação empírica dessas estratégias, a partir do *corpus* de mais de 300 roteiros de AD de filmes, Payá (2010) seleciona algumas categorias cinematográficas, entre a variedade de recursos e técnicas do sistema audiovisual, propondo, assim, o que consideramos neste trabalho de parâmetros narratológico-imagético-discursivos para a análise sistemática do roteiro de audiodescrição de um produto audiovisual. Na perspectiva deste trabalho de pesquisa, diferentemente do método adotado por Jiménez Hurtado e Payá, que categorizam os aspectos narratológicos e imagéticos dos roteiros de AD separadamente, buscaremos

⁵² *En una pradaria, bajo un cielo estrellado de otoño, un grupo de jóvenes está reunido alrededor de una hoguera. Están tapados con mantas hasta la cabeza y se sirven café de un termo.*”

categorizar tais aspectos em parâmetros únicos numa tentativa de conseguirmos um mapeamento mais aproximado da função dos efeitos previstos da obra teleficcional e suas implicações discursivas para o roteiro de AD. Desse modo, partindo das reflexões apresentadas anteriormente nesta seção, do mapeamento completo das categorias/ etiquetas narratológicas e imagéticas propostas por Jiménez Hurtado et al. (2010)⁵³ e do resumo das correspondências observadas entre os recursos audiovisuais, suas funções e repercussões no discurso audiodescritivo, chegamos ao seguinte esquema, que direcionará a elaboração e a revisão da versão do roteiro de AD da minissérie *Luna Caliente* proposto pela presente pesquisadora (VPQ):

Quadro 7 – A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no corpus de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO CORPUS DE AD
<ul style="list-style-type: none"> - Ambientação Cenário Localização Espacial Temporal Adereços/ objetos Iluminação Cores 	<p>Enquadramento</p> <p>Tipos de plano:</p> <p>Planos estáticos -</p> <p><i>Escala</i></p> <p>Grande plano geral</p> <p>Plano geral</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Descrever 	<ul style="list-style-type: none"> - Lugar (CC lugar + SVO) - Coesão com a cena ou a sequência anterior
<ul style="list-style-type: none"> - Personagens Atributos físicos Idade Etnia Aspecto Figurino Estado físico Linguagem corporal - Ação - Ambientação Cenário Distribuição dos elementos 	<p>Plano inteiro</p> <p>Plano americano</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Narrar 	<ul style="list-style-type: none"> - Postura corporal - Figurino - Movimentos na cena.
<ul style="list-style-type: none"> - Personagens Estado emocional Estado físico Estado mental 	<p>Plano médio</p> <p>Primeiro plano</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar 	<ul style="list-style-type: none"> - Linguagem corporal - Expressão facial - Olhadas - Psicologia

Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p. 129-131)

⁵³ Ilustradas no quadro 3 da segunda seção deste trabalho.

Quadro 7 – A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO <i>CORPUS</i> DE AD
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem Figurino/ adereços - Ação Gesto/ movimento detalhado - Ambientação Cenário Distribuição de um elemento Adereços 	Plano detalhe	- Destacar	<ul style="list-style-type: none"> - Metonímia - Coesão: fóricos
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem ↔ personagem [subjetivo] - Personagem ↔ ambientação [subjetivo] - Ambientação [objetivo] - Ambientação ↔ personagem [objetivo] 	<p><i>Ângulos ou perspectiva</i> Picado/ <i>plongée</i> Cenital (<i>plongée</i> total) Contra-picado/ (<i>contre-plongée</i>) Nadir (<i>contre-plongée</i> total)</p> <p>Vista aérea Outros</p> <p><i>Localização da câmera</i> No solo Atrás de um objeto Dentro de um objeto Outros</p>	- Marcar pontos de vista	<ul style="list-style-type: none"> - Focalização (perspectivização) - Construções preposicionais - Tema-rema - Evidência da terminologia fílmica
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem Atributos físicos (detalhes) - Personagem – ação Movimento/ deslocamento - Ambientação Cenário Localização Espacial Temporal Adereços Iluminação Cores - Ambientação (mudança de espaço)/ ação dos personagens (modificação) 	<p>Planos com movimento: movimentos de câmera <i>Movimentos puros</i> <i>Grua/steadycam</i> <i>Travelling</i> Frontal Vertical Lateral Circular</p> <p>Panorâmica Horizontal Vertical</p> <p>Varrido/ chicote (pan veloz)</p> <p>Zoom</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Descrever - Narrar - Destacar - Marcar pontos de vista - Acompanhar - Reenquadrar - Conectar dois ou mais espaços 	<ul style="list-style-type: none"> - Evidência da terminologia fílmica - Verbos de movimento - Sequência de ações - CC de lugar (uso de movimentos como transições) - Subjetivização do discurso - Verbos de percepção
Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p. 129-131)			

Quadro 7 – A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO <i>CORPUS</i> DE AD
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem – visão subjetiva (artificialidade ótica) ênfase no detalhe - Personagem – ambientação (relacionados) 	<p>Planos com movimento: movimentos de câmera</p> <p><i>Movimentos combinados</i> <i>Travelling + zoom</i> Pan Horiz + Pan vert</p> <p>Outros movimentos (agitação, rotação de 360° etc)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Descrever - Narrar - Destacar - Marcar pontos de vista - Acompanhar - Reenquadrar - Conectar dois ou mais espaços 	<p>A descrição depende do contexto e do valor da combinação, mas no geral:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orações subordinadas copulativas ou justapostas - Verbos de movimento e conectivos espaço-temporais - Léxico enfático: “com grande agitação” etc.
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem-operador [subjetivo] - Personagem Estado emocional (nervosismo) - Ações (síntese) – tempo narrativo - Efeito cômico ou ridicularizante (contexto) - Ação (prolongamento)- tempo narrativo - Personagem (tempo subjetivo) - Ação-ênfase para a trama - Personagem Estado emocional - Ambientação Cenário Distribuição dos elementos Iluminação Cor 	<p>Modo de filmagem Câmera na mão</p> <p>Imagem acelerada</p> <p>Imagem desacelerada</p> <p>Outros (rebobinado, tela dentro de outra etc)</p> <p>Fotografia Lentes ou focos especiais Filtros de imagens Profundidade de campo* Outros</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Poética - Simbólica - Emotiva 	<ul style="list-style-type: none"> - Metadiscorso ou explicação - Orações subordinadas (criação de subespaços) - Evidência da terminologia fílmica
<p>Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p. 129-131)</p>			

Quadro 7 – A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO <i>CORPUS</i> DE AD
<ul style="list-style-type: none"> - Tempo transcorrido de modo geral: - Pausa longa - Efeito especial (tela branca) - Conexão entre sequências narrativas (em diferentes tempos) 	<p>Montagem <i>Transições</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Fade out Fade in Fusão Outros efeitos de cortes (desfoque, borrado, pintura etc) 	<ul style="list-style-type: none"> - Pausa narrativa - Elipse 	<ul style="list-style-type: none"> - Conectores discursivos temporais (No dia seguinte; Tempo depois, Dias mais tarde etc) - Conectores discursivos espaciais - Evidência da terminologia fílmica
<ul style="list-style-type: none"> - Relação entre tempo e ação - Personagem <ul style="list-style-type: none"> Atributos físicos Estados físicos, emocionais - Ambientação <ul style="list-style-type: none"> Cenografia 	<p><i>Ritmo da montagem</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Acelerado Lento 	<ul style="list-style-type: none"> - Emotiva 	<ul style="list-style-type: none"> - Frases curtas, redução de palavras (síntese verbal) - Relação da descrição detalhada dos planos com o ritmo da trilha sonora. - Locução - Prosódia
<ul style="list-style-type: none"> - Personagem – objeto (subjetivo e objetivo) - Ações simultâneas em ambientes diferentes - Personagem/ação/ambiente (Simultaneidade visual) - Ações simultâneas no mesmo ambiente - Ações simultâneas (efeito de dilatação do tempo, personalidade fragmentada) - Tempo e ambientação (efeito de imagem, troca de cor, deformação da imagem etc) 	<p><i>Tipos de montagem</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Plano-contraplano Montagem alternada Montagem paralela Montagem interna (profundidade de campo; foco/ desfoco) Tela partida <i>Flashback</i> <i>Antecipação/ flashforward</i> Outros 	<ul style="list-style-type: none"> - Narrar - Relacionar - Contrapor 	<ul style="list-style-type: none"> - Orações reflexivas recíprocas (se olham) - Orações ativas com verbos de percepção (ver, ouvir, sentir) - Conectores discursivos espaciais (em outro lugar etc) - Conectores discursivos temporais (ao mesmo tempo, enquanto etc) - Repetição lexical - Metáfora/ Comparação - Intervenções preposicionais (ao fundo, atrás deles etc) - Orações subordinadas (criação de subespaços) - Evidência da terminologia fílmica - Verbos cognitivos (recordar, lembrar) - Verbos cognitivos (imaginar, fantasiar, ter uma visão)

Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p. 129-131)

Para descrever os elementos ou aspectos narratológicos audiovisuais, dispostos na primeira coluna do quadro 7, as estratégias discursivas do tradutor se encontram principalmente no nível lexical. Partindo da concepção de que o figurino, a iluminação, os ambientes e as atuações dos personagens compõem, no audiovisual, o potencial e a vontade discursiva dos seus autores, de algum modo, podemos considerar que tais aspectos cenográficos equivaleriam, no discurso verbal, às *palavras* por eles escolhidas. Por sua vez, seguindo essa concepção, a organização dos referidos elementos nos enquadramentos da câmera (posição e angulação), bem como a forma de sua apresentação a partir dos movimentos, do modo filmagem e da fotografia, apontados na segunda coluna do quadro 7, corresponderiam, no discurso verbal, à organização de frases e orações. Nessa perspectiva, a recriação de tais aspectos e de suas funções⁵⁴ no contexto das estratégias tradutórias do audiodescritor se encontra essencialmente no nível sintático. Por fim, os aspectos relativos à montagem, também apresentados na segunda coluna do quadro 7, referentes às estratégias do audiodescritor se encontram no nível discursivo⁵⁵. Assim, a recriação da montagem corresponde exatamente à organização e à ordenação de todo o texto audiodescritivo, por meio de conectores temporais e espaciais, bem como pelo uso de outros recursos – apresentados na quarta coluna do quadro 7 – capazes de estabelecer coesão e coerência entre as intervenções discursivas do audiodescritor e a composição geral da obra e seus programas de efeito.

Em linhas gerais, apresentamos, nesta seção, uma breve reflexão sobre alguns aspectos narratológicos audiovisuais, tendo em vista suas relações na construção de diferentes gêneros e implicações para as estratégias tradutórias de um roteiro de audiodescrição. Diante disso e da adaptação de parâmetros narratológico-imagético-discursivos propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010), a partir do mapeamento de um *corpus* de filmes audiodescritos, buscamos esquematizar nossos próprios parâmetros para a análise descritiva que direcionará a elaboração e revisão da versão do roteiro de AD da minissérie *Luna Caliente* (VPQ), proposta neste trabalho. Antes de partir para a descrição e análise do objeto desta pesquisa, é pertinente apontarmos algumas considerações acerca da narrativa teleficcional seriada e suas implicações para a audiodescrição. Para isso, nosso foco de discussão será as minisséries do gênero policial como forma de delinear algumas particularidades estruturais do nosso objeto de estudo.

⁵⁴ Terceira coluna do quadro 7.

⁵⁵ Apesar de partirmos de Payá (2010, p. 124-125) para estabelecermos essa relação entre a linguagem audiovisual e a linguagem verbal, divergimos um pouco do argumento da autora por ela associar a linguagem da câmera ao nível lexical, a montagem ao nível sintático e a cena ao nível discursivo.

4 A TELEFICÇÃO SERIADA E OS DESAFIOS PARA A AUDIODESCRIÇÃO: O CASO DAS MINISSÉRIES POLICIAIS

Esta seção apresentará considerações acerca da narrativa teleficcional, com ênfase no formato minissérie e no gênero policial, verificando as peculiaridades da ficção seriada e seus possíveis desafios para o processo de audiodescrição. Para isso, a seção está dividida em três partes que buscam fazer uma interlocução entre aspectos teórico-práticos na área da ficção televisiva com reflexões no campo audiodescrição. Na primeira parte, discutiremos brevemente a relação entre o produto teleficcional e a recepção. Na segunda, apresentaremos de modo geral os formatos telefccionais, detendo-nos principalmente no formato minissérie e no gênero policial. Na terceira parte, por sua vez, faremos uma reflexão sobre aspectos microestruturais da narrativa teleficcional seriada, a saber: apresentação, personagem, espacialização e temporalização e focalização. Ao apontarmos cada um desses aspectos no âmbito da ficção televisiva, refletiremos, sempre que necessário, sobre suas possíveis implicações para a elaboração de um roteiro de audiodescrição.

4.1 A RELAÇÃO ENTRE O PRODUTO TELEFICCIONAL E A RECEPÇÃO

A teleficção se diferencia das demais manifestações ficcionais especialmente pela relação entre o produto e as práticas de recepção (BALOGH, 2002, p. 43). O público usuário de tevê é tão vasto, prossegue a autora, que supera em número de recepção qualquer arte antecessora, até mesmo o cinema que, como a televisão, foi concebido para massa. Além de numeroso, o público de tevê, principalmente aberta, é heterogêneo, o que se configura como um desafio para os produtores de programas televisivos, pois encontrar um meio termo de preferências não é tarefa fácil. O desafio se torna ainda maior com a enorme voracidade com que os programas de televisão são produzidos e consumidos, uma vez que estão no ar por quase 24 horas diárias.

Essa dinâmica entre os produtos televisivos e a recepção gerou um forte mecanismo regulador muito recorrente na televisão, sobretudo em relação ao produto ficcional, denominado pela crítica italiana de *parasserialidade* ou *paratextualidade* (BALOGH, 2002, p.44). Esta compreende qualquer referência ou informação gerada a partir de um produto televisivo, tais como: propagandas, sites, CDs, notas na imprensa, entrevistas com elenco, dentre outros.

De acordo com Balogh (2002), o fenômeno da parasserialidade é bastante acentuado no Brasil, haja vista o papel significativo da televisão no país. Na imprensa, isso pode ser percebido por meio da crescente multiplicação de revistas e suplementos de jornais dedicados

aos bastidores e às últimas notícias sobre as tramas da teleficção. Apesar dessa elevada colaboração da imprensa e da internet para a difusão da parasserialidade, a autora ressalta que a televisão é a maior anunciante de seus próprios produtos, de modo que existe um “processo quase esquizofrênico de auto-remissão” (BALOGH, 2002, p. 45).

A estréia de cada novo programa, além das chamadas com *flashes* do produto entre os intervalos comerciais, é seguida da apresentação do elenco, de entrevistas com produtores em vários programas de auditório, de blogs dos autores, de comunidades em sites de relacionamento, para citar alguns. Nesse âmbito da parasserialidade, a Rede Globo criou o *Video Show*, programa cujo objetivo é a auto-remissão de toda a grade da emissora, uma vez que seu teor é pautado em *making of*, erros de gravação, informações de produção e curiosidades gerais, sobretudo em relação à teleficção.

Quanto à sua função, a parasserialidade “orienta a leitura que o espectador fará dos programas a serem veiculados” (BALOGH, 2002, p. 44). Nesse sentido, qualquer novo produto teleficcional ao ser lançado é acompanhado de ampla divulgação na imprensa, nas mídias eletrônicas e na própria tevê.

Há sempre um conjunto de “chamadas” que funcionam como atizadores da curiosidade do público, de um lado, e, de outro, como pequenas “bulas” orientadoras do tipo de leitura que o espectador deve fazer do produto (BALOGH, *ibid.*).

Como cada programa de teleficção é criado visando a boa aceitação e a adesão cada vez maior do público, desde sua criação são estabelecidas estratégias que buscam causar determinados efeitos no telespectador. Para que eles ocorram de fato, as orientações de leitura a partir da parasserialidade são importantes.

Nessa perspectiva, acreditamos que o audiodescritor deve se beneficiar da parasserialidade para a elaboração de seus roteiros, uma vez que ela orientará sua leitura sobre aspectos relevantes da narrativa teleficcional, segundo o ponto de vista dos realizadores, o que não pode ser desconsiderado na sua versão audiodescrita. Se observarmos, por exemplo, as “chamadas” de estréia de algumas minisséries (ver disco 1 em anexo), perceberemos que elas costumam apresentar o elenco (atores e diretores), além de uma breve sinopse da trama. Essa é normalmente composta de fragmentos do programa intercalados por um narrador em *off*, que costuma destacar aspectos sobre o gênero da obra, o tema, bem como características dos protagonistas, dentre outros.

O telespectador com deficiência visual, assim como os demais, já assiste ao primeiro capítulo do programa, portando algumas informações básicas que lhe foram fornecidas via parasserialidade. É importante que o audiodescritor leve isso em conta no momento da sua

tradução, para que não corra o risco de apresentar uma leitura divergente da proposta inicial dos realizadores, principalmente no que diz respeito ao gênero e ao tema do produto. Além disso, acreditamos que as parasserialidades, sobretudo as “chamadas”, podem auxiliar no direcionamento de determinadas informações no roteiro de AD dos produtos teleficcionais.

Segundo Gomes (2004), o processo criativo é estratégia de produção de efeitos e de organização de elementos composicionais da obra: estratégias voltadas para a previsão e a solicitação de determinados resultados (específicos de cada gênero). Nesse sentido, “os efeitos que se realizam na apreciação, são previstos na criação (*póiesis*), na poesia da obra” (GOMES, 2004, p. 43). Caberá ao audiodescritor, portanto, inicialmente detectar as referidas estratégias, a partir da parasserialidade e da própria obra a ser traduzida, para, em seguida, tentar reconstruí-las em seu roteiro.

O olhar analítico e criativo do audiodescritor de produtos teleficcionais, sob essa perspectiva, deve contemplar três aspectos relacionados ao campo do audiovisual: (1) a realização técnica e artística do meio (2) a apreciação (segundo críticos e aficionados) e (3) algumas questões da teoria da linguagem audiovisual. Gomes (2004), ao apontar esses aspectos para o campo analítico do cinema, explica que, sob a perspectiva da realização, o analista precisa ter capital cognitivo acerca das técnicas envolvidas na produção do objeto-filme e das estratégias de mercado utilizadas na circulação e promoção do produto-filme. Com relação à apreciação, continua o autor, é fundamental que o analista possua capital cultural no âmbito da história do cinema e dos aspectos relacionados a ele. Além disso, é importante que o analista tenha algum domínio sobre a teoria cinematográfica.

Diante dessa perspectiva de análise audiovisual, apresentaremos a seguir considerações acerca da narrativa teleficcional que acreditamos ser pertinente para a atividade do audiodescritor enquanto analista e tradutor desse tipo de produto.

4.2 A NARRATIVA TELEFICCIONAL E SEUS FORMATOS

Os produtos teleficcionais assimilam as formas de narrar de artes antecessoras – literatura, artes plásticas, cinema, rádio, folhetim, dentre outras – acrescentando-lhes inovações expressivas e técnicas, tais como a linguagem dos videoclipes, das propagandas e da computação gráfica. Conforme ilustra Balogh (2002, p. 24), uma teleficção apresenta a técnica de montagem cinematográfica na edição da imagem e do áudio, a concepção dos enquadramentos procedente das artes plásticas e da fotografia e os ganchos antes das interrupções para as propagandas que remetem ao folhetim literário e radiofônico. Estratégias

que, segundo a autora, não apenas incorporam heranças artísticas múltiplas, como também as reciclam dentro das estéticas da fragmentação (do ponto de vista temporal) e da repetição (do ponto de vista discursivo).

A oferta e o consumo de programas televisivos é gigantesca e diante dessa demanda voraz de produtos, a serialidade foi criada como estratégia de produção televisiva capaz de preencher uma grade de programação diversificada, assegurando um público heterogêneo e cativo. Assim, a mensagem na tevê é veiculada de forma fragmentada, possibilitando a inserção dos intervalos comerciais no fluxo de cada programa.

Segundo Balogh (1996, p. 134), essa fragmentação dos programas de tevê requer uma forma peculiar de produção do sentido, de modo que as narrativas, sobretudo a ficção, são fragmentadas em blocos temáticos, possibilitando as interrupções para os comerciais, porém sem perder a atenção do espectador. Assim, esses blocos são estruturados de modo a gerar mecanismos de suspensão, manutenção e reatamento do sentido do programa. A autora aponta os ganchos de novela como exemplo de mecanismo de suspensão do sentido e as músicas temas dos personagens como um mecanismo de manutenção do sentido.

Além da fragmentação, a serialidade demanda uma produção quase industrial dos programas, de modo que na tevê não há muito tempo e espaço para programas singulares e originais. Assim, verifica-se que a produção na televisão costuma apenas reproduzir categorias de programas que por alguma razão foram consagrados pelo público. Essa repetição de produtos com características semelhantes é fundamental para a dinâmica da produção, bem como para a identificação e fidelização dos anunciantes e da audiência. As telenovelas, por exemplo, possuem aspectos gerais (melodrama, elenco, diálogos, cenários, horários e periodicidade, dentre outros) que aceleram sua produção, mas que podem ser reordenados para criar uma resposta desejada de um grupo de telespectadores e o interesse de determinado anunciante. Essa é a capacidade da teleficção de repetir fórmulas, mas de maneira diferente. Esse fenômeno é denominado, por Calabrese (1984), de estética da repetição e, segundo Balogh (2002, p. 29), coloca o telespectador frequentemente diante da “incômoda sensação de *dejà vu*”.

A teleficção, enquanto produto em série, segue um conjunto de padrões que passa pelo modo de narrar, pela delimitação de formatos, pela grade de programação e pela consagração de uns gêneros sobre outros. De acordo com Balogh (2002), essa adequação dos produtos teleficcionais a padrões é o que lhes confere especificidades sobre as demais formas de ficção.

Segundo Pallottini (1998), as teleficções podem ser classificadas a partir da extensão e do tratamento do texto, da unidade, dos tipos de trama e subtramas, do modo de construção

dos personagens e das formas de estruturação e organização do conjunto. Nesta perspectiva, costuma-se identificar quatro formatos dentro da produção ficcional na tevê brasileira: unitário, seriado, telenovela e minissérie.

O *unitário*, como o próprio nome suscita, consiste no programa que é levado ao ar uma única vez, cuja narrativa é apresentada em sua totalidade em única exibição de aproximadamente uma hora. Exemplos de unitários são os *Casos Especiais* exibidos pela Rede Globo⁵⁶ até 1995.

O *seriado* compreende uma narrativa estruturada em episódios independentes que possuem uma unidade relativa, ou seja, cada um conta sua história, inserindo-se no conjunto do seriado, respeitando as características lançadas pelo programa em sua totalidade. A unidade do seriado pode ocorrer por intermédio do protagonista, da época ou do tema. Podemos citar o programa *A grande família*, produzido atualmente pela Globo, como um exemplo desse formato.

A *telenovela* é uma narrativa extensa e em aberto, ou seja, escrita ao longo de sua exibição a partir das expectativas da audiência. É estruturada numa trama principal e em muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem ao longo dos seus aproximados 160 capítulos⁵⁷.

A *minissérie*, por sua vez, segundo Pallottini (1998, p. 29), supõe apenas uma trama básica (eixo central bem delimitado), a qual se acrescentam incidentes menores, mas que não comporta, em sua estrutura, a diversidade de tramas que caracteriza a telenovela. De acordo com Balogh (2002, p. 129), cada capítulo da minissérie deve dar conta de um bloco de sentido singular, conectado com os temas de base condutores da história como um todo.

Acreditamos que entender essa macroestrutura narrativa dos produtos teleficcionais é uma tarefa necessária para o audiodescritor, uma vez que aspectos como fragmentação, repetição e formatação demandam estratégias tradutórias específicas. Reconhecer as especificidades e as repetições dos formatos teleficcionais, por exemplo, pode proporcionar a criação de parâmetros tradutórios segundo cada formato. Nesse sentido, as estratégias

⁵⁶ É importante destacar que, dentre as emissoras de televisão brasileira, nossos exemplos e referências, ao longo deste trabalho, bem como a constituição do nosso *corpus* irá se restringir à Rede Globo, haja vista a maior representatividade da mesma em termos de teledramaturgia e da qualidade técnica dessas produções. Segundo Figueiredo (2003, p. 44), as demais emissoras produziram minisséries, mas estas em número menos significativo e muito inconstantes. A autora então exemplifica o caso da Rede Bandeirantes que, em 1990, já não exibia trabalhos nessa área, apesar de ter produzido anteriormente minisséries de bom nível e da Manchete que, por sua vez, produziu algumas, mas sem a persistência da Globo, tendo desistido do formato por razões internas da emissora.

⁵⁷ Müller (2008) salienta que esta é uma configuração do modelo brasileiro de telenovela, uma vez que, em Cuba, país de destaque na teledramaturgia, existem telenovelas com apenas 60 capítulos e que foram escritas antes de irem ao ar. No Brasil, isso seria algo semelhante ao formato minissérie.

discursivas do roteiro de audiodescrição de uma novela, com suas múltiplas subtramas, seria diferente das estratégias de AD de uma minissérie que conta com uma estrutura narrativa mais uniforme.

Compreender a estrutura dos blocos narrativos diante da fragmentação de um programa teleficcional é outra etapa necessária para o audiodescritor, pois isso o ajudará nas escolhas das informações imagéticas a serem descritas segundo a progressão narrativa. Determinadas estratégias tradutórias podem ser pensadas ao se conhecer a microestrutura de uma teleficção seriada, no caso, o capítulo. Nesse sentido, é importante saber que cada capítulo de uma minissérie sempre tem um movimento de ação (que normalmente envolve um dos protagonistas); deve “sorrir”, ou seja, apresentar alguma cena ligeira, suave, cômica ou romântica; deve “respirar”, isto é, ter alguma cena externa; deve começar solucionando o gancho, baixar um pouco a tensão e voltar a subi-la no final, criando uma nova expectativa. Acreditamos que a noção desses aspectos referentes a um capítulo, apontados por Pallottini (1998), direciona o olhar do audiodescritor para elementos narrativos básicos e importantes para a dinâmica da narrativa seriada, selecionando, dentro das retomadas e das repetições na história, o que realmente necessita ser considerado na AD. Pensamos que a identificação da curva de tensão dramática, das respirações e dos sorrisos dentro do capítulo, por exemplo, podem orientar as escolhas lexicais e sintáticas do roteiro de audiodescrição, bem como os momentos de pausa da descrição.

Nesta perspectiva, é pertinente apresentarmos alguns aspectos acerca da narrativa teleficcional e seus desafios para a audiodescrição. Para isso, destacaremos o formato minissérie, uma vez que suas características viabilizam uma reflexão sobre a AD de programas ficcionais seriados e sequenciados. A telenovela seria o outro formato com características parecidas, mas sua extensão e o tratamento do seu texto seriam inviáveis para o objetivo deste estudo. Além disso, segundo a maioria de nossos colaboradores com deficiência visual, comparada a telenovela, a minissérie é um formato mais difícil de ser seguido sem a AD devido ao seu maior apoio no código visual. Nesta perspectiva, vejamos a seguir algumas considerações acerca das minisséries para posteriormente refletirmos sobre aspectos da narrativa teleficcional tomando como exemplo o referido formato.

4.2.1 AS MINISSÉRIES: CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DO FORMATO

Quanto à sua origem na televisão brasileira, as minisséries surgiram na década de 80, como uma nova opção de ficção televisiva, procurando seguir a linha americana do formato. Nos EUA, a partir de meados da década de 70, as minisséries ocupavam seu espaço no

panorama ficcional da tevê americana, por meio de adaptações de *best-sellers*, produções de alto custo e atores consagrados no elenco (RAMOS, 2004, p. 57). Os elevados investimentos do novo formato, segundo Ramos, eram compensados pela manutenção de telespectadores cativos por várias noites consecutivas, superando a audiência pontual das séries. No Brasil, a Globo, que vinha produzindo séries aos moldes americanos, nos anos 80, passa a se centrar na produção de minisséries e de alguns “casos especiais” isolados (RAMOS, *ibid*). Iniciativa que também é tomada por outras emissoras como a Bandeirantes e a extinta Manchete.

Tanto as minisséries americanas quanto as brasileiras, desde sua origem, buscam se distinguir dos formatos teleficcioneis antecessores, por meio de um melhor acabamento da obra. No contexto brasileiro, no entanto, uma vez que as minisséries surgiram como um desdobramento das séries episódicas, verifica-se uma confusão terminológica, de modo que as produções do novo formato são denominadas pela Globo, até 1984, de “seriados” e mais recentemente a referida emissora passa a denominar o formato de “série brasileira”, o que segundo Ramos (2004) demonstra a persistência da denominação utilizada inicialmente.

Ramos (2004, p. 57) então destaca a relevância de se definir a transição entre os dois formatos:

Já no encerramento de *Plantão de Polícia* [série de produção nacional], o programa *Caminhos das Estrelas* (1981) é concebido em 4 episódios independentes mas articulados, procurando se aproximar de uma minissérie. Veremos depois em minisséries, como *Av. Paulista* (1982) e *Rabo de Saia* (1984), a idéia de “capítulos independentes”. Constatamos a emergência de uma nova forma de elaboração da dramaturgia que não seria nem a do autor único, o sobrecarregado escritor da telenovela, nem a de um corpo muito extenso de roteiristas exigidos pelas múltiplas séries americanas.

No tocante à dinâmica de produção das minisséries no Brasil, verifica-se uma tendência inicial à centralização e ao acúmulo de funções sobre uma pessoa ou sobre um pequeno grupo. Nesse sentido, Ramos cita como exemplo a produção da minissérie *Av. Paulista* (15 capítulos) que teve Avancini como diretor de núcleo, tendo coordenado e participado de todas as fases da minissérie, escolhendo o tema, esquematizando os capítulos, selecionando elenco, dirigindo, acompanhando as edições de imagem e som (RAMOS, 2004, p. 58).

Quanto aos criadores das minisséries brasileiras, eles inicialmente buscaram fundamentos nas séries americanas. Sobre esse aspecto, Ramos (2004) cita algumas palavras de Aguinaldo Silva ao falar sobre o processo de criação da minissérie *Bandidos da Falange* (1983):

A partir do momento em que passei a escrever para televisão resolvi me especializar. Eu e o Doc Comparato assistimos às séries americanas, passávamos horas desculpando-as, (sic) tentamos alterar suas estruturas e descobrimos que, à exceção de muito poucas, são inteiramente padronizadas. Isso significa que fomos nos preparando para escrever os seriados, fomos desvendando os seus mistérios” (SILVA, 1983 *apud* RAMOS, 2004, p. 58)⁵⁸

O processo de criação do novo formato, portanto, decorreu de profissionais ousados que se aventuraram na experimentação, fundindo formas conhecidas e novas, desenvolvendo seu saber na área da teleficção.

O formato minissérie, em sua concepção, é considerado um espaço privilegiado para experimentos e uma possibilidade para os desafios da produção da teleficção nacional. Essa, segundo Figueiredo (2003), era uma visão compartilhada por algumas emissoras televisivas da época:

[...] a Manchete, sem ter ainda passado pela novela, já contava com três projetos para minisséries: *A Marquesa de Santos*, de Wilson Aguiar, *Viver a Vida*, de Manuel Carlos e *Santa Marta Fabril*, adaptada por Geraldo Vietri. O diretor da Manchete à época, Zevi Ghivelder, confirmava o bom conceito desfrutado pela minissérie: “Ela está aí para ser inventada, não sofre as intempéries da novela, em que a personagem do capítulo 1 é um crápula, no capítulo 20 vira santo e no 50 se torna diabo de novo”. (FIGUEIREDO, 2003, p.44).

Segundo Balogh (2002), normalmente as minisséries constituem um espaço para se testar os limites do audiovisual e propor inovações na linguagem, ultrapassando os ditames da tevê. O formato é diferenciado, com um “conjunto de obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa” que as demais obras teleficcionais (BALOGH, 2002, p. 127). É digno de nota que apesar desse cuidado com o acabamento da obra, a produção das minisséries precisa imprimir o ritmo acelerado da televisão. Sobre essa questão, Nora Goulart, gerente de produção da minissérie *Luna Caliente*, comenta: “No total são 3 horas de produção que foram feitas no mesmo tempo em que se filma 90 minutos”⁵⁹.

A bibliografia em torno do tema aponta a Globo como a emissora que inaugura o formato minissérie na televisão brasileira, sendo *Lampião e Maria Bonita* (1982), história que contempla as facetas do Nordeste e seus mitos, a primeira produção exibida. Desde então, a referida emissora tem aperfeiçoado suas minisséries e se destacado na produção desse formato, um dos motivos que nos levou a escolher as minisséries da Globo para constituição do *corpus* da presente pesquisa.

⁵⁸ Declaração de Aguinaldo Silva, material de divulgação de *Bandidos da Falange*, Rede Globo, 1983, p. III.

⁵⁹ Citação retirada do site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/>.

O contexto de origem da minissérie é marcado pela preocupação vigente do governo do General João Batista Figueiredo (1979-1985), de mostrar um Brasil multifacetado, o que ocorreu na minissérie supracitada *Lampião e Maria Bonita* e teve continuidade nas produções seguintes *Avenida Paulista* e *Quem Ama Não Mata*, ambas realizadas pela Globo. Esse cuidado em criar uma produção cultural com características brasileiras e sob um prisma nacional, não mais estrangeiro, percorre todos esses anos de produção do formato, sendo que na década de 80, período que marca a gênese da minissérie, esse sentimento era aliado à ideologia da ditadura que buscava fazer uma integração do país pela mídia. Sobre esta questão, Figueiredo (2003) destaca que a trajetória das minisséries, adaptadas da literatura ou não, representa as diversas facetas brasileiras, uma vez que o referido formato costuma exibir histórias relacionadas ao momento histórico do país. Segundo a autora:

A partir de 1997, esse número fica maior, com minisséries tratando de temas religiosos: “Filha do Demônio”; “Olho da Terra”, sob a direção de Hélio Riccó; “Direito de Vencer”; “Por Amor e Ódio”, de Vivian de Oliveira. É um momento de disputa entre os católicos e os crentes, via teledramaturgia, principalmente pela Rede Record. Em 1998, a Globo traz três adaptações literárias, *Hilda Furacão*, *Dona Flor e seus Dois Maridos* e *Luna Caliente*, e encerra o último ano do século com o *Auto da Compadecida*. Trata-se de um tempo que marca a volta aos romances e às peças de teatro, para contar uma História do Brasil. (FIGUEIREDO, 2003, p. 46)

Com relação às especificidades do formato, Rondini (2005) caracteriza as minisséries por três aspectos. O primeiro consiste no número de capítulos que, precisa ser mais de um e muito menos capítulos do que o padrão de uma novela, embora o número máximo nunca tenha sido estabelecido. A esse respeito Pallottini (1998, p. 28) aponta que as produções costumam ter entre cinco e vinte capítulos, mas, nos últimos dez anos, podemos notar um aumento nessa média. Segundo Balogh (2002, p. 126), apesar das minisséries mais compactas, também denominadas microsséries, terem sido bem acolhidas pelo público e pela crítica a partir de 1999, ainda permanece a tendência para produção de minisséries mais extensas como *A muralha* (51 capítulos), *A casa das sete mulheres* (52 capítulos) e *Amazônia* (54 capítulos).

O segundo aspecto, apontado por Rondini, para a caracterização de minisséries diz respeito tanto ao modo de criação escrita (normalmente fechado, ou seja, o produto já está todo escrito no início das gravações⁶⁰), quanto à qualidade autoral e de produção (material esteticamente mais elaborado, menos didático, voltado para um público mais exigente). Para

⁶⁰ Pode haver exceções como no caso da minissérie *A casa das sete mulheres*, por exemplo.

Balogh (2002, p. 129), a minissérie é um produto “com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV.” Pela sua estrutura fechada e coesa, prossegue a autora, a minissérie é o formato:

que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia poética da linguagem (BALOGH, 2002, p. 129).

O terceiro aspecto, de acordo com Rondini, compreende dois pontos: a temática, que normalmente está relacionada à realidade nacional, seja por meio de adaptações literárias ou de roteiros originais, bem como o horário de exibição. Com relação ao tema, diferentemente das telenovelas que abordam situações muito próximas do cotidiano, as minisséries são especializadas em recontar a história do nosso país. Segundo Nery e Camocardi (2005, p. 110), as narrativas das minisséries tendem a criar “uma atmosfera de realismo convincente” capaz de mobilizar os telespectadores, por meio de dramas individuais que retratam contextos nacionais. Quanto à sua exibição, Balogh (2002, p. 123) aponta que as minisséries costumam ser transmitidas após 22 horas, principalmente na Globo, o que pressupõe um público mais seletivo do que o das telenovelas. Rondini alerta, no entanto, que pode existir uma flexibilização no horário de exibição das minisséries⁶¹, sem que isso a descaracterize como tal. A relevância do horário, no caso, confere apenas certa autonomia na execução da minissérie, ou seja, por estar fora do horário nobre da Globo, há uma menor pressão em termos de índices de audiência e maior liberdade criativa e temática.

Quanto à estrutura narrativa e sua relação com a audiência, Rondini (2007, p.4) afirma que a minissérie, por ser mais rápida em comparação à telenovela, exige do telespectador maior atenção para acompanhar o desenvolvimento da trama, de modo que um capítulo perdido, a depender da extensão da minissérie, poderá comprometer a compreensão de toda a narrativa. Rondini (ibid), nessa perspectiva, complementa:

o formato minissérie, como obra seriada e contínua que conta uma história que pressupõe o entendimento do conjunto da narrativa, espera e necessita que o público crie com ela a mesma relação de continuidade e hábito de assistência que tem com as novelas.

Sobre esse caráter serial do referido formato, é digno de nota também que, dos formatos teleficcionais, a minissérie é o que menos se enquadra à “estética da repetição”

⁶¹ Como é o caso das quartas-feiras, em que, devido à transmissão do futebol, o horário de exibição do capítulo de uma minissérie pode ultrapassar às 23 horas e 30 minutos.

(BALOGH, 2002, p. 129). As ocorrências dentro do formato tendem a ser diferentes entre si, minimizando as reiterações de sua estrutura narrativa, sobretudo no tratamento poético, estético e técnico. Essa particularidade atende às necessidades do público seletivo ao qual o formato se destina, uma vez que se espera que tal telespectador retire “seu prazer da surpresa, da novidade perante estruturas que rompem o sistema de expectativas previamente existente” (BALOGH, 2002, p. 91).

Essa forma de construção narrativa mais autoral e conseqüentemente menos reiterada das minisséries amplia seu potencial poético e artístico, o que trará implicações para o processo de audiodescrição do referido formato. Isso porque acreditamos que o efeito estético mais elaborado do produto demandará estratégias discursivas que contemplem a expressividade dos recursos audiovisuais utilizados na narrativa. Tais estratégias, no entanto, identificadas na individualidade das obras, não poderão ser generalizadas, haja vista as fortes marcas de autoria das minisséries. Assim, acreditamos que seja difícil se estabelecer parâmetros de dimensão estética para a AD de minisséries. Nessa perspectiva, os parâmetros que pretendemos introduzir com esta pesquisa são em termos de formato e de gênero, dimensões que se constituem por reiterações de fórmulas e esquemas.

4.2.1.1 AS MINISSÉRIES POLICIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO

A reflexão sobre gêneros demanda um diálogo com as diversas formas de ficcionalidade contemporâneas (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 246). Isso porque, na atualidade, sobretudo no campo do audiovisual, verifica-se um fluxo contínuo de aplicações e de redefinições que introduz a concepção de gênero como modelo dinâmico. Nessa perspectiva, as referidas autoras destacam que ao se analisar a transposição dos gêneros para meios semióticos distintos é fundamental que se considerem as especificidades que fazem parte de cada meio em questão. A construção do suspense num romance policial, por exemplo, será reconfigurada no audiovisual mediante recursos característicos do meio, tais como: luz, montagem, som, dentre outros.

Ainda com relação à essa ideia de modelo dinâmico, mesmo que os gêneros preservem suas características principais, certas modificações podem demandar reclassificações, de modo que modelos sejam dinamicamente recriados. Gêneros melodramáticos, por exemplo, podem se articular a outros, como narrativas policiais, tramas de suspense, narrativas fantásticas, para citar alguns (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 246). Assim, na análise das narrativas audiovisuais contemporâneas, a identificação dos gêneros é bastante complexa, uma vez que as características que os distinguem estão cada vez mais interligadas.

No caso da teleficção, no entanto, haverá sempre aspectos de um gênero mais salientes do que de outros, implicando na classificação do programa pela emissora e por seus realizadores. Para os propósitos desta pesquisa, optamos por recorrer à classificação das minisséries segundo seus produtores, o que simplificou nosso processo de seleção do formato no gênero policial que nos servirão de objeto de reflexão e de análise.

Apesar do seu caráter dinâmico, os gêneros constituem categorias abrangentes, capazes de classificar uma quantidade significativa de elementos, cuja função comunicativa é direcionar o processamento da informação seja sob a perspectiva do emissor ou do receptor. Nesse sentido, Todorov (1980, p. 52) concebe o gênero como “estratégia de comunicabilidade”, uma vez que possui um papel mediador entre os produtores do discurso e o público receptor:

É pelo fato dos gêneros existirem como uma instituição que funcionam como “horizonte de espera” para os leitores, e como “modelos de escrita” para os autores [...] Por um lado os autores escrevem em função do sistema genérico existente [...] Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico, que conhecem através da crítica da escola, do sistema de difusão do livro, ou simplesmente por ouvir dizer; não é necessário que estejam conscientes desse sistema.

Wolf (1984, p. 189), corroborando com Todorov, afirma que “os gêneros podem funcionar como sistemas de expectativas para os destinatários e como modelos de produção textual para os emissores”. Um produto audiovisual do padrão policial, por exemplo, apresenta em sua constituição um conjunto de elementos esperados e rapidamente identificáveis pela recepção: um crime, o criminoso, a vítima, uma investigação, o policial/ detetive, pistas da cena do crime, predomínio de cenas noturnas e ambientes fechados, edições da imagem e do som favoráveis à manutenção do clima de mistério e suspense da narrativa, dentre outros.

No âmbito da teleficção, portanto, os gêneros compreendem propriedades textuais e intertextuais que possibilitam o direcionamento da leitura do produto ficcional pelo telespectador. Nesse sentido, no contexto televisivo, Balogh (2002, p. 90) afirma que a classificação por gêneros é um “instrumento útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais próprias de cada gênero”. Ao analisar o gênero documentário, por exemplo, Franco (2000, p. 114) aponta que o mesmo segue uma estrutura relativamente pré-estabelecida, implicando em alguns padrões genéricos que possibilitam seu rápido reconhecimento por qualquer telespectador. Desse modo, prossegue a autora, o público de televisão familiarizado com documentários

normalmente prevê: uma introdução do programa, apresentando um resumo dos tópicos e dos posicionamentos discutidos; a presença tanto de comentaristas, que o guie ao longo do programa, quanto de entrevistas com pessoas relacionadas ao tópico do documentário. Assim, a narrativa de gênero supõe a existência de um “repertório compartilhado” que possibilita o diálogo entre produtores, produto e receptores (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 251).

Compreender como o espectador com deficiência visual compartilha esse “repertório” ainda é um desafio para os audiodescritores de produtos audiovisuais. É sabido que o referido público conhece a pluralidade de gêneros ficcionais, distinguindo com naturalidade uma narrativa cômica de uma dramática, um suspense de um romance, para citar alguns. Conhecimento de mundo adquirido por meio do contato com as diversas manifestações narrativas a partir da vivência escolar, familiar, literária etc. Um desafio para o audiodescritor, portanto, é compreender como o deficiente visual compartilha o repertório de determinado gênero tendo em vista as particularidades do sistema audiovisual. Por exemplo, as noções de fotografia, de iluminação, de perspectiva, de aproximação e de saliência de objetos nos enquadramentos, que compõem a estrutura narrativa de determinado gênero na tela, são apreendidas de alguma forma pelo espectador com deficiência visual? Haja vista a relevância do meio para construção do gênero, de que maneira esses aspectos constitutivos do audiovisual podem ser contemplados na audiodescrição?

Nessa perspectiva, há uma discussão ainda sem consenso, sobre a inclusão de terminologia audiovisual nas audiodescrições. De acordo com o *ITC guidance* (2000, p. 6), embora para muitos espectadores com deficiência visual expressões como “*close-up*”, “panorâmica” ou “plano médio” não signifiquem nada, é relevante entender porque uma sequência foi filmada de determinada maneira e depois descrevê-la com termos que serão compreendidos pela maioria. Segundo Benecke e Dosch (2004, p. 25), elementos audiovisuais podem ser descritos, porém devem se restringir a termos mais usuais, como “*flashback*”, “*close*” ou “preto & branco”. Do mesmo modo, Vercauteren (2007, p.72), ao compilar as diretrizes acerca da AD, aponta que embora os efeitos utilizados pelos diretores tenham um propósito, o uso de terminologia fílmica em descrições deve se limitar a termos já conhecidos. Warthon & Orero (2005, p. 9), por outro lado, ao audiodescreverem o filme *Torrente 3: el protector* como parte de um experimento, decidiram evitar qualquer termo técnico, substituindo, por exemplo, a expressão “*flashback*” pelo verbo “recordar”. Avançando nessa discussão, a partir da análise do *corpus* de roteiros de filmes audiodescritos, Payá (2007, 2010) e Jiménez Hurtado (2010) acreditam que a linguagem da câmera possa ser reconstruída

no roteiro de AD por meio da sintaxe e de uma estrutura semântico-cognitiva determinada, fazendo com que o espectador com deficiência visual se acostume a criar mentalmente a perspectiva da imagem em função da informação de caráter semântico e sintático da linguagem utilizada pelo audiodescritor.

Exercícios práticos de elaboração de roteiros de AD, dentro do grupo de pesquisa TRAMAD, estão revelando que, apesar de esforços para se evitar termos usuais como “câmera”, “*close*”, “panorâmica”, “primeiro plano”, há momentos em que o uso de expressões características da linguagem audiovisual são inevitáveis para reconstruir o universo narrado. Acreditamos que o caminho não seja descartar completamente a terminologia audiovisual dos roteiros de AD, mas a busca por palavras menos técnicas e por construções sintáticas específicas, como sugere Jiménez Hurtado (2010, p. 92), capazes de reconstruir as impressões visuais produzidas pela lente de uma câmera.

Para nós, ao tentar omitir nas descrições determinados aspectos audiovisuais, o audiodescritor: (1) desconsidera a relevância das especificidades do meio na construção da narrativa, (2) deleta algumas propriedades textuais e intertextuais, alterando, às vezes sem necessidade, o diálogo entre produtores, produto e receptores com deficiência visual e (3) priva o referido público de reconhecer as particularidades de cada gênero no meio audiovisual. Assim, acreditamos que a compreensão sobre gêneros, suas estruturas e funções comunicativas sejam aspectos a serem sempre considerados pelo audiodescritor de produtos audiovisuais.

Diante desses aspectos e do nosso objeto e objetivo de estudo, é pertinente compreendermos melhor o desenvolvimento do gênero policial na produção audiovisual nacional até sua manifestação no formato minissérie.

Com relação às manifestações da produção brasileira nas tramas policiais, detetivescas, com crimes e investigações, Ramos (2004, p. 155) afirma que, apesar da falta de tradição literária nacional na área e da preferência pelo melodrama e pela comicidade nos produtos audiovisuais, o gênero policial tem uma significativa representatividade. Nesse sentido, o público brasileiro sempre se mostrou receptivo às narrativas pautadas no mistério, no encadeamento de tensões em ações eletrizantes e nas demais estratégias características do gênero policial capazes de atrair a atenção do receptor.

No cinema nacional, Ramos (2004) aponta para uma reiteração do policial, apesar da dificuldade de se estabelecer uma continuidade e de se criar uma serialização das produções. Segundo Sérgio Augusto (1982), esse gênero ficcional se firmou pelo fato de expressar como nenhum outro “as aflições e contradições dos grandes centros urbanos”. De acordo com

Ramos, não há dúvidas de que existe uma recorrência do gênero policial tanto no cinema quanto na televisão, havendo maior representatividade desse tipo de narrativa em umas décadas sobre outras.

Ramos (2004) aponta que, na segunda metade dos anos 70, a presença do gênero policial foi significativa na produção audiovisual brasileira, fato atrelado à “abertura” política pela qual o país passava e à modernização audiovisual na época. Segundo o autor, o contexto foi favorável para que os “romances-reportagem”, gênero literário com temática policial, servissem de inspiração para o cinema e a tevê, levando “ao centro da cena jornalistas-escritores como José Louzeiro e Aguinaldo Silva” (RAMOS, 2004, p. 158). O romance-reportagem, prossegue Ramos, “obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização”, como se fosse uma nova escrita naturalista, dessa vez enfatizando mais a informação do que a narração. Na prática, as narrativas audiovisuais dos anos 70 retomaram casos policiais de sucesso na imprensa e os reconfiguraram na tela. Dessa forma, por meio de casos particulares, tentava-se “revelar uma realidade mais ampla, recalçada pelas dificuldades da circulação de informação nos anos 70” (RAMOS, 2004, p. 158).

O filme *O caso Cláudia* (Miguel Borges, 1979), por exemplo, é pautado na tragédia real do assassinato da jovem de classe média Cláudia Lessin pelo empresário Michel Frank e um amigo cabeleireiro. A estrutura narrativa do filme é desdobrada em duas histórias paralelas, sendo uma o caso real investigado pela polícia, com cobertura da imprensa e a outra uma história ficcional sobre outra jovem, Flávia, que se envolve com um traficante. Segundo Ramos (2004), essa estratégia tanto evita problemas com os parentes dos implicados no crime quanto possibilita combinar o apelo de um tipo de ficção, com a missão jornalística que exige a presença, no filme, de uma base real.

O caso Cláudia tenta conectar o espectador com o gênero policial por meio de dois personagens estereotipados, no caso, o detetive e o repórter:

O repórter se une ao detetive para esmiuçar um caso que envolve poderosos da sociedade carioca. Juntos, seguem as pistas do “crime real”, enfrentam seus chefes, tentam provar a verdade a qualquer custo. A trilha musical convencional marca os momentos de suspense, reforça as ambientações. Já na abertura somos envolvidos pela descoberta do corpo na av. Niemayer, com a chegada espetacular da polícia e da imprensa – surge um repórter típico, com o paletó jogado nas costas -, tudo contribuindo para o clima do gênero. Os dois profissionais bem intencionados são, no entanto, afastados das suas funções, mas continuam investigando até encontrar a testemunha misteriosamente desaparecida logo no início (RAMOS, 2004, p.162).

De acordo com o autor, as figuras do detetive e do repórter são intencionalmente construídos com valores positivos e marcados pela posição social subalterna. Na tentativa de mostrar personagens “pobres e heróicos contra *gangsters*, delegados e ricos” (RAMOS, 2004, p. 163).

O exemplo do filme *O caso Cláudia* é o resultado de um produto cultural complexo que mistura filme policial, um crime real e ficção de apelo popular, de modo que o espectador se depara tanto com cenas de mistério, perseguições, espancamentos e mortes, quanto com cenas melodramáticas. Ramos destaca que esse tipo de narrativa policial sempre teve “forte presença na atmosfera cultural das classes populares” e se reforça e se desdobra em determinados jornais e programas de rádio sensacionalistas. Uma das matrizes culturais que fundamentou o filme *O caso Cláudia*, quanto outros filmes “policiais-reportagens”, complementa o autor, encontra-se arraigada no universo cultural das camadas populares, adensando a leitura do filme. Nesse sentido, Ramos (2004, p. 165) considera que os filmes policiais nacionais reestruturam o gênero no contexto do processo cultural brasileiro no intuito de atrair o espectador e para isso se recorre às matrizes do cinema americano e à memória popular nacional.

Na ficção televisual, o gênero policial aparece com o surgimento das séries e minisséries no final da década de 70:

Plantão de polícia (1979), *Bandidos da falange* (1983), *A máfia no Brasil* (1984) na TV Globo, contando com os mesmos escritores da produção cinematográfica [...], bem como *Tudo em cima* (Manchete, 1985), farão circular na tela pequena as atrações do gênero (RAMOS, 2004, p. 165).

Segundo o autor, apesar de a “marca distintiva” da minissérie ser a legitimação tanto da elevada produção quanto das adaptações de obras literárias, adotando uma tendência americana, haverá produções nacionais desse formato destinadas ao gênero policial.

Com as *Séries Brasileiras* (1979), a Globo busca inserir conteúdos nacionais ao modelo dos seriados policiais americanos. Houve, no entanto, além de falta de tradição nesse tipo de formato teleficcional, falta de profissionais especializados no gênero (RAMOS, 2004, p.165), o que acarretou na transposição de elementos do cinema e do “romance-reportagem” para *Plantão de polícia* (1979 a 1981).

O referido seriado policial foi centrado na figura de um jornalista, uma vez que, segundo o autor Doc Comparato (apud RAMOS, 2004, p.166), “o detetive foge muito da

nossa realidade e o policial não é uma figura muito popular. A solução foi o jornalista, um personagem sempre chegado à ação, profundamente simpático e que faz parte da nossa realidade”. O resultado foi uma boa aceitação do público, pois, apesar da inexperiência com o novo formato, o meio televisivo sempre esteve ciente da importância da empatia do telespectador com os personagens, a familiaridade com o espaço ficcional bem demarcado, para se manter a fidelização da audiência (RAMOS, 2004, p.166).

Com relação à linguagem audiovisual, Ramos afirma que houve uma tentativa de adequação gênero-veículo sem grandes pretensões ou hesitações. A história era narrada de modo naturalista, sem muitos efeitos de filmagem. A estrutura dos episódios era marcada por um problema inicial (roubo ou assassinato). Em seguida, o repórter tomava conhecimento do fato e saía em busca de informações e material para a sua reportagem. O final da história era a solução do mistério pelo jornalista.

Em seu terceiro ano, *Plantão de polícia* (1981) encerra a trajetória televisiva da figura do repórter-detetive. Dois anos depois, com a minissérie *Bandidos da falange* (1983), outro imaginário do gênero policial passa a ser explorado, no caso, a luta de quadrilhas cariocas de policiais e bandidos, poderosos criminosos, delegado honesto, dentre outros (RAMOS, 2004, p. 170). A referida minissérie buscava “a legitimação cultural e política do gênero, acionando o naturalismo e a preocupação social” (RAMOS, 2004, p. 171). Segundo o autor, os realizadores da obra primavam por uma perfeita reprodução da realidade, com a utilização de vasta documentação jornalística e uso de locações reais para as filmagens.

Segundo Ramos (ibid), *Bandidos da falange* “mergulha e saqueia mais do que nunca o imaginário do gênero policial”. Nessa perspectiva, há a composição esquemática do policial corrupto contra o virtuoso delegado; nos subenredos verifica-se o uso do melodrama, ampliando o leque ficcional do policial; existe também “o grande momento” que consiste no confronto final entre bandidos e policiais, bem como “o mistério” envolvendo toda a narrativa, no caso, um tesouro escondido dentro de um relógio; há também inserção de comentários acerca de problemas sociais e políticos, dentre outros. Observa-se, portanto que já existe um domínio, por parte dos autores da minissérie, no manuseio dos estereótipos, na combinação de histórias de amor com o policial, importante estratégia para ampliar a recepção atraindo o público feminino (RAMOS, 2004, p. 171).

O desdobramento do gênero policial na teleficção prossegue no final da década de 80 e ao longo dos anos 90. Nesse sentido, a Manchete produziu a telenovela *Corpo Santo* (1987), uma mistura de melodrama com o “policial-reportagem”, resgatando as figuras características do gênero: um perito de polícia, bandidos urbanos, uma repórter investigativa, dentre outras.

A série da Globo *Delegacia de mulheres* (1990), de certa maneira deu continuidade a *Plantão de polícia*, mas com uma redefinição dos personagens e do contexto (agora uma delegacia especializada na defesa da mulher). O padrão de produção das referidas séries globais, segundo Ramos (2004), teve poucas modificações, mesmo após uma década, mostrando uma estabilização desse tipo de ficção na emissora.

Além das séries e minisséries supracitadas que marcaram tanto a inserção de ambos os formatos quanto do gênero policial no contexto televisivo nacional, verifica-se que houve uma produção significativa do gênero por parte da Globo ao longo da década de 90, período caracterizado por uma disputa por audiência da referida emissora com a extinta Manchete. Segundo Balogh (2002, p. 110), os momentos de crise das emissoras costumam acarretar mudanças e experimentações de formatos e de gêneros. De acordo com a autora, a criação do detetive Araponga, vivido por Tarcísio Meira, foi um desses experimentos que, “apesar da originalidade e da raridade do gênero em novelas, não teve força suficiente para que a Globo ganhasse a guerra de audiência contra *Pantanal* na época”.

Após *Araponga* (1990), anos depois, a Globo produziu outra telenovela no gênero policial, *A próxima vítima* (1995 e 2000 – *Vale a pena ver de novo*). A referida trama, segundo Balogh (2002, p.111), apresentou muitos intertextos, retomando diversos clichês do cinema *noir* e dos *thrillers*.

Na mesma década, outra produção da emissora no gênero, mas no formato de série, foi *A justiceira* (1997). O seriado, protagonizado por Malu Mader, como a ex-policia Diana, teve seu número de episódios reduzidos, não por descontentamento do público, mas pela gravidez inesperada da atriz. Em 2009, a narrativa foi relançada em DVD, seguindo uma tendência bastante comum entre as séries e minisséries da emissora Globo.

Com relação ao formato minissérie, observamos que a Globo lançou alguns produtos no gênero ao longo dos anos 90. Logo no início da década, no mesmo ano do lançamento da telenovela *Araponga* e da série *Delegacia de mulheres*, a emissora exibiu a minissérie *Boca do lixo* (1990)⁶². Em 1991, é a vez de *O sorriso do lagarto*⁶³. Depois exibe *As noivas de Copacabana* (1992)⁶⁴. No ano seguinte, *Agosto* (1993)⁶⁵. Após intervalo de alguns anos, com experimentos do gênero em outros formatos, como telenovela e seriado, como já

⁶² Minissérie de Sílvio de Abreu, com direção de Roberto Talma (8 capítulos).

⁶³ Minissérie de Walter Negrão e Geraldo Carneiro, baseada na obra homônima de João Ubaldo Ribeiro, com direção geral de Roberto Talma (52 capítulos).

⁶⁴ Minissérie de Dias Gomes, escrita por Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, com direção geral de Roberto Farias (16 capítulos).

⁶⁵ Minissérie de Jorge Furtado e Giba Assis, baseada na obra homônima de Rubem Fonseca, com direção geral de Paulo José (16 capítulos).

mencionamos, a emissora lança a minissérie *Labirinto* (1998)⁶⁶ e depois de um ano é exibida *Luna Caliente* (1999)⁶⁷. Na década seguinte, ou seja, de 2000 até 2010, não identificamos produções de minisséries no gênero policial. Nesse período, no entanto, algumas dessas minisséries foram lançadas em DVD⁶⁸, pela Globo Marcas, possibilitando a reaproximação do público com esse gênero narrativo.

É digno de nota que, ao discutir brevemente sobre o gênero policial nos formatos teleficcionais brasileiros, Balogh (2002) não aponta nenhuma das minisséries supracitadas. A autora menciona, no entanto a obra *O sorriso do lagarto*, mas a classifica como “uma mininovela veiculada em horário reservado às minisséries”. (BALOGH, 2002, p. 98). Acreditamos que isso se deva ao caráter mais experimental e poético das minisséries, o que as diferencia dos demais formatos ficcionais. A minissérie, por ser menos adepta da “estética da repetição”, tende a uma suavização e hibridização do gênero, de modo que as características das narrativas policiais são bem menos estereotipadas do que na maioria das séries teleficcionais. Nessa perspectiva, identificamos e classificamos as minisséries supracitadas como policiais, a partir de uma pesquisa no site da própria Globo e em um site especializado em teledramaturgia.

As emissoras de tevê aberta, recentemente, têm voltado a investir nas séries policiais, segmento bastante recorrente na tevê paga⁶⁹. A Globo produziu e lançou as séries *Força tarefa* (2009,2010 e 2011) e *Na forma da lei* (2010), ambas já disponíveis em DVD. A Record, por sua vez, produziu a série *A lei e o crime* (2009). Nessa mesma direção, o Canal Brasil lançou a série *Bipolar* (2010), um drama psicológico policial que investiga diferentes polos do mundo do crime. Os canais fechados também investiram em produções brasileiras de tramas policiais, a saber a Fox com a série *9mm – São Paulo* (2008) e a HBO com a série *Mandrake* (2007).

De acordo com Ramos (2004), toda a ficção televisiva e cinematográfica nacional de temática policial “atesta a procura da interlocução com o espectador através do gênero”. Fato identificado, mesmo nas produções mais autorais, em que a serialização é preterida em detrimento de uma obra de caráter mais elevado, como os “filmes de diretor” e as minisséries, por exemplo. É portanto constante a necessidade de se acionar essa instância ficcional, capaz

⁶⁶ Minissérie de Gilberto Braga, escrita por Gilberto Braga, Leonor Bassères e Sérgio Marques, com direção geral de Denis Carvalho (20 capítulos).

⁶⁷ Minissérie de Jorge Furtado, Giba Assis e Carlos Gerbase, baseada na obra de Mempo Giardinelli, com direção de geral de Jorge Furtado (3 capítulos).

⁶⁸ *Agosto* (2004), *As noivas de Copacabana* (2009) e *Boca do lixo* (2011).

⁶⁹ Informação segundo o site: <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2010/08/26/serie-bipolar-quer-desmistificar-cliches-de-uma-suposta-realidade-policial.jhtm>. Acesso em: 04 fev. 2011.

de organizar e disciplinar os caminhos da produção, sinalizando a leitura do espectador, atraindo-o para um campo ficcional conhecido (RAMOS, 2004, p. 178). O policial, ou os seus subgêneros como narrativa de detetive ou o *thriller*, são gêneros que acionam o reconhecimento e tecem já na sua estrutura a prática de leitura. Assim, de acordo com Neale (1980, *apud* RAMOS, 2004, p. 167-168), o processo da narrativa, no gênero policial, é um “processo de investigação, tanto da parte do detetive ficcional, ou do personagem que desempenha um papel análogo, como da parte do espectador”.

Qualquer narrativa policial de mistério, segundo Todorov (1980, p. 68), é constituída da relação entre duas histórias: a do crime (ausente) e a da investigação (presente). A segunda história tem como função apenas revelar a primeira, cujo único aspecto efetivamente conhecido pelo espectador desde o início é o crime. Normalmente, embora haja exceções, o público desconhece os verdadeiros agentes ou as motivações do crime; nesse caso, a segunda história (a da investigação) consiste no retorno constante aos mesmos acontecimentos, no intuito de averiguar os mínimos detalhes para desvendar o mistério da primeira história (a do crime). De acordo com Todorov, portanto, trata-se de “uma narrativa de aprendizado”.

Além do crime e da investigação, há dois outros elementos sempre presentes e interligados nas narrativas policiais, a saber: o mistério e o suspense. Segundo Aumont & Marie (2008, p.243), o suspense, segundo o princípio hitchcockiano, tem duas funções e dois objetivos: (1) psicológica, nesse caso, o suspense busca “uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador num estado em que este deixe de controlar as suas reações”; (2) morfológica, cuja finalidade do suspense não é apenas a expectativa, mas sua dilatação e, de modo mais amplo, o seu ritmo, sua duração, seu tempo. Entendemos que a função morfológica, no audiovisual, compreende os enquadramentos e o modo de montagem, por exemplo, que podem prolongar a execução de uma ação, aumentando a tensão da cena. A função psicológica, por sua vez, é o efeito de tudo isso no espectador afetando-o emocionalmente. Quanto ao mistério que motiva o suspense no espectador, no caso da teleficção, verificamos a ocorrência de dois tipos: (1) o mistério sobre quem matou e (2) o mistério sobre como o criminoso irá se livrar. No primeiro tipo, o espectador desconhece o assassino e vai identificando pistas a partir do desenrolar da trama e da investigação. O suspense é construído em torno do desconhecido (mistério). No segundo tipo, por sua vez, o espectador é testemunha dos crimes, mas desconhece como o criminoso fará para não ser descoberto. O suspense é construído em torno das artimanhas do criminoso para não ser encontrado pelos demais.

Nessa perspectiva, a ficção policial audiovisual, segundo Ramos (2004), teve presença discreta, mas variada, integrando matrizes culturais diversas:

A análise do gênero deixa transparecer tanto uma mutação interna, seguindo influxos da vida cultural brasileira, como uma complexidade em termos das interlocuções ideológicas que estabeleceu com o espectador (RAMOS, 2004, p. 192).

Nesse sentido, o gênero policial tem ampla aceitação por parte da recepção, de modo que é possível identificar sua presença recorrente tanto na tevê aberta quanto na tevê por assinatura.

Diante desse breve panorama da produção audiovisual nacional no tocante à trama policial, podemos perceber que se trata de um gênero recorrente e bem aceito pelo público, um dos fatores que justifica sua escolha como foco de nosso estudo. Além disso, alguns dos nossos colaboradores com deficiência visual apontaram a narrativa de suspense como uma das mais difíceis de se acompanhar sem o recurso da AD haja vista o predomínio de cenas visuais desprovidas de diálogos.

A seguir apresentaremos alguns aspectos acerca da estrutura narrativa teleficcional e seus desafios para a audiodescrição. Pretendemos identificar características e regularidades em termos de formato e de gênero e refletir sobre suas implicações para a elaboração de um roteiro de audiodescrição. Tomaremos como ilustração algumas das minisséries policiais supracitadas.

4.3 OS ELEMENTOS NARRATIVOS NA TELEFICÇÃO

As estratégias de construção narrativa na teleficção são normatizadas pelas demandas de gênero e de formato. Se tomarmos como exemplo as minisséries, que dentre o conjunto de formatos teleficcionais é o que ainda permite alguns experimentos e inovações, verificaremos padronizações que as classificam como tal. Nesse sentido, as minisséries costumam apresentar temas da história ou do cotidiano nacional, a partir de textos originais ou adaptados da literatura. Elas são produzidas em capítulos cuja quantidade pode variar de acordo com o interesse dos autores. As minisséries possuem um número reduzido de tramas, se comparadas às telenovelas. Elas variam bastante quanto ao gênero, podem ser: biografias romanceadas, narrativas policiais, melodramas familiares, farsas, dentre outros.

Além de padrões macroestruturais, estipulados pelo gênero e o formato, há aspectos na microestrutura da teleficção que merecem consideração, a saber: apresentação, personagem, espacialização, temporalização e focalização.

4.3.1 APRESENTAÇÃO

As formas narrativas são sempre constituídas de uma apresentação cuja finalidade é tanto atrair a atenção do receptor da mensagem quanto introduzir alguns aspectos da história. Na teleficção essa apresentação é feita a partir das vinhetas de abertura e de encerramento. Segundo Balogh (2002, p.71), as vinhetas, além de separarem os programas da grade de uma emissora, conduzem a leitura do telespectador, determinando o clima, a época e eventualmente o gênero do programa. Essa função de introduzir elementos da narrativa ficcional faz com que as vinhetas sejam mantidas mesmo quando o programa sai da ambiência da televisão e passa para outro suporte. Uma minissérie lançada em DVD, por exemplo, contém uma apresentação na forma de vinheta no início de cada disco que compõe o estojo do programa, conforme podemos observar na minissérie *Agosto* exibida em 1993 na Rede Globo e lançada em DVD pela Globo Marcas em 2004. A abertura da referida minissérie cumpre a função de antecipar para o telespectador o tema principal, o ambiente, o tempo e o gênero da minissérie.

Agosto (1993-2004) é uma adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil da obra homônima de Rubem Fonseca. A minissérie, dirigida por Paulo José e Carlos Manga, relaciona ficção e realidade ao narrar os últimos dias conturbados do governo de Getúlio Vargas, em agosto de 1954. O comissário de polícia Alberto Mattos investiga o assassinato do empresário Paulo Gomes que marca o início da história. Ao longo das investigações, ocorre na Rua Toneleiro, em Copacabana, o atentado contra Carlos Lacerda, no qual é morto o major da aeronáutica Rubens Vaz. Esse fato fecha o cerco sobre o presidente Getúlio Vargas, em meio a uma forte campanha de oposição, liderada por Lacerda. Os dois crimes se revelam interligados. Na noite de 23 de agosto quando o comissário Mattos descobre o assassinato de Paulo Aguiar, realiza-se a última reunião entre ministros que desencadeia o suicídio de Getúlio.

Com relação às imagens, a vinheta de abertura da minissérie em questão compreende uma sequência de fotografias em preto e branco de momentos históricos que marcaram o ápice e a derrocada do governo do presidente Getúlio Vargas. Alternam-se na tela, em diferentes tamanhos, fotografias de Getúlio, de Carlos Lacerda, do Tenente Gregório Fortunato e do Major Vaz. Em alguns trechos, surge um risco vermelho e amarelo, cruzando a tela e destruindo as fotografias. Sobreposto a tudo isso, os créditos apresentam os nomes dos atores e da equipe responsável pela obra. Ao final, o título da minissérie é cortado por outro risco vermelho e amarelo, conforme a figura a seguir:

Figura 17 - Vinheta de abertura da minissérie *Agosto*



Fonte: DVD da minissérie *Agosto* (2004 – discos 1 e 2)

Quanto ao áudio da vinheta, aplausos acompanham as imagens iniciais, em seguida começa uma música instrumental solene. Cada vez que o risco vermelho e amarelo cruza a tela, um efeito sonoro o acompanha (conforme vídeo no disco 1 em anexo). O risco que corta o título da minissérie é seguido de um barulho de disparo de arma de fogo.

As imagens introduzem para o telespectador o espaço e o tempo da narrativa, no caso, o Rio de Janeiro, capital nacional, onde ocorreram o incidente da rua Toneleiro e o suicídio de Getúlio em agosto de 1954, fatos importantes contemplados na minissérie. O risco vermelho e amarelo que remete ao projétil de uma arma sendo disparado apresenta ao telespectador o gênero policial da minissérie e a temática de crime e mistério que a permeia.

A partir do exemplo da vinheta da minissérie *Agosto*, percebemos que a apresentação de produtos teleficcionais se faz por meio de elementos visuais e acústicos. Os elementos imagéticos são os que costumam conter grande parte das informações que orientam a leitura do telespectador, sendo a audiodescrição dos mesmos imprescindível para que a função comunicativa da vinheta se realize para o público com deficiência visual.

Em termos imagéticos, as apresentações das minisséries podem ser elaboradas com vários recursos de computação gráfica, como no caso de *Agosto*, ou podem ser mais simples, como em *Luna Caliente*, cuja vinheta é basicamente a imagem azulada e fixa de uma Lua Cheia encoberta por nuvens em movimento que aos poucos revelam os créditos, finalizando com o título numa tipografia estilizada em que a palavra *caliente* flameja, conforme a figura a seguir:

Figura 18 - Trechos da vinheta de *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

As vinhetas podem conter uma breve narrativa, como em *Agosto*, ou podem simplesmente destacar elementos simbólicos da história, como em *Luna Caliente*. Nesse sentido, acreditamos que o nível de elaboração e de narratividade da vinheta deverá influenciar nas estratégias tradutórias por parte do audiodescritor.

Ainda com relação ao código visual, um padrão entre as vinhetas é a sobreposição dos créditos às imagens, bem como a apresentação do título do programa no final, conforme os exemplos acima. Essa regularidade propicia a adoção de um parâmetro tradutório acerca de quando e do quanto incluir a leitura dos créditos na AD. Acreditamos que isso deve variar de acordo com o nível de informação imagética da vinheta.

Quanto ao áudio das vinhetas, normalmente ele é composto por uma trilha musical que pode ser instrumental, como nos exemplos de *Agosto* e de *Luna Caliente*, ou ser cantada, nesse caso, normalmente, a letra da canção tem alguma relação com a narrativa. No caso das minisséries, verificamos que é mais frequente o uso de músicas instrumentais e, em alguns casos, músicas com letras estrangeiras, como nas minisséries *Presença de Anita* (*Ne me quitte pas*) e *O sorriso do lagarto* (*Mercy Street*). Isso talvez seja porque se trate de um formato diferenciado dentre a teleficção. O tipo de trilha musical acarretará em estratégias distintas para a audiodescrição. Caso a trilha seja apenas uma música instrumental, os espaços possíveis para as inserções da AD são maiores e de certo modo mais aleatórios. A trilha musical cantada, por sua vez, possui espaços menores e limitados para a inserção da AD, pois como a letra costuma ter relação com a narrativa, haverá trechos específicos em que ela deve necessariamente aparecer, isso deve ser menos criterioso no caso de trilhas internacionais. É digno de nota, no entanto que nesses casos, a AD deve “respirar”, ou seja, conter pausas para que o público com deficiência visual ouça também a música e estabeleça sua relação com a narrativa.

Atualmente a única função comunicativa das vinhetas para o telespectador com deficiência visual é a marcação do início e do término dos blocos do programa que ocorre

mediante a identificação da trilha sonora. Parte dos telespectadores, portanto estão privados das breves introduções narrativas proporcionadas pelas imagens das vinhetas, caso estas não sejam traduzidas via audiodescrição.

As diretrizes britânicas para AD de programas televisivos, após uma pesquisa realizada pelo *European Audetel (Audio Described Television) consortium*, entre abril de 1992 a dezembro 1995⁷⁰, apontam algumas considerações acerca dos créditos dos programas ficcionais seriados, as quais acreditamos que podem ser repensadas neste estudo para o contexto das minisséries brasileiras.

Quanto aos créditos, a pesquisa Audetel revela que sua leitura no início ou no final do programa de televisão é uma função significativa da AD, uma vez que se trata de uma informação visual de caráter textual que é automaticamente perdida pelo telespectador com deficiência visual; embora, na prática, os sujeitos pesquisados, assim como a maioria dos videntes, não estavam muito interessados nos nomes dos atores e da equipe de realização dos programas. A pesquisa aponta ainda que os créditos dos programas são tão rápidos que é difícil serem assimilados até pelo telespectador vidente. A estratégia adotada pelos pesquisadores, no caso de teleficção seriada e diária, foi então ler parte dos nomes da equipe ao final de cada capítulo, de modo que a leitura de toda a equipe fosse realizada ao final da semana. Verificou-se que o tempo da vinheta final de cada capítulo possibilitava a leitura de seis a oito membros da equipe. Acreditamos que a estratégia é válida e pode ser adaptada ao nosso contexto brasileiro, como deveremos propor adiante neste estudo. Ela possibilita, por exemplo, que a imagem e o áudio da vinheta sejam mais bem apresentados pela descrição, proporcionando maior conforto ao telespectador com deficiência, que não sofrerá uma sobrecarga de informações. Além disso, essa estratégia viabiliza o aproveitamento de espaço

⁷⁰ A associação [...] empreendeu uma investigação completa sobre aspectos técnicos, artísticos, logísticos e econômicos relacionados ao fornecimento de um comentário descritivo opcional de programas de televisão visando melhorar a apreciação dos mesmos por pessoas com deficiência visual. *The consortium [...] undertook a thorough investigation of the technical, artistic, logistic and economic issues associated with the provision of an optional descriptive commentary of television programmes to enhance their enjoyment by visually impaired people.* (ITC guidance, 2000, p.3) [...] Um serviço de avaliação nacional foi efetuado durante os horários de pico nas transmissões da ITV e da BBC entre os meses de julho e novembro de 1994 em que 100 aparelhos receptores especiais possibilitaram que os telespectadores usufríssem de 7 a 10 horas de programação audiodescrita por semana. O público com deficiência visual foi regularmente entrevistado durante essa avaliação no intuito de coletar seus comentários acerca de todos os aspectos do serviço. *A trial national service was operated across peak-time ITV and BBC services between the months of July and November 1994 in which 100 special set-top receivers allowed viewers to enjoy 7-10 hours of described programming per week. The visually impaired viewers were regularly interviewed throughout the trial to gather their comments on all aspects of the service* (ITC guidance, 2000, p. 4).

para realização da AD que está cada vez mais curto, uma vez que a tendência atual das emissoras é utilizar as vinhetas para anúncios de sua grade de programação.

Com relação à AD da apresentação de novelas, as diretrizes britânicas sugerem como opção um breve resumo do episódio anterior sobre as vinhetas, uma vez que estas são sempre iguais. Não concordamos com essa sugestão, pois acreditamos que sua função é mais facilitadora (didática) do que de acessibilidade. Tal sugestão também desconsidera a função comunicativa das vinhetas de prepararem o telespectador para a leitura do texto visual.

Vejamos a seguir algumas considerações acerca da construção do personagem teleficcional, tomando como ilustração fragmentos das minisséries policiais.

4.3.2 PERSONAGEM

Na construção do personagem teleficcional, a relação entre o ser fictício e o ator que o interpreta é bastante forte e peculiar, a ponto de o telespectador os fundirem e os confundirem algumas vezes (PALLOTTINI, 1998, p.141). Nesse sentido, atores quando fazem papéis de vilões costumam ser hostilizados nas ruas, enquanto os que interpretam os mocinhos tendem a receber demonstrações de afeto, como se fossem os próprios personagens. O impacto causado pelo personagem que o ator interpreta varia conforme o formato teleficcional, quanto mais extensa e frequente for a trama, maior será o envolvimento do telespectador com os seres fictícios. Assim, as telenovelas e as minisséries (principalmente as mais longas) são os formatos que costumam provocar essa relação de intimidade com o público.

O telespectador é normalmente afetado pelos personagens que o visitam diária ou semanalmente, provocando-lhe alegria, raiva, angústia; uma série de emoções que o faz esperar pelo capítulo ou episódio seguinte. A relação entre os dois é tão forte que, a depender do formato teleficcional, a empatia ou não do telespectador influencia diretamente no destino dos personagens, fazendo-os crescer ou desaparecer da trama, como ocorre nas telenovelas, devido ao seu caráter aberto. Verificamos com isso que a construção dos personagens é fundamental na teleficção, pois é principalmente desse aspecto que depende o vínculo do público com a obra.

Quanto ao processo de construção do personagem teleficcional, Pallottini (1998, p. 144) afirma que ele nasce na sinopse, sendo posteriormente avaliado pelo diretor, pela equipe e pelo ator que o interpretará. Depois, quando o personagem é aceito, composto fisicamente e interiormente criado, vai ser apreciado pelo público que é amplo, heterogêneo, regularmente desatento, crítico e ávido. Esse processo, portanto acarreta em repetições passíveis de observação quando comparamos os produtos teleficcionais. Essa reiteração é uma estratégia

que tanto acelera o processo de criação quanto organiza, direciona e medeia a leitura do público tão diverso. Assim, há autores que preferem um determinado gênero narrativo, influenciando na recorrência de alguns personagens-tipo e de alguns núcleos dramáticos em suas obras. Para interpretação dos personagens, alguns autores têm preferência por determinados atores; há casos de personagens que são concebidos já visando um ator específico. Alguns autores também costumam trabalhar com os mesmos diretores, de modo que a construção do personagem na tela pode ter repetições. Gilberto Braga, por exemplo, costuma trabalhar com a direção de Denis Carvalho. O autor tem preferência por narrativas policiais, em que há sempre mortes misteriosas, assaltos, investigações, poderosos corruptos, por exemplo. Suas obras costumam contar com uma recorrência de determinados atores na posição de protagonistas, como por exemplo Fábio Assunção e Malu Mader, na minissérie *Labirinto* (1998), dobradinha repetida nas novelas *Força de um desejo* (2000) e *Celebridade* (2004).

Atentar para esses aspectos de produção é uma tarefa importante para o audiodescritor, pois, como podemos observar, eles vão orientar a leitura do produto teleficcional. O espectador com deficiência visual ou não, por meio dos paratextos, têm acesso a algumas informações da obra antes mesmo de assisti-la pela primeira vez. As chamadas de elenco, por exemplo, costumam apresentar os atores, o(s) diretor(es) e o(s) autor(es) do produto teleficcional, de modo que o público já consegue prever alguns elementos da história. No caso da chamada de *Labirinto*, por exemplo, após uma sequência de imagens dos personagens prontamente identificados com os nomes dos atores que os interpretarão e uma trilha musical intercalada por barulhos de tiros e sirenes, uma voz masculina em *off* anuncia: “Nesta segunda, estréia a próxima minissérie brasileira de Gilberto Braga. *Labirinto!*” (conferir vídeo no disco 1 em anexo). O telespectador familiarizado com as obras do autor fará previsões sobre o que se pode esperar da narrativa e os efeitos sonoros irão reforçar, para o público deficiente visual, a temática policial da história⁷¹. Acreditamos que não é possível negligenciar essas informações durante a análise do produto teleficcional a ser traduzido.

Ainda a respeito da relação entre autores, atores e personagens na teleficção, vale salientar que o número de profissionais na teledramaturgia brasileira parece pequeno diante da quantidade de programas produzidos, de modo que verificamos uma frequente repetição das equipes de autores/ roteiristas, bem como uma forte recorrência de determinados atores se

⁷¹ É importante destacar a necessidade de se audiodescrever também as chamadas dos produtos teleficcionais para que seu propósito comunicativo se realize em sua plenitude também para o telespectador com deficiência visual, pois há informações imagéticas relevantes (como a apresentação dos atores, segundo o exemplo) que não são apreendidas por esse público.

alternado entre os elencos de telenovelas, minisséries e seriados. Para o público com deficiência visual, essa reiteração do elenco e da equipe de produção é válida por permitir um rápido reconhecimento de alguns aspectos, como por exemplo, o gênero narrativo a partir do autor da obra e a relação ator/ personagem a partir da familiaridade com as vozes dos atores. Atentar para esses aspectos é pertinente para o audiodescritor prever algumas expectativas e inferências do público com relação ao gênero da obra e o elenco envolvido.

A construção do personagem teleficcional se dá tanto por suas ações e falas quanto pela sua interação com os demais personagens, de modo que não há necessidade da audiodescrição fornecer informações biográficas extras, pois o próprio programa se encarregará disso ao longo de sua exibição. Os aspectos físicos dos personagens, no entanto, devem ser descritos.

Quanto aos atributos físicos, é importante verificar que normalmente há uma uniformidade ao longo de toda a obra teleficcional, de modo que transformações (em termos de cabelo, medidas, bronzeado, figurino e maquiagem) só ocorrem se forem pertinentes para a narrativa, fato comum até mesmo em obras de grande extensão como a telenovela. Observar essa unidade com relação à composição física dos personagens possibilita ao audiodescritor evitar, em suas descrições, repetições desnecessárias, aproveitando os espaços para traduzir outros aspectos narrativos que sejam relevantes. É digno de nota, no entanto, que nem sempre todos os telespectadores acompanham as tramas teleficcionais desde seu início, de modo que algumas reiterações em termos dos atributos físicos dos personagens devem ser feitas, a questão é saber a medida certa para fazê-las, mas acreditamos que essa medida será encontrada com a prática e com a resposta do público com deficiência visual.

Em qualquer narrativa teleficcional, o personagem é determinado e transformado pela câmera, pelo som, pelos cenários em que está inserido, pelas roupas, pelo penteado, pela maquiagem, pelas luzes à sua volta, pelas cores que o caracterizam, pela sua frequência de aparição, pela música escolhida para identificá-lo, pelo som ou pelo gesto que lhe é exclusivo, portanto, elementos visuais e acústicos que interagem de forma harmônica constituindo um ser fictício coerente e capaz de envolver o telespectador emocionalmente. Nessa perspectiva, há vários signos característicos do meio audiovisual que devem ser lidos e decifrados pelo telespectador para que o personagem seja construído efetivamente. Um dos trabalhos do audiodescritor é, portanto, decifrar a relação de todos esses signos e recodificá-los verbalmente para que o telespectador com deficiência visual chegue a uma construção do personagem coerente com a estrutura da narrativa da obra.

De acordo com Pallottini (1998, p. 148), a teleficção recorre bastante aos *closes* e aos recursos de campo e contra-campo, de modo que os diálogos são essenciais na construção do personagem na tevê. Diante disso, muitos produtos teleficcionais contam suas histórias fundamentalmente por meio do código verbal, seja pelos diálogos entre personagens ou por narradores em *off* ou até por monólogos, fenômeno observado principalmente nas telenovelas e nos seriados. Nessa perspectiva, a pesquisa do Audetel revela que várias telenovelas não possibilitam longas descrições, pois os diálogos estão sempre presentes, havendo pouco registro de sequências puramente visuais. Quando estas ocorrem, no entanto, os telespectadores pesquisados acharam a descrição necessária. Na teleficção brasileira, observamos que as minisséries seguem uma estrutura narrativa mais pautada no código visual do que os demais formatos, sendo por esta razão mais lacunar para o público com deficiência visual.

É comum na narrativa teleficcional o uso de músicas para caracterizar um personagem, um par, ou um grupo de personagens. Segundo Pallottini (1998), essa é uma herança do melodrama teatral e da ópera, dois gêneros que constituem a origem do formato. No melodrama, afirma a autora, músicas identificam personagens e situações e são retomadas de várias formas, preparando e caracterizando pessoas e acontecimentos (PALLOTTINI, 1998, p. 148). Nesse sentido, as descrições devem evitar as sobreposições sobre essas músicas, possibilitando que o público com deficiência visual as perceba e faça suas associações com os personagens e as situações que os envolvem.

Com relação ao comportamento, o personagem teleficcional costuma ser tipificado: a fofqueira, a ferosa, o canastrão, a religiosa, o político corrupto, o policial honesto, para citar alguns, tipos que normalmente seguem uma unidade ao longo da narrativa, o que facilita o rápido reconhecimento do telespectador e deve ser considerado no momento da tradução.

Pallottini (1998, p. 160) destaca, no entanto, que “não se pode esperar que o personagem de ficção permaneça sempre igual ao que foi mostrado no início da criação”. Ele sofrerá transformações motivadas por circunstâncias externas, êxitos e fracassos, paixões, condições sociais e econômicas, alterações que poderão ocorrer de diversas maneiras, conforme o gênero. Nesse sentido, a autora afirma que o personagem “é um composto mutável com características fundamentais”. O personagem teleficcional bem construído deve apresentar uma unidade básica e uma “potência de mudança”, ou seja: se um determinado personagem pode vir a ser um assassino, embora tenha tido sempre comportamento exemplar, é necessário que o telespectador seja preparado por meio de indicações. Há casos em que a

teleficção apresenta tais indicações por meio de códigos visuais, cabendo ao audiodescritor reconstruí-las na sua tradução de forma que o ser ficcional mantenha uma coerência.

Essas transformações as quais o personagem está sujeito costumam ser desencadeadas primeiramente num conflito interno. “São desejos conflitivos, os impulsos contraditórios de destruir ou construir, de amar ou renunciar, de escolher este ou aquele caminho” (PALLOTTINI, 1998, p. 163). Quanto mais próximo do modelo humano o personagem for construído, mais conflitos interiores ele deverá apresentar.

Nas teleficções, o personagem em conflito deve, em algum momento da narrativa, expressá-lo de alguma maneira, de modo que o telespectador perceba a existência do conflito. Nesse sentido, a complicação psicológica do personagem deve ser transmitida por meio de pistas externas. Assim, o que era subjetivo precisa objetivar-se de alguma maneira, seja por meio de diálogos, recursos visuais, gestos, atitudes, da ação em si, isto é, de forma “apreensível pelo espectador, que, assim, tomará ciência de que aquele é um caráter dividido, portanto passível de sofrer uma eventual e gradual modificação” (PALLOTTINI, 1998, p. 164). Quando essa objetivação do conflito interno é feita por meio de recursos visuais, no caso, gestos ou expressões faciais, por exemplo, ela precisa ser traduzida via audiodescrição. Nesse sentido, a descrição dos gestos e a interpretação das expressões faciais é que vão dar indícios, ao telespectador com deficiência visual, da evolução dos personagens ao longo da narrativa e vão expressar suas emoções e reações diante dos elementos e dos demais seres fictícios que o cercam.

De acordo com Balogh (2002, p. 61), os personagens são peças centrais em qualquer modelo narrativo, pois as ações executadas por eles, no intuito de atingir seus objetivos, é o que constitui o cerne da narrativa. Essas ações, no entanto, ocorrem num dado tempo e espaço narrativo. Diante disso, vejamos a seguir algumas considerações acerca da construção espaço-temporal no âmbito da teleficção, tomando, como ilustração, fragmentos das minisséries policiais.

4.3.3 ESPACIALIZAÇÃO E TEMPORALIZAÇÃO

No meio audiovisual, espaço e tempo se constroem a partir de um conjunto de dicotomias do tipo: interior/ exterior, artificial/ natural, urbano/ rural, pequeno/ grande, cheio/ vazio, indefinido/ definido, escuro/ claro, dia/ noite, dentre outras. Essas dicotomias são importantes na programação espacial e temporal do discurso teleficcional (BALOGH, 2002), especialmente se forem considerados os gêneros dos formatos. Assim, o tema e o teor da ficção implicam na espacialização e na temporalização da narrativa, influenciando na

frequência de cenas internas e externas, em locações rurais ou urbanas, no predomínio e na característica de determinados espaços, bem como na quantidade de cenas diurnas e noturnas, claras ou escuras.

Os interiores, por exemplo, são mais utilizados em tramas urbanas e com mais densidade psicológica. Segundo Pallottini (1998, p. 61), nesse tipo de obra, não é comum que revelações importantes sejam feitas em externas, pois possivelmente, a atenção do telespectador estaria dividida entre as solicitações da visão da imagem e do texto. As narrativas policiais, por serem fortemente pautadas no mistério e em ações desencadeadoras de tensões e de grandes revelações, seguem esse princípio. Os ambientes, nesse caso, tendem a ser apresentados parcialmente e de forma fragmentada, de modo que o foco de atenção se mantenha no suspense da trama. Nesse sentido, Balogh (2002, p. 72) aponta que a representação espacial no gênero policial dá preferência a ambientes “interiores, artificiais, urbanos, pequenos ou fechados, cheios e escuros”, sendo os espaços quase indefinidos. Nesse gênero também se verifica o predomínio de cenas noturnas. Programação espacial e temporal perfeita para a temática do crime, essencial na narrativa policial e semelhante ao gênero de *film noir*.

Os espaços exteriores, por outro lado, são mais representativos nas narrativas rurais, havendo o predomínio de ambientes naturais, grandes, claros e vazios. Além de preferência por cenas diurnas, esse tipo de construção espacial e temporal tem um caráter mais contemplativo, fazendo com que o telespectador passe períodos significativos da narrativa, desfrutando a beleza de paisagens naturais. É uma maneira de desacelerar o público, preparando-o para a dinâmica do universo narrado.

Segundo Pallottini (1998, p. 136), as passagens de tempo ocorrem no interior do capítulo, especialmente nos casos de programas exibidos em frequência quase diária. Isso se deve, segundo a autora, ao gancho, técnica de criação do suspense. Nesse sentido, se um capítulo termina no meio de uma cena é esperado que no capítulo seguinte a mesma cena seja desenvolvida e resolvida, satisfazendo a expectativa gerada, solucionando o mistério.

Na teleficção, principalmente, as grandes passagens de tempo são pontuadas, para isso costuma-se usar legendas: “alguns dias depois”, ou “meses depois”, ou “anos depois” ou datas específicas - “28 de fevereiro de 1989” ou “03 de agosto de 1954”. Outra técnica utilizada para a passagem de tempo é feita por meio de um personagem, em diferentes fases de sua vida, executando a mesma ação, mostrada pela mesma perspectiva. Em minisséries, esse segundo tipo de passagem de tempo é mais frequente em biografias romanceadas, como nas minisséries *Um só coração* (2004), *JK* (2006) e *Maysa* (2009), por exemplo. Tem-se tornado

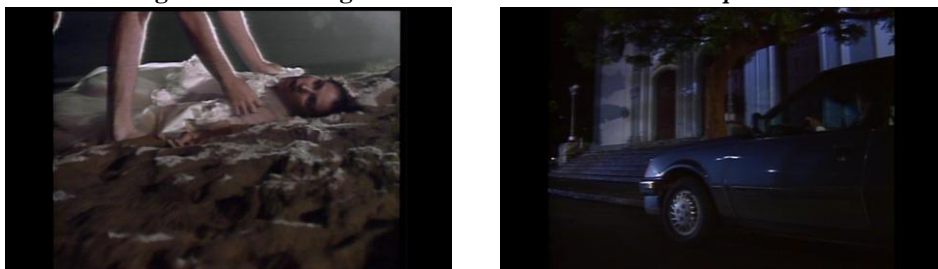
comum também uma montagem acelerada de imagens alternadas de uma cidade em diferentes momentos do dia (manhã, tarde e noite).

Quanto às curtas passagens de tempo, ou seja, o transcorrer de minutos ou de horas, elas não são indicadas, sendo percebidas pelo desenrolar das ações, pelo fluxo dos acontecimentos. A minissérie *As noivas de Copacabana*, por exemplo, inicia com um casal namorando na praia durante o entardecer. No minuto seguinte, já está escuro e, ainda na praia, o rapaz estrangula a moça durante o ato sexual e depois a veste com um vestido de noiva. Na cena subsequente, o rapaz abandona o corpo da moça na calçada de uma igreja. Em seguida, imagens do amanhecer na praia e de uma viatura da polícia que vai ao encontro da vítima. Os seis minutos iniciais da referida minissérie apresentam, portanto, entre imagens entrecortadas, mais de 12 horas de história narrada. O telespectador aceita e reconhece essa temporalização mediante o fluxo dos acontecimentos e a sequência lógica (entardecer/ noite/ madrugada/ amanhecer) do tempo das cenas.

Essa construção temporal por meio de elipses é utilizada de forma sistemática no discurso audiovisual, cabendo ao contexto “a função de preencher e eliminar o sentido dos vazios ou dos acontecimentos não registrados” (GARCIA JIMÉNEZ, 1990, p. 390). Essa estratégia no audiovisual de se omitir acontecimentos da sequência temporal e deixá-los presumidos ou subtendidos “tem o seu equivalente na representação atual do espaço fílmico” (BALOGH, 2002, p. 75), que tem se tornado cada vez mais fragmentado e dinâmico em termos de montagem. Se antigamente nos filmes havia longas tomadas descritivas dos ambientes, na contemporaneidade, os espaços fílmicos costumam ser apresentados de forma entrecortada a partir das ações dos personagens, desencadeando uma aceleração da narrativa.

Segundo Balogh (2002), em alguns formatos teleficcionais, como a telenovela (e acrescentamos aqui a minissérie), o tratamento da temporalidade e da espacialidade costuma unir as tendências antigas e contemporâneas de montagem. Nessa perspectiva, continuando com o exemplo do início da minissérie *As noivas de Copacabana* (1992-2009), observamos que a edição da imagem acelera o ritmo da narrativa:

Figura 19 - Montagem acelerada em *As noivas de Copacabana*



Fonte: DVD da minissérie *As noivas de Copacabana* (2009 – disco 1)

Na figura 19, por meio de uma elipse, temos uma ilustração da estratégia que retoma a tendência contemporânea de construção da imagem. No caso, não há registro dos dois personagens entrando no carro, nem do trajeto percorrido pelo carro da praia até a igreja - informação que é inferida pelo telespectador por meio do contexto. No mesmo fragmento, verificamos também a presença de breves imagens descritivas, como a da fachada da igreja, remetendo a uma tendência de construção da imagem mais antiga. No caso, a câmera se movimenta lentamente de cima para baixo, apresentado a frente da igreja, local recorrente na história, pois é onde o *serial killer* da minissérie deixa os corpos de suas vítimas.

Figura 20 - Tomada descritiva em *As noivas de Copacabana*



Fonte: DVD da minissérie *As noivas de Copacabana* (2009 – disco 1)

Acreditamos que a mescla entre essas duas tendências de construção da imagem nas minisséries, por exemplo, implicará numa oscilação “do que”, “do quanto” e “de como” audiodescrever. Os trechos com montagem mais acelerada demandarão a redução da descrição e a aceleração do tempo de entrada e saída da mesma. Os fragmentos mais descritivos, por sua vez, possibilitarão uma descrição mais detalhada e mais lenta. A variação da montagem implica diretamente no ritmo da narrativa e este deve ser acompanhado pela audiodescrição, de modo que o espectador com deficiência visual acompanhe o fluxo narrativo em tempo parecido com o de um vidente.

Quanto à estruturação temporal, a teleficção, em especial a telenovela, apresenta muitas redundâncias referentes a fatos já registrados – fofocas, recordações de personagens, comentários, recursos que retardam o fluxo temporal da narrativa para se dirigir à recepção com o intuito de conquistar novos telespectadores cativos para o programa (Balogh, 2002, p. 75). Essas estratégias normalmente são fundamentadas no código verbal e, por isso, não devem se configurar como um problema para a AD. É digno de nota que essa seja uma estratégia bem menos recorrente em minisséries, uma vez que sua narrativa é muito mais compacta do que a telenovela.

Com relação à representação espacial, ela costuma ser bastante fragmentária e com número reduzido de tomadas que localizam os grupos de personagens, o que acelera o fluxo narrativo. De acordo com Balogh (2002):

algumas tomadas de mansão dos ricos, a fachada do prédio da classe média, a vista do conjunto da vilinha dos pobres, sempre reiteradas terminam por constituir o ritual de entrada na vida desses núcleos de personagens. A representação de uma cidade também é construída dos fragmentos de seus ícones mais conhecidos: o Ibirapuera, a avenida Paulista, [...] e mais uma ou outra imagem significam São Paulo. O espaço representado se resume a uma colagem de fragmentos (BALOGH, 2002, p. 76).

Assim, verificamos que a temporalidade e a espacialidade são aspectos intrinsecamente relacionados na organização do discurso narrativo teleficcional. A compreensão dessa relação é fundamental para o audiodescritor selecionar “o que” audiodescrever em termos de construção espacial, dentro de um intervalo de tempo determinado, nesse caso, o tratamento das repetições na teleficção deve ser considerado. A passagem de um dia para o outro em produtos teleficcionais, por exemplo, costuma ocorrer por meio da repetição de imagens diversas que representam o amanhecer de uma cidade. Numa narrativa de caráter rural, costuma-se utilizar galos cantando, o sol nascendo, pessoas acordando, pequenas movimentações numa cidadezinha. As narrativas urbanas, por sua vez, mostram o amanhecer na praia, transportes públicos lotados de pessoas indo trabalhar, comércio abrindo as portas, para citar apenas algumas imagens recorrentes. Acreditamos que seja pertinente refletir se a repetição dessas sequências de imagens deverá sempre constar no roteiro de audiodescrição ou se em alguns momentos elas podem ser reduzidas, visando a antecipação de algumas informações relevantes.

A temporalização e espacialização são elementos fundamentais em qualquer estrutura narrativa, de modo que sua percepção é essencial para a compreensão da história. Na ficção televisiva podemos observar que tanto as longas quanto as curtas passagens de tempo, bem como as mudanças e a localização dos espaços cênicos, são normalmente pautadas no código imagético verbal ou não-verbal, de maneira que sua identificação por parte do telespectador com deficiência visual só seria possível via audiodescrição, portanto, dignas de atenção durante o processo tradutório.

Após essas considerações acerca da construção do tempo e do espaço na teleficção, vejamos a seguir aspectos acerca da focalização, ou seja, da perspectiva pela qual o espaço e os personagens são construídos.

4.3.4 FOCALIZAÇÃO OU PONTO DE VISTA

Enquanto na literatura a focalização é um elemento narrativo fortemente ligado ao narrador, na narrativa audiovisual, ela é construída por vários níveis informativos, tais como: o diálogo entre os personagens, a imagem e a montagem. Nesse sentido, Moreira (2005, p. 29) destaca o caráter dramático inerente ao sistema audiovisual “que confere à representação/atuação dramática e à demonstração pelas imagens um desempenho narrativo que não presenciamos num conto ou num romance”. No audiovisual, portanto, a história é narrada pela representação das ações e das falas dos personagens diante da câmera. Assim, de acordo com Pallottini (1998, p.171), a câmera narra ao mostrar algo (o quê?), normalmente personagens em situação; por algum motivo (por quê?), gerando um dado efeito (para quê?) e de uma determinada maneira (como?). Ao observar essas questões, o analista passa a compreender a construção do foco narrativo ou do ponto de vista em determinada obra audiovisual.

Segundo Pallottini (1998), na teleficção, a totalidade da narração não se dá pela câmera, mas pelo conjunto formado por meio da imagem e do áudio do programa, construído pela instância narrativa⁷². Na televisão, portanto, o cenário bem elaborado, uma boa iluminação, a escolha bem feita do ângulo de visão, a trilha musical adequada, os diálogos bem construídos também servem, ampliam, facilitam a narração da história, envolvendo o telespectador e direcionando seu olhar para eventos, ações, personagens e cenários específicos.

A câmera, por meio de sua seleção expressiva e auxiliada pelo áudio, compõe os personagens, dando-lhes características de vilão, de herói, de ingênuo, para citar algumas. A estrutura narrativa teleficcional, segundo Pallottini (1998, p.172), possibilita que mesmo o telespectador desatento perceba facilmente “se o autor-narrador sente pelo personagem focalizado uma predileção especial ou não”. Isso se dá por meio dos recursos de áudio e de vídeo que identificam tal personagem, como a música-tema, a sua apresentação na abertura do programa, o modo de focalizá-lo em cena, nas suas entradas e em suas intervenções dramáticas. Compreender o foco sob o qual cada personagem é construído é tarefa importante para o audiodescritor, pois assim o tradutor perceberá a dimensão e função de cada um dentro da narrativa, facilitando sua seleção e reconstrução na AD.

⁷² A *instância narrativa* é que articula as relações entre as formas fundamentais do narrador (quem fala, como...) e as três perspectivas possíveis (neutra, do narrador e do personagem) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos no leitor (REUTER, 2007, p. 75). Apesar da literatura na área definir “uma perspectiva neutra”, não a consideraremos nesse estudo, pois acreditamos que a construção de um olhar sobre algo carrega sempre uma intenção, um objetivo, de modo que consideramos a neutralidade impossível.

Quanto à construção do interior do personagem focalizado na teleficação, apesar da presença e da relevância incondicional da câmera, ainda é a palavra, ou seja, o diálogo a melhor forma de expressão do subjetivo. Nesse sentido, Pallottini (1998, p. 175), referindo-se à teledramaturgia, destaca que:

Se o protagonista está triste, infeliz, deprimido porque algo lhe aconteceu e não chegou ao nosso conhecimento, ele depois de mostrar-se abatido, de olhar pela janela, de derramar algumas lágrimas, tem de *falar*. E se algo lhe aconteceu que chegou ao nosso conhecimento, ele tem de falar, para que saibamos *como* ele foi atingido, *quanto* ele foi atingido que consequências provocou na sua alma, nos seus sentimentos, nas suas emoções, o mal que o atingiu.

A fisionomia abatida, o olhar perdido são apenas indícios para o telespectador do estado emocional do personagem, sendo, no meio televisivo, as palavras a única forma de apresentar com exatidão o interior do ser fictício. O audiodescritor deverá descrever na medida do possível esses indícios apresentados a partir da performance do ator diante da câmera, viabilizando a apreensão dos mesmos por parte do telespectador com deficiência visual, preparando-o para o momento em que o personagem de fato verbalize suas emoções e seus sentimentos. O tradutor deverá também estar atento aos elementos acústicos que acompanham a cena para que eles sejam também apreendidos pelo público com deficiência visual, pois enquanto um personagem chora fitando o horizonte pela janela, por exemplo, poderá haver uma música triste de fundo além de soluços e gemidos, significativos para a composição do estado emocional do personagem.

Além dos personagens, os espaços e os objetos cênicos são elementos narrativos focalizáveis. Eles podem ser focalizados de modo objetivo (perspectiva do narrador), no caso, a câmera transita nos espaços e focaliza determinados objetos apenas com a finalidade de descrevê-los ou de contextualizar a cena (conforme o exemplo da fachada da igreja na minissérie *As noivas de Copacabana*); ou eles podem ser focalizados de maneira subjetiva, no caso, construindo uma perspectiva a partir do olhar dos personagens. Essa construção de diferentes perspectivas, por meio da montagem, é significativa para a narração de uma história no audiovisual e sua utilização varia conforme o formato e o gênero.

Conforme apontamos anteriormente, os produtos teleficcionais tendem a utilizar planos mais fechados, focalizando mais o rosto dos personagens (plano e contra-plano), uma vez que o diálogo é dos elementos mais representativos nesse modo de narrativa audiovisual. Verifica-se, no entanto, que formatos mais experimentais, como as minisséries por exemplo, diversificam um pouco no modo de construção da imagem, inovando com ângulos, planos e

movimentos de câmera pouco usuais na televisão, o que pode acarretar uma construção de foco narrativo diferenciado em relação aos demais formatos teleficcionais, conforme os exemplos na figura abaixo:

Figura 21 - Diferentes perspectivas em *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

A focalização dos produtos teleficcionais é também construída segundo o gênero da narrativa. Segundo Saraiva e Cannito (2009, p. 136-137):

Num melodrama no qual o protagonista é uma vítima, predominará o foco narrativo centrado nele, para observarmos seu sofrimento. As eventuais mudanças de foco para os algozes serão curtas, já que não é objetivo da narrativa particularizar as forças que produzem o sofrimento da vítima, muito menos dar atenção a esses antagonistas a ponto de compreender suas razões. Já numa comédia, em que os conflitos são passíveis de solução, o foco narrativo tende a variar, uma vez que é preciso compreender os vários lados para que uma conciliação seja possível.

Assim, as variações dos focos narrativos costumam ser ordenadas segundo os princípios de cada gênero. Além disso, os gêneros estabelecem o uso e a recorrência de determinadas perspectivas. Os policiais, por exemplo, costumam focalizar detalhes de objetos cênicos pertinentes para a história, bem com as partes do corpo dos personagens (normalmente as mãos, os olhos e a boca), utilizando, portanto, muitos planos aproximados, de modo a direcionar o foco de atenção do telespectador para elementos específicos da história, no caso, o crime, conforme a figura a seguir:

Figura 22 - A focalização no detalhe das narrativas policiais

Agosto

Labirinto

Luna Caliente



Fontes: DVD das minisséries *Agosto* (2004 – disco 2), *Labirinto* (1998 – internet) e *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

Esses mesmos objetos focalizados costumam ser retomados ao longo da narrativa policial, por meio do diálogo ou de imagens aproximadas, à medida em que a trama avança no processo investigativo. Isso pode ocorrer a partir de memórias do criminoso ou por conjecturas e descobertas do investigador. Na figura abaixo, por exemplo, apresentam-se três momentos da minissérie *Luna Caliente* em que a calcinha rasgada é o elemento focalizado:

Figura 23 - Recorrência de um objeto focalizado em *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999- compacto/ colecionador)

Na primeira figura, Ramiro no intuito de tirar um lenço do bolso para enxugar o suor de sua testa, depara-se com a calcinha rasgada de Elisa. Na segunda figura, num *flashback*, Ramiro lembra que a calcinha rasgada está no bolso de Bráulio em algum lugar no fundo do rio. Na terceira figura, durante o interrogatório, o inspetor mostra a calcinha rasgada encontrada no bolso de Bráulio. Diante disso, é importante perceber que o fio condutor de uma história é construído a partir de um ou de vários pontos de vista e que esse jogo de focalização é ordenado conforme o gênero da narrativa.

Segundo Saraiva e Cannito (2009, p. 137), o foco narrativo deve ser construído de modo variado, não somente para conquistar o interesse do espectador (não o entediando), mas para progredir na relação com a situação mostrada e as questões nela envolvidas. É importante observar o modo como a história é tecida e sob quais visões ela é contada no audiovisual. Isso não pode ser percebido se as peculiaridades do meio, tais como câmera, luz e áudio, não forem consideradas.

Acreditamos que o modo como a linguagem audiovisual estabelece esse jogo de diferentes focos narrativos se configura como mais um desafio na elaboração dos roteiros de audiodescrição. Se as mudanças de focalização contribuem para a construção dos personagens, dos espaços e do fluxo narrativo como um todo, é fundamental que elas sejam recriadas na audiodescrição. Precisamos refletir, no entanto, como isso pode ser feito dentro das restrições tradutórias que envolvem a AD, tais como o tempo e o espaço reduzidos para inserções descritivas.

Diante de todo o exposto, verifica-se que os produtos teleficcionais são concebidos em função da sua recepção, de modo que a produção, a obra e sua circulação são estruturadas visando determinados efeitos, respostas previstas, do público. Nesse sentido, Gomes (2004, p.42), a partir de Aristóteles, salienta que a realização de qualquer obra é seu efeito, sendo este pensado em função de quem a desfruta ou a aprecia. No caso da televisão, esses apreciadores são variados, heterogêneos, dispersos, de forma que os efeitos de seus produtos tendem a uma padronização, a um esquema amplamente aceito que se reproduz nos formatos e nos gêneros teleficcionais consagrados.

Consideramos que o reconhecimento desses efeitos programados que envolvem os produtos teleficcionais é uma etapa importante no processo de análise dos audiodescriptores. Nesse sentido, o presente trabalho irá se ater à observação dos programas de efeitos em minisséries policiais e seu impacto no processo de audiodescrição, tomando como exemplo a AD de *Luna Caliente*. Para isso, serão considerados: o contexto de produção da obra; a instância de fruição e consumo da minissérie em questão; sua macroestrutura da narrativa; seus recursos narrativos; cênicos e audiovisuais. Esses aspectos serão discutidos a seguir durante a análise da estrutura narrativa da minissérie em estudo e suas implicações para a elaboração de uma versão do roteiro de audiodescrição.

5. A AUDIODESCRIBÇÃO DE *LUNA CALIENTE*: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO À LUZ DA NARRATOLOGIA

Esta seção tem por objetivo descrever e analisar as estratégias tradutórias utilizadas na elaboração de dois roteiros de audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*, um elaborado pela presente pesquisadora (versão PQ), que partiu de uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da minissérie, e outro elaborado por uma audiodescritora colaboradora (versão CL), que não partiu dessa análise. Com isso, busca-se verificar de que maneira as particularidades do formato minissérie e do gênero policial são recriadas nas estratégias discursivas de cada versão dos roteiros de AD.

A presente seção está dividida em quatro partes. Na primeira, são apresentados os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa. Na segunda parte, analisa-se a estrutura narrativa de *Luna Caliente*, tomando como critérios seu formato de minissérie e seu gênero policial; e descrevem-se suas implicações para a elaboração da versão PQ do roteiro de AD. Na terceira parte, comparam-se os dois roteiros de audiodescrição de *Luna Caliente*: a versão PQ, elaborada a partir de parâmetros narratológicos sistematizados, com a versão CL, elaborada segundo a observação de alguns elementos narrativos, porém de forma não sistemática. Busca-se, nesta subseção do trabalho, identificar as semelhanças e as particularidades entre as duas versões, visando observar de que maneira uma análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente* contribuiu efetivamente para a elaboração de um roteiro de AD mais comprometido com a reconstrução das particularidades do formato e do gênero do programa. Na quarta e última parte, apresenta-se uma breve reflexão sobre possíveis parâmetros narratológico-discursivos para a audiodescrição de uma minissérie policial a partir do estudo realizado com *Luna Caliente*.

5.1 PROCEDIMENTOS E METODOLOGIA DE ANÁLISE

Esta pesquisa é descritiva, uma vez que propõe reflexões sobre uma abordagem narratológica sistemática para a audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*, mediante a descrição de suas características, estabelecendo-se relações entre as particularidades do formato, do gênero policial e as especificidades do gênero audiodescritivo. Quanto à sua natureza, trata-se de uma pesquisa qualitativa, uma vez que se interpretam os aspectos narratológicos dos dois roteiros de AD da minissérie, tomando-se como referência alguns princípios narrativos segundo Bal (1997), Balogh (2002), Bordwell (1985), Bordwell & Thompson (2008), Fulton (2005), Gomes (2004), Pallottini (1998), Saraiva e Cannito (2009),

bem como as considerações de Jiménez Hurtado et al. (2007a; 2007b; 2010) acerca do gênero audiodescritivo.

Quanto ao *corpus*, ele é constituído pela minissérie policial *Luna Caliente* (Rede Globo, 1999) e pelos dois roteiros de audiodescrição, a versão PQ e a versão CL (confira disco 1 em anexo). Este estudo, portanto, está dividido em duas fases interdependentes: (1) montagem e (2) análise do *corpus*.

A fase de montagem foi desenvolvida em duas etapas. A primeira compreendeu a análise da estrutura narrativa da minissérie policial *Luna Caliente* e a elaboração da versão PQ do seu roteiro de audiodescrição. Ela foi realizada da seguinte forma:

- Análise da minissérie, atentando-se para: o contexto de produção da obra; sua instância de fruição e consumo; os aspectos da sua macroestrutura narrativa; os elementos narrativos da sua microestrutura, seus recursos cênicos e audiovisuais; de modo que se buscou primeiro compreender a obra teleficcional por meio de um mapeamento de seus aspectos extra-textuais e textuais para depois se estabelecer estratégias tradutórias para sua audiodescrição. Trata-se de uma adaptação da proposta do Grupo de Pesquisa A Tevê⁷³ para análise de ficção seriada televisiva (telenovelas, minisséries e seriados). A proposta do grupo é pautada na poética do audiovisual formulada por Gomes (2004), que considera princípio metodológico a compreensão de uma obra como elemento composto por três dimensões: *efeitos*, *estratégias* e *meios* ou recursos, sendo que:

meios são recursos ou materiais que são classificados e organizados visando a produção de efeitos na apreciação. *Estratégias* são tais meios estruturados, compostos e agenciados como dispositivos, como forma de programar efeitos próprios da obra. Os *efeitos* são a realização dos meios e das estratégias sobre a apreciação, são o filme como resultado, como obra. (GOMES, 2004, p. 44)⁷⁴

- Elaboração de parâmetros narratológicos fundamentais para a criação do rascunho do roteiro de AD de *Luna Caliente*, a partir da observação do formato minissérie, do

⁷³Laboratório de Análise de teleficção, sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza Romano. Grupo que surgiu em 2001 e integra a Linha de Pesquisa “Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Midiática”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação, da UFBA.

⁷⁴ *Medios son recursos o materiales que son ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos en la apreciación. Estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma de programar efectos propios de la obra. Los efectos son la efectución de medios y estrategias sobre la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como obra.*(GOMES, 2004, p.44)

gênero policial e da adaptação dos parâmetros⁷⁵ narrativos e imagéticos sugeridos por Jiménez Hurtado (2007a; 2007b; 2010) e Payá (2010).

- Criação do rascunho do roteiro de AD da minissérie pela presente pesquisadora, considerando-se os parâmetros inicialmente estipulados. Para o rascunho e posterior revisão do roteiro foi adotado o procedimento sugerido por Araújo (2010) e se utilizou o *software* de legendagem *Subtitle Workshop 2.51*. O referido programa possibilita a marcação do tempo de entrada e saída da AD, a checagem da duração de cada inserção e a visualização do produto a ser audiodescrito. A distinção entre a legendagem e a AD é que esta é posta, preferencialmente, no intervalo entre os diálogos, enquanto aquela ocorre simultaneamente às falas (Araújo, 2010, p. 89).
- Reformulação e detalhamento dos parâmetros narratológicos a partir das especificidades da estrutura narrativa de *Luna Caliente* e seus desafios para a elaboração do seu roteiro de AD.
- Revisão do rascunho do roteiro, tendo em vista os parâmetros narratológicos redimensionados, bem como o ajuste do tempo de cada inserção e a inclusão de algumas rubricas para a locução. Para essa revisão fez-se um mapeamento do roteiro segundo parâmetros narratológico-discursivos pensados para o gênero audiodescritivo. Assim, a partir da adaptação da proposta de Jiménez Hurtado et al. (2010), chegou-se ao seguinte esquema:

Quadro 8 - Exemplo dos parâmetros de análise da VPQ do roteiro de AD	
VPQ DO ROTEIRO DE AD DE LUNA CALIENTE	GÊNERO AUDIODESCRITIVO Linguagem AV - Função - Narrativa AV
21 00:03:40,962 --> 00:03:45,454 <i>CARMEM: Eliza!!!</i> Elisa surge e para na porta. Ao fundo, a lua cheia. <i>CARMEM: Tá lembrada do Ramiro, o filho de Dona Maria?</i>	P. Est./ Esc./ PM Narrar/ Descrever [AÇÃO][DESLOCAMENTO PERS] [AMB][CEN][DIST. ELEM][OBJ CÊNICO]
22 00:03:57,198 --> 00:03:58,896 <i>RAMIRO: Tudo bem?</i> Elisa sorri.	P. Est./ Esc./PP Analisar [PERS][EST. EMOC][ALEG]
23 00:04:00,061 --> 00:04:05,505 <i>RAMIRO: Você tá muito bonita.</i> O rosto admirado dele se funde à imagem da lua cheia que depois se funde ao rosto de Elisa.	Montagem/ Transição/ Fusão Analisar/ F. Simbólica [PERS][EST. EMOC][ADMIRAÇÃO] [TERM. AV]:[MONT][TRANS][FUSÃO]
Fonte: adaptação, aplicação e ampliação dos parâmetros propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010)	

⁷⁵ Parâmetros propostos mediante a constatação de regularidades nas audiodescrições espanholas de mais de 300 filmes, conforme apresentado na terceira seção deste trabalho.

Quadro 8 - Exemplo dos parâmetros de análise da VPQ do roteiro de AD	
VPQ DO ROTEIRO DE AD DE <i>LUNA CALIENTE</i>	GÊNERO AUDIODESCRITIVO Linguagem AV - Função - Narrativa AV
24 00:04:05,581 --> 00:04:06,617 Ela fita Ramiro. <i>CARMEM: Você fez muito bem em ficar por lá, Ramiro.</i>	P. Est./ Esc./ PP Analisar [PERS][FOCALIZAÇÃO]
25 00:05:31,066 --> 00:05:32,881 <i>BRÁULIO: Vamos comer lá fora. Esse calor tá me matando. Traga o seu copo, Ramiro. Ramiro e Elisa se entreolham.</i>	Montagem/ Plano-Contraplano Narrar/relacionar [PERS][FOCALIZAÇÃO]
Fonte: adaptação, aplicação e ampliação dos parâmetros propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010)	

A classificação da linguagem audiovisual (tipos de planos e movimentos, angulações, modo de filmagem, transições, ritmo de montagem etc) possibilitou a identificação da função narrativa da câmera e conseqüentemente a seleção dos elementos narratológicos mais salientes em cada segmento da minissérie. Desse modo, durante o mapeamento do rascunho da VPQ, algumas descrições foram reformuladas no intuito de reconstruir com maior precisão os recursos narrativos audiovisuais elementares para as abordagens temáticas ligadas ao gênero policial de *Luna Caliente*.

A segunda etapa de montagem do *corpus* consistiu na elaboração da versão CL do roteiro de AD pela audiodescritora colaboradora. Primeiramente houve um encontro informal no qual foi entregue o material⁷⁶ para o desenvolvimento do trabalho (no caso, a cópia da minissérie completa, as chamadas da TV e uma versão do *script* da minissérie disponível online⁷⁷) e solicitou-se que o roteiro fosse elaborado também no *software Subtitle Workshop 2.51*, prática já conhecida da colaboradora. Após pouco mais de um mês ocorreu um novo encontro no qual foi recebida a versão CL do roteiro de AD e realizada uma breve entrevista⁷⁸ sobre as estratégias tradutórias adotadas pela colaboradora ao audiodescrever *Luna Caliente*. Para a ocasião, foi elaborado um questionário para traçar o perfil da colaboradora, bem como um esquema de perguntas para verificar se determinados aspectos narratológicos, relevantes nesta pesquisa, foram conscientemente observados em seu ato tradutório.

A fase de análise do *corpus* foi dividida em três etapas. A primeira consistiu na reflexão sobre as especificidades da estrutura narrativa de *Luna Caliente* e suas implicações

⁷⁶ Buscamos fornecer os mesmos instrumentos complementares utilizados, por nós, na elaboração da versão PQ do roteiro de AD, porém deixamos a colaboradora livre para que fizesse uso deles de acordo com sua preferência.

⁷⁷ Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/luna-caliente-cap-1>.

⁷⁸ Apesar de não estarmos avaliando o processo de criação da colaboradora, mas a versão do roteiro produzida por ela, optamos pela entrevista apenas para verificarmos sua posição acerca de alguns aspectos narratológicos importantes neste estudo e posteriormente compararmos, caso seja necessário, com o resultado da sua tradução. A conversa foi gravada e transcrita.

para a elaboração da versão PQ do roteiro de AD. Essa etapa foi concomitante à etapa de revisão do rascunho da versão PQ do roteiro e de detalhamento dos parâmetros narratológicos, apontados anteriormente na descrição da fase de montagem do *corpus*. Estabeleceram-se os seguintes critérios de análise: o formato minissérie, o gênero policial da obra e os elementos narrativos audiovisuais (linguagem AV+ função + aspectos narrativos) mais evidentes. A segunda etapa da fase de análise, por sua vez, compreendeu o estudo comparativo das duas versões do roteiro de AD de *Luna Caliente*. Para isso, foram selecionados os trechos mais representativos da narrativa na constituição do formato e do gênero policial. Após a seleção dos trechos narrativos, identificaram-se suas semelhanças e particularidades no intuito de verificar como uma análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente* contribuiu efetivamente para a elaboração do seu roteiro de AD. Nesse sentido, é relevante salientar que o estudo comparativo entre as duas versões do roteiro não busca qualificá-las como melhor ou pior, mas constatar, a partir dos dois produtos, o papel de uma análise narratológica sistemática da minissérie policial *Luna Caliente* para a elaboração do seu roteiro de audiodescrição. A terceira e última fase de análise resultou numa breve reflexão sobre possíveis parâmetros narratológicos para a audiodescrição de uma minissérie policial a partir do estudo realizado com *Luna Caliente*. O resultado dessas três etapas da fase de análise do *corpus* compõe a estrutura da presente seção. É digno de nota que não se propõe aqui uma análise exaustiva das duas versões do roteiro de AD, tendo em vista que haverá sempre elementos adicionais a serem observados e interpretados.

Embora o foco deste trabalho, dentro de todo o processo de audiodescrição, seja apenas a primeira fase de roteirização, concluída a primeira etapa de análise, optou-se por gravar alguns trechos das duas versões do roteiro de AD de *Luna Caliente* (ver disco 2 em anexo). Com isso, busca-se facilitar a compreensão e a apreciação, por parte dos leitores deste estudo, das estratégias discursivas para audiodescrever algumas cenas aqui analisadas, bem como ilustrar de que forma a audiodescrição é percebida além do roteiro.

Apesar dos roteiros apresentarem algumas rubricas referentes à locução, tem-se consciência de que elas mereceriam maiores reflexões e aprimoramentos, que fogem do escopo deste trabalho, pois adentrariam outros campos de estudo, além da narratologia, como a fonética, a expressão vocal, a comunicação radiofônica, interpretação, tecnologia da fala, como aponta Fernández (2010, p.216). Assim, a realização dessas rubricas na AD gravada não será motivo de discussão nesta pesquisa.

5.1.1 O PERFIL DAS AUDIODESCRITORAS

Colaboradora e pesquisadora fazem parte do grupo de pesquisa TRAMAD, que vem desde 2004 se consolidando no campo dos estudos da tradução audiovisual, com ênfase na audiodescrição voltada principalmente para filmes, teatro e dança. Mediante testes de recepção⁷⁹, o grupo tem avançado na busca de parâmetros de AD que contemplem as preferências do público com deficiência visual. Os atuais parâmetros serão apresentados, a seguir, quando discutiremos o modelo de roteiro de AD praticado pelo grupo.

As duas audiodescritoras, deste trabalho, são integrantes do referido grupo de pesquisa desde 2008. Como participantes ativas do grupo, as duas tiveram oportunidades de contribuir na elaboração e na revisão de muitos roteiros de AD, bem como de acompanhar a gravação de audiodescrições de curtas-metragem para uma mostra de cinema acessível. Buscando sempre aprimorar suas práticas, ambas participam dos encontros sistemáticos do grupo de pesquisa e procuram formação complementar, principalmente no campo dos estudos da tradução audiovisual e da teoria da narrativa.

5.1.2 O MODELO DE ROTEIRO PRATICADO PELO GRUPO DE PESQUISA

Diante dos testes de recepção realizados pelo TRAMAD, até o momento, tem-se mostrado eficiente, para o caso de filmes, a produção de roteiros com densidade elevada de informação, com detalhamentos acerca das ações, dos aspectos físicos e dos estados emocionais dos personagens, de figurino, de cores e das localizações, bem como a adição de informações explicativas sobre termos culturalmente e/ou historicamente distantes da audiência com deficiência visual.

No que se refere aos recursos narrativos do produto audiovisual, tem-se levado em consideração: os movimentos da câmera; a iluminação cenográfica, como elemento de focalização; os ruídos relevantes da cena e a música diegética e extra-diegética. Tais aspectos são considerados na análise geral do produto que antecede a elaboração do roteiro da AD, porém sem uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da obra, objetivo do presente estudo.

Como estratégia discursiva para recriar a estrutura narrativa do produto audiovisual, de modo geral, o grupo tem adotado como ponto de partida a proposta de Benecke & Dosch

⁷⁹ Os resultados dos referidos testes vêm sendo divulgados por meio de publicações (FRANCO, 2007; 2010 e FRANCO ET AL.,2011), na forma de apresentação em eventos (FRANCO, 2008) e em curso sobre o tema (FRANCO, 2010). Parte desses testes foi resumida na segunda seção do presente trabalho. É digno de nota que o grupo está começado a testar a recepção de filmes audiodescritos por pessoas com deficiência intelectual, um estudo piloto, que foi apresentado recentemente em evento (FRANCO, 2011).

(2004) de evitar antecipações, interpretações e resumos (FRANCO, 2006; 2007). Além disso, busca-se utilizar: frases curtas, voz ativa, verbos no presente do indicativo e palavras ou expressões para estabelecer mudança de tempo e/ ou espaço (na sala/ no quarto; dia/ noite, por exemplo). A expressão “vê-se” para se reportar à perspectiva do espectador não é utilizada. Nesse sentido, os roteiros tentam evitar a explicitação da terminologia audiovisual, com exceção das palavras ou expressões: imagem (quando esta tem a finalidade de destacar um efeito); *close* ou foco (para recriar planos detalhes); tela escurece e fusão (para descrever um efeito de transição de imagem). As marcações de entrada e saída das descrições procuram deixar espaços para que ruídos importantes sejam percebidos e para não haver sobreposição ao diálogo original do produto audiovisual. Por fim, os roteiros também apresentam breves rubricas com observações relevantes para a locução acerca do ritmo da fala e do tom da narrativa.

Algumas das estratégias discursivas adotadas, atualmente, pelo grupo de pesquisa podem ser ilustradas mediante dois fragmentos do roteiro de AD do curta-metragem *Afônica* (2011, dir. Maurício Lídio)⁸⁰:

Quadro 9 - Fragmentos do roteiro de AD, produzido pelo TRAMAD, para o curta <i>Afônica</i>	
TIME CODE	TEXTO AD Legenda (verde) Instruções, dicas, deixas (Vermelho)
00:00:00,272 00:00:05,268	Carla usa libras, exceto ao cantar. Os demais falam português. As músicas são audíveis e os diálogos legendados.
00:00:05,474 00:00:10,106	Imagem em preto e branco. Cartaz com enfermeira com o dedo indicador sobre os lábios pedindo silêncio.
00:00:08,797 00:00:17,204	Foco na orelha direita de Carla com 4 <i>piercings</i> . Ela põe um fone. Foco na orelha esquerda. Ela põe o outro fone.
00:00:17,914 00:00:27,634	Senhora vestida de branco na recepção. Sobre o balcão, uma árvore de Natal pequena e uma caixa com os dizeres "Feliz Natal". Carla passa correndo e desce as escadas.
00:00:29,540 00:00:41,587	Carla com os cabelos trançados, blusa escura e calça clara. Mochila no ombro direito, cadernos e uma pasta na mão esquerda. Desce escadas correndo e sorrindo. Foco no vão escuro da escada.
00:00:44,288 00:00:51,455	Quadro negro com escalas musicais em giz. Professora de música de cabelos longos e encaracolados toca violão e canta.
00:00:52,893 00:00:55,695	Carla desce escada do campus da UFBA.
00:00:56,661 00:01:05,203	Dentro da sala de música, perfil de rapaz jovem que canta sorrindo. Agora rapaz ao fundo. Perfil de moça jovem à frente, que canta sorrindo.
Fonte: acervo particular do grupo de pesquisa TRAMAD	

⁸⁰ <http://afonica.wordpress.com/>

Quadro 9 - Fragmentos do roteiro de AD, produzido pelo TRAMAD, para o curta <i>Afônica</i>	
TIME CODE	TEXTO AD Legenda (verde) Instruções, dicas, deixas (Vermelho)
[...] 00:14:09,408 00:14:12,327	[...] Ela sorri.
00:14:13,100 00:14:14,027	Tela escurece.
00:14:14,689 00:14:25,277	Mãos de Carla ao piano. Sentada, ela ergue o olhar para Amadeus, buscando um sinal de aprovação. Ele nega, balançando a cabeça.
00:14:26,515 00:14:37,578	Deitada no chão junto a Amadeus, Carla escreve. Ela faz uma careta, colocando a língua para fora. Diante deles, uma partitura.
00:14:39,600 00:14:47,610	Carla sentada ao piano. Ao seu lado, Amadeus inclina-se para frente apontando para a partitura.
00:14:48,482 00:15:07,597	Deitada no chão, Carla escreve numa folha de papel. Ao seu lado, Amadeus cochila. Ela olha para ele e cutuca-o com o braço. Ele esfrega o olho esquerdo e acorda.
00:15:08,375 00:15:11,560	Carla toca piano. Amadeus, sentado ao seu lado, observa.
00:15:12,463 00:15:30,355	As mãos de Carla percorrem as teclas do piano. Ela sorri levemente e se vira para Amadeus à sua direita. Ele balança a cabeça de um lado para o outro, fazendo uma careta. Os dois riem. Ele a envolve com seu braço esquerdo. Ela continua tocando.
00:15:31,531 00:15:40,430	(adiantar um pouco) Na sala, Amadeus sentado no chão, recostado no sofá. Ele mexe os dedos simulando tocar violão e inclina-se em direção a Carla debruçada no chão.
00:15:42,374 00:15:44,310	Eu quero te mostrar uma coisa.
00:15:45,409 00:15:52,349	Ele senta no sofá, pega o violão. Ela senta ao seu lado. Ele dedilha o violão e olha para ela.
00:15:53,953 00:15:57,489	É uma música que eu escrevi, mas nunca tive coragem de mostrar.
[...] 00:16:09,034 00:16:10,069	[...] Minha mãe sempre diz
00:16:10,703 00:16:13,839	que queria que eu tivesse metade do seu talento para compor.
00:16:15,661 00:16:17,602	Ela sorri, envergonhada. (violão)
00:16:18,617 00:16:28,449	Imagem em preto e branco vai se colorindo. Em primeiro plano, um móbile azul em espiral pende do teto. Ao fundo, Carla e Amadeus no sofá da sala. Ele canta.
Fonte: acervo particular do grupo de pesquisa TRAMAD	

A partir do exemplo do roteiro de AD do curta *Afônica*, observam-se recorrências das seguintes estratégias discursivas utilizadas pelo grupo: (1) algumas explicitações de efeitos de imagem, principalmente, para recriar mudança de cores – *Imagem em preto e branco. / Imagem em preto e branco vai se colorindo* – transições – *Tela escurece* – posição da câmera em relação ao objeto focalizado – *Em primeiro plano, um móbile azul em espiral pende do teto. Ao fundo, Carla e Amadeus no sofá da sala* – e perspectiva de planos fechados – *Foco na orelha direita/ Foco no vão escuro da escada*; (2) frases que enfatizam a parte do corpo do personagem destacada pelo enquadramento também no intuito de recriar planos fechados – *[...] perfil de rapaz jovem que canta sorrindo/ Mãos de Carla ao piano.*; (3) marcação da mudança de espaços, por meio do deslocamento dos complementos circunstanciais de lugar – *Dentro da sala de música, perfil de rapaz jovem [...]/ Na sala, Amadeus sentado no chão [...]* – (4) uso de frases curtas, voz ativa e verbos no presente do indicativo – *Ele senta no sofá, pega o violão. Ela senta ao seu lado. Ele dedilha o violão e olha para ela* e (5) uso de algumas rubricas com observações relevantes para a locução – *adiantar um pouco* – e com indicações de determinados efeitos sonoros – *violão*.

Quanto à formatação, observa-se que os roteiros de AD são divididos em duas colunas. A primeira contém a marcação do tempo de entrada e saída de cada inserção descritiva. A segunda coluna apresenta o texto da AD e algumas rubricas com observações para a locução ou indicações de efeitos sonoros. As rubricas são sempre destacadas em vermelho e entre parênteses. Vale destacar que os efeitos sonoros nem sempre são pontuados por rubricas, pois os tempos de entrada e saída das inserções normalmente contemplam os espaços para que os ruídos e as músicas relevantes sejam percebidos. O roteiro aqui ilustrado tem ainda a particularidade das legendas (destacadas de verde). Isto se deu para indicar as falas da protagonista Carla que se comunica em LIBRAS. As legendas que aparecem na tela, traduzindo a língua de sinais da personagem são lidas na versão audiodescrita do filme.

Mediante estudos e atividades práticas como integrante do referido grupo de pesquisa, a autora deste trabalho começou a se questionar sobre a possibilidade de uma maior sistematização, no roteiro de AD, tanto das escolhas de informações a serem detalhadas quanto das estratégias discursivas para recriar as especificidades dos diferentes gêneros de um produto audiovisual, verificando assim um modo de tornar esse processo tradutório mais engajado com os aspectos de composição da obra a ser audiodescrita. Nesse sentido, partiu-se da hipótese de que uma análise descritiva da estrutura narrativa do produto audiovisual é um procedimento fundamental para o direcionamento da leitura pelo tradutor/ audiodescritor. Apesar de o resultado do roteiro de AD ser, em parte, fruto da subjetividade e do estilo dos

seus tradutores, considerou-se que a análise narratológica contribui para escolhas mais sistemáticas dos elementos relevantes a serem descritos, bem como para uma organização discursiva mais eficaz para reconstruir verbalmente o conteúdo imagético da obra, visando seu gênero.

Motivada pelo movimento de implementação da AD na televisão brasileira, a autora optou por refletir acerca da audiodescrição de um produto teleficcional seriado, modo de construção narrativa até então novo para os exercícios práticos do grupo de pesquisa ao qual ela e a colaboradora pertencem. Assim, tomou-se o desafio de traduzir a minissérie policial *Luna Caliente* para o público com deficiência visual. É digno de nota que, mesmo fazendo parte de um grupo de pesquisa, a versão da colaboradora, analisada neste trabalho, não deve ser entendida como representativa das práticas desse grupo, uma vez que os roteiros de audiodescrição elaborados individualmente por seus integrantes são geralmente revisados em conjunto e com o auxílio de um colaborador com deficiência visual. Portanto, a versão CL representa o estágio anterior ao procedimento de revisão do grupo TRAMAD.

5.2 A ESTRUTURA NARRATIVA DE *LUNA CALIENTE* E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A ELABORAÇÃO DA VERSÃO PQ DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO

A perspectiva metodológica adotada na análise da narrativa de *Luna Caliente* para a elaboração da VPQ do roteiro de AD deriva, em parte, da proposta de Gomes (2004) que, ao abordar o produto audiovisual como obra, isto é, como composição de dispositivos e estratégias orientados para provocar efeitos na apreciação, considera fundamental ao analista, antes de tudo, identificar o “lugar da apreciação” como instância onde o produto audiovisual opera, onde produz seus efeitos, onde se apresenta pela primeira vez com tal⁸¹. Nesse sentido, busca-se considerar: o contexto de produção da minissérie (a partir da coleta de depoimentos dos produtores, do diretor, dos escritores, além de notas de produção publicadas pelos realizadores); a instância de fruição e consumo da obra (por meio da coleta de depoimentos da crítica especializada e da divulgação do produto nas chamadas de TV) e os aspectos da sua macroestrutura narrativa (formato, gênero, horário de exibição, fragmentação, reiteraões e vinhetas). Assim, partindo da observação de algumas estratégias de criação do produto,

⁸¹ *Al abordar el filme como obra, o sea, como composición de dispositivos y estrategias orientadas a ejercer efectos sobre la apreciación, cabe al analista, ante todo, identificar el «lugar de la apreciación», como instancia donde el filme opera, donde produce sus efectos, donde se presenta por primera vez como filme* (GOMES, 2004, p. 44). Como se pode observar pela citação, Gomes fala especificamente da análise de filmes. Neste trabalho, no entanto, seguindo a perspectiva do grupo de pesquisa A tevê, amplia-se o campo de aplicação dessa metodologia de análise para os produtos teleficcionais.

conseguiu-se compreender a composição e a estrutura de seus meios⁸²; no caso, a organização dos elementos narrativos microestruturais da minissérie (personagem, espacialização, temporalização e focalização); dos seus recursos cênicos (atuação, figurino, cenário e distribuição dos elementos) e audiovisuais (enquadramento, fotografia, foco, efeitos de imagem, movimentos de câmera etc). Esse procedimento viabilizou a identificação de alguns efeitos programados do produto, o que contribuiu de modo relevante para elaboração da versão PQ do roteiro de AD.

A seguir serão descritos alguns aspectos estruturais de *Luna Caliente* e suas implicações para a criação do roteiro de audiodescrição. As reflexões ora apresentadas versarão sobre considerações acerca do formato minissérie e do gênero policial, destacando-se seus recursos narrativos audiovisuais.

É digno de nota que as estratégias discursivas propostas na versão PQ do roteiro de AD decorrem também, de certo modo, de uma adaptação de características do gênero audiodescritivo apontadas por Jiménez Hurtado et al (2010). Nesta perspectiva, regularidades acerca de elementos narratológicos e imagéticos constatadas no *corpus* de mais de 300 roteiros de ADs espanholas foram ampliadas e redimensionadas para a elaboração do roteiro de AD de *Luna Caliente* no intuito de contemplar a demanda do gênero e do formato do programa em função dos seus efeitos programados. As evidências da adaptação dos parâmetros estipulados por Jiménez Hurtado et al., na VPQ do roteiro de AD, serão indicadas e discutidas nesta seção.

5.2.1 LUNA CALIENTE: UMA ANÁLISE DO FORMATO

Quanto aos aspectos que caracterizam o formato minissérie, apontados por Rondini (2005), *Luna Caliente* é uma obra bastante compacta, com apenas três capítulos, cujo modo de criação é fechado e coeso, além de ter um elevado nível autoral e de produção. De acordo com Guel Arraes (2002), diretor de núcleo da minissérie, *Luna Caliente* foi uma das primeiras tentativas de se resolver uma preocupação da emissora com a produção de obras literárias adaptadas para a televisão. Segundo ele:

notamos que todas as dez adaptações que a gente fez de clássicos da nossa literatura, e que dava um trabalho de cão, não marcavam, ninguém lembrava direito porque o que fica na televisão são os programas levados ao ar por mais tempo. Havia também a preocupação com questões de produção. Na maioria das histórias, a gente teria que cortar muito para colocar tudo em um único episódio;

⁸² Os termos estratégia e meios, quando relativos ao produto *Luna Caliente*, estão sendo usados segundo as proposições de Gomes (2004).

não haveria como aproveitar mais cenas difíceis e caras de produzir, foi quando então a gente propôs o formato seriado, em capítulos. Foi o que fizemos com o *Auto da Compadecida*, *Luna Cliente* e, mais tarde, com *Caramuru* (Entrevista de Arraes publicada em FIGUEIRÔA & FECHINE, 2002, p.235).

A minissérie em questão, portanto, apresenta cenas bem elaboradas, com marcas autorais e alto custo de produção que justificam seu formato seriado; mas, ao mesmo tempo, essas cenas tecem um texto compacto e coeso que evita excessos e repetições desnecessárias, prendendo-se ao eixo central bem delimitado da história.

Luna Caliente apresenta um único eixo narrativo em que não há incidentes menores paralelos. No caso, o eixo é o drama vivido pelo protagonista Ramiro, fio condutor de toda a progressão narrativa. A minissérie contextualizada no Rio Grande do Sul, no período da ditadura militar, narra a experiência desastrada de Ramiro, professor universitário, recém-separado, que chega da França para tentar se reestabelecer no país. Na ocasião, ele pega emprestado o carro do seu amigo Gomulka para ir visitar a família Tennembaum, amigos de seu falecido pai. Após algumas horas de viagem, numa noite quente de lua cheia, Ramiro chega ao sítio dos Tennembaum. Ele janta com Dr. Bráulio e sua esposa Carmem e tem a oportunidade de rever a filha do casal, Elisa, que, na ocasião, já é uma moça. Após o jantar, apesar de ter sido convidado pelo casal para dormir no sítio, Ramiro decide partir. No entanto, sentido-se atraído, por Elisa, ele muda de ideia e forja um problema no carro, o que o faz pernoitar na casa dos Tennembaum. Nesta noite, Ramiro vai até o quarto de Elisa e completamente seduzido e encantado pela beleza da moça, começa a tocá-la, beijá-la até que a moça ameaça gritar. Ele então coloca um travesseiro no rosto dela e a estupra. Em seguida, ao acreditar que Elisa morreu sufocada, Ramiro pega suas coisas no quarto em que ia dormir e vai embora. Ao entrar no carro, é abordado por Dr. Bráulio, bêbado, que insiste para Ramiro levá-lo a algum bar. No carro, Bráulio conversa sobre política, sobre os horrores da ditadura e sobre Elisa, alerta que se alguém um dia fizer mal à menina ele mata o indivíduo. Durante a conversa, Ramiro é abordado por uma viatura de militares, inspecionado e posteriormente liberado. Em seguida, ele passa em casa para pegar seu passaporte, dinheiro e roupas. Depois Ramiro tenta deixar Dr. Bráulio num bar, mas ele se recusa a descer. Dr. Bráulio então diz que viu Ramiro e sua filha juntos. Ramiro bate nele até ficar desacordado. Desesperado, Ramiro joga o carro de Gomulka sobre uma ponte, com o Dr. Bráulio dentro, de modo que o veículo afunda num rio. No dia seguinte, Elisa, que era tida, por Ramiro, como morta, vai ao encontro dele, surpreendendo-o, e o avisa do desaparecimento do pai. Gomulka fica desesperado e irritado com Ramiro por causa de seu carro. O inspetor Monteiro começa a

investigar o caso e a situação de Ramiro fica cada vez mais complicada. Elisa continua a seduzi-lo e os dois têm alguns encontros amorosos. Dora, ex-esposa de Ramiro, chega de Paris tentando uma reconciliação, mas Ramiro já está fortemente implicado com a polícia. Ele é preso, chantageado pelo governo, recusa a chantagem e presencia momentos de tortura na cadeia, até que Elisa diz para a polícia que estava com Ramiro na noite do crime, inocentando-o. Ramiro então é solto, deixando de ser alvo da polícia, mas passando a ser alvo de Elisa que começa a persegui-lo. Ao tentar seduzi-lo obcecadamente, Elisa é estrangulada e enterrada por Ramiro. Em seguida, ele foge para uma cidade chamada San Jose. Após descansar, um pouco, num hotel, Ramiro é surpreendido com uma visita. É Elisa intacta à porta do hotel e com seu leve sorriso no rosto.

5.2.1.1 ASPECTOS TEMÁTICOS

Com relação à temática, como muitas outras produções no formato, a minissérie em análise consegue retratar um contexto nacional convincente capaz de mobilizar o telespectador por meio dos dramas individuais vividos pelos personagens. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo, do argentino Mempo Giardinelli (1983)⁸³, que é recontextualizada para a realidade brasileira no período da ditadura militar. Nesse sentido, ao invés de lidar com situações cotidianas, *Luna Caliente*, seguindo a tendência do formato, reconta um momento da história do nosso país.

A adaptação de *Luna Caliente* contém muita liberdade criativa e temática característica do formato minissérie. A produção exibida às 23 horas⁸⁴, fora do horário nobre da Globo, inova levando para a televisão, numa linguagem audiovisual peculiar⁸⁵, uma história que mistura os dramas de um país dominado pela ditadura com um melodrama policial repleto de cenas de sexo, violência, morte, mistério e investigação. Diferentemente da obra de Giardinelli, a minissérie trata o contexto da ditadura como um pano de fundo da

⁸³ *Luna Caliente* (1983), que rendeu a Giardinelli o “Prêmio Nacional de Novela”, no México, é uma obra que se destaca na produção do autor pela truculência da violência sexual e social que marca a narrativa. Seu texto resulta de uma mistura de gêneros, tais como: o romance policial, fantástico, erótico, bem como o romance político. De modo geral, a referida obra de Giardinelli metaforiza a Argentina, sob regime ditatorial, na figura da jovem e sedutora Araceli que é corrompida, violada, perversa e cujas repetidas aparições constituem o retorno de um passado violento que regressa para perseguir seus violadores (ROLÓN, 1996), o que é completamente redimensionado na adaptação da minissérie brasileira.

⁸⁴ Foi ao ar após 22 horas quando editada para o *Festival Nacional*, em outubro de 2003.

⁸⁵ Segundo o diretor Jorge Furtado, *Luna Caliente* tem “quase um bloco inteiro, mais de seis minutos, sem palavra nenhuma. Isso na televisão é um escândalo, não existe. Quando eu fiz isso, tivemos que conversar muito antes de mostrar a cena para poder colocar no ar o negócio, era quase um bloco. Nunca vi nada tão grande na televisão, até hoje, sem nenhuma palavra. Mas é uma cena de suspense, um crime, em que não precisa falar muito” (ORVATICH, Josiane. *Juliette Revista de cinema*, 2009).

narrativa, priorizando a relação amorosa entre Ramiro e Elisa (denominada Araceli, no romance argentino). Nesse sentido, Daniel Filho (2001), comenta:

discutimos muito se usávamos ou não como pano de fundo a ditadura militar, o medo do exército, a tortura. Esses fatos acabaram sendo usados com muita parcimônia e acho que tirou um pouco o caráter histórico da trama, ressaltando demais o enredo da menina. Na adaptação, Jorge Furtado e eu éramos favoráveis a ter a parte histórica e Guel Arraes achava desnecessário. Então acabamos ficando num meio-termo [...].

Embora as fortes cenas de sexo tenham retardado em um ano a transmissão da minissérie, o horário de exibição e o público-alvo diferenciado cativo do formato garantiram sua exibição sem a necessidade de reedição. Há, portanto, uma compatibilidade entre a temática tratada em *Luna Caliente* e o espaço de experimentação permitido pelo formato.

A implicação desse aspecto para a elaboração do roteiro de audiodescrição é que não cabe ao tradutor nenhum tipo de censura com relação ao tema e ao modo como ele é apresentado. O fluxo narrativo da audiodescrição deve acompanhar o ritmo da minissérie, de modo que a descrição das cenas de sexo e de violência em *Luna Caliente* deve tentar recriar seus enquadramentos, seus efeitos de luz e as ações dos personagens, atentando também para os efeitos sonoros (ruídos, gemidos, músicas) que compõem a totalidade da cena.

Concordamos, assim, com as reflexões de Monteiro (2011, p.69) que, após analisar as audiodescrições brasileiras de cinco cenas de sexo tiradas de três filmes de longa metragem⁸⁶, afirma:

A audiodescrição de cenas de sexo parece estar [...] condicionada ao tempo disponível em primeiro lugar, depois ao código sonoro e à forma como as ações acontecem. Para a seleção de que material/imagem descrever é necessário que se preste bastante atenção aos aspectos da encenação também. Se há uma boa iluminação e há planos médios e abertos, não há a intenção de esconder ou suavizar a cena, então é importante manter uma coerência em relação às imagens do filme. A falta de coerência pode ter como consequência a transformação de uma cena erótica em uma cena romântica ou mecânica, assim como uma narração rápida em uma cena lenta pode transformá-la em uma cena de ação.

As escolhas lexicais e sintáticas da descrição, portanto, devem tentar reconstruir a sensualidade e o erotismo das cenas, possibilitando que o público com deficiência visual se envolva emocionalmente na narrativa. Nesse sentido, para as descrições das cenas de sexo em *Luna Caliente*, a versão PQ do roteiro de AD, por meio de estratégias discursivas sistemáticas

⁸⁶ *O signo da cidade* (2007), *Ensaio sobre a cegueira* (2008) e *Se nada mais der certo* (2009).

e específicas, propõe: o acompanhamento da dinâmica da montagem do produto, atentando para a progressão da ação dramática; a relação de complementaridade entre a AD e a trilha sonora do produto para o estabelecimento do clima erótico das cenas; e a recriação de aspectos cênicos que vão além da ação dos personagens (iluminação, objetos cênicos, perspectiva e movimento da câmera, por exemplo).

Nesta perspectiva, nos trechos mais rápidos (ritmo de montagem acelerado) e cheios de ruídos, a VPQ optou por priorizar os gemidos e sussurros, inserindo descrição apenas para elucidar algumas ações, conforme o exemplo a seguir⁸⁷:

RAMIRO: *Eu não quis te machucar.*
 00:49:50,426 --> 00:49:51,481 Ela abre sua blusa. [*Muito rápido*]
 ELISA: *Eu já disse que não machucou. Eu gostei.* [*Música tema. Intro só no piano*]
Quero de novo.
 00:49:56,885 --> 00:49:59,996 Com os seios pequenos à mostra, vai para trás de Ramiro.
 00:50:00,751 --> 00:50:01,847 Beija-lhe a nuca. [*Barulho de beijos*]
 ELISA: *Mais... vai!*
 RAMIRO: *Não!* [*Barulho de beijo*]. [*A música tema cresce*]
 00:50:08,189 --> 00:50:12,031 Ela vai para o lado dele, levanta a saia e tira a calcinha.
 00:50:12,186 --> 00:50:13,814 Ele a olha deslumbrado.
 00:50:14,980 --> 00:50:18,426 Elisa senta no colo dele. [*Arrastado de cadeira*]
 Os dois se beijam com intensidade.
 [*Arrastado de cadeira*]. [*Barulho de talheres*]
 00:50:22,714 --> **00:50:25,972** Ramiro deita Elisa sobre a mesa e beija-lhe o abdômen.
 [*Gemidos*]
 [*Muitos gemidos*]
00:50:33,634 --> 00:50:35,301 Elisa agarra a toalha da mesa. [*Campainha*]
 GOMULKA: *Ramiro!* [*Grito da porta*]
 00:50:37,567 --> 00:50:40,073 Eles se levantam e abotoam rápido suas roupas.

O trecho selecionado é um fragmento da descrição de uma das cenas de sexo do primeiro capítulo. O ritmo de montagem da referida cena é progressivo de modo que a fase preliminar, em que há a instalação do clima de sedução entre os personagens, é mais lenta com planos abertos e longos, enquanto a fase do ato sexual em si é rápida com planos fechados e de curta duração. Como podemos observar a partir do exemplo, a descrição do jogo de sedução se concentra no deslocamento e nos movimentos dos personagens, pois o tipo e a duração dos planos possibilitaram o detalhamento dos mesmos, além dos efeitos sonoros do trecho serem pausados. À medida que a dramaticidade da cena aumenta, no entanto, a descrição é menos constante (quase 8 segundos sem AD), pois os gemidos e sussurros ficam ininterruptos e a

⁸⁷ Os exemplos apresentados neste trabalho apresentarão uma formatação um pouco diferente do roteiro de AD original (ilustrado anteriormente). Nesta perspectiva, utilizaremos: **negrito**, para destacar palavras e expressões em análise; *itálico*, para os diálogos (ou deixas) da minissérie; sublinhado entre [], para os efeitos sonoros e *itálico + sublinhado + []*, para as rubricas para a locução da AD.

imagem muito acelerada (planos rápidos entrecortados de partes dos corpos dos personagens), de modo que a priorização do som pareceu mais eficaz para a manutenção do clima erótico da cena do que tentativa de inserir descrições rápidas de planos fragmentados.

Nos trechos mais lentos (com mais planos inteiros e longos), por sua vez, a descrição busca um maior detalhamento da construção das imagens incluindo aspectos da ambientação, da iluminação e da perspectiva e/ ou movimento da câmera no discurso da versão PQ:

- 01:20:44,633 --> 01:20:45,642 Elisa sorri.
 ELISA: *Não te preocupa.* [Ruído de passos na grama]
 01:20:47,353 --> 01:20:50,858 **Aproxima-se de uma árvore** e se volta para Ramiro.
 01:20:53,260 --> 01:20:55,212 Ele para e a observa.
 01:20:55,907 --> 01:20:57,957 **Elisa se recosta no tronco da árvore.** [Ruído de vento]
 01:20:58,561 --> 01:21:03,839 Indefeso, Ramiro a olha. [Música tema introdução no piano]
 Elisa sobe o vestido com as mãos, revelando suas coxas.
 01:21:04,336 --> 01:21:05,384 Encantado, a fita.
 01:21:05,736 --> 01:21:06,953 Sedutora, o olha. [Rápido]
 ELISA: *Vem!* [A música tema continua]
 RAMIRO: *Elisa, você vai me enlouquecer!*
 01:21:13,014 --> 01:21:18,323 **Raios do entardecer driblam a vegetação e iluminam os dois** num beijo intenso. [Música mais intensa]
 01:21:20,123 --> 01:21:23,652 **Recostada no tronco,**
 Elisa envolve Ramiro com uma das pernas.
 01:21:23,753 --> 01:21:25,806 Ele beija-lhe o pescoço.
 01:21:26,013 --> 01:21:28,701 Ainda envolto nas pernas dela, abre o zíper da calça.
 01:21:28,836 --> 01:21:31,596 Aperta a coxa dela, puxando-a contra si.
 [Música continua][Gemidos de pano de fundo]
 01:21:31,731 --> 01:21:35,886 **Entre o tronco bifurcado da árvore,**
 os dois se beijam vorazes.
 [Respiração ofegante pano de fundo]
 01:21:37,644 --> 01:21:40,456 Contorcendo-se, Elisa tenta agarrar o tronco. [Elisa suspira]
 01:21:40,557 --> 01:21:45,262 **De cima, entre as folhagens, vê-se Ramiro envolto nas pernas de Elisa**⁸⁸.
 [Gemidos de pano de fundo]
 01:21:45,753 --> 01:21:47,883 Eles se beijam ardentemente.
 [A música tema baixa o volume até desaparecer]
 01:21:50,436 --> 01:21:53,548 A Lua cheia é encoberta por nuvens negras. [Trovão]

O fragmento ilustrado corresponde à descrição de uma cena do primeiro bloco do segundo capítulo. Diferentemente da cena anterior, trata-se de uma externa, por isso com enquadramentos maiores (plano geral e plano inteiro intercalados a planos mais fechados) que possibilitam uma descrição mais detalhada da relação entre o espaço e a ação dos personagens, conforme destacado no exemplo. Além disso, a construção do discurso da AD na referida cena tenta recriar:

⁸⁸ Vale destacar que, diferentemente da atual prática adotada pelo grupo de pesquisa, a partir da análise descritiva da minissérie, a VPQ propõe o uso sistemático da expressão “vê-se” para se reportar à perspectiva do espectador.

- a progressão da ação dramática, por meio das escolhas lexicais que dão uma ideia de aumento gradativo da intensidade dos gesto: *os dois num beijo intenso/ os dois se beijam vorazes/ eles se beijam ardentemente.*
- o modo como os elementos são focalizados (segundo o movimento e/ ou a perspectiva da câmera), por meio de inversões e de orações subordinadas:

Quadro 10 - Recriação da linguagem da câmera no discurso da AD	
Imagem	Audiodescrição
<p>[Plano com movimento/ Trav. Vertical]- [Escala][Plano Detalhe] Função: Destacar/ Narrar</p>  	<p>01:21:28,836 --> 01:21:31,596 Aperta a coxa dela,</p> <p>puxando-a contra si.</p>
<p>[Planto estático/ Escala/ Plano Médio] Função: Narrar/ Descrever</p>  <p>[Planto estático/ Escala/ PP] Função: Analisar</p> 	<p>01:21:31,731 --> 01:21:35,886 Entre o tronco bifurcado da árvore,</p> <p>os dois se beijam vorazes.</p>

Vale destacar que a atenção sobre esses recursos audiovisuais para a reconstrução de cenas de sexo já é nossa prática no grupo de pesquisa, especialmente na fase de análise do produto que antecede a elaboração do roteiro de AD. Contudo, por meio da análise descritiva desses recursos, a VPQ busca ser mais enfática e sistemática na recriação dos mesmos, propondo, para isso, estratégias discursivas específicas, tais como, estruturas sintáticas mais complexas do que as usualmente praticadas nos roteiros de AD (inversões e orações subordinadas, por exemplo); escolhas lexicais, visando recriar a gradação da intensidade das ações e repetições de palavras ou expressões reforçando a manutenção/ recorrência de gestos ou a ambientação em que a cena se desenvolve, para citar alguns. Outras estratégias discursivas propostas pela VPQ serão apresentadas adiante quando realizarmos o estudo comparativo do referido roteiro com a versão da colaboradora.

5.2.1.1.1 ASPECTOS TEMÁTICOS E AS FRAGMENTAÇÕES DA NARRATIVA

Cada um dos três capítulos que compõem o enredo de *Luna Caliente* apresenta uma unidade temática própria, mas conectada aos temas de base de toda a história. A minissérie em questão tem como temas: sedução, estupro, assassinato, investigação, mistério e ditadura que se apresentam distribuídos do seguinte modo:

Quadro 11 - Aspectos temáticos de <i>Luna Caliente</i> apresentados por capítulo			
CAP	DURAÇÃO	UNIDADE TEMÁTICA	TEMAS DE BASE
1	01:12:20	Crime	sedução, estupro, assassinato, mistério, investigação (intro), ditadura (contextualização).
2	00:38:40	Investigação	investigação, sedução, ditadura (pano de fundo).
3	00:39:34	Desfecho	prisão, ditadura, tortura, sedução, assassinato, mistério.

Como podemos observar, “o capítulo especial de estréia”⁸⁹, o de maior duração, apresenta todos os temas tratados ao longo da narrativa, sendo que os mais ressaltados são: o estupro e a aparente morte de Elisa, o assassinato do Dr. Bráulio, o reaparecimento de Elisa e o início das investigações da morte de Bráulio. Trata-se, portanto, da contextualização da história e da instalação do conflito. É um capítulo repleto de cenas de suspense e mistério, com forte apelo imagético. A fotografia, a iluminação, a montagem e a sonoplastia reconstruem de forma enfática o ambiente sombrio e o clima misterioso e tenso que constituem a narrativa. Nesse sentido, a versão PQ do roteiro de AD propõe a reconstrução da

⁸⁹ Expressão da emissora na chamada da minissérie.

atmosfera de mistério e suspense da história por meio, principalmente, da seleção sistemática de palavras e expressões que reforçam o clima sombrio das cenas:

00:01:57,922 --> 00:02:02,055 **A lua projeta sombras** das árvores imóveis **na noite** sem brisa.

00:02:04,753 --> 00:02:08,598 **Os faróis do carro se destacam na paisagem escura.**

[...]

00:13:07,801 --> 00:13:10,645 Anda devagar pelo **corredor sombrio.**

00:13:10,646 --> 00:13:13,325 **Apenas pequenos fochos de luz** iluminam o local.

[...]

00:31:46,002 --> 00:31:47,961 Caminha por um longo corredor.

00:31:48,060 --> 00:31:51,892 **Não há luz, apenas o brilho da lua** que, **mortiço**, chega ao local.

[...]

00:37:41,875 --> 00:37:44,564 **Os faróis acesos se destacam** na estrada deserta.

Além disso, a VPQ tenta recriar o suspense de algumas cenas, recorrendo a duas estratégias, supracitadas, já praticadas pelo grupo de pesquisa na elaboração de seus roteiros, a saber:

- uso de rubricas que norteiam a prosódia para a locução do roteiro

00:34:55,929 --> 00:34:58,496 Ramiro empurra o corpo para dentro.

[Batida da porta do carro]

[Rápido. Seguir o ritmo das ações]

00:34:58,843 --> 00:35:00,615 Volta depressa para o volante. [Ruído do motor]

[Rápido. Parar antes do ruído do motor]

00:35:02,145 --> 00:35:05,262 Os faróis do Mercury se destacam na escuridão.

[Barulho forte do motor].

00:35:05,567 --> 00:35:08,892 As linhas divisórias da estrada passam em velocidade.

[Ruído]

[Música incidental de suspense].

[A fala deve tentar seguir a progressão da música]

00:35:09,520 --> 00:35:11,023 Rosto **tenso** de Ramiro.

[Ênfase no estado emocional do personagem]

00:35:12,642 --> 00:35:16,265 **Preocupado**, fita Bráulio que está desacordado ao seu lado.

RAMIRO: *Agora eu tô perdido. Velho de merda! Filha de merda!*

00:35:23,354 --> 00:35:25,758 **Nervoso**, com olhar fixo para frente.

- uso de lacunas nas descrições para que a música e os ruídos falem por si⁹⁰

00:18:57,123 --> 00:18:59,086 Olha pra porta. **[Barulho da porta]**

00:19:03,431 --> 00:19:06,590 Vista do corredor vazio e pouco iluminado.

[Rangido da porta]

00:19:09,371 --> 00:19:11,317 **[Batida da porta]**

00:19:12,142 --> 00:19:15,870 Suavemente, os pés de Ramiro caminham

sobre o assoalho do corredor. **[Rangido do chão]**

00:19:21,397 --> 00:19:22,790 **[Tosse]** Ele para.

⁹⁰ É importante destacar que a identificação dos ruídos, na verdade, não costuma ser apresentada nos roteiros, pois os tempos de entrada e saída da AD já delimitam o espaço para a percepção dos efeitos sonoros. No entanto, os exemplos apresentados, nesta análise, apresentam os ruídos no intuito de ilustrar melhor nossa argumentação.

O segundo capítulo da minissérie, o mais curto dentre os três, tem como tema central a investigação do assassinato do Dr. Bráulio. Destacam-se nesse capítulo algumas anacronias (antecipações e *flashbacks*) referentes às digressões de Ramiro e aos avanços da investigação do inspetor. Diante da relevância dessa estratégia no gênero policial, a versão PQ do roteiro de AD, adaptando algumas regularidades discursivas observadas no *corpus* de roteiros de AD (JIMÉNEZ HURTADO ET AL. 2010), adota as técnicas tanto de explicitação (uso da terminologia audiovisual para a descrição de aspectos da montagem) quanto de explicação (uso de uma linguagem não especializada para a descrição de recursos da montagem audiovisual)⁹¹ em *Luna Caliente*. No caso das antecipações, fruto da imaginação de Ramiro, optou-se pelo uso de verbos cognitivos (pensar, imaginar), seguido da descrição objetiva de efeitos da imagem, conforme o exemplo:

01:17:10,418 --> 01:17:11,404 Ramiro **pensa**.
 01:17:12,560 --> 01:17:16,146 **Um clarão. Imagem em preto e branco.**
 Seu rosto preso a fios elétricos.
 01:17:19,890 --> 01:17:23,825 **Imagem colorida.**
 Desconfiado, Ramiro entra na sala do inspetor.

Quanto ao *flashback*, utilizou-se muitas vezes verbos cognitivos (recordar, lembrar), seguido da descrição dos efeitos de imagem (um clarão). No caso, das memórias de Ramiro, motivadas pelo avanço da investigação, foi necessário recorrer mais a técnica da explicação, pois a sequência de imagens é muito rápida e acompanha a voz em *off* do inspetor reconstituindo o crime. As descrições, portanto tendem a ser sintéticas, resumindo o conceito da montagem, nas pausas da fala do inspetor. Conforme o exemplo:

INSPETOR: *Eu imagino que alguém lhe deu um soco, para fazê-lo dormir [Ruído do soco]. Depois colocado suas mãos no volante e na alavanca para deixar as impressões digitais.*
 01:30:26,926 --> 01:30:28,595 **Flashes das memórias** de Ramiro [**Rápido**].
 INSPETOR: *Depois ligou o carro [Barulho do motor] em direção à ponte.*
 01:30:33,545 --> 01:30:36,624 **As imagens do crime acompanham o raciocínio do inspetor.**
 01:30:37,401 --> 01:30:41,728 **O rosto tenso** de Ramiro **se alterna à imagem do Mercury** caindo no rio [**Barulho de água**]
 RAMIRO: *O senhor tá pensando que fui eu.*

⁹¹ Nomenclatura proposta por Chica & Soler (2010): *explicitación: uso de terminología cinematográfica para a descripción de la NM [Narrativa Modular].[...] explicación: uso de descripciones y lenguaje no especializado para la descripción de la NM*. Os autores utilizam o conceito de Narrativa Modular, segundo Cameron (2008), para caracterizar narrativas (como o cinema e a literatura) que criam uma interação entre duração, frequência e ordem da trama que se desvincula das normas da narrativa clássica. Optamos por não adotar esse conceito no nosso trabalho e tratar a técnica apenas por recurso de montagem, uma vez que é um termo específico para as construções anacrônicas no sistema audiovisual.

O terceiro capítulo tem como temas de base: prisão, ditadura, assassinato e mistério (que deixa em aberto o final da história). Assim como no primeiro capítulo, há cenas recorrentes de suspense e mistério. Essas agora atreladas ao destino de Ramiro na prisão, ao assassinato de Elisa e ao desfecho fantástico da minissérie. As cenas se concentram em ambientes fechados, pouco iluminados e as poucas cenas externas ocorrem prioritariamente à noite, de modo que a atmosfera sombria se destaca no capítulo. Há muitas sequências sem diálogos, apenas com ruídos e música incidental de suspense e mistério. Nas cenas da prisão, há um predomínio de gemidos e gritos como pano de fundo das imagens de Ramiro na cela, um recurso sutil para retratar a violência das torturas na delegacia e a situação política da época da ditadura militar. Como no primeiro capítulo, a versão PQ do roteiro de AD busca reconstruir o mistério e o clima sombrio e claustrofóbico das cenas do último capítulo pela escolha lexical, pelas rubricas para a locução em combinação com a própria trilha sonora da minissérie, conforme o exemplo:

[...]

01:56:35,906 --> 01:56:38,245 [Ramiro] Levanta-se e vai até a **porta da cela**.
 01:56:43,830 --> 01:56:47,625 **Agacha-se e espia pela abertura da porta quase junto ao chão.** [Gritos desesperados]
 [Sobrepõe um pouco aos gritos]
 PRESO: *Alguém me ajuda! Que dia é hoje?*
 01:56:49,890 --> 01:56:52,027 Dirige-se a Ramiro através da abertura.
 [Sobrepõe-se levemente aos gritos]
 PRESO: *Não! Eu não quero ir pra lá! Não! Eu não quero!!*
 01:56:56,919 --> 01:57:02,086 **Através da abertura da porta, vê-se dois policiais arrastando o preso** por um longo corredor.
 01:57:02,797 --> 01:57:06,451 **Com o rosto colado à abertura, Ramiro, apavorado, observa tudo.**
 01:57:11,946 --> 01:57:13,923 **Imagem da cela vista de cima.** [Música incidental triste]
 [Fala deve seguir o ritmo melancólico da música]
 01:57:14,430 --> 01:57:19,102 Ramiro se levanta, vai em direção à cama, mas se senta no chão. [Barulho de chicotes]
 01:57:21,618 --> 01:57:24,159 Apóia-se na **parede encardida de umidade.**
 [Barulho de choque]
 RAMIRO: *Eu não sou assassino.*
 01:57:26,915 --> 01:57:29,499 **A luz entra por uma vigia gradeada no alto da cela.**
 [Rápido]
 RAMIRO: *Eu não sou assassino!*

Quanto à estrutura de cada capítulo, *Luna Caliente* apresenta uma dinâmica narrativa seriada coerente como o gênero policial, de modo que a identificação das “curvas de tensão dramáticas, das respirações e dos sorrisos” (PALLOTTINI, 1998) serviram de base para as escolhas lexicais, sintáticas e as pausas da versão PQ do roteiro de AD, estratégia realizada mediante a identificação dos temas enfatizados em cada bloco narrativo.

Seguindo o padrão fragmentado da teleficção, cada capítulo de *Luna Caliente* é subdividido em blocos temáticos, ou seja, blocos com unidade interna, com assuntos definidos e identificáveis, mas que não são fechados e se conectam com os demais garantindo a fluidez da narrativa. Consideramos que a observação dos assuntos centrais de cada bloco, que garantem sua unidade interna, é uma tarefa importante no processo de audiodescrição, pois pode nortear as estratégias discursivas (escolhas lexicais, sintáticas e rubricas para a locução) na elaboração do roteiro, conforme o mapeamento abaixo:

Quadro 12 - Elementos enfatizados na descrição a partir da temática por blocos			
Capítulo	Blocos	Assuntos	Estratégia discursiva da AD versão PQ
1	1	Apresentação: personagens principais contexto tensão (sedução)	Descrição de atributos físicos; do ambiente (localização espacial e temporal); de detalhes dos movimentos e dos olhares dos personagens para recriar o clima sedução.
	2	Estupro/ Morte Tentativa de fuga Dígressões de Ramiro	Descrição do ambiente (iluminação e distribuição dos elementos, objetos cênicos destacados); de detalhes do movimento, do deslocamento e do estado emocional dos personagens e dos efeitos de imagem. [Rubricas indicando o aumento do volume e da velocidade da fala na locução da cena do estupro e das dígressões (tentar acompanhar o ritmo da montagem)].
	3	Preparação para a fuga Assassinato de Bráulio	Descrição detalhada dos movimentos, dos deslocamentos e do estado emocional dos personagens; do ambiente (localização espacial e iluminação, objetos cênicos destacados). [Rubrica indicando a redução do volume e da velocidade da fala na locução das cenas de suspense e mistério] [Rubrica sugerindo aumentar o volume e a velocidade da fala na locução da sequência de ações que antecede o crime]
	4	Retorno para casa Reparação de Elisa	Descrição das ações, do estado emocional e do estado físico dos personagens; do ambiente (localização espacial e temporal, objetos cênicos destacados, iluminação).
	5	Busca por Bráulio Início da investigação	Descrição das ações e do estado emocional dos personagens; do ambiente (localização espacial, objetos cênicos destacados).
	6	Investigação	Descrição das ações e do estado emocional dos personagens.
2	1	Aparecimento do corpo Velório Encontro amoroso	Descrição do ambiente (localização espacial e temporal); do estado emocional dos personagens. Descrição de detalhes dos movimentos e dos olhares dos personagens para recriar o clima sedução.
	2	Interrogatório (reconstituição do crime)	Descrição dos movimentos e do estado emocional dos personagens; dos efeitos de imagem; de objetos cênicos destacados.
	3	Fixação de Elisa Chegada de Dora	Descrição do ambiente (localização espacial); do deslocamento e do estado emocional dos personagens.
	4	Encontro com Dora Prisão preventiva	Descrição do ambiente (localização espacial e temporal); dos efeitos de imagem; do estado emocional e dos deslocamentos dos personagens.

Quadro 12 - Elementos enfatizados na descrição a partir da temática por blocos			
Capítulo	Blocos	Assuntos	Estratégia discursiva da AD versão PQ
	5	Interrogatório Testemunha	Descrição das ações e do estado emocional dos personagens; de objetos cênicos destacados.
3	1	Prisão Ditadura (torturas)	Descrição do estado emocional, dos olhares e das ações dos personagens; dos efeitos de imagem; do ambiente (localização espacial, distribuição dos elementos e iluminação); de objetos cênicos destacados.
	2	Tentativa de suborno Ditadura (torturas)	Descrição do estado emocional e das ações dos personagens;
	3	Visita de Dora Ditadura (tortura) Liberação Fixação de Elisa	Descrição dos deslocamentos e do estado emocional dos personagens, do ambiente (distribuição dos elementos e localização espacial).
	4	Esclarecimento/ verdade Encontro amoroso Assassinato de Elisa	Descrição detalhada dos movimentos, dos deslocamentos e dos olhares dos personagens para reconstruir a sedução da cena; do ambiente (iluminação, localização espacial, distribuição dos elementos); dos efeitos de imagem; de objetos cênicos destacados. [Rubrica indicando que fala deve seguir o ritmo da montagem e da respiração dos personagens]
	5	Fuga Reparação de Elisa	Descrição do ambiente (localização temporal e espacial); das ações do personagem.

De modo geral, as estratégias discursivas do roteiro de AD na versão PQ acompanham a progressão das ações dramáticas. As descrições dos blocos com assuntos mais leves e informativos buscam enfatizar as ações (movimentos e/ou deslocamentos) dos personagens, utilizam frases curtas e devem ser lidas no ritmo normal, mas expressivo de fala. As descrições de blocos com temáticas mais densas e misteriosas, por sua vez, primam pela caracterização do ambiente e sua relação com a ação e a emoção dos personagens; utilizam frases mais longas, às vezes com inversões no intuito de destacar algum elemento e devem ser lidas pausadamente, com volume mais baixo, seguindo o fluxo lento da montagem. As descrições dos blocos com ações intensas (os crimes propriamente ditos e alguns trechos das cenas de sexo), no entanto, concentram-se no movimento dos personagens, usam frases curtas e devem ser lidas numa velocidade e no volume crescente de acordo com a progressão da ação.

5.2.1.2 OUTROS ASPECTOS DE FRAGMENTAÇÃO

Diante do caráter fragmentado do programa, identificamos em *Luna Caliente* alguns elementos de reiteração narrativa fundamentais para fruição do telespectador, tendo em vista a serialidade do produto, e dignos de atenção por parte do audiodescritor. Dentre as retomadas que serão apresentadas e discutidas, nesta subseção, apontamos: as repetições dos ganchos

entre os capítulos; a repetição de cenas previamente apresentadas na seção “cenas do próximo capítulo” e as repetições das vinhetas de abertura, de intervalo e de encerramento. Outro elemento de reiteração narrativa relevante, porém que não se enquadra no plano textual, mas paratextual é a chamada de divulgação da minissérie. Por se tratar de um elemento externo à minissérie e anterior aos seus capítulos, iniciaremos nossas reflexões pelas chamadas e suas possíveis contribuições para a elaboração do roteiro de AD.

5.2.1.2.1 CHAMADAS

As chamadas de cada capítulo de *Luna Caliente* (conferir disco 1 em anexo) reiteram e reforçam três temas centrais da narrativa: o caso amoroso entre Elisa e Ramiro, o assassinato de Bráulio e a investigação da polícia. Isso se dá especialmente nas duas últimas chamadas tanto no plano da edição dos fragmentos da obra quanto da narração em *off*. A análise da estrutura das três chamadas possibilitou identificar tanto a classificação da minissérie por seus produtores quanto a relação que se procurou estabelecer com o público (indicando a tendência dos programas de efeito). As narrações das chamadas do primeiro e do terceiro capítulos, por exemplo, classificam *Luna Caliente* como “*uma surpreendente história de suspense (mistério), sedução e morte*”, anunciando e destacando, portanto, temáticas do universo do gênero policial e consequentemente atraindo a atenção dos telespectadores adeptos do mesmo.

Verificar como os produtores direcionaram a leitura de *Luna Caliente* a partir das chamadas foi um processo importante na elaboração da versão PQ do roteiro de AD, pois possibilitou a focalização dos elementos narrativos mais pertinentes para a reconstrução do gênero da minissérie, dos seus temas centrais e dos seus programas de efeitos. Acredita-se que o uso desse paratexto, portanto, contribuiu, de alguma forma, para uma proposta de roteiro de AD que visa uma estrutura discursiva (escolhas lexicais e sintáticas) comprometida com a recriação da fotografia, da iluminação, das perspectivas dos enquadramentos; com o aproveitamento da trilha sonora e com qualquer outro elemento favorável para a instalação do clima de mistério e suspense da minissérie.

5.2.1.2.2 GANCHOS E RETOMADAS

Ainda com relação ao padrão fragmentado da teleficção, é importante observar que cada um dos blocos temáticos é fragmentado, porém, ao mesmo tempo, coeso, principalmente, por meio dos recursos de: suspensão (ganchos) e reatamento do sentido. Os blocos de *Luna Caliente* possuem extensões distintas e suas suspensões estabelecem diferentes níveis de tensão e suspense, a saber:



Quadro 13 - Fragmentação dos capítulos em blocos e níveis de suspense dos ganchos				
Capítulo	Blocos	Duração aproximada (min/seg)	Descrição da cena	Nível de tensão/suspense ⁹²
1	1	15:26	Ramiro abre a porta do quarto de Elisa e a vê deitada só de calcinha. Ela o encara. Lua cheia ao fundo. [Silêncio apenas música de suspense]	+++
	2	15:03	No carro, Bráulio bêbado manda Ramiro seguir até o fim do mundo.	++
	3	09:01	Ramiro escondido atrás da mureta da ponte observa tenso o Mercury submergir.	++
	4	06:45	Ramiro é acordado por sua mãe que avisa que ele tem uma visita. Ramiro então vê Elisa parada na porta do quarto dele. [Silêncio apenas música tema e um uivo].	+++
	5	20:00	Gomulka grita com Ramiro por conta do carro, após saber que será responsável por pagar o guincho.	+
	6	05:03	Inspetor escuta no rádio do carro que o Dr. Bráulio Tennembaum o espera na delegacia. Ele então convida Ramiro para acompanhá-lo.	+++
2	1	08:40	Velório de Bráulio. O inspetor aborda Ramiro e Elisa logo após um encontro às escondidas.	+++
	2	12:05	Elisa espera por Ramiro na saída da delegacia. O inspetor comenta com Ramiro sobre a beleza e a idade dela.	+
	3	06:08	Elisa faz uma pergunta íntima à ex-esposa de Ramiro e sai.	+
	4	05:48	Ramiro chega em casa e encontra a polícia fazendo uma busca. O inspetor o leva preso.	++
	5	04:25	Na delegacia, o caminhoneiro que deu carona para Ramiro entra na sala para tentar reconhecê-lo.	+++
3	1	05:13	Na delegacia, após muitos gritos de um preso e ruídos de tortura, um policial entra na cela e manda Ramiro o acompanhar.	+++
	2	06:24	Na cela, após sofrer chantagem de um militar, Ramiro escuta os gritos de um homem sendo torturado. Um policial entra e anuncia uma visita.	++
	3	08:36	Ramiro é solto após Elisa declarar que passaram a noite juntos e que estão apaixonados. Maria, mãe de Ramiro, recrimina-o.	+
	4	11:40	Ramiro estrangula Elisa e a enterra.	++
	5	05:45	Após fugir para San Jose, Ramiro recebe uma visita inesperada na pousada. É Elisa, bela e intacta. [Silêncio apenas a música tema].	+++

⁹² Os níveis de tensão são representados por: (+++) muito suspense, (++) relativo suspense e (+) pouco suspense. Escolhemos essa forma de representação, pois acreditamos que o símbolo “+” traz o conceito de acréscimo, no caso, a adição de um efeito sobre o telespectador. Quando a cena do gancho é completamente aberta a classificamos com (+++); quando a cena é fechada e se liga a uma continuidade imediata aberta ela foi classificada com (++) e quando a cena é fechada e não se liga a uma continuidade imediata a classificamos com (+).


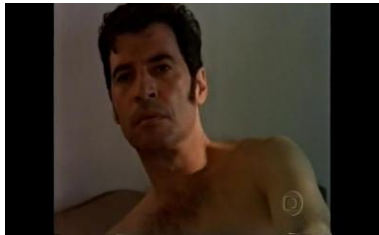
Como podemos verificar, o primeiro capítulo, o mais longo entre os três, possuindo blocos mais extensos, apresenta uma quantidade maior de ganchos com elevado nível de suspense. Trata-se de uma estratégia da emissora para prender a atenção e criar expectativas no telespectador quanto ao desenvolvimento da narrativa. O produto deve conter programas de efeitos, distribuídos em doses homeopáticas, ao longo principalmente do primeiro capítulo, capazes de envolver a audiência e mantê-la cativa até o fim do programa. Essa estratégia é ainda mais evidente nas narrativas seriadas de curta duração, como no caso de *Luna Caliente*.

Observamos ainda que os ganchos que marcam o final de cada capítulo possuem elevado nível de suspense, visando motivar o espectador a acompanhar a trama no dia seguinte. Nesse sentido, os capítulos finalizam com a instalação de uma grande tensão e começam resolvendo-a para depois gerar outras pequenas tensões. Assim, o segundo e o terceiro capítulo iniciam com uma breve repetição⁹³ da cena final do capítulo anterior que havia ficado em aberto, solucionando-a. O elevado nível de suspense identificado no final da minissérie é coerente com o gênero também fantástico e sobrenatural da história, provocando uma inquietação em grande parte da audiência.

De modo geral, a versão PQ do roteiro de AD da minissérie procurou ser sensível a esse padrão fragmentado da teleficção seriada por meio: da descrição sem antecipação de informação de blocos ou capítulos subsquentes e da repetição das descrições dos capítulos anteriores quando os ganchos são retomados. Com relação à descrição sem antecipações de informações, vejamos o exemplo a seguir:

Quadro 14 - Fragmentação da AD de acordo com os blocos narrativos	
Imagem	Trilha sonora + audiodescrição
	[Música tema da personagem Elisa] 00:46:03,283 --> 00:46:06,050 A abertura da persiana ilumina o vulto aos poucos.
	[Música continua] 00:46:06,151 --> 00:46:11,659 Agora diretamente iluminada pela luz da janela, Elisa sorri meiga e sensual.

⁹³ Aproximadamente um minuto e um minuto e meio respectivamente.

Quadro 14 - Fragmentação da AD de acordo com os blocos narrativos	
	[Música continua]. [Uivo] 00:46:12,025 --> 00:46:14,263 Tenso, Ramiro a fita.
	00:46:14,298 --> 00:46:20,930 VINHETA DE INTERVALO
	00:46:22,267 --> 00:46:26,439 Perturbado, Ramiro senta na cama, olhando fixamente para Elisa.

A descrição, portanto, busca uma sincronia com a imagem, acompanhando com precisão a fragmentação do bloco narrativo. Desse modo, acredita-se que a AD consegue recriar o efeito de suspensão e retomada do sentido da história, possibilitando que a pessoa com deficiência visual perceba tal efeito em tempo semelhante ao espectador vidente. As escolhas lexicais e a sintaxe da AD, no referido exemplo, recriam a progressão do suspense e da tensão na cena, destacando o efeito de iluminação - *A abertura da persiana ilumina o vulto aos poucos/ Agora diretamente iluminada pela luz da janela, Elisa sorri [...]* - e a evolução do estado emocional de Ramiro – *tenso[...] fita / perturbado[...] senta na cama[...]*.

Quanto à repetição das descrições dos capítulos anteriores quando os ganchos são retomados, temos o exemplo:

Quadro 15 - A AD diante das retomadas dos ganchos entre capítulos	
FINAL DO CAPÍTULO 2	INÍCIO DO CAPÍTULO 3
INSPETOR: [...] Ah! Já sei. Eu me enganei. 01:48:34,632 --> 01:48:36,464 Abre a gaveta de sua mesa.	INSPETOR: [...] Ah! Já sei. Eu me enganei. 01:51:38,100 --> 01:51:39,960 Abre a gaveta de sua mesa.
01:48:39,725 --> 01:48:41,566 Outra calcinha azul dentro de um saco. [Rápido]	01:51:44,271 --> 01:51:45,831 Outra calcinha dentro de um saco. [Rápido]
01:48:42,787 --> 01:48:44,576 Com o dedo, aponta para o rasgo.	01:51:47,267 --> 01:51:48,951 Com o dedo, aponta para o rasgo.
01:48:48,760 --> 01:48:49,859 Ramiro tenso.	01:51:53,097 --> 01:51:54,215 Ramiro tenso.
01:48:53,055 --> 01:48:54,880 Suado, Ramiro o fita nervoso.	01:51:57,385 --> 01:51:59,292 Suado, Ramiro o fita nervoso.

Quadro 15 - A AD diante das retomadas dos ganchos entre capítulos	
FINAL DO CAPÍTULO 2	INÍCIO DO CAPÍTULO 3
01:49:08,657 --> 01:49:10,896 O inspetor guarda os sacos na gaveta. <u>[Batida da gaveta]</u>	01:52:12,765 --> 01:52:14,978 O inspetor guarda os sacos na gaveta. <u>[Batida da gaveta]</u>
01:49:19,790 --> 01:49:22,999 Ele vai em direção à porta no fundo da sala.	01:52:23,841 --> 01:52:26,555 Ele vai em direção à porta no fundo da sala.
01:49:26,883 --> 01:49:29,090 Sentados e nervosos, olham para trás.	01:52:31,055 --> 01:52:33,141 Sentados e nervosos, olham para trás.
01:49:36,562 --> 01:49:38,811 Desconfiado, Ramiro olha para a porta.	01:52:40,654 --> 01:52:42,927 Desconfiado, Ramiro olha para a porta.
01:49:39,143 --> 01:49:41,780 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido.	01:52:43,062 --> 01:52:45,911 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido.
01:49:43,045 --> 01:49:45,175 Fita Ramiro por uns instantes.	01:52:47,394 --> 01:52:49,331 Fita Ramiro por uns instantes.
01:49:45,914 --> 01:49:47,927 Um clarão. Cenas do próximo capítulo.	01:52:50,350 --> 01:52:51,927 O caminhoneiro tira o chapéu. 01:52:52,610 --> 01:52:54,443 Ramiro se espanta.

A repetição literal da AD no final de um capítulo e no início do seguinte, conforme o exemplo apresentado, busca evidenciar para o telespectador com deficiência visual a retomada do gancho. Essa estratégia de repetir literalmente as descrições para recriar a repetição da sequência narrativa de *Luna Caliente* foi adotada no intuito maior de reforçar para o público-alvo da audiodescrição um aspecto recorrente nas narrativas teleficcionais seriadas brasileiras.

5.2.1.2.3 SEQUÊNCIA “CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO”

A respeito da sequência “cenas do próximo capítulo” presente no final do primeiro e do segundo capítulo de *Luna Caliente*. A VPQ opta por pontuá-la, explicitando-a, conforme ilustra o quadro a seguir:

Quadro 16 - A AD pontua o final dos capítulos	
Capítulo	Trilha sonora + Audiodescrição
1	RÁDIO: <i>Inspetor, tem um sujeito aqui na central, ele está muito nervoso, quer falar com o senhor. Mando que espere ou que volte amanhã?</i> INSPETOR: <i>Quem é?</i> RÁDIO: <i>O nome dele é... Bráulio, Bráulio Tennembaun.</i> <u>[Música de suspense]</u> INSPETOR: <i>Como é?</i> RÁDIO: <i>Dr. Bráulio Tennembaun.</i> 01:10:52,450 --> 01:10:54,400 Próximo à viatura, Ramiro se assusta.

Quadro 16 - A AD pontua o final dos capítulos	
Capítulo	Trilha sonora + Audiodescrição
1	<p>[Música de suspense continua ao fundo] INSPECTOR: <i>Diga que me espere. Estamos indo para aí. O senhor ouviu? Parece que achamos nosso homem.</i> RAMIRO: <i>É ouvi, sim... Que ótimo.</i> [Tentando apresentar alegria] INSPECTOR: <i>Esse nasceu de novo. O senhor quer me acompanhar até a central? O Dr. Bráulio vai nos contar pessoalmente o que aconteceu ontem.</i> [Barulho de pássaro]. 01:11:12,891 --> 01:11:15,153 Um clarão. Cenas do próximo capítulo. [Forte ruído] INSPECTOR: <i>Conte-me de novo, com todos os detalhes que puder lembrar, tudo o que fez ontem à noite.</i> ELISA: <i>Foi suicídio. Ele pulou.</i> GOMULKA: <i>O senhor está acusando o meu cliente.</i> INSPECTOR: <i>Eu não estou acusando ninguém de nada é só um palpite. Um palpite que não posso provar... ainda.</i> RAMIRO: <i>Tem umas coisas que eu não contei ainda.</i> MARIA: <i>Ramiro, olha quem está aqui!</i> DORA: <i>Tudo bem com você?</i> INSPECTOR: <i>Tem certeza de que não seria preferível contratar um advogado mais experiente?</i> RAMIRO: <i>O senhor acha que eu vou precisar?</i> INSPECTOR: <i>É possível.</i> ELISA: <i>Vem!</i> [Barulho de telefone] INSPECTOR: <i>Encontramos.</i></p> <p style="text-align: center;">VINHETA DE ENCERRAMENTO</p>
2	<p>01:49:36,562 --> 01:49:38,811 Desconfiado, Ramiro olha para a porta. [Música de suspense] 01:49:39,143 --> 01:49:41,780 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido. INSPECTOR: <i>Conhece esse homem?</i> 01:49:43,045 --> 01:49:45,175 Fita Ramiro por uns instantes. [Fortes batidas de coração] 01:49:45,914 --> 01:49:47,927 Um clarão. Cenas do próximo capítulo. [Forte ruído] GAMBOA: <i>A morte é o fato primeiro e mais antigo e quase me atreveria a dizer, o único fato.</i> [Ruído] DORA: <i>O que é que você fez, Ramiro?</i> RAMIRO: <i>Você também acha que eu sou um assassino?</i> DORA: <i>Não sei.</i> RAMIRO: <i>Você mentiu pra polícia. Você é uma criminosa.</i> ELISA: [Risos] [Gritos] GAMBOA: <i>Veja, Bernardes, nosso verdadeiro inimigo é bem maior. Pequenas violências como a morte desse Dr. Tennembaun podem ser esquecidas, você não acha?</i> [Gritos ao fundo] GOMULKA: <i>Eu acho que pra ti ia ser um alívio contar a verdade pra alguém.</i> [Ruído] BRAULITO: <i>Desgraçado!</i> [Barulho de socos e chutes] GOMULKA: <i>Calma, Braulito! Calma!</i> [Rangido de ferro] 01:50:30,160 --> 01:50:31,837 Ramiro dentro de uma cela. [Rangido de porta] 01:50:32,023 --> 01:50:34,933 Uma porta se abre. Sai Oliveira seguido por Ramiro. [Batidas forte de coração] 01:50:35,398 --> 01:50:36,852 Ramiro para assustado.</p> <p style="text-align: center;">VINHETA DE ENCERRAMENTO</p>

A pontuação proposta na versão PQ do roteiro de AD busca manter a unidade de cada capítulo, pois como a sequência antecipada das cenas dos capítulos seguintes é composta por fragmentos espaçados da narrativa, cheios de diálogos entrecortados, ela poderia ser interpretada pelo deficiente visual como uma continuação “confusa” do mesmo capítulo. É digno de nota que a proposta, ora apresentada, não recria, para o público com deficiência visual, toda a função comunicativa dessa sequência de cenas, pois parte da informação das “cenas do próximo capítulo” não foi traduzida, uma vez que em alguns trechos os diálogos e as imagens transmitem mensagens diferentes. Nesse caso, foi priorizada a informação acústica. Assim, conforme o quadro acima ilustra, no final do primeiro capítulo a sequência de cenas antecipadas não foi audiodescrita devido à constante presença de diálogos; ao passo que no segundo capítulo, foi possível a inserção de três descrições cuja função é elucidar a motivação dos ruídos das imagens apresentadas e engatilhar mais uma tensão final: “afinal, o que faz Ramiro parar assustado?”. Essas descrições são retomadas literalmente quando as cenas aparecem no terceiro capítulo. Vale destacar que esse recurso de apresentação das “cenas do próximo capítulo” presente em *Luna Caliente* não é uma constante nos produtos teleficcionais, de modo que a proposta de AD para esse recurso busca uma coerência apenas com a unidade interna da minissérie em estudo; outros casos de aplicação do recurso devem ser analisados e pensados individualmente.

5.2.1.2.4 VINHETAS

Com relação às vinhetas, elemento que pontua a fragmentação do programa na grade da emissora (vinhetas de abertura e encerramento) e nos seus blocos narrativos (vinheta de intervalo), a versão PQ do roteiro de AD busca estabelecer uma padronização interna a partir das suas estruturas narrativas.

A *vinheta de abertura* de *Luna Caliente* tem duração de 39 segundos e é particularmente inserida, em todos os três capítulos, após a apresentação do primeiro bloco. Assim, no momento de sua exibição, parte dos personagens e das ações dramáticas já foram apresentadas até um nível elevado de tensão, de maneira que o telespectador, familiarizado com alguns elementos narrativos, reconhece e estabelece associações entre a trama e a construção simbólica da vinheta. Para elaborar a versão PQ do roteiro de AD, essa particularidade da minissérie em estudo foi levada em consideração, como podemos observar na descrição da vinheta de abertura do primeiro capítulo:

00:15:30,031 --> 00:15:35,190 IMAGEM FIXA DA LUA CHEIA ENCOBERTA POR NUVENS AZULADAS EM MOVIMENTO.
 00:15:35,529 --> 00:15:40,593 ENTRE AS NUVENS, SURGEM E DESAPARECEM, EM LETRAS VERMELHAS, OS NOMES DO ELENCO:
 00:15:41,114 --> 00:15:45,157 Paulo Betti como Ramiro.
 Ele tem olhos escuros e lábios carnudos.
 00:15:45,533 --> 00:15:52,310 Ana Paula Tabalipa como Elisa.
 Ela tem uns 17 anos, cabelos longos, ondulados e ruivos.
 00:15:52,311 --> 00:15:57,373 Chico Diaz como Gomulka.
 Ele tem cabelos castanhos e ondulados.
 00:15:57,374 --> 00:16:01,147 Tonico Pereira como Bráulio.
 Ele é calvo, tem barba e bigode grisalhos.
 00:16:01,282 --> 00:16:06,959 SOBRE UM FUNDO ESTRELADO EM LETRAS VAZADAS, AZULADAS E FLAMEJANTES: "LUNA CALIENTE!".

A descrição da vinheta de abertura, portanto, ressalta seu aspecto imagético simbólico principalmente por meio da *lua cheia encoberta por nuvens* e das *letras vermelhas que surgem e desaparecem entre as nuvens*, composição cuja finalidade é introduzir os gêneros suspense e fantástico da minissérie. A lua, símbolo quase universal de feminilidade, periodicidade e renovação,⁹⁴ é um elemento narrativo constante na história da minissérie atrelado simbolicamente à construção da personagem Elisa e às suas mortes e reaparições ao longo da trama. Além disso, a imagem da lua cheia é bastante recorrente na minissérie, demarcando sequências narrativas e agindo misteriosamente sobre os personagens. A cor vermelha das letras dos nomes do elenco remete, de forma também simbólica, ao sangue, à violência (estupro, assassinatos, tortura) que constitui a trama. Dessa maneira, a AD reconstrói a partir de simbologias a temática da violência e os gêneros fantástico e de mistério que compõem *Luna Caliente*.

A versão PQ do roteiro de audiodescrição utiliza as vinhetas de abertura para apresentar o nome dos atores, identificando o personagem que eles interpretam e algumas de suas características físicas que não são fornecidas ao longo da narrativa. Essas inserções descritivas, nas vinhetas de abertura de todos os capítulos, ocorrem após a descrição da imagem e antes da descrição da tipografia do título da minissérie. Escolheu-se essa estratégia tradutória, por causa da forte relação entre o ator e o ser fictício na construção do personagem teleficcional. Embora essa relação seja mais evidente em narrativas mais longas como as telenovelas ou as minisséries extensas, achou-se pertinente apresentar essa proposta na versão PQ do roteiro de AD de *Luna Caliente* para as estratégias de audiodescrição de vinhetas de abertura de teleficção seriada. Ao estabelecer essa estratégia, procurou-se criar uma

⁹⁴ Passagem da vida para a morte e o renascimento subsequente traduzido pelo crescente lunar. Infopédia: enciclopédia e dicionários Porto Editora. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$lua-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$lua-(simbologia)). Acesso em: 08 nov. 2011.

padronização, ao longo dos três capítulos, como forma de construir uma identidade das vinhetas audiodescritas para o público com deficiência visual. Assim, cada vinheta de abertura apresenta no máximo o nome de quatro atores com a identificação e caracterização dos seus respectivos personagens, por meio de uma construção linguística padrão: *Fulano(a) como Beltrano(a). Ele(a) tem/ é [...]*.

Quadro 17 - A AD das vinhetas de abertura	
Capítulo	Fragmento da AD das vinhetas de abertura
2	<p>[...] OS NOMES DO ELENCO.</p> <p>01:22:20,007 --> Paulo José como Inspetor Monteiro. 01:22:25,894 Ele tem cabelos e bigode grisalhos. Usa gravata e suspensório.</p> <p>01:22:25,965 --> Bruno Garcia como Braulito. 01:22:31,705 Ele tem olhos escuros, cabelos compridos, volumosos e crespos.</p> <p>01:22:32,116 --> Walderez de Barros como Carmem. 01:22:37,241 Ela tem cabelos castanhos curtos e rosto redondo.</p> <p>01:22:37,329 --> Vanda Lacerda como Maria. 01:22:41,778 Ela tem cabelos curtos e usa óculos grandes.</p> <p>01:22:42,081 --> SOBRE UM FUNDO ESTRELADO [...]</p>
3	<p>[...] OS NOMES DO ELENCO.</p> <p>01:58:15,741 --> Fernanda Torres como Dora. 01:58:23,073 Ela tem olhos escuros, cabelos castanhos sobre os ombros. Veste-se de modo elegante e clássico.</p> <p>01:58:23,704 --> Laverdógil de Freitas como o Caminhoneiro. 01:58:26,793</p> <p>01:58:27,745 --> Nelson Diniz como Capitão Gamboa. 01:58:30,258</p> <p>01:58:36,418 --> SOBRE UM FUNDO ESTRELADO [...]</p>

A vinheta de abertura do terceiro capítulo difere um pouco, pois apesar de apresentar o nome dos atores e indicar seus respectivos personagens, os dois últimos não são caracterizados. Isso porque os dois têm atuação muito breve e são devidamente caracterizados ao longo da narrativa, dispensando um reforço ou acréscimo de detalhe na vinheta, como ocorreu com os demais.

As características físicas dos personagens indicadas nas vinhetas de abertura variam conforme a construção dos seus perfis na história, mas verifica-se um predomínio da descrição das fisionomias (*olhos escuros/ lábios carnudos/ rosto redondo/ barba e bigode grisalhos*), da cor e tipo dos cabelos (*cabelos castanhos sobre os ombros/ cabelos castanhos curtos/ cabelos compridos, volumosos e crespos/ calvo/ cabelos [...] grisalhos*) e do figurino (*usa gravata e suspensório/ usa óculos grandes/ veste-se de modo elegante e clássico*). O

predomínio de tais atributos físicos na descrição decorreu da abundância de planos aproximados ao longo da minissérie (comuns na teleficação) que enfatizam mais os rostos dos personagens e pequenos detalhes do seu figurino.

A ordem de apresentação dos atores nas vinhetas de abertura audiodescritas foi estabelecida pelo grau de relevância dos mesmos na narrativa e no capítulo do dia, bem como no fato dele(a) já ter sido apresentado(a) no bloco ou nos capítulos anteriores. Apesar de não seguir exatamente a sequência de aparição dos créditos da vinheta, ao final da minissérie, o nome dos onze atores foi mencionado na descrição, embora não no mesmo capítulo.

Vale destacar que essa opção de citar atores/ personagens diferentes nas vinhetas de abertura de cada capítulo não parece ideal se considerarmos o fato de que os espectadores não necessariamente acompanham a obra teleficcional desde o seu início. Nesse sentido, o espectador que começasse a assistir a obra a partir do segundo capítulo, por exemplo, perderia a descrição dos atores/ personagens mencionados na vinheta de abertura do capítulo anterior. Essa limitação da proposta é mais evidente para o caso de microsséries, como o exemplo de *Luna Caliente*, mas para obras mais extensas, o critério de apresentação das descrições poderia ser, principalmente, a relevância da atuação no(s) capítulo(s) do dia ou da semana, de modo que as descrições de vários atores/ personagens seriam, de certa forma, retomadas, atendendo um maior número de espectadores com deficiência visual.

É digno de nota que além dos nomes do elenco, a vinheta de abertura de *Luna Caliente* apresenta o nome do autor do livro que deu origem à minissérie, dos roteiristas e do diretor geral. No intuito de aproveitar a vinheta para estabelecer a relação entre ator e ser fictício, além de complementar a caracterização dos personagens, optou-se por transferir esses outros dados para a vinheta de encerramento, conforme veremos adiante.

Ainda com relação aos créditos da minissérie, de modo geral, observamos que diferentemente do que ocorre na maioria das vinhetas de abertura, em *Luna Caliente* os nomes do elenco e da equipe são apresentados pausadamente, possibilitando sua identificação por parte do telespectador. Acredita-se que a estratégia da versão PQ do roteiro de audiodescrição busca reorganizar o tempo das vinhetas (abertura e encerramento) para reconstruir essa particularidade da minissérie, redimensionando-a.

A apresentação do título da minissérie segue o padrão das vinhetas televisivas mais modernas, de modo que é sempre exibido no final de cada vinheta (abertura, intervalo e encerramento), numa tipografia estilizada que remete a um elemento narrativo por meio de simbologia:

Figura 24 - Tipografia estilizada do título da minissérie *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

O título da minissérie primeiramente é uma referência direta ao livro que lhe deu origem. Acreditamos que enquanto a palavra “luna” (lua) remete simbolicamente à composição da personagem de Elisa e sua relação com o fantástico e sobrenatural da trama, “Caliente” representa tanto o calor intenso sentido pelos personagens no sentido climático quanto o calor do desejo que emana dos protagonistas Ramiro e Elisa. O fundo estrelado sobre o qual o título aparece é uma continuidade do plano anterior da imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas. A descrição relaciona os dois planos por meio do campo lexical que a constitui *lua cheia/ nuvens/ estrelado*. O *azulado* das nuvens se associa ao *azulado* do contorno das letras do título. O aspecto flamejante das letras da palavra *caliente* reforça a ideia de fogo e ardência que permeia toda a trama e por isso foi levado em consideração na descrição. Acreditamos, no entanto, que no âmbito textual a descrição da tipografia, em geral, dá a entender que todas as letras do título flamejam e não apenas a palavra *caliente*. Diante do curto espaço de tempo para inserção da descrição e da necessidade de uma frase sucinta e clara, a versão PQ propõe:

00:16:01,282 --> 00:16:06,959 SOBRE UM FUNDO ESTRELADO EM LETRAS VAZADAS, AZULADAS E FLAMEJANTES: "LUNA CALIENTE"!
[Ênfase em “Caliente”: volume alto/ alongamento em “ien”].

A especificação de “*letras vazadas*” é para dar a ideia de que é o seu interior que flameja. Prosodicamente, o roteiro sugere que seja dada uma ênfase à pronúncia de *caliente*, buscando com isso reconstruir o fato de que a segunda palavra é que se destaca na composição da imagem tipográfica.

A parte acústica das vinhetas é composta por uma música instrumental incidental com notas semelhantes à música tema da personagem Elisa, porém com mais instrumentos, incrementando e dando mais grandiosidade à melodia. Assim, da mesma maneira que a imagem, o áudio também estabelece uma relação simbólica entre a vinheta e a personagem.

As batidas da música têm um ritmo ascendente, de modo que transmitem uma tensão crescente no ouvinte, o que se relaciona ao mistério da trama.

Na versão audiodescrita proposta a partir do roteiro PQ o áudio da vinheta de abertura é diminuído para que a música fique como pano de fundo. Na vinheta do primeiro capítulo a descrição começa dois segundos após seu início, para que a música seja introduzida e sua tensão percebida pela pessoa com deficiência visual. Depois, todo o espaço da vinheta é preenchido com descrições, uma vez que foram priorizados outros aspectos em detrimento da música, como apresentamos anteriormente. Apesar de a música estar presente como pano de fundo, acredita-se que essa estratégia tradutória altera seu efeito sobre a audiência da versão audiodescrita. Na vinheta do segundo capítulo a descrição começa junto com a música, uma vez que se buscou um aproveitamento de espaço para manter o padrão de descrição das vinhetas. No terceiro capítulo, por sua vez, como se optou pela inserção de uma descrição no final do primeiro bloco, o roteiro PQ sugere uma breve sobreposição à vinheta e, para isso, o apagamento da música no trecho. Acreditamos que essa estratégia é viável quando: uma inserção no final dos blocos for necessária, o público-alvo já esteja familiarizado com a apresentação das vinhetas e a redução do tempo para a descrição da vinheta não altere sua padronização previamente estabelecida.

As *vinhetas de intervalo*, que delimitam o final e o início de cada bloco, costumam ser muito curtas. São compostas por um breve recorte da imagem e do áudio da vinheta de abertura, seguida do título da minissérie na tipografia estilizada. Um padrão imagético verbal entre os programas televisivos é que as vinhetas do final do bloco apresentam os dizeres “estamos apresentando” e as que marcam o início, “voltamos a apresentar”, conforme o exemplo:

Figura 25 - Vinhetas de intervalo da minissérie *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

A estratégia da versão PQ foi reforçar a padronização dessas vinhetas por meio da leitura das frases “Estamos apresentando” e “Voltamos a apresentar” sempre que inicia e termina o intervalo comercial, respectivamente. Para não sobrecarregar a descrição dessas vinhetas de

duração tão curta, optou-se por não destacar a tipografia diferenciada do título da minissérie, indicando apenas uma rubrica para uma locução mais enfática do mesmo. Além disso, a versão PQ propõe a indicação do título da minissérie apenas na vinheta que inicia o intervalo:

[Música]
 [*Após 2 segundos, descer áudio para pano de fundo*]
 00:31:11,763 --> 00:31:14,851 ESTAMOS APRESENTANDO:
 LUNA CALIENTE! [*Ênfase no título*]
 00:31:15,843 --> 00:31:19,220 VOLTAMOS A APRESENTAR!
 [Música] [*Subir o áudio após a descrição*]

Essa estratégia do roteiro está atrelada ao tempo disponível para descrição na versão editada que conseguimos da minissérie. No entanto, na prática, o ideal talvez seja apresentar o título do programa tanto no início quanto no final dos blocos no intuito de reforçá-lo e alertar o telespectador que ligou seu aparelho tardiamente. É importante também que a música seja ouvida, pois ela própria é um indício de começo e fim dos blocos, por essa razão o roteiro dá indicação de pausas na descrição para a apreciação da música.

As *vinhetas de encerramento* de *Luna Caliente*, com duração de 30 segundos, são exibidas logo após a seção “cenas do próximo capítulo” e, no caso do terceiro capítulo, a vinheta surge no final do quinto bloco. Sobre a mesma imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas, sobem rapidamente os créditos em letras vermelhas apresentando os nomes de parte do elenco e da equipe técnica⁹⁵, bem como os agradecimentos à população de três cidades do Rio Grande do Sul. Ao final dos créditos, sobre a imagem da lua cheia surge o logo da emissora como realizadora. Por fim, o fundo estrelado com o título da minissérie:

Figura 26 - Fragmentos da vinheta de encerramento de *Luna Caliente*



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999 – compacto/ colecionador)

Como as demais, as *vinhetas de encerramento* seguiram um padrão interno de descrição, a saber:

⁹⁵ Produção de elenco, assistente de produção, produção de engenharia, abertura, cenografia, figurino, apresentação, produção de arte, câmeras, direção de fotografia, efeitos visuais e especiais, direção de pós-produção, edição, trilha sonora, direção musical, sonografia, continuidade, coordenação de produção, gerente de produção, direção de produção, núcleo.

01:11:55,154 --> 01:12:00,242 IMAGEM FIXA DA LUA CHEIA ENCOBERTA
 POR NUVENS AZULADAS EM MOVIMENTO.
 01:12:00,718 --> 01:12:01,946 CRÉDITOS FINAIS.
 01:12:02,389 --> 01:12:05,277 BASEADA NO ROMANCE DE MEMPO GIARDINELLI.
 01:12:05,667 --> 01:12:10,059 ROTEIRO: CARLOS GERBASE, GIBA ASSIS BRASIL
 E JORGE FURTADO.
 01:12:10,496 --> 01:12:12,728 DIREÇÃO GERAL: JORGE FURTADO.
 01:12:13,257 --> 01:12:14,665 NÚCLEO: GUEL ARRAES.
 01:12:15,140 --> 01:12:17,778 REALIZAÇÃO: CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO.
 01:12:17,886 --> 01:12:24,955 A LUA CHEIA DESAPARECE SOBRE UM FUNDO
 ESTRELADO. EM LETRAS VAZADAS, AZULADAS
 E FLAMEJANTES: "LUNA CALIENTE".

A versão PQ inicia descrevendo a imagem, utilizando a mesma estrutura linguística da vinheta de abertura no intuito de reforçar que se trata da mesma construção imagética. Como a subida dos créditos é muito rápida, de modo que sua leitura é complicada para qualquer vidente, o roteiro opta por resumir seu conteúdo com a frase “créditos finais”, para logo depois descrever as informações sobre autoria da minissérie que não foram lidas na vinheta de abertura.

Com em qualquer obra teleficcional, observa-se que é relevante indicar o autor da obra literária que lhe deu origem (especialmente no formato minissérie), os responsáveis pela adaptação (roteirista e diretor), bem como os diretores da obra e de núcleo. Verifica-se que essas informações autorais podem reforçar a qualidade estética do produto e podem também direcionar a leitura daqueles telespectadores mais familiarizados com os trabalhos de determinados profissionais no audiovisual, seja no cinema ou na televisão. Nesse sentido, vejamos alguns comentários da crítica da minissérie:

Se o enredo já traz elementos para prender a atenção, a direção de Jorge Furtado deixa a minissérie ainda mais envolvente. É um grande trabalho de direção, atento a todos os detalhes, que constrói cenas extremamente bem feitas. (...) quem acompanhou o primeiro capítulo, dificilmente não ficou ansioso para saber o que realmente está acontecendo e qual será o desfecho da enrascada em que se meteu Ramiro.

(Flávio Amaral, DIÁRIO POPULAR, São Paulo, 17/12/1999)⁹⁶

Não tinha como dar errado. A minissérie 'Luna caliente' reuniu atores que sozinhos turbinam uma cena. (...) E foi pra lá de bom graças à forma sensível com que Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase recontaram a novela de Mempo Giardinelli. (...) (Cris Gutkoski, ZERO HORA, Porto Alegre, 20/12/1999)

⁹⁶ Todos os fragmentos da crítica da minissérie apresentados neste trabalho estão disponíveis em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/s%C3%A9ries-de-tv/luna-caliente>. Acesso em: 25 nov. 2010.

É um trabalho em que impera a consciência e a maturidade desse artista [Furtado] da maior importância para o nosso cinema. (Fernando Veríssimo, Revista SINOPSE nº 4, março/2000)

Os três fragmentos, ora apresentados, de algumas das críticas da minissérie destacam, portanto, a relevância dos autores – principalmente, roteiristas e diretores – para o resultado positivo do produto audiovisual.

Com relação à autoria de *Luna Caliente*, observa-se, em termos de roteiro, a repetição da dobradinha, Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, ocorrida na minissérie *Agosto* (1993-2004), produto bem recebido pelo público e igualmente fruto de uma adaptação literária. Em termos de direção da obra, verifica-se a assinatura de Jorge Furtado que, apesar de não tão conhecido no meio teledramático, é um profissional maduro e consagrado por seus trabalhos no cinema, o que talvez tenha refletido numa linguagem visual diferente em *Luna Caliente*, quando a comparamos a outros trabalhos teleficcionais. Quanto à direção geral, tem-se a mão de Guel Arraes, conhecido por sua tendência de subverter formatos e linguagens no audiovisual (televisão e cinema), a partir de textos literários, promovendo, assim, experimentos para a teledramaturgia, como no caso da minissérie em estudo.

Vale destacar que essa cultura visual, relacionada aos trabalhos/ à filmografia dos autores da minissérie, não é conhecida pela maioria do público com deficiência visual no país. No entanto, a audiodescrição pode funcionar como instrumento de formação dessa cultura. Nesse sentido, acredita-se que a leitura dos nomes dos autores de uma obra, associada às descrições dos seus elementos de composição, pode contribuir, aos poucos, para essa formação cultural por parte do público-alvo da AD. Assim, a VPQ propõe o reforço da leitura da autoria de *Luna Caliente* em todas as vinhetas de encerramento da minissérie.

Quanto ao logo da emissora, acredita-se que ele deve ser descrito por duas razões: (1) mercado, ou seja, o reforço, para o público com deficiência visual, da marca dos realizadores sobre o produto e (2) informativa, isto é, comunicar ao espectador o final do programa. Desse modo, o público-alvo da AD pode ficar ciente de outro padrão visual dos produtos televisivos, no caso, os finais de qualquer programa são pontuados pelo logo da emissora.

Voltando ao conteúdo imagético não-verbal, verifica-se que a VPQ finaliza a descrição da vinheta de encerramento, buscando uma ligação com seu início. Para isso, retoma a imagem da lua cheia antes de apresentar o título da minissérie em sua tipografia estilizada.

Com relação à música, trata-se da mesma da vinheta de abertura, ou seja a música tema da personagem Elisa, mantendo a relação simbólica estabelecida nas demais vinhetas.

Para a audiodescrição, proposta na VPQ, a música deve permanecer, tendo, no entanto, seu volume reduzido, de modo a ficar como pano de fundo da locução da AD.

Observamos, diante do exposto, que a versão PQ do roteiro de AD de *Luna Caliente*, atenta aos aspectos que compõem a temática e a estrutura fragmentada pertinentes ao formato, busca estabelecer parâmetros tradutórios que redimensionam a estrutura narrativa seriada da obra. Para isso, criam-se padrões discursivos para a audiodescrição da minissérie que se reiteram conforme a demanda do próprio produto. Nesse sentido, destacamos aqui alguns aspectos macroestruturais de *Luna Caliente* e suas implicações para a elaboração da versão PQ do seu roteiro de AD. A seguir nos concentraremos nos recursos narrativos audiovisuais da minissérie, tendo em vista a sua composição para construir o gênero policial, verificando como isso se reflete nas estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD.

5.2.2 LUNA CALIENTE: UMA ANÁLISE DO GÊNERO POLICIAL E SEUS RECURSOS NARRATIVOS AUDIOVISUAIS

Como apresentamos anteriormente, ao falarmos das chamadas da minissérie, do ponto de vista dos realizadores, *Luna Caliente* foi apresentada para o público como uma história policial, em que sedução, morte e mistério são elementos preponderantes. Assim, foi como uma narrativa “policial, um *thriller* muito legal” (diretor de núcleo, Guel Arraes, 2002) que a minissérie foi lançada e muito bem recebida pela crítica especializada e pela audiência cativa desse gênero e de minisséries:

[...] a agilidade imprimiu à recente 'Luna caliente' um clima de suspense e mistério dignos de Hitchcock. Ambientada nos anos 70, a microssérie teve um clima de realismo fantástico, com Ana Paula Tabalipa reaparecendo intacta, depois de ser morta duas vezes [...] (Marcelo Lyra, O ESTADO DE SÃO PAULO, 26/12/1999)

Mais uma vez a Globo demonstra a maestria de que é capaz quando assim lhe convém: [...] 'Luna caliente' é excelente. Enganou-se, portanto, quem pensou que a microssérie seria apenas uma espécie de Lolita à brasileira. Sim, é a história de um quarentão que se deixa seduzir por uma menina - mas as semelhanças param por aí. O drama inicial de Ramiro - que estupra e supostamente mata a jovem Elisa, matando também o pai dela, em seguida - é o ponto de partida para a tragédia de erros (na definição do próprio Furtado) que se desenrola então num crescendo sutil e implacável, tal qual a vida real. (Grace Perpétuo, JORNAL DE BRASÍLIA, 17/12/1999)

O trabalho é puro cinema. (...) O calor que faz penar os personagens é praticamente 'sentido' pelo espectador e ajuda no suspense e na tensão. (...) Todos os personagens e situações parecem saídos de um *film noir*. (...) 'Luna caliente' mereceria ser exibido em qualquer sala

de cinema daqui e de qualquer país. (Renata Delmanto, JORNAL DA TARDE, São Paulo, 19/12/1999)

Diante dos três fragmentos, verificamos que a crítica apreende, reforça e elogia o discurso dos realizadores de *Luna Caliente*, destacando o clima de suspense, de mistério e a tensão da obra; bem como enfatizando o padrão de qualidade estética do produto que o diferencia de outros programas televisivos. Nesse sentido, os depoimentos supracitados relacionam a minissérie a grandes referências do cinema no tocante ao gênero mistério policial, a saber: Hitchcock (cineasta criador do gênero *thriller* psicológico) e estilo de filme *noir*.

Mesmo após a edição da narrativa para o formato telefilme (com 120 minutos), para exibição no *Festival Nacional*, em outubro de 2003, o clima de mistério e suspense da obra e a qualidade estética do produto continuam sendo elementos que entusiasmam a crítica:

Um suspense tupiniquim de arrepiar até quem não tem cabelo, que vai caminhando para um final inevitável: a condenação de Ramiro [...]. Excelente projeto, para ser visto diversas vezes. (Luck Veloso, revista virtual CLUBE CULTURAL, 11/10/2003)

A leitura de *Luna Caliente* pela crítica, portanto, é sensível aos recursos narrativos audiovisuais (cenografia, objetos cênicos, atuação, fotografia) que compõem o clima de mistério e suspense da obra, o que comprova o resultado positivo dos programas de efeitos elaborados pelos realizadores do produto:

'Luna caliente' privilegiou exclusivamente os embates psicológicos, deixando de lado qualquer eventual excesso cenográfico ou delírios de fotografia. (...) Tudo é clima, como na emblemática sequência da porta entreaberta que deixa Ramiro vislumbrar a nudez de Elisa, antes de ele cometer estupro. (...) Tudo foi enxuto, sintético, indispensável. A direção de arte de Fiapo Barth merece destaque: passou longe do que se vê em produções situadas em décadas mais recentes, que mais costumam parecer o showroom de um brechó. E a fotografia de José Tadeu Ribeiro é pra lá de poética e sensível. (Patrícia Kogut, O GLOBO, Rio de Janeiro, 17/12/1999)

Os espelhos e demais objetos sem vida que Monteiro tira da cartola (as calcinhas, o carro, o cadáver de Bráulio) são os focos de denúncia alçados à estatura de heróis em 'Luna Caliente'. Nestes corpos inanimados - que tomam vida movidos pelo desejo de esclarecimento, revelação e justiça, como a lua que intensifica as paranóias de Ramiro, ou Elisa, o cadáver que se recusa ao descanso [...] (Fernando Veríssimo, Revista SINOPSE nº 4, março/2000)

Apesar de não podermos tomar a leitura da crítica como única referência de leitura para *Luna Caliente*, acreditamos que o público em geral de minisséries, apreciador de novidades que rompem o sistema de expectativas dentro da teleficção (BALOGH, 2002), deve ter sido também sensível ao tratamento estético, poético e técnico do produto. Assim, consideramos

que as sutilezas, a síntese, a estética e a técnica da narrativa que agradaram a crítica foram apreciadas de alguma forma pelo telespectador, o que pode ter assegurado o sucesso do produto mesmo após sua exibição na televisão. Segundo o site de memórias da emissora, a produção foi incluída no pacote de títulos vendidos pela TV Globo à *Rede Telemundo*, tornando-se a segunda maior em audiência entre a população de origem hispânica dos Estados Unidos em março de 2000, além de ter sido também exibida em Portugal e no Uruguai.

Observamos também que a narrativa de *Luna Caliente* vem tendo boa receptividade também em outras mídias, ampliando sua gama de apreciadores. Falamos agora dos internautas, um público maior e mais heterogêneo, cuja forma de fruição deixa de ser relativamente previsível como a do espectador da televisão. *Luna Caliente*, em formato telefilme, foi dividida em oito partes e postada no *youtube* (site de compartilhamento de vídeos em formato digital), desde 22 de janeiro de 2011. Após dez meses de postagem, a narrativa tem conquistado um número crescente de acesso, além de comentários:

Quadro 18 - Repercussão de <i>Luna Caliente</i> (formato telefilme) na internet em 2011				
Parte	Duração	No. de acessos até mai. de 2011	No. de acessos até nov. de 2011	Comentários
1	15:15	2147	10192	“fantástico!” janesantosification
2	12:15	1112	5068	
3	14:46	1129	4105	“Incrível a única vez que vi esse filme foi bem nesse dia que passou!” siraddicted
4	14:45	1238	2839	
5	14:37	857	2763	“Não entendi porque ela não morreu,mas gostei da série mesmo assim.Obrigada pela postagem” Brunarprj
6	12:41	537	1759	
7	13:53	702	2442	
8	12:43	707	3091	“Por qué no moría?” ChthonicSurvivor

Verificamos que houve um aumento significativo de acessos em todas as partes do filme, o que nos leva a crer que o filme está agradando muitos internautas. É digno de nota ainda que as partes da narrativa com maior número de acessos são as que envolvem as cenas de crime, mistério e suspense, a saber: o estupro (parte 1), o assassinato do Dr. Bráulio (parte 2), a busca por Bráulio (parte 3) e o assassinato de Elisa (parte 8). Identificamos, nesse sentido, que os internautas têm maior interesse nos temas destacados pelos realizadores no momento de divulgação da minissérie em 1999, ou seja, “sedução, mistério, suspense e morte”. Com isso, entendemos que os efeitos programados para a apreciação da narrativa em questão foram bem realizados, de modo que o direcionamento de leitura feito pela emissora para a minissérie é apreendido pelo público mesmo após 12 anos de sua exibição, como também em outro formato e em outras mídias.

Ao adaptarmos a proposta de análise de Gomes (2004), partimos da experiência da minissérie para adentrarmos em sua composição. Assim, nossa metodologia de análise concentra-se primeiro nos efeitos para remontarmos as estratégias de criação do produto, ou seja, analisa-se a apreciação para se chegar ao texto, isto porque a apreciação é programada. Segundo Gomes⁹⁷, a partir da identificação de emoções como horror, comoção, angustia, suspense ou estranhamento se remonta as estratégias e os dispositivos que são capazes de gerá-las, estuda-se o mecanismo que as fundamentam, procura-se estabelecer leis gerais de programação de efeitos da obra, tenta-se identificar os códigos internos de funcionamento da composição da obra a partir dos gêneros de efeitos em que se especializam.

Nessa perspectiva, a versão PQ do roteiro de AD de *Luna Caliente* parte da observação do contexto de produção da minissérie e dessa instância de fruição e consumo para compreender os aspectos da estrutura narrativa da obra. Procurou-se, assim, identificar as emoções⁹⁸ mais destacadas em *Luna Caliente*, no caso: tensão, ansiedade, curiosidade, empatia e surpresa. Diante de tais emoções, buscou-se analisar as estratégias de produção e direção utilizadas para gerá-las, verificando, desse modo, os recursos narrativos, audiovisuais e cênicos empregados em *Luna Caliente*. A partir das estratégias observadas, se tentou sistematizar regularidades gerais de programação de efeitos da minissérie, identificando os códigos internos da obra a partir dos gêneros de efeitos em que se especializam no caso: o mistério e o suspense policial.

Mediante uma análise dos movimentos da ação dramática da minissérie, identificamos que as emoções supracitadas estão latentes entre os principais acontecimentos que geram as curvas dramáticas. A tensão sexual entre Elisa e Ramiro no início da narrativa, que finda numa cena de estupro logo nos primeiros 20 minutos do programa e que conseqüentemente levará ao assassinato do pai da moça, estabelece um mistério e um suspense crescente capaz de motivar uma sensação de tensão, ansiedade e curiosidade por parte do espectador. Acreditamos também numa empatia com a figura de Ramiro, emoção motivada tanto pelo modo como a trama é construída, possibilitando que o espectador testemunhe os crimes e a

⁹⁷ [...] de emociones como horror, conmoción, angustia, suspenso o extrañeza se remontará a las estrategias y dispositivos que son capaces de generarlos, se estudiará el mecanismo sobre la base del cual funcionan, se procurará establecer leyes generales de la programación de efectos en filmes, se intentará identificar los códigos internos de funcionamiento de la composición del filme a partir de los géneros de efectos en que se especializan.(GOMES, 2004, p. 44)

⁹⁸ É importante destacar que estamos nos referindo à “emoção” numa perspectiva mais da experiência associada à motivação do que ao resultado da emoção, uma vez que as pessoas frequentemente se comportam de modo diferente como um resultado direto de seus estados emocionais.

série de erros desencadeada por Ramiro quanto pela inversão na trajetória dos protagonistas⁹⁹ no que se refere à relação entre agressor e vítima. O final misterioso (sobrenatural) da narrativa, por sua vez, é um fator que provoca surpresa no telespectador, intrigando-o por algum tempo após o término da história.

Nessa perspectiva, a versão PQ do roteiro de AD de *Luna Caliente* tenta reconstruir verbalmente os elementos imagéticos responsáveis pela motivação das referidas emoções na apreciação. Para isso, suas estratégias discursivas (escolhas lexicais e sintáticas) buscam recriar os elementos fundamentais para a construção do gênero policial no audiovisual, a saber: a iluminação, a cenografia, a fotografia, o enquadramento e a montagem do programa. O cuidado em estabelecer uma relação de complementaridade entre o discurso da AD e a trilha sonora (ruídos, músicas, diálogos) da minissérie foi outra estratégia que visou recriar os efeitos programados de *Luna Caliente* para o público com deficiência visual.

A narração da minissérie é fundamentalmente em terceira pessoa, de modo que, grande parte da história é contada por meio de uma imagem objetiva que descreve os espaços diegéticos e narra, de maneira onipresente, as ações do protagonista Ramiro. Há, no entanto, breves momentos em que o telespectador tem acesso ao olhar dos personagens sobre a cena por meio de imagens subjetivas, ou seja, o elemento de focalização do personagem em determinada parte da ação é evidenciado. Quando isso ocorre, segundo Bal (1997), temos uma variação da voz narrativa¹⁰⁰. Na minissérie em estudo, a voz que mais se alterna à voz do narrador é a do protagonista Ramiro. Nesse sentido, observam-se pequenas anacronias (*flashbacks* ou antecipações), no caso, digressões visuais (intervenções não-dramáticas) que se cruzam com o drama principal e revelam os pensamentos e as lembranças de Ramiro. De modo geral, os focos narrativos mobilizados ao longo de *Luna Caliente* são predominantemente o do narrador observador-câmera, havendo pequenos deslocamentos para as perspectivas dos protagonistas e demais personagens.

No intuito de reconstruir a alternância das vozes e de focos narrativos, a versão PQ do roteiro de AD, por meio de estratégias discursivas específicas, busca recriar a perspectiva da câmera e a distribuição dos elementos narrados por enquadramento:

CARMEM: *O que é que vocês fizeram ontem à noite, Ramiro?*

GOMULKA: *É Ramiro... o que vocês fizeram ontem à noite?*

⁹⁹ Ramiro, que inicialmente, procura Elisa, ao sentir um desejo desmedido, chegando a estuprá-la e sufocá-la, passa a posição de vítima, durante o desenrolar da trama, após ser intensamente perseguido pela incansável jovem.

¹⁰⁰ Neste trabalho, consideramos voz narrativa a perspectiva de focalização de uma cena ou de um evento da história, ou seja, a perspectiva em que algo é mostrado.

00:53:42,165 --> 00:53:45,289 **Em volta da mesa, todos fitam Ramiro.**

RAMIRO: *Na verdade nada [...]*

CARMEM: *Mas que horas vocês saíram, Ramiro? Você já tava deitado...*

00:54:32,161 --> 00:54:33,787 **Pensativo, franze a testa.**

RAMIRO: *Seriam... umas 3 horas da manhã [música tema de Elisa ao fundo]*

00:54:39,207 --> 00:54:40,233 **Elisa o fita.**

RAMIRO: *Eu não conseguia dormir por causa do calor [...]*

CARMEM: *Que calvário, Deus meu!*

00:55:01,332 --> 00:55:05,059 Com um leve sorriso,

Elisa olha para Ramiro, que retribui o olhar.

No exemplo apresentado, observamos a reconstrução da focalização dos personagens por meio do uso de verbos de percepção visual (olhar e fitar) e de uma oração subordinada capaz de relacionar dois planos (focalizador e elemento focalizado). Verificamos ainda a recriação do foco do narrador (observador-câmera) que primeiro descreve a distribuição dos elementos no enquadramento para depois apontar a ação, utilizando para isso o recurso da inversão (complemento circunstancial de lugar + SVO), ou que analisa o estado emocional e as expressões faciais dos personagens apresentados em primeiro plano.

Quanto às digressões (intervenções não-dramáticas), a versão PQ tenta pontuá-las na narrativa por meio da explicitação do efeito de imagem:

01:17:12,560 --> 01:17:16,146 **Um clarão. Imagem em preto e branco.**

Seu rosto preso a fios elétricos. [*Baixar o áudio*]

01:17:19,890 --> 01:17:23,825 **Imagem colorida.**

Desconfiado, Ramiro entra na sala do inspetor.

Identificamos como elementos-chave aguçadores da curiosidade e mantenedores da atenção da audiência: a troca de olhares entre Ramiro e Elisa, anunciando uma tensão sexual entre os dois; a montagem lenta antes e após as cenas dos crimes (ausência de diálogos, rara na teleficção); a possibilidade de alguém flagrar a execução dos crimes; a obsessão de Elisa por Ramiro e suas consequências; a imagem da lua cheia entrecortando toda a narrativa; as pistas dos crimes que Ramiro tenta esconder dos demais personagens; a trilha sonora (música e efeitos) que constrói o clima de suspense de toda a trama e o mistério/fantástico em torno da personagem Elisa. Desses elementos-chave, os que são apoiados no código imagético implicaram em estratégias discursivas específicas na versão PQ do roteiro de AD, a saber:

- Orações com o verbo de percepção visual (ver, fitar, olhar) e orações reflexivas *-Elisa e Ramiro se entreolham;*
- Descrição detalhada das ações, intercalada a inserções puramente descritivas do ambiente (iluminação, distribuição dos elementos), além da tentativa de reproduzir,

pela sintaxe, os detalhes enfocados pela câmera (*Um comprimido é retirado do frasco/ Seus pés tocam suavemente os degraus*);

- Descrição da composição do espaço, mediante os deslocamentos e a focalização dos personagens (*O Mercury ainda afunda./ Ramiro olha para o carro que se aproxima./ Abaixa-se por trás da ponte./ Com os olhos sob a mureta, espia. Os faróis do carro encadeiam.*) e coesão entre as descrições e os efeitos sonoros, reforçando a ideia de que o ambiente não é completamente isolado (*Seus pés tocam suavemente os degraus. [Tosse] Ele olha para trás*).
- Descrição de detalhes do figurino de Elisa relevantes para o assédio da personagem sobre Ramiro (*Com um vestido curto, Elisa levanta a perna por cima do banco em direção a Ramiro e sai/ [...] Os botões abertos da blusa revelam o sutiã de Elisa./ [...] Indefeso, Ramiro a olha. Elisa sobe o vestido com as mãos, revelando suas coxas*); uso de adjetivos que qualificam o estado mental alterado da jovem (*sorri diabólica/ [...] com um leve sorriso encantador, mas, ao mesmo tempo, diabólico*); frases curtas, orações coordenadas e/ ou voz ativa para detalhar a ação e a reação dos personagens, recriando o ritmo acelerado da cena de assédio no ápice da obsessão de Elisa (*Ela passa a mão na perna dele e tenta beijá-lo/ [...] Volta a tocá-lo/ Coloca a mão entre as pernas dele./ Ele olha para baixo./ Retira a mão dela e olha pra frente./ Percebe que ela faz beicinho./ Com ar de choro, ela olha para o lado./ Outra vez, põe a mão sobre a perna dele.*); uso de expressões que enfatizam a insistência e a violência de Elisa (*volta a tocá-lo/ outra vez/ [...] Ela se lança sobre ele/ [...] atira-se no colo de Ramiro*);
- Repetição lexical para apontar a recorrência tanto da imagem da lua quanto das pistas do crime (foram identificadas 16 ocorrências do termo “lua cheia” e 15 repetições da palavra “lua”; além disso, nove recorrências do termo “chave”, a calcinha da cena do crime foi mencionada onze vezes e a outra calcinha seis - a cor azul das calcinhas também foi retomada, no intuito de destacar um importante elemento na investigação).

Na construção do gênero policial, observamos que os momentos mais fortes da minissérie (no caso, as cenas de mistério e suspense) são elaborados a partir de um tratamento diferenciado dos recursos audiovisuais, ou seja, da iluminação (jogo de claro e escuro), de enquadramentos e ângulos especiais, de efeitos de imagem marcadores das anacronias da narrativa, além de uma trilha sonora desprovida de muitos diálogos e carregada de ruídos e músicas instrumentais que funcionam como intensificadores do suspense que as cenas fortes

exigem. Diante da observação desses aspectos, a versão PQ busca estratégias discursivas para recriar a atmosfera de suspense e mistério que prevalece nesses momentos por meio: de escolhas lexicais e sintáticas que destacam o jogo de claro/escuro das cenas; de explicações ou explicitações da terminologia audiovisual para reconstruir as angulações da câmera; do uso de voz passiva, de frases nominais, de inversões de complementos circunstanciais para recriar os planos mais fechados cuja função é destacar elementos narrativos; de explicitações dos efeitos de imagens, pontuando as inserções das anacronias; do aproveitamento dos ruídos da trilha sonora, intercalando-os às descrições, para construir as dimensões espaciais e temporais da narrativa e de rubricas que estabelecem relações rítmicas entre a locução da AD e as músicas incidentais da minissérie.

Quanto às pausas de intensidade emotiva ou cômica da minissérie, verificamos que elas são bastante restritas, sendo atreladas ao personagem Gomulka, amigo de Ramiro. No primeiro capítulo, a paixão incondicional de Gomulka pelo seu Mercury, que acarreta num desespero do personagem quando o veículo desaparece, provoca risos no espectador. O caráter cômico das cenas é assegurado pelas falas e pela performance exagerada do ator. Nos dois capítulos seguintes, o tom cômico permanece com o personagem Gomulka, mas a partir de suas trapalhadas como advogado de Ramiro. O humor presente em *Luna Caliente* é, portanto, bastante sutil, servindo de fato como pequenas pausas entre as tensões dramáticas da narrativa.

A AD proposta pela versão PQ, nesse sentido, buscou, quando possível, descrever os movimentos do personagem, tentando enfatizar a forma exagerada como são executados. Isso, no entanto, procurou ser feito de forma muito breve, pois a fala e a prosódia de Gomulka são os maiores provocadores de risos, o que é facilmente apreendido pelo público com deficiência visual. Ao analisarmos detalhadamente o referido roteiro, percebemos que, apesar da tentativa, a descrição efetivamente não consegue destacar o exagero da performance de Gomulka, o que reforçaria sua função cômica dentro da estrutura narrativa. Assim, devido ao curto espaço para inserção de descrição nas cenas em que Gomulka atua, o roteiro PQ se limita a indicar a movimentação, os gestos e os estados emocionais do personagem, deixando o caráter cômico das cenas todo para os diálogos.

Ao analisarmos o estilo, a construção dos personagens, os pontos de vistas e as curvas dramáticas, seguindo a orientação de Cannito e Saraiva (2004), consideramos que o tom predominante da narrativa é de suspense. Isso porque a minissérie de modo geral tende a aguçar a curiosidade do espectador, criando situações de tensão que visam impedir a interrupção da audiência. Crime, cadáver, atos violentos e vestígios estão presentes em *Luna*

Caliente, sendo a descoberta do motivo do crime pela investigação o fio condutor da narrativa que faz com que o espectador, interessado, fique, impacientemente, à espera do desfecho. Diferentemente do que ocorre em muitas narrativas policiais, em *Luna Caliente* a audiência conhece não apenas o motivo, como também o modo como o crime foi executado, de modo que a expectativa é criada em torno do desconhecimento dos demais personagens, ou seja, na dúvida sobre como e quando os atos de Ramiro serão descobertos, além da dúvida sobre como ele se livrará da obsessão de Elisa. Entendemos que o drama vivido por Ramiro, após se envolver numa sequência de erros, suas angústias, preocupações e seus medos, dão à *Luna Caliente* um toque melodramático. Como variação tonal, identificamos ainda as breves passagens cômicas a partir da construção do personagem Gomulka, conforme mencionamos anteriormente.

Com relação à composição cênica (cenário, figurino, maquiagem e atuação), identificamos, em *Luna Caliente*, elementos recorrentes em narrativas do gênero policial utilizados como estratégia para gerar o clima de crime, mistério, suspense e sedução da obra. Mediante a observação dessas regularidades, buscamos identificar como os códigos internos da minissérie são constituídos no sentido de produzir os efeitos programados sobre a audiência. Assim, dentre os aspectos de encenação, analisamos como se dá a construção espacial (cenário, iluminação, cores e objetos cênicos) e a construção dos personagens principais (agressor, vítima e investigador) na minissérie policial *Luna Caliente* e suas implicações para a elaboração da versão PQ do roteiro de audiodescrição.

Quanto à construção espacial, no que diz respeito à cenografia constatamos, principalmente nas cenas dos crimes, em que o suspense e o mistério são mais evidentes, um predomínio de ambientes fechados e/ou escuros, vazios e reservados, mas não completamente isolados, de modo que há sempre a possibilidade da intervenção de alguém. Verificamos também que a apresentação dos ambientes não é muito detalhada, de maneira que o foco maior é na ação dos personagens. A observação desses aspectos cenográficos relacionados ao gênero policial da narrativa acarretou nas seguintes estratégias discursivas na versão PQ de audiodescrição:

Quadro 19 - A construção espacial (aspectos cenográficos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: CENÁRIO	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Ambiente vazio, fechado e/ou escuro no momento da cena do crime.	<p>➤ Destaque (pela relação AD+áudio) para a abertura e o fechamento de portas antes e depois da cena do estupro, reforçando a ideia de que o crime ocorreu num ambiente fechado:</p> <p>00:16:17,209 --> 00:16:20,012 Ao fundo, Ramiro entra e fecha a porta. [...] 00:18:52,532 --> 00:18:56,957 Atônito, eleva as mãos a cabeça enquanto Elisa permanece estática. 00:18:57,123 --> 00:18:59,086 Olha pra porta. [Rangido de porta] 00:19:03,431 --> 00:19:06,590 Vista do corredor vazio e pouco iluminado. 00:19:09,371 --> 00:19:11,317 [Batida de porta]</p> <p>➤ Indícios de que a iluminação é restrita e o lugar é quase deserto nas cenas de suspense:</p> <p>00:33:25,068 --> 00:33:29,570 O Mercury trafega numa rua deserta e pouco iluminada. [...] 00:41:01,987 --> 00:41:05,817 No acostamento de uma pista asfaltada e escura, Ramiro caminha.</p>
Ambiente da cena do crime reservado, mas não completamente isolado, havendo sempre a possibilidade de um flagrante.	<p>➤ Descrição da composição do espaço, mediante os deslocamentos e a focalização dos personagens:</p> <p>00:12:16,092 --> 00:12:19,821 Carmem se retira e Ramiro a observa entrar em outro cômodo. 00:12:19,822 --> 00:12:24,290 No final do corredor, vê uma porta entreaberta. 00:12:24,547 --> 00:12:29,195 Por alguns instantes, fica parado, observando a porta.</p> <p>➤ Coesão das descrições com os efeitos sonoros, reforçando a ideia de que o ambiente não é completamente isolado:</p> <p>00:19:12,142 --> 00:19:15,870 Suavemente, os pés de Ramiro caminham sobre o assoalho do corredor. [Rangido] 00:19:21,397 --> 00:19:22,790 [Tosse] Ele para.</p>
Ambiente vazio, com poucos detalhes do local (iluminação restrita ou enquadramentos muito fechados), maior foco na ação.	<p>➤ Apresentação dos espaços a partir do deslocamento dos personagens no enquadre:</p> <p>00:19:43,267 --> 00:19:46,158 <i>[Após a batida da porta]</i> Entra no quarto de Braulto e fecha a porta. 00:19:49,398 --> 00:19:52,496 Preocupado, senta-se numa cadeira no canto do quarto. 00:19:53,792 --> 00:19:59,723 Agora de pé, por trás da mesa de cabeceira, coloca seu relógio no pulso e sua carteira no bolso.</p>

Quadro 19 - A construção espacial (aspectos cenográficos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: CENÁRIO	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Ambiente do crime retomado outras vezes, sendo mostrado por diferentes perspectivas durante a investigação ou a partir das digressões do agressor.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Reformulações textuais capazes de reconstruir a mesma composição cênica: 00:39:40,596 --> 00:39:44,237 Aos poucos, o Mercury despenca no abismo ao lado da ponte. 00:39:50,292 --> 00:39:54,033 Com as rodas para cima, o carro submerge devagar no rio. [...] 00:51:01,068 --> 00:51:01,897 Ramiro lembra. 00:51:02,034 --> 00:51:03,576 Um clarão. O carro cai no rio. [<i>Rápido</i>] ➤ Explicação da terminologia audiovisual: 01:30:33,545 --> 01:30:36,624 As imagens do crime acompanham o raciocínio do inspetor. 01:30:37,401 --> 01:30:41,728 O rosto tenso de Ramiro se alterna à imagem do Mercury caindo no rio.
Ambientes internos predominam.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Repetição lexical de ambientes que compõem uma edificação: corredor (13), cozinha (6), quarto (24), delegacia (5), sala (16), cela (12). ➤ Elevado índice de repetição lexical de elementos que delimitam espaços interiores: porta (68), janela (50) e parede (9), por exemplo.

Outros dois elementos dignos de observação na composição espacial de *Luna Caliente* são a iluminação e as cores da encenação. Os crimes ao longo da narrativa ocorrem sempre à noite, quando a iluminação é restrita, provocando sombras e penumbras sobre os elementos cênicos, aspecto pertinente para potencializar a tensão e a ansiedade inerentes ao suspense das ações. A restrição de luz em muitas cenas da minissérie, que implica num jogo de claro/escuro, contribui para que a audiência tenha uma percepção limitada de alguns espaços cênicos. Além disso, a iluminação limitada no programa serve como elemento de focalização capaz de direcionar a atenção do espectador para ações ou objetos cênicos relevantes na construção do mistério da narrativa. Em *Luna Caliente*, a iluminação das cenas noturnas é construída como se fosse proveniente da lua cheia que invade o interior dos espaços cênicos ou que ilumina parcialmente as estradas e demais áreas externas. A tentativa de reprodução da luz do luar nas cenas noturnas confere um tom azulado a muitos espaços cênicos. Outra observação com relação às cores digna de nota é a constatação de repetições que estabelecem paralelos entre objetos cênicos pertinentes para a narrativa, tais como: o azul da cor das calcinhas de Elisa que gera confusão em Ramiro, fazendo com que ele se acuse no momento

da investigação; a brancura de algumas roupas, dos lençóis e da pele de Elisa capaz de se destacar diante de um pequeno foco de luz em todo o cenário escuro; o “preto e branco” e o “colorido” das imagens demarcando as antecipações e os pensamentos de Ramiro. Diante desses aspectos, a versão PQ do roteiro de AD propõe as seguintes estratégias tradutórias:

Quadro 20 - A construção espacial (iluminação e cores) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: ILUMINAÇÃO E CORES	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Iluminação restrita nas cenas de crime e de mistério.	<p>➤ Escolhas lexicais e sintáticas destacam o jogo de claro/escuro das cenas:</p> <p>00:13:07,801 --> 00:13:10,645 Anda devagar pelo corredor sombrio.</p> <p>00:13:10,646 --> 00:13:13,325 Apenas pequenos fochos de luz iluminam o local. [...]</p> <p>00:14:58,148 --> 00:15:01,132 Envolto por uma penumbra, ele observa admirado. [...]</p> <p>00:15:24,774 --> 00:15:28,274 Da janela ao fundo, a lua cheia ilumina Elisa seminua. [...]</p> <p>00:18:05,121 --> 00:18:08,580 Parcialmente iluminado, o rosto ofegante de Ramiro.</p>
Muitas sombras encobrem a percepção do espaço por parte do espectador.	<p>➤ Escolhas lexicais e sintáticas destacam o jogo de claro/escuro das cenas:</p> <p>00:19:03,431 --> 00:19:06,590 Vista do corredor vazio e pouco iluminado. [...]</p> <p>00:45:57,136 --> 00:45:59,280 No corredor escuro, surge um vulto. [...]</p> <p>01:24:22,877 --> 01:24:26,462 Os faróis acesos da viatura se destacam na estrada escura.</p>
Focos de luz restritos direcionam o olhar para ação e objetos cênicos relevantes para o mistério da narrativa.	<p>00:46:00,630 --> 00:46:01,682 Ramiro olha curioso.</p> <p>00:46:03,283 --> 00:46:06,050 A abertura da persiana ilumina o vulto aos poucos.</p> <p>00:46:06,151 --> 00:46:11,659 Agora diretamente iluminada pela luz da janela, Elisa sorri meiga e sensual.</p> <p>01:57:53,074 --> 01:57:55,161 Imagem da cela vista de cima.</p> <p>01:57:56,623 --> 01:58:01,123 A porta se abre e uma forte luz invade o canto em que Ramiro está sentado.</p> <p>01:58:02,531 --> 01:58:05,656 A sombra do policial é projetada contra a parede.</p>

Quadro 20 - A construção espacial (iluminação e cores) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: ILUMINAÇÃO E CORES¹⁰¹	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Reprodução do luar confere um tom azulado a muitos espaços cênicos.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ As escolhas lexicais não recriam o tom azulado da cena, mas, quando possível, tentam reconstruir a intensidade de apresentação da iluminação: brilhante, cintilante, tênue, forte etc.
Repetição de cores estabelecem paralelos entre elementos cenográficos.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Repetição lexical: cor das calcinhas de Elisa, destacando um importante elemento da investigação. <p>00:15:17,097 --> 00:15:18,951 Ela veste apenas uma calcinha azul. [...] 00:50:08,189 --> 00:50:12,031 Agora ao lado dele, levanta a saia e tira uma calcinha azul. [...] 01:47:32,989 --> 01:47:37,076 Coloca sobre a mesa a calcinha azul dentro de um saco transparente. [...] 01:48:39,725 --> 01:48:41,566 Outra calcinha azul, dentro de um saco. [<i>Rápido</i>]</p>
Elementos de cor branca destacados por fachos de luz.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ A descrição, quando possível, destaca o efeito da iluminação sobre os elementos e superfícies brancas: <p>00:13:18,422 --> 00:13:22,388 A porta entreaberta revela uma luz tênue sobre lençóis brancos. [...] 02:20:44,544 --> 02:20:47,692 Sua pele brilha com a luz da lua através da janela. [...]</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Metáfora: <p>02:23:23,952 --> 02:23:28,594 A brancura do corpo desfalecido dela cintila sob a luz da lua.</p>
Efeitos de imagem (mudança de cores) para demarcar as anacronias da narrativa.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicitação da terminologia audiovisual, conforme os exemplos já apresentados.

Ainda com relação à composição espacial, identificamos muitos objetos cênicos com função na ação dramática da minissérie, os quais são manuseados ou utilizados pelos personagens durante a progressão narrativa. Eles podem funcionar como elemento de composição de personagens (por exemplo, o cigarro na construção do personagem Ramiro); como instrumento importante para ações fundamentais (como é o caso do Mercury, carro de

¹⁰¹ Algumas consultas feitas ao público-alvo da AD revelaram que a descrição das cores é importante para quem tem baixa visão, quem perdeu a visão tardiamente ou temporariamente e até mesmo para quem tem cegueira congênita. O roteiro de audiodescrição, portanto, deve ser pensado de modo a atender a heterogeneidade do usuário da AD. A descrição das cores pode ajudar a direcionar o olhar do público com baixa visão, pode ativar a memória visual de quem já enxergou, além de transmitir sensações quentes ou frias, por exemplo, a depender das cores envolvidas no contexto, para o cego congênito.

Gomulka) e como elementos de antecipações dramáticas (como por exemplo, o passaporte e a relação com a tentativa de fuga). Na minissérie, há casos em que certos objetos são recorrentes e seu enquadramento na tela é introduzido por um efeito sonoro, normalmente uma nota musical com tom de suspense, recurso comum nas narrativas policiais para anunciar pistas ou outro elemento relacionado à cena do crime. Assim, a versão PQ contempla todos os objetos cênicos em que sua função dramática foi identificada, uma atenção especial foi dada às pistas do crime, uma vez que a introdução sonora com a ausência da identificação do que está na tela pode ser um elemento perturbador para a pessoa com deficiência. Há casos, no entanto, em que o detalhe de uma pista é mostrado no meio de um diálogo, ficando a música de suspense como pano de fundo. Nesse caso, optou-se por uma rápida descrição só para apontar o objeto cênico, fazendo, quando necessário, uma pequena sobreposição sobre algum vocativo ou marca de oralidade:

Quadro 21 - A construção espacial (objetos cênicos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: OBJETOS CÊNICOS	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Repetição de imagens de objetos cênicos que possuem função na ação dramática.	<p>➤ Repetição lexical: chaves (9), calcinha da cena do crime (11), a outra calcinha (6), lua cheia (16), para citar alguns:</p> <p>00:01:44,414 --> 00:01:47,060 Uma grande lua cheia desponta no horizonte. [...]</p> <p>00:03:40,962 --> 00:03:45,454 Elisa surge e para na porta. Ao fundo, a lua cheia. [...]</p> <p>00:08:55,071 --> 00:08:56,379 Close na lua cheia. [...]</p> <p>00:37:05,922 --> 00:37:07,937 Lua cheia refletida no rio. [...]</p> <p>00:41:54,400 --> 00:41:58,826 Lua cheia refletida sobre as águas do rio. Sob o reflexo, surge Bráulio. [...]</p> <p>01:21:50,436 --> 01:21:53,548 A lua cheia é encoberta por nuvens negras.</p>

No que se refere à construção dos personagens principais, os aspectos de encenação observados foram: o figurino, a maquiagem e a atuação (movimento e performance) dos atores. Como fizemos na análise da composição cênica, nosso estudo acerca da maquiagem e da atuação foi pautado no que consideramos mais relevante para a construção do gênero

policial, ou seja, os elementos responsáveis para a criação e a manutenção da tensão e do suspense da minissérie.

Com relação ao figurino, observamos sua função como elemento de composição do contexto histórico, sócio-cultural, econômico e profissional dos personagens. Segundo o site de memórias da emissora, o figurino de *Luna Caliente* “propositalmente beirava o mau gosto, vestindo os personagens de forma a revelar a história pessoal de cada um, já que vivem em uma época desatualizada, no interior do país e sem qualquer glamour”¹⁰². Nesse sentido, Dora, ex-esposa de Ramiro, recém-chegada de Paris, é a única personagem inserida num contexto sócio-cultural diferente e, por isso, caracterizada com um figurino mais elegante. As profissões, os contextos econômico e político dos personagens também são construídos pelo figurino, como por exemplo, os militares fardados, o capitão elegantemente vestido e os policiais armados. Além desse caráter contextualizador, o figurino pode ser relevante no desenvolvimento das ações dos personagens, como é o caso de Elisa, que usa sempre roupas leves (vestidos ou saia) e curtas, potencializando seu poder de sedução na história. Na reconstrução do referido aspecto cênico da minissérie, a versão PQ adotou as seguintes estratégias:

Quadro 22 - A construção dos personagens (figurino) em Luna Caliente recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: FIGURINO	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
O figurino compõe o contexto histórico, sócio-cultural, econômico e profissional dos personagens.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Descrição, ao longo da história, destaca os elementos mais representativos do figurino de cada personagem: ➤ Contexto profissional: 00:28:54,185 --> 00:28:56,227 No acostamento [<u>batidas de porta</u>], militares armados. [...] 01:26:10,319 --> 01:26:12,552 [Inspetor] Monteiro retira o maço do bolso do terno. ➤ Contexto sócio-cultural e econômico: 01:46:53,416 --> 01:46:55,530 Engravatado [Gomulka], senta-se ao lado de Ramiro. [...] 01:59:48,671 --> 01:59:51,543 [...], diante de uma janela, um homem de terno [Capitão Gamboa] [...] 01:49:39,143 --> 01:49:41,780 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido.

¹⁰² Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-244801,00.html>. Acesso em: 12 set. 2011.

Quadro 22 - A construção dos personagens (figurino) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: FIGURINO	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
O figurino compõe o contexto histórico, sócio-cultural, econômico e profissional dos personagens.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Descrição das vinhetas destacam, eventualmente, um elemento do figurino que não foi descrito ao longo da história: ➤ contexto econômico e sócio-cultural 01:58:15,741 --> 01:58:23,073 Fernanda Torres como Dora: [...] Veste-se de modo elegante e clássico. ➤ contexto histórico: 01:22:37,329 --> 01:22:41,778 Vanda Lacerda como Maria: [...] usa óculos grandes. 01:22:20,007 --> 01:22:25,894 Paulo José como Inspetor Monteiro: [...] Usa gravata e suspensório.
Detalhes do figurino podem ser relevantes no desenvolvimento das ações dos personagens.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Descrição aponta a mudança de estado do figurino a partir das ações: 00:12:37,721 --> 00:12:40,376 Ramiro está com os botões da camisa abertos. 00:44:09,073 --> 00:44:12,445 Desabotoa e retira a sua camisa encardida. [...] 02:26:43,925 --> 02:26:47,867 No quarto, já de camiseta e cueca, guarda sua roupa no armário. ➤ Repetição lexical e repetição de ações relacionadas ao figurino: 00:07:13,776 --> 00:07:19,051 Com um vestido curto, Elisa levanta a perna por cima do banco em direção a Ramiro e sai. [...] 01:20:13,215 --> 01:20:15,332 Ela está com um vestido preto curto. [...] 01:20:58,561 --> 01:21:03,839 Indefeso, Ramiro a olha. Elisa sobe o vestido com as mãos, revelando suas coxas. [...] 02:18:09,172 --> 02:18:12,222 Faceira de vestido curto lilás, Elisa encostada no muro. 02:20:41,223 --> 02:20:44,435 A mão de Elisa sobe o vestido, revelando suas coxas. 00:48:15,871 --> 00:48:18,632 Os botões abertos da blusa revelam o sutiã de Elisa. 00:50:08,189 --> 00:50:12,031 Ela vai para o lado dele, levanta a saia e tira a calcinha.

A minissérie não apresenta grandes inovações e efeitos de maquiagem que costumam ser discretos. Acreditamos num leve destaque na região dos olhos dos personagens, acentuando o nível de tensão e atenção dos mesmos. Há, no entanto, um toque mais elaborado, incrementando a dramaticidade das cenas de violência, na reprodução de manchas

de sangue no rosto dos personagens ou do tom pálido arroxeadado nos cadáveres (Bráulio e Elisa). Nesse sentido, a versão PQ atenta para a maquiagem de *Luna Caliente* de forma muito sutil, a saber:

Quadro 23 - A construção dos personagens (maquiagem) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: MAQUIAGEM	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
A maquiagem discreta destaca levemente a região dos olhos dos personagens, aguçando o nível de tensão e atenção dos mesmos.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ A descrição tende a enfatizar a região dos olhos dos personagens: 00:28:26,811 --> 00:28:31,600 Ramiro aperta os olhos. [...] 01:14:56,442 --> 01:14:57,649 Gomulka arregala os olhos. [...] 02:04:24,135 --> 02:04:27,532 Um fecho de luz destaca seus olhos apreensivos. [...] ➤ Elevado índice de repetição do verbo de percepção (ver) para destacar o foco de atenção dos personagens: olhar (144), observar (28), fitar (25).
A maquiagem reproduz efeitos plásticos no corpo dos personagens como resultado das ações de violências sofridas.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ A descrição interpreta e reforça o efeito plástico da maquiagem: 00:21:53,381 --> 00:21:56,338 Seu rosto ensanguentado preso a fios elétricos. [...] 02:15:57,979 --> 02:16:01,462 Braulito sai e deixa Ramiro no chão com a boca sangrando. [...] 02:19:47,660 --> 02:19:49,293 A boca dele ainda sangra. [...] 02:24:03,670 --> 02:24:06,911 Rosto pálido de Elisa, ao fundo, Ramiro se agacha. [...] 02:27:18,352 --> 02:27:23,231 Com expressão de dor, vê, refletida no espelho, uma marca de mordida no seu peito.

Quanto à atuação (movimento e performance) dos atores, atentamos para as expressões corporais - principalmente os gestos desenvolvidos com as mãos dos personagens, haja vista sua elevada expressividade, como apontam Bordwell & Thompson (2008) – capazes de focalizar a atenção do espectador e de elucidar as emoções dos personagens. Demos uma ênfase maior às expressões corporais (gestos) que apresentaram certa recorrência na história. Isso porque identificamos essa repetição como importante elemento de composição do personagem e, por conseguinte, relevante para a progressão narrativa - como por exemplo, o hábito de Ramiro de bater a ponta do cigarro algumas vezes sobre uma determinada superfície antes de acendê-lo, gesto que o incriminou diante do caminhoneiro.

Observamos ainda as expressões faciais relevantes na caracterização das emoções dos personagens. Diante do gênero da minissérie, verificamos que tensão, nervosismo e medo foram os estados emocionais mais ressaltados na narrativa, provocando expectativas e ansiedade no espectador. A audiodescrição propõe, então, as seguintes estratégias no intuito de recriar os aspectos citados:

Quadro 24 - A construção dos personagens (atuação) em Luna Caliente recriada na VPQ	
Aspectos de encenação: ATUAÇÃO	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
<p>Gestos (mãos) repetitivos e expressivos para a progressão narrativa.</p>	<p>➤ Repetições reformuladas da descrição do gesto com suas variações: 00:12:49,030 --> 00:12:52,233 Ele bate a ponta de um cigarro várias vezes contra o maço. [...] 00:41:38,996 --> 00:41:42,297 Distraído, Ramiro bate um cigarro no painel do caminhão. [<u>Música de suspense</u>]. [...] 00:58:54,184 --> 00:58:57,475 Sobre o maço, bate a ponta do cigarro antes de acendê-lo. [...] 01:55:04,966 --> 01:55:06,716 Ramiro senta e pega um cigarro. [<u>rápido</u>] [...] 01:55:08,916 --> 01:55:09,942 Bate-o na mesa. [<u>rápido</u>] [...] 01:55:22,327 --> 01:55:23,641 O caminhoneiro reconhece o gesto.</p> <p>➤ A descrição só destaca o gesto do protagonista, por caracterizá-lo como um importante elemento durante o processo de investigação.</p> <p>➤ Gestos que compõem outros personagens, como por exemplo, a pegada na orelha do inspetor no momento em que está pensando, não são descritos, pois normalmente são acompanhados de diálogos. Nesse caso do inspetor, só haveria espaço para descrição do gesto uma única vez, o que não foi feito, uma vez que a repetição da descrição seria necessária para caracterizar o gesto com um elemento de composição do personagem.</p>
<p>Expressões faciais (sobrancelha, olhos e boca) destacam a tensão dos personagens e provocam expectativa no espectador.</p>	<p>➤ A descrição relaciona as expressões faciais dos personagens ao seu estado emocional e físico: 00:16:54,040 --> 00:16:56,507 O rosto de Elisa se contrai de prazer. [...] 01:31:18,147 --> 01:31:20,077 Gomulka fecha os olhos, angustiado. [...] 01:34:06,331 --> 01:34:08,286 Preocupado, Gomulka esfrega os olhos. [...] 1:37:41,714 --> 01:37:45,260 Constrangida, Dora arregala os olhos [...]. [...] 02:04:40,783 --> 02:04:43,243 Crispa o rosto de pavor.</p>

Como a composição cênica é construída diante da perspectiva de uma câmera, não podemos pensar os recursos cênicos sem relacioná-los com os recursos especificamente audiovisuais. Nesse sentido, analisamos os aspectos de cinematografia, atentando para a focalização sob a perspectiva tanto dos personagens quanto do espaço.

Sobre a focalização dos personagens, *Luna Caliente* reproduz alguns elementos do gênero policial, de modo que nas cenas de suspense, identificamos uma tendência ao uso de planos subjetivos, construindo a percepção do agressor sobre a vítima ou sobre o cenário do crime. Nesse sentido, os planos (enquadramentos) são ligados um ao outro por meio da direção do olhar dos personagens, de modo que a montagem tem a função de relacionar os olhares com o objeto ou o personagem focalizado. Observamos ainda que nas cenas de ação e suspense, os enquadramentos e a montagem acompanham a ação dramática, marcando a distribuição dos elementos em cena e seguindo o deslocamento, os gestos e os estados emocionais dos personagens. Nas cenas dramáticas, por sua vez, os personagens são mostrados em *close-ups* de modo a envolver o espectador no clima tenso da ação. Atentando para esses aspectos, a versão PQ adotou as seguintes estratégias:

Quadro 25 – A focalização dos personagens (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de CINEMATOGRAFIA	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Nas cenas de suspense, há uma tendência ao uso de planos subjetivos, construindo a percepção do criminoso sobre a vítima ou sobre o cenário do crime.	<p>➤ Verbos de percepção ou sinestésicos:</p> <p>00:13:22,423 --> 00:13:24,562 Ramiro olha fixamente para a porta. [...] 00:16:50,788 --> 00:16:52,937 A mão dele toca, com leveza, o ventre dela. [...] 00:20:50,686 --> 00:20:53,515 Anda para trás e sente algo no chão... 00:20:55,372 --> 00:20:58,097 a calcinha rasgada está próxima aos seus pés.</p>
Nas cenas dramáticas, os personagens são mostrados em <i>close-ups</i> , de modo a envolver o espectador no clima tenso da ação.	<p>➤ Descrições enfatizam a parte do corpo destacada pelo enquadre e usam adjetivos que qualificam o estado emocional do personagem:</p> <p>00:22:32,463 --> 00:22:34,830 Perfil suado e apreensivo de Ramiro. [...] 00:20:00,317 --> 00:20:04,496 Com as mãos trêmulas, pega os cigarros e as chaves.</p> <p>➤ Explicitação da terminologia audiovisual:</p> <p>01:26:20,831 --> 01:26:24,690 Close na mão de Ramiro forçando a alavanca para descer a janela do carro.</p>

Quadro 25 – A focalização dos personagens (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de CINEMATOGRAFIA	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Nas cenas de ação e suspense, a montagem e os enquadramentos acompanham a ação dramática, marcando a distribuição dos elementos em cena e seguindo o deslocamento, os gestos e os estados emocionais dos personagens.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Inversões de complementos circunstanciais, visando enfatizar a distribuição dos elementos no enquadre e a perspectiva entre planos (1º. e 2º. planos); ➤ Inversões do predicativo do sujeito, visando enfatizar o estado emocional do personagem em ação; ➤ Verbos de ação: 00:38:57,983 --> 00:39:01,168 Dentro do carro, o corpo de Bráulio <u>cai</u> sobre o volante. [Som estridente]. 00:39:04,499 --> 00:39:07,094 <i>Nervoso</i>, Ramiro <u>corre</u> em direção ao carro. [Baixar um pouco o ruído da buzina] 00:39:11,067 --> 00:39:14,125 Da janela, <u>puxa</u> Bráulio, afastando-o do volante. 00:39:14,501 --> 00:39:17,361 Ainda da janela, tenta <u>empurrar</u> o Mercury para baixo. 00:39:22,273 --> 00:39:26,838 Através do para-brisa, vê os faróis de outro carro se aproximar. 00:39:27,803 --> 00:39:30,655 <i>Muito suado</i>, faz força para empurrar o carro. 00:39:31,724 --> 00:39:33,264 <u>Vai</u> para trás do Mercury.
A direção do olhar dos personagens liga um plano a outro. Função: relacionar o olhar com o objeto ou o personagem focalizado.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Oração coordenada aditiva: Ramiro olha para o alto e vê Elisa na janela. ➤ Relação entre descrições (campo semântico): Ele fita cada detalhe do corpo dela. Lentamente, as curvas de Elisa são mostradas. ➤ Inversões dos complementos circunstanciais: Com os olhos, ele a acompanha. ➤ Oração reflexiva recíproca: Ramiro e Elisa se entrelham. ➤ Oração com verbos de percepção: Ramiro olha para o carro que se aproxima.

A respeito da focalização espacial nas cenas de suspense, verificamos uma tendência a planos fechados em que objetos cênicos são destacados, considerando sua relevância na progressão narrativa; no caso, os objetos salientados costumam constituir instrumentos utilizados na investigação para o desvendamento do crime. Além disso, os planos fechados tendem a destacar a dramaticidade das cenas, dando ênfase a pequenos movimentos e gestos. Os enquadramentos mais abertos em *Luna Caliente*, por sua vez, funcionam como contextualizadores das cenas e são normalmente breves. Observamos também ângulos de câmera diferenciados, marcando distintas relações entre o protagonista e os espaços da narrativa. Sobre as angulações, é digno de nota que, na minissérie, as cenas que caracterizam

os conflitos interiores dos personagens costumam recorrer ao ângulo picado/*plongée* que reduz e/ou achata o protagonista em relação aos espaços da narrativa. Nessa perspectiva, a tradução proposta na versão PQ segue os seguintes critérios:

Quadro 26 – A focalização dos espaços e objetos (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de CINEMATOGRAFIA	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Há uma tendência a planos fechados em que objetos cênicos são destacados como pistas para o desvendamento do mistério ou como instrumentos utilizados na investigação.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Voz passiva (ênfase na ação sofrida pelo sujeito, no caso, o objeto cênico): 00:10:41,969 --> 00:10:45,499 O acelerador é pisado várias vezes com violência. [...] 00:11:40,527 --> 00:11:42,933 Uma chave é presa num chaveiro. ➤ Frases nominais (pontuando os elementos destacados na imagem): 00:55:35,747 --> 00:55:37,704 Calcinha no chão da cozinha. [...] 01:29:13,079 --> 01:29:14,540 Fotografias do corpo. ➤ Explicitação da terminologia audiovisual: 01:02:07,842 --> 01:02:09,816 Close nas chaves na ignição. [...] 01:29:58,543 --> 01:29:59,709 Close na fotografia.
Planos fechados destacam a dramaticidade das cenas, dando ênfase a pequenos movimentos e gestos.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Inversão do CC de instrumento: 01:51:47,267 --> 01:51:48,951 Com o dedo, aponta para o rasgo. [...] 02:24:34,480 --> 02:24:37,503 Com os pés, tenta remexer a terra, disfarçando a cova.
Os enquadramentos mais abertos funcionam como contextualizadores para a cena e são normalmente breves.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Inserções de AD com função apenas de descrever os ambientes ou a distribuição dos elementos no enquadramento: 00:01:57,922 --> 00:02:02,055 A lua projeta sombras das árvores imóveis na noite sem brisa. [...] 00:18:42,401 --> 00:18:47,801 Sobre a cama, o corpo de Elisa iluminado pela luz da lua que invade o ambiente. [...] 00:20:18,071 --> 00:20:22,739 O corpo dela está na mesma posição. Ao fundo, através da janela, a lua cheia. [...] 01:59:48,671 --> 01:59:51,543 Ao fundo, diante de uma janela, um homem de terno. [...] 02:26:07,637 --> 02:26:11,799 O quarto é simples, com poucos móveis, e está com a janela fechada. ➤ CC lugar + SVO 02:05:30,109 --> 02:05:35,158 No fundo de uma sala comprida e quase vazia, Dora está sentada diante de uma mesa. [...] 02:24:59,882 --> 02:25:06,930 Numa estrada de terra batida, ladeada por vegetação rasteira, o TL trafega levantando muita poeira.

Quadro 26 – A focalização dos espaços e objetos (cinematografia) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de CINEMATOGRAFIA	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
<p>Ângulos e localizações de câmera diferenciados, marcando distintas relações entre o protagonista e os espaços da narrativa.</p> <p>Nas cenas de conflitos interiores do personagem, há uma tendência ao ângulo picado/plongée que reduz e/ou achata o protagonista em relação aos espaços da narrativa.</p>	<p>➤ Explicação da terminologia audiovisual (padronização da estrutura lingüística): De dentro de um armário escuro, vê-se Ramiro retirar uma mochila,[...] Sobre os ombros do policial, vê-se o documento. De cima, vê-se Ramiro sentado no chão e depois na cama. Da cova, vê-se Ramiro cobrir tudo.</p> <p>➤ Explicação da terminologia audiovisual (padronização da estrutura lingüística): 00:36:45,719 --> 00:36:49,986 Imagem da ponte vista de cima. Ramiro repousa as mãos sobre a mureta. [...] 00:44:50,153 --> 00:44:55,338 Imagem da cama vista de cima. Ramiro fica imóvel com o olhar fixo para o teto. [...] 01:57:53,074 --> 01:57:55,161 Imagem da cela vista de cima. [...] 02:11:23,517 --> 02:11:26,106 Imagem da cela escura vista de cima. [...] 02:25:47,627 --> 02:25:52,261 Imagem de um pequeno quarto visto de cima. A porta se abre e Ramiro entra.</p>

Ao relacionarmos a criação e a relação dos elementos narrativos (personagem, espaço) dentro de uma composição cênica (cenário, figurino, maquiagem e atuação) construída sob uma determinada perspectiva (focalização), tentamos compreender a estrutura narrativa geral da minissérie, ou seja, sua montagem (o modo de realização e funcionamento de todos esses elementos dentro de um tempo – ritmo, ordem e frequência – programado). Diante disso, achamos pertinente também observar como tempo e espaço são construídos em *Luna Caliente* a partir da edição das imagens.

Acerca da construção temporal a partir da edição das imagens, os aspectos observados foram: ritmo, ordem e frequência dos eventos. Com relação ao ritmo da estrutura narrativa de *Luna Caliente*, ou seja, a alternância entre aceleração e rarefação dos eventos narrativos, verificamos uma variação equilibrada entre apresentações resumidas e extensas dos acontecimentos, conforme a função de cada evento na estrutura global da minissérie. Dentre as cinco formas de construção rítmica apontadas por Bal (1997) identificamos quatro em *Luna Caliente*, a saber: cena¹⁰³, eclipse, velocidade reduzida e pausa.

¹⁰³ Momento da narrativa em que o tempo da história é igual ao tempo do enredo.

Quanto às cenas, as identificamos principalmente durante a investigação (diálogos, depoimentos, interrogatórios). Nesse caso, a versão PQ do roteiro destaca a evolução do estado emocional dos personagens, seus movimentos e/ ou deslocamentos, intercalando a descrição aos diálogos:

- 01:24:28,507 --> 01:24:31,663 O inspetor brinca com as fechaduras da sua pasta.
[Barulho ao fundo]
- 01:24:32,591 --> 01:24:33,755 Perfil tenso de Ramiro. [O barulho continua]
- 01:24:34,338 --> 01:24:37,568 Close na mão do inspetor sobre uma das fechaduras.
[O barulho continua ao fundo]
- 01:24:41,761 --> 01:24:44,826 O inspetor abre a pasta e Ramiro olha discretamente.
- 01:24:45,284 --> 01:24:46,563 Close no interior da pasta. [Rápido]
- INSPETOR: *O senhor esqueceu mais alguma coisa no carro?*
- RAMIRO: *Como?*
- INSPETOR: *Além da sua chave...*
- 01:24:52,290 --> 01:24:53,432 Entreolham-se.
- INSPETOR: *o senhor esqueceu mais alguma coisa no carro?*
- INSPETOR: *Ou com o Dr. Bráulio?*
- 01:24:58,227 --> 01:24:59,881 Nervoso, Ramiro desvia o olhar. [Rápido]
- RAMIRO: *O que por exemplo?*
- INSPETOR: *É exatamente o que estou lhe perguntando. Esqueceu ou não?*
- 01:25:05,890 --> 01:25:08,270 O inspetor mexe no conteúdo da pasta.
- RAMIRO: *Que eu lembre...*
- 01:25:10,499 --> 01:25:13,310 O inspetor fecha a pasta e Ramiro olha preocupado.
- INSPETOR: *Não deu falta de nada?*
- RAMIRO: *Inspetor, se o senhor disser o que encontrou e pensa que possa ser meu... talvez fique mais fácil.*
- INSPETOR: *Eu não encontrei nada que pudesse ser seu [irônico]*

Muitas das elipses observadas têm o papel essencial de estabelecer conexões entre sequências narrativas separadas por uma grande passagem de tempo, com finalidade de assegurar ritmo à progressão narrativa. Como estratégia tradutória, o roteiro PQ propõe para esse tipo de elipse a explicitação da terminologia audiovisual (*A tela escurece/ [...] O rosto admirado dele se funde à imagem da lua cheia[...]*) ou o uso de conectores discursivos temporais e espaciais (*Agora do lado de fora do carro/ [...] já amanheceu*). Existem ainda em *Luna Caliente* elipses cuja finalidade é suprimir detalhes das cenas dos crimes e de sexo. Nesse caso, a versão PQ propõe explicitação da terminologia audiovisual (*Expressão de gozo de Ramiro se funde com a imagem da lua cheia*) ou explicação do efeito de imagem intercalada com o áudio para completar a ideia de tempo transcorrido (*Através da janela, a*

madrugada da pequena cidade [canto de um galo] lentamente amanhece. [Voz-off: Leite fresquinho da fazenda!]).

Quanto à redução da velocidade narrativa, ela ocorre na minissérie com a finalidade de: prolongar o tempo de exibição de um objeto, destacando-o; prolongar o tempo de execução de um gesto, uma expressão, uma ação; enfim algo significativo para a progressão da história. Isso é mais recorrente nos trechos de mistério e suspense da narrativa e é realizado por meio de um efeito na imagem ou por uma montagem entrecortada - planos abertos e fechados - para mostrar uma única ação: descida de escada ou caminhada num corredor, por exemplo. No roteiro PQ da AD de *Luna Caliente*, a redução de velocidade é recriada pela: explicitação da terminologia audiovisual (*Imagem desacelerada do seu rosto*); recriação da montagem entrecortada, por meio da descrição detalhada de cada ação, intercalada a inserções puramente descritivas do ambiente; construção sintática que tenta reproduzir os detalhes enfocados pela câmera (*Ramiro sai do quarto./ Fita a porta entreaberta no final do corredor./ Anda devagar pelo corredor sombrio./ Apenas pequenos facho de luz iluminam o local./ Os pés descalços de Ramiro tocam suavemente o assoalho de madeira.*)

Verificamos ainda na minissérie pausa do fluxo da narrativa para as digressões visuais (intervenções não-dramáticas), elemento que se aplica tanto a questão de ritmo quanto de ordem dos acontecimentos narrados, o que se dá por meio das anacronias (antecipações e *flashbacks*). Para reconstruir as antecipações (*flashforwards*) o roteiro de AD em questão utiliza: verbo cognitivo (pensar) e suas formas nominais; descrição de efeitos da imagem (troca de cores/ deformação); explicação e explicitação da terminologia audiovisual; frases curtas; adjunto adverbiais de lugar para marcar o espaço real e o imaginado:

00:21:34,948 --> 00:21:38,982 **Sentado no banco do carro, pensativo**, ele calça os sapatos.
 00:21:39,065 --> 00:21:40,565 **Grande clarão.**[*Rápido. Antes do ruído*]
 00:21:40,566 --> 00:21:42,105 **Imagens em preto e branco.**
 00:21:42,205 --> 00:21:43,418 Delegacia municipal.
 00:21:43,768 --> 00:21:45,258 Ramiro entra.
 00:21:46,795 --> 00:21:48,179 **No carro**, Ramiro **pensa**.
 00:21:48,762 --> 00:21:52,605 **Na delegacia**, ele coloca a calcinha rasgada sobre um balcão.
 [...]
 00:21:57,487 --> 00:21:58,896 **Os pensamentos continuam.**
 00:22:00,350 --> 00:22:04,763 **Da mureta de uma ponte**, ele vê a Lua refletida no rio.
 [...]
 00:22:25,402 --> 00:22:28,686 **Imagem colorida.** Ramiro fecha a porta do carro e gira a chave.

Para recriar os *flashbacks*, por sua vez, a versão PQ do roteiro de AD apresenta: verbos cognitivos (lembrar, recordar); descrição de efeitos da imagem (marcação de que no *flashback* a imagem é colorida), bem como explicações da terminologia audiovisual:

00:42:53,853 --> 00:42:55,151 **Ele se recorda.**
 00:42:55,811 --> 00:42:57,105 **Grande clarão.**
 00:42:57,838 --> 00:43:01,693 **Imagem colorida** do Mercury submerso
 com as chaves na ignição. [...]
 00:51:01,068 --> 00:51:01,897 **Ramiro lembra.**
 00:51:02,034 --> 00:51:03,576 **Um clarão.** O carro cai no rio.
 [...]
 01:30:26,926 --> 01:30:28,595 **Flashes das memórias** de Ramiro.
 01:30:33,545 --> 01:30:36,624 **As imagens do crime acompanham o raciocínio
 do inspetor.**

Ainda a respeito do ritmo da narrativa, outros dois aspectos de edição merecem ser considerados: os cortes rápidos e as tomadas mais longas. As tomadas longas são comuns nas sequências dramáticas, possibilitando maior contemplação de detalhes por parte do espectador o que aumenta seu envolvimento e sua reflexão acerca do que é mostrado. Os cortes rápidos, por sua vez, são utilizados nas sequências de maior ação e acarretam no aceleração do modo de exibição da história, aumentando o entusiasmo e a excitação do espectador. Nesse sentido, a versão PQ do roteiro de AD busca recriar esses efeitos imagéticos por meio de estratégias específicas:

Quadro 27 – A construção temporal (edição) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de EDIÇÃO DE IMAGEM	Estratégias discursivas da AD versão PQ
Tomadas mais longas nas sequências dramáticas, aumentando o envolvimento e a reflexão do espectador acerca do que mostrado.	<p>➤ Explicação da terminologia audiovisual:</p> <p>02:04:08,265 --> 02:04:14,011 Imagem descendente da parede da cela revela, aos poucos, manchas e inscrições. [<u>Gritos ao fundo</u>] 02:04:18,014 --> 02:04:22,654 A imagem desce até mostrar Ramiro deitado na cama contra a parede. 02:04:24,135 --> 02:04:27,532 Um fecho de luz destaca seus olhos apreensivos. 02:04:36,279 --> 02:04:39,298 Ele se vira e tapa os ouvidos com as mãos. [<u>Baixar um pouco a trilha</u>] 02:04:40,783 --> 02:04:43,243 Crispa o rosto de pavor. [<u>Gritos ao fundo</u>] 02:04:47,298 --> 02:04:53,611 Com os ouvidos ainda tapados, vira-se novamente ficando deitado de frente para a parede. 02:04:53,782 --> 02:04:55,005 A tela escurece.</p>

Quadro 27 – A construção temporal (edição) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de EDIÇÃO DE IMAGEM	Estratégias discursivas da AD versão PQ
Cortes rápidos nas sequências de ação, aumentando o entusiasmo do espectador.	<p>➤ Relação entre a descrição detalhada dos planos com o ritmo da trilha sonora; rubricas para a locução acompanhar o ritmo da música; ênfase nas ações dos personagens, por isso uso de muitos verbos de movimento; uso de advérbios, adjetivos e locuções para qualificar o grau de intensidade e o modo das ações, uso de adjetivos para descrever o estado emocional dos personagens na cena, uso também de conectivos discursivos espaço-temporais:</p> <p>RAMIRO: <i>Calma, velho! Já vai terminar.</i> 00:38:08,060 --> 00:38:11,081 Ele <u>coloca</u> a calcinha rasgada no bolso de Bráulio. [<u>música de suspense</u>] 00:38:12,704 --> 00:38:15,987 <u>Pega</u> a sua mochila e a <u>joga</u> para fora do carro. 00:38:17,038 --> 00:38:20,591 Passa as mãos de Bráulio, algumas vezes, sobre o volante. 00:38:25,584 --> 00:38:27,550 A chave na ignição é ligada. 00:38:28,720 --> 00:38:35,498 Em pé, entre a porta aberta do carro e o banco do motorista, Ramiro <i>dirige</i> o Mercury com dificuldade. [<u>a música de suspense continua</u>][<u>ao fundo, barulho do motor e dos pneus na terra</u>] 00:38:37,331 --> 00:38:41,911 Com uma de suas mãos <u>controla</u> o volante e com a outra <u>se apóia</u> na porta. [<u>ritmo da música aumenta</u>] 00:38:43,086 --> 00:38:45,607 <u>Aproxima-se</u> da ponte cada vez mais veloz. [<u>Aumentar a velocidade da locução, seguindo o ritmo da música</u>] 00:38:45,945 --> 00:38:48,497 Decidido, Ramiro <u>gira</u> o volante no sentido da mureta. [<u>Locução veloz seguindo o ritmo crescente da música</u>] 00:38:49,086 --> 00:38:50,149 <u>Salta</u> para fora do carro. [<u>Ruído</u>] [<u>Aumentar o volume da locução</u>] 00:38:52,009 --> 00:38:53,871 Veloz, o carro segue em direção à ponte. 00:38:54,230 --> 00:38:57,519 Vai parando e fica preso nas folhagens de um abismo. [<u>Reduzir a velocidade da locução</u>] 00:38:57,983 --> 00:39:01,168 Dentro do carro, o corpo de Bráulio cai sobre o volante. [<u>Som estridente</u>]. 00:39:04,499 --> 00:39:07,094 Nervoso, Ramiro <u>corre</u> em direção ao carro.</p>

O último aspecto a ser observado com relação à construção temporal na minissérie diz respeito à frequência de elementos dentro da narrativa, sua recorrência ou não ao longo da progressão dramática. A partir da análise da estrutura de *Luna Caliente* identificamos dois tipos de repetições merecedoras de observação, considerando o gênero policial da minissérie. A primeira é a repetição de *flashbacks* da cena do crime a partir da memória do agressor ou das intuições do investigador. A segunda é a repetição de efeito de imagens, focalizando algum aspecto da narrativa, normalmente relacionado ao crime. Essas repetições foram consideradas pela versão PQ do roteiro de AD mediante a utilização das seguintes estratégias:

Quadro 28 – A construção temporal (frequência) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de EDIÇÃO DE IMAGEM: FREQUÊNCIA	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
Repetição de objetos cênicos, acompanhando a progressão narrativa.	➤ Repetição lexical, conforme exemplos já citados.
Repetição de <i>flashbacks</i> da cena do crime, representando a memória do criminoso ou as intuições do investigador.	➤ Reformulações textuais capazes de reconstruir a mesma composição cênica, conforme exemplificado acima.
Repetição de efeito de imagem, focalizando algum aspecto da narrativa.	<p>➤ Reformulação da descrição da cena retomada, repetindo elementos fundamentais para que a retomada seja percebida pela pessoa com deficiência; a descrição pode sintetizar a montagem, devido ao curto intervalo entre os diálogos, como exemplo:</p> <p>01:07:45,697 --> 01:07:46,518 Num campo... [<i>Rápido</i>] 01:08:02,198 --> 01:08:03,369 Um garoto passa. [<i>Rápido</i>] 01:08:06,639 --> 01:08:08,965 É o mesmo que cruzou a ponte na madrugada. 01:08:10,721 --> 01:08:12,499 Ramiro lembra e fica tenso. 01:08:22,242 --> 01:08:23,426 O garoto olha pra trás. 01:08:29,428 --> 01:08:31,168 Tenso, vê o garoto se distanciar. [<i>Rápido</i>]</p>

Com relação à construção dos espaços a partir da montagem, observamos que os ambientes da minissérie são normalmente apresentados por uma tomada mais aberta, contextualizando o lugar da cena, seguida de outra tomada mais fechada, mostrando apenas a parte do ambiente em que a ação ocorre. Identificamos, por outro lado, que alguns espaços são construídos pelo espectador mediante a junção de pequenas partes do ambiente apresentadas em planos fechados. Além disso, a montagem estabelece uma unidade espacial entre os elementos cenográficos, de modo que o espectador identifica com facilidade a posição dos personagens entre si e sua relação com o cenário. Os aspectos observados se aplicam à construção espacial da maioria das narrativas audiovisuais, de maneira que as estratégias discursivas propostas na versão PQ do roteiro podem ser aplicadas para reconstrução dos espaços em gêneros e formatos diversos:

Quadro 29 – A construção espacial (montagem dos planos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de EDIÇÃO DE IMAGEM: MONTAGEM DOS PLANOS	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
<p>O espaço normalmente é apresentado por uma tomada mais aberta, contextualizando o lugar da cena, seguido de outra tomada mais fechada, mostrando apenas a parte do ambiente em que a cena ocorre.</p>	<p>➤ A descrição normalmente apresenta os ambientes a partir das ações dos personagens. Aproveitam-se as tomadas mais abertas e longas para detalhar o espaço cênico:</p> <p>00:31:40,885 --> 00:31:44,443 Ramiro entra numa casinha branca de muro baixo na frente. 00:31:46,002 --> 00:31:47,961 Caminha por um longo corredor. 00:31:48,060 --> 00:31:51,892 Não há luz, apenas o brilho da lua que, mortiço, chega ao local. 00:31:53,039 --> 00:31:54,868 Ele para diante de uma porta. [<u>Rangido de porta</u>] 00:31:57,565 --> 00:32:00,044 Espia uma senhora dormindo e sai. 00:32:10,021 --> 00:32:12,064 Ele entra noutro quarto.</p>
<p>Alguns espaços são construídos pelo espectador mediante a junção de pequenas partes do ambiente apresentadas em tomadas mais fechadas.</p>	<p>➤ A descrição compõe todo o espaço a partir das ações dos personagens e sua interação com determinados elementos cênicos. Em alguns casos, opta-se pela antecipação da localização, conforme o exemplo a seguir que indica de antemão que a porta que ele entra é do banheiro, sendo que os elementos cênicos que compõem o cômodo só são apresentados posteriormente:</p> <p>00:13:30,889 --> 00:13:33,838 Ramiro acende a luz e fecha a porta do banheiro. 00:13:36,827 --> 00:13:39,510 A cortina do box é aberta por Ramiro que sai do banho. 00:13:39,511 --> 00:13:42,195 Ele pega uma toalha e enxuga seu corpo. 00:13:42,678 --> 00:13:45,173 Pensativo, olha através de uma janela. 00:13:45,174 --> 00:13:49,732 Sentado no sanitário, com uma toalha na cintura, enxuga os ombros com outra. 00:13:54,982 --> 00:13:59,735 Debruçado sobre a pia, apara a água com as mãos e molha o rosto algumas vezes. 00:14:00,624 --> 00:14:07,012 Fecha a torneira e, ao se erguer, observa seu reflexo no espelho enquanto enxuga seu rosto com a toalha. 00:14:07,013 --> 00:14:11,684 Seus cabelos negros, com grandes costeletas, estão desgrenhados. 00:14:13,992 --> 00:14:17,360 Abre a porta do armário e retira um frasco de comprimidos.</p>

Quadro 29 – A construção espacial (montagem dos planos) em <i>Luna Caliente</i> recriada na VPQ	
Aspectos de EDIÇÃO DE IMAGEM: MONTAGEM DOS PLANOS	Estratégias discursivas da versão PQ do roteiro de AD
A montagem estabelece uma unidade espacial entre os elementos cenográficos, de modo que o espectador identifica com facilidade a posição dos personagens entre si e sua relação ao cenário.	<p>➤ Inversão do CC de lugar (contextualizador); intervenções preposicionais (ao seu lado, ao fundo, atrás etc) indicando a posição entre elementos; uso de palavras do mesmo campo lexical (sobrado, sala, corredor, quarto, escada etc); orações ativas com verbos de percepção (ver):</p> <p>01:18:34,700 --> 01:18:37,334 No sobrado, um caixão coberto com flores.</p> <p>01:18:37,497 --> 01:18:40,479 Em pé, ao seu lado, Brulito, Carmem e Maria.</p> <p>01:18:40,591 --> 01:18:42,815 Pensativo, Ramiro olha para o caixão.</p> <p>01:18:43,795 --> 01:18:47,881 Há várias pessoas na sala. Constrangido, Ramiro olha para elas.</p> <p>01:18:48,126 --> 01:18:51,080 Um senhor olha para ele e depois desvia o olhar.</p> <p>01:18:51,532 --> 01:18:53,254 Ramiro baixa a cabeça.</p>

Quanto aos recursos sonoros (ruídos e músicas), verificamos que eles são estruturados de forma a compor, juntamente com a imagem, a tensão e o suspense da narrativa. Os ruídos contribuem para a composição dos espaços diegéticos vazios e desertos, porém não isolados, característicos do gênero suspense policial, destacando-se na minissérie: rangidos e batidas de portas, pisadas no assoalho, barulho de pneu em estrada de terra deserta, ruídos de motor de carro na rua sem movimento, sons de coruja e outros animais noturnos etc. No âmbito das ações, os ruídos aumentam a dramaticidade das cenas, dando maior unidade à progressão narrativa e elevando a tensão e o envolvimento do espectador com relação aos eventos da história: os gemidos nas cenas de sexo, barulhos de violências físicas (socos e estrangulamento), suspiros de angústia, gritos nas cenas de tortura etc. Nesse sentido, as inserções de descrições na versão PQ do roteiro de AD, conforme verificamos em alguns exemplos acima, normalmente dialogam com os efeitos sonoros da minissérie aproveitando sua função dramática ao longo da minissérie. Com relação às músicas incidentais, identificamos três funções narrativas: caracterizar os personagens, indicar que algo importante é destacado na imagem (pistas do crime) e intensificar o clima de suspense das ações. Diante dessa relevância narrativa, o roteiro de AD, sempre que possível, tenta potencializar a função das músicas em cada cena, seja complementando seu sentido descrevendo os elementos imagéticos introduzidos por elas (personagens ou objetos cênicos), seja indicando rubricas

para locução seguir sua cadência melódica crescente ou decrescente conforme o tipo de ação (suspense, drama, cômica).

Por meio da observação das estratégias de composição dos recursos narrativos, audiovisuais e cênicos em *Luna Caliente*, foram identificadas regularidades de programação de efeitos da minissérie que condizem com as leis gerais de programação de efeitos do gênero policial, de modo que o espectador apreciador desse gênero narrativo reconhece e responde facilmente a tais efeitos na minissérie. Esta análise mostrou que as composições narrativa, cênica e audiovisual de *Luna Caliente* apresentam regularidades cuja função é despertar na apreciação emoções, como: tensão, ansiedade, curiosidade, empatia e surpresa. A compreensão do funcionamento de tais regularidades possibilitou a elaboração de estratégias discursivas específicas no roteiro de AD da minissérie, de maneira que a construção linguística das descrições tenta recriar para o espectador com deficiência visual a composição da estrutura narrativa de *Luna Caliente* e conseqüentemente seus efeitos programados.

Em linhas gerais, a proposta de tradução da VPQ, descrita nesta subseção, foi integralmente elaborada a partir de uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da minissérie, atentando, especialmente, para aspectos referentes ao formato e ao gênero narrativo da obra. Para isso, no que concerne a recriação dos recursos narrativos audiovisuais, as estratégias discursivas sugeridas no referido roteiro resultam tanto da aplicação de algumas estratégias praticadas pelo grupo de pesquisa do qual fazemos parte quanto da adaptação de parâmetros narratológico-discursivos apontados por Jiménez Hurtado et al. (2010) para o gênero audiodescritivo, conforme resumo abaixo:

Quadro 30 - Resumo de algumas estratégias discursivas recorrentes na VPQ	
Estratégias do grupo de pesquisa que são aplicadas ou redimensionadas	Estratégias adaptadas a partir dos parâmetros narratológico-discursivos de Jiménez Hurtado
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Uso de algumas terminologias audiovisuais para descrever efeitos de imagem, transições e planos fechados; ➤ Indicações de mudanças espaciais e temporais; ➤ Espaços entre as descrições para que efeitos sonoros relevantes sejam percebidos; ➤ Rubricas com observações para a locução/prosódia, segundo o ritmo de montagem; ➤ Sobreposições entre descrição e a trilha original são evitadas. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicitação e/ ou explicação da terminologia audiovisual para descrever perspectivas e localizações da câmera, modos de filmagem, fotografias e efeitos de montagem; ➤ Frases curtas para descrever ritmo acelerado de montagem. ➤ Orações subordinadas para descrever movimentos de câmera e tipos de montagens; ➤ Verbos cognitivos para descrever anacronias; ➤ Inversões no discurso para reconstruir focalizações na imagem; ➤ Repetições lexicais para dar ênfase a objetos, ações recorrentes; ➤ Voz passiva como recurso de focalização de aspectos imagéticos.

Nesse sentido, visando à reconstrução dos efeitos programados do gênero suspense policial da obra, a VPQ aplica algumas estratégias adotadas atualmente pelo grupo de pesquisa, bem como redimensiona e acrescenta outras estratégias, respaldando-se em parâmetros narratológico-discursivos propostos a partir de um *corpus* expressivo de filmes audiodescritos (JIMÉNEZ HURTADO ET. AL., 2010). Acredita-se inicialmente que a análise descritiva da obra e de alguns paratextos possibilitou maior conscientização e regularidade das escolhas discursiva (lexicais e sintáticas) para recriar os recursos narrativos audiovisuais que compõem o gênero suspense policial da obra. Para traduzir especificidades do formato minissérie, por sua vez, a VPQ parte exclusivamente da análise de aspectos paratextuais e textuais da obra, tentando, assim, introduzir possíveis parâmetros para a AD de uma narrativa teleficcional seriada de curta duração, considerando a ausência de práticas e a carência de estudos nesse campo de aplicação da audiodescrição.

A seguir, compararemos a versão PQ do roteiro da minissérie, elaborada a partir de parâmetros narratológicos sistemáticos, com a versão CL, elaborada sem o apoio de uma análise narratológica sistemática. Nosso intuito, com este estudo comparativo, será verificar de que forma uma análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente* contribuiu efetivamente para a elaboração do seu roteiro de AD, enriquecendo-o em termos de estratégias discursivas para recriação dos recursos audiovisuais, diante do gênero da minissérie.

5.3 LUNA CALIENTE: UM ESTUDO COMPARATIVO DAS VERSÕES PQ E CL DOS ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO

Nossa hipótese inicial é de que a criação do roteiro de audiodescrição de uma minissérie policial deve ser influenciada por três aspectos: (1) pelas particularidades do referido formato teleficcional; (2) pelas características do gênero da ficção e (3) pelas especificidades do gênero audiodescritivo. A partir de uma análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente*, atentando para esses três aspectos, conforme acabamos de apresentar, estratégias discursivas foram elaboradas para a recriação de regularidades dos recursos narrativos, cênicos e audiovisuais no roteiro de audiodescrição da referida minissérie. Buscou-se, dessa maneira, compreender a dinâmica dos efeitos programados de *Luna Caliente* para depois reconstruí-los para o público com deficiência visual.

Para verificar o papel efetivo de uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa de *Luna Caliente* na elaboração de estratégias discursivas do seu roteiro de AD, este trabalho propõe um estudo comparativo com outra versão do seu roteiro de AD, pautada em

alguns aspectos narrativos, porém não sistemáticos. É digno de nota que, diante do recorte desta pesquisa, tanto a versão PQ quanto a versão CL aqui analisadas, decorrem da primeira etapa de elaboração de um roteiro de AD, ou seja, do processo tradutório propriamente dito, não incluindo a etapa seguinte que seria a revisão dos textos por um consultor com deficiência visual.

Concluídas as duas versões do roteiro de AD de *Luna Caliente* cabe agora um estudo comparativo para se observar suas semelhanças e especificidades, visando compreender de que modo a análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da minissérie contribuiu de forma efetiva para a elaboração de um roteiro mais sensível à composição da obra. Por uma questão didática, vamos comparar inicialmente os aspectos referentes ao formato para depois analisarmos os elementos relativos à construção do gênero policial e seus recursos narrativos audiovisuais.

5.3.1 VPQ E VCL: A RECONSTRUÇÃO DO FORMATO

No presente estudo comparativo das duas versões do roteiro de AD serão observados três aspectos que compõem a estrutura narrativa fragmentada do formato de *Luna Caliente*, a saber: as vinhetas (abertura, intervalo e encerramento), os ganchos e suas retomadas e a seção “cenas do próximo capítulo”.

5.3.1.1 VINHETAS

Quanto às *vinhetas de abertura*, ao comparar as duas propostas de descrição, percebem-se estratégias muito distintas, como se pode observar no quadro abaixo que apresenta as descrições da vinheta de abertura do primeiro capítulo da minissérie:

Quadro 31 - ADs da vinheta de abertura do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
		00:15:27,535 --> 00:15:30,104	Na tela, lua cheia. Créditos. [<i>Abaixar o som</i>]
00:15:30,031 --> 00:15:35,190	Imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas em movimento	00:15:30,192 --> 00:15:34,035	PAULO BETTI ANA PAULA TABALIPA CHICO DIAZ
00:15:35,529 --> 00:15:40,593	Entre as nuvens, surgem e desaparecem, em letras vermelhas, os nomes do elenco:	00:15:34,555 --> 00:15:37,247	TONICO PEREIRA VALDEREZ DE BARROS
		00:15:37,809 --> 00:15:40,429	VANDA LACERDA BRUNO GARCIA

Quadro 31 - ADs da vinheta de abertura do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>			
00:15:41,114 --> 00:15:45,157	Paulo Betti como Ramiro. Ele tem olhos escuros e lábios carnudos.	00:15:40,974 --> 00:15:43,281	NELSON DINIZ LEVERDÓGIL DE FREITAS
		00:15:44,540 --> 00:15:45,726	PAULO JOSÉ como Delegado Monteiro
00:15:45,533 --> 00:15:52,310	Ana Paula Tabalipa como Elisa. Ela tem uns 17 anos, cabelos longos, ondulados e ruivos.	00:15:47,360 --> 00:15:49,291	FERNANDA TORRES como DORA
		00:15:49,887 --> 00:15:52,706	Baseado no romance de MEMPO GIARDINELLI
00:15:52,311 --> 00:15:56,266	Chico Diaz como Gomulka. Ele tem cabelos castanhos e ondulados.	00:15:53,950 --> 00:15:57,812	Roteiro CARLOS GERBASE GIBA ASSIS BRASIL JORGE FURTADO
00:15:56,700 --> 00:16:01,147	Tonico Pereira como Bráulio. Ele é calvo, tem barba e bigode grisalhos.	00:15:58,519 --> 00:16:01,223	Direção geral JORGE FURTADO
00:16:01,282 --> 00:16:06,959	Sobre um fundo estrelado em letras vazadas, azuladas e flamejantes: LUNA CALIENTE!	00:16:01,586 --> 00:16:07,001	Sobre um céu estrelado: LUNA CALIENTE.
00:16:07,317 --> 00:16:11,352	VOLTAMOS A APRESENTAR	00:16:07,199 --> 00:16:11,227	LUNA, em letras pretas contornadas de azul. CALIENTE, em vermelho incandescente.

Enquanto a VPQ tenta recriar o conteúdo imagético e seus efeitos, a VCL é mais sintética ao apenas pontuar a existência da lua cheia sobre um fundo preto. Nesse sentido, a primeira versão busca restabelecer para o público com deficiência visual a introdução de alguns elementos simbólicos acerca da temática e do gênero da minissérie; ao passo que a segunda versão não prioriza essa função comunicativa da vinheta, dando ênfase a outro aspecto, no caso, a apresentação dos créditos. Estes, por sua vez, também são apresentados de forma diferente em cada versão.

A VPQ adota como estratégia, não apenas a leitura dos créditos como faz a VCL, mas a apresentação do nome do (a) ator (atriz) seguida da identificação do personagem e de uma breve caracterização do mesmo. Como apontado anteriormente, padronizou-se indicar, por vinheta de abertura, o nome de quatro atores e seus respectivos personagens e caracterizações, sendo a ordem de apresentação estabelecida pelo grau de relevância dos mesmos na totalidade da narrativa e por capítulo, de modo que cada vinheta de abertura apresenta quatro atores diferentes. Além disso, na VPQ a leitura dos créditos referentes à autoria da minissérie foi transferida para a vinheta de encerramento, o que não ocorre na VCL que opta por apresentar na íntegra o elenco principal, bem como nome do autor da obra adaptada, dos roteiristas e do diretor, seguindo, portanto, o padrão que é normalmente usado no gênero teleficcional para o público vidente.

Quanto à descrição do título, verifica-se nas duas propostas uma tentativa de recriação da tipografia que o compõe. Enquanto a VPQ faz um resumo do conceito tipográfico de todo o título, dando a entender que todas as letras são vazadas, azuladas e flamejantes; a VCL busca um detalhamento maior diferenciando a tipografia que constitui cada palavra: *luna* e *caliente*. É digno de nota, no entanto, que o detalhamento da descrição da tipografia do título na VCL não ocorre durante a vinheta de abertura, mas na vinheta da volta do intervalo, o que demonstra que o tempo de vinheta é insuficiente para tal detalhamento. Assim é necessária uma estratégia discursiva mais sintética para reconstruir a referida tipografia, como propõe a VPQ, apesar de esta ainda precisar de reformulações no intuito de deixar evidente, em seu discurso, que apenas a palavra *caliente* do título flameja. Por fim, constata-se que ambas as versões reconstróem a ideia do fundo estrelado sobre o qual o título se sobrepõe. A VCL, no entanto, é mais explícita, do que a VPQ, afirmando que se trata de um “céu” estrelado, estabelecendo assim uma associação mais forte com a abertura da vinheta por meio de uma ligação lexical entre a “lua cheia” e o “céu”.

Diante dessas constatações, partiu-se para observação de regularidades internas em cada versão de AD no que concerne às vinhetas de abertura. Com isso, constatou-se que diferentemente da VPQ¹⁰⁴, a VCL não busca uma padronização, em termos de descrição, para a vinheta de abertura, de modo que sua estrutura discursiva varia em cada um dos três capítulos. Como se observou acima, a apresentação da vinheta de abertura do primeiro capítulo na VCL é composta principalmente pela leitura dos créditos, seguida da descrição da tipografia do título da minissérie, estratégia tradutória que não se reproduz nas vinhetas de abertura dos capítulos seguintes:

Quadro 32 - AD das vinhetas de abertura do segundo e do terceiro capítulo na VCL			
VCL – capítulo 2		VCL – capítulo 3	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:22:08,982 --> 01:22:11,042	FIM DO PRIMEIRO BLOCO. CRÉDITOS	01:58:05,060 --> 01:58:07,060	CRÉDITOS INICIAIS
01:22:47,688 --> 01:22:51,986	Voltamos a apresentar LUNA CALIENTE	01:58:38,568 --> 01:58:42,159	LUNA CALIENTE

¹⁰⁴ A padronização estabelecida na VPQ para a descrição das vinhetas de abertura, intervalo e encerramento foi apresentada em detalhes na subseção anterior quando apresentamos a análise da estrutura narrativa da minissérie e suas implicações para a elaboração da VPQ do roteiro de AD, de modo que consideramos repetitivo e enfadonho retomá-las aqui. Faremos, no entanto, quando necessário, breves recapitulações no intuito de deixarmos nosso estudo comparativo mais elucidativo.

Pode-se dizer que a informação acústica das vinhetas, ou seja, a música tema da minissérie é o elemento priorizado na VCL, uma vez que há ausência de descrição durante aproximadamente trinta segundos de ambas as vinhetas de abertura. Sobre esse aspecto a colaboradora comenta sobre sua estratégia:

[..] dá os créditos iniciais todo. Eu leio, mas no meio do filme... porque são três *blocos*¹⁰⁵... sempre que inicia um bloco dá os créditos iniciais... aí eu só coloquei créditos iniciais porque já foi lido no início, né?... eu não quis diminuir a capacidade deles de compreensão [...] mesmo que sejam dias diferentes... a musiquinha é muito... você grava a musiquinha... entrou a musiquinha, você já sabe que é o intervalo ou pra acabar ou pra iniciar. (Entrevista semi-estruturada com a colaboradora em 10/08/2011)

Conforme será visto adiante, essa ênfase dada ao conteúdo acústico das vinhetas é uma estratégia da VCL identificada não apenas na descrição das vinhetas de abertura, mas também na AD das demais vinhetas. Assim a VCL estabelece uma unidade em sua estrutura interna fundamentada no princípio de não “diminuir a capacidade de compreensão” do público com deficiência visual, e implicitamente, de não ser repetitiva.

Quanto à descrição, identificam-se estratégias discursivas aleatórias para marcar o início dos créditos na VCL. No caso da vinheta de abertura do segundo capítulo, a referida versão opta por indicar o final do primeiro bloco do programa, informação que já é percebida pelo público com deficiência visual pela apresentação da própria vinheta. A falta de relevância dessa informação é demonstrada pela própria colaboradora que não a retoma na vinheta de abertura do capítulo seguinte. Ainda quanto à vinheta do segundo capítulo, a descrição menciona apenas a palavra “créditos” enquanto, na do terceiro, a descrição da vinheta propõe somente “créditos iniciais”, de modo que os créditos em si são suprimidos. Ao se discutir sobre a função comunicativa das vinhetas, na quarta seção deste trabalho, apontou-se para a importância da leitura dos créditos principais no início ou no final do programa televisivo, uma vez que compreende uma informação visual de caráter textual que é automaticamente perdida pelo telespectador com deficiência visual. Além disso, a supressão da leitura dos créditos nas duas vinhetas de abertura desconsidera a relevância, característica do formato, tanto da autoria da obra quanto do elenco que a constitui. Conforme se verificou em fragmentos da crítica especializada, no âmbito da teleficção, artistas e autores consagrados

¹⁰⁵ Na verdade ela se refere aqui aos três capítulos da minissérie. A cópia em que os roteiros foram trabalhados apresenta a compilação da minissérie inteira num único vídeo, de modo que a colaboradora fala como se fosse um filme.

imprimem peso às obras, de modo que há uma relação de completude entre produto, autores e elenco, o que acreditamos não poder ser ignorado pelos audiodescritores. Nesse sentido, no lugar de omitir completamente essas informações talvez seja o caso de se pensar em estratégias para descrevê-las de modo claro e objetivo. Assim, a VPQ tenta propor um parâmetro para AD de vinhetas de abertura de teleficções, mas que com certeza ainda precisa ser refinado futuramente, no intuito de verificar se de fato ele atende aos interesses do público-alvo da AD e dos realizadores dos produtos teleficcionais.

Como ilustra o quadro 32, o conteúdo imagético na descrição das vinhetas de abertura dos dois últimos capítulos é omitido na VCL pela colaboradora, que justifica querer evitar repetições e assim não parecer subestimar o público-alvo da AD. Ao optar por essa estratégia, a função de introduzir elementos da narrativa como tema e gênero não é reconstruída para o público com deficiência visual. Nesse sentido, com relação à descrição da abertura do segundo e do terceiro capítulo, a VCL atenta apenas para a segmentação do programa, não contemplando as demais funções comunicativas das vinhetas conforme apontadas por Balogh (2002).

A comparação entre as descrições das *vinhetas de intervalo* do primeiro capítulo também revelam aspectos interessantes. Enquanto a VPQ busca uma coesão interna, estabelecendo uma padronização discursiva que se consolida no primeiro capítulo e se mantém nos demais, a VCL, apesar de utilizar uma estrutura discursiva muito semelhante a da VPQ, não padroniza seu modo de apresentação. Assim a maneira como as descrições são exibidas é aleatória e imprevisível, fugindo, portanto, do caráter formal padrão de composição da vinheta, como podemos observar no quadro abaixo¹⁰⁶:

Quadro 33 - ADs da vinheta de intervalo do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>				
CAP 1	VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
BLOCOS	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
2	00:31:11,763 --> 00:31:14,851	ESTAMOS APRESENTANDO: LUNA CALIENTE!	00:31:10,064 --> 00:31:13,564	Lua coberta por nuvens. Estamos apresentando
			00:31:14,624 --> 00:31:15,492	LUNA CALIENTE
3	00:31:15,843 --> 00:31:19,220	VOLTAMOS A APRESENTAR!	00:31:16,076 --> 00:31:21,498	Voltamos a apresentar LUNA CALIENTE
3	00:40:29,890 --> 00:40:34,231	ESTAMOS APRESENTADO: LUNA CALIENTE!	00:40:30,153 --> 00:40:38,171	Estamos apresentando LUNA CALIENTE.

¹⁰⁶ Partimos do final do segundo bloco, pois, como apontamos anteriormente, o final do primeiro bloco de cada capítulo é sempre pontuado pela vinheta de abertura.

Quadro 33 - ADs da vinheta de intervalo do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>				
CAP 1	VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
BLOCOS	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
4	00:40:35,582 --> 00:40:37,431	VOLTAMOS A APRESENTAR!		
4	00:46:14,298 --> 00:46:18,114	ESTAMOS APRESENTANDO: LUNA CALIENTE!	00:46:14,480 --> 00:46:17,480	Estamos apresentando
5	00:46:19,194 --> 00:46:20,930	VOLTAMOS A APRESENTAR!	00:46:18,511 --> 00:46:21,606	LUNA CALIENTE
5	01:06:05,823 --> 01:06:10,855	ESTAMOS APRESENTANDO: LUNA CALIENTE!	01:06:05,672 --> 01:06:12,013	Estamos apresentando LUNA CALIENTE
6	01:06:12,350 --> 01:06:14,163	VOLTAMOS A APRESENTAR!	01:06:12,311 --> 01:06:16,304	Voltamos a apresentar LUNA CALIENTE

Conforme discutido anteriormente, pela brevidade da vinheta de intervalo, a VPQ optou por priorizar apenas informação imagética verbal das vinhetas, seguida da trilha sonora como pano de fundo, de modo que em nenhum momento a referida versão faz menção à imagem da lua cheia durante esse tipo de vinheta. Por outro lado, verifica-se, por meio do quadro acima, que a VCL adota estratégia um pouco distinta. Assim, a vinheta de intervalo do final do segundo bloco da VCL, dentre as demais da referida versão, é a única que apresenta uma descrição da imagem “lua coberta por nuvens”. Depois o que se observa é a leitura do texto padrão desse tipo de vinheta “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar”, como ocorre na VPQ, porém diferentemente dessa, a VCL não possui uma regularidade de apresentação. Há momentos, por exemplo, em que identificamos a vinheta “voltamos a apresentar” seguida do título, como no retorno do terceiro e do sexto bloco enquanto a vinheta “estamos apresentando” seguida do título está presente no final de todos os blocos. Também pela brevidade da vinheta de intervalo, a VCL, assim como a VPQ, não faz nenhuma alusão à tipografia específica do título da minissérie.

Com relação às estratégias discursivas da VCL para as vinhetas de intervalo nos demais capítulos, verifica-se o seguinte:

Quadro 34 - AD das vinhetas de intervalo do segundo e do terceiro capítulo na VCL				
	VCL – capítulo 2		VCL – capítulo 3	
BLOCOS	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
2	01:34:58,980 --> 01:35:04,793	Estamos apresentando LUNA CALIENTE	02:05:08,928 --> 02:05:12,932	Estamos apresentando
			02:05:13,634 --> 02:05:15,068	LUNA CALIENTE

Quadro 34 - AD das vinhetas de intervalo do segundo e do terceiro capítulo na VCL				
BLOCOS	VCL – capítulo 2		VCL – capítulo 3	
	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
3	01:41:16,703 --> 01:41:22,647	Estamos apresentando LUNA CALIENTE	02:13:56,815 --> 02:14:00,614	Estamos apresentando
			02:14:01,138 --> 02:14:04,638	LUNA CALIENTE
4	01:41:23,093 --> 01:41:26,627	Voltamos a apresentar LUNA CALIENTE		
4	01:46:15,962 --> 01:46:18,559	Estamos apresentando	02:24:47,392 --> 02:24:50,799	Estamos apresentando
			02:24:51,369 --> 02:24:53,413	LUNA CALIENTE

Conforme o quadro ilustra, a vinheta de “voltamos a apresentar”, embora seja uma informação verbal visual padrão do formato e, portanto, recorrente no início de cada bloco do programa após os intervalos, é descrita na VCL apenas no início do quarto bloco do segundo capítulo. Para a vinheta de “estamos apresentando”, por outro lado, a VCL propõe uma leitura regular da frase padrão seguida do título sempre que a vinheta for apresentada. Acredita-se que a falta de regularidade na descrição, pontuando a volta do intervalo, pode ter acontecido por causa da edição da cópia utilizada para a elaboração do roteiro. O material adquirido por meio de um colecionador contém as marcações das vinhetas, porém com os intervalos suprimidos, de modo que, em alguns momentos, há sobreposições entre as vinhetas “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar”. Nesse caso, observa-se que quando há a sobreposição a VCL não descreve a segunda vinheta.

Sobre as vinhetas de intervalo é digno de nota que, apesar de não apresentarem a mesma estrutura e regularidade discursivas, as duas versões propõem como estratégia de audiodescrição a leitura dos textos apresentados na tela, deixando a informação acústica da vinheta como pano de fundo. Nesse caso, portanto, cada roteiro, à sua maneira, enfatiza a informação visual verbal em detrimento da música. Para esse tipo de vinheta, então, a VCL adota uma estratégia distinta do que fez com a vinheta de abertura. Aqui a referida versão dá menos ênfase à música e retoma o discurso descritivo no final de cada bloco apesar das repetições.

As descrições das *vinhetas de encerramento* na VPQ e na VCL do roteiro de AD de *Luna Caliente* também se distinguem em alguns aspectos:

Quadro 35 - ADs da vinheta de encerramento do primeiro capítulo de <i>Luna Caliente</i>			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:11:55,154 --> 01:12:00,242	Imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas em movimento.	01:11:55,098 --> 01:11:57,661	CRÉDITOS
01:12:00,718 --> 01:12:01,946	CRÉDITOS FINAIS.		
01:12:02,389 --> 01:12:05,277	Baseada no romance de Mempo Giardinelli.		
01:12:05,667 --> 01:12:10,059	Roteiro: Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Jorge Furtado.		
01:12:10,496 --> 01:12:12,728	Direção geral: Jorge Furtado		
01:12:13,257 --> 01:12:14,665	Núcleo: Guel Arraes		
01:12:15,140 --> 01:12:17,778	REALIZAÇÃO: CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO.		
01:12:17,886 --> 01:12:24,955	A lua cheia desaparece. Sobre um fundo estrelado, em letras vazadas, azuladas e flamejantes: "LUNA CALIENTE".	01:12:18,892 --> 01:12:21,390	REALIZAÇÃO CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO
		01:12:21,931 --> 01:12:24,851	LUNA CALIENTE

Enquanto a VPQ inicia com a descrição da imagem e dos efeitos visuais da vinheta, a VCL opta por apenas pontuar a chegada dos créditos finais. Estes, por sua vez, não são lidos em nenhuma das versões, tendo em vista a velocidade com que sobem na tela, sendo difícil a leitura por qualquer vidente sem o uso do recurso do congelamento de tela. Diante disso, a VPQ utiliza o espaço da vinheta de encerramento para inserir as informações referentes à autoria da minissérie, estrategicamente suprimidas da vinheta de abertura, como mencionado anteriormente. A VCL, por outro lado, opta por priorizar a trilha sonora da vinheta, deixando então um longo espaço para música ser apreciada, uma vez que os créditos de autoria já foram introduzidos na vinheta de abertura. No final, ambas as versões atentam para a indicação da emissora como realizadora do produto, o que demonstra o cuidado das tradutoras em reforçar a marca junto ao público com deficiência visual, tendo em vista o caráter mercadológico tanto da televisão quanto da tradução. Após apontar a marca do realizador, a VPQ retoma a

descrição tanto da imagem quanto da apresentação tipográfica do título da minissérie, ao passo que a VCL apenas faz a leitura do título.

Ao analisar a estrutura interna do roteiro da VCL, percebe-se que as vinhetas de encerramento do segundo e do terceiro capítulos são traduzidas da seguinte forma:

Quadro 36 - AD das vinhetas de encerramento do segundo e do terceiro capítulo na VCL			
VCL – capítulo 2		VCL – capítulo 3	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
		02:29:43,506 --> 02:29:45,466	Lua cheia coberta por nuvens.
01:50:39,617 --> 01:50:44,001	CRÉDITOS FINAIS	02:29:46,115 --> 02:29:48,465	CRÉDITOS FINAIS.
01:51:03,085 --> 01:51:05,179	CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO	02:30:05,843 --> 02:30:08,663	Realização CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO
01:51:05,848 --> 01:51:08,977	LUNA CALIENTE	02:30:09,421 --> 02:30:12,732	LUNA CALIENTE

Como na vinheta de encerramento do primeiro capítulo, os créditos finais dos capítulos seguintes também não são lidos, tendo em vista a rápida velocidade com que são apresentados. Outra regularidade interna na VCL que se mantém é a indicação da marca da emissora, havendo, no entanto, uma pequena diferença na estrutura da descrição, de modo que no segundo capítulo a Central Globo não é explicitamente apontada como “realizadora” do projeto. Na verdade, o aspecto mais saliente resultante da comparação da tradução das três vinhetas de encerramento na VCL é a breve descrição do conteúdo imagético da vinheta apenas no encerramento do terceiro capítulo, o que demonstra a ausência de uma estratégia de padronização interna do roteiro. Isso talvez se justifique pela tentativa da colaboradora de evitar repetições, procedimento contrário ao observado na VPQ que as prioriza, visando o reforço de retomadas de aspectos fragmentados da minissérie.

Com relação às traduções das vinhetas de modo geral, embora a colaboradora tenha alegado uma tentativa de evitar repetições para não subestimar a capacidade de compreensão do público da AD, percebe-se, ao longo dos exemplos apresentados, que a repetição discursiva está presente na VCL, porém de maneira assistemática. Nesse sentido, os dois roteiros apresentam regularidades internas, porém a VPQ, em suas estratégias, estabelece uma sistematicidade/ unidade de apresentação para cada tipo de vinheta. Neste trabalho, acredita-se que a busca de parâmetros para uma sistematização da audiodescrição das vinhetas





contribui para o reforço de padrões imagéticos característicos de formatos televisivos, possibilitando o reconhecimento dos mesmos pelo público com deficiência visual.

Apesar das músicas das vinhetas serem um elemento relevante para o público-alvo da AD identificar a fragmentação dos programas televisivos, a audiodescrição deve também contemplar de modo sistemático as demais funções das vinhetas atreladas ao conteúdo imagético, afinal esta é a carga informativa automaticamente perdida pelo público-alvo da AD. Como já foi discutido anteriormente, a repetição (retomada) é uma característica comum aos formatos televisivos, de modo que o telespectador em geral está acostumado a reconhecê-la, não se sentindo subestimado por ela. Assim, nesta pesquisa, entende-se que tais retomadas, representadas aqui pelas vinhetas, não precisam ser omitidas nas audiodescrições, mas redimensionadas no intuito de deixar o produto mais acessível às necessidades do espectador com deficiência visual, porém sem perder suas características essenciais.

Por meio desse estudo comparativo, observa-se que as estratégias tradutórias para as vinhetas devam variar conforme o seu tipo; de modo que, o discurso da AD complemente a função comunicativa de cada uma delas. Nesse sentido, talvez as vinhetas de abertura e encerramento, por sua função comunicativa mais complexa e maior extensão, demandem uma sistematização mais elaborada para contemplar de forma mais satisfatória sua carga informativa. As vinhetas de intervalo, por sua vez, por terem como função principal a demarcação da fragmentação do programa, que já é percebida pelo público com deficiência visual a partir da música, talvez dispensem qualquer descrição do conteúdo imagético, dando ênfase completa ao código acústico. Essas são questões que só poderão ser respondidas na oportunidade de um estudo de recepção junto ao público com deficiência visual, no intuito de verificar suas preferências.

5.3.1.2 GANCHOS E RETOMADAS

A respeito dos ganchos e de suas retomadas entre os blocos narrativos, verifica-se que a VCL, assim como a VPQ, busca uma sincronia com a imagem, de modo a descrever com precisão, sem antecipações, as fragmentações da história. Como ilustração disso, retomamos o exemplo apresentado na seção anterior:

Quadro 37 - Exemplo da fragmentação das ADs de acordo com os blocos narrativos		
IMAGEM	VPQ	VCL
	[Música tema da personagem Elisa] 00:46:03,283 --> 00:46:06,050 A abertura da persiana ilumina o vulto aos poucos.	00:46:02,115 --> 00:46:14,115 D. Maria abre a veneziana. A luz do sol ilumina o rosto de Elisa, que sorri sensual e diabólica ¹⁰⁷ . Ramiro fica paralisado.
	[Música continua] 00:46:06,151 --> 00:46:11,659 Agora diretamente iluminada pela luz da janela, Elisa sorri meiga e sensual.	
	[Música continua]. [Uivo] 00:46:12,025 --> 00:46:14,263 Tenso, Ramiro a fita.	
	00:46:14,298 --> 00:46:20,930 VINHETA DE INTERVALO	00:46:14,298 --> 00:46:20,930 VINHETA DE INTERVALO
	00:46:22,267 --> 00:46:26,439 Perturbado, Ramiro senta na cama, olhando fixamente para Elisa.	00:46:22,432 --> 00:46:27,578 Ramiro senta-se, perplexo.

Verifica-se que nos dois roteiros a descrição acompanha a apresentação imagética da minissérie. No exemplo supracitado, as duas versões se diferenciam, no entanto, com relação à estratégia discursiva. Ao contrário da VCL, a VPQ não evidencia logo que o vulto do corredor se trata de Elisa, de modo que prolonga um pouco mais o suspense da cena motivado pelo efeito de iluminação; para isso, recorre a um modo de construção linguística específico. A evolução do estado emocional de Ramiro, por sua vez, é recriada nos dois roteiros. Elas se distinguem, contudo, no fato de a VPQ, por inversões na estrutura frasal, dar maior ênfase ao

¹⁰⁷ Chama atenção o modo como cada roteiro qualifica o sorriso de Elisa na cena. As escolhas lexicais de ambos deixam evidente que o *script* da minissérie direcionou as estratégias discursivas das duas versões da AD: “[...]a figura recém-chegada, agora iluminada diretamente pela luz da janela, é *Elisa*, que *sorri* para ele, *meiga*, *sensual*, *diabólica*” (FURTADO, GERBASE, BRASIL, 1998)”. Observa-se que os dois roteiros de AD destacam a sensualidade do sorriso. Contudo, a VPQ focaliza o lado meigo e, até então, inocente da personagem; ao passo que a VCL opta por destacar o lado diabólico e misterioso de Elisa. Assim, enquanto a VCL, faz uma leitura mais subjetiva da imagem, anunciando/ antecipando uma característica da personagem que progride com a ação dramática; a VPQ, faz uma leitura mais centrada nos traços suaves da expressão facial da personagem, deixando o caráter de Elisa ser, aos poucos, revelado a partir da evolução da própria narrativa.

estado emocional do protagonista do que à ação desenvolvida por ele; estratégia adotada visando contemplar a função analítica da câmera, pois consiste na recriação de planos aproximados do rosto do personagem, em que suas emoções se destacam mais que suas próprias ações.

Quanto aos ganchos no final dos capítulos, enquanto a VPQ repete a descrição deles no momento em que são retomados no capítulo seguinte, reforçando linguisticamente que se trata da mesma cena apresentada no capítulo anterior, a VCL utiliza reformulações, conforme ilustra o quadro a seguir:

Quadro 38 - As ADs diante das retomadas dos ganchos entre capítulos	
VPQ- DESCRIÇÃO DO FINAL DO CAPÍTULO 2	VPQ- DESCRIÇÃO DO INÍCIO DO CAPÍTULO 3
01:48:34,632 --> 01:48:36,464 Abre a gaveta de sua mesa.	01:51:38,100 --> 01:51:39,960 Abre a gaveta de sua mesa.
01:48:39,725 --> 01:48:41,566 Outra calcinha azul, dentro de um saco. [RÁPIDO]	01:51:44,271 --> 01:51:45,831 Outra calcinha dentro de um saco. [RÁPIDO]
01:48:42,787 --> 01:48:44,576 Com o dedo, aponta para o rasgo.	01:51:47,267 --> 01:51:48,951 Com o dedo, aponta para o rasgo.
01:48:48,760 --> 01:48:49,859 Ramiro tenso.	01:51:53,097 --> 01:51:54,215 Ramiro tenso.
01:48:53,055 --> 01:48:54,880 Suado, Ramiro o fita nervoso.	01:51:57,385 --> 01:51:59,292 Suado, Ramiro o fita nervoso.
01:49:08,657 --> 01:49:10,896 O inspetor guarda os sacos na gaveta. [BATIDA DA GAVETA]	01:52:12,765 --> 01:52:14,978 O inspetor guarda os sacos na gaveta. [BATIDA DA GAVETA]
01:49:19,790 --> 01:49:22,999 Ele vai em direção à porta no fundo da sala.	01:52:23,841 --> 01:52:26,555 Ele vai em direção à porta no fundo da sala.
01:49:26,883 --> 01:49:29,090 Sentados e nervosos, olham para trás.	01:52:31,055 --> 01:52:33,141 Sentados e nervosos, olham para trás.
01:49:36,562 --> 01:49:38,811 Desconfiado, Ramiro olha para a porta.	01:52:40,654 --> 01:52:42,927 Desconfiado, Ramiro olha para a porta.
01:49:39,143 --> 01:49:41,780 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido.	01:52:43,062 --> 01:52:45,911 O caminhoneiro gordo e de chapéu entra tímido.
01:49:43,045 --> 01:49:45,175 Fita Ramiro por uns instantes.	01:52:47,394 --> 01:52:49,331 Fita Ramiro por uns instantes.
VCL- DESCRIÇÃO DO FINAL DO CAPÍTULO 2	VCL- DESCRIÇÃO DO INÍCIO DO CAPÍTULO 3
	01:52:12,753 --> 01:52:16,113 Monteiro guarda as calcinhas na gaveta da mesa.
01:49:19,844 --> 01:49:23,611 Monteiro levanta e dirige-se à porta.	01:52:23,915 --> 01:52:28,415 Levanta-se.
01:49:27,459 --> 01:49:28,722 Abre a porta.	01:52:31,327 --> 01:52:32,546 Abre a porta.
01:49:36,668 --> 01:49:41,458 Ramiro olha para o homem, apavorado.	01:52:41,026 --> 01:52:42,930 Ramiro está apavorado.
01:49:45,326 --> 01:49:46,940 O caminhoneiro encara Ramiro.	01:52:47,584 --> 01:52:50,563 Os dois se encaram.

Observa-se primeiramente que os roteiros diferem quanto à marcação inicial dos ganchos e suas retomadas. Enquanto a VCL enfatiza os diálogos dos dois momentos da narrativa, a VPQ opta por inserir descrições de aspectos imagéticos entre as falas, de modo a reforçar o detalhe

dos objetos cênicos relevantes na investigação, buscando, com isso, intensificar a tensão/curiosidade do público sobre o mistério do gancho, bem como recapitulá-lo integralmente no início do capítulo seguinte. Verifica-se também que, na VCL, as descrições quando retomadas são reformuladas de forma a deixá-las mais lacunares, precisando do apoio maior dos diálogos da minissérie. Além disso, há na referida versão um aspecto que não foi traduzido no gancho, mas que foi descrito na retomada da imagem. Nesse sentido, avalia-se, a partir do exemplo, que a retomada, característica do formato teleficcional, não foi considerada na elaboração das estratégias discursivas da VCL. Enquanto a VPQ tenta recriar verbalmente, por meio de repetições, um padrão identificado no produto analisado, tendo em vista seu formato; a VCL usa estratégia oposta, tentando reformular e condensar suas descrições, evitando repetições.

5.3.1.3 CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO

Com relação às seções da minissérie “cenas do próximo capítulo”, observa-se que as duas versões, utilizando estrutura linguística semelhante, pontuam tais divisões da mesma maneira, de forma que a unidade de cada capítulo é assegurada, evitando confusões por parte da audiência com deficiência visual:

Quadro 39 - As ADs pontuam o final dos capítulos			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:11:12,891 --> 01:11:15,153	Um clarão. Cenas do próximo capítulo. [Ruído]	01:11:12,553 --> 01:11:14,438	Cenas do próximo capítulo. [Ruído]
01:11:55,154 --> 01:12:00,242	Imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas em movimento.	01:11:55,098 --> 01:11:57,661	CRÉDITOS
01:49:45,914 --> 01:49:47,927	Um clarão. Cenas do próximo capítulo.	01:49:47,326 --> 01:49:48,506	Cenas do próximo capítulo.
01:50:30,160 --> 01:50:31,837	Ramiro dentro de uma cela.		
01:50:32,023 --> 01:50:34,933	Uma porta se abre, sai Oliveira seguido por Ramiro.		
01:50:35,398 --> 01:50:36,852	Ramiro para assustado.		
01:50:39,240 --> 01:50:43,768	Imagem fixa da lua cheia encoberta por nuvens azuladas em movimento.	01:50:39,617 --> 01:50:44,001	CRÉDITOS FINAIS

Como o quadro acima ilustra, as versões diferem em alguns aspectos. A VPQ menciona o efeito da imagem que anuncia o início das “cenas do próximo capítulo” enquanto a VCL opta por deixar a marcação apenas por conta do efeito sonoro, ou seja, o “grande ruído” que acompanha o “clarão”. Além disso, ao contrário da VCL que não propõe descrições ao longo das cenas, a VPQ sugere três descrições no final da seção no segundo capítulo com a finalidade de evidenciar alguns ruídos que acompanham as imagens e aumentar o grau de tensão das cenas. Sobre sua estratégia para traduzir a seção das “cenas do próximo capítulo”, a colaboradora comenta:

eu não descrevi... mas ali é porque inclusive são cortes com muita fala, fala, fala... eu só coloquei a audiodescrição “cenas do próximo capítulo”... no início... e deixei correr as falas... porque eles percebem que há uma sobreposição de cenas... e depois quando reinicia... voooolta e vai ser tudo repetido... ali, sim... eu fiz a audiodescrição.
(Entrevista semi-estruturada com a colaboradora em 10/08/2011)

A ausência de descrição entre algumas das cenas do capítulo seguinte, portanto, decorreu de uma opção consciente da audiodescritora, o que demonstra uma nítida diferença de estratégia tradutória nas duas versões. Apesar das particularidades de cada roteiro quanto a este aspecto, percebe-se uma padronização interna em ambas, como ilustra o quadro acima. A respeito da audiodescrição ou não de algumas cenas da referida seção, o fator de decisão deve ser pautado na sua função comunicativa. Como a finalidade principal das cenas sobrepostas é aguçar a curiosidade do espectador sobre o que está por vir no capítulo seguinte, ainda mais no gênero policial de suspense, acredita-se, neste estudo, que as cenas antecipadas devam ser audiodescritas, caso apresentem informações apenas imagéticas que propõem um suspense sobre algum aspecto da narrativa. Nesse sentido, o áudio e a imagem das cenas antecipadas se complementariam, potencializando a função comunicativa da seção, ou seja, prender o interesse do espectador para a continuação do programa no dia seguinte.

Vale destacar que essa seção “cenas do próximo capítulo” não é recorrente em todo produto teleficcional, pelo contrário, trata-se de uma seção que vem desaparecendo aos poucos, mas que por uma razão ou outra, às vezes retorna. Portanto, as reflexões aqui propostas se aplicam a casos particulares, como o de *Luna Caliente*. Neste trabalho, a partir da experiência com a minissérie em estudo, acredita-se que, quando houver a seção “cenas do próximo capítulo”, cabe ao tradutor observar a sua função comunicativa e a forma como as cenas são construídas no intuito de evitar lacunas informativas que quebrem o suspense e a tensão da seção.

De modo geral, percebe-se que as duas versões do roteiro de AD de *Luna Caliente* adotam, muitas vezes, estratégias distintas ao traduzir os aspectos característicos do formato da obra. Observou-se neste estudo comparativo que a VPQ propõe de maneira mais sistemática uma padronização tradutória interna para audiodescrever os elementos característicos do formato, buscando reconstruir para o público com deficiência visual, deste modo a identidade do programa como obra teleficcional seriada. A VCL, por outro lado, opta, algumas vezes, por enfatizar o código acústico e não estabelecer uma padronização discursiva interna entre suas estratégias tradutórias. Com isso, a referida versão tenta evitar repetições, deixando de recriar verbalmente algumas peculiaridades imagéticas do formato. Nessa perspectiva, enquanto a VPQ tenta recriar as retomadas da minissérie redimensionando-as em benefício do melhor aproveitamento da descrição pelo público-alvo, a VCL as omite, em detrimento da ideia de não querer subestimar a audiência com deficiência visual.

A seguir vamos analisar como cada versão tenta reconstruir o gênero policial do produto a partir de um estudo da tradução dos recursos narrativos audiovisuais da obra.

5.3.2 VPQ E VCL: A RECRIAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL E DOS SEUS RECURSOS NARRATIVOS AUDIOVISUAIS

Um olhar geral sobre os dois roteiros de AD de *Luna Caliente* (conferir disco 1 em anexo) possibilita observar um comportamento tradutório semelhante entre eles quanto a alguns elementos referentes à estrutura narrativa da minissérie, a saber: a construção dos espaços e dos personagens (encenação), a focalização (cinematografia) e as anacronias (montagem). Os dois roteiros, no entanto, apresentam especificidades, em alguns trechos, principalmente quanto à ênfase dada para tais elementos e quanto às escolhas discursivas para traduzi-los.

A partir de uma visão panorâmica dos roteiros, serão observadas agora as estratégias tradutórias dos referidos elementos narrativos (espaços, personagens, focalização e tempo) em cada versão de AD. Posteriormente será feita uma análise comparativa de cada roteiro para traduzir cenas específicas de *Luna Caliente*, tendo em vista o gênero policial da minissérie.

Com relação à reconstrução física dos personagens, observa-se que as duas versões buscam caracterizá-los ao longo da narrativa, mas para isso adotam estratégias distintas. De modo geral, os dois roteiros descrevem os aspectos físicos dos personagens juntamente com a descrição da progressão narrativa, porém, as escolhas sobre em quais trechos da minissérie inserir tais descrições nem sempre coincidem nas versões. Como ilustração disso, vejamos o

exemplo das descrições abaixo referentes à cena em que, após matar Bráulio, Ramiro pede carona na estrada:

Quadro 40 - A caracterização do caminhoneiro nas ADs			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:41:17,871 → 00:41:20,319	O caminhoneiro gordo e grisalho fala à janela.	00:41:17,571 → 00:41:19,581	Ramiro chega até a janela, escondendo o rosto.
00:41:24,922 → 00:41:28,254	Sobe tentando proteger o rosto do olhar do caminhoneiro [<u>Barulho</u>].	00:41:25,606 → 00:41:33,093	Ramiro entra e senta junto ao caminhoneiro, de aproximadamente 45 anos, gordo e grisalho.

Verifica-se que as duas versões focalizam em suas descrições aspectos muitos semelhantes: a descrição do caminhoneiro, novo personagem que entra em cena, e o fato de que Ramiro tenta proteger o rosto para não ser depois reconhecido. No entanto, elas diferem na ordem de apresentação dessas informações: enquanto a VPQ descreve o personagem, a VCL descreve a ação de Ramiro e vice-versa, aspecto que na prática não interfere no conteúdo da cena.

Às vezes, contudo, uma versão aproveita determinada cena para detalhar um aspecto físico do personagem enquanto a outra usa o mesmo trecho para focalizar o cenário ou uma ação. Nesse caso, ao contrário do exemplo acima, a ênfase sobre o conteúdo informativo passado para o público com deficiência visual será diferente, uma vez que será direcionada pela focalização do audiodescritor. No trecho em que o Capitão Gamboa tenta convencer Ramiro a assinar sua confissão, observa-se que a VPQ prioriza as ações (gestos e deslocamentos) dos personagens, reforçando a posição de superioridade do capitão e sua arrogância diante da condição de Ramiro. A VCL, por sua vez, é mais enfática na reconstrução física do Capitão:

Quadro 41 - A caracterização do Capitão Gamboa nas ADs			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:59:42,975 --> 01:59:47,006	O inspetor abre a porta de uma sala quase vazia e os dois entram.	01:59:43,345 --> 01:59:52,339	Chegam a uma grande sala vazia. Ao fundo, de pé junto à janela, de costas para Monteiro e Ramiro, um homem de terno escuro lê um livro.
01:59:48,671 --> 01:59:51,543	Ao fundo, diante de uma janela, um homem de terno.		
01:59:54,091 --> 01:59:56,559	O capitão permanece de costas para os dois.		
02:00:05,382 --> 02:00:06,577	O capitão olha para trás. [<u>Rápido</u>]		
02:00:17,573 --> 02:00:20,419	Volta-se para a janela e fala folheando um livro.	02:00:19,436 --> 02:00:26,073	Monteiro olha para Ramiro e se retira. O capitão continua de costas.
02:00:22,548 --> 02:00:25,160	O inspetor sai e Ramiro fica sentado.		

Quadro 41 - A caracterização do Capitão Gamboa nas ADs			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
02:00:35,186 --> 02:00:36,427	O capitão fecha o livro. [Rápido]		
02:00:40,640 --> 02:00:42,384	Vira-se em direção a Ramiro.		
02:00:53,736 --> 02:00:56,274	Larga o livro e retira um lenço do bolso.	02:00:52,758 --> 02:00:57,069	Capitão Gamboa, 35 anos, alto, magro, de terno e gravata.
02:01:00,559 --> 02:01:01,628	Limpa suas mãos.		
02:01:11,422 --> 02:01:13,040	Senta-se diante de Ramiro.		
02:01:17,349 --> 02:01:18,938	Desabotoa o terno.		

Os dois roteiros, portanto, a partir de suas escolhas específicas reconstróem o personagem Gamboa, mas enfatizando aspectos diferentes sobre ele.

Como os dois exemplos mostram sobre a caracterização física dos personagens, a VCL, diferentemente da VPQ, descreve sempre a idade dos mesmos (*caminhoneiro, de aproximadamente 45 anos.../ Capitão Gamboa, 35 anos,.../ Gomulka, 40 anos, cabelos castanhos, sai do carro. Ramiro, mesma idade, cabelos pretos, entra*). Esse é um dos aspectos da VCL que reflete a relevância do *script* da minissérie como paratexto utilizado no processo tradutório da colaboradora para a reconstrução física dos personagens, descritos no *script* da seguinte maneira:

RAMIRO, 40 anos, cabelos pretos, e GOMULKA, mesma idade, cabelos vermelhos, entram. Gomulka observa Ramiro, que parece muito impressionado com o que vê.

[...]

O CAMINHONEIRO, 45 anos, gordo, sem camisa, fala à janela.

[...]

De pé, de costas para Ramiro e Monteiro, examinando um livro na estante, está o capitão GAMBOA, 35 anos, magro, terno e gravata impecáveis. (FURTADO, GERBASE e BRASIL, roteiro de *Luna Caliente*, versão de:11/08/1998)

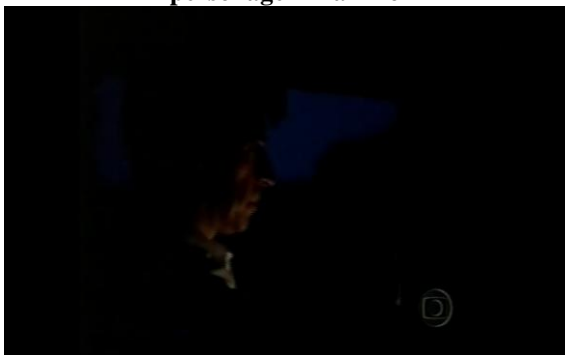
Sobre esse aspecto a própria colaboradora comenta:

Eu tentei colocar algumas partes físicas dos personagens... porque inclusive no *script* dá a idade...aí eu fui na idade... já que não dava pra descrever fisicamente e psicologicamente tanto... mas pelo menos a idade de todos os personagens... eu peguei no *script* e joguei... (Entrevista em 10/08/2011).

A partir dessa escolha estratégica, observa-se ainda que a VCL costuma apresentar a descrição física dos personagens em blocos como é característico da estrutura dos *scripts* de produtos audiovisuais, conforme os exemplos supracitados. A VPQ, por sua vez, tende a

diluir suas descrições ao longo da história, apresentando a composição física dos personagens a partir de sua relação com outros elementos narrativos (o cenário, a luz, o enquadramento etc) na cena. Nesse sentido, a VPQ, por exemplo, descreve Ramiro fisicamente pela primeira vez da seguinte forma: *Uma grande lua cheia desponta no horizonte. Seu brilho atravessa o*

Figura 27 - A VPQ e a descrição física do personagem Ramiro



Fonte: DVD da minissérie *Luna Caliente* (1999-compacto/coleccionador)

para-brisa iluminando o rosto de Ramiro. Ele tem uns 40 anos e cabelos pretos com grandes costeletas. A VPQ, nesse exemplo, aproveita o plano mais fechado sobre o perfil de Ramiro e o foco de luz sobre seu rosto, destacando-o das sombras em volta, para descrever sua idade aproximada¹⁰⁸ e detalhes sobre seu cabelo. Verifica-se, nesse exemplo, que ao optar por descrever o personagem mais tardiamente,

visando maior espaço de tempo para fazê-lo, tendo em vista o diálogo entre Ramiro e Gumulka no início da minissérie, a VPQ tenta estabelecer uma focalização da luz do luar sobre a fisionomia de Ramiro, destacando-a no cenário noturno.

Outra diferença estratégica entre os dois roteiros é que a VCL é mais enfática, do que a VPQ, na caracterização física dos personagens ao longo da própria história. Como apresentado nos exemplos, a VPQ propõe algumas descrições em trechos da minissérie, porém de forma menos marcada. Assim, o referido roteiro opta por fazer uma descrição mais pontual dos aspectos físicos dos personagens nas vinhetas de abertura, como foi discutido em subseção anterior deste trabalho.

Durante conversa com a colaboradora, ela expressou sua tentativa de caracterizar ainda melhor os personagens, descrever seus aspectos físicos e os figurinos como um elemento até de reconstrução da época da história, porém ela alega que a velocidade da própria narrativa a impossibilitou de fazer isso.

Monteiro não deu pra eu descrever muito... só deu para eu colocar que ele estava de chapéu... quer dizer... aquele detetive à antiga... de chapéu... que ele carrega uma maleta... aquela maleta que ele não larga... [...] pela maneira do Monteiro se vestir e pela maneira dele... delegado... não é... tenente... [...] Gamboa... a voz dele imposta... [...] e como ele se veste... deu pra descrever que ele estava de paletó, gravata... todo assim... todo formal... [...] *eu acho que eu poderia ter descrito mais, mas não houve espaço... muita fala... pra contextualizar mais [...]* (Entrevista em 10/08/2011)

¹⁰⁸ A VPQ aponta a idade aproximada apenas dos protagonistas Ramiro e Elisa no intuito de reforçar o contraste entre o casal.

Essa vontade de caracterizar melhor os personagens também foi sentida durante a elaboração da VPQ, o que motivou a estratégia tradutória proposta para as vinhetas de abertura, conforme discutido anteriormente. Acredita-se, com isso, que a audiodescrição de produtos teleficcionais pode utilizar a estrutura do formato do programa para redimensionar seu próprio discurso, no intuito de deixá-lo mais informativo. A proposta da VPQ, nesse sentido, foi de ampliar informações a respeito dos personagens e dos figurinos, tentando suprir uma inquietação também sentida pela colaboradora. Para isso, buscou-se manter, contudo, uma coerência com a função de apresentação das próprias vinhetas de abertura, além de uma padronização interna dentro do discurso audiodescritivo, no intuito de haver reconhecimento do mesmo como gênero pelo público com deficiência visual.

Quanto à recriação dos espaços, observam-se algumas semelhanças entre os roteiros em relação à localização espacial e temporal, de modo que ambos, à sua maneira, buscam, por exemplo, contextualizar o espectador quanto à mudança de ambiente e de tempo:

VPQ	VCL ¹⁰⁹
<i>Na frente da delegacia...</i>	<i>Frente da delegacia.</i>
<i>Na rua...</i>	<i>Na rua.</i>
<i>Na cozinha...</i>	<i>No alpendre.</i>
<i>No quarto...</i>	
<i>No quarto, Elisa olha um álbum [...].</i>	<i>No quarto de Ramiro, Elisa olha um álbum [...]</i>
<i>No alpendre, Elisa se insinua [...]</i>	<i>No alpendre, Elisa levanta [...]</i>
<i>No quarto, [Ramiro] já de camisa e cueca, guarda sua roupa no armário.</i>	<i>Na cela, Ramiro, deitado, tapa os ouvidos.</i>
<i>Agora no alpendre...</i>	<i>O dia amanhece.</i>
<i>Agora no chuveiro...</i>	<i>A luz da manhã entra pela janela e ilumina o quarto.</i>
<i>Já amanheceu.</i>	
<i>Os primeiros raios de sol invadem o quarto.</i>	
<i>Anoitece. A Lua Cheia já bóia no horizonte.</i>	<i>Anoitece. Lua cheia no céu.</i>
	<i>Noite. (6x)</i>
	<i>Dia.</i>
	<i>O dia está clareando.</i>
<i>A tela escurece.</i>	<i>A tela escurece.</i>
<i>O rosto admirado dele se funde à imagem da lua cheia [...]</i>	<i>Imagens de Ramiro acordado se sobrepõem.</i>

¹⁰⁹ Os exemplos apresentados nesta subseção do trabalho constituem apenas uma amostragem da descrição de cada roteiro, não representando, portanto, a totalidade do que de fato cada versão propõe para recriar os aspectos referentes à construção dos espaços. Todavia, a amostragem reflete o que de fato é mais representativo em cada versão.

Observa-se que a VPQ apresenta maior regularidade na marcação da mudança dos espaços entre as cenas. Nesse sentido, verifica-se, no referido roteiro, uma frequência significativa de indicações pontuais de lugares que servem apenas como localizadores espaciais para situarem os diálogos que entram após a descrição. Ambas as versões também costumam localizar as ações por meio do deslocamento do adjunto adverbial de lugar para o início da descrição, dando ênfase assim à ambientação da cena. Em alguns trechos, a VPQ usa ainda advérbios temporais no intuito de marcar não apenas a mudança espacial quanto temporal. Para marcar a transição do tempo na narrativa, os dois roteiros costumam descrever a passagem do dia para noite, a iluminação do lugar e apontar um efeito de imagem (elipses). Enquanto a VCL parece ser mais sistemática na pontuação do momento do dia (*Noite./ Dia*) ou na passagem dele (*Entardecer./ Anoi-tece.*), a VPQ utiliza mais descrições dos efeitos de luz sobre o lugar e a ação indicando a parte do dia (*Raios do entardecer driblam a vegetação e iluminam os dois [...]*) e descrições de efeitos de imagem reconstruindo elipses (*Através da janela, a madrugada da pequena cidade [canto de galo] lentamente amanhece*).

Os dois roteiros buscam também descrever a iluminação dos ambientes:

VPQ	VCL
<i>Seu rosto está encoberto pela sombra da árvore.</i>	
<i>Fita a porta entreaberta no final do corredor. Anda devagar pelo corredor sombrio. Apenas pequenos facho-s de luz iluminam o local.</i>	<i>No corredor escuro, ele caminha cuidadosamente até a porta do quarto de Elisa, que está entreaberta.</i>
<i>Envolto por uma penumbra, ele observa [...].</i>	
<i>Os faróis do Mercury se destacam na escuridão.</i>	<i>Os faróis acesos iluminam a estrada escura.</i>
<i>A lua projeta sombras na pista de terra avermelhada.</i>	
<i>A sala é pouco iluminada, ao fundo, uma grande janela fechada de vidro.</i>	
<i>Numa cela pequena e escura, Ramiro está cabisbaixo sentado numa cama estreita.[...] A luz entra por uma vigia gradeada no alto da cela.</i>	<i>Noite. Cela escura e pequena, Ramiro sentado na cama. Um feixe de luz entra por uma abertura gradeada na parte de cima da parede.</i>
<i>Seu rosto abatido é parcialmente iluminado por um facho de luz.</i>	<i>Ramiro paralisado, de pé, encostado na parede. Uma fresta de luz ilumina parte do seu rosto.</i>

A porta se abre e uma forte luz invade o canto em que Ramiro está sentado. A sombra do policial é projetada contra a parede.

A porta se abre, clareando a cela. A sombra do policial é projetada na parede.

Conforme os exemplos ilustram, as escolhas lexicais dos dois roteiros tentam recriar o jogo de claro/ escuro dos ambientes em várias cenas. As versões se diferenciam no fato de que a VPQ é mais sistemática com relação à descrição desse elemento narrativo. Além disso, a VPQ é mais regular na reconstrução das ações e dos espaços a partir da focalização da iluminação, conforme será apresentado adiante na análise de algumas cenas.

Ainda com relação à construção espacial, observa-se que ambos os roteiros procuram descrever os ambientes evidenciando como os elementos cenográficos estão distribuídos nele:

VPQ

Sobre a mesinha de cabeceira, um ventilador ligado.

Agora, deitado de lado, Ramiro olha para a mesa de cabeceira. O ventilador gira, batendo no copo cheio de água, perigosamente colocado sobre um livro.

A porta entreaberta revela uma luz tênue sobre lençóis brancos.

No fundo de uma sala comprida e quase vazia, Dora está sentada diante de uma mesa. Do outro lado da mesa, Ramiro se senta.

As linhas divisórias da estrada passam em velocidade.

VCL

Ao lado da cama, um ventilador gira de um lado para o outro.

Ramiro observa o ventilador, que ao se mover para a esquerda e para a direita, empurra um copo com água colocado sobre um livro, na ponta da mesinha.

Pela fresta da porta, os lençóis brancos sobre a cama.

Ele caminha até Dora, que o aguarda sentada em frente a uma mesa. Ramiro senta-se à sua frente.

As linhas divisórias no asfalto, passam rapidamente.

Verifica-se que as duas versões atentam, de modo geral, para a composição dos espaços, apresentando, em vários trechos, detalhes sobre objetos cênicos e sua distribuição no cenário, destacando assim sua função dentro da narrativa. Observa-se que as construções discursivas de cada roteiro, nesse sentido, foram pautadas algumas vezes no *script* da própria minissérie:

Num canto, sobre uma mesinha baixa de madeira, *um ventilador potente gira de um lado para o outro*, fazendo um ruído monótono.[...]

Na mesma mesinha do ventilador, está um *copo cheio de água, perigosamente colocado* na beirada. Quando o ventilador vira totalmente para a esquerda, praticamente encosta no copo. A água do copo se agita um pouco.

As linhas divisórias da estrada passam em velocidade [...].
(FURTADO, GERBASE e BRASIL, roteiro de *Luna Caliente*, versão de:11/08/1998)

Nessa perspectiva, o referido paratexto influenciou tanto na seleção de alguns objetos cenográficos a serem destacados quanto em algumas escolhas discursivas para traduzi-los, conforme se pode perceber na relação acima entre alguns fragmentos das audiodescrições e do *script*.

Verifica-se também que tanto a VPQ quanto a VCL buscam descrever a interação do personagem com o espaço cênico:

VPQ

Através de uma janela de vidro, vê-se Ramiro fora da casa. Lentamente, abre a janela e entra com cuidado na cozinha. [Barulho] Ao derrubar a tampa do bule, para um instante. Agora dentro de casa, próximo ao fogão, fecha a janela devagar.

VCL

Ramiro dá a volta na casa e suspende o vidro da janela da cozinha, com cuidado. Senta-se no parapeito e prepara-se para entrar. Finalmente entra e fecha a janela.

Os espaços nas duas descrições tendem a ser construídos a partir dos deslocamentos e dos gestos dos personagens. Assim, muitas vezes o detalhamento das ações, intercalado, às vezes, a certos ruídos, contribui para uma construção mental mais completa do ambiente. Isso a partir da distribuição dos seus elementos apresentados conforme a movimentação dos personagens. No trecho em que Ramiro entra sorrateiramente pela janela da cozinha de sua casa, por exemplo, a VPQ por meio de uma descrição mais específica da movimentação do personagem reconstrói o fato de que o fogão e o bule estão próximos à janela. Informação que, além de dar mais elementos para a construção da imagem mental do espaço, esclarece o ruído da cena para o público com deficiência visual e intensifica o suspense sobre a possibilidade da chegada de alguém. De modo geral, verifica-se que a VPQ é mais sistemática do que a VCL nesse aspecto especialmente quando algum elemento de suspense pode ser introduzido.

A respeito da focalização (cinematografia) da minissérie, percebe-se que os dois roteiros estão atentos a ela, porém se distinguem, algumas vezes, em suas estratégias discursivas para recriá-las, conforme ilustram os exemplos a seguir:

VPQ

A cortina do box é aberta por Ramiro que sai do banho.

O acelerador é pisado várias vezes com violência.

Os pés descalços de Ramiro tocam suavemente o assoalho de madeira.

Suavemente, os pés de Ramiro caminham sobre o assoalho do corredor.

Um relógio de parede marca [...].

*Close na Lua Cheia.
Close no interior do motor.*

*Da janela, perfil tenso de Ramiro.
Perfil desolado de Braulito.
Perfil suado e apreensivo de Ramiro.*

De cima, entre as folhagens, vê-se Ramiro envolto nas pernas de Elisa.

*Imagem da cela vista de cima,
Ramiro está deitado olhando para o teto.*

*No topo dela, pernas delicadas descem.
Ramiro boquiaberto.
Aos poucos, surgem o tronco e o rosto de Elisa.
Ela está com um vestido preto curto.*

*Imagem descendente da parede da cela revela,
aos poucos, manchas e inscrições.
A imagem desce até mostrar Ramiro deitado na cama contra a parede.*

VCL

Seu pé aciona repetidamente o acelerador.

Seus pés descalços sobre o assoalho.

O relógio na parede marca [...]

Lua cheia coberta por nuvens.

Perfil de Ramiro dirigindo na escuridão.

Os dois vistos de cima, entre os troncos.

*Ramiro percorre o corpo dela com o olhar.
Seus pés, pernas, coxa, nádegas, cintura, braços cobrindo os seios.*

As estruturas discursivas das duas versões tentam recriar, nos exemplos apontados, os aspectos característicos da linguagem audiovisual, tais como: enquadramento, movimento,

angulações e posicionamento da câmera. Para recriar os enquadres e as perspectivas de primeiro e segundo plano dos mesmos, por exemplo, a VPQ propõe principalmente construções na voz passiva e explicitações da terminologia audiovisual principalmente para destacar os planos fechados. Ainda, nesse intuito, tanto a VPQ quanto a VCL usam frases nominais e estruturas oracionais em que os sujeitos são partes do corpo do personagem desenvolvendo a ação, o que possibilita a reconstrução do detalhe da imagem. Descrições dos posicionamentos da câmera com relação ao objeto focalizado estão presentes de forma mais sistemática na VPQ. Para isso, o roteiro propõe ainda estruturas discursivas padrões, conforme discutido anteriormente. Como os últimos exemplos mostram, os dois roteiros buscam também recriar discursivamente o movimento da câmera, elucidando, algumas vezes, até o direcionamento do mesmo. De modo geral, observa-se que os dois roteiros tentam recriar em seu discurso aspectos da cinematografia da minissérie, porém as versões diferem no fato de a VPQ ser mais regular nessa estratégia, além de buscar algumas padronizações discursivas visando um reconhecimento, pelo público com deficiência visual, de repetições do modo de apresentação da imagem dentro da narrativa.

Com relação ao tratamento das anacronias em cada roteiro, no sentido mais amplo, percebe-se que ambos tentam, sempre que possível, pontuá-las ao longo da narrativa, principalmente pela descrição do efeito da imagem. Os dois roteiros atentam ainda para o fato de que as anacronias que compreendem as antecipações (imaginações) de Ramiro sofrem o efeito de mudança de cor da imagem, ao passo que as anacronias referentes aos *flashbacks* (memórias) do protagonista são em preto e branco, quando se reportam a uma fantasia do personagem, e coloridas, quando retomam um fato ocorrido. Um padrão imagético que se mantém nas duas formas de anacronias (antecipações ou *flashbacks*) da minissérie é um clarão na imagem, sendo este sempre acompanhado de um forte barulho.

VPQ

Sentado no banco do carro, pensativo, ele calça os sapatos.

Grande clarão. [Rápido]. [Ruído]

Imagens em preto e branco.

Delegacia municipal.

Ramiro entra.

No carro, Ramiro pensa.

Na delegacia, ele coloca a calcinha rasgada sobre um balcão.

Seu rosto ensanguentado preso a fios elétricos. [...]

Na estrada de terra, Ramiro caminha pensativo,

VCL

Dentro do carro, ele coloca as meias e os sapatos.

Imagem em preto e branco. Dia.

Ramiro entra na Delegacia Municipal.

Um investigador se aproxima dele.

Cores. Noite. Ramiro no carro.

Preto e branco.

Põe a calcinha sobre o balcão.

Preto e branco.

Rosto de Ramiro cheio de eletrodos.

Ramiro no carro.

Ramiro, caminha pela estrada,

massageando o cotovelo ferido.
Grande clarão.
Imagem em preto e branco. [Rápido]
Um homem engravatado sobe o abismo
com a calcinha na mão.
Imagem colorida.
Rosto tenso e pensativo de Ramiro.

Ramiro lembra.
Um clarão. O carro cai no rio. [Rápido]

Ramiro pensa.
Um clarão. Imagem em preto e branco.
Seu rosto preso a fios elétricos.
Imagem colorida.
Desconfiado, Ramiro entra na sala do inspetor.

massageando o cotovelo ferido.
Preto e branco.
Quarto de Elisa.
Policia! com a calcinha na mão.
Cores. Ramiro na estrada asfaltada.

Ramiro lembra do Ford caindo no rio.

Lembranças de Ramiro em flashes.
Preto e branco.
Ramiro coloca a calcinha sobre o balcão.
Seu rosto com eletrodos.
Ramiro entra na sala de Monteiro.

Quanto ao efeito de mudança de cor da imagem que pontua a imaginação do protagonista, a VCL é mais enfática com relação a sua descrição, pois diferentemente da VPQ, ela consegue imprimir, em seu discurso, com maior regularidade¹¹⁰ o contraste entre as imagens colorida e em preto e branco. Sobre esse efeito imagético a colaboradora comenta:

tem muito preto e branco, né? quando tem os cortes com preto e branco... é lembrando alguma coisa...ou retomando...então eu fiquei na dúvida... será que eu boto que são lembranças... que tem os cortes... quando logo no início...Bráulio fala... conta a história de um político... que teve problema na cadeia... e ele vai descrevendo que colocou eletrodo na cabeça e tudo... e quando Ramiro sente culpa...depois do que ele fez... aí entram aquelas partes preto e branco... aí ele começa a se ver... naquela situação de preso.. né? ali eu não botei que eram lembranças... mas teve um ponto... que eu coloquei...as lembranças de Ramiro vão surgindo...aí entra mais adiante... mais no meio... é quando ele está se recordando parece... que é das cenas com Elisa. (Entrevista em 10/08/2011)

Observa-se que, para pontuar a mudança de cores nas ADs, cada versão tenta manter um padrão discursivo interno para recriar o referido efeito. Enquanto a VCL utiliza regularmente as expressões “preto e branco” e “cores”, a VPQ uniformiza seu roteiro com as expressões “imagem em preto e branco” e “imagem colorida”.

A respeito do outro efeito de imagem o “clarão” que pontua as anacronias, verifica-se que ele é traduzido de forma sistemática na VPQ, sendo a descrição acompanhada pelo efeito sonoro, muitas vezes, como pano de fundo, conforme discutido anteriormente. A VCL, nesse sentido, opta por não descrever a pontuação imagética do “clarão”. Assim, observa-se que,

¹¹⁰ VCL: preto e branco (11 ocorrências) e cores (3 ocorrências).

VPQ: imagem em preto e branco (5 ocorrências) e imagem colorida (4 ocorrências).

algumas vezes, comparada a VPQ, a VCL descreve uma imagem a mais dentre as várias apresentadas em *flashes* durante as anacronias, conforme um dos exemplos acima ilustra. Cada roteiro adota, portanto, estratégias um pouco distintas no intuito de reconstruir a marcação da transição entre tempos anacrônicos na narrativa. Durante conversa, a colaboradora apesar de relatar sua atenção sobre as anacronias, no momento de traduzi-las, não menciona o efeito do clarão da imagem, nem o efeito sonoro que o acompanha:

eu deixei a imagem falar... o que surgia... eu descrevia...eu fui... eu acompanhei os cortes do cineasta... como ele joga aqueles *flashes*... passado, presente... e eu fui colocando... porque eu acho que eles vão entender... o que é passado, o que é futuro, o que é memória... principalmente com a dica do preto e branco.... porque foi essa linguagem que ele quis contar...o cineasta... [...] (Entrevista em 10/08/2011)

Com relação aos *flashbacks* particularmente, observa-se que ambas as versões, mas não com a mesma regularidade, utilizam o verbo cognitivo lembrar e suas formas nominais para introduzi-los, sendo a VPQ mais sistemática nessa estratégia. A VPQ diferencia, ainda, discursivamente o *flashback* que compõe uma fantasia do protagonista daquele que retoma um fato ocorrido. Para isso, distingue os termos “pensamento” e “imaginação”, de “lembrança” e “recordação”. Sobre suas estratégias para traduzir os *flashbacks* a colaboradora diz:

O tempo todo é assim... tem *flashbacks* e antecipações... mais do meio pro final tem mais *flashbacks*... memória, memória, memória... [...] teve um lugar só que eu coloque... que ele lembra... mas a maioria das vezes eu deixei a entender que quando era preto e branco é passado e cores é quando a ação está sendo no presente... não sei se vão entender, mas foi a minha interpretação... (Entrevista em 10/08/2011)

Quanto às suas estratégias discursivas para recriar as anacronias em seu roteiro a colaboradora finaliza comentando:

não dá para você usar a linguagem comum linear... eu optei por usar a linguagem que ele usou... a linguagem fílmica... e botar em palavras a linguagem fílmica... que ele optou... porque se você for explicar... há o porquê ele lembrar agora... há porquê Elisa volta... há porquê ele lembra... isso não cabe numa audiodescrição... você termina interpretando... eu tentei ser fiel aos cortes... à linguagem do filme... do cineasta.... (Entrevista em 10/08/2011)

Conforme se observa na VCL e as palavras da colaboradora confirmaram, as anacronias foram aspectos da minissérie que demandaram estratégias específicas para sua identificação e marcação dentro da narrativa. Assim, como na VPQ, a VCL distingue as antecipações e os *flashbacks* do tempo presente narrado por meio da identificação e explicitação dos efeitos no seu discurso audiodescritivo. Para isso, as escolhas tradutórias de cada roteiro se assemelham em alguns aspectos, em outros se diferenciam. Nesse sentido, independentemente dos parâmetros narrativos de análise adotados para a elaboração de cada versão, verifica-se que as anacronias foram aspectos salientes de *Luna Caliente*.

No que concerne ao gênero policial da minissérie, observa-se que os roteiros são mais descritivos no primeiro e no terceiro capítulos da obra, isto é, nas partes da narrativa seriada que contém mais cenas de mistério e de suspense (sedução e morte) que se evidenciam mais por imagens do que por diálogos. Verifica-se que essa estratégia tradutória, portanto, decorre da estrutura narrativa do próprio gênero suspense policial da obra. No sentido de que os referidos capítulos são compostos por longas cenas em que o código imagético é mais evidente do que o acústico, sendo assim bastante lacunares para o público com deficiência visual e, por isso, carentes de mais descrições. A esse respeito, para o início do presente estudo, dois colaboradores com deficiência visual afirmaram:

Os de filmes suspense têm mais cenas visuais, então, por vezes, perdemos a cena, conseguindo até tentar entender mais a frente, quando se comentam algo sobre a cena perdida. (Colaboradora 1)

[...] acredito que a audio-descrição vai facilitar e muito a compreensão de alguns tipos de filme como os policiais, suspense e drama, já que esses apresentam cenas longas de silêncio ou muito rápidas. Ex: assisti a um filme policial com minha esposa, a cena estava em penumbra, o pai e a filha estavam saindo de casa, sabia que ia acontecer algo, porém ouvi barulho de um carro ou moto na chuva e dois tiros. Eu fiquei sem saber quem atirou em quem, quem caiu com o tiro[...] só depois do comercial é que vi que quem morreu foi a filha. (Colaborador 4)

Nessa perspectiva, observa-se que as duas versões dos roteiros propostas para *Luna Caliente* tentam suprir ao máximo as informações perdidas nesse tipo de cena mencionada pelos colaboradores. As estratégias tradutórias para audiodescrever algumas dessas cenas serão analisadas adiante.

Após essas observações gerais de como os elementos narrativos (personagem, espaço, focalização e tempo) foram recriados nos dois roteiros, o presente estudo irá propor um olhar mais específico sobre a recriação de três aspectos da minissérie: encenação, cinematografia e montagem. Com isso, objetiva-se verificar como cada roteiro busca reconstruir tais aspectos,

visando os efeitos programados do gênero policial de *Luna Caliente*. Na subseção anterior, apontamos que a VPQ, tentando ser sensível a esses aspectos de composição da obra, a partir de uma análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, propõe estratégias discursivas específicas para cada um deles. Contudo, a VCL demonstrou que, mesmo sem uma análise narratológica sistemática da obra, ela consegue recriar alguns elementos narrativos que compõem a minissérie em estudo. Pretendemos observar agora, se comparada à VCL, a VPQ de fato apresenta uma proposta de tradução mais articulada com a estrutura interna da obra, atendendo à demanda do gênero suspense policial da minissérie, recriando seus efeitos programados para o público com deficiência visual.

Nesse sentido, analisaremos as estratégias tradutórias de cada roteiro, em relação aos três aspectos citados, para audiodescrever quatro cenas de *Luna Caliente* (ver disco 2 em anexo). O critério de seleção das cenas foi temático, ou seja, optamos por trechos em que os temas de sedução, suspense/ mistério e morte são contemplados. Dessa forma, priorizamos os mesmos temas destacados pelos realizadores na caracterização da obra, bem como algumas das cenas que, em sua composição, são mais lacunares para o público com deficiência visual.

5.3.2.1 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS NA RECRIAÇÃO DA CENA DE ESTUPRO

A cena em análise compreende o início do segundo bloco do primeiro capítulo da minissérie. Nesse momento, o clima de sedução e desejo entre Ramiro e Elisa aumenta progressivamente, bem como o suspense e mistério sobre o que irá acontecer entre os dois. Assim, a cena em questão apresenta todas as temáticas de *Luna Caliente* que estão sendo consideradas neste estudo comparativo (sedução, suspense/ mistério e morte¹¹¹). Com finalidade didática, a referida cena será fragmentada em três partes para que as devidas considerações sobre suas audiodescrições sejam feitas: as preliminares, o ato e o desfecho.

É importante destacar que, de modo geral, a estrutura narrativa da cena é composta basicamente por planos não muito abertos¹¹², focalizando a atenção do espectador para as ações e as reações emocionais dos personagens. Assim, os objetos e a disposição dos elementos em cena são percebidos apenas mediante a movimentação e o deslocamento dos personagens. Além disso, o cenário é pouco evidenciado, pois é envolto por penumbras. A iluminação do ambiente, portanto, é restrita e funciona como elemento de focalização sobre a

¹¹¹ A morte da jovem é apenas aparente, mas até o final do terceiro bloco essa informação é suprimida da audiência.

¹¹² Plano Americano, plano médio e primeiro plano, segundo Bordwell & Thompson (2008).

ação. Quanto à montagem, ela busca intensificar gradativamente a ação dramática, por meio da alternância de enquadramentos médios e fechados.

Diante dessa breve apresentação dos aspectos mais salientes na cena, vejamos as estratégias tradutórias de cada versão para audiodescrever o primeiro trecho, classificado aqui como “as preliminares”:

Quadro 42 - As estratégias de AD para recriar a cena de estupro – parte 1 (as preliminares)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:16:11,628 --> 00:16:15,639	Os quadris de Elisa são iluminados pelo resplendor da lua que atravessa a janela.	00:16:11,861 --> 00:16:17,745	Ramiro entra no quarto de Elisa e fecha a porta.
00:16:17,209 --> 00:16:20,012	Ao fundo, Ramiro entra e fecha a porta.	00:16:18,269 --> 00:16:20,109	Olha para ela, deitada na cama.
00:16:20,950 --> 00:16:23,268	Com um leve sorriso, Elisa encara Ramiro.	00:16:20,699 --> 00:16:22,699	Elisa sempre olhando para ele e sorrindo.
00:16:23,269 --> 00:16:29,544	Ele caminha lentamente até a cama. Elisa vira de barriga para cima, deixando os seios à mostra.	00:16:24,298 --> 00:16:30,452	Ramiro caminha até a cama e senta-se ao seu lado.
00:16:29,545 --> 00:16:31,295	Ramiro se senta.		
00:16:33,645 --> 00:16:36,601	Acaricia o rosto dela com delicadeza.	00:16:31,989 --> 00:16:44,282	Ele a acaricia no rosto e suavemente desce a mão pelos seus braços.
00:16:37,289 --> 00:16:39,878	A lua ardente ilumina os dois.		
00:16:39,879 --> 00:16:42,578	A mão de Ramiro desliza suavemente sobre o corpo dela.		
00:16:42,579 --> 00:16:43,804	Elisa parece tensa.		
00:16:46,901 --> 00:16:49,382	Com um sorriso tímido, fita Ramiro.	00:16:46,823 --> 00:16:49,029	Ela sorri.
00:16:50,788 --> 00:16:52,937	A mão dele toca, com leveza, o ventre dela.	00:16:51,925 --> 00:17:01,455	Ele passa a mão pelo seu ventre, desce até as coxas e sobe até o seio, admirando-a. Ela sorri.
00:16:54,040 --> 00:16:56,507	O rosto de Elisa se contrai de prazer.		
00:16:58,651 --> 00:17:02,020	Os dois se entreolham, enquanto ele a acaricia.		
00:17:02,582 --> 00:17:03,651	Elisa sorri.		

A partir do exemplo, observamos estratégias um pouco diferentes entre os roteiros, uma vez que o discurso da VCL descreve de modo mais enfático as ações em si enquanto a VPQ também busca reconstruir a composição da cena, ou seja, tenta recriar discursivamente não só as ações, mas a perspectiva sob a qual elas são mostradas. Nesse sentido, destacam-se,

Figura 28 - Detalhe do enquadramento da cena



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

por exemplo, as descrições no início do fragmento. Enquanto a VCL descreve que Ramiro entra no quarto e fecha a porta, a VPQ primeiramente descreve o elemento que é apresentado em primeiro plano e destacado pela iluminação, isto é, o quadril de Elisa iluminado pelo luar e somente depois descreve a movimentação mostrada em segundo plano, no caso,

Ramiro entrando e fechando a porta. Observa-se, no entanto, nesse fragmento, que o discurso da VPQ não recria a posição em que os quadris de Elisa são mostrados.

Outra estratégia da VPQ que se distingue da VCL, nesse exemplo, por tentar reconstruir o tipo de plano e sua função narrativa, diz respeito a inversões de alguns complementos circunstanciais no intuito de alterar a ênfase dentro do discurso da audiodescrição. No exemplo acima, para recriar a função analítica dos primeiros planos sobre as expressões faciais e olhares dos personagens, observamos que a VPQ inverte os complementos das orações, de modo que os estados emocionais dos personagens passam a ser mais salientes dentro do discurso da AD (*Com um leve sorriso, Elisa encara Ramiro/ Com um sorriso tímido, fita Ramiro*). Conforme apontado anteriormente, ao longo dos dois roteiros, observam-se outras estratégias discursivas para destacar que a focalização do enquadramento está sobre o rosto ou o perfil do personagem e detalhar seu estado emocional ou físico, como faz a VPQ, nesse fragmento, ao descrever que (*O rosto de Elisa se contrai de prazer*).

Figura 29 - Exemplo de primeiro plano



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

Para reconstruir as imagens de planos mais abertos e suas funções narrativas ou descritivas, por sua vez, a VPQ, no exemplo, propõe o uso de orações subordinadas temporais, recriando no discurso audiodescritivo a ideia de simultaneidade e

Figura 30 - Exemplo de plano médio



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

Figura 31 - Exemplo de composição do plano



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

complementaridade de ações. Identificamos, na cena em análise, duas ocorrências dessa estratégia: uma no exemplo (*Os dois se entreolham enquanto ele a acaricia*) e outra no terceiro fragmento (*Ramiro tapa a boca de Elisa com a mão enquanto ela se debate*). Nesse segundo caso, a estratégia discursiva utilizada na VPQ tenta recriar não apenas o tipo de plano, como sua composição. Para isso, o discurso da VPQ não somente contempla os dois personagens dispostos no enquadramento, como também, seguindo a observação de Payá (2007, p.89), enfatiza o personagem de maior tamanho na tela, ou seja, o que ocupa maior espaço dentro do enquadramento.

No fragmento acima, verifica-se que a VCL dá maior destaque à narração do que está acontecendo, sendo menos enfática, em seu discurso audiodescritivo, em relação ao modo fragmentado como a narração é apresentada, ou seja, às funções narrativas da câmera e da montagem. Assim, a VCL descreve uma ação sob uma única perspectiva, a do agente-estuprador, tendo ela sido apresentada na minissérie em várias tomadas (*Ele passa a mão pelo seu ventre, desce até as coxas e sobe até o seio, admirando-a. Elisa sorri*). A VPQ, por sua vez, descreve a mesma ação, tentando recriar as diferentes perspectivas pelas quais ela é mostrada, visando reconstruir, desse modo, a progressão dramática provocada pela montagem dos planos. Para isso, o discurso da VPQ, no exemplo acima, alterna as perspectivas sobre o movimento da mão de Ramiro com as reações de Elisa (*A mão dele toca, com leveza, o ventre dela./ O rosto de Elisa se contrai de prazer./Os dois se entreolham enquanto ele a acaricia./ Elisa sorri*).




Em toda a cena a iluminação é um aspecto da encenação importante para construir o clima de suspense, de mistério e de sedução que compõe o gênero da minissérie, fato que é

reconstruído nas estratégias discursivas dos dois roteiros. As duas versões diferem, no entanto, na ênfase dada a este aspecto. Como a cena em análise ilustra, apesar de descrever os efeitos de luz e as penumbras ao longo do roteiro, a VCL é menos sistemática do que a VPQ sobre esse aspecto. Ilustração disso é o trecho acima. Enquanto a VPQ destaca a escassez de luz da cena e sua presença como elemento focalizador (*Os quadris de Elisa são iluminados pelo resplendor da lua que atravessa a janela/ A lua ardente ilumina os dois*), a VCL, nesse trecho particularmente, não descreve nada nesse sentido, talvez por supor que o público já sabe que é noite e que os gestos e reações em si são mais importantes nesta cena.

A partir dessas considerações, vejamos como a segunda parte dessa cena do estupro (denominada aqui de ato) foi descrita em cada versão do roteiro:

Quadro 43 - As estratégias de AD para recriar a cena do estupro – parte 2 (o ato)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:17:03,652 --> 00:17:07,803	Através da janela, a lua testemunha Ramiro se deitar sobre Elisa.	00:17:03,315 --> 00:17:07,815	Ele se deita sobre ela, olhando-a fixamente.
00:17:08,414 --> 00:17:11,091	Com delicadeza, ele separa as pernas dela.		
00:17:12,220 --> 00:17:13,368	Os dois se encaram.		
00:17:17,697 --> 00:17:19,262	Ele a beija no pescoço.	00:17:17,302 --> 00:17:20,609	Beija-lhe a orelha, descendo até o pescoço.
00:17:21,488 --> 00:17:23,502	Sua mão desce pelos quadris dela...	00:17:21,102 --> 00:17:25,229	Desce a mão até suas nádegas e, de modo brusco, rasga-lhe a calcinha.
00:17:25,901 --> 00:17:27,740	Num movimento brusco, a calcinha é rasgada.		
00:17:28,250 --> 00:17:29,659	Ele abre suas calças. <i>[Rápido]</i>	00:17:27,086 --> 00:17:29,430	Suando muito, Ramiro abre as calças.
00:17:36,446 --> 00:17:40,338	Ramiro tapa a boca de Elisa com a mão enquanto ela se debate.	00:17:33,490 --> 00:17:37,317	Tapa-lhe a boca com a mão esquerda. Ela se debate.
		00:17:37,706 --> 00:17:41,406	Com o rosto contraído ele continua sobre ela. Ela resiste, empurrando-o.
00:17:44,532 --> 00:17:46,772	Com um travesseiro, cobre o rosto dela.	00:17:41,719 --> 00:17:45,586	Ele cobre o rosto dela com um travesseiro, tentando sufocá-la.
		00:17:48,580 --> 00:17:52,941	Ela empurra o rosto dele, que se contrai, num espasmo.

Com relação às estratégias da VPQ no fragmento, percebem-se novamente exemplos da tentativa de reproduzir no discurso audiodescritivo a perspectiva do enquadramento da câmera e sua função narrativa. Em planos mais abertos a descrição da referida versão é mais narrativa e descritiva, ao passo que nos planos mais fechados o discurso da AD enfatiza os olhares, as expressões faciais dos personagens ou detalhes da ação. Para descrever o mesmo trecho, verifica-se que as estratégias discursivas da VCL, com algumas exceções como será visto adiante, contemplam principalmente as ações em si, não tentando assim recriar uma regularidade em seu discurso quanto ao modo de apresentação e à função narrativa de alguns planos, conforme ilustra o quadro a seguir:




Quadro 44 - O discurso audiodescritivo na recriação dos enquadramentos		
IMAGEM	VPQ	VCL
	Através da janela, a lua testemunha Ramiro se deitar sobre Elisa.	Ele se deita sobre ela, olhando-a fixamente.
	Os dois se encaram.	
	Sua mão desce pelos quadris dela...	Desce a mão até suas nádegas e, de modo brusco, rasga-lhe a calcinha.
	Num movimento brusco, a calcinha é rasgada.	

No primeiro enquadramento do exemplo, ou seja, no plano mais aberto, verifica-se que a VPQ descreve tanto a ação do personagem Ramiro quanto a composição do cenário, destacando assim a presença da lua cheia brilhante através da janela, relacionado-a metaforicamente com os dois personagens. Com isso, a VPQ detalha a composição cênica, a partir do que é apresentado no quadro, como também reforça a função poética da lua cheia dentro da narrativa que chega quase a ser personificada na minissérie, tamanha a sua evidência nas cenas. A VCL, por sua vez, para traduzir a mesma tomada, opta por descrever o movimento de Ramiro e acrescentar a informação de que ele executa a ação olhando fixamente para Elisa. Nesse sentido, a escolha discursiva da VCL prioriza uma informação inferida em detrimento do que é apresentado na tela, uma vez que o enquadramento aberto e a iluminação restrita da tomada salientam outros elementos narrativos e não os olhares entre os personagens.

No segundo enquadramento do exemplo, que ocorre momentos depois, verifica-se um fechamento do plano e uma mudança de perspectiva (a câmera agora posicionada na mesma direção em que a luz incide sobre os personagens), de modo que o elemento focalizado é unicamente a troca de olhares entre Ramiro e Elisa. As imagens assim são construídas de forma a estabelecer uma progressão lenta da intimidade entre os dois. Nesse caso, verifica-se que a VPQ tenta recriar discursivamente a reciprocidade da ação dos personagens juntamente enquadrados (*Os dois se encaram.*)

No terceiro e quarto exemplos, ou seja, nos planos fechados que focalizam a mão de Ramiro, observam-se novamente estratégias distintas entre os roteiros para recriar a perspectiva em que a ação é mostrada. O discurso da VCL focaliza “Ramiro” como sujeito das duas ações - *ele* desce a mão nas nádegas de Elisa/ *ele* rasga de modo brusco a calcinha dela - de modo que a construção discursiva do roteiro recria uma única perspectiva para a apresentação da ação de Ramiro. O discurso da VPQ, por outro lado, tenta reconstruir os planos fechados, modificando os sujeitos da ação e sua ênfase. Para o terceiro enquadramento, o sujeito da descrição não é especificamente Ramiro, mas “sua mão”, destacando o detalhe da imagem. Para o quarto enquadramento do exemplo (mais frontal e iluminado do que o terceiro), a VPQ propõe uma passiva, tentando assim enfatizar a ação sofrida pelo sujeito “calcinha”.

No fragmento dessa segunda parte da cena em análise, observam-se dois momentos em que a VCL recria verbalmente o modo como a narrativa é apresentada. Redimensionando, assim, numa descrição, a montagem acelerada de planos aproximados e, na outra, a perspectiva da câmera:

Quadro 45 - Recriação na VCL da linguagem audiovisual	
	<p>Montagem acelerada reconstruída no discurso da audiodescrição:</p> <p>Suando muito,</p>
	<p>Ramiro abre as calças.</p>
	<p>Perspectiva da câmera e composição dos elementos reconstruídos no discurso da AD:</p> <p>Com o rosto contraído, ele continua sobre ela. Ela resiste empurrando-o.</p>

A tradução dos referidos planos, por outro lado, foi menos detalhada ou não foi contemplada na VPQ, de forma que esta optou por priorizar os ruídos e gemidos da cena que se intensificaram nesse fragmento. Desse modo, no trecho em questão, percebe-se um equilíbrio entre a versão baseada na análise narratológica sistemática e aquela baseada no conhecimento adquirido por experiência para recriar verbalmente aspectos da linguagem audiovisual.

Com relação à montagem desse fragmento narrativo, percebe-se que as duas versões do roteiro buscaram recriar, por estratégias distintas, os efeitos programados da cena, no caso, o maior envolvimento do espectador com a progressão do desejo entre os personagens (por meio de excessos de planos detalhes de expressões faciais e de gestos) e o aumento da curiosidade e do suspense da audiência sobre o misterioso desfecho. Um desafio para as duas versões, nesse sentido, foi o fato de que a progressão da intensidade dramática é estabelecida pela aceleração crescente do ritmo de montagem, o que inviabiliza a descrição de todos os planos. Desse modo, foi necessária uma seleção dos planos a serem audiodescritos, tendo a VPQ utilizado como critério, para isso, a repetição de alguns deles, ou seja, as ações

mostradas em planos retomados foram priorizadas (*Ele a beija no pescoço/ Sua mão desce pelos quadris dela. Ramiro tapa a boca de Elisa com a mão enquanto ela se debate*). A respeito disso, a VCL propõe uma descrição mais detalhada das ações fazendo a junção de diferentes planos rapidamente entrecortados (*Beija-lhe a orelha, descendo até o pescoço./ Desce a mão até suas nádegas e, de modo brusco, rasga-lhe a calcinha.*)

Após essas considerações, vejamos como cada roteiro descreve o desfecho da cena do estupro:

Quadro 46 - As estratégias das ADs para recriar a cena do estupro – parte 3 (o desfecho)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:17:55,959 --> 00:18:01,670	Expressão de gozo de Ramiro se funde com a imagem da Lua Cheia sendo encoberta por nuvens negras.	00:17:55,048 --> 00:17:59,172	Sobre a tela escura, a lua cheia coberta por nuvens.
00:18:05,121 --> 00:18:08,580	Parcialmente iluminado, o rosto ofegante de Ramiro.	00:18:02,375 --> 00:18:08,875	Exausto e ofegante, Ramiro deita ao lado de Elisa.
00:18:13,909 --> 00:18:15,530	Ao seu lado, Elisa.	00:18:09,954 --> 00:18:15,782	O travesseiro ainda cobre o rosto dela.
00:18:16,049 --> 00:18:20,737	Ela ainda está com o travesseiro sobre o rosto e um dos seios descoberto.	00:18:16,553 --> 00:18:22,881	Reflexo do luar sobre o travesseiro branco.
00:18:23,538 --> 00:18:28,108	Ramiro olha para ela e lentamente se inclina em sua direção.		
00:18:28,901 --> 00:18:31,847	Retira o travesseiro do rosto dela. <u>[Música de suspense]</u>	00:18:28,019 --> 00:18:33,693	Ramiro, devagar, descobre o rosto de Elisa.
		00:18:34,611 --> 00:18:36,765	Elisa está inerte.
00:18:37,155 --> 00:18:38,737	Elisa está inerte.	00:18:37,432 --> 00:18:38,807	Ele a observa.

Atentas aos efeitos de montagem, tanto a VPQ quanto a VCL propõem indicações das transições entre imagens. Para isso, ambas adotam como principal estratégia a explicitação de terminologias do audiovisual, como se observa no início do fragmento acima – (VPQ): uma imagem se funde a outra/ (VCL): sobre a tela escura.

Com relação à encenação, percebe-se, nesse fragmento, que ambas as versões tentam, à sua maneira, destacar o efeito de iluminação no cenário. Para isso, a VPQ usa como estratégia destacar a penumbra sobre o rosto de Ramiro logo após ele cometer seu primeiro

delito. Diante da observação de que, nas narrativas policiais audiovisuais, a imagem do vilão costuma ser apresentada parcialmente, por meio de efeito de iluminação ou fotografia, no intuito de manter um mistério sobre sua identidade, a VPQ propõe essa estratégia como um rito de passagem para a composição do personagem Ramiro, pois é a partir desse ponto da narrativa que ele passa à posição de criminoso na história. Trata-se, portanto, de uma tentativa de reforçar, no discurso da AD, uma regularidade do gênero policial. A VCL, por outro lado, aponta para a iluminação do espaço cênico destacando o reflexo da luz sobre o travesseiro branco. Com isso, a VCL atribui uma função focalizadora da iluminação sobre a arma do crime. Sobre suas estratégias para traduzir os efeitos de iluminação (o contraste de claro e escuro) na VCL, a colaboradora afirma que atentou para escolhas lexicais específicas, além de buscar enfatizar o efeito da luz sobre elementos brancos e, com isso, recriar, sob seu ponto de vista, uma função poética da narrativa:

[...] com as palavras... ele caminhando pelo corredor *escuro*... a *penumbra*... a menina aparece... tem muita penumbra... e muito contraste com o branco... eu notei isso também... então eu fiz questão de colocar...as toalhas *brancas*, as cortinas *brancas*... ele quis dar um contraste do puro com o impuro... não sei... do crime com a inocência... suposta inocência de Elisa (risos) porque de inocente ela não tinha nada... (Entrevista em 10/08/2011)

Nessa perspectiva, verifica-se que, em alguns trechos, as duas versões selecionam aspectos semelhantes para serem descritos em determinada cena, porém os roteiros normalmente diferem no tipo ou na localização da estratégia discursiva para traduzir dado aspecto, bem como na ênfase que lhe será dada em toda a sua extensão.

Um último aspecto entre os roteiros que vale a pena destacar com relação ao fragmento acima, diz respeito à instalação do suspense causado pela suspeita da morte de Elisa. Observa-se que no momento em que Ramiro retira o travesseiro do rosto da jovem, as duas versões utilizam a mesma construção discursiva para descrever seu estado “Elisa está inerte”, de modo que as traduções evitam pressuposições sobre a condição da personagem, priorizando assim o mistério da narrativa e seu efeito sobre o público. Elas se distinguem, no entanto, com relação ao tempo de entrada da descrição. A VPQ tenta uma sincronia com a imagem, pois o espectador só percebe o estado da personagem momentos depois que o travesseiro é retirado do seu rosto. Já a VCL opta por uma antecipação da informação. Além disso, enquanto a VCL insere descrições imediatamente após o toque musical de suspense cuja função é focalizar o estado de Elisa, a VPQ propõe um intervalo maior entre as inserções para que a música seja percebida por mais tempo pelo telespectador e o suspense intensificado

mais um pouco (ver disco 2 em anexo). Esse, portanto, é um dos exemplos, de como cada versão estabelece a interação entre o discurso audiodescritivo e a trilha sonora da minissérie. Quanto a este aspecto, as estratégias em cada roteiro costumam variar bastante, de modo que há momentos em que a VCL dá maior ênfase ao áudio, do que a VPQ e vice-versa. Sobre essa questão a colaboradora comenta:

Respeitei muito os barulhos e alguns silêncios... aquela musiquinha que dá aquele... suspense. aí é bom ouvir... os barulhinhos... quando ele toca a sirene... o sapato que ele tira... então eu dei esse tempo todo. (Entrevista em 10/08/2011)

O importante é que de uma maneira ou de outra, ao longo das duas versões, identifica-se uma coerência interna em termos de estratégias discursivas para construir uma relação de complementaridade de sentido entre a trilha e a audiodescrição.

Diante dessas considerações acerca das estratégias tradutórias de cada roteiro para traduzir a cena do estupro e reconstruir seus efeitos programados, vejamos a seguir como as versões PQ e CL recriam o suspense e o mistério da cena da morte do Dr. Bráulio, pai de Elisa. Vamos observar como as estratégias aqui mencionadas são retomadas na cena analisada a seguir e o que cada roteiro apresenta como novidade em seu discurso audiodescritivo.

5.3.2.2 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS NA RECRIAÇÃO DA CENA DO ASSASSINATO DE BRÁULIO

A cena em questão compõe o terceiro bloco do primeiro capítulo da minissérie. Ao achar que havia matado Elisa sufocada enquanto a estuprava, Ramiro prepara-se para fugir, porém não consegue se desvencilhar de Dr. Bráulio, que, apesar de muito embriagado, dá a entender, durante uma conversa, que o viu com sua filha. Nervoso, Ramiro agride o pai da moça com dois socos, deixando-o desacordado. Então, ele decide se livrar do Dr. Bráulio simulando um acidente de carro. Trata-se, portanto, de um momento bastante tenso da narrativa, em que o suspense e o mistério constantes tendem a desencadear uma curiosidade e uma ansiedade crescentes no telespectador. Analisaremos, adiante, como cada roteiro audiodescreve exatamente o planejamento e a realização do crime.

Com relação aos recursos narrativos audiovisuais, a cena de modo geral é composta por uma iluminação restrita, repleta de sombras e penumbras; elemento que novamente funciona como focalizador de determinadas ações. Considerando a iluminação limitada em toda a cena, o cenário não é muito enfatizado, sendo mais bem percebido a partir da movimentação dos personagens e principalmente nos planos mais abertos que, costumam ser breves, funcionando apenas como contextualizadores/ localizadores da ação. Nesse sentido, os

planos predominantes são os mais fechados (plano médio e primeiro plano), de modo a detalhar a movimentação de Ramiro e aguçar o envolvimento e a tensão do espectador quanto à ação dramática. Como se trata de uma cena de ação, a montagem de tais planos é mais acelerada de forma a dar um ritmo bem dinâmico à narração.

Diante dessa descrição, vejamos como tais recursos narrativos audiovisuais foram recriados em cada versão do roteiro de AD de *Luna Caliente*. Novamente, no intuito de sistematizar as reflexões ora apresentadas, a cena será dividida em três partes: a preparação, a execução e a finalização do assassinato. A seguir a apresentação da primeira parte:

Quadro 47 - As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 1 (a preparação)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:37:32,764 --> 00:37:34,002	Entra no Mercury. [Batida da porta].	00:37:33,367 --> 00:37:35,993	Dentro do carro, Dr. Bráulio desmaiado.
00:37:35,485 --> 00:37:37,750	Fita Bráulio que continua desacordado.		
00:37:39,842 --> 00:37:41,385	Ramiro liga o carro.		
00:37:41,875 --> 00:37:44,564	Os faróis acesos se destacam na estrada deserta.		
00:37:47,983 --> 00:37:49,947	Ramiro dirige de ré.	00:37:48,503 --> 00:37:53,264	Ramiro volta de ré pela estrada de barro.
00:37:53,212 --> 00:37:56,660	O Mercury se afasta lentamente da ponte.		
00:37:59,190 --> 00:38:00,897	Agora, do lado de fora do carro...	00:38:00,488 --> 00:38:02,488	Ele para e coloca Dr. Bráulio ao volante.
00:38:01,162 --> 00:38:05,271	Ramiro se inclina para dentro e puxa Bráulio para o banco do motorista [Ruído].		
00:38:08,060 --> 00:38:11,081	Ele coloca a calcinha rasgada no bolso de Bráulio.	00:38:08,063 --> 00:38:11,940	Tira a calcinha do seu bolso e coloca no bolso dele.
00:38:12,704 --> 00:38:15,987	Pega a sua mochila e a joga para fora do carro.	00:38:12,537 --> 00:38:15,244	Pega uma sacola verde dentro do carro.
00:38:17,038 --> 00:38:20,591	Passa as mãos de Bráulio, algumas vezes, sobre o volante.	00:38:15,698 --> 00:38:19,198	Coloca a mão de Dr. Bráulio segurando o volante.

Nesse fragmento, observa-se que as estratégias discursivas da VPQ, comparadas às da VCL, são um pouco distintas no sentido de serem mais enfáticas na descrição da distribuição

dos elementos nos enquadramentos, no efeito de iluminação, na recriação da cinematografia e no detalhamento da ação dos personagens

Nessa perspectiva, já no início do exemplo, observa-se uma diferença nas duas versões do roteiro. Enquanto a VPQ opta por acompanhar a focalização dada pelos enquadramentos e seu modo de montagem, mantendo assim Ramiro como elemento focalizado (*Entra no Mercury*), focalizador (*Fita Bráulio que continua desacordado*) e depois novamente focalizado (*Ramiro liga o carro*), a VCL seleciona uma das perspectivas e descreve inicialmente o estado de Bráulio (*Dentro do carro, Dr. Bráulio desmaiado*), invertendo assim a construção da perspectiva do começo da cena em análise. Dessa forma, nesse início, cada roteiro constrói um olhar diferente sobre a cena, a VPQ mantém o foco no criminoso que aparentemente já está decidido sobre o seu plano e a VCL mostra a perspectiva sobre a vítima que pelo seu estado não apresenta condições de defesa.

Quanto à iluminação restrita da cena, observa-se que a VPQ, ao contrário da VCL, nessa primeira parte, já apresenta uma breve menção a esse aspecto (*Os faróis acesos se destacam na estrada deserta*), estratégia retomada de modo mais enfático na terceira parte desse exemplo. É digno de nota que no final da cena, como será visto adiante, a VCL também recria em seu discurso audiodescritivo o efeito de iluminação importante para o clima de suspense do fato narrado. Assim, ambas as versões de maneiras e em tempos diferentes buscam destacar, por meio de suas escolhas lexicais, a escuridão e o isolamento do ambiente propício para a cena do crime, recriando, para a pessoa com deficiência visual, uma regularidade no âmbito da encenação no gênero policial.

O fato de que a VPQ busca de forma mais sistemática a recriação da perspectiva da câmera, bem como dos seus movimentos e da montagem, é percebido também na descrição do momento em que Ramiro dirige de ré e começa a se distanciar da ponte. No fragmento em questão, a câmera inicialmente, posicionada no banco de trás do carro, focaliza Ramiro, em primeiro plano, dirigindo olhando em sua direção (câmera) enquanto, ao fundo pelo parabrisas, vê-se o deslocamento na estrada. Na imagem seguinte, a câmera está posicionada no banco da frente do carro, focalizando apenas a estrada de barro e a ponte da qual o Mercury se distancia (ver disco 2 em anexo). Para descrever essa edição de imagens, a VPQ tenta recriar discursivamente cada tomada. A referida versão tenta ainda construir em seu discurso, por meio da mudança de sujeitos das orações (*Ramiro dirige... / o Mercury se afasta lentamente*), a alteração da perspectiva da câmera e seu elemento de focalização. O discurso audiodescritivo da VCL para o mesmo trecho, por sua vez, focaliza a ação de Ramiro. A tomada que mostra a estrada e a ponte ao fundo ficando mais distante, converte-se no discurso

da VCL na especificação do lugar em que a ação ocorre (*Ramiro volta de ré pela estrada de barro*). Assim, nesse exemplo, as duas versões descrevem as mesmas ações. No entanto, suas estratégias discursivas são distintas, de modo que a VPQ, a partir da análise descritiva de elementos da imagem, busca recriar de modo mais enfático as tomadas da câmera.

Com relação à breve pausa narrativa presente no fragmento acima, observam-se estratégias discursivas levemente distintas entre os dois roteiros. Enquanto a VPQ tenta reconstruir, por meio do seu discurso, o corte brusco apresentado nas imagens (*Agora, do lado de fora do carro...*), a VCL recria uma transição mais suave para o corte imagético (*Ele para e coloca Dr. Bráulio ao volante*). Ainda com relação a essa descrição, percebe-se que o discurso da VPQ é mais específico quanto à distribuição dos elementos em cena, uma vez que localiza a posição de onde Ramiro (do lado de fora do carro) executará a sequência de ações.

No final do fragmento acima, verifica-se que cada roteiro se concentra nas ações do personagem Ramiro. Assim, os mesmos movimentos são destacados em cada versão: a passagem de Bráulio para o banco do motorista, a transferência da calcinha rasgada para o bolso do médico, a retirada da mochila/ sacola de dentro do carro e a tentativa de passar as digitais de Bráulio para o volante. As duas versões diferem, no entanto, no detalhamento das informações, sendo a VPQ mais específica do que a VCL com relação aos movimentos de Ramiro. Diferentemente da VCL que descreve que Ramiro (*Coloca a mão de Dr. Bráulio segurando o volante*), por exemplo, a VPQ diz que ele (*Passa as mãos de Bráulio, algumas vezes, sobre o volante*), recriando com mais precisão, portanto, o que de fato é mostrado na tela e deixando mais evidente a intenção de deixar as impressões digitais do personagem no volante. A ênfase da VPQ para os movimentos do personagem nesse momento da história, além da tentativa de recriar o detalhamento efetuado pelos próprios enquadramentos, deve-se à relevância dos mesmos na progressão da narrativa. Como a retomada da cena do crime durante as investigações é característica do gênero policial, a VPQ propõe um detalhamento da mesma no intuito de torná-la mais forte e viva na mente do telespectador com deficiência visual, de forma que este tenha mais elementos/informações para retomá-la em sua imaginação quando o contexto da história exigir. Esta discussão será retomada adiante quando a cena referente à investigação for analisada.

Agora vejamos a seguir como cada roteiro audiodescreve a segunda parte da cena do assassinato de Bráulio, a execução do crime:

Quadro 48 - As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 2 (a execução)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:38:25,584 --> 00:38:27,550	A chave na ignição é ligada.	00:38:26,698 --> 00:38:34,698	De pé, ao lado do carro, ele segura o volante com a mão direita e o empurra pela estrada.
00:38:28,720 --> 00:38:35,498	Em pé, entre a porta aberta do carro e o banco do motorista, Ramiro dirige o Mercury com dificuldade.		
00:38:37,331 --> 00:38:41,911	Com uma de suas mãos controla o volante e com a outra se apóia na porta.	00:38:36,910 --> 00:38:43,151	Com muito esforço, ele vira a direção para o lado da ponte.
00:38:43,086 --> 00:38:45,607	Aproxima-se da ponte cada vez mais veloz. [<i>Acelerar a locução</i>]	00:38:43,965 --> 00:38:47,200	O carro ganha velocidade.
00:38:45,945 --> 00:38:48,497	Decidido, Ramiro gira o volante no sentido da mureta. [<i>Acelerar a locução</i>]		
00:38:49,086 --> 00:38:50,149	Salta para fora do carro. [Ruído]	00:38:49,834 --> 00:38:52,721	Ramiro salta para o lado e rola no chão.
00:38:52,009 --> 00:38:53,871	Veloz, o carro segue em direção à ponte.		
00:38:54,230 --> 00:38:57,519	Vai parando e fica preso nas folhagens de um abismo.	00:38:53,249 --> 00:38:56,931	O Ford fica pendurado no precipício, preso nas folhagens.

Nessa parte, ao comparar as duas versões, identifica-se como aspecto mais distinto e/ou saliente o modo como cada uma reconstrói a tensão e o suspense da ação. Assim, observa-se que a VPQ tenta recriar a variação do ritmo da cena a partir de escolhas lexicais e sintáticas capazes de enfatizar a gradação do movimento do veículo (*Aproxima-se da ponte cada vez mais veloz/ Veloz, o carro segue em direção à ponte/ Vai parando e fica preso nas folhagens de um abismo*). Nesse sentido, a VCL é mais sintética ao descrever que (*O carro ganha velocidade*) e depois que (*O Ford fica pendurado no precipício, preso nas folhagens*), não recriando em seu discurso, portanto, a oscilação do ritmo da ação, relevante para intensificação do suspense da cena. Além disso, verifica-se que as duas versões, em dado momento do exemplo, propõem, à sua maneira, uma descrição que destaca a possibilidade de uma colisão (*Decidido, Ramiro gira o volante no sentido da mureta - VPQ*) e (*Com muito esforço, ele vira a direção para o lado da ponte - VCL*), buscando assim aumentar o suspense, a expectativa e a ansiedade do público com deficiência visual. Ao descreverem o modo como Ramiro executa a referida ação, cada roteiro destaca aspectos distintos. A VCL reforça a dificuldade física do movimento (*com muito esforço*) enquanto a VPQ é mais interpretativa e enfatiza a atitude criminosa/ estado mental de Ramiro (*decidido*).

Outra diferença, digna de nota, entre os roteiros, identificada, no trecho, é que enquanto a VPQ apenas afirma que Ramiro *Salta para fora do carro* e deixa o seu gemido ser

percebido pelo espectador, a VCL é mais detalhista em seu discurso e diz que *Ramiro salta para o lado e rola no chão*. Nesse caso, a VPQ, ao contrário da VCL, necessita da inferência do público para relacionar os gemidos à queda de Ramiro na estrada. Acredita-se, contudo, que a referida inserção descritiva da VPQ necessita reformulação, uma vez que ela não evidencia a real posição de Ramiro na cena. Ao ouvir que Ramiro *salta para fora do carro*, o público-alvo da VPQ pode compreender erroneamente que o personagem estava completamente dentro do carro, o que não é o caso.

Verifica-se, por fim, que a VPQ insere rubricas, sugerindo que a locução acelere seu ritmo de leitura conforme a velocidade da ação, estratégia pertinente para esse tipo de cena, uma vez que passa a ser um elemento intensificador da tensão sobre o conteúdo narrado, mas que não será foco de discussão neste estudo, conforme apontado anteriormente.

Quanto ao desfecho da cena do assassinato de Bráulio, ele foi descrito por cada versão da seguinte forma:

Quadro 49 - As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 3 (o desfecho)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:38:57,983 → 00:39:01,168	Dentro do carro, o corpo de Bráulio cai sobre o volante.	00:38:58,412 → 00:39:01,412	O corpo de Dr. Bráulio cai sobre o volante.
00:39:04,499 → 00:39:07,094	Nervoso, Ramiro corre em direção ao carro. [<i>Baixar um pouco o ruído da buzina</i>]		
00:39:11,067 → 00:39:14,125	Da janela, puxa Bráulio, afastando-o do volante.	00:39:10,701 → 00:39:13,244	Ramiro corre e suspende o velho.
00:39:14,501 → 00:39:17,361	Ainda da janela, tenta empurrar o Mercury para baixo.	00:39:14,600 → 00:39:16,788	Faz força para empurrar o carro.
00:39:22,273 → 00:39:26,838	Através do para-brisa, vê os faróis de outro carro se aproximar.	00:39:19,287 → 00:39:24,498	Continua tentando em vão.
00:39:27,803 → 00:39:30,655	Muito suado, faz força para empurrar o carro.		
00:39:31,724 → 00:39:33,264	Vai para trás do Mercury.	00:39:30,746 → 00:39:32,746	Volta e empurra o carro por trás.
00:39:33,313 → 00:39:36,237	Os faróis do outro carro estão mais vivos e próximos.		
00:39:36,272 → 00:39:39,156	O pneu traseiro do Mercury se move devagar.		
00:39:40,596 → 00:39:44,237	Aos poucos, o Mercury despenca no abismo ao lado da ponte.	00:39:39,133 → 00:39:42,133	O carro se move e despenca dentro do rio.
00:39:50,292 → 00:39:54,033	Com as rodas para cima, o carro submerge devagar no rio.	00:39:49,306 → 00:39:51,777	Fica boiando com as rodas para cima.
00:39:56,075 → 00:39:57,328	Do alto, Ramiro observa.	00:39:52,586 → 00:39:56,660	Do alto, Ramiro observa o carro submergir.
00:39:57,429 → 00:40:00,068	Na estrada, o outro carro está mais próximo.	00:39:57,306 → 00:39:58,255	Outro carro se aproxima.

Quadro 49 - As estratégias das ADs para recriar a cena do assassinato de Bráulio parte 3 (o desfecho)			
VERSÃO PQ		VERSÃO CL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
00:40:00,940 → 00:40:02,458	O Mercury ainda afunda.	00:39:58,939 → 00:40:02,968	Ramiro fica aflito. Dentro do rio, o Ford com as rodas para cima.
00:40:02,985 → 00:40:05,201	Ramiro olha para o carro que se aproxima.	00:40:04,932 → 00:40:09,256	Ele se esconde atrás da mureta.
00:40:06,647 → 00:40:07,982	Abaixa-se por trás da ponte.		
00:40:08,701 → 00:40:10,828	Com os olhos sob a mureta, espia.		
00:40:10,963 → 00:40:12,606	Os faróis do carro encadeiam.	00:40:10,024 → 00:40:12,559	Os faróis do carro iluminam a tela.
00:40:12,746 → 00:40:15,342	Da janela, um garoto olha fixamente para a ponte.	00:40:12,957 → 00:40:16,596	Dentro dele, um garoto o vê.
00:40:16,036 → 00:40:18,274	Imagem desacelerada do seu rosto.		
00:40:18,536 → 00:40:21,612	Ofegante, Ramiro se vira, recostando-se na mureta da ponte.	00:40:17,185 → 00:40:21,536	Ramiro se abaixa ofegante.
00:40:25,102 → 00:40:25,975	Olha pra baixo.		
00:40:27,030 → 00:40:29,355	O Mercury ainda submerge.	00:40:26,553 → 00:40:29,329	Dentro do rio, o carro afunda completamente.

No trecho acima, identificam-se quatro distinções marcantes entre os roteiros. A primeira delas é que, ao contrário da VCL, a VPQ é mais sistemática na tentativa de recriar em seu discurso a distribuição dos elementos no enquadramento. Para isso, inicia algumas descrições com o deslocamento do adjunto adverbial, de modo a enfatizar e situar a posição do personagem Ramiro (elemento de focalização e focalizador) diante dos demais elementos da composição (*Da janela, puxa Bráulio.../ Ainda da janela, tenta empurrar o Mercury... / Através do para-brisa, vê os faróis.../ Do alto, Ramiro observa*).

A segunda diferença é que as escolhas discursivas da VPQ parecem reconstruir de forma mais enfática o suspense da cena. Nesse sentido, uma das estratégias observadas é a alternância da descrição do esforço de Ramiro para empurrar o carro, com informações sobre o outro veículo que se aproxima (*Através do para-brisa, vê os faróis de outro carro se aproximar./ Muito suado, faz força para empurrar o carro./ Vai para trás do Mercury./ Os faróis do outro carro estão mais vivos e próximos./ O pneu traseiro do Mercury se move devagar./ Aos poucos, o Mercury despenca no abismo ao lado da ponte*), aumentando assim a expectativa do público com deficiência visual sobre a possibilidade do personagem ser flagrado na execução do crime. Para o mesmo trecho, a VCL enfatiza especialmente o esforço físico do personagem para se livrar do carro (*Faz força para empurrar o carro./ Continua tentando em vão./ Volta e empurra o carro por trás./ O carro se move e despenca dentro do*

rio), de modo que a tensão sobre a possibilidade do flagrante não é destacada, nesse momento, na VCL e com isso parte do suspense da cena deixa de ser recriado. Na VPQ, advérbios como (*devagar/ aos poucos/ ainda*) para descrever a lentidão com que o carro cai e afunda no rio são ainda escolhas lexicais que visam também aumentar a ansiedade no público-alvo da AD.

Observa-se que a recriação do suspense na VCL, por outro lado, é acentuada após a queda do Mercury no rio, momento em que a aproximação de outro carro passa a ser descrita (*Outro carro se aproxima*) e se intercala com a descrição do impacto do fato sobre Ramiro e da demora do Mercury para submergir (*Ramiro fica aflito. Dentro do rio, o Ford com as rodas para cima./ Ele se esconde atrás da mureta./ Os faróis do carro iluminam a tela./ Dentro dele, um garoto o vê. / Ramiro se abaixa ofegante.*) Após a queda do Mercury, assim como a VCL, a VPQ recria o suspense na cena por meio da alternância da descrição da aproximação do carro com a descrição do estado e da movimentação de Ramiro diante da possibilidade de ser visto (*Na estrada, o outro carro está **mais próximo**./ O Mercury **ainda afunda**./ Ramiro olha para o carro que **se aproxima**./ **Abaixa-se** por trás da ponte./ Com os olhos sob a mureta, **espia**./ Os faróis do carro **encandeam**. Da janela, um garoto olha **fixamente** para a ponte.*) Em sua construção discursiva, observa-se que a VPQ mantém o uso de escolhas lexicais (acima destacadas) com a finalidade de enfatizar a movimentação gradativa do carro na direção de Ramiro, a lentidão com a qual o Mercury afunda e ação do personagem para tentar se esconder. Nesse trecho, portanto, por meio de suas estratégias discursivas cada roteiro tenta manter, do seu modo, a construção do suspense crescente ao longo da cena, envolvendo progressivamente as emoções do espectador com deficiência visual.

A terceira distinção entre as estratégias discursivas dos dois roteiros para o trecho em análise diz respeito à descrição dos efeitos de iluminação. Para destacar a aproximação do outro carro, a VPQ aponta repetidamente para o destaque dos faróis acesos do veículo na estrada ([...], *vê os faróis de outro carro se aproximar./ Os faróis do outro carro estão **mais vivos e próximos**./ Os faróis do carro **encandeam**.*). Assim, a aproximação de alguém, que intensifica o suspense da cena, é enfaticamente reconstruída na VPQ por meio do efeito da iluminação dos faróis destacados na paisagem escura. A VCL, por outro lado, é mais sutil e destaca o efeito de iluminação na cena bastante escura, uma única vez, quando descreve que *Os faróis do carro iluminam a tela*. É interessante apontar que, nesse momento da narrativa em que a luz incide diretamente sobre a câmera, as estratégias discursivas de cada roteiro recriam efeitos da imagem diferentes. A VCL é mais explícita e descreve o que de fato ocorre

na imagem. A VPQ, por sua vez, tenta recriar um efeito dúbio em sua descrição no intuito de reconstruir um plano subjetivo da imagem. Ao descrever anteriormente que Ramiro *Com os olhos sob a mureta, espia.* e posteriormente dizer que *Os faróis do carro encandeiam.*, a VPQ tenta criar no público, por um instante, a ideia de que quem se encadeia é Ramiro pelo fato de estar espiando o carro. No entanto, a oração não especifica quem de fato fica encandeado (Ramiro ou o próprio espectador), gerando, portanto, uma ambiguidade no sentido.

A quarta e última diferença mais saliente entre os roteiros, nesta terceira parte da cena em análise, é o fato de que a VPQ recria, por meio da explicitação da terminologia audiovisual, o efeito de imagem sobre o rosto do garoto (*Da janela, um garoto olha fixamente para a ponte./ Imagem desacelerada do seu rosto*) enquanto a VCL não descreve o efeito e opta por inferir que Ramiro foi visto pelo menino (*Dentro dele, um garoto o vê*). A inferência proposta na VCL não parece viável, pois se trata de uma informação não evidenciada na história, de modo que o mistério sobre o fato de Ramiro ter sido visto ou não pelo garoto permanece entre o espectador vidente mesmo após o final da narrativa, algo que deve ser mantido na tradução. A estratégia da VPQ, ao explicitar o efeito da imagem, tanto busca recriar o destaque sobre ele, aumentando o mistério da cena, quanto tenta também reforçar a retomada da imagem pelo público com deficiência visual no momento do *flashback* no último bloco do primeiro capítulo (*Um garoto passa./ É o mesmo que cruzou a ponte na madrugada./ Ramiro lembra e fica tenso./ O garoto olha pra trás./ Tenso, vê o garoto se distanciar*). Na retomada a VCL, por sua vez, descreve o *flashback* dizendo (*O garoto da estrada passa por Ramiro*). Assim, o mistério e o suspense da cena e de sua retomada ficam mais salientes na VPQ do que na VCL. Além disso, percebe-se pelos discursos dos roteiros que cada tradutor fez uma leitura diferente do efeito de desaceleramento da imagem e do seu elemento focalizador, o que acarretou estratégias bem distintas até mesmo na retomada da cena. Enquanto a VCL traduz o efeito como um destaque da focalização do garoto sobre Ramiro, a VPQ interpreta o mesmo efeito como a focalização de Ramiro sobre o garoto e, por isso, na retomada reconstrói a cena como um *flashback* do protagonista. Um simples detalhe que estabeleceu estratégias discursivas bem peculiares em cada versão.

A seguir analisaremos outro momento relevante da narrativa, tendo em vista seu gênero de mistério policial. Vejamos, portanto, como cada versão audiodescreve o interrogatório em que o inspetor faz a reconstituição do crime.

5.3.2.3 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS NA RECRIAÇÃO DE UM DOS TRECHOS DA INVESTIGAÇÃO

A cena que analisaremos agora faz parte do segundo bloco do segundo capítulo da minissérie. Trata-se novamente de um momento da narrativa de mistério e suspense, pois o inspetor faz conjecturas sobre como o Dr. Bráulio foi assassinado e suas suposições chegam a praticamente reconstituir toda a cena do crime, o que deixa Ramiro bastante apreensivo, aguçando a curiosidade e ansiedade do público.

A composição dessa cena é marcada pelo predomínio de planos mais fechados, o que ajuda a manter o foco do espectador na ação dramática. O enquadramento mais fechado também não possibilita uma percepção muito clara do cenário, de modo que, como nas cenas analisadas anteriormente, a construção do ambiente não é muito evidenciada aqui. Apesar de a cena ocorrer no interior de uma sala, a iluminação é baixa, formando muita penumbra nas bordas do enquadramento, de maneira que a luz destaca primordialmente os semblantes dos personagens. Este foco de luz sobre o rosto de cada personagem destaca a oleosidade e o suor de suas peles, dando maior ênfase ao calor e à tensão sentidos por eles. A respeito da montagem, a cena apresenta uma breve anacronia, referente a uma digressão de Ramiro, de modo que o *flashback* do crime acompanha as conjecturas feitas pelo inspetor. Ao contrário das cenas anteriormente analisadas, esse fragmento apresenta muitos diálogos, assim, como é característico nas narrativas televisivas e identificamos na sua montagem muitos planos e contra-planos.

A partir dessa contextualização, vejamos como a cena foi audiodescrita em cada uma das versões:

Quadro 50 - As estratégias de AD para recriar a cena do interrogatório			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:26:43,011 --> 01:26:47,569	Na delegacia, Ramiro entra na sala do inspetor que já está sentado lendo.	01:26:42,791 --> 01:26:46,923	Noite. Na delegacia, Ramiro entra na sala de Monteiro.
01:26:48,330 --> 01:26:50,220	Ramiro se senta em frente à mesa dele.		
01:26:53,930 --> 01:26:55,877	A sala é escura e desorganizada.		
01:27:00,683 --> 01:27:02,843	O inspetor olha para Ramiro que está tenso. [<i>Rápido</i>]		
01:27:17,873 --> 01:27:19,593	Fora da sala, Ramiro fuma. [<i>Rápido</i>]		
01:27:38,205 --> 01:27:39,678	O inspetor se aproxima.	01:27:38,494 --> 01:27:39,553	Monteiro se aproxima.
01:27:45,747 --> 01:27:47,414	De volta à sala...	01:27:45,726 --> 01:27:47,235	Voltam para a sala.

Quadro 50 - As estratégias de AD para recriar a cena do interrogatório			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
01:29:13,079 --> 01:29:14,540	Fotografias do corpo. [<i>Rápido</i>]	01:29:13,592 --> 01:29:14,236	Mostra a foto.
01:29:37,068 --> 01:29:38,237	Ramiro tenso.	01:29:36,949 --> 01:29:38,326	Monteiro se senta.
01:29:58,543 --> 01:29:59,709	Close na fotografia.		
01:30:03,432 --> 01:30:04,584	Gomulka pega a foto.		
01:30:26,926 --> 01:30:28,595	Flashes das memórias de Ramiro. [<i>Rápido</i>]		
01:30:33,545 --> 01:30:36,624	As imagens do crime acompanham o raciocínio do inspetor.		
01:30:37,401 --> 01:30:41,728	O rosto tenso de Ramiro se alterna à imagem do Mercury caindo no rio.		
01:31:14,411 --> 01:31:16,749	A testa de Ramiro está molhada de suor.		
01:31:18,147 --> 01:31:20,077	Gomulka fecha os olhos, angustiado.		
01:31:53,690 --> 01:31:56,694	Ao fundo, o policial Oliveira acena para o inspetor.	01:31:54,784 --> 01:31:56,228	Oliveira faz um sinal para Monteiro.

Inicialmente verifica-se que os dois roteiros propõem uma localização espacial da cena (*Na delegacia, Ramiro entra na sala do inspetor/ [...] de Monteiro*). A VCL vai além e também situa a ação temporalmente (*Noite*), estratégia recorrente ao longo do roteiro, conforme apontado anteriormente. A VPQ, por outro lado, mantendo também uma de suas

Figura 32 - Exemplo de enquadre com função descritiva/ narrativa



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

estratégias discursivas, destaca a distribuição dos elementos no enquadramento, apontando para o fato de que o inspetor já se encontra na sala (*[...] sentado lendo*) e que, ao entrar, (*Ramiro se senta em frente à mesa dele*). A VPQ aproveita ainda um breve espaço entre os diálogos para descrever o ambiente (*A sala é escura e desorganizada*) e narrar a focalização do personagem em movimento no enquadramento (*O inspetor olha para Ramiro que está tenso*), recriando assim a composição de um dos poucos planos abertos da cena, cuja função é tanto descritiva quanto narrativa. É digno de nota que o estado emocional de Ramiro

é descrito no momento em que há um corte para um plano mais fechado sobre o seu rosto, possibilitando, assim, a análise de seu semblante tenso.

Quanto à mudança de ambientes da cena, verifica-se que a VPQ é mais precisa do que a VCL, estabelecendo assim uma maior coesão no próprio roteiro. Enquanto a VPQ descreve rapidamente (*Fora da sala, Ramiro fuma*), contextualizando, assim, a elipse narrativa a partir da mudança brusca de cenário, a VCL opta por não descrevê-la, deixando o público inferir, por meio do diálogo, que se trata de outro ambiente. A inferência, no entanto, parece difícil apenas pelo contexto do diálogo, uma vez que o teor da conversa entre Ramiro e Gomulka supõe apenas a ausência do inspetor, mas não a saída da sala (conferir disco 2 em anexo). Assim, pode parecer confuso para o telespectador menos atento o fato da VCL descrever o retorno (*Voltam para a sala*), não tendo mencionado a saída dos personagens da sala do inspetor. Nesse sentido, no exemplo apresentado, a VPQ parece dentro de seu discurso mais coesa por descrever tanto a saída quanto o retorno (*De volta a sala...*) ao ambiente.

Na cena em questão, a partir do retorno à sala, inicia-se o interrogatório propriamente. Aqui o primeiro espaço entre as falas disponível para descrição é no momento em que o inspetor mostra fotografias do corpo de Bráulio. As duas versões aproveitam a referida pausa para descrever o detalhe da imagem. Os roteiros, no entanto, diferem quanto às estratégias

Figura 33 - Exemplo de plano detalhe



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

discursivas e ao que elas recriam. A VPQ, na tentativa de reconstruir a função do detalhe característica do tipo de plano apresentado, descreve apenas (*Fotografias do corpo*). Com isso, sua ênfase recai no objeto focalizado pela câmera, no caso, as fotografias de Bráulio. A VCL, por outro lado, descreve (*Mostra a foto*), destacando assim a ação do inspetor, no lugar das fotografias em si. Para efeitos da narrativa em si essa diferença discursiva é muito sutil e não altera o conteúdo da mensagem. No entanto, diante da relevância dos *close*s para as narrativas policiais, principalmente no destaque de pistas e de qualquer elemento que integra a investigação, como é o caso do exemplo em questão, as audiodescrições de narrativas do referido gênero devem atentar para esse aspecto, buscando estratégias discursivas para recriá-lo. Nesse sentido, além da descrição apontada acima, a VPQ reconstrói discursivamente em vários trechos do roteiro os planos detalhes sobre os objetos cênicos relevantes. Assim, no mesmo exemplo, verifica-se outra descrição com essa função (*close na fotografia*), nesse caso, como estratégia discursiva, a VPQ opta pela explicitação da terminologia audiovisual

para destacar o elemento focalizado. Como apontado anteriormente, embora a recriação do plano detalhe sobre elementos narrativos relevantes seja percebida também em alguns trechos da VCL, como por exemplo (*seu pé aciona repetidamente o acelerador./ Dentro do rio, a calcinha para fora do bolso de Dr. Bráulio./ Uma plaqueta datada: 17 de janeiro de 1970*), trata-se de uma estratégia menos recorrente do que na VPQ.

Observa-se a partir do exemplo um aspecto interessante com relação à escolha lexical de cada roteiro. Enquanto a VPQ se reporta à figura do investigador como “inspetor”, a VCL o denomina da “Monteiro”. No entanto, a forma de tratamento do referido personagem ao longo dos dois roteiros tem variações, de modo que cada um ora o denomina inspetor ora, Monteiro. Verifica-se, porém, que na VPQ é mais recorrente o uso da palavra inspetor enquanto na VCL o uso do nome próprio do personagem, Monteiro. A relevância desse aspecto, dentro do discurso audiodescritivo, diz respeito à caracterização do contexto histórico da narrativa. No caso, o uso mais frequente do termo “inspetor” é mais enfático para recriar na AD o momento histórico retratado na minissérie.

De modo geral, verifica-se que as escolhas lexicais no discurso audiodescritivo dos dois roteiros atentam de uma maneira ou de outra para a caracterização da época da história, seja pelo destaque dos modelos dos carros (*Ford 47, Mercury, TL*); seja por funções profissionais dos personagens, como no exemplo acima, (*inspetor, militares, capitão*); seja pelo figurino (*chapéu, maleta, suspensório*). As ADs variam, no entanto, no uso e na frequência de tais expressões, como apontamos acima. A VPQ, por exemplo, é regular no uso de *Mercury* e *TL* para se referir ao carro do Gomulka e de sua irmã, respectivamente, optando assim seguir os nomes mais utilizados pelos próprios personagens na narrativa. A VCL, por sua vez, mistura mais os termos (*Ford 47, Ford, Mercury, Fiat TL, TL*), sendo mais recorrente o uso de (*Ford, Fiat TL*), refletindo assim uma combinação entre os termos mais frequentes no *script* da própria minissérie (paratexto) e aqueles usados pelos personagens. Sobre essa questão, a colaboradora comenta:

[...] modelo do carro... um carro de época... de Gomulka... o carro Ford 47... ou tem horas eu ponho o Mercury... isso eu coloquei... então aos pouquinhos fui dando a caracterização de que era um carro antigo... e ele fala demais o tempo todo no carro... né? dá para ver... e o carro da irmã também deu para colocar que é um TL... é um modelo antigo... TL de fabricação antiga... [...] agora a época... não deu para dizer que época... porque também o *script*...o filme... não diz exatamente a época... mas pelos modelos dos carros... ditadura... pelo contexto... dá para você ver... prisão... os presos políticos... ele sendo convidado pra dedurar... então o próprio contexto do filme já diz. (Entrevista em 10/08/2011)

No que concerne a caracterização do contexto histórico da narrativa, por meio das escolhas lexicais, observa-se, portanto, que a VPQ e a VCL tentaram recorrer a estratégias semelhantes. Os roteiros se diferem no fato de que a VPQ busca uma maior regularidade no uso dos termos que considera chave para caracterizar a época representada na minissérie, como demonstra o exemplo da cena da investigação em análise.

Outra diferença marcante entre os dois roteiros na cena em questão diz respeito ao *flashback* da cena do crime. Enquanto a VCL opta por não descrever a anacronia, a VPQ propõe descrições explicativas (*Flashes das memórias de Ramiro./ As imagens do crime acompanham o raciocínio do inspetor*) e explicitativas (*O rosto tenso de Ramiro se alterna à imagem do Mercury caindo no rio*) que visam recriar o efeito da montagem da anacronia. Com isso, o efeito de cada versão sobre o público é distinto. A VCL exige uma inferência maior do espectador para identificar a digressão de Ramiro apresentada na imagem, por meio da associação dos efeitos sonoros da cena (ruídos e música de fundo) intercalados à narração do inspetor. A VPQ, por sua vez, deixa o efeito da montagem (*flashback*) mais evidente para o público, tentando elucidar ainda a procedência dos ruídos entre as falas de Monteiro. Observa-se também que as descrições propostas na VPQ são gerais, não especificando o quê de fato é mostrado durante o *flashback*, uma vez que isso é feito na verdade pelo próprio personagem¹¹³. Nesse sentido, a VPQ apenas destaca que as imagens do crime acompanham o pensamento/ a fala do inspetor. Por fim, verifica-se que o discurso descritivo da VPQ, ao descrever as memórias de Ramiro, apresenta também o efeito das imagens (lembranças) sobre seu estado emocional/ físico (*O rosto tenso de Ramiro.../ A testa de Ramiro está molhada de suor*). Com isso, busca-se uma aproximação maior do espectador deficiente visual com o drama psicológico do protagonista.

Como já mencionado anteriormente, as retomadas da cena do crime são comuns ao gênero policial. No entanto, a forma como elas são feitas varia entre as narrativas. No caso de *Luna Caliente*, em que o crime é conhecido pelo espectador e suas retomadas têm como função manter uma unidade narrativa no lugar de solucionar um mistério, verificam-se dois aspectos na estrutura narrativa dignos de observação para o ato da tradução: (1) a composição da cena do crime é cheia de planos detalhes que intensificam a dramaticidade da ação e possibilitam a análise do detalhe de alguns gestos e (2) a retomada do crime é feita de forma rápida, por meio de anacronias, mas que, apesar da sua brevidade, são importantes para a

¹¹³ MONTEIRO: Eu imagino que alguém lhe deu um soco para fazê-lo dormir [Barulho][Música suspense ao fundo]. Depois colocado suas mãos no volante e na alavanca para deixar suas impressões digitais.[PAUSA]. Depois ligou o carro [Barulho] em direção à ponte [música contínua].[PAUSA][Ruídos diferentes].

dinâmica e progressão da história. No intuito de recriar essa estrutura narrativa do gênero da minissérie, a audiodescrição deve ser bastante informativa no momento da descrição da cena do crime, destacando os gestos e os elementos detalhados pelo próprio enquadramento, tentando criar assim uma forte construção da imagem na mente do público com deficiência, para que em suas breves retomadas, embora só pontuadas pela descrição, sejam melhor recapituladas pelo público-alvo. A estratégia da VPQ de tentar reconstruir, mesmo que de forma resumida, os efeitos imagéticos das anacronias, durante as investigações, como no exemplo supracitado, parece pertinente para a construção de uma cultura da imagem pelo deficiente visual no que concerne à criação do gênero narrativo policial e a seus característicos *flashbacks*.

De modo geral, constatamos que a VCL não propõe muitas descrições entre os trechos mais dialogados da minissérie, como é o caso do exemplo acima. Assim, a referida versão prioriza os diálogos, os ruídos e os breves silêncios entre uma fala e outra. Com essa estratégia, na sua proposta de tradução, muitas das reações, expressões faciais e emoções dos personagens devem ser percebidas pelo deficiente visual por meio de inferências a partir das hesitações, do tom de voz (nervoso, irritado, agressivo etc), da música de fundo (se for o caso), ou seja, por todas as informações acústicas da narrativa. A VPQ, por outro lado, nesse contexto, apóia-se menos no código sonoro da minissérie e propõe breves descrições entre as falas mesmo que, em alguns casos, elas devam ser lidas rapidamente. Assim, conforme elucidado na análise dessa cena, a VPQ, de modo geral, tenta inserir descrições, entre os diálogos, principalmente no intuito de: apontar mudanças de espaços, evitando confusões e buscando uma coerência interna na estrutura do próprio discurso audiodescritivo (*na sala do inspetor/ fora da sala/ De volta à sala...*); indicar de forma sistemática planos detalhes de objetos cênicos relevantes para a narrativa; reconstruir regularmente efeitos de imagem relevantes (anacronias, principalmente), mesmo quando estes ocorrem em cenas muito dialogadas, e destacar as reações emocionais dos personagens diante do que é falado na cena.

A partir de todas as reflexões aqui apontadas, vejamos agora as estratégias discursivas de cada roteiro para audiodescrever a última cena desse estudo comparativo.

5.3.2.4 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS NA RECRIAÇÃO DA “MORTE” DE ELISA

A cena em estudo agora faz parte do penúltimo bloco do terceiro capítulo da minissérie. Após testemunhar a favor de Ramiro, Elisa consegue tirá-lo da prisão. Com isso, a jovem de desejos incontroláveis força uma situação para ficar a sós com ele. Ao dar uma carona a Elisa até a casa dos Tennembaum, Ramiro é seduzido por ela durante o trajeto. Ele

não resiste às investidas dela e para o carro no acostamento, o que acarretará num desfecho trágico. Trata-se, portanto, de uma cena cujas temáticas centrais são tanto sedução quanto mistério, suspense e morte, por isso digna de reflexões nesse estudo comparativo entre os roteiros de AD.

Quanto à composição dos seus recursos narrativos, a cena tem alguns aspectos salientes que merecem ser apontados, tendo em vista o gênero de *Luna Caliente*. A iluminação, por exemplo, é restrita, porém com efeitos de luz cuja finalidade é destacar a presença da lua na cena. A luz focaliza especificamente os personagens em ação, de modo que o cenário é pouco evidente em meio a penumbras e sombras, mesmo nas tomadas mais abertas. Enquanto os personagens estão dentro do carro, os planos tendem a ser mais fechados, de modo que as ações são vistas pelo espectador principalmente a partir das janelas e do para-brisas do veículo. Depois que há a mudança de espaço, os planos são mais abertos e os posicionamentos de câmera um pouco diferenciados, o que contribui para uma construção menos realista do fato narrado. Nessa perspectiva, a forma como a câmera se posiciona diante de Elisa e na perspectiva dela momentos antes de ser enterrada por Ramiro não é natural para o olhar do espectador. Efeito imagético que parece construir uma relação simbólica entre essa cena e o desfecho fantástico/ sobrenatural da minissérie.

Para efeito de reflexão a cena foi dividida em duas partes, primeiramente serão analisadas as descrições do trecho em que Ramiro estrangula Elisa com as mãos e depois serão feitas considerações acerca das traduções do momento em que ele enterra a jovem. A seguir, as estratégias tradutórias para audiodescrever a primeira parte:

Quadro 51 - As estratégias das ADs para recriar a cena da “morte” de Elisa			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
02:21:35,595 --> 02:21:36,874	Close na Lua Cheia.	02:21:34,503 --> 02:21:36,563	Lua cheia se sobrepõe à janela lateral do carro.
02:21:41,578 --> 02:21:43,879	Ela beija com fúria o pescoço dele.		
02:21:46,791 --> 02:21:49,388	Ramiro a envolve em seus braços.	02:21:46,695 --> 02:21:53,195	Elisa não se desgruda e continua sobre Ramiro. Ele a afasta, segurando o seu rosto.
02:21:50,719 --> 02:21:52,995	Ele a empurra para o banco ao lado.		
02:21:59,900 --> 02:22:02,408	Ela se lança sobre ele e o beija.	02:22:00,149 --> 02:22:08,195	Ela continua montada nele, beijando o seu pescoço e movendo os quadris. Ramiro a empurra.
02:22:02,562 --> 02:22:06,396	Através do para-brisas, vê-se os dois corpos se entrelaçarem.		
02:22:06,993 --> 02:22:08,096	Ramiro empurra Elisa.		
02:22:15,148 --> 02:22:18,020	Do banco do carona, atira-se no colo de Ramiro.	02:22:15,963 --> 02:22:18,779	Ela salta sobre ele e o beija violentamente.

Quadro 51 - As estratégias das ADs para recriar a cena da “morte” de Elisa			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
02:22:18,190 --> 02:22:20,099	Beijam-se com intensidade.		
02:22:20,254 --> 02:22:22,485	Ramiro agarra Elisa pelos ombros.	02:22:21,936 --> 02:22:25,517	Ramiro a empurra com força.
02:22:22,832 --> 02:22:25,020	Ela beija-lhe o pescoço.		
02:22:25,765 --> 02:22:27,641	Ele a empurra contra o volante.		
02:22:29,428 --> 02:22:30,384	Sorri diabólica. [<i>Rápido</i>]		
02:22:32,958 --> 02:22:36,524	Elisa beija a boca dele e desce novamente até o pescoço.	02:22:33,917 --> 02:22:36,667	Ela morde o seu pescoço. Ele a joga contra a porta.
02:22:38,478 --> 02:22:39,986	Ele a empurra contra o volante.		
02:22:43,135 --> 02:22:45,411	Bate os punhos contra o peito dele. [<i>Sobrepou um pouco</i>]		
02:22:49,442 --> 02:22:52,578	Com as mãos, Ramiro aperta com força o pescoço dela. [<i>Ruído pano de fundo</i>]	02:22:47,723 --> 02:22:54,590	Com as duas mãos, Ramiro enlouquecido, aperta com raiva o pescoço de Elisa. Ela vira os olhos.
02:22:52,779 --> 02:22:56,184	Quase sem ar, Elisa apóia os braços no painel do carro. [<i>Ruído pano de fundo</i>]	02:22:55,135 --> 02:22:59,635	Ele faz uma careta cerrando os dentes. Seu rosto está contraído pelo esforço.
02:22:56,319 --> 02:23:00,654	Com o rosto muito tensionado, Ramiro continua apertando o pescoço dela. [<i>Ruído pano de fundo</i>]		
02:23:00,789 --> 02:23:04,552	Do para-brisas, vê-se o braço dela se debater contra o painel do carro.	02:23:00,421 --> 02:23:04,180	As mãos de Elisa tentam agarrar-se ao painel.
02:23:05,021 --> 02:23:08,555	Imagem tremida se distanciando do carro no acostamento.		

As estratégias discursivas dos dois roteiros no trecho acima enfatizam as ações e as reações dos personagens, focalizando principalmente a tensão sexual da cena. As escolhas lexicais nas duas versões tendem a explicitar de quem parte cada iniciativa, deixando a origem dos gemidos e ruídos mais nítida para o público com deficiência visual. Assim, verifica-se que, com o reforço dos diálogos (conferir disco 2 em anexo), cada AD deixa evidente, por meio de escolhas discursivas diferentes, que Elisa insiste na sedução enquanto Ramiro tenta relutar. Nesse sentido, a VCL utiliza expressões como (*Elisa não se desgruda e continua sobre Ramiro./ Ela continua montada nele.../ Ela salta sobre ele...*) intercaladas às descrições das reações dele (*Ele a afasta.../ Ramiro a empurra.../ Ramiro a empurra com força*). A VPQ recria a tensão entre os dois também fazendo um contraponto das ações e reações dos protagonistas (*Ela beija com fúria.../ Ramiro a envolve em seus braços*), (*Ele a empurra...*

Ela se lança sobre ele...), (*Ramiro empurra Elisa./ Ela se atira no colo dele/ Beijam-se...*), (*Ramiro agarra Elisa.../ Ela beija-lhe o pescoço*), (*Ele a empurra/ Ela sorri*). Observa-se que as construções discursivas de cada roteiro apresentam uma diferença sutil. As escolhas lexicais da VPQ dão mais ênfase à tensão conflituosa de Ramiro, uma vez que ele reluta às investidas de Elisa, mas de forma não tão decidida, como na VCL, de modo que ele chega a envolvê-la nos braços depois beijá-la entre um empurrão e outro. Nessa perspectiva, no fragmento acima, a VPQ reconstrói de modo mais enfático a tensão sexual entre os personagens.

Ainda sobre o clima de sedução da cena, observa-se que os roteiros recriam, a partir de escolhas lexicais, a intensidade progressiva da mistura entre desejo/ sexo/ violência que compõem o cerne da ação que culmina no desfecho trágico. Assim, a VCL descreve que Elisa (*não se desgruda e continua sobre Ramiro*), que ele (*a afasta*), mas ela (*continua montada nele, beijando o seu pescoço e movendo os quadris*), que ele (*a empurra*), porém ela (*salta sobre ele e o beija violentamente*), que (*Ramiro a empurra com força*), que (*Ela morde o seu pescoço*), que (*Ele a joga contra a porta*) e que (*Com as duas mãos, Ramiro enlouquecido, aperta com raiva, o pescoço de Elisa*). A VPQ, por sua vez, descreve que Elisa (*beija com fúria o pescoço dele*), que (*Ramiro a envolve em seus braços*), que ele (*a empurra para o banco ao lado*), que depois (*os dois corpos se entrelaçam*), que (*Ramiro empurra Elisa*) outra vez, mas, apesar disso, ela (*atira-se no colo*) dele e os dois (*beijam-se com intensidade*). Descreve ainda que (*Ramiro agarra Elisa pelo ombro*), que ela (*beija-lhe o pescoço*), que ele (*a empurra contra o volante*), que ela (*sorri diabólica*), que ela (*beija a boca dele e desce novamente até o pescoço*), que ele (*a empurra*), que ela (*bate os punhos contra o peito dele*) e por fim ele (*com as mãos, [...] aperta com força o pescoço dela*). A diferença entre os dois roteiros, portanto, está na ênfase dada a um gesto, a uma expressão ou a um movimento. Apesar das escolhas lexicais destacarem aspectos diferentes da cena, o discurso audiodescritivo de cada roteiro recria, do seu modo, o jogo de sexualidade e violência do trecho da minissérie.

Quanto à recriação da focalização (cinematografia) no trecho, percebe-se um esforço maior da VPQ nesse sentido. A referida versão tenta recriar, por exemplo, a perspectiva do olhar do espectador diante da cena (*Através do para-brisas, vê-se os dois corpos se entrelaçarem/ Do para-brisas, vê-se o braço dela se debater contra o painel do carro*). Por meio dessa estratégia, há um reforço principalmente sobre o modo como a cena é mostrada e sobre o espaço em que os dois estão. Com isso, tenta-se enfatizar, pelo discurso da AD, a

posição do público como *voyeur* da cena, estabelecendo assim um circuito afetivo entre a ação focalizada e o observador.

Ainda com relação à focalização, observa-se que, no momento do estrangulamento, o

Figura 34 - Focalização sobre Ramiro



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

discurso das duas versões destaca mais a figura do Ramiro e suas expressões faciais do que a própria Elisa – *Ele faz uma careta cerrando os dentes. Seu rosto está contraído pelo esforço. (VCL)/ Com o rosto muito tensionado, Ramiro continua apertando o pescoço dela. (VPQ)* – de modo que as ADs seguem a elipse da própria imagem, que poupa o público de uma violência explícita.

As descrições diferem no fato de que a VCL reconstrói imagens mais aproximadas da Elisa (*Ela vira os olhos./ As mãos de Elisa tentam se agarrar ao painel*) enquanto a VPQ recria

Figura 35 - Enquadramentos de Elisa na cena do estrangulamento



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

imagens mais abertas do enquadramento (*Quase sem ar, Elisa apóia os braços no painel do carro/ Do para-brisas, vê-se o braço dela se debater contra o painel do carro*). Nessa perspectiva, o discurso da VPQ, nesse exemplo, aproxima-se mais do modo de apresentação de Elisa na tela.

Com relação à montagem, vale destacar que o fragmento selecionado inicia e termina com dois efeitos de transição que marcam elipses temporais da narrativa. No início, a transição é construída pelas fusões de três imagens (o casal no carro, um close na lua cheia e o casal novamente). Nesse caso, as traduções contemplaram momentos distintos do efeito. Enquanto a VCL opta por descrever a primeira parte da fusão (*Lua cheia se sobrepõe à janela lateral do carro.*), a VPQ descreve a segunda parte do efeito (*Close na lua cheia*), deixando de explicitar assim o efeito de transição entre imagens. No final do trecho selecionado, a

transição temporal é feita por um *zoom* para trás e tremido da imagem do carro acompanhada de um ruído sonoro parecido com um trovão. Novamente os roteiros diferem em suas estratégias. A VCL, neste caso, enfatiza o efeito sonoro, optando por não descrever o efeito e a VPQ, por sua vez, sugere a descrição (*Imagem tremida se distanciando do carro no acostamento*), deixando o ruído como pano de fundo. Nessa perspectiva, os dois roteiros, no referido exemplo, apesar de adotarem estratégias distintas, representam de alguma maneira as elipses da narrativa. A VPQ, mantendo uma regularidade em suas estratégias, busca fazer isso principalmente por meio do código verbal. A VCL, por outro lado, varia em suas estratégias recriando as transições verbalmente ou deixando a trilha sonora da minissérie falar por si, conforme o próprio exemplo ilustra.

Feitas essas considerações, vejamos as propostas de audiodescrição para a continuação da cena:

Quadro 52 - As estratégias das ADs para recriar a cena em que Ramiro enterra o corpo de Elisa			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
02:23:10,179 --> 02:23:12,793	Ao lado da estrada, uma área descampada.	02:23:10,592 --> 02:23:14,077	O Fiat TL parado num campo preparado para plantio.
02:23:13,630 --> 02:23:16,704	O luar destaca o carro agora parado na areia.	02:23:14,238 --> 02:23:21,077	Ramiro, carregando Elisa nos braços, entra na plantação.
02:23:18,586 --> 02:23:21,690	Ramiro caminha carregando Elisa em seus braços.		
02:23:23,952 --> 02:23:28,594	A brancura do corpo desfalecido dela cintila sob a luz da lua.		
02:23:31,743 --> 02:23:33,141	Folhas secas.	02:23:31,634 --> 02:23:38,701	A lua cheia no céu ilumina seus passos.
02:23:33,349 --> 02:23:36,902	Sobre elas, Ramiro caminha carregando o corpo de Elisa.		
02:23:37,107 --> 02:23:40,205	Ao fundo, a lua cheia se destaca na escuridão.		
02:23:46,424 --> 02:23:49,218	O corpo de Elisa [ruído] é colocado no chão.	02:23:48,342 --> 02:23:50,686	Ele coloca Elisa no chão. Ela com os olhos inertes.
02:23:49,353 --> 02:23:51,756	Seus olhos e lábios estão semi-abertos.		
		02:23:51,998 --> 02:23:55,933	Ao lado do corpo de Elisa, ele cava a terra com as mãos.
02:23:56,211 --> 02:23:59,067	Sob o luar, Ramiro cava ao lado do corpo.		
02:23:59,919 --> 02:24:03,031	Close no porta-malas. A chave de roda é retirada.	02:24:00,535 --> 02:24:05,543	Pega a chave de roda no carro e usa-a para cavar.
02:24:03,670 --> 02:24:06,911	Rosto pálido de Elisa. Ao fundo, Ramiro se agacha.		
02:24:07,072 --> 02:24:09,767	Continua cavando com o auxílio da chave de roda.		
		02:24:10,622 --> 02:24:13,079	Cava com as mãos.

Quadro 52 - As estratégias das ADs para recriar a cena em que Ramiro enterra o corpo de Elisa			
VPQ		VCL	
TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO	TEMPO	AUDIODESCRIÇÃO
02:24:17,984 --> 02:24:19,313	A lua cheia brilha.	02:24:17,443 --> 02:24:19,235	A lua brilha no céu.
02:24:20,843 --> 02:24:24,839	Numa cova rasa, o corpo de Elisa é aos poucos coberto por terra.	02:24:19,925 --> 02:24:27,253	Ramiro coloca Elisa dentro da cova rasa e cobre-a com terra.
02:24:27,016 --> 02:24:29,513	Da cova, vê-se Ramiro cobrir tudo.		
02:24:29,957 --> 02:24:32,659	Suado, ele se levanta. Ao fundo, a lua cintila.	02:24:32,175 --> 02:24:37,306	De pé, sob a luz do luar, ele ajeita com o pé a terra sobre a cova.
02:24:34,480 --> 02:24:37,503	Com os pés, tenta remexer a terra, disfarçando a cova.		
02:24:38,510 --> 02:24:41,862	Exausto, olha a cova mais uma vez e sai.	02:24:37,504 --> 02:24:41,319	E vai embora.

Nessa parte da cena, observa-se que um dos aspectos enfatizados nas duas versões da AD é a recriação do seu efeito de iluminação. Para isso, a presença da lua cheia, elemento cênico bastante presente em toda a minissérie, fica muito evidenciada nos roteiros. Nesse sentido, a VCL estabelece, em seu discurso, uma relação de focalização da lua sobre as ações de Ramiro (*A lua cheia no céu ilumina seus passos./ De pé, sob a luz do luar, ele ajeita com o pé a terra sobre a cova.*) e a focalização da câmera sobre a própria lua (*A lua brilha no céu*), nesse segundo caso, pontuando sua presença e com isso recriando uma elipse da narrativa. Sobre essa questão a colaboradora comenta:

A lua está ali em tudo... né?... a lua está no quarto...está na hora que ele enterra ela... a lua, a lua, a lua... é um personagem, a lua...[...] sempre que a lua estava lá... eu coloquei... a lua ilumina os passos dele com Elisa nos braços... para colocar... que enterra... no quarto... a lua através da janela.. ilumina o corpo de Elisa. (Entrevista em 10/08/2011)

Conforme já foi dito anteriormente, a VPQ também procura recriar de modo sistemático a saliência da lua na narrativa e sua relação com os efeitos de iluminação das cenas. Além disso, a referida versão tenta reconstruir ainda a relação simbólica da lua com a figura misteriosa de Elisa. Nessa perspectiva, para o fragmento em análise, a VPQ destaca com maior regularidade a presença da lua como elemento focalizador (*O luar destaca o carro.../ A brancura do corpo desfalecido dela cintila sob a luz da lua./ Sob o luar, Ramiro cava ao lado do corpo.*) e como objeto focalizado (*Ao fundo, a lua cheia se destaca na escuridão./ A lua cheia brilha./ Ao fundo, a lua cintila.*). Quando na posição de objeto focalizado, a lua chega a fazer parte da cena quase como um personagem que sempre

testemunha a relação tensa entre os protagonistas. Contudo, a VCL reconhece que “a lua é um personagem”, apesar de não representá-la tanto quanto a VPQ.

Sobre esse aspecto, portanto, verificamos uma estratégia tradutória semelhante entre os dois roteiros, porém o discurso da VPQ se mostrou mais enfático na recriação dos efeitos de iluminação e na recriação da saliência da imagem da lua na narrativa, principalmente nas cenas de suspense e mistério, como os exemplos até aqui ilustraram.

Além da iluminação, a cinematografia é outro aspecto que se destaca na cena. Verifica-se que quando Ramiro chega ao local em que Elisa será enterrada, os ângulos e

Figura 36 - Exemplos de posicionamentos de câmera na cena



Fonte: DVD da minissérie (1999 – compacto/ colecionador)

posicionamentos da câmera se diferenciam um pouco, comparando-se ao todo da narrativa. Nesse trecho, por exemplo, a câmera se posiciona por algum tempo no chão enquadrando, assim a lua cheia ao fundo e a aproximação dos personagens até Ramiro deitar Elisa em sua frente. Há outro momento, ainda em que a câmera se posiciona dentro da cova onde Elisa é enterrada. De maneira geral, observam-se ângulos pouco usuais e que quebram a perspectiva mais realista do modo de narrar da câmera, efeito esse que parece preparar o público, de alguma forma, para o mistério do desfecho sobrenatural da narrativa.

Diante desse aspecto, observa-se que as estratégias discursivas de cada roteiro recriam de alguma maneira e perspectiva da câmera. O discurso descritivo da VCL destaca, por exemplo, o elemento em primeiro plano no enquadramento, enfatizando assim a fisionomia da personagem (*Ela com os olhos inertes.*) e recria ainda o plano mais fechado sobre uma ação (*Cava com as mãos.*). Nesse fragmento, a referida versão descreve ainda a distribuição dos elementos dentro de alguns enquadramentos (*O Fiat TL parado num campo preparado para plantio./ Ao lado do corpo de Elisa, ele cava a terra com as mãos. [...] sob o luar, ele ajeita com o pé a terra [...]*). A VPQ, por meio de escolhas discursivas distintas, tenta recriar tanto o posicionamento da câmera no chão quanto a forma de apresentação dos elementos enquadrados, partindo do que é mais saliente na tela (primeiro plano) para o que é posto em segundo e terceiro plano (*Folhas secas. Sobre elas, Ramiro caminha carregando o corpo de Elisa. Ao fundo, a lua cheia se destaca na escuridão.*

O corpo de Elisa é colocado no chão. Seus olhos e lábios estão semi-abertos.). Nessa tradução, a partir do momento em que os personagens estão bastante próximos da câmera o corpo de Elisa é que passa a ser o objeto focalizado, não mais a ação de Ramiro, por isso o uso da passiva e depois os detalhes do rosto dela, com ênfase sobre os elementos mais expressivos (olhos e boca). O discurso da VPQ ainda explicita um termo técnico do audiovisual, seguido de uma passiva para reconstruir a ênfase de um plano detalhe (*close no porta-malas. A chave de roda é retirada*). Com isso, busca-se destacar o objeto cênico e recriar um suspense sobre a presença do mesmo na cena, não evidenciando logo o que Ramiro de fato fará com o instrumento (*Rosto pálido de Elisa. Ao fundo, Ramiro se agacha.*). O mistério é sugerido pela própria montagem, que liga o close da chave de rodas primeiramente a um plano fechado do rosto de Elisa, relacionando inicialmente o objeto à personagem e com isso aumentando o suspense da cena. Somente quando a plano fechado mostra Ramiro cavando, a VPQ diz *Continua cavando com o auxílio da chave de roda*. Nesse exemplo vale apontar ainda que no momento em que Elisa é enterrada, como uma forma de enfatizar a ação sofrida por ela e intensificar o mistério do desfecho da história, a VPQ descreve toda a ação tomando a personagem como elemento focalizado e focalizador (*Numa cova rasa, o corpo de Elisa é aos poucos coberto por terra. Da cova, vê-se Ramiro cobrir tudo.*)

Conforme o quadro acima ilustra e algumas dessas reflexões apontam, as estratégias tradutórias dos dois roteiros para a cena atentam para aspectos narrativos semelhantes, contudo, as versões diferem muitas vezes na suas escolhas discursivas e na ênfase que é dada para cada aspecto. A VPQ, nesse caso, apresentou-se mais sistemática em suas estratégias, principalmente na reconstrução dos aspectos narrativos mais salientes para a composição do mistério e do suspense das cenas.

Diante das reflexões feitas neste trabalho, apresentaremos, a seguir, algumas sugestões sobre possíveis parâmetros narratológicos para a audiodescrição de uma minissérie policial a partir do estudo realizado com *Luna Caliente*.

5.4 A AD DE UMA MINISSÉRIE POLICIAL: REFLEXÕES A PARTIR DE *LUNA CALIENTE*

Apesar de lidar com as especificidades de uma única obra, o presente estudo suscita reflexões que parecem relevantes para o campo da audiodescrição de minisséries policiais¹¹⁴ num sentido mais amplo. É evidente que não se busca aqui fazer generalizações, porém

¹¹⁴ E até de outros produtos audiovisual seriados.

sugerir um ponto de partida em termos de estratégias discursivas para se audiodescrever esse tipo de obra teleficcional. Vale salientar que as discussões ora propostas contemplam apenas o produto da primeira etapa do processo de elaboração dos roteiros de AD, ou seja, o momento da tradução propriamente dita. A etapa seguinte seria a revisão dos roteiros por consultores com deficiência visual familiarizados com o gênero audiodescritivo, o que deverá ser feito futuramente como uma continuidade deste trabalho. Agora, nesta subseção, o que se propõe é uma breve discussão sobre aspectos que se mostraram mais significativos ao longo deste estudo com *Luna Caliente* para o direcionamento de possíveis parâmetros narratológicos a fim de se audiodescrever uma minissérie policial.

Um primeiro aspecto que se apresentou útil nas estratégias tradutórias de cada roteiro foi o olhar não apenas sobre a obra, mas também sobre seus paratextos/ parasserialidade. Estes se revelaram importantes no direcionamento da leitura da minissérie por cada audiodescritora, acarretando em escolhas discursivas mais engajadas com a temática e o gênero do produto, bem como com os recursos narrativos utilizados na sua composição.

Nesse sentido, o paratexto, em comum, utilizado na elaboração dos dois roteiros de AD foi uma das versões do *script* da minissérie. Sobre essa estratégia, Payá (2007, p. 90) comenta que o *script* cinematográfico pode ser para o audiodescritor uma ferramenta de tradução valiosa que contribui para o processo de seleção da informação visual. Segundo a autora, o *script* pode, até certo ponto, funcionar como “um mapa que guia o audiodescritor em sua viagem de volta ao universo das palavras”. O *script*, portanto, serve como um texto de apoio capaz de direcionar o olhar do tradutor sobre aspectos da imagem. Contudo, é importante ter em mente que o produto audiovisual final tem especificidades que não constam no seu texto de partida. Assim, como o processo de audiodescrição parte essencialmente do produto audiovisual, o texto de chegada resultante dessa tradução será sempre um novo texto no processo. Desse modo, o roteiro de AD é um terceiro texto que apresenta vestígios dos outros dois que lhe antecederam.

É digno de nota que normalmente os *scripts* não estão disponíveis, o que parece ainda mais comum dentre os produtos teleficcionais. Assim, para o processo de audiodescrição, principalmente da teleficção seriada, outros paratextos podem ser úteis para o direcionamento da leitura do tradutor, dentre eles: as chamadas, as entrevistas com o elenco e os realizadores, as notas da imprensa, as críticas (sendo estas mais eficientes para programas de longa duração como as novelas, as minisséries mais extensas e os seriados), ou seja, qualquer instrumento que fale sobre ou divulgue o produto audiovisual é importante.

Como estudos anteriores no campo da tradução audiovisual já demonstraram (conferir, por exemplo, FRANCO, 2000)¹¹⁵, é importante que o tradutor/audiodescritor antes de adentrar efetivamente no texto a ser traduzido recorra a outras fontes/ paratextos no intuito de colher o máximo de elementos/ informações sobre o mesmo e, assim, visualizar melhor a composição da obra e selecionar os aspectos mais pertinentes a fim de reconstruí-la para o público com deficiência visual. No exercício diário de tradução, no entanto, uma pesquisa detalhada sobre cada produto não é possível devido ao ritmo acelerado de trabalho do tradutor. Por isso, no presente estudo, acredita-se que a pesquisa sobre o funcionamento de cada campo de aplicação da AD deva fazer parte já do processo de formação do audiodescritor, momento em que aqueles que se identifiquem com ficções televisivas, por exemplo, já devam procurar formação complementar sobre a dinâmica e a caracterização do meio, dos formatos e dos seus gêneros. Este trabalho revela que, quanto maior a familiaridade com a estrutura e o funcionamento do produto a ser audiodescrito, as estratégias discursivas do roteiro se tornam mais sistemáticas corroborando para a busca da formação de um gênero audiodescritivo aplicado a um campo específico que visa um melhor reconhecimento do público-alvo da AD.

O uso mais sistemático tanto dos paratextos quanto de uma análise descritiva da estrutura narrativa da obra teleficcional implica na identificação mais regular dos efeitos programados do produto e da composição imagética dos mesmos, viabilizando assim a recriação discursiva de tais efeitos sobre o público com deficiência visual. No processo de elaboração do roteiro de AD de um produto audiovisual, a observação das temáticas tratadas na obra, enfatizadas nos paratextos, possibilita um melhor reconhecimento das emoções mais salientes no produto e a partir dessa identificação são analisadas as estratégias de produção e direção para gerar as referidas emoções. A observação dessas estratégias (dos recursos narrativos audiovisuais e cênicos) possibilita a verificação de regularidades gerais de programação de efeitos do produto teleficcional, identificando os códigos internos da obra a partir dos gêneros de efeitos em que se especializam, no caso aqui estudado: o mistério e o

¹¹⁵ Em sua tese de doutorado sobre *voice-over* de documentários brasileiros na televisão belga, a autora demonstra que a pesquisa dos paratextos, por ela denominados metatextos intralinguais, é relevante para o estudo da tradução de *voice-over*, pois ela “evita a falácia característica, em muitos estudos tradicionais, de que existe uma relação biunívoca entre o texto fonte e alvo, ignorando assim que a tradução é o resultado de uma cadeia de decisões que são *também* tomadas no espaço entre original e tradução e não apenas pelo próprio tradutor”. *The importance of the investigation of such intralingual metatexts for the study of voice-over translation proper is unquestionable, because it avoids the fallacy characteristic of many traditional studies that there is a one-to-one relationship between source and target texts, ignoring then that translation is the result of a chain of decisions which are also taken in the space in-between original and translated version, and not only by the translator him/herself.* (FRANCO, 2000, p.55).

suspense policial. Esse procedimento de análise narrativa possibilita uma sistematização do discurso audiodescritivo, visando a construção de regularidades internas no roteiro capaz de recriar regularidades imagéticas da obra e dessa forma contribuir para o redimensionamento da estrutura narrativa de uma minissérie de suspense policial junto ao público com deficiência visual.

Observa-se, neste trabalho, que os elementos narrativos enfatizados nas audiodescrições variam conforme o gênero e os temas da obra. Como as narrativas policiais tendem a apresentar regularidades e especificidades temáticas, acredita-se que muitas das estratégias tradutórias observadas no contexto de *Luna Caliente* podem ser redimensionadas para a realidade de outras obras do mesmo gênero. Nesse sentido, sugere-se que nas cenas de ação e violência o foco maior das descrições seja na movimentação, no deslocamento e nas emoções dos personagens, de modo que a ambientação passe a ser apresentada principalmente para contextualizar e indicar a distribuição dos elementos no enquadramento. Apesar do cenário não ser o elemento de destaque nesse tipo de cena, para a reconstrução do mistério e do suspense é pertinente descrever de alguma forma o aspecto sombrio e vazio dos espaços. O uso maior de planos aproximados e a mudança no ritmo de montagem que contribuem para o aumento da dramaticidade dessas cenas são outros aspectos também dignos de serem observados na audiodescrição. Nas cenas com maior clima de sedução e mistério (se houver) o foco das descrições recai na troca de olhares, nas ações e reações (emocionais) dos personagens. Qualquer elemento que se apresente favorável para a construção do clima, como figurino, iluminação e cenário também pode ser incluído na AD, contanto que haja espaço para fazê-lo. Nas cenas em que a investigação se desenvolve, as estratégias discursivas da AD se concentram principalmente no estado emocional dos personagens e nas identificações das anacronias recorrentes nesse tipo de cena.

Uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa do produto a ser traduzido auxilia tanto na identificação dos elementos focalizados na obra quanto na recriação mais recorrente e enfática dessa focalização por meio de recursos linguísticos específicos. Nesse sentido, observa-se que para traduzir imagens em palavras, o uso de termos técnicos do audiovisual pode ser uma estratégia possível¹¹⁶, porém não imprescindível, uma vez que a linguagem verbal tem seus próprios recursos linguísticos responsáveis pela focalização/topicalização de elementos dentro do discurso. Cabe ao tradutor audiovisual, portanto, buscar sempre uma correlação entre os dois códigos: imagético e verbal, ciente de que, como em toda

¹¹⁶ Ainda cabe, no entanto, maiores investigações sobre quais termos técnicos utilizar tendo em vista a resposta do público-alvo em futuros testes de recepção.

tradução, essa relação nunca será de equivalência, mas de aproximação, de redimensionamento, de recriação.

Ao considerar de modo sistemático a estrutura e a função narrativa da linguagem audiovisual, o tradutor redimensiona o discurso da audiodescrição, de forma a se desligar mais da narração de uma história, passando a reconstruí-la visualmente. É sabido que no sistema audiovisual, uma única ação ou gesto pode permanecer na tela por um tempo longo ou aparecer várias vezes, o que fará diferença, portanto, é o modo de sua apresentação. Nesse sentido, normalmente, alternam-se as perspectivas, os tipos de plano, de forma que o espectador, embora esteja diante da mesma ação ou gesto, não ache o produto monótono, mas dinâmico, devido ao modo de apresentação das imagens. Esse ainda é um dos desafios para a audiodescrição, reconstruir o modo como a narrativa é mostrada para que o discurso audiodescritivo seja uma recriação de imagens, de fato, em movimento. Do contrário, corre-se o risco de produzir roteiros que tornem cenas dramáticas, de sedução e de suspense enfadonhas e pouco expressivas para o público com deficiência visual. Assim, tomando como parâmetro o que o *corpus* de roteiros de ADs espanholas apontou como regularidades no âmbito da narratologia e da imagem (PAYÁ, 2010), este estudo apresenta estratégias tradutórias e reflexões sobre como correlacionar o discurso imagético com o audiodescritivo, tendo em vista o gênero policial e o formato de minisséries brasileiras. Nesse sentido, acredita-se que a VPQ ora apresentada não é completamente satisfatória, porém verifica-se, ao longo desse estudo, que ela já apresenta algumas peculiaridades discursivas relevantes quando comparada à VCL.

A análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente*, em determinados momentos, proporciona a descentralização do olhar do audiodescritor sobre a ação em si dos personagens, gerando uma maior percepção de outros aspectos narrativos relevantes para a composição das cenas significativas na construção do gênero suspense policial. Desse modo, acredita-se que uma visão sistemática do tradutor audiovisual sobre a estrutura (linguagem e função) narrativa dos produtos a serem audiodescritos refletirá em produções de roteiros menos enfáticos nas ações dos personagens e mais comprometidos com toda a obra e os aspectos que a compõem.

De modo geral, para a reconstrução dos recursos narrativos audiovisuais visando a tradução do gênero suspense policial para o público com deficiência visual, este estudo aponta que o discurso audiodescritivo pode, a partir de escolhas lexicais e sintáticas específicas, recriar: a progressão da ação dramática das cenas; a perspectiva e a movimentação da câmera; as transições, o ritmo de montagem das imagens; a distribuição dos elementos no

enquadramento, a iluminação, a fotografia, os efeitos de imagens, dentre outros elementos narrativos relevantes para a composição do mistério e suspense das cenas.

Com relação aos aspectos de fragmentação da obra, tendo em vista seu formato, este estudo revela que de fato a audiodescrição de programas teleficcionais seriados demanda estratégias distintas do que vem sendo feito na AD de filmes. Nessa perspectiva, sente-se que as especificidades da serialidade devem ser melhor analisadas no intuito de se descobrir como redimensioná-las nas audiodescrições, visando o melhor aproveitamento do seu público-alvo. Diante das repetições características do formato constituídas por códigos tanto acústicos quanto imagéticos, verifica-se a necessidade de se avaliar futuramente qual seria a medida para reconstruir as retomadas próprias desse tipo de programa de modo confortável para o público. Apesar de ainda não ser possível apontar nada conclusivo nesse sentido, este estudo suscita algumas reflexões que podem funcionar como ponto de partida caso esse tipo de ficção passe a ser audiodescrita nas televisões brasileiras.

Com relação às vinhetas, verifica-se que as estratégias tradutórias devem variar de acordo com seu tipo e função comunicativa. As vinhetas de abertura, por exemplo, pela sua extensão e maior carga informativa, apresentam maiores possibilidades e desafios para o tradutor. Portanto, parece válido se pensar em alguns parâmetros para audiodescrevê-las, no intuito de redimensioná-las e deixá-las mais funcionais para o público-alvo da AD. Assim, o estudo aqui apresentado aponta duas possibilidades estratégicas para traduzir as vinhetas de abertura de *Luna Caliente*: (1) ler os créditos principais na primeira exibição do programa e na sequência dos capítulos priorizar o conteúdo acústico (música) da vinheta, como propõe a VCL e (2) descrever informações imagéticas tanto verbais quanto não-verbais e construir uma padronização discursiva para a apresentação do elenco, adicionando novos aspectos a cada vinheta de abertura (no caso, identificação e caracterização dos personagens relevantes por capítulo), conforme proposto na VPQ. Mediante a observação da estrutura de algumas vinhetas de abertura de minisséries (disco 1 em anexo) e o mapeamento dos elementos destacados nas duas traduções da vinheta de abertura de *Luna Caliente*, chegou-se ao seguinte esquema:

Quadro 53 - Parâmetros narratológicos para as ADs das vinhetas de abertura de <i>Luna Caliente</i>					
Vinheta de Abertura	Elementos Visuais	Verbais	Créditos	Animação	Identificação Caracterização
				Cor	
			Apresentação		
		Título	Tipografia		
			Animação		
			Cor		
	Não-verbais	Narrativa	Tema		
			Ambiente*		
			Tempo*		
			Gênero		
Elementos Acústicos	Verbais	Música cantada*			
	Não-verbais	Efeito sonoro*			
		Música Instrumental			

A partir do quadro acima, verifica-se que muitos dos elementos apontados nas ADs da minissérie em estudo são recorrentes na estrutura narrativa geral desse tipo de vinheta. Assim, acredita-se inicialmente que os parâmetros aqui apresentados podem ser repensados para vinhetas de abertura de programas teleficcionais de modo geral. Vale ressaltar, no entanto, a importância de experimentar essa proposta com vinhetas de outros produtos teleficcionais, bem como avaliar sua eficácia e preferência junto ao público com deficiência visual.

As vinhetas de encerramento possuem normalmente quatro funções comunicativas: mostrar algum aspecto narrativo a partir da imagem, apresentar os créditos finais (ficha técnica), o logo da emissora e o título do programa. Diante dessa estrutura, observa-se que as duas versões de AD aqui propostas não contemplam o conteúdo da ficha técnica considerando a velocidade com que correm na tela, sendo, portanto, de difícil leitura. Assim, os dois roteiros apenas indicam a presença dos “créditos finais”, não os especificando. Desse modo, duas possibilidades estratégicas para traduzir as vinhetas de encerramento são apresentadas neste estudo: uma seria enfatizar o conteúdo acústico da vinheta, como faz a VCL e; outra seria redimensionar a estrutura da vinheta de encerramento possibilitando, além da descrição de suas funções básicas, a complementação de informações relevantes da vinheta de abertura estrategicamente relocadas para o final da obra, como propõe a VPQ.

As vinhetas de intervalo essencialmente funcionam como marcações de início e fim das interrupções do programa para os comerciais. Diante da sua brevidade e da sua composição acústica já muito saliente para o público com deficiência visual, possivelmente as descrições para esse tipo de vinheta possam ser dispensadas. No entanto, verifica-se que as duas propostas tradutórias para as vinhetas de intervalo de *Luna Caliente*, ao seu modo,

destacam a informação visual verbal que as constitui. Trata-se, portanto, de se refletir futuramente junto ao público com deficiência visual sobre suas preferências.

Acredita-se que a busca de parâmetros para a sistematização da audiodescrição das vinhetas contribui para o reforço de padrões imagéticos característicos de formatos televisivos, possibilitando o reconhecimento dos mesmos pelo público com deficiência visual. Vale apontar, no entanto, que o caráter mais experimental do formato minissérie às vezes se revela nas próprias vinhetas, de modo que as possibilidades tradutórias aqui apontadas sempre precisarão ser analisadas caso a caso.

Quanto aos ganchos e retomadas, neste trabalho, observam-se duas propostas distintas de tradução: (1) retomar integralmente as descrições dos ganchos do final de cada capítulo no início do capítulo seguinte, como uma tentativa de reproduzir para o público com deficiência visual as recorrências imagéticas, como faz a VPQ ou (2) evitar repetições a partir de reformulações discursivas ou descrições de aspectos diferentes entre o gancho e sua retomada, como sugerido na VCL. Independentemente da proposta, verifica-se que o público-alvo da AD pode identificar pelos próprios diálogos das cenas que o final de um capítulo se repete no início do capítulo seguinte, de modo que qualquer uma das estratégias tradutórias apontadas não implica drasticamente sobre a percepção do público diante do fato da repetição das cenas. Assim, o que é sugerido na VPQ é mais um reforço desse aspecto fragmentado da narrativa, proporcionando também a recriação da repetição dos elementos imagéticos dos ganchos.

Com relação aos ganchos do final dos blocos, observa-se que ambos os roteiros tentam recriar a suspensão do sentido, sem promover antecipações, como forma de garantir a expectativa do público para o restabelecimento do sentido após o intervalo. Verifica-se, no entanto, a partir do exemplo analisado neste trabalho, que peculiaridades discursivas em cada roteiro criaram tensões distintas para o mesmo gancho, de modo que as escolhas lexicais da VPQ parecem prolongar um pouco mais a dramaticidade da cena. Assim, acredita-se que a análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, visando seu aspecto fragmentado, possibilita uma tentativa de recriar discursivamente e de forma saliente a tensão imagética presente em alguns ganchos de *Luna Caliente*.

Sobre as cenas dos próximos capítulos, observa-se neste trabalho a necessidade de pontuá-las nas audiodescrições como uma forma de contextualizar para o público com deficiência visual a sobreposição de diálogos e de sons aparentemente desconexos com a totalidade do capítulo. Verifica-se, portanto, que os dois roteiros sugerem a mesma construção frasal para descrever a referida seção. A VPQ, no entanto, além de indicar o início da fragmentação, descreve também, entre os intervalos das falas, alguns elementos dessas cenas

no intuito de intensificar o suspense e a curiosidade do espectador proposto nesse tipo de seção.

Apesar de atualmente a apresentação das cenas do próximo capítulo nos produtos teleficcionais estar cada vez mais escassa, seu retorno não é algo descartado, principalmente em formatos experimentais como as minisséries, conforme se verifica em *Luna Caliente*, portanto ainda merecedor de atenção nesse estudo. Trata-se de um recurso cuja função essencial é aumentar a expectativa do telespectador sobre o produto, mantendo-o cativo durante toda a obra. Nesse sentido, compreende uma ferramenta bastante útil para produções caras e de curta duração como costumam ser as microsséries. As reflexões nesse estudo apontam que se as seções “cenas do próximo capítulo” não forem pontuadas nas descrições sua função comunicativa pode ser prejudicada, podendo, por alguns instantes, ser perturbadora e confusa para o público-alvo da AD.

Em linhas gerais, observa-se que a análise descritiva sistemática da estrutura de *Luna Caliente* possibilita a elaboração de estratégias discursivas que buscam recriar as especificidades estruturais de uma narrativa seriada, porém redimensionando-as, em alguns aspectos, no intuito de tornar o produto audiodescrito mais informativo para seu público-alvo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo analisar o papel da narratologia para a elaboração do roteiro de audiodescrição de uma minissérie policial. Desse modo, verificou-se de que forma uma análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie policial *Luna Caliente* (Rede Globo, 1999) influenciou nas estratégias discursivas do seu roteiro de AD. Para isso, estratégias tradutórias utilizadas na elaboração de duas versões do roteiro de AD da referida minissérie – um elaborado pela presente pesquisadora (versão PQ), a partir de uma análise descritiva sistemática da estrutura narrativa da obra em estudo, e outro elaborado por uma audiodescritora colaboradora (versão CL), pautando-se em alguns elementos narrativos, porém sem uma análise sistemática da obra – foram descritas e analisadas.

A VPQ foi então construída partindo da hipótese de que a elaboração do roteiro de audiodescrição de uma minissérie deve ser influenciada por três aspectos: (1) pelas particularidades do referido formato teleficcional; (2) pelas características do gênero da ficção e (3) pelas especificidades narrativo-discursivas do gênero audiodescritivo, segundo Jiménez Hurtado et al. (2010). Nesse sentido, foi realizada uma análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, no intuito de identificar os programas de efeitos de *Luna Caliente* e suas possíveis implicações na construção do roteiro de AD da obra. Assim, a análise foi sensível aos seguintes aspectos da minissérie: seu contexto de produção; sua instância de fruição e consumo; os aspectos da sua macroestrutura narrativa; os elementos narrativos da sua microestrutura e seus recursos cênicos e audiovisuais; buscando primeiro compreender a obra teleficcional por meio de um mapeamento de seus aspectos extra-textuais e textuais para depois se estabelecer estratégias tradutórias para sua audiodescrição. Concluído o rascunho da VPQ, foi feita uma revisão, mapeando-o segundo parâmetros narratológico-imagético-discursivos pensados para o gênero audiodescritivo, a partir de um *corpus* expressivo de roteiros de filmes audiodescritos. Com isso, aspectos da linguagem audiovisual e suas funções narrativas foram mais bem identificadas, influenciando na seleção dos elementos narratológicos enfatizados em cada segmento da minissérie, possibilitando, desse modo, algumas reformulações nas inserções descritivas no intuito de reconstruir, com maior precisão, os recursos narrativos audiovisuais elementares para as abordagens temáticas ligadas ao gênero policial de *Luna Caliente*.

Vale destacar, portanto, que a adaptação desses parâmetros narratológico-discursivos, propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010), demonstrou-se eficiente para o processo de revisão do roteiro de AD de uma obra teleficcional seriada de curta duração. Assim, conforme discutido na segunda seção deste trabalho, além de sua aplicação para a análise de roteiros de

AD de filmes, como foi observado por Braga (2011), esses parâmetros também se revelaram um instrumento importante na etapa de elaboração do roteiro de outro produto audiovisual além do cinematográfico. Desta forma, este estudo demonstrou que os parâmetros propostos por Jiménez Hurtado et al. (2010) constituem uma ferramenta relevante para a sistematização de roteiros de AD discursivamente engajados com a estrutura narrativa de uma obra audiovisual, sendo, portanto, úteis para a formação de profissionais e pesquisadores no campo da audiodescrição.

O presente trabalho também demonstrou que o procedimento de análise para a elaboração da VPQ proporcionou formulações e uma sistematização de estratégias discursivas que vão além dos atuais parâmetros praticados pelo grupo de pesquisa do qual a presente autora faz parte. Deste modo, acredita-se que o trabalho possa contribuir, de alguma maneira, para as reflexões prático-teóricas do grupo, bem como de outros grupos de pesquisa que estudem a audiodescrição no meio televisivo. Nesse sentido, com relação ao formato da obra em análise, mediante a análise descritiva de suas especificidades como produto teleficcional seriado de curta duração e da sua linguagem mais experimental em termos de estilo e poética (BALOGH, 2002), a VPQ propõe breves reflexões e alguns parâmetros introdutórios para esse campo de aplicação da AD ainda novo para o grupo de pesquisa em termos tanto práticos quanto teóricos. Nessa perspectiva, foram discutidos e analisados aspectos temáticos e de fragmentação da obra, a saber: unidade temática dos blocos, ganchos, sequências de “cenas do próximo capítulo”, vinhetas de abertura, de intervalo e de encerramento e retomadas de todos esses aspectos; observando suas possíveis implicações e redimensionamentos para a elaboração de um roteiro de AD. Com isso, espera-se que o estudo tenha colaborado, mesmo que em pequena proporção, para a implantação dessas discussões na área dos estudos e da prática da audiodescrição.

Para a reconstrução da composição interna do gênero policial da obra em estudo, a elaboração da VPQ do roteiro de AD partiu das estratégias propostas pelo grupo de pesquisa, elaboradas a partir de testes de recepção, a saber: (1) uso restrito de terminologias audiovisuais para descrever efeitos de imagem, transições e planos fechados; (2) indicações de mudanças espaciais e temporais; (3) uso de frases curtas, voz ativa e presente do indicativo para descrever as ações, a caracterização dos personagens (aspectos físicos e emocionais) e os ambientes (espaço/ tempo) narrativos; (4) não sobreposição aos diálogos da trilha original; (5) uso de espaços entre as descrições para que efeitos sonoros relevantes sejam percebidos e (6) uso de rubricas com observações para a locução/ prosódia, segundo o ritmo da narrativa. Contudo, a análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, visando seus programas de

efeitos, e a revisão do rascunho da VPQ, por meio dos parâmetros narratológico-discursivos do gênero audiodescritivo, indicaram a possibilidade de redimensionamento de algumas dessas estratégias e o acréscimo de outras, dentre as quais destacamos: (1) explicitação, não tão restrita, e/ ou explicação da terminologia audiovisual para descrever perspectivas e localizações da câmera, modos de filmagem, fotografias e efeitos de montagem; (2) frases curtas para descrever, principalmente, o ritmo acelerado de montagem de algumas cenas; (3) orações subordinadas e/ ou coordenadas, no entanto, para descrever movimentos de câmera e tipos de montagens; (4) verbos cognitivos e suas formas nominais para introduzir anacronias (lembrar/ recordar para *flashbacks* e pensar/ imaginar para antecipações, por exemplo); (5) inversões no discurso para reconstruir focalizações na imagem; (6) repetições lexicais para dar ênfase a elementos narrativos ou aspectos cenográficos recorrentes e (7) voz passiva como recurso de focalização de aspectos imagéticos.

Uma vez elaborada a VPQ, um estudo comparativo desta com a versão CL foi realizado, objetivando verificar de que maneira uma análise descritiva da estrutura narrativa de *Luna Caliente* contribuiu efetivamente para a elaboração do seu roteiro de AD, enriquecendo-o em termos de estratégias discursivas para recriação dos recursos audiovisuais, diante do gênero da minissérie. De modo geral, em termos da reconstrução do gênero do produto, o referido estudo demonstrou que, os dois roteiros foram sensíveis a aspectos semelhantes de composição da obra, tais como, a construção dos espaços e dos personagens (encenação), a focalização (cinematografia) e as anacronias (montagem). Esse fato aponta para uma possível influência da análise geral do produto que antecede a elaboração do roteiro da AD, realizada tanto pela colaboradora quanto pela pesquisadora a partir das práticas do grupo. Contudo, observou-se, por meio do estudo comparativo entre os roteiros, que a VPQ foi mais regular e sistemática, do que a VCL, no uso de suas estratégias discursivas para recriar: a progressão da ação dramática das cenas; a perspectiva e a movimentação da câmera; as transições, o ritmo de montagem das imagens; a distribuição dos elementos no enquadramento, a iluminação, a fotografia, os efeitos de imagens, dentre outros elementos narrativos relevantes para a composição do mistério e suspense das cenas. Nesse sentido, acredita-se que a análise descritiva da estrutura narrativa da minissérie, bem como uma revisão pautada em parâmetros narratológico-discursivos, se demonstrou válida para a recriação mais frequente de todos esses aspectos imagéticos e para uma sistematização do próprio discurso audiodescritivo, buscando estabelecer regularidades discursivas internas.

No que se refere aos parâmetros introdutórios para a AD de um produto teleficcional seriado de curta duração, verificou-se que o foco estratégico de cada versão foi distinto.

Enquanto a VPQ buscou uma repetição e padronização de aspectos da macroestrutura da obra, pautando-se nas retomadas características das narrativas seriadas, a VCL optou por estratégia oposta, evitando, portanto, repetições no intuito de não correr o risco de subestimar o público-alvo da AD.

É de pleno conhecimento da presente pesquisadora que ambas as versões dos roteiros de AD aqui propostas e analisadas não são definitivas, pois merecem ainda uma revisão junto a colaboradores com deficiência visual, o que compreenderia a fase seguinte do processo de elaboração de roteiro praticado pelo grupo, mas que fugiu do escopo do presente trabalho. Nessa perspectiva, as reflexões, ora apresentadas, acerca das estratégias discursivas para a AD tanto no âmbito da reconstrução do gênero quanto do formato do produto teleficcional analisado, necessitam ser avaliadas pelo público-alvo da AD. Tal avaliação constitui-se em sugestão de pesquisa futura, uma vez que demandaria um estudo de recepção sistemático, com novos objetivos e métodos específicos.

Para os objetivos aqui propostos, acredita-se que os resultados atingidos a partir de *Luna Caliente* propõem uma metodologia sistemática, tanto para a análise do produto a ser audiodescrito, quanto para a elaboração de roteiros de AD. Desta forma, a contribuição de tal metodologia poderá ser verificada a partir de sua aplicação em outras minisséries policiais ou demais produtos teleficcionais seriados de curta duração, bem como a partir de sua implementação em cursos de formação de audiodescritores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Fernando. *Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal*. **TRANS. Revista de Traductología**, Málaga, n. 2, p. 15-30, 2007.

ALVES, Soraya Ferreira; TELES, Veryanne Couto; PEREIRA, Tomás Verdi. *Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais*. **Tradução & Comunicação – revista brasileira de tradutores**. [Online]. No. 22, 2011. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/viewPDFInterstitial/3158/1215>
Acesso em: 28 out. 2011

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. *A Formação de Audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica*. In: MOTTA, Livia Maria V. de Mello e ROMEU FILHO, Paulo (org.) *Audiodescrição: Transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

_____; e BRAGA, Klístenes Bastos. *Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de O Grão*. **Trabalhos em linguística aplicada**. Campinas, 2011, vol.50, n.2, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S010318132011000200008&lng=en&nr_m=iso&tlng=pt. Acesso em: 26 jan. 2012

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN. **UNE 153020**: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid, 2005. 12p

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290**: acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro, 2005. 10p. Disponível em: <<http://www.abnt.org.br>>. Acesso em: 10/07/2007.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Standards for audio description and code of professional conduct for describers**: based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States. [S.L.]: Audio Description Coalition, 2008. Disponível em: <<http://audiodescriptioncoalition.org>>. Acesso em: 05 out. 2008.

AUGUSTO, Sérgio. *Apontamentos para uma história do thriller tropical*. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 40, ago/ out. 1982, p. 60.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de: Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.

BAL, Mieke. *Introduction to the theory of narrative*. 2 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.

_____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EdUSP, 2002.

BENECKE, Bernd; DOSCH, Elmar. **Wenn aus Bildern Worte werden – Durch Audio-Description zum Hörfilm**. Tradução de: Marlene Holzhausen. München: Bayerischer Rundfunk, 2004.

BENECKE, Bernd. *Audiodescription: phenomena of information sequencing*. **Euroconferences MuTra: LSP Translation Scenarios**. Viena, 2007.

BERSCH, Rita. Introdução à tecnologia assistiva. Porto Alegre: Centro Especializado em Desenvolvimento Infantil, 2008. Disponível em: <http://www.assistiva.com.br/Introducao%20TA%20Rita%20Bersch.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2012

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. & THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2008.

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: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (org.) **Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language**. Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 175-188.

BRAGA, Klístenes Bastos. **Cinema acessível para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de *O Grão* de Petrus Cariry**. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **D.O.U.**, 20 dez. 2000. Disponível em: <<http://www3.dataprev.gov.br/SISLEX/paginas/42/2000/10098.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

_____. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nº 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **D.O.U.**, 3 dez. 2004. Disponível em: <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/23/2004/5296.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

_____. Decreto nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005. Dá nova redação ao art. 53 do Decreto nº 5.296, de dezembro de 2004. **D.O.U.**, 29 dez. 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5645.htm>. Acesso em: 15 jul. 2008.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006. **D.O.U.**, 28 jun. 2006a. Disponível em: <<http://www.se.df.gov.br/gcs/file.asp?id=5834>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 403, de 27 de junho de 2008. **D.O.U.**, 30 jun. 2008c. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/o-ministerio/legislacao/portarias>>. Acesso em: 02 jan. 2009.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 466, de 30 de julho de 2008. **D.O.U.**, 31 jul. 2008b. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/o-ministerio/legislacao/portarias>>. Acesso em: 02 jan. 2009.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 661, de 14 de outubro de 2008. **D.O.U.**, 15 out. 2008a. Disponível em: <<http://www.audiodescricao.com/acessivelportariasuspensao.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2009.

_____. Ministério das Comunicações. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. **D.O.U.**, 25 mar. 2010. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1589187/dou-secao-1-25-03-2010-pg-153> Acesso em: 02 jan. 2012

BRAUN, Sabine. *Audiodescription from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training*. **Linguistica Antverpiensia** NS6. 357-369, 2007.

_____. *Audiodescription research: state of the art and beyond*. **Languages and translations: papers from the Center of Translation Studies**. University of Surrey, 2008. Disponível em: <<http://epubs.surrey.ac.uk/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=translation>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

CALABRESE, Omar. Los replicantes. *Anàlisi*, Barcelona, n.9, p.71-90, 1984.

CAMERON, A. *Modular narratives in contemporary cinema*. New York: Palgrave McMillan, 2008.

CASADO, Ana Ballester. *La audiodescripción: apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación*. **TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia**, São Paulo, v. 13, 2007, p. 151-169.

CHICA, Antonio; SOLER, Silvia. *Traducir lo imposible*. La narrativa modular em el guión audiodescriptivo. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina; RODRÍGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (org.) *Un corpus de cine*. Teoría y práctica de la audiodescripción. Granada: Tragacanto, 2010.

DÍAZ CINTAS, Jorge. *Audiovisual translation today: a question of accessibility for all*. **Translating Today**, London, n.4, p.3-5, July, 2005.

_____. *Traducción audiovisual y accesibilidad*. **Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual**. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2007, p.9-23.

DOLOUGHAN, Fiona & ROGERS, Margaret. *To see things and texts: audiovisual translation, audiodescription and multimodality*. **Multimodal texts: engaging sign systems**. University of Portsmouth, 2005.

FERNÁNDEZ, Emilia Iglesias. *La dimensión paralingüística de la audiodescripción: un acercamiento multidisciplinar*. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina; RODRÍGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (org.) *Un corpus de cine*. Teoría y práctica de la audiodescripción. Granada: Tragacanto, 2010.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo*. São Paulo: Paulus, 2003.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. *Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes*. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. v. 2, n.4, 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/112> . Acesso em: 25 nov. 2010

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FIX, Ulla, ed. *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Erich Schmidt: Berlin, 2005.

FRANCO, Eliana & ARAÚJO, Vera. *Reading television: checking deaf people`s reaction to closed subtitling in Fortaleza, Brazil*. **The translator**. Vol. 9. N. 2. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003, p. 249-267.

FRANCO, Eliana P. Cardoso. **Revoicing the alien in documentaries: cultural agency, norms and the translation of audiovisual reality**. 2000. 278f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Católica de Leuven, Bélgica, 2000.

_____. *Legenda e áudio-descrição na televisão garantem acessibilidade a deficientes*. **Ciência e Cultura**. v. 58. n°. 1. Publicação SBPC: Universidade Estadual de Campinas, 2006, p. 12-13, Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v58n1/a08v58n1.pdf> Acesso em: 22/05/2007.

_____. *Em busca de um modelo de acessibilidade audiovisual para cegos no Brasil: um projeto piloto*. **TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia**, São Paulo: Humanitas – FFLCH/ USP, v. 13, 2007, p. 171-185.

_____. *Audiodescribing dance performance: an interdisciplinary project*. In: AUDIOVISUAL TRANSLATION, Montpellier. **Multidisciplinary approaches**. Conferência Internacional, Universidade Montpellier 3, França, 19-21 de junho de 2008. Disponível em: http://recherche.univ-montp3.fr/traduction_audiovisuelle/. Acesso em: 14 dez. 2008.

_____. A importância da pesquisa acadêmica para o estabelecimento de normas da audiodescrição no Brasil. Recife, UFPE, vol. 3, p. 1-14. jun. 2010. **Revista brasileira de tradução visual**. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/38>. Acesso em: 10 jul. 2010.

_____. et al. *Confronting amateur and academic audiodescription: a Brazilian case study*. **Tradução em Revista [Online]** , v. 11, p. 1-16, 2011. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0 Acesso em: 08 fev. 2012.

_____. *Audio Describing for an Audience with Intellectual Disability in Brazil*. In: Book of Programme and Abstracts of the 4th International Conference MEDIA FOR ALL. Audiovisual Translation: Taking Stock, 28 June-01 July, 2011, London, p. 84.

_____. Oficina de Audiodescrição no 1o. Encontro de Dança Inclusiva promovido pela Escola de Dança da UFBA, de 08 a 12/09/2010, Espaço Xisto Bahia.

FULTON, Helen. *Novel to film*. In: FULTON, Helen et al. **Narrative and media**. Australia: Cambridge University Press, 2005, p.96-107

GAMBIER, Yves. *Screen transadaptation: perception and reception*. **The Translator**, Manchester, v. 9, n.2, p.171-189, 2003.

GANCHO, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2004.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra/ Signo e Imagem, 1990.

GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun. *Introducing multidimensional translation*. **MUTRA: challenges of multidimensional translation: conference proceedings**, Saarbrücken, 2005, p. 1-15. Disponível em:
<http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf>. Acesso em: 31/08/2009.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*. São Paulo, n. 21, junho 2004.

GUTT, Ernst-August. *Translation and Relevance*. Cognition and Context. Manchester: St. Jerome, 2000.

HERNÁNDEZ-BARTOLOMÉ, Ana Isabel; MENDILUCE-CABRERA, Gustavo. *La semiótica de la traducción audiovisual para invidentes*. **Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica**, Madrid, n. 14, p. 238-254, 2005. Disponível em:
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00362842088072840032268/029215.pdf?incr=1>. Acesso em: 31 ago. 2009.

INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION. **Guidance on standards for audio description**. London, 2000. 35p. Disponível em:
<http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Description.doc>. Acesso em: 03 jan. 2009.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. **Lingüística e comunicação**. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, p. 63-72, 1991.

JIMÉNEZ HURTADO, Catalina. *Una gramática local del guión audiodescrito*. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. **Traducción y accesibilidad-subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual**, Frankfurt: Peter Lang, 2007a, p. 55-80.

_____. *De imágenes a palabras: la audiodescripción como una nueva modalidad de traducción y de representación del conocimiento*. In: WOTJAK, Gerd. Quo vadis translatoe? Leipzig: Frank & Timme, 2007b, p. 143-160.

_____; SEIBEL, Claudia et al. *Multisemiotic and multimodal corpus analysis: an application to audio description*. Comunicação apresentada na mesa-redonda: Quantifying Audiovisual Translation Research. **Media for All Conference**, 2009. Disponível em: <http://www.mediaforall.eu/all3/table3.html>. Acesso em: 16/04/2010.

_____; RODRÍGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (org.) *Un corpus de cine*. Teoría y práctica de la audiodescripción. Granada: Tragacanto, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. *Tradução audiovisual e acessibilidade: a audiodescrição dos créditos do filme “Happy Feet - O Pingüim”*. In: VI Semana de Estudos Lingüísticos e Literários de Pau dos Ferros, 2008, Pau dos Ferros. Tendências e abordagens em lingüística, literatura e ensino. Mossoró : Queima-Bucha, 2008a. v. 1. p. 1670-1678.

_____. *Tradução e acessibilidade: a audiodescrição dos créditos do filme “Noite no museu”*. In: XXII Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos, 2008, Maceió. Programação e Resumos, 2008b. v. 1. p. 242-243.

_____. *Audiovisual e acessibilidade: a audiodescrição inglesa dos créditos do filme “Letra e música”*. In: IX Encontro de Ciência Empírica em Letras, 2008, Rio de Janeiro. Caderno de resumos, 2008c. v. 1. p. 46-46.

_____. *Audio description and discursive strategies: a study on the construction of the characters in “Little Miss Sunshine”*. In: 3rd International Conference Media for All: quality made to measure, 2009, Antuérpia. Programme and Abstracts, 2009. v. 1. p. 58-58.

MONTEIRO, Alana M. Souza. **Um olhar sobre a audiodescrição de cenas de sexo em filmes de produção e co-produção brasileira**. 2011. 73f. Monografia (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MOREIRA, Lúcia Correia M. de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MOTTA, Livia Maria V. de Mello e ROMEU FILHO, Paulo (org.) *Audiodescrição: Transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

MÜLLER, Karin. *Rede Globo: 26 anos de minissérie*. 2008. Disponível em: http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Telenovela/ponencias/GT22_1MULLER.pdf. Acesso em: 02 mar. 2010.

NEALE, Stephen. *Genre*. London: British Filme Institute, 1980.

NERY, Silvana M. de Souza e CAMOCARDI, Elêusis Mirian. Nelson Rodrigues: do conto ao filme *A vida como ela é...*: o conto *Diabólica* e suas adaptações para as mídias televisivas e cinematográficas. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

OLIVEIRA JÚNIOR, Juarez Nunes de. **Ouvindo imagens: a audiodescrição de obras de Aldemir Martins**. 2011. 97f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

ORERO, Pilar. *Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain*. **Translation Watch Quarterly**, n.1, 2005, p. 7-18.

ORERO, P & WHARTON, S. *The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente 3*. Valero-Garcés and Sales-Salvador article.. Disponível em: http://www.jostrans.org/issue07/art_orero_wharton.php Acesso em: 23/06/2007

ORVATICH, Josiane. *Entrevista: Jorge Furtado*. **Juliette Revista de Cinema** n° 010, agosto/2009. Disponível em: <http://www.julietterevistadecinema.com.br/Blog/Blogger/2010/12/11/56468e86-763c-490d-92f6-92f87df51e72.aspx> Acesso em: 02 jan. 2011.

PACKER, Jaclyn; KIRCHNER, Corinne. **Who's watching? A profile of the blind and visually impaired audience for television and video**. New York: American Foundation for the Blind, 1997. Disponível em: <<http://www.afb.org>>. Acesso em: 05 out. 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PAYÁ, María Pérez. *Guión cinematográfico y guión audiodescritivo: un viaje de ida y vuelta*. 2007. 93f. Trabajo de Investigación (Programa Interuniversitario de Doctorado “Traducción, Sociedad y Comunicación”) – Universidad de Granada, Granada, 2007.

_____. *Recortes de cine audiodescrito: el lenguaje cinematográfico en “Taggetti Imagen” y su reflejo em la audiodescritión*. In: JIMÉNEZ HURTADO, Catalina; RODRÍGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (org.) *Un corpus de cine*. Teoría y práctica de la audiodescritión. Granada: Tragacanto, 2010.

PELI, E.; FINE, E. M.; LABIANCA, A. T. Evaluating information provided by audio description. **Journal of Visual Impairment & Blindness**, New York, v.90, Sept./Oct. 1996. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 05 out. 2011.

PIETY, Philip. *The language system of audio description: an investigation as a discursive process*. *JVIB* 98:8. 453-469, 2004

PUCCI JR., Renato Luiz. Anomalias Teóricas da Concepção Modernista do Audiovisual Brasileiro. *Fronteiras*, São Leopoldo (RS), v. VII, n. 03, p. 185-194, 2005.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

REMAEL, Aline. **Audio description for recorded SU, Cinema and DVD**: experimental stylesheet. 2005. Texto publicado on line para os alunos da HIVT. Disponível em: <<http://www.hivt.be>>. Acesso em: 03/01/2009

_____ & VERCAUTEREN, Gert. *Audio describing the exposition phase of films*. Teaching students what to choose. **TRANS. Revista de Traductología**, Málaga, n. 2, p. 73-93, 2007.

REUTER, Yves. *Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2ed. Tradução de: Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RODRIGUES, Iracema Vilaronga. **O potencial formativo do cinema e a audiodescrição: olhares cegos**. 2010. 146f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

ROLÓN, Alicia. *Luna Caliente de Mempo Giardinelli: de la violencia textual a la violencia sexual*. Gettysburg College, 1996.
Disponível em: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1996/Spanish-html/Rolon,Alicia.htm>
Acesso em: 24 nov. 2010

RONDINI, Luiz Carlos. *As minisséries da Globo e a grade de programação*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, 2007, Santos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1416-1.pdf>>. Acesso em: 06/03/2010

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho. *Com os olhos do coração: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil*. 2009. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SPERBER, Deidre & Dan Wilson. *Relevance*. Communication and Cognition. Oxford: Blackwell, 1995

SALWAY, Andrew. *A Corpus-based analysis of the language of Audio Description*. In: DÍAZ 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.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOURY, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, Poerter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ª ed. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.

VERCAUTEREN, Gert. *Towards an European guideline for audio description: a comparative analysis*. In: DÍAZ 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.

_____. Can relevance-oriented insights in film editing techniques help audio describers prioritise information?. *Marie Curie Euroconference. MuTra: LSP Translation Scenarios*. Vienna, 30 April-4 May, 2007b.

_____. *From fabula to film and back again*. In: 3rd. International Conference Media for all: Quality made to measure, 22-24 oct, 2009, Antwerp. Disponível em: http://www.mediaforall.eu/all3/pal_3d_vercauteren.html Acesso em: 05 fev. 2010

WOLF, Mauro. Gêneros y televisión. *Anàlisi 9*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

AGOSTO. Direção: Paulo José; Denise Saraceni e José Henrique Fonseca. Roteiro: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Produção: Central Globo de Produção. Elenco: José Mayer; Letícia Sabatella; Vera Fischer; Tony Tornado; José Wilker; Norton Nascimento. TV Globo Ltda., 1993-2004. 2 discos, versão especial compacta (451min.), cor.

AS NOIVAS de Copacabana. Direção: Roberto Farias; Maurício Farias e Mauro Farias. Roteiro: Dias Gomes; Ferreira Gullar e Marcílio Moraes. Produção: Central Globo de Produção. Elenco: Miguel Falabella; Reginaldo Faria; Patrícia Pillar; Hugo Carvana; Zezé Polessa. TV Globo Ltda., 1992-2009. 3 discos (8h 09min), cor.

BOCA do lixo. Direção: Roberto Talma. Roteiro: Silvio de Abreu. Produção: Central Globo de Produção. Elenco: Reginaldo Faria; Alexandre Frota; Sílvia Pfeifer; Stênio Garcia. TV Globo Ltda., 1990-2011. 2 discos, cor.

LABIRINTO. Direção: Dennis Carvalho; César Rodrigues; Mário Márcio Bandarra. Roteiro: Gilberto Braga. Produção: Central Globo de Produção. Elenco: Fábio Assunção; Antônio Fagundes; Malu Mader; Luana Piovani; Cláudia Abreu. TV Globo, 1998., cor. Disponível em:

http://www.youtube.com/results?search_query=labirinto+miniss%C3%A9rie&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=3&gs_upl=6531111958101122641201191015151013451160012-5.11610

LUNA Caliente. Direção: Jorge Furtado. Roteiro: Jorge Furtado; Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase. Produção: Central Globo de produção. Elenco: Paulo Betti; Ana Paula Tabalipa; Chico Diaz; Paulo José; Fernanda Torres. Rede Globo, 1999. 1 DVD (150min), cor.