

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

ALTIERE JUNIO LEAL SILVA

A ESCUTA DO FILME ACESSÍVEL

JUIZ DE FORA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

ALTIERE JUNIO LEAL SILVA

A ESCUTA DO FILME ACESSÍVEL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação do Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Juiz de Fora
Julho, 2018

TERMO DE APROVAÇÃO

ALTIERE JUNIO LEAL SILVA

A ESCUTA DO FILME ACESSÍVEL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini (orientador)
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis (examinador)
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luis Antonio Dourado Junior (examinador)
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora, 16 de Julho de 2018

Gostaria de deixar aqui registrado em palavras, o meu sentimento de agradecimento a todas as pessoas cúmplices — longe de confessar aqui um crime, pelo apoio ao ajudar a moldar este trabalho.

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão ao meus pais, Lúcio e M^a Helena, duas figuras mais que importantes, não só pelo suporte, mas também pela confiança durante a minha jornada acadêmica ao longo de todos esses anos — esta última realização não teria sido possível sem eles;

Ao professor e orientador Christian Hugo Pelegrini por acreditar na execução e relevância deste trabalho, e por sua particular paciência em relação às minhas propostas;

Igualmente gostaria destacar o papel dos demais mestres da UFJF, e das instituições de ensino que passei, e que de certa forma me conduziram até aqui;

Para finalizar, sou grato aos meus amigos que contribuíram de alguma forma para enfim abraçar a escrita — em especial à minha parceira de cinefilia de longa data, Alessandra; e ao Carlos, pois discutir as inquietações da *sétima arte*, incluindo MCU, não teria a mesma graça sem as suas palavras.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

Este trabalho por ora apresentado tem como objetivo discutir as questões envolvendo a audiodescrição e os fenômenos sonoros do filme. A audiodescrição é um recurso de acessibilidade no qual fornece uma faixa de áudio que descreve os elementos presentes em tela para espectadores com deficiência visual. À primeira vista, parece lógico que a audiodescrição deve focar em tornar acessível toda informação visual, e que, supostamente, deve ter prioridade em relação aos elementos da trilha sonora. Em função disso, boa parte das diretrizes para a audiodescrição carregam um viés de que o filme é um meio visual, auxiliado pelo som. Entretanto, o ruído, a música e o diálogo também desempenham papel fundamental como fenômenos sonoros repletos de significados na narrativa. A teoria do som no cinema não é reflexão de toda forma tardia, seu papel na construção de significados continua a crescer, como podemos basear nos textos de Michel Chion, Rick Altman, e David Bordwell. Hoje, o som é considerado essencial para a compreensão das imagens, em outras palavras, o som molda a imagem. Nossa proposta é destacar a importância da escuta no filme, com vistas a identificar os desafios impostos à audiodescrição. Na verdade, a audiodescrição demanda do espectador uma constante organização de representações oriundas de múltiplos canais, e dessa forma, as pistas sonoras podem ajudar na inferência da narrativa. Para ilustrar essa relação, propomos uma análise detalhada de algumas sequências do filme *Aquarius* (2016) com audiodescrição. Ainda que os aspectos da dimensão sonora do cinema possam representar desafios complexos para a produção da audiodescrição, existe um número ilimitado de alternativas na abordagem criativa para essa linguagem. Determinar qual delas pode ser eficaz, requer entender a existência dos fenômenos e sua relação com a imagem visual.

Palavras-chave: Audiodescrição, som, cinema.

ABSTRACT

The purpose of this study is to discuss the issues concerning audio description and the sound phenomena for film. Audio description is the technique used to promote accessibility, providing an additional soundtrack that describes the visual elements on screen for visually impaired audiences. At first, it seems very clear that audio description should attend to describe and make accessible every visual information, and it is supposed to have priority compared to other aspects of the soundtrack. As a result, many audio description standards convey that the film is mainly a visual medium, only supported by sound. However, noise, music and voice also play an important role as sound phenomena full of meanings in the film narrative. Sound theory in cinema is not a late concerning, its role in composing meanings continues to grow, as we can refer to Michel Chion, Rick Altman, as well as David Bordwell. Today, sound is considered essential for understanding visual images, in other words, sound shapes the big picture. We propose to highlight the importance of paying attention and listening to the film, so that identifying the challenges imposed to audio description practice. In addition to this, audio description demands of the audience a constant alignment of representations from multiple channels, as a consequence, soundtracks can increase the understanding of the film narrative. To illustrate, we propose a detailed film analysis of sequences of *Aquarius* (2016) with audio description. Despite some aspects that sound dimension of cinema incorporates complex challenges for the audio description practice, there are an unlimited number of creative alternatives to approach to this system of communication. Considering which one is effective requires understanding the presence of sound phenomena and its relation to the visual image.

Key-words: Audio description, sound, cinema.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Sequência 1	55
Quadro 2 – Sequência 2	59

Observação: os quadros incluídos no corpo deste texto foram descritos nas notas de rodapé com o objetivo torná-los acessíveis ao leitor com deficiência visual. É importante ressaltar que as descrições presentes neste texto não devem ser utilizadas fora do contexto deste trabalho.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ACB	American Council of the Blind
AD	Audiodescrição
Ancine	Agência Nacional do Cinema
Art.	Artigo (legislação)
CID	Classificação Internacional de Doenças
CIF	Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde
DCMP	Described and Captioned Media Program
DVD	<i>Digital Video Disc</i>
Hz	Hertz
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Libras	Língua Brasileira de Sinais
MinC	Ministério da Cultura
OMS	Organização Mundial da Saúde
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
Ofcom	Office of Communications
POA	<i>Point of audition</i> (ponto de escuta)
POV	<i>Point of view</i> (ponto de vista)
RNIB	The Royal National Institute of Blind People
SAv	Secretaria do Audiovisual
TCR	<i>Time Code Reading</i> (minutagem)
TV	Televisão
VOD	<i>Video On Demand</i> (vídeo sob demanda)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 Audiodescrição, uma tecnologia assistiva	9
1.2 Uma questão de abordagem do som no cinema.....	11
1.3 Uma questão de abordagem da audiodescrição no cinema.....	12
1.4 Traçando um contexto histórico.....	17
1.5 Caminhos para acessibilidade	19
1.6 Audiodescrição nos cinemas do Brasil	21
1.7 Tecnologias e modalidades para audiodescrição	23
1.8 Como saber o que falar?	26
2. A DIMENSÃO SONORA DO FILME	35
2.1 Estimular o ouvido	35
2.2 Sistema de três pistas	36
2.2.1 Ruído	37
2.2.2 Música.....	38
2.2.3 Palavra	40
2.3 Ouvir e interpretar os eventos sonoros.....	42
3. A ESCUTA EM <i>AQUARIUS</i> COM AUDIODESCRIÇÃO	49
3.1 Sobre o filme.....	49
3.2 Para uma análise da escuta do som	49
3.2.1 Sequência 1: ponto de escuta e outros eventos sonoros.....	50
3.2.2 Sequência 2: diálogo <i>versus</i> audiodescrição.....	56
3.2.3 Sequência 3: ruídos e acusmática do som.....	61
3.2.4 Sequência 4: som auto-referencial e ouvir o silêncio	63
3.2.5 Sequência 5: música diegética ou extradiegética e mais	66
3.2.6 Sequência 6: música que ilustra e mais.....	67
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
Sítios	75
Filmografia.....	77
ANEXOS	78
Anexo I – Ficha técnica de <i>Aquarius</i>	78
Anexo II – Transcrição da audiodescrição de <i>Aquarius</i>	79

1. INTRODUÇÃO

1.1 Audiodescrição, uma tecnologia assistiva

Falamos em filme acessível aquele que usa a audiodescrição¹ como recurso para oferecer acessibilidade aos espectadores com deficiência visual. A audiodescrição não é som *off*, tampouco *voice-over*. Na verdade, é algo similar a uma locução. Enquanto, o filme existe de forma independente, não podemos afirmar o mesmo sobre a audiodescrição. Quando ela é inserida em uma produção cinematográfica, um tipo de produção diferente do original é criado.

Dentro do campo dos estudos da tradução audiovisual, a audiodescrição se destaca como um importante recurso de comunicação. Ela tem fundamental importância para espectadores sem os tradicionais códigos visuais, em outras palavras, pessoas com deficiência visual, quer cegas ou com baixa visão (CASADO, 2007; SCHWARTZ, 2016). Tem como objetivo promover a acessibilidade e inclusão cultural à diversas manifestações artísticas e midiáticas, incluindo cinema e televisão, e espetáculos de toda forma (*ibid.*, 2007; *ibid.*, 2016). É através dela que tais espectadores têm a chance de inferir elementos visuais presentes na narrativa de um filme (REMAEL, 2012, p. 257).

A audiodescrição é considerada uma ferramenta de mediação, sendo transmitida através de um único canal sensorial: o auditivo (FRYER, 2013, p. 61). Sendo mais claro, o fluxo visual é substituído pelo verbal. Logo, tal prática é entendida com o pressuposto de que o verbal pode substituir com sucesso a informação visual (*ibid.* p. 65). Portanto, a audiodescrição pode ser considerada uma modalidade de tradução intersemiótica (CASADO, 2007, p. 160; JIMENÉZ, 2010, p. 17; SCHWARTZ, 2016, p. 57). Segundo Gianfranco Bettetini (*apud.* CASADO, 2007), traduzir pressupõe realizar a escrita de um novo texto em um sistema semiótico diferente do original. Assim, podemos assumir que traduzir envolve poder falar metalinguisticamente, ou seja, poder falar do “sentido das manifestações discursivas próprias ou produzidas por outros sistemas semióticos”.

Para uma conceituação consistente sobre o assunto, a audiodescrição para o cinema é um recurso de tecnologia assistiva apresentado através de uma faixa sonora

¹ Eventualmente o termo será apresentado pelas siglas AD daqui em diante.

adicional de narração, na qual procura descrever determinados detalhes dos elementos visuais (CASADO, 2007; FRANCO e ARAÚJO, 2011). Geralmente é feita entre as falas e diálogos dos personagens, ou ainda quando houver música e for necessário incluir alguma informação visual (NAVES *et al.*, 2016). As descrições procuram ser concisas e objetivas sobre aquilo que é visível em tela (SCHWARTZ, 2016); devendo tratar das características físicas dos personagens, gestos e expressões faciais, detalhes dos figurinos, adereços, aspectos do espaço e localizações geográficas, mudança de tempo entre as cenas, características da iluminação, até mesmo cores ou texto em tela, e assim por diante (BENECKE, 2004, p. 78; SNYDER, 2008, p. 192). A narração ocorre, na medida do possível, de maneira simultânea ao desenvolvimento das ações, ou seja, não existem pausas para que a audiodescrição ocorra separadamente. É interessante ressaltar que a prática leva em consideração a hierarquia de descrição na qual a pessoa com visão (audiodescritor) procura estabelecer em assistência à uma pessoa com deficiência visual (consultor).

Por se tratar de um tema relativamente novo no próprio meio acadêmico, podemos estender ainda mais a discussão sobre as definições que vêm sendo apresentadas ao longo dos últimos estudos, bem como por parte de profissionais da área, imprensa e instituições. Por essa razão, Letícia Schwartz (*op. cit.*, p. 137), destaca que “a audiodescrição e, em consequência, a profissão de audiodescritor, são conceitos ainda muito recentes, que merecem investigações mais profundas e debates mais intensos”.

Atualmente, o dicionário Michaelis² (2017), é o único na língua portuguesa a incluir o termo audiodescrição³, definindo como “recurso de áudio que auxilia pessoas com deficiência visual a compreender determinadas cenas e a narrativa de filmes, peças teatrais e programas de TV. Seu objetivo é, no intervalo das falas, descrever certos fatos relevantes do que está acontecendo, bem como o aspecto físico dos personagens, elementos essenciais do cenário, figurino etc”. Também inclui em seu léxico, o termo audiodescritor⁴, sendo o adjetivo para “aquele que grava a audiodescrição” (*ibid.*, 2017). A etimologia de ambos os termos têm o vocábulo

² Audiodescrição. Michaelis, 2017.

³ Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa adotado no Brasil a partir de 2009. Audiodescrição. Michaelis, 2017.

⁴ Audiodescritor. Michaelis, 2017.

composto do latim pelo prefixo “*audio*”, seguido por “*descrição*”, e “*descriptor*”, respectivamente.

1.2 Uma questão de abordagem do som no cinema

Por muito tempo a teoria do cinema ignorou o papel do som, muito em razão do modelo estético fundado no fim da década de 1920⁵, e pouco ainda se dedica à sua análise (AUMONT e MARIE, 2012, p. 275). Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 409), “estamos fortemente inclinados a pensar no som como simplesmente um acompanhamento para a real base do cinema: as imagens em movimento”. Porém, devemos entender que o som tem a qualidade de modificar ativamente a maneira como entendemos as imagens (*ibid.*, p. 410). Em virtude disso, podemos falar em fascínio pela imagem em detrimento ao som. Grande parte dos estudos ainda carregam a “visão tradicional do cinema como meio ‘essencialmente visual’⁶” (STAM, 2003, p. 237). Segundo Chion (2011, p. 33), “as consequências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer o som nos trabalhe fisiologicamente [...]; quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem [...]”. Lauren Jullier e Michel Marie (2009), também acrescentam que

a trilha sonora é a tradicional mal-amada das “leituras de filmes”. O vocabulário, a cultura, as visões de mundo (expressão reveladora) dos humanos são mais adaptados ao universo visual do que ao seu correspondente sonoro. No cinema, um e outro universo se completam, se refletem ou se combatem em uma interação perpétua: por isso é comum falar em “combinações audiovisuais”. Não se pode, entretanto, impedir o som de existir como tal e de fazer efeito acima da imagem. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 39).

O som começou a ser levado em consideração depois da segunda metade do século passado, em diversas perspectivas: psicológica ou psicofísica, formal, e semiótica (AUMONT e MARIE, *op. cit.*, p. 276). Entre alguns teóricos mais aplicados ao estudo do som, e que são contemplados no presente trabalho, estão Michel Chion, Rick Altman, e David Bordwell. Tendo isso em consideração, ainda mais raras são as fontes que se debruçam sobre a audiodescrição. Trata-se de tema pouco abordado na bibliografia especializada em língua portuguesa. Considerando o

⁵ Ver ARNHEIM, 2012.

⁶ Aspas no original.

acesso limitado ao material através de fontes digitais, ainda mais raras são as fontes disponíveis que discutem sua relação com o som do filme.

Avançando na discussão sobre o problema, podemos ainda afirmar que a prática e teoria cinematográfica do som também segue uma natureza “vococêntrica”⁷, ou seja, prioriza-se a voz humana como forma de expressão em oposição ao interesse às outras pistas sonoras (CHION *apud.* STAM, 2003, p. 241). Assim sendo, esse “vococentrismo” é, naturalmente, um “verbocentrismo”. Podemos identificar que o mesmo acontece com a audiodescrição; onde outras formas de som, como os ruídos, passam a ser subordinados, já não só à imagem e ao diálogo, mas também com a voz do narrador da audiodescrição. A prática da audiodescrição reside, senão no apreço pela palavra.

Bordwell e Thompson (2013), explicam que “muitas das informações primárias sobre a disposição do que está à nossa volta vêm da visão e, portanto, na vida comum, o som muitas vezes é simplesmente um pano de fundo para nossa atenção visual” (*ibid.*, p. 409). Isso explicaria, parcialmente, o porquê do som ser a técnica mais difícil de ser estudada no cinema, muito pelo fato de que estamos acostumados a negligenciar os outros sons ao nosso redor. Michel Chion (*op. cit.*, p. 13), acrescenta que, na verdade, isso deriva e faz parte da natureza humana. Ele ilustra que “se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção”. Em relação a isso, Bordwell e Thompson (*op. cit.*, p. 418), afirmam que “normalmente, nossa percepção filtra os estímulos irrelevantes e conserva o que é mais útil em um momento específico”.

1.3 Uma questão de abordagem da audiodescrição no cinema

Percebido ou não, de fato, o som é uma importante técnica cinematográfica por um número de razões que podemos discutir. O som envolve um sentido distinto da apreensão das imagens. A audição abre a possibilidade para aquilo o que Eisenstein (*apud.* BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 410) chama de “sincronização dos sentidos” – conseguir que um ritmo ou qualidade expressiva individual unifique imagem e som, uma das bases para a escrita do roteiro da

⁷ Termo originalmente usado por Michel Chion para destacar o apelo da voz humana e do verbo na palavra.

audiodescrição. Conseqüentemente, essas discussões nos provocam a pensar: qual a possível importância das pistas sonoras do filme para a audiodescrição? Qual o papel hierárquico da voz de locução frente aos outros canais acústicos do filme? Logo, seria possível que uma audiodescrição ao fazer o uso de uma variedade de abordagens representacionais por meio da fala, aumenta a demanda cognitiva do espectador, ou além, torna o processo mais envolvente e positivo ao deixar em segundo plano outras pistas sonoras, ou ainda, ambos?

Estendendo o problema, podemos questionar sobre a natureza intensamente visual dos filmes já no ato da produção da audiodescrição. O que significa que há uma grande quantidade de informações que potencialmente podem ser descritas durante as ditas “lacunas” na trilha sonora⁸. Ao mesmo tempo, existe a necessidade profissional que cabe aos audiodescritores de escolher e limitar sua interferência em momentos apropriados. Essa disparidade entre os modos visual e verbal na tradução audiovisual pode resultar em distanciar a função de fornecer acessibilidade de maneira efetiva. Na necessidade em traduzir um gama de elementos visuais, estaria a audiodescrição amparando na expressão verbal para garantir e supor uma determinada inferência do filme?

Este trabalho de pesquisa visa, assim, investigar algumas questões impostas à audiodescrição em função da iconicidade das narrativas cinematográficas. Primeiramente, é importante considerar que tradicionalmente o cinema se manifesta em uma série de códigos visuais e sonoros. Ao incorporar a audiodescrição, estes devem ser substituídos por códigos linguísticos derivados de uma narrativa escrita (o roteiro para audiodescrição). Por sua vez, passa a ser uma narração em áudio, e por fim integra-se aos ruídos, falas e diálogos, e músicas originalmente presentes na trilha sonora do filme.

Ao longo do texto a discussão será elucidada através da análise de sequências com audiodescrição para o filme *Aquarius* (2016), dirigido por Kléber Mendonça Filho. A intenção é buscar identificar a aplicação desse recurso de acessibilidade, determinando seu alcance em relação à imagem e os outros faixas acústicas originalmente presentes no filme.

⁸ O termo “trilha sonora” ficou popularmente associado à um dos produtos da indústria do entretenimento mais famosos: os álbuns com compilações das músicas ou orquestração presentes no filme. Ney Carrasco *et al.* (2013, p. 10) ressalta que esse produto trata-se, na verdade, da trilha musical do filme. Segundo Cardoso, trilha sonora é o conjunto de todas as faixas sonoras presentes no filme: diálogos, música e ruídos.

Abordar a audiodescrição a partir da perspectiva de descrever o que é visto em tela, assim como é conceituado por boa parte das bibliografias, pode soar um pouco simplista. Por um lado, Joel Snyder (*op. cit.*, p. 196), profissional e um dos teóricos mais tradicionais na área, afirma que os audiodescritores “devem aprender a ver com atenção o mundo ao seu redor, [...] e expressar os aspectos pertinentes dessas imagens através da linguagem, e técnicas vocais precisas e imaginativas que tornam o visual algo verbal”. Por outro lado, Fryer (2013) pondera que é necessário “descrever *explicitamente* apenas uma pequena parcela do que está disponível *implicitamente* aos olhos”⁹, sendo importante considerar a estrutura das frases e, além disso, o tom de voz, e ritmo etc. Todos esses fatores podem afetar a forma como os espectadores recebem as informações (FRYER, *op. cit.*, p. 61-62). Fryer (2013) ainda ressalta que por se tratar de uma narração verbalizada, na qual procura descrever informações essencialmente visuais, muitas das construções estéticas, temáticas e culturalmente válidas no cinema, e que são parte inerente à narrativa cinematográfica, podem se perder no processo de tradução audiovisual.

Como vem sendo discutido, esse aparente carinho excessivo pela imagem pode resultar em desconsiderar o som como elemento essencial para o filme. Na prática, os espectadores de um filme também podem construir a narrativa com base em índices sonoros à sua disposição (REMAEL, 2012, *loc. cit.*). Consequente, negligenciar o fato de que a audiodescrição deve coexistir de maneira harmônica com outros elementos sonoros presentes no filme é falhar na compreensão da importância do próprio som do filme como recurso capaz de narrar uma história.

A fórmula é simples: a imagem e o som são complemento para o filme, e assim deve ser para a elaboração da audiodescrição. Fryer (2010, p. 206) destaca que “o som, se utilizado de maneira eficaz, estimula não apenas nossos ouvidos, mas também nossa imaginação”, ao passo que elementos de sons verbais e não-verbais despertam ainda mais essa capacidade em deficientes visuais (*idem*, 2013, p. 147). Podemos aqui descrever uma série de funções em que ambos podem desempenhar no cinema: sugerir certo tom para a cena; definir um ritmo entre planos, cenas e sequências; indicar um local geográfico ou determinar certo período da história; definir e determinar personagens; conectar ideias e cenas; realçar ou diminuir a noção

⁹ Grifos no original.

de realismo; indicar mudanças na temporalidade e mudanças entre cenas; e por aí vai (THOM, 1999).

Ainda sobre as funções do som, podemos destacar que enquanto alguns carregam em si a natureza de autorreferencial das suas próprias fontes, ou até podem ser deduzidos pelo contexto, ou seja, não requer uma descrição adicional, eventualmente outros eventos sonoros, mais específicos, podem exigir um exercício maior por parte dos espectadores. Porventura, o oposto pode ocorrer, e a fonte sonora não correspondem, o que agrega um valor simbólico em relação à imagem. Logo, torna-se tarefa do audiodescritor distinguir quais sons devem ser explicitamente mencionados ao longo da narração.

Há mais. Deleuze (2013, p. 281), fala que “o circuito não é apenas o dos elementos sonoros, inclusive musicais, em relação à imagem visual, mas a relação da própria imagem visual com o elemento musical por excelência que penetra por toda a parte, *in, off*, ruídos, sons, falas”. Esta seria a capacidade de ubiquidade do som, ao contrário da imagem. Assim, o som pode ser um importante elemento de focalização¹⁰ na narrativa. Sabine Schlickers (2009, p. 244) observa que a perspectivação do filme, mediada na forma de focalização, é alcançada através de uma interação entre elementos da “ocularização”¹¹ (visão), e da “auricularização”¹² (audição), simultaneamente com outros elementos da forma: edição e a montagem. Esses seriam os elementos essenciais para a escritura do roteiro da audiodescrição. Schlickers (*ibid.*, p. 245), ainda argumenta que dado que o filme é “um sistema semiótico pluri-midiático”¹³ [...] capaz de transportar simultaneamente a informação visual e acústica”, existe a necessidade de decodificação dessa dupla perspectivação, uma vez que própria perspectiva e fluxo de informações dificilmente permanece constante por um período mais longo (aquilo que anteriormente apresentamos por se tratar de um processo cognitivo ativo). É particularmente importante lembrar que no contexto do filme *Aquarius*, aqui analisado, não existem diferentes partes de informação visual e acústica “discordantes”¹⁴. Em outras palavras, o canal acústico confirma o papel das imagens, o que adiciona um nível compreensível ao trabalho da audiodescrição das

¹⁰ Onde a câmera atua como narrador do filme. Tornar narratologicamente nítido e/ou destacar (SCHLICKERS, 2009, p. 244).

¹¹ Tradução nossa. No original *ocularisation* (SCHLICKERS, 2009, p. 244).

¹² Tradução nossa. No original *auricularisation* (SCHLICKERS, 2009, p. 244).

¹³ Tradução nossa. No original *plurimedial* (SCHLICKERS, 2009, p. 245).

¹⁴ SCHLICKERS, 2009, p. 245.

cenar, e do filme como um todo. Exemplo, a porta ao bater remete ao som de uma porta.

Este estudo ampara-se no princípio da pesquisa qualitativa através de abordagem exploratória do caso de nossa fonte primária, o próprio filme e sua audiodescrição, e por sua vez, embasando-se através de discussões originadas em fontes secundárias e terciárias (BOOTH *et al.*, 2008, p. 92). Para Maria Minayo (2001, p. 21), tal natureza “responde a questões muito particulares”. Logo, o caráter de pesquisa qualitativa tem como finalidade compreender um “universo de significados, motivos, aspirações [...], o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos” (*ibid.*, p. 21-22). Assim, revelamos nossa inquietude em um nível que não devemos reduzir ou quantificar através de operações variáveis. O alcance da pesquisa qualitativa em relação à análise da audiodescrição possibilita traçar características técnicas, estilísticas e simbólicas do filme em relação às ferramentas de tradução audiovisual.

Através desse método temos a possibilidade de analisar a complexidade da questão, e como resultado, inferir sobre os processos de realização da audiodescrição em filmes. A questão tem origem em como o som do filme é interpretado pelos audiodescritores, e os problemas específicos que a tradução audiovisual implicam. Por essa razão, é propomos aqui a análise qualitativa descritiva de particularidades encontradas nas sequências do filme *Aquarius*, onde podemos determinar a relação com o som e a audiodescrição. O objetivo específico é compreender quais formas são importantes na geração de significado entre aquilo que ouvimos originalmente no filme e o que a audiodescrição nos entrega, e como estas podem ser interpretadas, e se caso são adequadamente tratadas. Diante disso, a escolha pelo filme, e bibliografia correspondente foram fatores determinantes para caracterizar a necessidade do proposto, procurando contribuir de maneira positiva, e considerável para o estabelecimento dos estudos e prática da audiodescrição.

É interessante apontar que uma das principais capacidades do pesquisador está na sua natureza instintiva de explorador. Antonio Carlos Gil (2010, p. 27) afirma que a pesquisa exploratória tem como “propósito proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses”. Em função disso, o escopo desta pesquisa pretende verificar como as informações sonoras são tratadas em relação às da escala visual durante a audiodescrição do filme, e como

a inclusão ou ausência de significado semiótico, ou índices sonoros pode afetar o valor da experiência.

1.4 Traçando um contexto histórico

Nas últimas décadas muito tem sido feito para aprimorar as práticas e serviços de acessibilidade do entretenimento para pessoas com deficiência visual. Entretanto, ainda existem diferentes lacunas sobre o tema da audiodescrição, e mais especificamente em relação ao som do filme. Como parte dos estudos para este trabalho, propomos realizar um breve relato histórico acerca da audiodescrição, sua conceituação e convenções, legislação e uso de novas tecnologias para acessibilidade de filmes.

Grande parte das pesquisas mais consolidadas, e publicações revisadas pela academia em relação à audiodescrição dedica-se ao estudo do lado profissional da prática em tradução audiovisual. Os autores se dividem entre profissionais audiodescritores que também se dedicam à escrita de suas experiências, bem como pesquisadores oriundos de departamentos de tradução e linguística. Entre os principais audiodescritores e acadêmicos no cenário internacional estão Joel Snyder, Bernd Benecke e Catalina Jiménez. Já no âmbito nacional, podemos destacar o trabalho de Letícia Schwartz e Eliana Franco.

O americano Joel Snyder¹⁵ é, talvez, um dos mais tradicionais e pioneiros no campo profissional da audiodescrição. Snyder hoje é reconhecido internacionalmente pela sua contribuição efetiva em relação à audiodescrição desde a década de 1980. Durante toda sua carreira Snyder realizou diversos trabalhos como audiodescritor em peças teatrais, bem como na mídia televisiva e alguns filmes. Sendo ele o autor da célebre frase: “o visual torna-se verbal” (SNYDER, 2008).

Snyder (*ibid.*, p. 191) credibiliza o acadêmico Gregory T. Frazier por desenvolver os primeiros conceitos da audiodescrição. Durante a década de 1970, Frazier desenvolveu sua pesquisa para o mestrado na San Francisco State University, EUA. Além da certidão de nascimento americana no âmbito teórico, Snyder acrescenta que somente em 1980, surgiu a prática profissional também em solo ianque. Naquele ano Wayne White, gerente da House Stage, em Washington, formou

¹⁵ Para a biografia completa de Snyder ver: <www.audiodescribe.com/about/snyder.php>

um grupo de pessoas para assessorar em relação às questões de acessibilidade para espetáculos teatrais ao vivo, incluindo a possibilidade da audiodescrição. Fazia parte do mesmo grupo de assessoria Margaret Pfanstiehl, do Metropolitan Washington Ear, na qual estava a frente de um serviço de leitura de rádio que atendia pessoas cegas. A mesma instituição já vinha organizando regularmente em seus estúdios a transmissão de leituras de jornais e revistas para usuários cegos ou aqueles que tinham pouco acesso à mídia impressa. Já equipada com instalações de gravação e voluntários especializados em narração, Margaret e Cody Pfanstiehl, seu marido, desenvolveram o primeiro programa com audiodescrição contínua para as artes cênicas.

Enquanto os Estados Unidos podem ser considerados o começo da prática da audiodescrição, é na Europa e Reino Unido em que podemos reconhecer grande parte dos principais desenvolvedores da técnica, o maior número de publicações sobre o tema, e conseqüentemente o estabelecimento e consolidação de convenções e normas universais para audiodescrição.

Existe um certo impasse acadêmico ao estabelecer quando a audiodescrição surgiu efetivamente no Brasil. Flávia O. Machado (2011, p. 99), atribui os esforços feitos pela pedagoga Maria Cristina Martins ao realizar experiências narrando ao vivo algumas sessões de filmes no Centro Cultural Louis Braille em Campinas (SP), ainda no ano de 1999. Por outro lado, boa parte corrobora a ideia de que somente em 2003, através da mostra temática *Assim Vivemos* na qual disponibilizou para o amplo público sessões com audiodescrição (MIANES, 2012, p. 165). Na ocasião, o filme *Irmãos de fé*, dirigido por Moacyr Góes, também foi exibido com o recurso de acessibilidade, vindo a ser distribuído comercialmente pela Sony Pictures no ano seguinte (FRANCO e SILVA *apud*. ADERALDO e NUNES, 2011, p. 70). A iniciativa é conhecida por apresentar filmes sobre pessoas com deficiência, na qual é inspirada em um festival com esse modelo na Alemanha.

Nesse meio tempo diferentes eventos e iniciativas foram realizadas com a finalidade de introduzir a modalidade, e foi só nos últimos anos através de legislações específicas que a prática passou a se tornar comum em programas televisivos, e em alguns títulos de filmes desde a sua exibição comercial. Em função do reflexo do sistema aplicado pelas *majors*, grande parte dos filmes disponíveis no mercado exibidor com audiodescrição são produções americanas ou tem chancela Globo Filmes (como é o caso do próprio *Aquarius*); reservando-se uma pequena parcela de mercado para os filmes com menor orçamento e alcance midiático.

1.5 Caminhos para acessibilidade

A Constituição¹⁶ (BRASIL, 1988), Art. 5º, diz que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza”; e acrescenta em seu Art. 215, que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Não existe dúvida sobre a necessidade de tal compromisso. A equivalência de direitos de qualquer cidadão brasileiro portador de deficiência não deve ser considerada somente importante, e sim um fator evidente para a sociedade. Mais além, discutir ações efetivas de inclusão é promover o bem-estar entre usuários de qualquer serviço de acessibilidade. Assim, fomentar tais práticas de acessibilidade para deficientes visuais aos bens culturais como em obras cinematográficas e audiovisuais, passa a ser mais uma peça fundamental nesse grande processo. Isso é fazer com que os direitos de um montante da população brasileira sejam respeitados e façam parte da rotina. Logo, este também se faz um tema de essencial relevância no âmbito acadêmico.

A audiodescrição é apenas um dos diversos recursos que estimulam a acessibilidade prevista em lei através dos instrumentos jurídicos e normativos vigentes no Brasil. Como já foi discutido, a acessibilidade é um direito pleno de todos, o que também faz com que seja um fator importante a se pensar em todas as fases de produção e distribuição de conteúdo de entretenimento.

Segundo dados do IBGE¹⁷(2010), cerca de 45,6 milhões da população residente no Brasil apresentava algum tipo de deficiência, incluindo deficiência auditiva, visual, motora, intelectual ou mental, ou múltipla. Desse total, cerca de 6,5 milhões apresenta algum nível de deficiência visual, sendo cerca de 6 milhões com baixa visão, e outras 582 mil com deficiência visual severa (cegueira¹⁸), contabilizando a deficiência que mais ocorre entre a população brasileira. Ainda que existe um contínuo esforço para a regulamentação efetiva dos direitos das pessoas com deficiência na sociedade brasileira, tais indivíduos ainda passam por inúmeras dificuldades para considerar a plena realização e satisfação desses direitos, como a garantia ao consumo de entretenimento e outros bens culturais.

¹⁶ Constituição da República Federativa do Brasil - Art. 215. Título VIII Da Ordem Social; Capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto; Seção II Da Cultura.

¹⁷ Censo Demográfico. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.

¹⁸ Privação do sentido da visão em um ou ambos os olhos (HOUAISS, 2009, p. 432).

Dentro do grupo de pessoas com deficiência visual, devemos considerar diferentes níveis de capacidade do sentido da visão. Mianes (*op. cit.*, p. 150) aponta que

no que diz respeito a definições clínicas da deficiência visual, talvez seja mais comum dizer que deficiente visual é aquele que não enxerga ou que enxerga muito pouco. Esta divisão simplista foi sendo aprimorada e desenvolvida a partir do momento em que a medicina passou a classificá-la em diferentes níveis, criando parâmetros específicos e aferíveis cientificamente do que seria “enxergar bem”. (MIANES, 2012, p. 150).

De acordo com a Classificação Internacional de Doenças¹⁹ (CID-10), criada pela Organização Mundial da Saúde²⁰ (OMS), a deficiência visual divide-se em dois amplos grupos: a baixa visão²¹ e a cegueira²². Falamos em agrupamentos através de escalas oftalmológicas medidas pela acuidade visual e alcance do campo visual, ou seja, extensão em metros que a visão e sensibilidade aos contrastes e outras limitações de cada indivíduo pode chegar (CONDE, 2016, p. 2). Sylvia Nunes e José Lomônaco (2010), acrescentam que o diagnóstico também deve considerar outras formas de percepção por parte de cada indivíduo, incluindo a apreensão do mundo externo por meio do tato, olfato, sinestesia etc.

De acordo com Marta Gil (2000, p. 6), o grupo de pessoas com baixa visão é composto por indivíduos com capacidade de visão reduzida, apresentando algum resíduo visual de forma satisfatória, sendo possível identificar e enxergar a curtas distâncias, ou aqueles que percebem formas indefinidas. Também existem os casos de indivíduos que percebem projeções luminosas, podendo distinguir entre claro e escuro, ou identificar a direção da fonte de iluminação (CONDE, *op. cit.*, p. 2).

Já o grupo de pessoas com cegueira é composto por indivíduos com diferentes níveis de deficiência visual grave, ou seja, o indivíduo cego, privado da visão (HOUAISS, 2009, p. 432). A cegueira não se trata da incapacidade de ver, e sim do dano da visão em um ou ambos os olhos, e em níveis incapacitantes para o exercício de atividades diárias. Falamos em cegueira total quando se pressupõe a completa perda da visão, isto é, não existe a percepção luminosa em ambos os olhos (CONDE, *op. cit.*, p. 2). A perda ou ausência total da visão pode ser adquirida ou

¹⁹ Código adotado para a realização de perícias médicas com a finalidade de classificar diferentes doenças.

²⁰ International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD-10), 2016.

²¹ Igualmente definido como visão subnormal, ou ainda visão legal ou profissional.

²² Sendo o primeiro grande grupo classificado pelo código H53, e o segundo pelo H54.

congenita. O indivíduo que perde a visão (gradual ou repentina em função de acidente ou doença²³) em determinado momento da vida, tem a capacidade de se adaptar através de memórias visuais (GIL, M., *op. cit.*, p. 8). Por outro lado, a pessoa que nasce sem a capacidade de visão, ou adquire a cegueira ainda na fase pré-linguística²⁴, pode apresentar uma relação diferente com representações visuais, associando assim, a construção abstrata desses conceitos, ou ainda experiências táteis ou auditivas. Nesses dois últimos casos, pessoas com tais características são aquelas que assimilam melhor noções ou conhecimentos através da prática diária (HOUAISS, *op. cit.*, p. 241).

1.6 Audiodescrição nos cinemas do Brasil

Hoje podemos afirmar que a prática da audiodescrição no Brasil vive uma gradual profissionalização, e avanço na concretização de leis para a regulamentação. A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência²⁵, nº 13.146 de 06 de julho de 2015, em vigor desde janeiro de 2016, trata do direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer, incluindo programas de TV, cinema, teatro e outras atividades culturais em formato acessível. Ainda em 2016, a padronização da audiodescrição foi então tratada pela Ancine²⁶, através da instrução normativa 128, na qual estabelece normas gerais de acessibilidade visual e auditiva para a distribuição e exibição em todas as salas comerciais de cinema no Brasil. Entre as disposições gerais, a agência estabeleceu que cabe ao distribuidor ofertar ao exibidor cópia de todas as obras audiovisuais por ele distribuídas com recursos de acessibilidade, incluindo recursos de legendagem, legenda descritiva, audiodescrição e Libras. Conseqüentemente, é dever dos exibidores disponibilizarem tecnologia assistiva na modalidade fechada individual aos espectadores que solicitarem tal serviço. O mesmo documento ainda finaliza dispo-

²³ As principais causas de cegueira e baixa visão são: retinopatia da prematuridade; catarata congênita; glaucoma congênito; atrofia óptica; degenerações retinianas e alterações visuais corticais; diabetes; descolamento de retina ou traumatismo ocular (GIL, M., *op. cit.*, p. 10).

²⁴ A cegueira adquirida ainda na infância até os cinco anos (fase pré-linguística) também é considerada cegueira congênita. Geralmente, a cegueira congênita pode ocorrer no parto ou logo nas primeiras semanas.

²⁵ BRASIL, 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

²⁶ Ancine, 2016. Instrução Normativa, nº. 128.

que todos os projetos de produção²⁷ cujo fomento, ou parte dele, seja proveniente do Prêmio Adicional de Renda deverão estimar em seus orçamentos tais recursos técnicos, seguindo regras previamente estabelecidas pela mesma entidade.

Anteriormente, os recursos de acessibilidade já vinham sendo gradualmente implementados nas redes de televisão que operam no Brasil. Iniciando com a Lei nº 10.098²⁸, sancionada em dezembro de 2000, conhecida como Lei da Acessibilidade. Na qual estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Em seu texto a Lei da Acessibilidade destaca a importância e dever do Poder Público em procurar promover, e estabelecer “mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura, ao esporte e ao lazer” (BRASIL, 2000). Somente em 2011, a audiodescrição passou a ser implementada na programação televisiva brasileira. Em 1º de julho de 2011, passou a ser obrigatória no total de duas horas semanais pelas emissoras de televisão aberta que disponibilizavam sinal digital. Naquela época, visando cumprir a Portaria nº 188²⁹, publicada em março de 2010, pela Anatel e Ministério das Comunicações, apenas algumas emissoras de televisão divulgaram a programação com audiodescrição. Foi em 1º de julho de 2013, que a quantidade de horas semanais foi ampliada, passando para quatro horas. A determinação também era parte da portaria criada pelo Ministério das Comunicações. Para Letícia Schwartz (*op. cit.*, p. 148), esse momento pode ser definido como essencial para a formação de um interesse pelo fenômeno da audiodescrição, e conseqüentemente pela profissão em si.

A noção de acessibilidade deve passar pelo conceito de “equivalência”, ao contrário de impor uma suposta igualdade, considerando soa utópico fornecer acesso igual a todas as pessoas com necessidades tão diferentes. Para ilustrar, seria impraticável descrever em detalhes minuciosos tudo o que se passa em tela, devido uma série de condições, como relação ao tempo das ações em cena, podendo assim, interferir no processamento das diferentes fontes de informação. Portanto, é mais

²⁷ O filme *Aquarius* (2016) foi produzido e finalizado com recursos públicos operados e/ou geridos pela Ancine por meio da Lei nº 8.313/91.

²⁸ BRASIL, 2000. Acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

²⁹ ANATEL, 2010. Normas do Ministério das Comunicações.

apropriado buscar equivalência na tradução de conteúdo visual do filme, encontrando termos de linguagem correspondentes que ofereçam oportunidades semelhantes para os espectadores receberem e processarem o conteúdo. Além disso, não há razão para acreditar que as pessoas com deficiência visual não seriam receptivas à linguagem conotativa da audiodescrição, uma vez que pertencem à mesma sociedade e, portanto, à “comunidade da fala” como as pessoas com visão.

1.7 Tecnologias e modalidades para audiodescrição

Diferentes tecnologias podem ser aplicadas para disponibilizar a audiodescrição, dependendo das condições de investimento, alcance de público, e até condições de exibição. Como o trabalho aqui em questão irá focar no estudo de filmes, iremos discutir como é aplicado primordialmente nas salas cinema de circuitos comerciais. Em função disso, deixaremos de lado outras formas de entretenimento que também fazem o uso de tal recurso, como peças de teatro, óperas e galerias de arte (audiodescrição ao vivo ensaiada ou simultânea, ou previamente gravada), e para a programação televisiva (através de função canal de áudio secundário).

Segundo Schwartz (2012, p. 138), a audiodescrição “pode obedecer a três formatos distintos: gravada, ao vivo e simultânea”. A AD gravada é “geralmente utilizada em filmes de cinema, DVDs e programas de televisão”³⁰, bem como em museus e instalações artísticas. Schwartz (*ibid.*, p. 138-139), ainda acrescenta que “a locução deve ser cronometrada, registrada e inserida na obra original”, sendo a “modalidade mais exigente em relação aos recursos vocais do narrador”. Por outro lado, a audiodescrição ao vivo “acontece em espetáculos de teatro, por exemplo, onde, apesar da precisão do roteiro, exige-se certa maleabilidade na adequação a eventuais diferenças no ritmo a cada apresentação, assim como inclusão de improvisos por parte dos atores ou interferências da platéia” (*ibid.*, p. 139). Em poucos casos são realizadas sessões de filmes com audiodescrição ao vivo, como em experimentos. Ao passo que a audiodescrição simultânea “está presente em eventos em que não é possível prever os acontecimentos com antecedência, como em programas ao vivo ou competições esportivas” (SCHWARTZ, 2012; BENECKE, 2004; SNYDER, 2008; FRANCO e ARAÚJO, 2011).

³⁰ SCHWARTZ, 2012, p. 138.

O recurso pode ser disponibilizado através das opções na modalidade da audiodescrição “fechada individual”³¹ ou “aberta”. A audiodescrição fechada individual, ou simplesmente fechada, é aquela onde apenas o próprio espectador, quanto usuário, pode ouvir o recurso individualmente através de fones de ouvidos conectados ao aparelho ou dispositivo móvel responsável pela transmissão, sem incomodar o restante do público presente na mesma sessão. Essa modalidade é aplicada aos filmes com larga exibição comercial nos cinemas, e que posteriormente serão lançados em diferentes plataformas, como as digitais (VOD ou descarregamento digital), ou ainda comercialização em mídias DVD ou *Blu-ray (home video)*. Já a opção da audiodescrição aberta é aquela em que todos os espectadores presentes na sala de exibição terão acesso ao mesmo áudio, juntamente com a trilha sonora do filme. Essa opção é por vezes feita em ocasiões para a apresentação do recursos para o grande público, como em eventos que priorizem a acessibilidade. Entre essas duas modalidades apresentadas, a que melhor atende seu público-alvo é aquela disponível como audiodescrição fechada individual, muito em função da comodidade oferecida.

O primeiro modelo para audiodescrição, e que tradicionalmente ocupa as salas de cinema de alguns países desde a última década, como Reino Unido, Estados Unidos e Austrália, é feito através de equipamento próprio para o uso da tecnologia, composto por fone de ouvido e um pequeno receptor e transmissor via frequência de rádio FM³² (NAVES *et al.*, 2016, p. 22). A unidade também apresenta controles básicos, incluindo o volume e menu de acesso. Enquanto o áudio é transmitido pelas frequências de rádio FM através de um canal (L) para os aparelhos individuais e fones do usuário, a trilha sonora original do filme é dirigida regularmente pelo sistema acústico instalado na sala de cinema (*ibid.*, p. 22). Assim que acomodado em qualquer poltrona da sala de exibição, e o filme começar a ser exibido, o espectador passa a receber a transmissão da audiodescrição. Depois de finalizada a sessão, o equipamento é devolvido à bilheteria.

Em função dos altos custos para implementação dessa tecnologia nas redes de cinema, outro modelo de oferta comercial da audiodescrição vem ganhando espaço. A AD disponibilizada através de aplicativos³³ eletrônicos em dispositivos

³¹ Aqui, entre aspas, apenas para destacar o termo em sua modalidade para audiodescrição.

³² Similar ao que acontece durante as transmissões de tradução simultânea.

³³ *Software* desenvolvido para ser instalado em um dispositivo eletrônico móvel, *smartphone* ou *tablet*.

móveis³⁴ vem sendo uma alternativa no Brasil. Para esse trabalho iremos destacar a iniciativa feita através do aplicativo WhatsCine³⁵ (atualmente interrompido no Brasil desde o final do ano de 2017).

O aplicativo Whatscine foi desenvolvido através de uma parceria entre desenvolvedores e pesquisadores da Universidade Carlos III, em Madri na Espanha (Whatscine, 2017). Por sua vez, a Ktalise Assessoria e Tecnologias³⁶ (2017), foi a responsável por comercializar³⁷ o conteúdo no Brasil. O aplicativo oferece acessibilidade através de três recursos diferentes, entre eles: a audiodescrição, podendo ser feita via fones de ouvido individuais; conteúdo para intérpretes da Libras, apresentada através dos visores dos dispositivos móveis; e legendas descritivas, através através da tela dos aparelhos. Para a sua disponibilização, o aplicativo Whatscine é descarregado no aparelho móvel do usuário. Assim feito, o primeiro passo é iniciar o aplicativo, selecionar o item “Conteúdo Brasil” na lista, e por fim, escolher o título disponível, e entre os recursos de acessibilidade que desejaria receber. Logo em seguida o conteúdo é descarregado no aparelho. Caso o recurso a ser utilizado seja a audiodescrição, o espectador pode procurar se acomodar, e em seguida conectar os fones de ouvido, selecionar o conteúdo previamente descarregado, e sincronizar o mesmo assim que o filme iniciar. O processo de sincronização é feito através da tecnologia do reconhecimento de áudio, por isso depende que inicie a exibição do filme em tela. Durante essa etapa é necessário conexão com uma rede de dados, ou a disponibilização de rede *Wi-Fi* por parte das salas de exibição. Da mesma maneira, esse recurso possibilita acessibilidade para versões em *home video* (mídias pré-gravadas como DVD e *Blu-ray*) e VOD. Todo o conteúdo em português brasileiro foi produzido através da parceria entre a BRDN Conteúdos Acessíveis³⁸ (2017), e a Mais Diferenças³⁹ (2017), uma associação qualificada como OSCIP⁴⁰ pelo Ministério da Justiça e como Entidade Promotora de Direitos Humanos pela Secretaria de Justiça do Estado de São Paulo. Ambas trabalham há certo tempo na elaboração de recursos de acessibilidade, incluindo

³⁴ Incluindo telefone celular, dispositivo *tablet* e similares.

³⁵ www.whatscine.es

³⁶ www.ktalise.com

³⁷ As organizações e empresas privadas aqui citadas, objetos parciais deste trabalho, têm como único objetivo a pesquisa acadêmica, procurando abster-se de qualquer intenção direta de criar filiações.

³⁸ BRDN Conteúdos Acessíveis, 2017. www.brdnaccessibilidade.com

³⁹ Mais Diferenças, 2017. www.maisdiferencas.org.br

⁴⁰ OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

audiodescrição, tradução e interpretação em Libras, legendas descritivas, e menu acessível para cinema, televisão, publicidade etc. Além de *Aquarius*, o aplicativo já disponibilizou títulos de filmes como *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), *Pequeno Segredo* (David Schurmann, 2016), *TOC: Transtornada Obsessiva Compulsiva* (Paulinho Caruso e Teodoro Poppovic, 2016), entre outros (WHATSCINE, 2017).

1.8 Como saber o que falar?

Essa seria uma pergunta sem uma resposta definitiva. Sabemos que nada está cimentado em relação à audiodescrição. Leticia Schwartz (*op. cit.*, p. 143) afirma que há algum tempo existe a proposta de sugerir uma normatização para a audiodescrição. Hoje, a ABNT⁴¹ (2005), apenas define a descrição em áudio de imagens e sons como “narração descritiva em voz de sons e elementos visuais-chave [...] despercebidos ou incompreensíveis sem o uso da visão”. Em tese essa é uma definição que não contempla toda complexidade da audiodescrição, porém até o texto ser revisado e acontecer uma nova publicação leva certo tempo. Schwartz (*ibid.*, p. 144), reforça a discussão acrescentando que procurar criar certas diretrizes não seria uma maneira canônica de reger o processo, pois “a audiodescrição exige uma constante adequação às características peculiares a cada novo produto, condição que inviabiliza qualquer tentativa de imposição de regras definitivas”. Na verdade, essa seria uma atitude mais próxima de consolidar a audiodescrição como prática no cenário brasileiro.

Ainda que a essência de qualquer atividade criativa é a liberdade como forma de expressão, e a audiodescrição, enquanto parte disso, tem sua dualidade entre arte e técnica, também abre espaço para uma série de procedimentos necessários para cumprir sua função. Ao passo que a audiodescrição é um recurso de escrita e narração criativa para tornar conteúdo de entretenimento acessível, passa a ser objeto de estudo no sentido convencionar padrões para um amplo público. De fato, atualmente ainda não existem leis que regulamentam um padrão para a feitura da audiodescrição no Brasil. Até o presente momento, o que chegamos mais próximo foi através do Guia Para Produções Audiovisuais Acessíveis⁴², criado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em 2016. O material procura abordar procedimentos técnicos

⁴¹ NBR 15290: Acessibilidade em comunicação na televisão. ABNT, 2005.

⁴² NAVES *et al.* Guia Para Produções Audiovisuais Acessíveis. MinC e SA, 2016.

para todos os processos da audiodescrição, janela de interpretação para Libras, além de discutir a legendagem descritiva para surdos e ensurdecidos. É importante ressaltar, que atualmente, não existe a participação ativa dos consumidores através de consultas públicas para construir um modelo conceitual, e relevante de produção da audiodescrição, a fim de indicar qual abordagem pode ser mais aceita, ou se alguma outra maneira de construir representações seria mais eficiente.

Devemos ter em mente que existe a necessidade em produzir conteúdo com tal padrão tanto na programação televisiva, quanto para os cinemas, existe sobretudo, a urgência de estabelecer uma norma de qualidade que atenda o maior número possível de espectadores, e que venha orientar uma tendência aos trabalhos. Ainda que isso possa parecer uma possibilidade distante, hoje em dia também podemos encontrar e, usar como base uma série de outros documentos que também buscam discutir de forma contínua, e a formular diretrizes para um possível padrão de trabalho do audiodescritor.

O American Council of the Blind⁴³ (2017), mantém uma iniciativa intitulada *The Audio Description Project*, onde vem trabalhando ao longo dos últimos anos em um guia padrão para a audiodescrição. Outro exemplo que vem sendo desenvolvido nos Estados Unidos, é o projeto *Described and Captioned Media Program*⁴⁴, uma iniciativa mantida pelo Departamento de Educação dos Estados Unidos que fornece à diversas escolas conteúdos com o recurso da audiodescrição. Já o Ofcom⁴⁵ (2017), órgão responsável pela regulamentação de todos os serviços de telecomunicações, postais, VOD, TV, e rádio no Reino Unido, tem uma seção sobre a aplicação de padrões da audiodescrição seguindo o documento *Code on Television Access Services*. Outra fonte britânica de importância é a organização The Royal National Institute of Blind People⁴⁶ (2017), que disponibiliza em seu endereço eletrônico uma série de informações sobre o assunto. A seguir, apresentamos uma série de elementos que podemos considerar essenciais para o processo da audiodescrição de uma obra audiovisual.

Basicamente, todo o processo pode ser dividido em grandes três etapas de trabalho: pré-produção, produção e pós-produção da audiodescrição. Segundo

⁴³ American Council of the Blind (ACB) e The Audio Description Project (ADP), 2017.

⁴⁴ The Described and Captioned Media Program (DCMP), 2017.

⁴⁵ Ofcom – Office of Communications, 2017.

⁴⁶ The Royal National Institute of Blind People (RNIB), 2017.

Schwartz (*op. cit.*, p. 137), todo o trabalho comporta, no mínimo, uma equipe de quatro profissionais. A pré-produção pode incluir desde o estudo do material e escrita de roteiro, até ensaios e ajustes na roteirização; a narração e a gravação do áudio estará reservada ao momento de produção; e por fim, a pós-produção, onde é feito os ajustes de edição, e sincronização com o suporte final.

A audiodescrição gravada pressupõe um roteiro, o qual será narrado e gravado por um locutor. Tanto o roteirista quanto o locutor são nomeados audiodescritores, porém aqui iremos usar nomenclaturas que identificam cada parte do processo. Assim, escrita do roteiro é reservado ao profissional audiodescritor-roteirista. Geralmente esse profissional é oriundo de diversas áreas tais como das Letras, especialmente tradutores, bem como do Cinema, Artes cênicas, e Comunicação. Suas principais habilidades originam da capacidade de “sumarizar informações, aguçada capacidade de observação, vasta cultura geral, gosto pela pesquisa acerca dos temas a serem descritos e grande domínio da língua portuguesa” (*ibid.*, p. 138). Também é comum que esse profissional da audiodescrição trabalhe em parceria com um consultor⁴⁷ da AD durante diferentes etapas, especialmente em função da necessidade de ajustar o roteiro para o público-alvo.

Toda produção para audiodescrição inclui dois elementos essenciais: a informação que está sendo descrita e como essa informação é representada. Na primeira fase de trabalho, o contato e estudo com o tipo de obra é importante para determinar o tipo de escrita do roteiro a ser narrado⁴⁸. Assim como qualquer processo criativo, a escrita desse roteiro inevitavelmente passa pelo trabalho subjetivo do audiodescritor. De qualquer maneira, o profissional deve atentar para certas convenções, procurando empregar determinados padrões e técnicas difundidas em países onde a audiodescrição vem sendo amplamente discutida ao longo dos últimos anos; e mais recentemente, aquele disponibilizado pelo MinC, através da SAV, no qual apresenta orientações na elaboração da audiodescrição⁴⁹. Vale ressaltar que essa

⁴⁷ O consultor pode ser um técnico em alguma área específica, ou um profissional com deficiência visual no qual presta assessoria integral ao projeto. Schwartz (2012, p. 140) acrescenta que é fundamental a participação de pessoas com deficiência visual no projeto, sendo “na qualidade de consultor durante o acompanhamento da criação do produto”, ou ainda, “[...] na condição de consumidor participativo do produto final, oferecendo *feedback*”.

⁴⁸ É interessante ressaltar que não necessariamente o audiodescritor-roteirista será o mesmo profissional a ser o audiodescritor-narrador.

⁴⁹ NAVES *et al.* (org.). Guia Para Produções Audiovisuais Acessíveis, 2016.

ação significa o primeiro passo para o estabelecimento de um padrão que busca contemplar e reafirmar técnicas universais para a acessibilidade.

Em regras gerais, a audiodescrição nunca deve confundir, desviar ou distrair a atenção do espectador. Segundo Schwartz (*op. cit.*, p. 137), é fundamental que o audiodescritor “tenha a capacidade de se colocar no lugar do espectador, prevendo sua maneira de entender, imaginar e interpretar as imagens que estão sendo transmitidas”. A audiodescrição deve apenas complementar os elementos já existentes do filme, procurando evitar a sobreposição de informações (ACB, 2017)⁵⁰. Devendo sempre considerar que “[...] a interpretação é sempre uma prerrogativa do espectador, que, da mesma maneira que aquele que enxerga, fará uso de suas próprias referências culturais para construir o sentido da imagem ou da cena” (SCHWARTZ, *op. cit.*, *loc. cit.*).

A quantidade de informações visuais descritas no roteiro para audiodescrição é determinada seguindo uma prioridade, onde a faixa sonora original, incluindo falas e diálogos, ruídos e músicas deve ser considerada como prioridade, ou seja, procurando não interferir. Assim, a locução para audiodescrição deve ser incluída, preferencialmente, entre falas e diálogos dos personagens (NAVES *et al.*, *op. cit.*, p. 20). No entanto, é importante notar que nem toda lacuna é preciso ser preenchida. Permitir momentos de pausa no roteiro para audiodescrição é um exercício necessário. Esses são os momentos em que as outras pistas sonoras podem trabalhar efetivamente no espectador. Interferir excessivamente pode criar um desconforto da palavra, conseqüentemente, deslocando a atenção para fora da atmosfera dramática da cena.

Como já vem sendo discutido, aquilo que não é fala ou cantando, ou seja, a música e o ruído⁵¹, também ajudam a contar o filme. Em virtude disso, é necessário identificar, se possível, qual o papel e importância de cada som no filme. Existem sim, determinados sons pontuais, bem como suas fontes sonoras, em que dificilmente serão reconhecidos de imediato, devendo assim, ser nomeados na narração para audiodescrição, especialmente quando desempenharem papel importante na narrativa (ACB, 2017). Por outro lado, existem os sons facilmente reconhecidos no contexto (autorreferenciais), podendo ser subtraídos do roteiro da AD, como por exemplo, animais domésticos, eletrônicos, motores trabalhando, e passos etc. Seguindo a

⁵⁰ American Council of the Blind, 2017.

⁵¹ Incluindo outros efeitos sonoros plásticos (*foley*) e de biblioteca de som.

mesma regra, pode existir a necessidade de identificar o ponto de escuta, se no caso, o som vem de uma externa ou interna, como por exemplo, se a origem do som vem de outro ambiente, senão aquele em tela (NAVES *et al.*, *op. cit.*, p. 29). Similar aos outros componentes do som do filme, a música também não deve ser interferida, especialmente as cantadas. É importante tratar as letras das músicas como diálogos no filme. Elas podem contar parte do enredo, sendo assim, um item importante para o desenvolvimento do enredo do filme. Se a audiodescrição faz-se necessária enquanto a música ainda estiver tocando, é interessante aguardar até que por acaso os versos se repitam.

O profissional audiodescritor que narra é aquele ligado ao processo de locução do roteiro. Entre suas habilidades está a boa pronúncia das palavras e expressão verbal, acuidade e discricção no tom, considerando o público-alvo, a dinâmica e o gênero do filme. Além disso, Schwartz (*op. cit.*, p. 138) acrescenta que deve ter a capacidade de “desenhar imagens com a voz, sem investir em interpretação ou teatralidade”. Entre os profissionais de outras áreas que atuam nesta função estão atores, dubladores e até radialistas.

Em função de todas essas demandas técnicas, é necessário que o audiodescritor trabalhe com uma cópia do filme apresentando TCR⁵² na tela. Indicar o tempo exato onde o texto do roteiro faz inserções, ou seja, onde inicia e termina com o áudio e vídeo originais do filme torna o processo de locução muito mais eficiente. É interessante ressaltar que ainda dentro das diversas possibilidades de escrita, o audiodescritor deve ser totalmente consciente ao decidir por ligeiramente atrasar ou adiantar informações na descrição das cenas. Considerando que esse tipo de escolha não interfira na narrativa como um todo. Determinadas escolhas, quando arbitrárias, podem acabar antecipando acontecimentos cruciais ou criando possíveis versões do filme. Em relação a isso, Schwartz (*ibid.*, p. 137-138), discute que “[...] condição imprescindível no audiodescritor é o respeito pelo espectador: a fidelidade às imagens descritas é uma regra inviolável, cuja observância deve coibir qualquer tentativa de censura, exagero, complementação ou antecipação das informações”.

Tratando-se também de uma forma de comunicação, o uso de uma linguagem clara e simples é essencial, procurando evitar termos técnicos que o espectador não conheça, tais como aqueles restritos à linguagem cinematográfica, a

⁵² Minutagem.

menos que o contexto o exija e, se possível, procurando explicar posteriormente. Dessa forma, isso não isenta que o audiodescritor, quanto profissional do campo da tradução audiovisual, não conheça ou não tenha um estudo mesmo que iniciado sobre a linguagem técnica, ou como funcionam certos aspectos da teoria e estética cinematográfica. O entendimento de certos conceitos passa a ser fundamental para a identificação e domínio do trabalho com o filme. Especialmente quando o audiodescritor também encara aquele processo de trabalho como um processo de pesquisa do material, como procurando entender os fenômenos e estudos sobre o som, como pontos de escuta, a iluminação, pontos de vista, enquadramentos de câmera e planos, a construção do sentido através da imagem, e suas funções na narrativa (NAVES *et al.*, *op. cit.*, p. 25).

Ainda durante o processo de escrita, a adjetivação é parte fundamental, uma vez que torna as ações, os traços dos personagens e características dos ambientes mais evidentes ao espectador (*ibid.*, p. 23). Essa atribuição de qualidades deve ser adequada à determinados construtos universais, procurando assim, evitar a carga subjetiva por parte do audiodescritor, tais como a descrição de estados emocionais expressos pelos personagens. Dentro dessa mesma classe de palavras, estão as cores. Descrever uma cor também é recomendável, considerando que parte das pessoas com deficiência visual tem ou já tiveram alguma nível de visão, tornando a memória sobre as cores um fator que agrega na descrição de situações. Já as “pessoas com cegueira congênita também atribuem significado para as cores” (*ibid.*, p. 24), uma vez que estas também fazem parte de um sistema de códigos socioculturais.

O uso de advérbios e locuções adverbiais também é bem-vindo para auxiliar na descrição de ações, pois modifica o sentido de um verbo, de um adjetivo, ou de outro advérbio, indicando circunstâncias, como de modo, lugar, tempo e intensidade. Do mesmo modo que o anterior, o audiodescritor deve ficar atento na composição das frases para expressar estados de humor e emoções condizentes com os construtos universais, distanciando de valores subjetivos.

Quanto à descrição de ações, esta deve ser feita usando verbos específicos que indiquem restritamente a maneira de realização da ação, tal como “pular, saltar, correr”. Quanto ao tempo verbal, é recomendável que a conjugação seja feita no modo presente do indicativo, pois isso torna todo o texto fluído, e expressa a ação no momento em que acontece, independente do tempo que o enredo do filme ocorre. Quanto à complexidade sintática das fases do roteiro da AD, recomenda-se o uso de

orações coordenadas simples, muito em função da média de tempo entre as falas e diálogos dos personagens, e ações da cena (*ibid.*, p. 25). Expressões estritamente ligadas à ação de enxergar, mesmo que no sentido de “perceber” ou “constatar” algo ou alguém, incluindo as flexões verbais “vemos” ou “enxergamos”, eventualmente podem usadas, atentando para não provocar um possível distanciamento com o espectador. Como de praxe, termos racistas e ofensivos para determinados grupos nunca devem ser usados. Enquanto a etnia dos personagens deve ser ressaltada quando essencial ao traçar seu perfil na história, como por exemplo um grupo ou tribo indígena, ou aborígenes etc.

Ainda quanto à escrita de um roteiro para audiodescrição, ser prolixo não é algo positivo. O profissional audiodescritor deve ser conciso, e não sobrecarregar os espectadores com detalhes, buscando sempre a neutralidade nas descrições. Ainda quanto ao estilo da audiodescrição, e o tom da voz do audiodescritor deve procurar coincidir com o público-alvo daquele filme. Se carregar um ar mais circunspecto, temos um drama, e o oposto para é feito para o infantil, chegando ao jubiloso.

É recomendável que elementos visuais verbais em tela, tais como os créditos iniciais e finais, legendas⁵³, títulos e intertítulos, e outros textos, sejam lidos. Exemplo: “em letras brancas no fundo preto, título do filme *Boi Neon*”. Eventualmente, os créditos iniciais aparecerão em tela ao passo que imagens do filme também são exibidas. Em casos assim, o audiodescritor deve considerar uma certa ordem hierárquica daquilo que deve entrar na descrição, prevalecendo o elemento de maior importância (*ibid.*, p. 29). Assim, caso as imagens tenham valor narrativo, é importante descrevê-las. Posteriormente, ao final do filme, os créditos podem ser lidos.

Em relação à introdução de novos personagens em um diálogo de uma mesma cena, estes são indicados preferencialmente pelo nome, e assim serem identificados. Também é importante atentar ao fato de que essas descrições nunca devem passar informações além daquilo que outro espectador com visão teria de antemão ao assistir ao filme. Por mais sutis que sejam, as passagens de tempo entre cenas devem ser indicadas. Também é importante a diferenciação entre elementos

⁵³ A leitura de legendas pode ser necessário quando estas são usadas para textualizar as palavras de determinado falante, como em ocasiões onde há variação de sotaques, e quando procura-se compensar a qualidade de captura do som por fatores naturais ou artificiais que tornam a escuta da fala incompreensível, por exemplo, a interferência e paralelismo entre som ambiente em situações onde é feita por som direto nos documentários.

visuais que possam pertencer à representação de eventos imaginados ou lembrados, tais como *flashbacks*, ou explicitamente parte do que seria o imaginário de um sonho. Em caso de uma montagem com uma série de imagens⁵⁴, pode não ser possível descrever cada imagem tal como aparece. Então, assim que iniciada, procure descrever de forma resumida o conteúdo, ou descreva apenas aquelas que relacionam com a compreensão do conteúdo, e se necessário, procure incluir mais detalhes posteriormente, ou quando possível.

Ainda na primeira fase do processo, o audiodescritor deve ensaiar a narração, procurando fazer ajustes quando necessário, atentando em adequar ao tom do filme, ou apenas ajustar o tempo de inserção ou finalização de alguma frase. Nesse momento o trabalho do consultor também é essencial, pois esse é o primeiro momento que um possível usuário teria contato com o produto. Também é importante considerar a inserção de apontamentos, e outras notas indicando instruções para a locução na escrita do roteiro.

Com o roteiro finalizado, passamos para a produção da audiodescrição, onde o audiodescritor faz a interpretação do texto em um estúdio de gravação, eventualmente acompanhado de um diretor de gravação e de um técnico de gravação de som. Tradicionalmente como em qualquer estudo sobre o discurso e a fala, uma narração que realmente cativa aquele que escuta, é aquela feita de forma fluida e harmoniosa. É importante atentar-se ao tom da obra que está acompanhando, procurando variar ao longo dos acontecimentos nas cenas. Ao mesmo tempo, é essencial observar que os elementos sonoros originais têm papel importante na significação da obra como um todo. Não será a narração da audiodescrição por si só que cumprirá tal papel, esta será sim, um elemento secundário, aliado ao filme para a composição do sentido da obra por parte do espectador (*ibid.*, p. 20). Ainda sobre o momento da escrita do roteiro, mas agora discutindo o processo da locução da audiodescrição, é interessante notar que cada filme tem suas particularidades quanto aos casos de sobreposição de pistas sonoras. É sempre recomendável evitar a sobreposição da narração, entretanto, podemos encarar casos em que determinada ação será simultânea à necessidade da audiodescrição. Caso ocorra, é importante decidir pela relevância disso no enredo, procurando entender onde a informação

⁵⁴ Conhecido como *INSERT* nos roteiros *master-scene*.

visual acaba sendo mais evidente que a sonora ou verbal (*ibid.*, p. 21). Uma vez acontecendo, prevalecem as descrições resumidas dessas informações visuais.

Outra função que figura como peça-chave na etapa de produção, e mais ainda na pós-produção, é a do técnico de áudio⁵⁵. Este profissional mais tradicional nos estúdios de som e pós-produção é responsável pela sincronização do arquivo de áudio contendo a locução para audiodescrição, edição e mixagem do som, ajustando com precisão à versão final. Em alguns casos, como na audiodescrição aberta, a mixagem é feita juntamente com a banda sonora original do filme, e em outros casos, como para a televisão, aplicativos ou mídias DVD e *Blu-ray*, é feita em uma canal extra de áudio. No caso do cinema, o arquivo da audiodescrição finalizado é operado na modalidade AD fechada individual, ou seja, através de fones de ouvido e equipamento próprio ou através de dispositivos móveis com aplicativo próprio para o recurso.

⁵⁵ Ver SCHWARTZ, 2012, p. 139.

2. A DIMENSÃO SONORA DO FILME

2.1 Estimular o ouvido

O som⁵⁶ que o filme oferece raramente acontece sozinho. Ele supõe uma mediação entre diferentes eixos de comunicação, surgindo como “um fenômeno que pode contornar a razão para se comunicar em um nível mais imediato e mais intuitivo” (TRUPPIN, 1992, p. 248). Por definição, o som pode ser descrito como um efeito sensorial, no qual é o resultado da vibração rápida dos corpos, e que se propaga em ondas no espaço livremente em meios materiais, até ser percebido pela excitação pelo órgão da audição, o ouvido; por essa razão podemos afirmar que “a identificação do som repousa nos mecanismos da analogia auditiva” (MORIN *apud.* AUMONT e MARIE, 2012). Indo ainda mais além sobre os limites que o som supera, Wisnik (2017, p. 56), fala que “o som é ondulação corporalizada e cósmica, ondulação analógica (ligada até aqui a toda a concepção circular de tempo) [...]”.

Dito isso, agora sobre uma questão da metodologia da escuta⁵⁷: seria a trilha sonora do filme um fluxo contínuo e sem cortes? Michel Chion (2011), responde que

não, porque continuamos a distinguir unidades: mas estas – frases, ruídos, temas musicais, células sonoras – são exatamente do mesmo tipo que na experiência corrente, e são identificadas em função de critérios específicos aos diferentes tipos de sons ouvidos. Se se trata, por exemplo, de um diálogo, cortamos o fluxo vocal em frases, palavras, logo em unidades linguísticas. Se se trata de ruídos, realizamos uma divisão perceptiva em acontecimentos sonoros, mais fácil se se tratar de sons isolados. Numa música, isolamos melodias, temas e células rítmicas [...]. Em suma, funcionamos como habitualmente com unidades que não são especificamente cinematográficas e que dependem totalmente do tipo de som e do nível de escuta escolhido. (CHION, 2011, p. 42).

⁵⁶ Segundo o léxico: “1. Tudo que é captado pelo sentido da audição; ruído, barulho. 2. FÍS – vibração que se propaga num meio elástico com uma frequência entre 20 e 20.000 Hz, capaz de ser percebida pelo ouvido humano. 3. Sensação auditiva provocada por essa vibração. 4. Ruído ou timbre característico de uma fonte sonora <s. de passos>” (HOUAISS, 2009, p. 1768). Também, “1. FÍS. fenômeno acústico que consiste na propagação das ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio a material elástico (especialmente o ar). 2. Sensação auditiva criada por esse fenômeno, ruído. 3. Som musical. 4. A linguagem falada; a palavra. 5. E. Ling. Emissão de voz.” (FERREIRA, 2010). “Os sons perceptíveis têm uma frequência compreendida entre 16 períodos e 15.000 períodos por segundo; os infra-sons têm uma frequência inferior a 16, e os ultra-sons uma frequência superior a 15.000.” (Dicio, 2018).

⁵⁷ Segundo o léxico, entre as definições de escutar, temos: “ouvir com atenção; dar atenção a; andar indagando; perceber” (Dicio, 2018).

2.2 Sistema de três pistas

Para fins de estudo sobre o som do filme, podemos determinar a existência de um sistema de três pistas, ou o que podemos chamar de dimensão sonora do filme, incluindo o diálogo (ou a palavra), a música e o ruído⁵⁸ – não necessariamente nessa ordem (CARRASCO *et al.*, 2013, p. 10). Essa seria a planificação sonora, como um destrinchar das faixas de áudio. Também em relação a isso, Jacques Aumont (1994, p. 194), fala que o som do filme procede de uma certa arte da composição sonora, enquanto material sonoro de expressão, ainda pode ser classificado como fônico (a palavra); musical (a música, seja ela de qualquer origem) e analógico (o ruído que não é da fala e nem da música). Ademais, podemos considerar que

o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, audio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc (AUMONT e MARIE, 2012, p. 275-276).

Devido a capacidade de criação independente da trilha sonora em relação às imagens, podemos falar em um alcance bastante amplo do som em relação às outras técnicas do cinema (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 409). Entretanto, em razão da tendência em selecionar e criar, a trilha sonora de um filme, geralmente, oferece “um mundo sonoro mais claro e mais simples do que o da vida cotidiana” (*ibid.*, p. 418). Normalmente, as diferentes faixas sonoras passam por esse processo, a fim de destacar o material “importante” (*ibid.*, p. 417). Eventualmente, por intenção criativa, cineastas e seus parceiros técnicos de som e artistas de *foley* podem se enveredar pelas ambiguidades das qualidades sonoras e transpor categorias: “um grito é fala ou ruído? Música eletrônica também é ruído?” (*ibid.*, p. 416). Ao teorizar sobre a abertura da obra, Umberto Eco (2010, p. 129), ressalta que “na composição eletrônica a diferença entre *ruído* e *som* desaparece no ato voluntário com que o criador oferece ao ouvinte seu magma sonoro para *ser interpretado*”⁵⁹, ou que não seria diferente falando da estética do cinema. Ainda sobre essas fronteiras incertas e ruidosas do som, Wisnik (2017, p. 35) acrescenta à discussão o paradoxo que “o mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo”. Em seu texto sobre música e

⁵⁸ Genericamente conhecidos como efeitos sonoros (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 416).

⁵⁹ Grifos no original.

sons, Andrei Tarkovski (2010, p. 194), diz que “organizado adequadamente num filme, o mundo sonoro é musical em sua essência – e é essa a verdadeira música do cinema”.

Metodologicamente, a fim de delinear os possíveis papéis desse sistema de três pistas, é necessário identificar, e estudar cada estrutura da matéria sonora que compõe o próprio som do filme (JULLIER e MARIE, 2009, p. 39). Em relação a isso, Jullier e Marie (2009), ainda acrescentam que “o som pode não remeter a nada senão a si próprio ou remeter sobretudo à fonte da qual emana ao sinal ou símbolo que o acompanha”. De acordo com Chion (*op. cit.*, p. 91), todos os sons têm uma qualidade inerente à audição humana na qual se manifestam, desde zero até uma infinitude, através de *índices sonoros materializantes*. Essa capacidade de interpretação faz parte da cognição, na qual desenvolve papel importante na audiodescrição. Os índices funcionam como signos, os quais comunicam uma certa sensação de materialidade da fonte sonora, paralelo à maneira que essa fonte emite o som em si; em outras palavras, “são suscetíveis, entre outras coisas, de nos darem informações sobre a matéria [...] que causa o som, bem como sobre a maneira como o som é conservado [...]” (*ibid.*, p. 92). Isso reforça a função das pistas sonoras para o filme em relação à audiodescrição; considerando que a “presença destes índices em maior ou menor quantidade exerce sempre uma influência sobre a própria percepção da cena mostrada e sobre o seu sentido, que a puxe em direção à matéria e ao concreto, quer [...], favoreça uma percepção etérea, abstrata e fluída das personagens e da história” (*ibid.*, p. 92).

2.2.1 Ruído

Conforme Chion (*ibid.* p. 116), por vezes, “[...] o ruído é um elemento do mundo sensível totalmente desvalorizado no plano estético”. Assim, o mesmo era reflexo em relação à análise do som, enquanto “milhares de estudos sobre música [...] e para numerosos trabalhos sobre o texto dos diálogos, para alguns ensaios sobre a voz [...], os ruídos, esses fantasmas obscuros, foram os desprezados da teoria, que até agora apenas lhes atribuiu um valor puramente utilitário e figurativo, e que, por isso, os negligenciou” (*ibid.*, p. 115). A afirmação do ruído no cinema, ou o que poderíamos chamar de sua reabilitação, só foi acontecer através dos efeitos diretos ou indiretos proporcionados pelo som e tecnologia multipistas durante a revolução dos sistemas de distribuição espacial do som. Agora, sinais sonoros revelavam uma

mixagem à esquerda, à direita, ao centro ou em pontos intermediários dos alto-falantes dos cinemas. Segundo Jullier e Marie (2009), os ruídos

valem antes de tudo por si mesmos, e por isso certamente os sistemas de reprodução sonora terminaram fazendo-lhes justiça. Graças aos sistemas de multifaixas⁶⁰, a explosão ensurdece, o contato delicado arrebatava [...] com uma série de detonações confusas como um canhão barroco. Porém, [...] eles remetem à sua fonte e constroem uma grande parte do naturalismo, proporcionando a cor local. Povoam as imediações do campo com suas fontes invisíveis [...]. Esse recurso à invisibilidade da sua fonte constitui facilmente um fator de suspense: um passo faz ranger o cascalho – sim, mas quem está lá? Enfim, ainda que raramente lhe seja endossado esse papel de prestígio, os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais. Um latido, um mugido, naquele momento preciso, e mesmo se a cena se desenvolve no campo, vão poder enfatizar a bestialidade de um comportamento; uma porta que bate, sugerir que o protagonista se isola de tudo o que o cerca... (JULLIER e MARIE, 2009, p. 39-40).

2.2.2 Música

Agora, avançando na discussão das pistas sonoras, podemos definir a música, como arte de combinar harmoniosamente os sons. Segundo Bordwell (2007, p. 10), enquanto o diálogo aumenta a audibilidade do filme, a música é o elemento do filme que mais determina o tom de uma cena e o estado de espírito do espectador frente àquilo. Andrei Tarkovski (*op. cit.*, p. 191) declara que “a música no cinema é uma parte natural do nosso mundo sonoro e da vida humana”, e sobre suas qualidades, ele diz que em suma, chegamos a aprofundar a nossa percepção, uma vez que é

através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção. O significado do objeto observado não se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo como parte de uma nova entidade, da qual a música é parte integral. (TARKOVSKI, 2010, p. 190-191).

Dessa maneira podemos falar em capacidade materializadora de sentidos através da musicalidade do filme. Notadamente a música exerce importância como ferramenta para a audiodescrição, tendo em vista que ela “faz mais que oferecer uma ilustração paralela de mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa” (*ibid.*, p. 190). Claramente, todas essas

⁶⁰ Ou som multipistas na tradução da obra de CHION, 2011.

estratégias de criação e composição sonora são combinadas para promover o interesse do espectador, desvendando aos poucos as informações necessárias para as cenas. Cabe à música, quando conscientemente inserida evocar uma mensagem durante sua fruição. Por outro lado, inserções de locução da audiodescrição desmedidas podem confundir ambas as mensagens. Tarkovski (*ibid.*, p. 191), continua seu argumento ao debater sobre o oposto da presença da música, alegando que “é perfeitamente possível que, num filme sonoro realizado com plena coerência teórica, não haja lugar para a música: ela será substituída por sons, nos quais o cinema constantemente descobre novos níveis de significado”.

Chion (*op. cit.*, p. 14), apresenta duas maneiras pelas quais a música é usada no cinema para evocar emoções específicas em relação à cena: o valor *empático* e o *anempático*. A forma empática da música, assim como seu próprio significado diz, “exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando ritmo, o tom e o fraseado adaptados [...]” (*ibid.*, p. 14). O oposto temos os efeitos da música anempática, na qual “manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito – e é sobre esse próprio fundo de ‘indiferença’ que se desenrola a cena [...]” (*ibid.*, p. 14). Similarmente, Bordwell e Thompson (*op. cit.*, p. 423), reforçam a discussão ao acrescentar que elementos musicais como a cadência, melodia, harmonia e a instrumentação atingem vigorosamente as reações emocionais do espectador através de processos cognitivos. Além disso, as pistas narrativas, tais como uma melodia ou marca musical podem facilmente associar uma personagem específica, uma localização ou geografia do espaço, uma situação ou uma ideia específica ligada ao filme. A exemplo disso, temos as inserções musicais com orquestra feitas ao longo do filme *Aquarius*, as quais evocam diferentes graus de envolvimento.

Ainda em relação à música, podemos falar em uma certa ruptura na conceituação sobre o lugar e fonte na diegese em relação às outras pistas sonoras. Chion (2011), diz que podemos identificar duas formas: a música de fosso e música de tela. A primeira, pertencente à dimensão extradiegética, seria aquela que “acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação” (*ibid.*, p. 67). O fosso seria uma alusão às orquestrações das óperas clássicas em que a banda se encontrava logo abaixo do palco. Literalmente no fosso. Na outra, “chamaremos música de tela àquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação, mesmo que esta fonte seja um rádio ou

um instrumento fora de campo” (*ibid.*, p. 67). Também é interessante ressaltar casos mistos ou ambíguos da música na diegese, podendo ser identificados e delimitados como sendo uma forma ou outra, começando ou terminando, e vice-versa. A exemplo disso, temos a sequência em que a personagem Clara coloca uma música para o seu neto, e brinca com ele. A fonte de som faz parte da cena. Ao final, quando a personagem sai do prédio e vai até a fachada, a música ganha uma dimensão extradiegética. Ainda sobre as propriedades da música no filme, Jullier e Marie (2009), entendem que a música

pode fazer efeito por si mesma, para nos encantar ou nos causar arrepios. Por si só, ela não pode descrever objetos, mas os instrumentos que a produzem nem sempre são neutros. [...] A familiaridade com sua linguagem musical permite o acesso a efeitos dos sentidos. Ter sido exposto à música tonal ocidental dá assim acesso à percepção, senão à experimentação quase física, de equilíbrios [...] ou de tensões (à escuta do que se chama de “acordes de dominante”, muito frequentes nos momentos de suspense e incerteza [...]). (JULLIER e MARIE, 2009, p. 40-41).

2.2.3 Palavra

Por último, está o que Jullier e Marie (2009) apresentam como terceira faixa do sistema de dimensões sonoras: a(s) palavra(s). Palavras formam as falas dos personagens, e agrupadas em um roteiro formam diálogos. Dentro dos estudos linguísticos, a palavra é a “unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado” (FERREIRA, 2010, p. 1540); uma faculdade que confere à nós, seres humanos, a possibilidade de nos expressarmos verbalmente (Dicio, 2018). Segundo Aumont e Marie (2012, p. 300), desde a invenção e uso dos primeiros experimentos de reprodução sonora que a fala humana, ou até mesmo a fala sintética, forma uma das “matérias da expressão”⁶¹ sonora que sustenta o cinema, juntamente com os ruídos e a música. Particularmente,

a voz humana pode fazer efeito diretamente. [...] A voz em *off* fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira – mesmo se algumas vozes não possuem corpo, no sentido de que o filme não encarna em um de seus personagens aquele ou aquela que fala. Bem entendido, as palavras pronunciadas em voz alta constituem os sons mais frequentemente lidos apenas pelo que transmitem de significado codificado. A quase totalidade do cinema falado é constituída de muitos diálogos, e muitas histórias dificilmente seriam compreensíveis se os filmes fossem privados das palavras: o nome dos personagens, o que leva

⁶¹ Aspas no original.

às suas ações, sem contar todas as situações em que “dizer é fazer”, são passagens obrigatórias da maior parte dos cenários filmados.⁶² (JULLIER e MARIE, 2009, p. 41).

Antes de avançarmos, é interessante salientar que a voz quanto material fônico caracteriza-se pelo timbre (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 415; AUMONT e MARIE, *op. cit.*, p. 300). Por isso é comum ouvir: o timbre da voz. Ele revela uma espécie de marca particular, como uma voz anasalada. É através do timbre que podemos identificar uma voz conhecida entre um vozerio, e que por sua vez, essa voz “pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases, o que transforma sua expressão de maneira frequentemente espetacular” (AUMONT e MARIE, 2012, p. 300). Assim, do ponto de vista da percepção humana, é inegável que a voz ocupa um lugar privilegiado entre todas as pistas sonoras de um filme. Como o próprio Chion (*apud.* AUMONT e MARIE, 2012, p. 300), diz: “há a voz humana e todo o resto”. Portanto, podemos imaginar que a voz de um diálogo é uma manifestação sonora que contém corpo. Ainda que o ator, ou no caso da audiodescrição, o locutor, não seja representado visualmente na tela, ou esteja ali em presença física na sessão, sua voz assegura uma forma corpórea, justamente pela ideia de assimilação entre matéria física (corpo), e a linguagem articulada da fala. Isso é o que Aumont e Marie (*ibid.*, p. 300), chamam de “encarnação do verbo pelo ator”.

Seguindo com a nossa discussão sobre a audiodescrição. O que é a audiodescrição, senão palavras? Palavras organizadas em sentenças descritivas, na qual assume, na maioria dos casos, uma condição de monólogo. Por outro lado, o filme seria, então na maioria dos casos, um discurso com múltiplas vozes – o casamento entre filme e audiodescrição seria o confronto dessas vozes. Já a sobreposição dessas vozes seria a disputa pela escuta. Como Chion (2011), apresenta, a palavra é matéria-prima do “vococentrismo” e “verbocentrismo” que o cinema vive. Porém, não deve ser encarada como raiz de um problema. Deve ser entendida como recurso para problematização do uso da palavra na comunicação de um significado. Metz (2010), acrescenta à discussão que,

embora a *palavra*, desde que o cinema é falado, represente nos filmes um elemento muito importante (às vezes o mais importante), e embora a sua simples presença introduza na mensagem cinematográfica total unidades *realmente* pequenas, características das línguas, apenas uma parte do estudo deste elemento verbal – parte que justamente trabalha com grandes segmentos – é condizente com uma semiologia especificamente fílmica: tal

⁶² Aspas no original.

como a análise dos principais tipos de relações entre a palavra e a imagem, entre a palavra e o resto da faixa sonora (música e ‘ruídos reais’) etc. Pois ao levar em consideração os *aspectos fílmicos da palavra* não podemos esquecer que, se a palavra ganhou tanta importância nos filmes, é antes de mais nada por ser a palavra, quer dizer, porque ela enriquece o cinema com os poderes próprios da linguagem; nesta medida, o estudo da palavra – e em particular, como é lógico, o estudo das suas menores unidades – escapa amplamente à teoria própria do cinema⁶³. (METZ, 2010, p. 161).

Chion (1992), discute ainda sobre o problema da rarefação e da proliferação da palavra – o que seria um paradoxo da palavra. Na qual a primeira abordagem “envolve a redução da presença da fala” em número de entradas, o que pode envolver duas possíveis barreiras: “por um lado, situações devem ser criadas especialmente para explicar, mais ou menos artificialmente, a ausência da voz; por outro lado, sentimos a presença de silêncio e um vazio entre as poucas sequências faladas, que começam a soar como um corpo estranho dentro do filme” (*ibid.*, p. 107). Por conseguinte, essa sensação de “silêncio” aparente provocaria uma distração (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 417). Por outro lado, “o segundo método alcança um efeito semelhante ao usar uma abordagem contrária: acumulando palavras, superpondo-as e proliferando a fala, as linhas se anulam, ou melhor, anulam sua influência na estrutura do filme” (CHION, 1992, *loc. cit.*). A proliferação da palavra pode ser aplicada ao termos a trilha sonora do filme com todas as pistas sonoras, e mais a audiodescrição. Tanto a rarefação quanto o acúmulo de palavras seguem as convenções da indústria do cinema, onde o diálogo, em geral, é gravado e reproduzido com intenção de ser o mais claro possível, tanto em questão de audibilidade, quanto em mensagem. Como resultado, o ruído e a música não competem com falas importantes, podendo variar em volume, altura e timbre para receber o devido destaque (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, *loc. cit.*). Dessa maneira, voltamos novamente à questão do “vococentrismo”.

2.3 Ouvir e interpretar os eventos sonoros

Nas palavras de René Gardies (2011, p. 67), “a percepção dos sons não é um simples registro pelo espectador, é uma ‘reorganização do mundo que nos rodeia’”, assim podemos falar que o estímulo sonoro se transforma em significado. Tendo isso em consideração, a trilha sonora de um filme através de seus eventos sonoros também

⁶³ Grifos no original.

tem funcionalidade semiótica. Jonathan Bignell (2002, p. 5-6), amparado nas teorias de Ferdinand Saussure e Charles Peirce⁶⁴, define semiótica como “o estudo dos signos na sociedade, e enquanto o estudo da signos linguísticos é um de seus ramos, no qual engloba todo uso de um sistema em que algo (o signo) carrega um significado para alguém”. Avançando em sua discussão, ele acrescenta que

a mesma abordagem pode ser feita ao discutir uma mídia baseada em linguagem e mídia baseada em imagem, pois em ambos os casos, podemos encontrar ali signos os quais carregam significados. Considerando que a linguagem é uma dos mais importantes e persuasivos meios para a comunicação entre humanos, a semiótica parte do pressuposto que a linguagem funciona como o modelo para todo e qualquer meio de comunicação, todos os outros sistema de signos. (BIGNELL, 2002, p. 6).

Em suma, Bignell (*ibid.*, p. 193), afirma que os eventos sonoros de um filme também tem capacidade de serem representados e representar ideias através de signos. A harmônica musical, sons indistintos e o som da voz humana, mesmo que unidades mínimas, podem ser ininterruptamente transmitidos para os espectadores de um filme, os quais ligam a conceitos mentais por meio de seus significantes acústicos. A exemplo disso, e como já discutimos, a partitura musical é um índice no qual tem o poder de “conotar o registro emocional de uma sequência”, uma vez que o significado da emoção de um personagem, estabelece um estado ou atmosfera que o espectador pode facilmente associar, pois a escuta é musical (*ibid.*, p. 194). Como resultado, elementos musicais podem reforçar os significados existentes ou acrescentar pistas àquilo que não é visualmente aparente. Esse seria a capacidade de transparência do som, aqui em especial o som musical. Podemos notar o uso desse recurso através da recorrência de faixas sonoras (um tema musical) que indiquem algum traço ou estado de espírito a seguir. Para ilustrar, em geral, as orquestrações compostas por Mateus Alves⁶⁵ com acordes sóbrios em *Aquarius* remetem aos momentos em que a personagem Clara está em introspecção. Esse recurso cria um elo que é ativado arbitrariamente através da “relação entre o significante de conotação (= a melodia) e o significado de conotação (= o personagem)” (METZ, *op. cit.*, p. 131). Tendo isso em consideração, podemos afirmar que a música preenche uma parte da expressão e comunicação humana na qual a própria fala humana não pode, em certas condições, fornecer por completo.

⁶⁴ Ver SANTAELLA, 1998; PEIRCE, 1999.

⁶⁵ *As duas estações nordestinas (chuva); Quinteto de madeiras; e Quarteto de metais.*

Jeff Smith (1996, p. 234) aponta que “a música aproveita o significante visual ilusório, e nos assegura um significado canalizado com segurança”, como por exemplo a música dramática sinalizando um evento dramático na cena. A exemplo disso, temos a passagem da cena no último capítulo de *Aquarius*, entre o *zoom in* em direção ao ninho de cupins, e a cena seguinte assim que a personagem Clara sai do mar com seu maiô preto e leva as mãos no cabelo. Ali podemos perceber que ela está pronta para encarar o inimigo.

Seguindo essa linha de pensamento, Smith (*ibid.*, p. 236) estabelece que a música é, em primeiro plano, também usada para promover o senso de unidade na estrutura ou coerência na narrativa. A música é tão altamente codificada e convencionalizada pela narrativa clássica que sua amplitude e frequência não atrapalha, tampouco enfraquece, em grande parte dos casos, a experiência cinematográfica, e na verdade, incentiva e estimula a compreensão da narrativa (*ibid.*, p. 237). Além disso, Smith (*ibid.*, p. 230) acredita que a música do filme é “subordinada à diegese de uma maneira que a torna imperceptível”, o que sugere um nível de operação subliminar por parte da cognição humana. Por vezes, pode ser que grande parte dos espectadores não perceba, até certo ponto, a música extradiegética, embora o equilíbrio do áudio nos filmes convencionais em favor de trilhas sonoras dramáticas possa muitas vezes impedir esse fenômeno. Não obstante, a prevalência e a intencionalidade da música são aceitas, tanto que a percepção da ausência da música em si tem um poder expressivo. Isto sublinha o valor dos significantes sonoros na ênfase das imagens, e tem implicações para a tradução audiovisual, incluindo se os sons são suficientemente significativos sem o acompanhamento da audiodescrição. Devemos ter em mente, no entanto, que a interpretação do som e da música é muitas vezes perdida ou até abstrata. A exemplo disso, as músicas não orquestradas presentes na trilha sonora de *Aquarius* assumem diferentes papéis. Assim, a utilidade de significantes sonoros que complementa a audiodescrição precisaria ser testados e avaliados seriamente tanto por audiodescritores-roteiristas, e mais do que nunca por consultores.

Os significantes acima mencionados do som em relação à música, fazem parte de um sistema de códigos culturais especializados, e tem um propósito fora da representação estritamente icônica das situações (METZ, *op. cit.*, p. 134). Naturalmente, estes podem representar coisas diferentes dependendo do espectador e contexto, ou ainda, ter significados diferentes, mesmo para um único espectador em

momentos distintos de sua vida. Logo fica inevitável pensarmos que as emoções de cada espectador podem ter influência retórica na percepção de um filme, abrindo espaço para inferências, avaliações, julgamentos, hipóteses, etc. Como Metz (2010) diz: “um filme é sempre mais ou menos entendido”. Dessa maneira, o agrupamento de signos pode parecer de certa forma livre, mas não imediato, e, igualmente, os significantes dos filmes são combinados dentro dos limites do cinema e da cultura social, o que delimita seu entendimento final. De acordo com Umberto Eco (2010),

o fato de sustentar a referência indeterminada e a chamada mnemônica⁶⁶ por meio de um apelo mais direto à sensibilidade através do artifício fonético leva-nos, sem dúvida, ao limiar de uma operação comunicativa particular, que poderemos indicar, ainda que em sentido latente, como ‘estética’. [...] A tentativa mais decidida de unir um elemento material, o som, a um elemento conceitual, os significados postos em jogo: tentativa canhestra e elementar, pois os termos ainda são substituíveis, o casamento de som e significado quase casual, e, de qualquer forma, convencional, baseado num certo hábito, presumido nos ouvintes [...]. O receptor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto ‘matéria agradável’). Os significantes remetem também – se não sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como *auto-reflexiva*⁶⁷. (ECO, 2010, p. 79).

Jiménez (2010, p. 25) argumenta que quando temos dois códigos e dois canais diferentes (imagem-som), encontramos quatro tipos de signos e um texto fílmico, a matéria-primária de trabalho para a audiodescrição. Por sua vez, ela é composta por: 1) elementos de sons verbais⁶⁸ (palavras emitidas pelos personagens); 2) elementos sonoros não-verbais⁶⁹ (outros sons como a música, e ruído de fundo); 3) elementos verbais em tela⁷⁰ (legendas, intertítulos, créditos e outras inserções textuais em tela); 4) elementos visuais não-verbais⁷¹ (todos os tipos de imagens). Para analisar esses fenômenos, serão levados em consideração os seguintes aspectos: os componentes que interagem de forma que cada um deles se complementam; seus sistemas de signos são inseparáveis; e nenhum deles é um componente que pode ser dispensado para uma compreensão adequada do significado (*ibid.*, p. 26).

O primeiro texto, o fílmico, é um texto independente que já introduz diferentes códigos semióticos visuais e sonoros, enquanto o roteiro da audiodescrição

⁶⁶ Mnemônica: “arte de ajudar as operações da memória” (Dicio, 2018).

⁶⁷ Aspas e grifos no original.

⁶⁸ Tradução nossa. No original *audioverbal*.

⁶⁹ Tradução nossa. No original *audio no verbal*.

⁷⁰ Tradução nossa. No original *visual verbal*.

⁷¹ Tradução nossa. No original *visual no verbal*.

é um texto subordinado ao primeiro através de várias perspectivas. A subordinação se deve tanto ao fato de que o roteiro para audiodescrição surge através da tradução das imagens em palavras, para sustentar o enredo espaço-temporal do primeiro, bem como influenciar sua função comunicativa com os espectadores. Portanto, a análise semiótica deste produto composto por diferentes códigos e estruturas retóricas, e muitos outros discursos envolvidos no ato comunicativo (um texto imerso em outro) deve desvendar as funções de ambos, e oferecer dados teóricos e empíricos sobre sua estrutura como instrumento comunicativo (*ibid.*, p. 27). A questão do problema vive no que Chion (*op. cit.*, p. 15), argumenta que “a percepção sonora e a percepção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina”.

Segundo Jiménez (*op. cit.*, p. 70), os elementos a se considerar na audiodescrição compõem três níveis, e estes correspondem, por um lado, com os níveis de análise do texto fílmico, considerando o texto original do processo de tradução, e por outro, com o processo de criação da gramática do roteiro da audiodescrição. O primeiro nível a se considerar é o narratológico, composto por elementos visuais verbais, como os créditos e outros elementos textuais, e os elementos visuais não-verbais, como os personagens, os ambientes e as ações. O segundo é o nível cinematográfico, ou a linguagem da câmera, seus planos e enquadramentos etc. Por fim, o nível linguístico (gramatical-discursivo), ou seja, a linguagem usada. É válido ressaltar que não existe um padrão definido para a formação e escrita de um roteiro para audiodescrição no cinema, porém grande parte contém os seguintes itens: 1) TCR⁷², indicando entrada e saída do texto da audiodescrição; 2) o texto da audiodescrição; c) as deixas, que são as últimas falas antes de entrar a audiodescrição; e 3) observações, que são as instruções para a locução (falar rápido, leve sobreposição etc).

Em um filme, os sons também precisam ser elaborados de maneira criativa, a fim de agregar símbolos na narrativa. Possivelmente o maior problema está com aquilo que não é fala humana. Diversas estratégias podem ser aplicadas para usar ou superar as ambiguidades no significado do som não-verbal. Além disso, para manter o envolvimento do público, o aspecto estético do som deve ser considerado em profundidade.

⁷² Minutagem.

Para Martin (2005, p. 146), os ruídos presentes na trilha sonora de um filme se manifestam como fenômenos sonoros, podendo respeitar duas categorias: os ruídos naturais e os ruídos humanos. Os ruídos naturais são fenômenos sonoros do mundo, quaisquer que eles sejam (pássaros cantando, ondas do mar quebrando na praia, ventania pelas árvores); já os ruídos humanos são fenômenos sonoros produzidos pelas pessoas, e podemos encontrar: os ruídos mecânicos (feitos por máquinas, veículos motores, fábricas, barulho da rua); “as *palavras-ruídos*⁷³ (correspondem ao fundo sonoro humano [...] – o som das palavras faz parte integrante da atmosfera autêntica de um filme e confere-lhe a ‘coloração musical’ [...])”⁷⁴; e por fim, a *música-ruído* (compreendendo ao aparelho de rádio tocando ou personagens cantando, a qual corresponde um simples fundo sonoro, mas também pode agregar valor simbólico).

Segundo Martin (*ibid.*, p. 147), os ruídos podem ser utilizados de maneira a criar uma *impressão de realidade*⁷⁵, ou seja, conforme uma possível realidade, sendo aceitos os sons que ouvimos de fontes como seres vivos ou objetos que aparecem na tela, ou que são reconhecidos e encontram-se *off-screen*. Por outro lado, o valor simbólico, ou seja, “a utilização ‘não realista’ do som (quer dizer, em não-coincidência com a imagem) determina outro tipo de metáforas muito mais originais” (*ibid.*, p. 148). Em analogia ao símbolo visual, Martin (*ibid.*, p. 148-151), define como *símbolo*⁷⁶ qualquer fenômeno sonoro, sem entrar em confronto com a imagem, que pretende agregar “aparências realistas e imediatamente expressivas”.

Martin (2005) ainda considera que “nunca se insistirá demasiado sobre o caráter totalmente ‘não realista’ do universo fílmico naquilo que diz respeito à música”. Logo, a música pode assumir um determinado número de utilizações possíveis no acompanhamento de cenas ou sequências (*ibid.*, p. 157-158). Podemos dizer: 1) em um *papel rítmico*⁷⁷ ao substituir ruídos reais de outra ordem, a sublimação de ruídos reais que aos poucos se transformam em música, e destacando um movimento ou um ritmo visual ou sonoro; 2) um *papel dramático*⁷⁸, uma vez que

⁷³ Grifos no original.

⁷⁴ MARTIN, 2005, p. 146.

⁷⁵ Grifo no original. “[...] O som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem.” (MARTIN, 2005, p. 144).

⁷⁶ Grifo no original.

⁷⁷ Grifos no original.

⁷⁸ Grifos no original.

a música fornece ao “espectador um elemento útil para a compreensão da *tonalidade humana*”⁷⁹ numa perspectiva psicológica, ou seja, útil à compreensão daquela ação na adição de sentido às imagens (p. 158); e ainda 3) um *papel lírico*⁸⁰ por reforçar, contribuir ou doar às imagens uma dimensão e densidade poética que estas, muitas vezes, não têm sozinhas (*ibid.*, p. 159). Condensando, “[...] em certos casos o significado ‘literal’ das imagens é muito ténue. A sensação torna-se ‘musical’, a tal ponto que, quando a música acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor da sua expressão, ou melhor, da sua sujeição” (COHEN-SÉAT *apud.* MARTIN, p. 154).

⁷⁹ Grifos no original. MARTIN, 2005, p. 158.

⁸⁰ Grifos no original.

3. A ESCUTA EM *AQUARIUS* COM AUDIODESCRIÇÃO

3.1 Sobre o filme

Escrito e dirigido por Kléber Mendonça Filho, o filme narra a última grande batalha de Clara (Sonia Braga), uma jornalista aposentada e mãe de três filhos, a qual antes já sobreviveu a um câncer de mama. Passado cerca de duas décadas, ela ainda vive em apartamento de um prédio beira-mar que herdou de seu falecido marido. Localizado em uma área bem-valorizada do mercado imobiliário de Recife, a construção em estilo antigo ainda permanece em pé ao lado de arranha-céus.

Ao longo dos últimos anos, Clara vem sofrendo pressão constante para vender e deixar o Edifício Aquarius. Naquele lote, a construtora que adquiriu todos os outros apartamentos vizinhos tem planos de erguer mais um novo residencial. Neste meio-tempo, Clara se compromete a não deixar aquele lugar até sua morte – começando assim uma guerra fria entre ela própria e a empreiteira. Esse confronto é marcado diversos ataques indiretos por parte dos executivos, e que, apesar da boa condição que Clara vive hoje, aproveitam para expor os abismos sociais de sua origem.

Hoje sua residência é um espaço em que congrega com a família, amigos e agregados, e ali cultiva a memória afetiva que ela própria criou ao longo dos anos: estantes repletas de discos e livros, álbuns fotográficos da família, e a cômoda de madeira nobre, ali sempre presente. Ainda que toda essa tensão preocupe Clara, isso não abala sua luta por completo – um tipo de heroína (Vitrine Filmes, 2018).

3.2 Para uma análise da escuta do som

O que vemos? O que ouvimos? Michel Chion (2011, p. 145), argumenta que “a análise audiovisual tem o objetivo de perceber a lógica de um filme ou de uma sequência na sua utilização do som combinado com a imagem”. Pois bem, procurando avançar na discussão, agora propomos apresentar diferentes sequências de *Aquarius*, a fim de elucidar nossa análise de conteúdo em como as propriedades sonoras do filme ocorre paralelo à audiodescrição. Chion (*ibid.*, p. 148), justifica que “é interessante comparar o som e a imagem numa mesma questão de representação, nas suas formas respectivas de se situar relativamente a um mesmo critério, que pode ser aplicado tanto a um como à outro”. Em primeiro lugar, procuramos identificar e categorizar a

natureza dos diferentes elementos sonoros mediadores: há falas? Música? Ruídos? Qual se sobressai e está em evidência? Onde? Feito isso, passamos a considerar o que Chion (2011), indica como

aspecto geral do som e, nomeadamente, a sua *consistência*. Pode chamar-se consistência da trilha sonora a forma como os diferentes elementos sonoros – vozes, músicas, ruídos – são mais ou menos considerados numa mesma massa global, numa textura, ou, pelo contrário, ouvidos separadamente de maneira muito legível. (CHION, 2011, p. 148).

Bordwell e Thompson (2013), destacam que entre as diversas dificuldades no estudo do som, como condição de escuta, ou qualidade da cópia, está em determinar uma unidade empírica. De fato, “[...] não podemos parar o filme e congelar um instante de som como podemos fazer ao estudar um fotograma para examinar a *mise-en-scène* e a cinematografia” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 409). No cinema, “os sons e os padrões que eles formam são fugidios”, o que explicaria em parte, a capacidade dessa técnica em “obter efeitos muito fortes e, ainda assim, permanecer imperceptível. Para estudar o som, devemos aprender a *ouvir* os filmes”⁸¹.

É isso o que propomos com a análise das sequências de *Aquarius*. Como resultado, as sequências ilustram o papel do som e sua função nas cenas, juntamente com a aplicação da audiodescrição⁸². Ao longo dos exemplos expomos trechos da transcrição⁸³ da AD, correspondendo àquela determinada sequência, ou mais especificamente, trecho de uma cena. Abaixo apresentamos as seis sequências selecionadas, e devidamente numeradas e indicadas na minutagem total do filme.

3.2.1 Sequência 1: ponto de escuta e outros eventos sonoros

A primeira sequência a ser analisada aqui neste trabalho ocorre ainda na primeira parte do filme, intitulada “Parte 1: o cabelo de Clara”, no qual é dividido em mais outras duas partes, sendo elas: “Parte 2: o amor de Clara”, e, “Parte 3: o câncer de Clara”. A minutagem utilizada para referenciar segmentos específicos do filme *Aquarius* com audiodescrição⁸⁴ foi com base em sua versão digital com o total de 146

⁸¹ Grifo no original.

⁸² Para isso utilizamos uma versão digital do filme *Aquarius* com audiodescrição, realizada pela Iguale em parceria com a Mais Diferenças. Locutor não identificado.

⁸³ A transcrição encontra-se em sua íntegra no item em ANEXO deste trabalho.

⁸⁴ Modelo aberto.

minutos. Usamos como referência o programa VLC⁸⁵ no formato “00:00:00–0:00:00”. A primeira sequência, na qual nomeamos aqui como “sequência 1”, ocorre no intervalo de tempo: 00:15:33–00:19:26⁸⁶. Ao longo desse trecho ocorre uma transição temporal entre duas cenas, sendo esse o maior lapso no filme. A primeira cena se passa no ano de 1980. Ocasão na qual está sendo celebrada a festa de aniversário de 70 anos de tia Lúcia no apartamento da família. O lugar está cheio de amigos convidados, familiares, e agregados. O início é marcado por uma breve salva de palmas, seguido pelo coro cantando *Canções de cordialidade (Feliz aniversário)*, composição de Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos, acompanhada por um solo de piano. Na letra: “saudamos o grande dia em que hoje comemoras, seja a casa onde moras, a morada da alegria, o refúgio da ventura, feliz aniversário”⁸⁷. Finalizam com uma salva de palmas, e logo em seguida, juntos entoam um canto: “que Deus deu, que Deus dá”⁸⁸. Essa é parte da letra de *Toda menina baiana* por Gilberto Gil. Em seguida, um plano detalhe do toca-disco evidencia o início da música na diegese. O atrito da agulha no disco ganha volume e a música enfim começa a tocar. Essa propriedade é o que Chion (*op. cit.*, p. 64) apresenta como som no ar⁸⁹, os quais são “os sons presentes numa cena, mas que são alegadamente transmitidos eletronicamente por rádio, telefone, amplificação, etc”.

A própria música que toca abafa boa parte dos outros sons ao redor: conversas ficam indistintas, passos sobre o piso etc. Bordwell e Thompson (2013), falam em propriedades perceptuais do material fônico, e que compõe diferentes aspectos que podemos perceber no dia-a-dia, e assim, referenciar ao assistir a um filme. Entre eles, estão: volume, altura e timbre, os quais “interagem para definir a textura sônica geral de um filme” (*ibid.*, p. 415). Tomamos como exemplo que tais qualidades perceptivas nos permitirá reconhecer as vozes de diferentes personagens ao longo do filme, principalmente da protagonista. Essas qualidades também ajudam a moldar nossa experiência do filme como um todo.

Como já mencionamos, o som que ouvimos resulta de vibrações no ar. Segundo Bordwell e Thompson (*ibid.*, p. 414), “a amplitude ou largura, das vibrações produz

⁸⁵ VLC é um reprodutor de mídias gratuito e multiplataforma desenvolvido pela VideoLAN.

⁸⁶ Tempo total do filme *Aquarius* na versão digital: 02:26:10.

⁸⁷ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

⁸⁸ *Ibid.*, 2016.

⁸⁹ Tradução nossa. No original *on the air*.

nossa percepção de *volume* do som”, e que por sua vez, o volume “também está relacionado com a distância percebida; frequentemente quanto maior o volume do som, mais perto supomos que ele esteja”. O volume da música assume uma altura respeitando as condições acústicas do apartamento em que a cena ocorre; “a frequência das vibrações do som afeta a *altura*, ou maneira como percebemos as frequências altas ou baixas do som”. Por sua vez, a altura do som tem como função nos ajudar a perceber sons distintos em um filme, como a música e discurso de ruídos: as pessoas entoando o refrão da música, a salvação de palmas, a música e a agulha no toca-disco etc.

Por fim, Bordwell e Thompson (*ibid.*, p. 415), discutem que “o timbre, na verdade, é um parâmetro acústico menos fundamental do que a amplitude ou a frequência, mas é indispensável na descrição da textura ou ‘sensação’ de um som”. Geralmente, podemos atribuir aos vários aspectos do timbre a capacidade de podermos reconhecer um determinado som familiar, como a voz de certa pessoa, porque “os componentes harmônicos do som conferem-lhe certa cor ou qualidade tonal” (*ibid.*, p. 415).

Voltando aos acontecimentos na sequência aqui discutida: aos poucos temos a fusão da imagem entre a primeira cena com a seguinte, revelando ainda o mesmo espaço, agora com outra *mise-en-scène* – cerca de trinta anos mais tarde. É interessante ressaltarmos que durante toda essa primeira sequência não temos elementos verbais em tela. Por outro lado, temos elementos de sons verbais sendo cantados.

A audiodescrição é feita deliberadamente ao longo dessa cena, desconsiderando a forte, e a constante presença da música na trilha sonora, podendo ficar até inaudível em certos momentos:

A menina do piano começa a tocar. Na porta da cozinha, a terceira empregada se junta às outras. Tia Lúcia observa Clara e Alberto com carinho e os abraça. A menina segue tocando piano e todos cantam. Clara e Alberto cantam para tia Lúcia. Todos se levantam e ocupam a sala. Eles erguem os braços e cantam animadamente. Alguém pisca a luz para alegrar a festa. Um disco gira na vitrola e coloca uma agulha sobre ele. Sobre o tapete os pés se agitam com a música. O apartamento está cheio. Na sala todos dançam, bebem e comemoram. No meio dos convidados, Clara se aproxima de Alberto. No meio da sala tia Lúcia dança agarrada a uma senhora que não brindou ao companheiro dela. Clara e Alberto dançam. Ela lança a cabeça para trás e sorri muito feliz. No meio da sala todos dançam contentes enquanto a luz pisca. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

O segundo momento em que a sequência se passa é o que podemos considerar como nosso tempo contemporâneo; apesar de não ser exatamente datado, podemos estimar como sendo em 2014, em ocasião dos dados revelados mais a frente na história, coincidindo com o ano da morte do esposo de Clara, e entre o seu período de viuvez. Durante essa cena poucos elementos de sons verbais são feitos, abrindo espaço para que a audiodescrição ocorra de maneira favorável:

É manhã. O apartamento é o mesmo, mas completamente re-decorado. O piano ainda está, mas cercado por estantes repletas de discos. Um pôster do filme *Barry Lyndon* na parede do fundo. Um sofá branco está em frente a uma moderna TV de tela plana. Uma mulher entra na sala e caminha até a janela. É Clara, só que bem mais velha. Lá fora várias pessoas estão no calçadão. É uma corrida, e todos disparam depois do apito. Clara tem os cabelo compridos e negros. Ela se curva para a frente e seus cabelos se esvoaçam no ar. De fora vemos através da janela Clara se alongando. Ela se ergue e prende os cabelos. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

A mesma música ainda toca (como se tivesse ali presente todos esses anos), e é outro índice de ligação entre as cenas, minimizando o salto temporal. Ainda assim, conseguimos ouvir aqueles efeitos sonoros mais ruidosos como o trânsito logo em frente ao apartamento, o apito que marca a largada de um grupo de esportistas na orla, objetos sendo manuseados na cozinha, o vento que sopra as páginas das revistas, a porta que bate, e o som do inspirar e expirar pelos pulmões que a personagem faz. Entre o que não podemos definir entre fala e ruído, talvez o inspirar e expirar, está no que Chion (*op. cit.*, p. 64), denomina como som interno, ou “àquele que, estando situado no presente da ação, corresponde ao interior tanto físico, quanto mental de uma personagem: podem ser os seus sons fisiológicos de respiração, gemidos e batimentos do coração”.

Durante essa segunda cena a noção de ponto de escuta manifesta-se através das mudanças de planos. James Lastra (1992, p. 76), define como ponto de escuta⁹⁰ (em analogia ao POV) aquilo que “representa a experiência de ouvir dentro da diegese, aquilo que normalmente seria a audição de um personagem”. Em geral, podemos indicar pela presença de sons abafados, como se ultrapassassem “camadas” do ambiente: a personagem está na sala do apartamento e compartilha do mesmo ambiente da fonte sonora da música, o toca-disco, em oposição ao plano seguinte,

⁹⁰ Tradução nossa. No original POA (*point of audition*).

uma externa em frente à janela do apartamento onde Clara se encontra contemplando a movimentação lá fora.

A música assume um ponto de escuta ao fundo, a posição externa da câmera não só revela a ambiência urbana, como também uma nova escuta. Em contrapartida, o próprio som ambiente, como define Chion (*op. cit.*, p. 64), é parte da ambiência global, sendo aquilo que “envolve uma cena e que habita o seu espaço, sem levantar a questão obsessiva da localização e da visualização da sua fonte [...]. Podemos chamar-lhes também de sons-territórios, porque servem para marcar um lugar, um espaço particular com a sua presença contínua”. O maior, e mais constante exemplo ao longo do filme seria a avenida movimentada logo em frente ao edifício.

Dentro dessa ambiência sonora, Chion (*ibid.*, p. 72), inclui a variação de extensão, tratando-se do “espaço concreto mais ou menos vasto e aberto que os sons evocam e fazem sentir em torno do campo, e também no interior desse campo em redor das personagens”. Isso explicaria a suposta amplitude sonora que o plano externo assume em relação àquilo que seria escuta condensada nos planos internos. Essas propriedades ajudam a ambientar a cena, dando uma verdadeira mudança na dimensão de espaço, especialmente para quem depende da audição. Entre essa definição de extensão da ambiência e ponto de escuta, está o que Bordwell e Thompson (*op. cit.*, p. 443), chamam de *perspectiva sonora*⁹¹, a qual é uma característica do som diegético. No qual os autores destacam uma “espécie de ponto de vista sonoro”, como quando “a câmera acompanha uma personagem, mudanças na perspectiva sonora podem sugerir o movimento [...]” (*ibid.*, p. 444).

Retomando, Lastra (1992), ainda destaca entre suas propriedades sonoras do ponto de escuta a capacidade de “indicar a passagem rápida de uma fonte sonora, aumentando ou diminuindo o volume e indicando a aproximação, ou a retirada da fonte, eventualmente dando um sentido claro da acústica específica de um determinado local”. Esses fenômenos podem ser assimilados sob a rubrica do que Rick Altman (*apud.* LASTRA, 1992, p. 77) chama de “assinatura espacial” – indicadores da especificidade espacial e temporal da produção e recepção de sons que caracterizam qualquer gravação como única. Altman (1992, p. 60-61), defende que essa propriedade de escuta “constitui, assim, a perfeita interpelação, pois nos insere na narrativa na própria interseção de dois espaços, em que a imagem por si só é incapaz

⁹¹ “Trata-se de uma sensação de distância espacial e local análoga aos indicadores de profundidade e volume visual que obtemos com a perspectiva visual” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 443).

de vincular, dando-nos a sensação de controlar a relação entre esses espaços”. Michel Chion (*op. cit.*, p. 75), acrescenta que além da possibilidade do ponto de escuta no sentido espacial, existe no sentido subjetivo da personagem, como sendo aqueles que a própria personagem escuta, como os sons de fraco alcance, de tal natureza que exigiria uma aproximação do ouvido para percebê-los.

Ao final da cena para a “sequência 1”, a própria personagem elimina a presença da música na diegese ao desarmar o toca-disco. Em virtude de uma análise da forma narrativa, o som presente na diegese, ou seja, som diegético, é aquele em que podemos descrever e que acontece e tem sua fonte no mundo da história. Podemos incluir “as palavras ditas pelas personagens, os sons feitos por objetos na história e a música representada como proveniente de instrumentos no espaço da história”, ou aqui nesse exemplo, um aparelho eletrônico (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 431).

Em relação aos recursos do som diegético, Bordwell e Thompson (2013), lembram que “o espaço da ação narrativa não se limita” ao enquadramento, e essa regra se aplica invariavelmente ao som, dependendo da localização da fonte pode vir de dentro ou fora do campo de visão (extracampo), ou dentro ou fora do enquadramento. Em oposição, está o som extradiegético (CHION, 2011), ou como Bordwell e Thompson (2013), definem a sinonímia do fenômeno: som não diegético.

A informalidade e o regionalismo estão ambos presentes ao longo filme, assim como podemos destacar aqui nessa cena. A seguir, apresentamos o esquema (Quadro 1) comparando os elementos de sons verbais dessa cena com a audiodescrição⁹² da “sequência 1” durante o seguinte trecho:

Quadro 1 – Sequência 1⁹³

Intervalo de tempo da sequência: 00:15:33–00:19:26 → trecho entre 00:18:20–00:19:26	
Elementos de sons verbais (diálogos)	Audiodescrição

⁹² Na transcrição da audiodescrição, as pausas significativas na fala dentro de uma sequência contínua de descrição são indicadas por um texto justificado, as possíveis músicas e outros sons são indicados dentro de colchetes.

⁹³ Descrição do quadro: composto por três linhas e duas colunas. Na parte superior temos o título indicando o intervalo de tempo da sequência um e o trecho exemplificado no quadro. Na segunda linha, à esquerda, temos o subtítulo “elementos verbais em áudio (diálogos)”, e à direita lê-se “audiodescrição”. Cada subtítulo indica um item de análise, em que podemos ler o trecho do diálogo à esquerda, e o texto da audiodescrição à direita. Lacunas são inseridas indicando onde cada um ocorre ao se comparar os dois textos.

<p>[...] — Clara: Ladjane? Ladjane?! — Ladjane: Oi? — Clara: Oi?! O que é que tem pro almoço? — Ladjane: Eu tava fazendo... Eita! Porta chata! Tava fazendo um franguinho. [<i>sic</i>] — Clara: Ah, tá bem, e uma verdurinha, tem? [<i>sic</i>] — Ladjane: Tem! Tô fazendo. [<i>sic</i>]</p> <p>— Clara: Vou pra praia. [...]</p>	<p>[...] O vento faz a porta da cozinha bater.</p> <p>Clara respira fundo, e lança repetidas vezes as mãos espalmadas a frente soltando ar pela boca.</p> <p>Ela caminha em direção à vitrola, tirando cuidadosamente a agulha do disco. Ela pega sua bolsa sobre o sofá, passa pela cômoda de duas portas, e perto da porta coloca uma viseira de palha que estava pendurada. Sai para ir à praia. A cômoda que ocupa o apartamento há tanto tempo, continua intacta ao passar dos anos. [...]</p>
--	---

FONTE: AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016 (adaptado).

3.2.2 Sequência 2: diálogo *versus* audiodescrição

A sequência na qual nomeamos aqui como “sequência 2” ocorre no intervalo de tempo: 00:26:35–00:33:05, e compreende um longo diálogo entre a personagem Clara, e os empreiteiros, Sr. Geraldo e Diego, na presença de um quarto personagem, o encarregado da construtora, e também por Ladjane.

A primeira parte da sequência não tem diálogos. Existe um suposto “silêncio” que embala o sono da personagem. O silêncio, na força da palavra, seria a subtração dos volumes e das potências ruidosas, com a finalidade de criar um clima para uma cena. Supostamente falaríamos em ausência de qualquer ruído, o que, de fato, é impossível. Nas palavras Wisnik (2017, p. 53), “quem se dispuser a escutar o som real do mundo, hoje, e toda a série dos ruídos em série que há nele, vai ouvir uma polifonia de simultaneidades que está perto do ininteligível e insuportável”. Na cena, o silêncio é gradualmente invadido por ruídos mais altos, até ser totalmente quebrado pela campanha tocando. De maneira substancial, a trilha sonora é composta por ruídos. Eles estão ali, primordialmente, compostos por folhas e galhos de árvores ao vento, e a ambiência urbana com veículos em movimento. O silêncio, o que seria o elemento zero da trilha sonora, é senão um truque. Chion (*op. cit.*, p. 50) discute que

[...] a impressão do silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste. (CHION, 2011, p. 50).

A imagem revela uma composição em que temos o rosto de Clara ocupando boa parte da tela, e naquela perspectiva elaborada para o plano uma figura masculina surge ao fundo pequenino: “Clara está adormecida na rede. atrás dela está a janela que dá para o calçadão da praia. Do calçadão um rapaz de camisa e calça jeans segurando um celular nas mãos como se filmasse algo. Ele parece filmar a fachada do prédio de Clara. Ele para de filmar e atravessa a rua. Clara continua adormecida na rede”⁹⁴. Aos poucos novos ruídos vão sendo incluídos: molho de chaves e passos secos. Entre o *plongée* fixo e o momento em que a câmara começa a movimentar em um plano contínuo, podemos escutar um bate-papo entre os personagens da empreiteira na área externa ao edifício. Ao passo que a câmara se move da direita para esquerda em direção ao interior do apartamento revela-se o ponto de escuta, no qual não podemos mais ouvir, mesmo que de forma indistinguível. A audiodescrição complementa: “no corredor de entrada do prédio um senhor e um homem careca espera o rapaz. Os vemos de cima. Eles conversam, não conseguimos ouvir. Mas parecem discutir algo sobre o edifício. Caminham para a entrada do prédio”⁹⁵. É interessante ressaltar o uso de “não conseguimos ouvir”, e a suposição que “parecem discutir algo sobre o edifício”, uma vez que a conversa é inaudível do ponto de escuta.

Procurando ainda descrever mais elementos visuais não-verbais, a audiodescrição ainda complementa:

É como se os víssemos da janela de Clara. Ao lado da janela, os óculos dela sobre um banco. Clara continua adormecida na rede Vamos passeando pelo apartamento de Clara. Os sapatos no chão, as revistas, a bola de pilates, o sofá branco com as almofadas floridas, a estante atrás do sofá, livros e alguns pequenos objetos. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

Logo em seguida, temos um momento bastante interessante do ponto de vista da descrição de sons por parte da audiodescrição: “lá fora os homens parecem subir as

⁹⁴ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

⁹⁵ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

escadas. Estamos de frente para a porta”⁹⁶. Aqui podemos assumir a correlação entre o início do plano com o *plongée*, onde os personagens começam a entrar no edifício, e a câmera percorre parte do interior do apartamento, enquadra na porta, e agora podemos ouvir pessoas subindo as escadas. Anteriormente quase restrito às imagens, agora o índice de evidência para a audiodescrição nesse plano são os sons dos passos.

Antes ainda de começar o diálogo presente nessa “sequência 2”, a audiodescrição complementa: “Clara desperta na rede e leva a mão a testa. Lentamente ela se senta na rede, e prende os cabelos com ar desapontado. Ela vai até a porta e olha pelo olho-mágico, parece contrariada, mas abre a porta”⁹⁷. Ao longo do diálogo, a audiodescrição faz apenas três inserções bastante restritas. Entre essas, a única que coincide com a fala dos personagens, e o que gera sobreposição, é quando “o homem careca está atrás do velho e do moço e tem um enorme molho de chaves nas mãos”⁹⁸. Momento no qual a câmera realiza um *zoom in*, a partir do POV da personagem Clara, e como se isolasse a atenção no detalhe do molho de chaves, e o som do diálogo tornando gradualmente mais baixo, evidenciando o ruído das próprias chaves (como se aproximamos aos poucos da fonte sonora). Como saída para evitar a sobreposição ao longo desse diálogo, a locução é feita de maneira mais apressada que o usual, considerando o padrão encontrado por esse audiodescritor no próprio filme.

Novamente, para a análise desse trecho, consideramos os elementos de sons verbais em paralelo à audiodescrição (Quadro 2), isolando assim dos outros elementos, tais como os elementos visuais não-verbais, pois o trecho é basicamente resolvido através de plano e contraplano dos personagens dialogando, guiado pelo *raccord* de olhar. A presença de ruídos também é mínima, prevalecendo a ambiência urbana, eventualmente o canto de pássaros ao fundo, e como já mencionado, a evidência do ruído do molho de chaves. A seguir, podemos conferir o padrão que a audiodescrição segue considerando a quantidade de diálogos:

Quadro 2 – Sequência 2⁹⁹

⁹⁶ *Ibid.*, 2016.

⁹⁷ *Ibid.*, 2016.

⁹⁸ *Ibid.*, 2016.

⁹⁹ Descrição do quadro: assim como o quadro da sequência anterior, este é composto por três linhas e duas colunas. Na parte superior temos o título indicando o intervalo de tempo da sequência dois e o trecho exemplificado no quadro. Na segunda linha, à esquerda, temos o subtítulo “elementos de sons verbais (diálogos)”, e à direita lê-se “audiodescrição”. Cada subtítulo indica um item de análise, em

Intervalo de tempo da sequência: 00:26:35–00:33:05 → trecho entre 00:28:46–00:31:12	
Elementos de sons verbais (diálogos)	Audiodescrição
<p>[...]</p> <p>— Sr. Geraldo: Nós viemos aqui conversar com a Sr^a.</p> <p>— Clara: Sim.</p> <p>— Sr. Geraldo: Uma boa conversa olho no olho que é a minha coisa. Nós dois trouxemos aqui pra Sr^a uma contra-proposta.</p> <p>— Clara: Que ótimo! Do apartamento daqui de cima?</p> <p>— Sr. Geraldo: Não, aquela conversa que nós tivemos anteriormente é sobre a compra do seu.</p> <p>— Clara: Ah, é sobre a venda deste apartamento?!</p> <p>— Sr. Geraldo: Exato.</p> <p>— Clara: Eu não vou vender, Sr. Geraldo. O Sr. já sabe disso.</p> <p>— Sr. Geraldo: Dona Carla. É uma proposta, Dona Clara...</p> <p>— Diego: Clara... Clara...</p> <p>— Sr. Geraldo: Dona Clara.</p> <p>— Clara: Onde é que tu tava? [<i>sic</i>]</p> <p>— Ladjane: Tava lá embaixo varrendo. [<i>sic</i>]</p> <p>— Sr. Geraldo: Dona Clara, é uma proposta muito generosa. Mesmo sendo fora do padrão de mercado pra esse tipo de área construída. Mas nós fizemos essa proposta especialmente pra Sr^a. Vamos resolver logo isso.</p> <p>— Clara: Vamos resolver logo isso, Sr. Geraldo. Meu apartamento não está a venda. Eu não vou vender, tá certo? Agradeço a visita, mas até logo. [<i>sic</i>]</p> <p>— Diego: Dona Clara, primeiro eu queria te dar parabéns, eu consigo ver daqui de fora que você modernizou a planta do apartamento. Ficou muito muito.</p> <p>— Sr. Geraldo: É, muito interessante.</p> <p>— Diego: E muito bom gosto, parabéns. Meu nome é Diego, eu tô a frente desse projeto agora na empresa. Que aliás é o meu primeiro projeto, eu tô super-orgulhoso, e me sinto à vontade de dizer que temos ótimas notícias. [<i>sic</i>]</p> <p>— Clara: Sim.</p> <p>— Diego: E eu vou te dizer o porquê. A primeira delas é que o projeto agora se chama Aquarius.</p> <p>— Clara: É seu filho, é genro?</p> <p>— Sr. Geraldo: Não, não, é o meu neto Diego. Tem feito um trabalho muito interessante na construtora.</p> <p>— Diego: Obrigado, vô.</p> <p>— Clara: Você disse Aquarius?</p> <p>— Diego: É o Novo Aquarius! A ideia é manter o nome do mesmo edifício que existia aqui nesse lote.</p> <p>— Clara: Existia?</p> <p>— Diego: É uma forma de preservar a memória da edificação. Não tava no projeto inicial, mas junto com a nova oferta, é mais uma boa novidade dessa proposta. [<i>sic</i>]</p> <p>— Clara: É... o prédio existe, tanto existe que você tá encostado nele. [<i>sic</i>]</p> <p>— Diego: Foi uma maneira equivocada de me expressar.</p> <p>— Clara: Isso. Agora antes de eu entrar e fechar a porta, me diga uma coisa, qual era o nome do projeto antes de ser o Novo Aquarius?</p> <p>— Diego: É, o projeto inicial era o Atlantic Plaza Residence.</p> <p>[...]</p>	<p>[...]</p> <p>Ladjane aparece.</p> <p>O homem careca está atrás do velho e do moço e tem um enorme molho de chaves nas mãos.</p> <p>Diego desencosta da parede.</p> <p>[...]</p>

que podemos ler o trecho do diálogo à esquerda, e o texto da audiodescrição à direita. Lacunas são inseridas indicando onde cada um ocorre ao se comparar os dois textos.

FONTE: AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016 (adaptado).

Ao longo do restante da “sequência 2”, a audiodescrição volta a definir como foco os elementos visuais não-verbais, e podemos notar a constante menção à troca de olhares:

Clara fecha a porta e a tranca com a chave. Quando ela vira as costas um folheto azul é enfiado pelo rodapé. Clara volta e com a mão empurra para fora. Ladjane observa. Empurram o folheto novamente para dentro. Ela o empurra para fora mais uma vez. Irritada ela abre a porta, e Diego olha assustado. Ele se abaixa colocando o folheto da construtora no chão e desce as escadas. Clara fecha a porta muito nervosa e sem pegar o folheto. Ladjane sai, e Clara se apoia na parede tentando se acalmar. Da janela Clara observa os homens da construtora deixarem o prédio. Diego é o último a sair, ele olha para Clara e sorri para ela. Ela olha para ele desconfiada. Clara leva a mão a cabeça e solta os cabelos. Ela tem um olhar fixo no horizonte, e afaga os cabelos pensativa. A forte brisa que vem do mar agita a cortina e os cabelos de Clara. A tela fica preta. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

Entre esse jogo de empurrar o folheto para dentro e para fora do apartamento, o audiodescritor carrega um tom que enfatiza essa pequena disputa, agregando a intenção de que nenhum dos lados quer ceder. Ainda nesse trecho algumas redundâncias ocorrem com a audiodescrição em relação à expressão das personagens. É dito pela AD: “Clara fecha a porta muito nervosa e sem pegar o folheto”¹⁰⁰, ao passo que a personagem Ladjane fala: “eu vou buscar uma água que sei que você está nervosa”¹⁰¹. O suspiro de Clara, em consequência da conturbada discussão ressalta o seu nervosismo, e a AD complementa: “[...] Clara se apoia na parede tentando se acalmar”¹⁰². Outro índice sonoro em que a fonte é bastante comum, é o bater e fechar de portas, excessivamente descrito ao longo dessa e outras sequências do filme. Embora tenhamos uma gama de ruídos, podemos confirmar que a audiodescrição dessa sequência considera os elementos da imagem e do longo diálogo.

A presença do trecho da música *Quarteto de metais*, orquestrada por Mateus Alves nos minutos finais da “sequência 2”, realça o que Andrei Tarkovski (2010, p. 195), fala sobre a característica ilustrativa da música instrumental, à qual “é artisticamente tão autônoma que é muito mais difícil dissolvê-la no filme ao ponto de torná-la uma parte orgânica dele. Sua utilização, portanto, sempre implicará certa

¹⁰⁰ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

¹⁰¹ *Ibid.*, 2016.

¹⁰² *Ibid.*, 2016.

medida de concessão, pois ela é sempre ilustrativa”. Ilustrativa do ponto de vista de realçar o estado de espírito da personagem: sua expressão de desconfiada, o que é confirmado pela audiodescrição. Isso também explicaria a facilidade em indicar que determinadas inserções musicais são identificadas em uma dimensão extradiegética.

3.2.3 Sequência 3: ruídos e acusmática do som

Iniciamos a “sequência 3” entre 01:12:55–01:16:56, com uma transição acompanhada por uma música, seguido de um enquadramento que passeia por diversas composições externas, e aos poucos revela ser um *zoom out*, e que enfim percebemos que é a partir do interior do apartamento, e finaliza com um enquadramento composto pela personagem Clara:

A tela fica preta. Na areia perto do mar, um casal transa vigorosamente. Ele está por cima dela, e ela o enlaça com as pernas. Os vemos de longe na penumbra da noite. Nas quadras de futebol próximas ao casal, vários jovens jogam bola e conversam. Vemos tudo isso da janela do apartamento de Clara que está deitada na rede. Ela olha fixamente para a frente. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

A música *As duas estações nordestinas (chuva)* revela ser parte da diegese através do elemento visual não-verbal, e como confirma a audiodescrição: “na TV, o maestro rege a orquestra. Eles executam *As Duas Estações Nordestinas* de Mateus Alves”¹⁰³. Esta sequência é marcada pela ausência de elementos de sons verbais que poderíamos considerar audíveis, como diálogos que podem ser percebidos pelo ouvido, e assim distinguidos entre a voz humana, vozerio ou ruídos na multidão. Clara está sozinha no apartamento ao longo da cena, e é nessa cena que ela enfrenta um dos primeiros ataques indiretos a ela própria. A audiodescrição continua, agora descrevendo os elementos de sons não-verbais: “do lado de fora se ouve o mar, e alguns ruídos na rua. Os ruídos aumentam”¹⁰⁴. Assim, continua: “Clara se levanta e vai até a janela para ver o que está acontecendo. Lá embaixo está o homem careca da construtora, e vários homens e mulheres se amontoam na porta para entrar. Ele chacoalha um enorme molho de chaves, e abre o portão”¹⁰⁵. Os ruídos constituem em

¹⁰³ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 2016.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 2016.

molho de chaves, garrafas e passos, e inclusive o vozerio ao comemorarem por algo assim que chegam à porta do edifício.

Novamente o ruído volta a guiar a audiodescrição: “dentro de seu apartamento, Clara acompanha pelo barulho a movimentação deles no prédio. Eles sobem as escadas até o primeiro andar. Mais um lance e sobem ao segundo andar. Entram no apartamento exatamente acima do apartamento de Clara. Acompanhamos todos seus movimentos através dos ruídos que fazem”¹⁰⁶. Como podemos perceber nessa sequência, “ao escolher certos sons, o cineasta guia nossa percepção da imagem e da ação” (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 418).

Nessa “sequência 3”, o índice sonoro dos passos pelo assoalho, acrescido do ponto de escuta que a câmera coloca junto à personagem, ajuda a criar essa geografia espacial construída nesse trecho da cena, e que a audiodescrição aqui confirma. Esse é o exemplo de propriedade de escuta acusmática¹⁰⁷ do som, que Chion (*apud*. AUMONT e MARIE, 2012, p.11), caracteriza como “todos os sons ouvidos cuja fonte não é vista, pois está mascarada”. O mesmo caso irá ocorrer em outros momentos ao longo do filme, e aqui mais a frente no exemplo da “sequência 4”. Por ponto de vista da narrativa, “o cinema sonoro desempenha tanto quanto pode virtualidades acusmáticas do som fílmico (voz *off*, música não-diegética, alucinações auditivas etc)” (AUMONT e MARIE, 2012, p.11). O processo contrário é feito pelo sincronismo do som. Por definição, “a correspondência de som e imagem na projeção cria o som sincrônico” (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 446). Em poucas linhas, consiste, então, em “desacusmatizar”¹⁰⁸ o som. O vínculo sincrônico com a fonte sonora encarna uma voz em um corpo ou o ruído de um objeto: o balançar do molho de chaves feito pelo encarregado da firma nesta mesma sequência. Tecnicamente, o próprio som do filme é “por natureza acusmático, já que é apresentado ao espectador separadamente da imagem, por intermédio do alto-falante dissimulado atrás ou ao lado da tela” (CHION *apud*. AUMONT e MARIE, 2012, p.11).

¹⁰⁶ *Ibid.*, 2016.

¹⁰⁷ “Chion toma a Pierre Schaeffer o termo ‘acusmático’ para referir-se aos sons destituídos de uma fonte visível, situação que Schaeffer considera típica de um ambiente midiaticamente saturado em que escutamos permanentemente o som do rádio, do telefone, dos CDs etc., sem enxergarmos sua fonte” (STAM, 2003, p. 242). Mais sobre acusmática, ver SCHAEFFER, 1977.

¹⁰⁸ Termo usado por Chion (2011).

Ao passo que os ruídos continuam, “Clara olha para o alto com apreensão e espanto. Senta-se no sofá e aumenta a TV para continuar assistindo ao concerto. Ela coloca o televisor no volume máximo”¹⁰⁹, e a música orquestral retorna por um momento. Em seguida “enche uma enorme taça de vinho. Está sentada no sofá bebendo vinho e tentando assistir a TV. Leva a mão à cabeça e faz uma expressão contrariada. Ela pega um disco na estante. É o álbum *Jazz* do Queen. Dá um gole no vinho, e vai até a vitrola. Ela retira o disco da capa e..”¹¹⁰, temos aqui uma breve pausa na audiodescrição, momento no qual a música entra na diegese imediatamente quando a personagem reproduz o disco, “música toca alto abafando o barulho apartamento de cima”. Temos alguns elementos verbais em tela impressos na parte frontal do toca-disco, onde podemos ler: “FM AM G-6700”, ainda que estes são desnecessários para a audiodescrição, eles enfatizam o volume da música. A música *Fat bottomed girls*, da banda Queen toca enquanto a audiodescrição continua praticamente inaudível:

O alto-falante vibra com as batidas da música. Clara bebe vinho e caminha pela sala curtindo a música. Ela caminha em círculos pela sala com a taça de vinho nas mãos. Tudo gira junto com ela. Ela se aproxima da estante de discos, e pega a garrafa de vinho enche a taça. Se senta no sofá. Clara tem uma expressão cansada e olha para o teto. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

A “sequência 3” finaliza com: “debaixo do chuveiro ela ouve o barulho vindo da festa, e parece não saber mais o que fazer”¹¹¹. Aqui, “o som *off-screen* pode criar a ilusão de um espaço maior que aquele que efetivamente vemos” (BORDWELL e THOMPSON, *op. cit.*, p. 433). Essa extensão sugere a divisão do espaço do edifício em apartamentos.

3.2.4 Sequência 4: som auto-referencial e ouvir o silêncio

Entre 02:00:46–02:01:45, temos a breve “sequência 4”, iniciando-se com um grande plano geral de localização geográfica (externa da fachada do edifício Aquarius), na qual é feita um lapso entre o dia e a noite – fusão de dois planos em horários diferentes. A audiodescrição narra: “é dia. A fachada do edifício Aquarius

¹⁰⁹ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

¹¹⁰ *Ibid.*, 2016.

¹¹¹ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

está sendo pintada de branco. É noite, e a fachada está toda branca. A fachada é sempre vista do mesmo ângulo”¹¹².

Novamente toca-se um trecho da música *As duas estações nordestinas (chuva)*, orquestrada por Mateus Alves, na qual compõe um tom de mistério e expectativa, e logo desvanece da trilha sonora já na metade da cena quando é revelado “o interior do apartamento de Clara. A antiga cômoda de duas portas testemunha de tantas histórias permanece em seu lugar cativo no apartamento. Clara está na mesa em frente ao computador”¹¹³. A ação dessa cena é majoritariamente composta nessa porção da sequência. Em um plano em movimento da esquerda para a direita da tela, a câmera passa por boa parte da extensão da sala, chegando até a cômoda da família, na qual dá um breve enquadramento, até finalizar em Clara sentada numa cadeira em frente ao *laptop*. Podemos estabelecer esse como um plano-chave na montagem dessa cena, no qual será retornado mais de uma vez. O conjunto do enquadramento é composto não só pela personagem, também por outros objetos. Parcialmente temos ao fundo o pôster do filme *Barry Lyndon*¹¹⁴, elemento de decoração sempre presente na sala do apartamento. O plano seguinte, num POV (*point of view*) de Clara, temos na tela do *laptop* alguns elementos verbais da página de uma mídia social. Podemos conferir algumas fotos de Tomás e Júlia, e ao final um retrato junto com Clara, e a legenda: “beijos”. Boa parte dessas informações são reduzidas na audiodescrição apenas por: “ela olha as fotos de Tomás e Júlia”¹¹⁵. Em seguida, passa para um *site* de profissionais, entre os diversos textos que compõem as laterais, podemos ler ao centro: “Diego Bonfim. Engenheiro Civil [...]”, e por aí vai. A audiodescrição sintetiza o texto apenas através dos elementos visuais não-verbais: “abre a página de Diego Bonfim”, e a montagem retorna para o plano-chave em que compõe Clara à mesa. A audiodescrição complementa: “Clara bebe vinho e fuma maconha”. Outro corte e voltamos novamente para um POV, porém agora podemos ler outro elemento verbal em tela, uma reportagem com o título: “Novas tecnologias mudam a Engenharia Civil no Recife [...]”. Enquanto isso a audiodescrição omite a leitura e enfim menciona o pôster: “Atrás dela o pôster do filme *Barry Lyndon*”¹¹⁶. É feito um

¹¹² *Ibid.*, 2016.

¹¹³ *Ibid.*, 2016.

¹¹⁴ Stanley Kubrick, 1975.

¹¹⁵ *Ibid.*, 2016.

¹¹⁶ *Ibid.*, 2016.

corde seco para uma outra página de *site* onde podemos ler: “O Aperto de Mão *Illuminati* [...]”, e outros cortes são feitos mostrando o restante do conteúdo do texto. A audiodescrição então menciona: “no computador ela pesquisa notícias sobre Diego e informações sobre os *Illuminati*”¹¹⁷. Por fim, retorna ao plano-chave, e a audiodescrição completa: “ela fecha o computador”¹¹⁸.

A sequência finaliza com outros dois planos fixos de transição para a próxima cena. Temos apenas composições da arquitetura e os fundos do prédio na penumbra. A audiodescrição termina narrando inclusive os sons: “nos corredores do prédio ouvimos os gatos miar e gemer. Seus gritos ecoam no estacionamento vazio”¹¹⁹. É interessante destacar este trecho justamente por ser feita uma descrição da fonte de um som que é facilmente identificável: um animal doméstico. Bordwell e Thompson (*ibid.*, p. 413) ressaltam que “vários aspectos do som que percebemos como familiares, a partir da experiência cotidiana”, o quais, criam um auto-referencial, e “são centrais para o uso do som pelo cinema”. Por essa razão, sabemos que a fonte do miado será um gato.

Novamente não temos elementos de sons verbais ao longo dessa “sequência 4”, sendo o pressuposto para que a audiodescrição ocorra deliberadamente. A ausência de diálogos, indicaria novamente um suposto “silêncio” da cena. Aqui, novamente, devendo ser entendido como a omissão do volume dos ruídos. A escuta atenta envolve “outra maneira de exprimir o silêncio [...], consiste em fazer ouvir... ruídos; mas ruídos tênues naturalmente associados à ideia de calma, pois não chamam a nossa atenção e só são audíveis a partir do momento em que os outros [...] se calam” (CHION, *op. cit.*, p. 50). Esse silêncio, mais do que nunca no exemplo de análise desse filme, seria a tal lacuna entre diálogos que tanto se fala na produção de uma audiodescrição. Como já vem sendo discutido, esse silêncio seria uma atribuição “vococêntrica”, vinculado à suposta necessidade da narrativa ter expressão verbal, o “verbocentrismo”. Luiz Manzano (2010, p. 116), argumenta que “quanto ao uso do silêncio, é importante destacar seu potencial, tanto por seu valor dramático, ressaltando a tensão ou carga dramática num determinado momento [...]”. Possivelmente, a frieza de Clara ao lidar com o problema. Assim, como ocorre em outros momentos ao longo do filme. Manzano (*ibid.*, p. 116), ainda complementa que

¹¹⁷ *Ibid.*, 2016.

¹¹⁸ *Ibid.*, 2016.

¹¹⁹ *Ibid.*, 2016.

“sem dúvida, o silêncio – presente ou não – ajuda-nos a revelar o ‘teor’ da cena que se desenvolve. Num primeiro momento, vêm à mente ideias como tensão, vazio, solidão ou mesmo paz”¹²⁰. Por outro lado, enquanto falamos em um suposto silêncio da cena, não podemos afirmar o mesmo quanto à narração feita pela audiodescrição.

3.2.5 Sequência 5: música diegética ou extradiegética e mais

Logo no início da breve “sequência 5”, no intervalo de tempo 02:09:41–02:10:42, temos os principais elementos verbais em tela: “Canções de Cordialidade: III. Feliz Natal, Sonia Rubinsky, Villa-Lobos: Piano Music, vol. 7”¹²¹. A música composição de Heitor Villa-Lobos, acompanha a montagem de planos no interior do apartamento em um momento lúdico entre a avó Clara e seu neto Pedro. A audiodescrição menciona: “no celular coloca uma música: Canções de Cordialidade Três Feliz Natal”¹²². Seguido por: “ela aumenta o volume. Pedro está ao seu lado, e olha para a avó. Mexe no som. Clara brinca com o neto no piano. Ela está deitada na poltrona e olha com carinho o neto que está pelado na frente do aparelho de som”¹²³. A música continua até desvanecer, lá pela metade da cena, quando Clara já se encontra no exterior do prédio, entre o passeio e a fachada, dando lugar a um pequeno trecho melódico do início de *Quinteto de madeiras*, orquestrado por Mateus Alves.

Em contraste com a primeira música, essa agora pertence a uma dimensão extradiegese. Sobre tais propriedades, Wurtzler (1992, p. 100), indica que “a música extradiegética não apenas especifica a posição diferente do tema em relação à gravação síncrona das vozes¹²⁴ [...], mas também não estabelece tempo ou espaço de origem, evento ou fonte”. Bordwell e Thompson (2013, p. 431-432), complementam que os eventos musicais são oriundos de uma fonte que, necessariamente, não respeita as regras do mundo da história, uma vez que ela permanece fora.

Andrei Tarkovski (*op. cit.*, p. 191), avalia que “a música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência filmica”. Isso é o que podemos notar com a

¹²⁰ Aspas no original.

¹²¹ *Ibid.*, 2016.

¹²² AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

¹²³ *Ibid.*, 2016.

¹²⁴ Nesse exemplo, a subtração do diálogo em contraste com a música diegética e os ruídos.

montagem entre cena interna e externa, acompanhada pela mudança entre as músicas, o que dá outro tom ao final da cena, como complementa a audiodescrição:

Clara caminha pelo corredor da frente do prédio com os braços cruzados. Ela vai até a calçada na frente do prédio e olha para a sua fachada – a vemos do alto. O céu, o Sol, e a branca fachada do prédio. Clara leva as mãos à cintura e contempla o edifício. Ela caminha olhando e ponderando algo. Admira o prédio e parece recuperar a força. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

Entre outros elementos sonoros não-verbais que acompanham a cena, estão diversos ruídos entre toques em superfícies, objetos sendo manuseados, passos, o vento entre as árvores, e a ambiência urbana composta por carros em movimento passando na rua em frente ao prédio. Supostamente, o que poderíamos ter de elementos de sons verbais, e outros elementos sonoros não-verbais estariam abafados pelo volume da primeira música que atua de maneira diegética. Se bem atento, podemos notar uma sutil voz logo no início, talvez uma onomatopeia, o que seria Clara chamando a atenção do neto para a música.

3.2.6 Sequência 6: música que ilustra e mais

Por fim, a “sequência 6”, na qual transcorre entre 02:14:59–02:15:56, inicia com um pequeno trecho de *Quinteto de madeiras*, orquestrado por Mateus Alves. Ondas quebram na orla da praia, enquanto a música desvanece logo no início. Andrei Tarkovski (*op. cit.*, p. 190), diz que “a música pode conferir ao material filmado uma inflexão lírica, nascida da experiência do autor. [...] A música é introduzida muitas vezes como parte do material da própria vida, da experiência espiritual do autor, sendo, portanto, um elemento vital do universo do herói lírico do filme”. O que alegadamente, esse é o ponto em que a personagem Clara torna-se heroína da sua própria história. A audiodescrição já adianta: “Clara sai do mar com seu maiô preto. Ela caminha decidida, para. Com um ar resoluto ela leva as duas mãos a cabeça tirando a água dos cabelos”¹²⁵. Enquanto isso podemos ouvir os últimos passos de Clara até ela enfim parar em frente à enquadramento em um primeiro-plano. Todo o restante da cena temos apenas ruídos compondo os elementos sonoros não-verbais, entre eles passos, farfalhar de vestidos, lábios úmidos, tragadas, passos secos sobre o concreto, e a ambiência do interior de um carro em movimento. Novamente não

¹²⁵ AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

temos elementos verbais em tela, muito menos elementos de sons verbais. O plano final em as personagens se olhando revela que “[...] o silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento...” (MARTIN *apud.* MANZANO, 2010, p. 115). O restante da sequência é audiodescrita da seguinte forma:

em seu quarto ela tira uma camisa branca do guarda-roupa e a coloca na cama ao lado de outras. Ela escolhe a roupa que usará. De cabelos presos em frente ao espelho ela passa batom e está elegantemente maquiada. Sentada na cama ela fuma maconha. Ao lado de Tomás ela se aproxima do seu carro no estacionamento. Cleide e o seu irmão a aguardam. Ela abraça o irmão carinhosamente. No carro Cleide olha fixamente para a frente. Ela e Clara se olham decididas. (AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste trabalho de pesquisa procuramos destacar a importância do som do filme como um agente ativo de cognição para a audiodescrição, tanto no nível teórico, quanto na prática profissional através do filme *Aquarius*. Esperamos ter esclarecido algumas questões em relação aos diversos aspectos do som como processo de significação, servindo para uma variedade de funções, a fim de alcançar inúmeros efeitos aos espectadores. Além disso, procuramos mostrar as relações que a voz da audiodescrição estabelece com cada pista sonora, incluindo ruído, música e diálogo, dentro do seu contexto ao longo de unidades de cena, e através de um contexto mais amplo nas sequências, assim como um todo no filme.

Acreditamos que grande parte dos eventos sonoros importantes para a compreensão do enredo em *Aquarius* respeita uma certa concordância com o índice visual. Dessa forma, retornamos ao texto, e ressaltamos aquilo que Marcel Martin (2005), chama de “aparências realistas e imediatamente expressivas”. Assim podemos afirmar sobre a existência um grande número de sons que podem ser considerados como representantes de fenômenos sonoros cotidianos, e que evocam uma certa materialização, e também estão convencionalizados pelo cinema. Por sua vez, estes sons agem de forma independente, e que por sua vez, não há necessidade de uma quase redundância da origem da fonte sonora, ocasionalmente, feita pela audiodescrição.

Todavia, *Aquarius* não se trata de um filme ruidoso ou musical, nem um filme que se sustenta pelas palavras. Trata-se de um meio-termo. Na verdade, podemos dizer que Kléber Mendonça Filho respeita certas convenções e hierarquias entre as pistas sonoras, ao mesmo tempo, abre espaço para a existência de todas. Eventualmente destacando uma ou outra. O que também reflete no trabalho da audiodescrição.

Em relação à essas questões que permearam nosso trabalho, a primeira consideração a ser feita é em relação aos fenômenos sonoros que agrupam os ruídos do filme. Tal como exemplificamos, os sons dos ruídos confirmam suas fontes sonoras, ou seja, complementam e ainda reforçam uma informação sem a necessidade de evidenciar (valor autorreferencial). Pode-se dizer, portanto, que tais sons supostamente não demandariam qualquer ou nenhuma inserção da audiodescrição, pois são auto-referenciais. Logo, não exige dos espectadores inferir qualquer outro

significado, senão àquele a partir de sua própria fonte no contexto da cena. Isso, no entanto, como vimos, nem sempre é o caso. Basta lembrar o miar do gato na cena dos fundos do prédio em *Aquarius*. Dessa maneira, a audiodescrição pode soar pleonástica em determinados momentos. Há de se lembrar que a pessoa com deficiência visual frui do filme através de dois canais sonoros simultâneos: a trilha sonora do filme com todas as suas pistas e singularidades, e a própria locução da audiodescrição.

Ainda em tempo na discussão, o som permanece majoritariamente diegético, e eventualmente extradiegético, o que dificilmente abriria espaço para uma inferência absurdamente longe do que a narrativa propõe aos espectadores. Dessa forma, também podemos confirmar uma certa aproximação empática, e até quase afetuosa na narrativa com a personagem Clara, a qual trava uma luta invisível contra a mediocracia recifense. Já não estaria fácil demais desenhar Clara como uma heroína contra a especulação imobiliária, em favor da memória?

Um segundo grupo seria formado por sons musicais, e como vimos, em grande parte evocam sentimentos com maior precisão. A música do filme é sempre um fenômeno sonoro eficaz na contribuição para criar uma determinada atmosfera cênica. Já quanto a sua presença na diegese é quase sempre incerta, salvo alguns momentos em que a audiodescrição afirma tal função, como em “a menina do piano começa a tocar”¹²⁶.

Outro grupo de sons não menos importantes em *Aquarius* são os diálogos. O papel do diálogo é contribuir substancialmente para a narrativa como forma mais direta no processo de comunicação e expressão. Através do força da voz humana, os espectadores podem facilmente identificar personagens e organizar seu papel na narrativa. A exemplo disso, enquanto a voz da personagem Clara sempre se impõe, a voz do antagonista Diego é comedida. Em contraste contínuo está a própria voz do audiodescritor que varia entre tranquilidade, e até uma sensualidade medida.

As discussões apresentadas na comparação de *Aquarius* com a audiodescrição do próprio filme, apenas colocam em evidência a necessidade de uma relação, em primeira instância, entre imagem visual e som, onde a informação é apresentada em todos os momentos através de um conjunto de diferentes canais, e como resultado, complementando um ao outro. É importante que som receba sua devida análise de escuta, e alocado com tanta relevância quanto a imagem, bem como, considerar a

¹²⁶ Sequência 1. AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição, 2016.

escolha correta na estratégia de abordagem da audiodescrição como efeito direto na recepção do filme pelo seu público espectador.

O desenvolvimento desse trabalho de pesquisa sustenta a forte convicção de que não existe apenas uma necessidade em fomentar, e promover a prática da audiodescrição como recurso nos cinemas, mas também, procurar problematizar os desafios relacionados à escrita, produção e locução desse tipo de conteúdo frente ao próprio filme. Ainda assim, é inegável a necessidade em discutir sobre acessibilidade também no âmbito acadêmico, seja ele qual for, possivelmente fomentando parte do processo de construção de novas políticas a favor da acessibilidade. Como resultado, também buscamos aqui inspirar a consciência sobre implicações muito mais amplas na vida de quem vive com deficiência visual. Provocar a reflexão sobre esse processo é pensar em práticas efetivas, procurando afastar dos hábitos que impedem uma sociedade inclusiva.

A audiodescrição, não só de filmes, representa para as tecnologias assistivas um grande avanço na inclusão de pessoas com deficiência visual no consumo de produtos culturais. Entretanto, é interessante ressaltar que a audiodescrição não deve ser limitada à regras e normas que buscam padronizar excessivamente. Devemos abrir espaço para a criatividade e, ao mesmo tempo, garantir certa horizontalidade no cumprimento de diretrizes. É verdade que cada filme apresenta características únicas na forma como as informações entre imagem visual e som são dispostas, e por essa razão, a autonomia nas escolhas deve fazer parte do processo.

Terminamos o texto reforçando que este trabalho não deve ser visto como prescritivo sobre tais práticas na acessibilidade de filmes. Nossa intenção decorre em um momento em que o campo da audiodescrição ainda vem estabelecendo terreno. Torna-se oportuno falar de tais práticas, e a contribuição feita aqui é resultado de uma situação atual que demanda discutir mais iniciativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABNT. NBR 15.290: **Acessibilidade Comunicação na Televisão**. Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

ADERALDO, Marisa F.; NUNES, Maria S. **A audiodescrição e a acessibilidade visual: breve percurso histórico**. In: ADERALDO, Marisa F.; MASCARENHAS, Renata de O.; ALVES, Jefferson F.; ARAÚJO, Vera Lúcia S. DANTAS, João Francisco de L. (Org.). *Pesquisas Teóricas Aplicadas em Audiodescrição*. 1. ed. eletrônica. EDUFRN, 2016.

ALTMAN, Rick. **Sound Theory/Sound Practice**. New York, EUA: Routledge, 1992.

_____. **Sound space**. In: ALTMAN, Rick. *Sound Theory/Sound Practice*. New York, EUA: Routledge, 1992, p. 46-64.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BENECKE, Bernd. **Audio-Description**. Les Presses de l'Université de Montréal, Canadá: Meta, vol. 49, n. 1, p. 78–80, 2004.

BIGNELL, J. **Media semiotics: an introduction**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory G; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. New York, EUA: Routledge, 2007.

_____; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora UNICAMP, Ed. USP, 2013.

CARRASCO, N.; GARCIA, D.; MENDES, E. S.; LAROCA, A. **O lugar do som. Mesa redonda – mediação Demian Garcia**. Revista Filme Cultura. Nº 58, jan./fev./mar., 2013.

CASADO, Ana Ballester. **La Audiodescripción: apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación**. In: FRANCO E. P. C.; ARAÚJO V. L. S.; TRADTERM, 13, 2007, p. 151-169.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

_____. **Wasted Words**. In: ALTMAN, Rick. *Sound Theory/Sound Practice*. New York, EUA: Routledge, 1992, p. 104-110.

CONDE, Antônio João Menescal. **Definição de cegueira e baixa visão**. Instituto Benjamin Constant, 2016. Disponível em <www.goo.gl/GBr9ci>. Acesso em 16/05/2018.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 1. ed. 3. reimpressão. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FRANCO, E. P. C; ARAÚJO, V. S. **Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual**. Tradução em Revista, Rio de Janeiro, v. 11, 2011.

FRYER, Louise. **Audio description as audio drama, a practitioner's point of view**. Perspectives: Studies in Translatology 18 (3), 2010, p. 205–213.

_____. **Putting it into words: the impact of visual impairment on perception, experience and presence**, 2013, 372 p. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Psicologia, Universidade de Londres, RU.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Portugal, Edições Texto & Grafia, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GIL, Marta (org.). **Deficiência visual. Cadernos da TV Escola**. N. 1. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação à Distância, 2000.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JIMENÉZ, Catalina. **Un corpus de cine. Fundamentos metodológicos y aplicados de la audiodescripción**. In: JIMENÉZ, Catalina.; DOMÍNGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia (org.). Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción. Granada, Espanha: Tragacanto, 2010. p. 13-110.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

LASTRA, James. **Reading, writing, and representing sound**. In: ALTMAN, Rick. Sound Theory/Sound Practice. New York, EUA: Routledge, 1992, p. 65-86.

MACHADO, Flávia O. **Acessibilidade na televisão digital: estudo para uma política de audiodescrição na televisão brasileira**. 2011, 180 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru/SP.

MANZANO, Luiz A. F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Portugal, Dinalivro, 2005.

MASZEROWSKA, Anna; ORERO, Pilar. **The importance of sound for audio description**. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (org.). *Audio Description, new perspectives illustrated*. Filadélfia, PA, EUA: John Benjamins Publishing Company, 2014.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. 4. reimpressão. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIANES, Felipe Leão. **Deficiência visual, acessibilidade e consumo**. In: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer (org.). *Acessibilidade em ambientes culturais*. 1. ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2012. p. 148-168.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

NAVES, Sylvia Bahiense; MAUCH, Carla; ALVES, Soraya Ferreira; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago (org.). **Guia Para Produções Audiovisuais Acessíveis**. Brasília, DF: Ministério da Cultura (MinC), Secretaria do Audiovisual (SAv), 2016.

NUNES, Sylvia; LOMÔNACO, José Fernando Bitencourt. **O aluno cego: preconceitos e potencialidades**. In: *Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional*, SP. Volume 14, Número 1, Janeiro/Junho de 2010, p. 55-64.

REMAEL, Aline. **For the use of sound. Film sound analysis for audio description: some key issues**. MonTI. *Monografías de Traducción e Interpretación*. Nº. 4. 2012, p. 255-276. Disponível em <www.goo.gl/7GCdh9>. Acesso em 10/05/2018.

SCHLICKERS, Sabine. **Focalisation, ocularisation, and auricularization in film and literature**. In: HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (org.). *Point of view, perspective, and focalization modeling mediation in narrative*. Amsterdam: De Gruyter, 2009, p. 243–257.

SCHWARTZ, Letícia. **Audiodescrição: para uma nova profissão, um novo profissional**. In: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer (org.). *Acessibilidade em ambientes culturais*. 1. ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2012. p. 136-146.

_____. **Da arte de fazer rir: uma reflexão acerca do humor na audiodescrição**. In: CARPES, Daiana Stockey (org.). *Audiodescrição: práticas e reflexões*. 1. ed. Santa Cruz do Sul/RS: Editora Catarse, 2016. p. 57-70.

SMITH, Jeff. **Unheard Melodies? A critique of psychoanalytic theories of film music**. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël. (org.), *Post-theory:*

reconstructing film studies. Madison, EUA: University of Wisconsin Press, 1996, p. 230–247.

SNYDER, Joel. **Audio Description: the visual made verbal**. In: CINTAS, Jorge Díaz (org.). *Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 191-198.

STAM, Robert. **A amplificação do som**. *In: Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

THOM, Randy. **Designing a movie for sound**. FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design, 1999. Disponível em <http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm>. Acesso em 10/05/2018.

TRUPPIN, Andrea. **And then there was sound: the films of Andrei Tarkovksy**. *In: ALTMAN, Rick. Sound Theory/Sound Practice*. New York, EUA: Routledge, 1992, p. 235-248.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas. I Som, ruído e silêncio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WURTZLER, Steve. **She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the subject of representation**. *In: ALTMAN, Rick. Sound Theory/Sound Practice*. New York, EUA: Routledge, 1992, p. 87-103.

Sítios

ACB – American Council of the Blind. The Audio Description Project. Disponível em <www.acb.org/adp/ad.html>. Acesso em 10/10/2017.

ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações. Normas do Ministério das Comunicações. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. Disponível em <<http://www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/443-portaria-188>>. Acesso em 01/11/2017.

Ancine – Agência Nacional do Cinema. Instrução Normativa, nº. 128, de 13 de setembro de 2016. Disponível em <www.goo.gl/FfdHEE>. Acesso em 31/10/2017.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 1988. Disponível em <http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_atual/art_215_.asp>. Acesso em 12/11/2017.

_____. Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. República Federativa do Brasil, 2000. Disponível em <www.goo.gl/AKBjLF>. Acesso em 01/11/2017.

_____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 13.146 de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm>. Acesso em 31/10/2017.

BRDN Conteúdos Acessíveis. Disponível em <www.brdnaccessibilidade.com>. Acesso em 31/10/2017.

Described and Captioned Media Program (DCMP). Description Key. Disponível em <www.descriptionkey.org/how_to_describe.html#4>. Acesso em 10/10/2017.

Dicio. Escutar. Disponível em <www.dicio.com.br/escutar>. Acesso em 25/06/2018.

_____. Mnemônica. Disponível em <www.dicio.com.br/mnemonica>. Acesso em 20/06/2018.

_____. Palavra. Disponível em <www.dicio.com.br/palavra>. Acesso em 22/06/2018.

_____. Som. Disponível em <www.dicio.com.br/som>. Acesso em 12/06/2018.

Iguale. Disponível em <www.iguale.com.br/moviereading>. Acesso em 10/11/2017.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Censo Demográfico 2010. Disponível em <www.ibge.gov.br>. Acesso em 13/10/2017.

International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems 10th Revision (ICD-10) WHO – World Health Organization, 2016. Disponível em <<http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/H53-H54>>. Acesso em 16/05/2018.

Ktalise. Disponível em <www.ktalise.com>. Acesso em 10/11/2017.

Mais Diferenças. Disponível em <www.maisdiferencas.org.br>. Acesso em 31/10/2017.

Michaelis. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, editora Melhoramentos Ltda. Audiodescrição. Disponível em <www.michaelis.uol.com.br/busca?id=blAv>. Acesso em 01/10/2017.

_____. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, editora Melhoramentos Ltda. Audiodescritor. Disponível em <www.goo.gl/GDDMUj>. Acesso em 01/10/2017.

Ofcom – Office of Communications. Code on Television Access Services. Disponível em <<https://goo.gl/i6DhUa>>. Acesso em 10/10/2017.

The Royal National Institute of Blind People (RNIB) – Audio description. Disponível em: <<https://goo.gl/3pG6oc>>. Acesso em: 10/10/2017.

Vitrine Filmes. Aquarius. Disponível em <www.goo.gl/DeoRds>. Acesso em 17/04/2018.

Whatscine. Disponível em <www.whatscine.es>. Acesso em 10/11/2017.

Filmografia

AQUARIUS. Kléber Mendonça Filho. Audiodescrição. Brasil-França: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes, VideoFilmes, Estúdios Quanta. Colorido/preto e branco, 146 minutos, digital, 2016.

ANEXOS

Anexo II — Ficha técnica de *Aquarius*

Brasil-França. CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes, VideoFilmes, Estúdios Quanta (associada). Colorido/preto e branco, 146 minutos, digital, lançamento no Brasil: 01/09/2016.

Intérpretes: Sonia Braga (Clara), Zoraide Coletto (Ladjane), Maeve Jinkins (Ana Paula), Irandhir Santos (Roberval), Carla Ribas (Cleide), Thaia Perez (Tia Lúcia).

Equipe: direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho. Produção: Saïd Ben Saïd, Emilie Lesclaux, Michel Merkt. Co-produção: Walter Salles. Produtor associado: Carlos Diegues. Fotografia: Pedro Sotero e Fabrício Tadeu. Montagem: Eduardo Serrano.

Departamento de som: Nicolas Hallet (som direto), Lucas Caminha (microfonista), Edilson Abreu da Silva (assistente de som), Caio Lemoine (microfonista adicional), Pedro Coelho (artista de foley), Ricardo Cutz (desenho de som e mixagem som), Matheus Miguens (gravação e edição de foley), Moabe Filho (gravação adicional).

Sinopse: Clara (Sonia Braga) mora de frente para o mar no Aquarius, último prédio de estilo antigo da Av. Boa Viagem, no Recife. Jornalista aposentada e escritora, viúva com três filhos adultos e dona de um aconchegante apartamento repleto de discos e livros, ela irá enfrentar as investidas de uma construtora que tem outros planos para aquele terreno: demolir o Aquarius e dar lugar a um novo empreendimento.

Fonte: Vitrine Filmes. Aquarius. Disponível em <www.goo.gl/DeoRds>. Acesso em 17/04/2018.

Anexo II – Transcrição da audiodescrição de *Aquarius*

Um círculo vai se formando num fundo branco: Globo Filmes. Ancine: Agência Nacional de Cinema. Um investimento BNDES. Incentivo: Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Cultura, Governo do Estado de Pernambuco. BR Petrobrás. Produção CinemaScópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes. Filme: Kléber Mendonça Filho¹²⁷.

Sonia Braga

Aquarius

Uma foto em preto e branco, e um *playground* antigo na orla de uma praia. Outra foto também em preto e branco de vários quiosques com as pessoas na sombra, e alguns coqueiros ao fundo. Os quiosques e a praia. Várias pessoas. Fotos em preto e branco retratam o passado. Do alto, a Avenida Beira Mar com automóveis que parecem ser dos anos sessenta. Várias fotos: do alto a orla e os coqueiros que projetam suas sombras. Bem do alto, a praia se estende de longe, e alguns poucos prédios despontam na beira-mar. Ainda as fotos, do alto uma igrejinha, casas, pequenos prédios de poucos andares, e a faixa de areia. O mar, os prédios, ao fundo terrenos e rios sinuosos. Uma foto do alto, a vegetação, o mar, um canal formado por um fino e comprido istmo, o Istmo de Olinda, colorido em movimento.

As ondas quebram na praia, e as espumas brancas contrastam com a escuridão da noite sobre as ondas.

Parte um: o cabelo de Clara

1980, a imagem se desloca para a direita e vemos a faixa de areia, o mar ao fundo. Na areia, alguns carros parados, e vindo mais de trás um carro com os faróis acesos faz zigue-zagues na areia. Por vezes, a intensa luz dos faróis ofusca a imagem. De trás de pequenos barcos de pescadores o carro surge, é um Opala, e dentro dele alguns jovens festejam. O carro acelera na areia rodando e fazendo voltas. Por fim, o carro para na areia. Uma moça jovem com um lindo sorriso e cabelos bem curtos. Ela levanta uma fita cassete. Encaixa o cassete no toca-fitas e aumenta o volume. Ela está no banco do passageiro. Ao lado dela, um jovem de barba está no volante, e atrás, uma moça de cabelo compridos e duas crianças. Eles agitam a cabeça no ritmo da música, e se olham aprovando o som. Ela entrega para ele a caixinha da fita, ele sorri

¹²⁷ Áudio original obtido através do aplicativo Whatscine para dispositivos móveis. Os créditos iniciais não foram captados até onde podemos ler: “Filme: Kléber Mendonça Filho”. A versão com audiodescrição do filme disponibilizada digitalmente inicia-se a locução em “Sonia Braga”.

e curtem o som. A placa do carro: PE Recife DBN 3528, se agita com o balanço deles no carro. A moça de cabelos curtos sorri e agita os ombros e cabeça. Ela tem a pele morena, os olhos amendoados e expressivos, e abre um lindo sorriso. O rapaz de barba beija a moça de cabelos compridos. O rapaz de barba brinca com as crianças jogando areia. Encostadas no carro, a moça de cabelos curtos e a de cabelos compridos conversam fumando um baseado. Eles se dirigem para entrar no carro. O carro avança sobre a areia.

Uma mesa com um bolo e velas de setenta anos. Por volta da mesa, cerveja, docinhos e refrigerante. Crianças no corredor e adultos cuidando delas. Várias pessoas na sala. Homem de bigode e camisa branca vem até a janela. Na avenida em frente, vários carros estacionados: Fuscas, Chevettes, Brasília, Corcéis. O Opala de Antônio vem chegando e estaciona na frente do prédio. Da janela o homem sorri. Alberto acena da janela. Eles fecham o vidro e saem do carro. Alberto desce para recebê-los. Eles caminham em direção ao prédio. É um charmoso prédio de apenas três andares com a fachada rosa, detalhes azuis, e com amplas janelas. Alberto desce as escadas, e os encontra na entrada. A moça de cabelos curtos sobe as escadas, seguida pelos outros. Ela entra no apartamento e cumprimenta um rapaz. Os outros também entram no apartamento. Dá um beijo no marido. Ele beija a mão dela, e acaricia a filha que está no colo dele. Sai em direção à cozinha. Ela para na pia. Na cozinha, três senhoras, elas destoam demais, negras e não tão bem vestidas. A mulher de cabelo curto pega um prato com lanches e um refrigerante, sai pela porta dos fundos. Encostada na porta, uma das mulheres fuma e bebe cerveja. Ao piano estão duas meninas sentadas, e um menino observa em pé. Nas escadas um jovem casal se beija avidamente, Clara passa, eles se separam. Ela segue descendo as escadas com o copo e o prato. Para numa salinha. Avança pelo corredor até a parte externa do prédio. As crianças que jogavam bola vem até ela para entrar. Da porta da cozinha as empregadas se espremem ante o olhar reprovador de alguns convidados. A menina no piano e outras senhoras observam. Uma mulher com cerca de setenta anos, cabelos brancos compridos e nariz afilado. A menina lê. Tia Lúcia é a mulher de cabelos brancos. Ela olha para a menina e abaixa os olhos pensativa. Tia Lúcia olha para uma pequena cômoda de madeira com duas portas. Ela está reflexiva e olha fixamente para a cômoda. A cômoda em outro quarto, em outro tempo. Nua na cama, jovem Lúcia voluptuosamente é chupada por um rapaz. Tia Lúcia no sofá mergulha em lembranças. Ela jovem e nua em cima da cômoda abre as penas para o homem que se

aproxima. Ele chupa a sua buceta com furor. Tia Lúcia passa a mão no rosto imersa no gozo da lembrança. Nus, ela e o homem se beijam na cama. Tia Lúcia sorri e olha para a cômoda. Clara e seu marido estão juntos das crianças que leem. Agora tia Lúcia olha em direção às crianças. Ela parece meio desconcertada com tudo, com a festa, as homenagens. Tia Lúcia olha com um misto de desconforto e ponderação. Ela se levanta, coloca um presente no sofá, e abraça os sobrinhos e Clara. Da porta da cozinha as empregadas observam. Duas senhoras observam desconcertadas. Alberto e João erguem os copos num brinde. A menina no piano aplaude animada. Clara abraça tia Lúcia sorrindo e cola o seu rosto no dela. Clara olha para Alberto. Olha para ela. Clara está visivelmente emocionada. Ela ergue a cabeça e observa a todos. A menina do piano começa a tocar. Na porta da cozinha, a terceira empregada se junta às outras. Tia Lúcia observa Clara e Alberto com carinho e os abraça. A menina segue tocando piano e todos cantam. Clara e Alberto cantam para tia Lúcia. Todos se levantam e ocupam a sala. Eles erguem os braços e cantam animadamente. Alguém pisca a luz para alegrar a festa. Um disco gira na vitrola e coloca uma agulha sobre ele. Sobre o tapete os pés se agitam com a música. O apartamento está cheio. Na sala todos dançam, bebem e comemoram. No meio dos convidados, Clara se aproxima de Alberto. No meio da sala tia Lúcia dança agarrada a uma senhora que não brindou ao companheiro dela. Clara e Alberto dançam. Ela lança a cabeça para trás e sorri muito feliz. No meio da sala todos dançam contentes enquanto a luz pisca.

É manhã. O apartamento é o mesmo, mas completamente re-decorado. O piano ainda está, mas cercado por estantes repletas de discos. Um pôster do filme *Barry Lyndon* na parede do fundo. Um sofá branco está em frente a uma moderna TV de tela plana. Uma mulher entra na sala e caminha até a janela. É Clara, só que bem mais velha. Lá fora várias pessoas estão no calçadão. É uma corrida, e todos disparam depois do apito. Clara tem os cabelos compridos e negros. Ela se curva para a frente e seus cabelos se esvoaçam no ar. De fora vemos através da janela Clara se alongando. Ela se ergue e prende os cabelos. O vento faz a porta da cozinha bater. Clara respira fundo, e lança repetidas vezes as mãos espalmadas a frente soltando ar pela boca. Ela caminha em direção à vitrola, tirando cuidadosamente a agulha do disco. Ela pega sua bolsa sobre o sofá, passa pela cômoda de duas portas, e perto da porta coloca uma viseira de palha que estava pendurada. Sai para ir à praia. A cômoda que ocupa o apartamento há tanto tempo, continua intacta ao passar dos anos.

O rosto de um homem, e ele faz: “ah!”, abrindo bem a boca. Ele está deitado sobre a barriga de outro homem. Há várias pessoas deitadas umas sobre a barriga das outras. Clara está deitada a barriga dele e também faz parte do exercício. Vemos o instrutor como se estivéssemos deitados. Atrás dele os arranha-céus se projetam imponentes. Eles seguem deitados fazendo o exercício. Quatro garotos negros de boné e cabelos coloridos se aproximam. Eles se aproximam ainda mais das pessoas fazendo o exercício. Sorrindo os garotos se deitam junto ao grupo. As pessoas olham desconfiadas.

Uma placa alerta sobre o perigo de tubarões. Roberval e Clara caminham em direção ao mar. Ela solta os cabelos. Ela olha para Roberval e entrega seu prendedor de cabelo. Ele segura o prendedor e olha para os lados. A lancha dos bombeiros navega próximo ao lugar onde Clara nada. Roberval balança a negativamente a cabeça. Faz sinal para que ela recue.

Por trás de um espelho d’água vemos a fachada do edifício que agora está pintada azul. Clara toma banho numa ducha no calçadão em frente ao edifício. Ela olha para o prédio.

Ela entra no edifício, fecha a porta e sobe as escadas. Pega um envelope no chão, o examina e o coloca na bolsa. Ela vai até os fundos no estacionamento do prédio que é descoberto, e tem baias cobertas para cada carro. Clara segura uma vasilha com ração e alguns gatos se aproximam.

Clara entra no apartamento. Ela fecha a veneziana e tira a saída de banho. Ela tira o maiô preto, e vemos que ela não tem a mama direita. Entra no boxe e liga o chuveiro. Com a palma da mão ela avalia a temperatura da água.

Discos, fitas cassete, CDs. Mais discos. Clara escolhe um deles. Na sala duas mulheres a entrevistam. Clara se levanta e pega um disco. A fotógrafa tira uma foto dela. John e Yoko se beijam na capa. Tira do disco uma reportagem sobre Lennon. Clara hesita incrédula.

Clara está adormecida na rede. atrás dela está a janela que dá para o calçadão da praia. Do calçadão um rapaz de camisa e calça jeans segurando um celular nas mãos como se filmasse algo. Ele parece filmar a fachada do prédio de Clara. Ele para de filmar e atravessa a rua. Clara continua adormecida na rede. No corredor de entrada do prédio um senhor e um homem careca espera o rapaz. Os vemos de cima. Eles conversam, não conseguimos ouvir. Mas parecem discutir algo sobre o edifício. Caminham para a entrada do prédio. É como se os víssemos da janela de Clara. Ao

lado da janela, os óculos dela sobre um banco. Clara continua adormecida na rede. Vamos passeando pelo apartamento de Clara. Os sapatos no chão, as revistas, a bola de pilates, o sofá branco com as almofadas floridas, a estante atrás do sofá, livros e alguns pequenos objetos. Lá fora os homens parecem subir as escadas. Estamos de frente para a porta. Clara desperta na rede e leva a mão a testa. Lentamente ela se senta na rede, e prende os cabelos com ar desapontado. Ela vai até a porta e olha pelo olho-mágico, parece contrariada, mas abre a porta. Ladjane aparece. O homem careca está atrás do velho e do moço e tem um enorme molho de chaves nas mãos. Diego desencosta da parede. Clara fecha a porta e a tranca com a chave. Quando ela vira as costas um folheto azul é enfiado pelo rodapé. Clara volta e com a mão empurra para fora. Ladjane observa. Empurram o folheto novamente para dentro. Ela o empurra para fora mais uma vez. Irritada ela abre a porta, e Diego olha assustado. Ele se abaixa colocando o folheto da construtora no chão e desce as escadas. Clara fecha a porta muito nervosa e sem pegar o folheto. Ladjane sai, e Clara se apoia na parede tentando se acalmar. Da janela Clara observa os homens da construtora deixarem o prédio. Diego é o último a sair, ele olha para Clara e sorri para ela. Ela olha para ele desconfiada. Clara leva a mão a cabeça e solta os cabelos. Ela tem um olhar fixo no horizonte, e afaga os cabelos pensativa. A forte brisa que vem do mar agita a cortina e os cabelos de Clara.

A tela fica preta.

Parte dois: o amor de Clara.

Clara abre a porta para sair do apartamento. Ela usa óculos de grau, uma blusa azul e tem os cabelos presos. Ela se agacha e pega o folheto da construtora. Observa o apartamento ao lado do seu. Ele está com a porta aberta e completamente vazio. Clara fecha a porta do apartamento. Vai até a porta do seu apartamento e também a fecha. Ela desce as escadas carregando o envelope da construtora. Tira os óculos e os coloca na bolsa. No andar de baixo, ela para na porta de outro apartamento. A porta também está aberta e o apartamento está completamente vazio. Ela fecha a porta. Ela fecha o portão de entrada, e sai do prédio. Para e olha para o envelope da construtora. Caminha pelo corredor indo para a rua. No folheto está escrito: Bonfim Engenharia. Ela cruza o pórtico da entrada onde está escrito: edifício Aquarius. Para na frente do prédio, olha para o envelope e sem abrir, o rasga decididamente.

Eles estão dentro do carro e ela mexe no aparelho de som. Ela olha para ele sorrindo. Ele está dirigindo. É um jovem de vinte e poucos anos. Ela acaricia os

cabelos dele. Negros e lisos. Ela aumenta o volume da música. Ela olha para ele com carinho. É um jovem bonito com barba, bigode e dois brincos bem largos na orelha. Ela sorri para ele. O carro avança, e cruza uma enorme ponte sobre o mar do Recife. O quadro abre e vemos outra ponte ao lado daquela. Uma enorme orla, e o mar que se perde no horizonte.

Uma mulher de cabelos castanhos cacheados coloca livros em uma estante. Clara entra com o rapaz. Um homem de cabelos grisalhos. Eles olham para ela espantados. Eles se entreolham. Clara dá risada.

No banheiro de um salão de festas Clara está a frente de um espelho com várias mulheres. As mulheres se maquiam e se ajeitam em frente ao espelho. Todas elas são mais velhas. No salão, várias pessoas dançam. Clara está numa mesa com várias mulheres. Sua cunhada Fátima está com ela. Todas bebem e se divertem. Clara olha para o lado observando um homem de cerca de cinquenta anos charmoso e de cabelos grisalhos. Felizes e agitadas elas riem. Clara bate os pés no chão. Elas brindam. Clara beija sua cunhada com carinho. Uma delas tira os óculos e entrega para quem diz que: “na festa não tem homens bonitos”. Elas olham para o homem grisalho. Clara fica séria e tensa — olha para a frente. O homem grisalho se aproxima. Letícia se assusta. As mulheres ficam em silêncio, e se entreolham. Sorrindo, Clara se levanta para dançar com ele. As amigas seguram o celular e olham para ela radiantes. Clara chega na pista com o homem. Várias pessoas dançam. Elas são mais velhas e dançam calorosamente. Clara dança abraçada com ele. No palco dois senhores — um usa chapéu e outro camiseta escrita Brasil e Cuba. Eles comandam o som. No salão os casais dançam com animação. Perto da parede uma mulher tenta animar sua colega que observa os casais dançando. Clara está feliz e dança com o homem olhando para o rosto dele. Na pista as amigas de Clara também dançam desacompanhadas. Vários casais e pessoas desacompanhadas tomam a pista que está cheia de brilho e cores. As pessoas lançam os braços para o alto e cantam acompanhando a música. Começa a se formar uma roda onde as pessoas dão as mãos para celebrar. Clara e seu companheiro entram na roda.

Agora eles estão no carro. Ele acaricia a nuca de Clara. Ela olha para ele cheia de vontade e expectativa. Beijam-se. Ela se afasta e olha para ele sorrindo. Eles se beijam novamente. Novamente ela se afasta sedutora. Agora eles se beijam com fervor e intensidade na penumbra do carro. Ela afaga no cabelo, e os lábios e língua se tocam e se envolvem. Eles se abraçam. Ele coloca a mão no seio dela. Ela se retrai e

retira a mão dele. Eles param de se beijar, e ela segura a mão dele com carinho. Eles estão bem próximos com os rostos colados. Ela faz que “sim” com a cabeça. Eles se beijam, mas ele se afasta e senta atrás do volante. Ela abaixa a cabeça. Ele acaricia o rosto dela sem graça. Eles se acomodam em seus lugares, e ela olha para ele avaliando. Ele parece não saber o que fazer. Ele beija a mão dela. Ela continua olhando para ele. Apesar de tudo há certa tranquilidade nela. Ela fecha os olhos. Ele dá partida no carro.

Um táxi parado. Clara desce do táxi. Ela caminha meio trôpega, para e olha para o lado. Há uma angústia triste em seus olhos. Ela olha para o alto edifício ao lado do Aquarius. Um enorme véu branco tremula pendurado no edifício. O véu é uma enorme faixa branca presa no topo do edifício. Clara olha para o alto prédio pensativa e volta-se para a rua. Um estridente e solitário carro de som passa pela avenida no meio da madrugada. Clara o acompanha com o olhar. Ela caminha lentamente e entra no Aquarius.

Ela abre a porta, acende a luz de entrada e avança. Ela solta os cabelos e os sacode com as mãos para que se soltem. Avança na penumbra da sala e acende o abajur. Ela escala uma das estantes de discos e procura por um LP. Por fim, puxa um disco do Palhaço Carequinha. Coloca-o que volta e torna a procurar. Puxa um disco do Rei Roberto Carlos, o coloca na vitrola. Na frente da vitrola ela embala o corpo no ritmo da música. Ela segue dançando na frente da vitrola, e sentindo a música lhe embalar. Ela acaricia os próprios cabelos com as duas mãos se entregando levemente. Clara está sentada no sofá escrevendo em um caderno. O caderno está em seu colo, e ela está tranquilamente recostada com o braço apoiado no braço do sofá. No meio da sala, Clara dança animadamente lançando os braços para a frente e para os lados, e cantando a música. Pela janela vemos o enorme véu branco passando sendo levado pelo vento.

É manhã e o véu está caído sobre os carros estacionados em frente ao edifício Aquarius. Alguns homens tiram o véu de cima dos carros.

Eles estão em um quiosque. Ela olha para o rapaz e ele fala ao celular montado na bicicleta. Clara e Roberval o acompanham com o olhar. O traficante conversa com o rapaz atrás do quiosque. Rapaz de barba e regata. Ele balança a cabeça ameaçadoramente. Roberval está bem próximo de Clara encarando Daniel. Daniel se afasta de costas encarando Clara e Roberval.

Clara está em casa. Ela veste um robe e segura uma xícara. Ela caminha pela sala para observar Ladjane que olha pela janela. Lentamente ela se aproxima da empregada que está de costas para ela. Para ao lado dela na janela e vê lá embaixo vários homens sobre uma caminhonete descarregando vários colchões, e levando para dentro do prédio. Clara olha pela janela apreensiva. A caminhonete tem o logotipo da Bonfim Engenharia. Clara olha para Ladjane, se aproxima e lhe dá um beijo na bochecha. Elas caminham pela sala e Clara se senta ao piano. Clara levanta a tampa do piano, e Ladjane fica para ao seu lado. Clara vira-se para Ladjane e se levanta. Clara abraça Ladjane com muito carinho.

Clara caminha nos corredores de paredes azuis do prédio. Ela usa uma blusa florida e carrega uma bolsa. Chega ao estacionamento e destrava seu carro. Há uma caminhonete preta estacionada na parte externa do estacionamento. Ela caminha em direção ao seu carro. Ao lado da caminhonete, Diego conversa com dois homens de uniforme. Clara para e vai em direção a eles. Ela ciente secamente com a cabeça. Clara caminha para o seu carro com uma expressão desconfortável. Diego entra na caminhonete para manobrá-la. Clara entra no seu carro, coloca os óculos escuros e fecha os vidros. Diego manobra a caminhote e sai com o seu carrro.

Clara caminha em um cemitério com várias árvores e mausoléus, o dia está ensolarado, o céu bem azul. Ela carrega duas rosas bem vermelhas, além da blusa florida, usa uma saia vinho. Ela caminha por estreitas alamedas do cemitério. Ela desaparece o passo, para em frente de uma sepultura e mexe na bolsa. Ela coloca os óculos de grau e pega um caderno. Abre o caderno e folheia suas páginas — procura algo no caderno. De repente olha para o túmulo, fecha o caderno abruptamente e o coloca de volta na bolsa. Ela se aproxima da sepultura e coloca as duas rosas vermelhas sobre ela. Na lápide se lê: Adalberto Henrique Amorim de Melo, 1945 a 1997, sempre na memória. Clara tira um ramo seco de cima do túmulo e o joga fora. Sai caminhando por entre as sepulturas. Ela caminha pelas alamedas do cemitério, entre mausoléus e as plantas. Passa ao lado de um túmulo sendo exumado por dois coveiros. À distância desacelera o passo para observar, caminha mais um pouco para ver de um ângulo melhor. Um deles está dentro do túmulo e retira da sepultura sacos e ossos que coloca no saco plástico que o outro segura. Incomodada, Clara vira o rosto e segue o seu caminho.

Um disco azul roda na vitrola. Avançando pelo corredor em direção à porta do quarto. Abrimos a porta e é um bebê sobre a cama. Clara se aproxima da cama e pega

o bebê nos braços. Caminha com ele em direção à sala. Um menino e uma menina brincam num canto. O filho barbudo mexe no celular. Mostra para a mãe. Rodrigo beija a mão da mãe. Na cozinha Clara bebe uma taça de vinho. Um dos filhos e a filha estão na frente dela olhando. A filha olha para Rodrigo que está ao lado. Os irmãos se entreolham, e olham para a mãe. Clara passa entre os filhos e acaricia a cabeça do neto que está no colo da nora que o amamenta, e caminha em direção à saída de serviço. Vai até a porta do apartamento vizinho onde está colado um adesivo com o logo da Bonfim Construtora. Ela observa atentamente o adesivo e vai até a porta. Arranca o adesivo com hostilidade. Caminha de volta para o seu apartamento, e o joga no lixo. Pela porta os filhos observam. Ela entra no apartamento, e fecha a porta da cozinha. A nora deixa a cozinha com o bebê. Clara sai da cozinha, o irmão coloca a mão no ombro de Ana Paula como quem diz: “tá vendo?”, e sai. Rodrigo também deixa a cozinha. Ana Paula também sai. Eles se sentam no sofá. O filho de Clara olha para a esposa. Martín se levanta, vai até a estante e pega um livro. Martín se senta ao lado de Ana, e entrega o livro para ela. Na capa do livro está o nome de Clara e uma foto de Villa-Lobos: *Todas as Músicas que Não Conseguimos Ver*. Ana começa a chorar, e Martín abre o livro. Uma dedicatória: “Para Martín, Ana Paula e Rodrigo, pelas horas de lazer que lhes foram roubadas”. Clara olha para eles, e Ana Paula acaricia o livro. Martín a abraça consolando-a. Elas se abraçam.

Clara se despede dos filhos no estacionamento. Ana entra no carro e acena para a mãe. Clara fecha a porta do carro dela, e eles partem. Clara acena para eles e manda beijos, e fica olhando os carros partirem.

A tela fica preta.

Na areia perto do mar, um casal transa vigorosamente. Ele está por cima dela, e ela o enlaça com as pernas. Os vemos de longe na penumbra da noite. Nas quadras de futebol próximas ao casal, vários jovens jogam bola e conversam. Vemos tudo isso da janela do apartamento de Clara que está deitada na rede. Ela olha fixamente para a frente. Na TV, o maestro rege a orquestra. Eles executam “As Duas Estações Nordestinas” de Mateus Alves. Do lado de fora se ouve o mar, e alguns ruídos na rua. Os ruídos aumentam. Clara se levanta e vai até a janela para ver o que está acontecendo. Lá embaixo está o homem careca da construtora, e vários homens e mulheres se amontoam na porta para entrar. Ele chacoalha um enorme molho de chaves, e abre o portão. Dentro de seu apartamento, Clara acompanha pelo barulho a movimentação deles no prédio. Eles sobem as escadas até o primeiro andar. Mais um

lance e sobem ao segundo andar. Entram no apartamento exatamente acima do apartamento de Clara. Acompanhamos todos seus movimentos através dos ruídos que fazem. Clara olha para o alto com apreensão e espanto. Senta-se no sofá e aumenta a TV para continuar assistindo ao concerto. Ela coloca o televisor no volume máximo. Enche uma enorme taça de vinho. Está sentada no sofá bebendo vinho e tentando assistir a TV. Leva a mão à cabeça e faz uma expressão contrariada. Ela pega um disco na estante. É o álbum “Jazz” do Queen. Dá um gole no vinho, e vai até a vitrola. Ela retira o disco da capa e... a música toca alto abafando o barulho apartamento de cima. O alto-falante vibra com as batidas da música. Clara bebe vinho e caminha pela sala curtindo a música. Ela caminha em círculos pela sala com a taça de vinho nas mãos. Tudo gira junto com ela. Ela se aproxima da estante de discos, e pega a garrafa de vinho enche a taça. Se senta no sofá. Clara tem uma expressão cansada e olha para o teto. Debaixo do chuveiro ela ouve o barulho vindo da festa, e parece não saber mais o que fazer. Ela veste uma camisa branca e tem os cabelos molhados. Abre a porta do apartamento para no corredor e olha para o andar de cima. Ela sobe as escadas para ver o que está acontecendo. Diminui o passo ao se aproximar do apartamento. Vai se esgueirando até chegar à porta que está entreaberta. Um barulho a assusta, mas não é nada. Pelo vão da porta ela espia o que está acontecendo. Dos colchões várias pessoas amontoadas, homens e mulheres transam libidinosamente. O homem careca da construtora está de camisa e cueca e filma toda a cena. Eles transam despidoradamente, e Clara espia sem ser vista pela fresta da porta. Clara dá um sorriso e desce as escadas. Algo parece ter se iluminado dentro dela. Do apartamento de cima uma bituca acesa cai e entra pela janela da sala. Clara vai até a janela pega a bituca e a atira para fora. Clara veste uma camisa branca e uma longa saia preta, caminha pela sala mexendo no celular. Vemos a antiga cômoda na sala. Clara acende e apaga um isqueiro com certa impaciência. Por fim, acende um cigarro. É um cigarro de maconha, e Clara fuma avidamente. No andar de cima a festa continua. Clara traga o cigarro de maconha e sopra a sua brasa para que ele mantenha aceso. Volta a mexer no aparelho celular. Vai até a porta e pega o interfone para destravar a entrada. Um rapaz entra. Clara está constrangida e não sabe exatamente o que fazer. Ele se senta. É um rapaz jovem e bonito. Ele tira as botas. Clara se senta no sofá, e ele se ajeita ficando bem próximo dela. Ele a olha, ela abaixa os olhos. Ela abaixa a cabeça meio constrangida e incomodada. Ele parece não entender. Ela sorri e balança a cabeça afirmativamente. Ele solta os cabelos dela que estão presos em um coque. Ela acaricia

a nuca dele com prazer. Ele olha intensamente para ela e tira as calças junto com a cueca. Clara joga longe a calça dele. Se levanta e ergue a saia. Ele está sentado no sofá somente de camisa com as pernas abertas insinuantemente. Ele pega uma camisinha e Clara tira a calcinha por baixo da saia. Ele entrega a camisinha aberta para ela e enche a mão de saliva. Ela se senta sobre ele voluptuosamente. Ele se encaixa nela. E eles se olham com satisfação e prazer. Ela vai cavalcando sobre ele, e ele a abraça com ar devasso. Ela senta sobre ele com mais e mais intensidade. Ele coloca a mão sobre o seu seio direito. Ela dirige a mão para o seu seio esquerdo. Abre a camisa e coloca o seu seio para fora. Ele suga o seu seio com voracidade e ela se agita sobre ele orgásticos espasmos.

É manhã e o Sol desponta por de trás do mar. Clara está sentada na beira da cama com os cabelos presos em um coque. Ela se levanta, pega a bolsa pendurada e vai em direção à sala. Caminha com tranquilidade, abre a porta do apartamento, e se detém com muito nojo levando a mão à boca. Ela sai do apartamento e olha para a escada que leva ao apartamento de cima. Com a mão na boca ela sobe os primeiros degraus da escada com cuidado e para. Os degraus da escada estão cheios de excremento humano. Há merda por todos os degraus.

No posto de bombeiros em frente para o mar ao lado de Roberval. Roberval pede para que um banhista recue. Mostra a altura da cintura. Clara olha para ele com admiração e baixa a cabeça pensando. Aponta o meio da testa. Roberval olha para Clara entre curioso e desconfiado. Clara olha para ele surpresa, mas sorri e pensa um instante antes de responder. Clara e Roberval se olham com um certo constrangimento.

Os três caminham na praia. Aponta para uma água que corre na areia. Eles seguem caminhando pela praia. Júlia é uma moça jovem com a pele branca e os cabelos castanhos. Os três usam óculos escuros. Júlia veste uma regata com listras pretas e brancas. Tomás usa uma camiseta rosa, e Clara uma viseira e camisa branca. Do alto vemos o bairro de Brasília Teimosa — um alto prédio espelhado em primeiro plano contrasta com as casas humildes.

Por um alçapão eles sobem na laje coberta. Julia olha ao redor sorrindo. Há várias pessoas na festa. Clara cumprimenta Ladjane. Cumprimenta Letícia. O sobrinho cumprimenta Ladjane. Clara beija Ladjane e Letícia abraça Lala. Tomás e Júlia tira fotos delas com os celulares. Na churrasqueira vários espetinhos e alguns pães. Clara e Letícia conversam encostadas perto de uma janela. Ao fundo o mar.

Clara pensa por um instante: Paulo chupando ela no sofá. Ela olha para o lado e vê o sobrinho beijando Júlia. Paulo saindo pela porta do apartamento e Clara fechando a porta sem trancá-la, deixando a chave na fechadura. Clara se deita no sofá. Elas se aproximam de Tomás e Júlia, batem palmas e cantam. Júlia cochicha com Tomás. Lala segura um bolo. Ladjane está em pé, e ao lado dela um homem segura um enorme retrato do seu filho. Ladjane dá um beijo no retrato do filho. Clara está deitada na sua cama dormindo. Abre os olhos. Rememora a cena: Paulo indo embora, ela fechando a porta sem trancar, a chave na fechadura, ela apaga a luz. Algo parece incomodá-la. Ela vira na cama pensando: ela fechando a porta sem trancar e a chave na fechadura. Ela deitando no sofá. Clara na cama não consegue dormir pensando na noite passada. Ela profundamente adormecida no sofá. Atrás dela, a porta do apartamento. Ela não consegue dormir. Algo a importuna. A porta vai se abrindo lentamente. Ela dorme no sofá e alguém entra pela porta, avança sorrateiro pelo apartamento. Clara se ajeita na cama e se levanta. Caminha decidida até a sala e vai até a porta do apartamento. Acende a luz de entrada e abre a porta que não está trancada. Fecha a porta, tranca com a chave e também fecha o trinco. Apaga a luz.

É manhã. Um homem abre o porta-malas do carro e observa as várias latas de tinta nele. Outro homem mais jovem se aproxima e também olha as latas de tinta. Começam a descarregá-las. O homem mais velho empurra um carrinho de mão com algumas latas de tinta. O mais moço carrega uma lata sobre os ombros. O homem sai da cozinha. Clara se levanta apressada e vai até a porta do apartamento. Abre a porta: os homens estão lavando as escadas. Clara fecha a porta. Pelo vão de uma porta, Tomás beija Júlia na cama, ela está nua. Clara fecha a porta. Fala com a cunhada. Clara pega vários álbuns de fotografia. Clara entrega os álbuns ao sobrinho que está com uma mulher na mesa. Senta-se ao lado do irmão no sofá. Ele olha outro álbum de fotografias. Uma foto em preto e branco de um homem de setenta anos. Uma foto de Fátima grávida mostrando a barriga. A foto de uma mulher negra de uniforme branco. Entram Tomás e Júlia. Ladjane acena da cozinha. Júlia e Tomás se aproximam da estante de discos. Clara caminha em direção ao quarto. Mostra uma foto. Ao fundo uma mulher negra de uniforme passa e entra numa porta. Clara vem do quarto com mais álbuns. Na foto um homem de bigode sério. Uma foto de tia Lúcia. Ladjane vem da cozinha para servir o vinho. Ela serve os copos. Ladjane pega uma foto do filho e mostra para todos. Uma pesada atmosfera de desconforto toma a sala. Ladjane sai. Eles se entreolham incomodados. Tomás liga a vitrola. Clara olha para Júlia como se

Júlia tivesse descoberto um segredo. Júlia sorri. Olha para Tomás. Clara sorri olhando para Júlia, e algo mexe com ela. Clara abaixa os olhos. Júlia sorri, Clara sorri. A música parece conectá-las em um lugar profundo e inexplicável — como se uma se reconhecesse na outra. Júlia olha para Tomás, e ele cochicha no ouvido dela — beija seu ombro. Clara sorri cúmplice, e seus olhos se enchem de lágrimas. Na cozinha Ladjane corta carne sobre a tábua preparando o almoço de todos.

A tela fica fica preta.

Parte três: o câncer de Clara.

Um homem pinta a fachada do prédio ao lado de um andaime. Clara corre até a porta, coloca uma enorme máscara de algo que parece um gato, e abre a porta. Ana está com o filho nos braços, e passa por Clara ignorando ela e a máscara. Clara olha para ela puta e fecha a porta. Ladjane pega o menino nos braços. Clara olha para Ana espantada. Entrega uma bolsa.

Clara caminha no calçadão empurrando o carrinho com o neto. Pedro é um bonito menino de cerca de três anos com cabelos lisos e negros. Clara se aproxima de um *playground*. Na cozinha Ladjane prepara o almoço. Coloca azeite na panela onde ferve algo. Ladjane segue cozinhando e ouvimos algumas vozes vindas de fora. Ladjane abre a porta. Josimar e Rivanildo carregam colchões. Clara lê para Pedro. Ladjane no celular. Um homem surge na janela. Ele desce uma escada de fora do prédio. O homem desce a escada enquanto outro a segura. Clara caminha empurrando o carrinho com o neto. Ela segue tira os óculos escuros observando uma grande movimentação na frente do prédio. Há várias pessoas corredor da entrada do prédio. Várias delas com um livro aberto nas mãos. Clara avança entre a multidão de pessoas que tomam todo o corredor de entrada. São evangélicos. Eles seguram a bíblia e se vestem de maneira formal. Os corredores e escadas do prédio também estão infestados de pessoas. Um homem ajuda Clara a levar o carrinho escada acima. Clara pega o neto no colo e avança por entre as pessoas sem entender direito o que está acontecendo. Ela sobe as escadas com o neto. Chega na porta do apartamento onde Ladjane espera com a porta aberta. Ela olha para Ladjane espantada. Dois homens carregam o carrinho de Pedro escada acima. Eles colocam o carrinho na porta do apartamento de Clara, e Ladjane o pega. Lá dentro, Clara está com o neto nos braços e brinca com um bicho de pelúcia, Ladjane fecha a porta. Clara e Ladjane caminham em direção à cozinha. Elas olham pela janela que dá para os fundos, e vê o estacionamento completamente abarrotado de carros bloqueando a saída do carro de

Clara. Clara se afasta da janela furiosa, tira a mochila e a joga no chão com raiva. O som dos evangélicos a irrita mais ainda. Ela caminha em direção ao quarto, entra e bate a porta. Ela se deita na cama, enfia a cabeça no travesseiro ficando de bruços. Clara está dormindo na poltrona da sala com o caderno vermelho, e os óculos de grau nas mãos. Ladjane se aproxima vinda da cozinha. Clara desperta. Ladjane está na cozinha e olha atentamente para os lados procurando algo. Olha para um lado, pro outro. Ela olha para frente, caminha lentamente se aproximando dos tijolos vazados atrás da pia. Olha por entre eles. Vai até a janela da cozinha e se debruça tentando ver o que há lá fora. Ela se debruça ainda mais para ver o que está acontecendo no estacionamento. Ela consegue ver que o homem careca da construtora e outro homem atearam fogo nos colchões e os observam queimar. Clara olha para ela incrédula e balança a cabeça.

Ladjane caminha decidida na parte externa do prédio em direção ao estacionamento. Clara e Ladjane observam o local onde o colchão foi queimado. Existem ainda vestígios carbonizados do colchão e a parede manchada de fuligem. A caminhonete preta entra no estacionamento. Diego está ao volante. Ele para e desce da caminhonete. Ele caminha segurando uma caixa de papelão. Clara caminha até ele. Diego permanece impassível olhando fixamente para Clara. Clara olha para Ladjane, para ele, vira as costas e sai. Ladjane também sai.

O interior de uma loja de móveis e eletrodomésticos. Na porta está Clara olhando para lado de dentro da loja. Ela usa óculos escuros, o cabelo preso em um coque, uma larga camisa branca e bolsa. Um homem de *blazer*, grisalho de cabelos cacheados se aproxima dela. Eles se abraçam. Ele mostra a capa de um jornal com a foto de Clara onde se lê: “eu gosto de mp3”. O interior de um luxuoso restaurante com armadura na entrada, e mesas com toalhas brancas. Clara e o homem estão sentados numa das mesas. Clara faz uma careta. Ronaldo coça a cabeça e suspira. Clara olha para ele. Clara se debruça na mesa se aproximando dele. Ele também se debruça na mesa. Clara ciente com a cabeça interessada. Clara sorri. Nas paredes do restaurante várias fotos estão penduradas. São fotos de homens de terno e gravata — pessoas influentes e importantes.

Clara e sua amiga caminham num lugar que parece abandonado. As duas tiram os óculos escuros e entram num galpão. A amiga de Clara tira um envelope da bolsa. Elas param em frente à mesa onde está um homem. Eles caminham entre várias estantes repletas de caixas de arquivo coloridas. O homem olha por entre os

corredores procurando o correto. Clara e Cleide usam máscaras contra poeira. O homem se detém num dos corredores. Ele caminha na frente e as duas o seguem. O homem para e aponta o fundo de um corredor. O corredor indicado tem várias caixas jogadas no chão de forma caótica.

É dia. A fachada do edifício Aquarius está sendo pintada de branco. É noite, e a fachada está toda branca. A fachada é sempre vista do mesmo ângulo.

O interior do apartamento de Clara. A antiga cômoda de duas portas testemunha de tantas histórias permanece em seu lugar cativo no apartamento. Clara está na mesa em frente ao computador. Ela olha as fotos de Tomás e Júlia. Abre a página de Diego Bonfim. Clara bebe vinho e fuma maconha. Atrás dela o pôster do filme *Barry Lyndon*. No computador ela pesquisa notícias sobre Diego e informações sobre os *Illuminati*. Ela fecha o computador.

Nos corredores do prédio ouvimos os gatos miar e gemer. Seus gritos ecoam no estacionamento vazio. Na penumbra da sala vazia: o sofá, as almofadas, os livros. No final do corredor escuro a cozinha. Na cozinha uma mulher negra de uniforme branco abre a torneira e lava a louça. Vemos a cozinha parcialmente pela porta aberta no fundo do corredor. A mulher negra caminha pela cozinha realizando suas tarefas. Ela vem pelo corredor caminhando em direção à sala. Caminha na escuridão. Ela anda decidida com os olhos fixos. Não distinguimos completamente seus traços — só a silhueta e os olhos inabaláveis. No quarto de Clara ela abre o guarda-roupa. De dentro dele retira uma pequena caixa de madeira. Senta-se na beira da cama. Abre a caixa e retira um colar de pérolas de dentro dela. Ela examina o colar com atenção. Pega um anel e o avalia cuidadosamente. Deitada na cama, Clara observa a empregada mexendo em suas joias. A empregada olha para Clara. Clara permanece impassível. Sobre o seio direito a camisa branca de Clara está manchada de sangue. No meio da sala vazia está a cômoda de duas portas. A porta do quarto bate. Clara desperta assustada. Ela está deitada com os cabelos negros sobre o travesseiro branco. Fecha os olhos abalada com o sonho e se ergue com cuidado.

No estacionamento poças de água se acumulam sob a chuva que cai. Vários gatos estão nas escadas e corredores do prédio. Ana chega com Pedro. Ana carrega um envelope da construtora. Entrega para Clara e ela retira uma folha de dentro dele, lê. Ana olha para baixo incomodada. Clara sem olhar para ela. Ana suspira e olha para baixo. Ana sai do prédio e para em frente a ele para ver a pintura da fachada. Toda

fachada está cuidadosamente pintada de branco. Da janela, Clara observa a filha ir embora.

Na rua, cheia de altos prédios e condomínios, Clara caminha carregando duas sacolas. A rua é estreita e nela se projetam as sombras dos prédios que barram completamente o Sol. Clara está com os cabelos presos em um coque, uma blusa preta com largas mangas brancas e uma comprida saia laranja. Ela caminha entre os muros e plantas das ruas do Recife. Chega à frente da fachada do edifício Aquarius. Do outro lado da rua atravessam dois homens seguindo Clara. Ela entra no corredor de entrada do prédio, e eles a seguem. Clara se abaixa para pegar um brinquedo no chão. Clara suspira e abaixa os olhos. Josimar olha para Rivanildo.

Clara entra no seu apartamento. Ela vai até a cozinha e enche um copo com água. Atordoada e reflexiva ela está estática na cozinha e bebe a água. Segurando o copo d'água ela caminha pelo corredor. Clara está séria e apreensiva. Parece meditar no que fazer. Ela anda pela sala em direção à janela. Clara para em frente da janela na sala iluminada pela luz que entra por ela. Aturdida Clara fica parada no meio da sala olhando fixamente para a frente. Algo dentro dela parece se abalar. Ela olha para o alto, para as paredes e para o teto do seu apartamento. Ladjane joga uma bola e o pequeno Pedro sai correndo pelado atrás dela. Clara olha para o neto sorrindo. No celular coloca uma música: Canções de Cordialidade Três Feliz Natal. Ela aumenta o volume. Pedro está ao seu lado, e olha para a avó. Mexe no som. Clara brinca com o neto no piano. Ela está deitada na poltrona e olha com carinho o neto que está pelado na frente do aparelho de som.

Clara caminha pelo corredor da frente do prédio com os braços cruzados. Ela vai até a calçada na frente do prédio e olha para a sua fachada — a vemos do alto. O céu, o Sol, e a branca fachada do prédio. Clara leva as mãos à cintura e contempla o edifício. Ela caminha olhando e ponderando algo. Admira o prédio e parece recuperar a força.

Um carro de bombeiros avança lentamente pela entrada do prédio. Nele estão Roberval e um homem. Clara, Ladjane, Cleide e Tomás estão no estacionamento aguardando. O carro para e outro bombeiro descem dele. Roberval e o bombeiro se olham concordando. Ladjane sai.

Eles sobem pelas escadas na escuridão. Iluminam o caminho com lanternas. Roberval está na frente e tem um pé-de-cabra nas mãos. Eles avançam pelas escadas e param em frente a porta de um dos apartamentos. Eles forçam a fechadura com o pé-

de-cabra. Clara, Cleide e Tomás observam. A porta vai cedendo. Ele dá um chute na porta que se abre. Os bombeiros entram no apartamento. Clara avança com uma expressão inconsolável e um olhar arrasado. Ela, Cleide e Tomás entram no apartamento. As paredes do apartamento estão repletas de grossos riscos negros. No chão um amontoado de madeiras e no meio deles um enorme cupinzeiro de terra. Os riscos na parede são os caminhos feitos cupins que infestam todo o apartamento. Clara caminha pela sala do apartamento. Ela parece não acreditar no que vê. O apartamento está todo tomado por cupins que infestam suas paredes do chão ao teto. Cleide observa tudo e Tomás caminha pelo apartamento olhando o estrago causado pelos cupins. Todos estão estarecidos com o estado do apartamento, e como a infestação se espalhou. Clara olha para a pilha de madeira desesperada. O bombeiro abre um dos caminhos de cupim na parede. Vários deles aparecem. Clara leva a mão a boca em desespero. O medo parece tomar conta dela. Arrombam outro apartamento. Roberval e outro bombeiro entram. O estado desse apartamento é ainda pior. Cleide filma tudo com seu celular. Roberval observa. Aponta para o corredor. Num cômodo ao fundo um enorme torrão de terra: a colônia de cupins.

Clara sai do mar com seu maiô preto. Ela caminha decidida, para. Com um ar resolutivo ela leva as duas mãos a cabeça tirando a água dos cabelos.

Em seu quarto ela tira uma camisa branca do guarda-roupa e a coloca na cama ao lado de outras. Ela escolhe a roupa que usará. De cabelos presos em frente ao espelho ela passa batom e está elegantemente maquiada. Sentada na cama ela fuma maconha.

Ao lado de Tomás ela se aproxima do seu carro no estacionamento. Cleide e o seu irmão a aguardam. Ela abraça o irmão carinhosamente. No carro Cleide olha fixamente para a frente. Ela e Clara se olham decididas.

Os quatro entram pelo portão de um prédio. Sobem em um elevador. Clara tem uma expressão resoluta. Um cupim numa mão. O homem careca da construtora caminha pelo corredor do escritório. Clara, Tomás, Cleide e Antônio seguem. Clara puxa uma mala com rodinhas. Clara tem um olhar sério e caminha determinada. Eles caminham entre as baias do escritório onde várias pessoas trabalham. O homem careca caminha à frente deles sem olhar para trás. Eles o seguem. Passam pelas maquetes de vários altos edifícios. Eles observam as maquetes. Por fim eles entram em uma sala. A sala é grande com uma enorme mesa de reuniões cercada por várias cadeiras. Ao fundo a logo da Bonfim Construtora. O homem careca sai da sala. Em pé em volta da mesa os quatro aguardam sérios. Clara está séria, olha para frente e olha

para o irmão. A porta se abre e Diego e Dr. Geraldo entram. Tomás não cumprimenta Diego. Cleide abre um envelope. Entrega um papel para Clara. Ela o entrega para Geraldo. Dr. Geraldo examina cuidadosamente o papel com uma expressão preocupada. Diego olha para Clara e sorri sem graça. Diego examina os papéis. Tomás olha fixamente para eles. Eles colocam a mala sobre a mesa. Tomás filma com o celular, e Clara abre a mala. Dentro da mala vários pedaços de madeira. Clara os bate na mesa com força um a um — eles estão infestados de cupins que se espalham. Ela vira a mala com as madeiras tomadas de cupins em cima da mesa de reuniões. Todos estão espantados e olham para os escombros sobre a mesma. Nas madeiras os cupins se movem freneticamente alheios a tudo, seguem em sua fome, em sua gana de destruir.