

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

JUAREZ NUNES DE OLIVEIRA JÚNIOR

**OUVINDO IMAGENS: A AUDIODESCRIÇÃO DE OBRAS DE
ALDEMIR MARTINS**



FORTALEZA – CE

2011

Juarez Nunes de Oliveira Júnior

OUVINDO IMAGENS: A AUDIODESCRIÇÃO DE OBRAS DE ALDEMIR MARTINS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo

Fortaleza – CE

2011

O48o Oliveira Júnior, Juarez Nunes de
Ouvindo imagens: a audiodescrição de obras de Aldemir
Martins / Juarez Nunes de Oliveira Júnior. — Fortaleza, 2011.
98 p. ; il.
Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.
Co-orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Magalhães.
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística
Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de
Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística
Aplicada. Área de Concentração: Linguística Aplicada.
1. Acessibilidade. 2. Audiodescrição. 3. Multimodalidade.
4. Museu. 5. Obras de arte. I. Universidade Estadual do
Ceará, Centro de Humanidades.

CDD: 708.009

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

OUVINDO IMAGENS: A AUDIODESCRIÇÃO DE OBRAS DE ALDEMIR MARTINS

AUTOR: JUAREZ NUNES DE OLIVEIRA JÚNIOR

DEFESA EM: 09 / 08 / 2011

CONCEITO OBTIDO: _____

NOTA OBTIDA: _____

BANCA EXAMINADORA



PROF. DR^a. VERA LÚCIA SANTIAGO ARAÚJO – ORIENTADORA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE



PROF. DR^a CÉLIA MARIA MAGALHÃES – CO-ORIENTADORA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG



PROF. DR^a. ELIANA PAES CARDOSO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA



PROF. DR^a ANTÔNIA DILAMAR ARAÚJO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE

“Para mim, as imagens existem também através do olhar dos outros, que me falam, que me trazem, que me permitem ver.”

Evgen Bavcar

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, por me acompanhar ao longo desta jornada, dando forças para não fraquejar e determinação para seguir em frente durante toda minha pesquisa;

Aos meus pais, Juarez e Dulce, por seu amor, dedicação e paciência a mim creditados ao longo de minha vida;

Ao José Gonçalves Neto, parceiro nesta jornada da minha vida;

À minha orientadora Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, por sua atenção, orientação e paciência - o que foi de extrema importância para o incentivo e estímulo a continuar trilhando os árduos e gratificantes caminhos da vida acadêmica;

À minha co-orientadora Profa. Dra. Célia Maria Magalhães;

Aos membros da banca, Profa. Dra. Eliana Paes Cardoso, pela leitura atenta e pontuações de extrema relevância para o enriquecimento deste trabalho, e a Profa. Dra. Antônia Dilamar, pela indicação de leitura e pelos conselhos para melhoria deste trabalho;

A Professora Marisa Aderaldo, por suas críticas, correções e sugestões, que muito ajudaram na realização deste trabalho;

Ao Professor Doutor Pedro Praxedes, por seu apoio, carinho e por nossas conversas durante a realização deste trabalho;

A CAPES, por seu apoio financeiro como bolsista;

Ao amigo Klístenes Braga, pelo companheirismo nos momentos difíceis que dividimos em BH;

Aos amigos e colegas do LEAD, pelas conversas, desabafos e incentivos ao longo do curso.

Ao meu pai, que sempre acreditou em mim.

RESUMO

Os estudos da tradução audiovisual têm contribuído para tornar acessíveis os produtos midiáticos para deficientes auditivos e deficientes visuais. Desta forma, trabalhos acadêmicos cujo enfoque é a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD) para deficientes visuais (DVs) de obras cinematográficas e programas de TV estão em estágio avançado. A audiodescrição é a tradução em palavras das impressões visuais de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo. Todavia, pesquisas em audiodescrição cujo escopo aborda obras de arte em museus ainda não fornecem subsídios relevantes para que parâmetros sejam delineados. Apesar de os estudos da multimodalidade, por outro lado, mostrarem-se relevantes ao propor a leitura sistematizada de esculturas, imagens e pinturas em exibição em museus, a proposta multimodal não contempla os deficientes visuais. Com o objetivo de transpor essa barreira, a presente pesquisa descritiva, que está inserida no Projeto de Cooperação Acadêmica – PROCAD 008/2007 – intitulada “Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução” celebrada entre dois grupos de pesquisa (LETRA/FALE/UFMG e LATAV/CH/UECE), propõe a audiodescrição de obras de arte para deficientes visuais em museus, tendo como aporte teórico os estudos da tradução audiovisual, mais especificamente nos estudos pioneiros de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), e os estudos da multimodalidade desenvolvidos por O’Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996). A partir dessa interface, roteiros de AD foram elaborados para quatro pinturas do artista cearense Aldemir Martins, que se encontram em exibição no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Apesar de o modelo aqui proposto ainda não ter sido devidamente testado pelo público de DVs, verificou-se que ao término da pesquisa o resultado pretendido foi alcançado, haja vista os roteiros de AD para obras de arte contemplarem os estudos da tradução audiovisual e da multimodalidade. Ainda, espera-se que esta investigação forneça uma contribuição para inclusão dos DVs aos espaços museológicos, bem como sugerir parâmetros para o audiodescritor em formação.

Palavras-chaves: Acessibilidade. Audiodescrição. Multimodalidade. Museu. Obras de Arte.

ABSTRACT

The audiovisual translation studies have contributed to make available media products for the deaf and the blind audiences. Thus, academic researchers whose focus are subtitling for the Deaf and The Hard-Of-Hearing (SDH) and audiodescription (AD) for the blind of films and TV programs are in advanced stages. Audiodescription is the translation into words of the visual impressions of an object, a film, a work of art, a play, a dance performance or a sporting event. However, research in audio description whose scope covers works of art in museums does not provide enough subsidies for relevant parameters to be outlined. Multimodality studies seem to fill this gap, as they propose systematic reading of sculptures, pictures and paintings in museums exhibition, although their objective is not a blind or visually impaired audience. Aiming at joining these two disciplines, this descriptive study, which is part of the project from a Cooperation Project - PROCAD 008/2007 - entitled "Developing a model of audiodescription for the blind with subsidies from the studies of multimodality, social semiotics and translation studies", a joint enterprise between two research groups (LETRA/FALE/UFMG and LATAV/CH/UECE), proposes the AD of works of art for the visually impaired at museums, with the theoretical support of audiovisual translation studies, specifically the pioneer studies develop by De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), and multimodality studies carried out by O'Toole (1994) and Kress and van Leeuwen (1996). From this interface, AD scripts were developed for four paintings by the artist Aldemir Martins from Ceará, which are in exhibition at the *Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*. Although the model proposed here has not been properly tested by the blind audience, it was found that the aim was achieved, since the AD scripts encompass both studies developed by the audiovisual translation and multimodality. It is also expected that this research may contribute to the inclusion of blind audiences in museum spaces as well as suggesting parameters that can assist future trainees in audiodescription.

Keywords: Accessibility. Audiodescription. Multimodality. Museum. Works of Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 01: <i>Ramparts</i> (1968) de Ben Nicholson	24
Figura 02: <i>Primavera</i> (c.1478) de Botticelli	27
Figura 03: <i>Venus</i> (detalhe)	28
Figura 04: <i>Chastity</i> (detalhe).....	28
Figura 05: O olhar de <i>Venus</i> e <i>Flora</i> (detalhe)	29
Figura 06: <i>Mercury</i> (detalhe).....	31
Figura 07: <i>The three Graces</i> (detalhe)	31
Figura 08: <i>Venus</i> (detalhe)	32
Figura 09: <i>Flora, Chloris</i> e <i>Zephyr</i> (detalhe).....	32
Figura 10: <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins	45
Figura 11: <i>Beato</i> (1978) de Aldemir Martins.....	46
Figura 12: <i>Cangaceiro</i> (1978) de Aldemir Martins.....	46
Figura 13: <i>Rendeira</i> (1979) de Aldemir Martins.....	47
Figura 14: <i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1962) de René Magritte	50
Figura 15: <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins	56
Figura 16: Significados ambíguos do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins.....	57
Figura 17: Subitens da Unidade Obra do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins.	59
Figura 18: <i>Beato</i> (1978) de Aldemir Martins.....	68
Figura 19: Subitens da Unidade Obra da função modal do <i>Beato</i> (1978) de Aldemir Martins.....	70
Figura 20: <i>Cangaceiro</i> (1979) de Aldemir Martins.....	74
Figura 21: <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins	75
Figura 22: <i>Cangaceiro</i> (1979) de Aldemir Martins.....	75
Figura 23: Significados claros e ambíguos do <i>Cangaceiro</i> (1979) de Aldemir Martins ..	76
Figura 24: <i>Rendeira</i> (1979) de Aldemir Martins.....	81
Figura 25: Os sinais claros e ambíguos da obra <i>Rendeira</i> (1979) de Aldemir Martins ..	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: A deficiência visual no Brasil e no Ceará.....	15
Quadro 02: Sistemas da função modal	31
Quadro 03: Sistemas da função modal em diferentes Unidades.....	33
Quadro 04: Sistemas da função representacional em diferentes Unidades	35
Quadro 05: Sistemas da função composicional em diferentes Unidades	38
Quadro 06: Mapa da Linguagem visual de O'Toole (1994)	49
Quadro 07: A AD de <i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1962) por De Coster e Mühleis.....	50
Quadro 08: Dados técnicos da obra <i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1962).....	51
Quadro 09: Trecho da AD de <i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1962)	51
Quadro 10: A AD de <i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1962) pela multimodalidade	53
Quadro 11: Trecho da AD do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978)	56
Quadro 12: Trecho da AD do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978)	58
Quadro 13: Trecho da AD do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) baseado em Holland.....	58
Quadro 14: Sistemas da função modal na Unidade Obra	58
Quadro 15: A AD do <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) pela multimodalidade	60
Quadro 16: Sistemas da função modal na Unidade Episódio.....	60
Quadro 17: Sistemas da função modal na Unidade Figura	61
Quadro 18: Sistemas da função representacional na Unidade Obra.....	61
Quadro 19: Sistemas da função representacional na Unidade Episódio	62
Quadro 20: Sistemas da função representacional na Unidade Figura.....	62
Quadro 21: Sistemas da função representacional na Unidade Membro.....	63
Quadro 22: Sistemas da função composicional na Unidade Obra.....	63
Quadro 23: Sistemas da função composicional na Unidade Episódio.....	64
Quadro 24: Sistemas da função composicional na Unidade Figura	65
Quadro 25: Sistemas da função composicional na Unidade Membro	65
Quadro 26: Roteiro de AD da obra <i>Cangaceiro</i> (1977/1978) de Aldemir Martins.	66
Quadro 27: Trecho da AD do <i>Beato</i> (1978).....	68
Quadro 28: A AD do <i>Beato</i> (1978) baseada em Coster e Mühleis	69
Quadro 29: A AD do <i>Beato</i> (1978) baseada em Holland.....	69
Quadro 30: A AD do <i>Beato</i> (1978) baseada em O'Toole	70
Quadro 31: Roteiro de AD da obra <i>Beato</i> (1978) de Aldemir Martins.....	73
Quadro 32: A AD do <i>Cangaceiro</i> (1979) baseada em Coster e Mühleis	76
Quadro 33: A AD do <i>Cangaceiro</i> (1979) baseada em Holland.....	76
Quadro 34: Trecho da AD do <i>Cangaceiro</i> (1979).....	77
Quadro 35: Roteiro de AD da obra <i>Cangaceiro</i> (1979) de Aldemir Martins	80

Quadro 36: Roteiro de AD da obra <i>Rendeira</i> (1979) de Aldemir Martins.....	85
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	-	Audiodescrição
c.	-	Circa
CCBA	-	Centro Cultural de Belas Artes
CD	-	<i>Compact Disc</i>
CH	-	Centro de Humanidades
DV	-	Deficiente Visual
DVD	-	<i>Digital Video Disc</i>
FALE	-	Faculdade de Letras
GDV	-	Gramática do <i>Design</i> Visual
LATAV	-	Laboratório de Tradução Audiovisual
LEAD	-	Legendagem e Audiodescrição
LETRA	-	Laboratório Experimental de Tradução
LSE	-	Legendas para Surdos e Ensurdidos
LSF	-	Linguística Sistêmico-Funcional
MAUC	-	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
Mp3	-	<i>Moving Picture Experts Group Layer-3 Audio</i>
PROCAD	-	Programa Nacional de Cooperação Acadêmica
SCAP	-	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
TAV	-	Tradução Audiovisual
UECE	-	Universidade Estadual do Ceará
UFC	-	Universidade Federal do Ceará
UFMG	-	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	09
LISTA DE QUADROS.....	10
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	12
INTRODUÇÃO.....	14
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	18
1.1 A Audiodescrição	18
1.2 Estudos da multimodalidade.....	25
1.2.1 A função modal.....	27
1.2.2 A função representacional	33
1.2.3 A função composicional.....	36
1.3 Estudos da interface entre TAV e multimodalidade	38
2 PERCURSO METODOLÓGICO	42
2.1 Natureza da pesquisa	42
2.2 Contexto da pesquisa	42
2.3 Constituição do <i>Corpus</i>	43
2.4 Procedimentos da pesquisa	47
2.4.1 Leitura da bibliografia.....	47
2.4.2 Seleção do <i>Corpus</i>	49
2.4.3 Análise dos quadros para a elaboração dos roteiros de AD	49
2.4.4 Gravação de audiodescrição.....	53
3 ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE DE ALDEMIR MARTINS E A ELABORAÇÃO DOS ROTEIROS DE AUDIODESCRIBÇÃO	55
3.1 Análise e o roteiro de AD da obra <i>Cangaceiro</i> (1977/1978).....	55
3.2 Análise e o roteiro de AD da obra <i>Beato</i> (1978)	67
3.3 Análise e o roteiro de AD da obra <i>Cangaceiro</i> (1979).....	74
3.4 Análise e o roteiro de AD da obra <i>Rendeira</i> (1979)	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXOS.....	91

INTRODUÇÃO

Meu despertar para pesquisas relacionadas à Tradução Audiovisual (daqui por diante TAV), mais especificamente em Audiodescrição (doravante AD), teve início em agosto de 2008 durante um seminário realizado pelo Curso de Mestrado em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, ministrado pela Professora Doutora Vera Lúcia Santiago Araújo. Ainda no mesmo ano, ingressei para o grupo Legendagem e Audiodescrição (doravante LEAD), grupo que desenvolve pesquisas em Legendas para Surdos e Ensurdidos (LSE) e AD para cegos. O LEAD é formado por alunos da Universidade Estadual do Ceará e é coordenado pela professora doutora Vera Lúcia Santiago Araújo.

Como pesquisador do LEAD, participei ativamente dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo, tais como o festival CINE CEARÁ de 2009, realizando a mostra de filmes acessíveis “OUÇO PORQUE VEJO, VEJO PORQUE OUÇO” e o projeto “DVD ACESSÍVEL – Audiovisual e acessibilidade: produção e divulgação de DVDs para cegos e surdos¹”. Contudo, foi somente após o seminário sobre multimodalidade ofertado pelo Curso de Mestrado em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará e cuja palestrante foi a Professora Doutora Célia Magalhães da Universidade Federal de Minas Gerais, que vislumbrei a possibilidade de uma interface entre os estudos da TAV e a multimodalidade para que obras de arte fossem audiodescritas para o público deficiente visual.

Desta forma, iniciei minha pesquisa sobre como tornar acessível ao público de deficientes visuais (DVs) obras de arte através de AD e me deparei com uma realidade desoladora. Apesar de os órgãos competentes garantirem o acesso aos espaços museológicos², poucos oferecem algum tipo de acessibilidade, quer seja para deficientes

¹ O Projeto DVD Acessível é de autoria da Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Santiago Araújo da Universidade Estadual do Ceará e teve início em 2009, sendo patrocinado pelo Banco do Nordeste e PROCAD / CAPES. O projeto teve como objetivo iniciar a construção de uma videoteca de filmes nacionais acessível ao público com deficiência sensorial, promovendo assim a acessibilidade.

² Entende-se por espaços museológicos, “os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos e os sítios e monumentos históricos com características de museu pelas suas atividades de aquisição, conservação e comunicação dos testemunhos materiais dos povos e do seu meio ambiente; as instituições que conservam coleções e expõem espécimes vivos de vegetais e animais, tais como jardins botânicos e zoológicos, aquários e viveiros; os centros científicos e planetários; as galerias de arte sem fins lucrativos; os institutos de conservação e galerias de exposição dependentes de bibliotecas e arquivos; as reservas naturais; as organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus, as administrações públicas que tutelam museus de acordo com a definição supracitada; as instituições ou organizações sem fins lucrativos que desenvolvem atividades de conservação, investigação, educação, formação, documentação e outras relacionadas com museus e museologia; os centros culturais e outras instituições cuja finalidade seja promover a

auditivos, mentais, múltiplos ou visuais. Contudo, quando se trata de DV, as barreiras são ainda maiores, haja vista “esse visitante não poder ler as etiquetas de identificação das obras ou os textos assinados pelos curadores, não pode ver as obras e objetos expostos e não pode perceber o espaço visualmente quando chega ao museu” como afirma Sarraf (2006).

Assim, esta parcela significativa da população, como se pode constatar com os dados fornecidos pelo censo demográfico realizado em nosso país pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2000 (até a redação desta pesquisa, o IBGE não apresentou o resultado realizado pelo censo de 2010), está excluída da experiência audiovisual, como se pode perceber pelo quadro 1.

Unidades da Federação	População residente		
	Tipo de deficiência visual		
	Incapaz de enxergar	Grande dificuldade permanente de enxergar	Alguma dificuldade permanente de enxergar
Brasil	148.023	2.435.873	14.060.946
Ceará	9.229	144.695	777.660

Quadro 1 : A deficiência visual no Brasil e no Ceará
Fonte: IBGE, Censo Demográfico.

Pesquisas de âmbito acadêmico relacionadas à acessibilidade, mais especificamente destinadas à AD em espaços museológicos, não são suficientes para deliberar parâmetros para que roteiros de ADs sejam elaborados.

Todavia, De Coster e Mühleis (2007), em trabalho pioneiro, apresentam uma pesquisa relacionada à AD em espaços museológicos, ao proporem roteiros para obras de arte bidimensionais e tridimensionais. Os autores enfatizam que o audiodescritor deve descrever os significados claros, ou seja, aqueles que são perfeitamente traduzidos em palavras através do canal visual, e os significados ambíguos, que são aqueles também

preservação, continuidade e gestão dos recursos patrimoniais materiais e imateriais (patrimônio vivo e atividade criativa digital); quaisquer outras instituições que o Conselho Executivo do ICOM, ouvido o Conselho consultivo, considere como tendo algumas ou todas as características de um museu, ou que proporcione aos museus e aos profissionais de museus os meios para a investigação na área da Museologia, da educação ou da formação.” Disponível em: < <http://www.icom-portugal.org/conteudo.aspx?args=55,conceitos,2,museu> > Acesso em: 01 dez. 2009.

traduzidos em palavras, mas com certa dificuldade, especialmente se os efeitos visuais não podem ser representados por meio de outros campos sensoriais (como o toque ou audição). Holland (2009), por sua vez, sugere que, ao propor uma AD para obras de arte, o audiodescritor deve considerar a interpretação levando em conta os fatores externos às obras, para que as mesmas tornem-se inteligíveis ao público DV.

No tocante à multimodalidade, o trabalho desenvolvido por O'Toole (1994) é o precursor ao focar a leitura sistematizada de obras de arte. O autor propõe um serie de sistemas para que uma obra de arte seja apreciada, a partir do uso da linguagem referente aos recursos semióticos envolvidos na produção artística. Outro trabalho relevante ao estudo da multimodalidade é a Gramática do *Design Visual* (GDV) de Kress e van Leeuwen (1996), que propõem uma leitura sistematizada para estruturas visuais, a partir das metafunções da Gramática Sistêmico Funcional de Halliday (1978, 1994). Contudo, o trabalho de O'Toole (1994), bem como o de Kress e van Leeuwen (1996), não contemplam em suas metodologias os DVs. Em âmbito nacional, Magalhães e Araújo (no prelo), propõem uma interface entre a TAV e a multimodalidade. As pesquisadoras descrevem uma metodologia onde os estudos da TAV e da multimodalidade fornecem subsídios para que parâmetros sejam apreendidos, com a finalidade de elaborar roteiros de AD para obras de arte.

Desta forma, esta pesquisa, que está inserida no escopo do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica, PROCAD 008/2007, celebrado entre dois grupos de pesquisa – LETRA/FALE/UFMG e LATAV/CH/UECE – intitulado “Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução”, visa contribuir com o processo de inclusão de DVs em espaços museológicos ao viabilizar a AD para obras de arte em exposição de galerias, memoriais e museus, tornando estas obras inteligíveis para DVs e lhes assegurando o acesso a cultura como prática democrática social.

O trabalho teve como objetivo a elaboração de roteiros de AD de quatro obras de arte bidimensionais do artista cearense Aldemir Martins, tendo em vista a interface da TAV e da multimodalidade. O que se buscou foram resultados que poderão facilitar a inclusão social dos DVs nos espaços museológicos através da AD, promovendo desta maneira a acessibilidade visual das obras. Além disso, foram sugeridos parâmetros para a AD em museus que podem auxiliar o audiodescritor em formação.

Quanto à estrutura, o trabalho está disposto em três capítulos. Após esta introdução, apresento no Capítulo 1 os pressupostos teóricos que nortearam a elaboração dos roteiros de AD. O Capítulo 2 aborda o percurso metodológico utilizado na pesquisa, descrevendo o tipo de pesquisa, o contexto e os procedimentos da pesquisa, enquanto o Capítulo 3 trata da análise e elaboração dos roteiros de AD. Por fim, a conclusão, onde pontuo os principais resultados e os objetivos alcançados através desta pesquisa.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Este capítulo aborda o aporte teórico que permeia esta pesquisa e que foi conduzido com base nas Teorias da Tradução e da Semiótica Social. A abordagem das Teorias da Tradução realizou-se à luz do que foi exposto por teóricos como De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), enquanto ao que confere a Semiótica Social, o foco foi baseado nos estudos da multimodalidade, tal como propostos por O’Toole (1994), Kress e van Leeuwen (1996) e Magalhães e Araújo (no prelo). Para uma melhor compreensão dos assuntos relativos à pesquisa, as seções estão divididas a fim de que os leitores tenham uma melhor compreensão.

1.1 A Audiodescrição

O avanço tecnológico e o emergir de novas mídias fez surgir uma nova prática de tradução profissional que combina tecnologias da comunicação e a nova informação, a Tradução Audiovisual (doravante TAV). Para Díaz Cintas (2007),

a terminologia ‘tradução audiovisual’ tem sido utilizada como conceito global que envolve as diversas práticas implementadas na mídia no momento da tradução da mensagem de uma língua para outra, em um formato que é uma interação semiótica entre som e imagem³. (DIAZ CINTAS, 2007, p.13).

Desta forma, a TAV inclui-se na definição de tradução intersemiótica proposta por Jakobson, haja vista os signos verbais serem interpretados em outros signos não-verbais. Segundo Orero (2007), “a TAV irá abranger todas as traduções multisemióticas voltadas para a produção ou pós-produção em qualquer mídia ou formato. Inclui também as novas áreas de acesso de mídia: legendagem para pessoas surdas e com deficiência auditiva e audiodescrição para deficientes visuais e pessoas com baixa visão⁴” (ORERO, 2007, p.viii).

É neste contexto que está inserida a audiodescrição (doravante AD). A AD é uma modalidade de Tradução Audiovisual desenvolvida para atender as necessidades da pessoa com deficiência visual, quer cega ou com baixa visão, favorecendo-lhe a

³ Todas as traduções de citações apresentadas neste trabalho, salvo quando indicado, foram feitas pelo autor. Original: “El término se ha venido usando como concepto global que encapsula las diferentes prácticas traductorales que se implementan en los medios audiovisuales a la hora de trasvasar un mensaje de una lengua a otra, en un formato en el que hay una interacción semiótica entre el sonido y las imágenes.

⁴ Original: “Audiovisual Translation will encompass all translations — or multisemiotic transfer — for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and the hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired.”

acessibilidade aos meios audiovisuais, bem como contribuindo para o empoderamento⁵ da pessoa com deficiência. A AD consiste na descrição de todas as informações apreendidas visualmente e que não são contempladas nos diálogos e diversos efeitos sonoros que integram a produção. De Coster e Mülheis (2007, p. 189) compartilham essa idéia e acrescentam que a AD é a tradução em palavras das impressões visuais de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo, cujo objetivo é tornar acessíveis os produtos midiáticos ao público deficiente visual (doravante DV). Para Jiménez Hurtado, “esta nova modalidade de tradução intersemiótica e sua função social de fazer acessível outros tipos textuais, ativa diferentes macrofunções comunicativas que dependem, na maioria das vezes, do texto multidimensional a que se subordina⁶” (2007, p.58).

Pesquisas realizadas na Espanha, cujo *corpus* fora utilizado por Jiménez Hurtado (2007), Payá (2007) e Ballester (2007), tem se mostrado relevantes na busca de parâmetros de AD para programas de TV e filmes. Jiménez Hurtado (2007) realizou uma pesquisa sobre AD, com base em um *corpus* de 210 filmes, propondo uma gramática do texto audiodescrito a partir dos conjuntos de padrões recorrentes de base léxico-semântica na língua. Com a ajuda do programa *Wordsmith Tools*⁷, a pesquisadora identificou as ocorrências mais frequentes no texto audiodescrito, fornecendo subsídios para os parâmetros de AD em filmes na Espanha. Desta feita, a pesquisadora concluiu que o uso dos vocábulos “olhe” e “veja”, consideradas inadequadas por muitos audiodescriptores, foram as ocorrências mais frequentes encontradas no *corpus* pesquisado. Ainda, segundo a pesquisadora, a estrutura oracional mais encontrada foi – Sujeito – Predicado – Predicativo, onde o predicativo indica que a oração tem interpretação.

Payá (2007), por sua vez, analisou a tradução de roteiros fílmicos em imagens e a tradução de imagens em roteiros de AD. Payá (2007) ainda afirma que “o audiodescriptor deve conhecer tanto o sistema meta (sistema verbal), como o sistema de origem (sistema audiovisual), e mais concretamente uma das principais linguagens específicas: a linguagem das câmeras⁸” (PAYÁ, 2007). A pesquisadora analisou o roteiro fílmico de *Pulp Fiction* de

⁵ Entende-se por empoderamento o processo pelo qual indivíduos, organizações e comunidades adquirem recursos que lhes permitam ter voz, visibilidade, influência e capacidade de ação e decisão.

⁶ Original: “Esta nueva modalidad de traducción intersemiótica y su función social de hacer accesible otros tipos textuales activa diferentes macrofunciones comunicativas que dependen, en gran medida, del texto multidimensional al que se subordina.”

⁷ *Software* utilizado em estudos com *corpora* especializados.

⁸ Original: “[...] el audiodescriptor debe conocer tanto el sistema meta (sistema verbal) como el sistema origen (sistema audiovisual), y más concretamente uno de sus principales lenguajes específicos: el lenguajes de las cámaras.”

Quentin Tarantino (1994) e o roteiro audiodescrito do mesmo filme. A pesquisadora concluiu que apesar da cena ser a mesma, os dois roteiros são diferentes, pois ambos possuem objetivos distintos.

Ballester (2007), em seu estudo, analisou a caracterização dos personagens a partir do roteiro de AD do filme *Tudo Sobre Minha Mãe* de Pedro Almodóvar (1999), em que personagens, ambientes e ações foram descritos. Ballester (2007) sugere que os personagens sejam descritos à medida que aparecem na tela e que essa descrição deve ser feita ao longo do filme, já que, muitas vezes, os tempos sem fala que podem ser preenchidos com a AD são pequenos. A autora conclui seu estudo afirmando que audiodescritores devem estar atentos aos códigos linguísticos e paralinguísticos do filme a ser audiodescrito, para que a tradução das informações visuais em informações verbais consiga atingir o público de DVs.

Contudo, este recurso de acessibilidade não se limita apenas aos programas televisivos, nem ao cinema ou DVDs. A maioria das pesquisas até agora, mesmo aquelas realizadas dentro do âmbito do PROCAD, estão voltadas para parâmetros de filmes, deixando uma lacuna no que confere à AD de exposições em espaços museológicos. Daí a relevância dessa pesquisa.

A utilização de AD em museus teve sua origem em 1952 na Europa, quando o museólogo Willem Sandberg desenvolveu o primeiro áudio-guia para cegos no Museu Stedelijk na Holanda⁹. Hoje a AD em museus é uma realidade na Austrália, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa¹⁰.

Não obstante, estudos acadêmicos envolvendo o recurso da AD em espaços museológicos ainda são insuficientes para fornecer parâmetros. Que seja do meu conhecimento, apenas três relatos de experiência abordam a AD de obras de arte em museus, as publicações de De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Magalhães e Araújo (no prelo). No que confere a multimodalidade, esta pesquisa tomou como base os trabalhos de O'Toole (1994) e de Kress e van Leeuwen (1996), em que estes definiram leituras de imagens, enquanto aquele elencou uma cadeia de sistemas para leitura de obras de arte espaços museológicos. Todavia, estes trabalhos de multimodalidade não incluem os DVs como seu público. Desta forma, a interface entre os estudos da TAV e da

⁹ Disponível em: <<http://musematic.net/?p=648>> Acesso em: 30 nov. 2009.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.audiodescriptioncoalition.org/briefhistory.html>> Acesso em: 30 out. 2010.

multimodalidade servirão de base para a proposta de construção de parâmetros de AD de pinturas no âmbito do PROCAD.

De Coster e Mühleis (2007) propõem a AD de objetos de arte bidimensionais e tridimensionais. Ao tratarem de objetos de arte bidimensionais, os autores afirmam que o foco recai na ênfase da intensidade visual e da narrativa da obra, bem como apontam a importância da diferença entre significados claros (aqueles que fornecem informações relacionadas à descrição dependente do canal visual) e significados ambíguos (aqueles referentes às sensações que vão além das impressões visuais e que envolvem outros campos sensoriais, tais como o tato e a audição) para que a AD seja efetiva. De Coster e Mühleis (2007) ainda acrescentam que

o elemento crucial para permitir que as pessoas cegas possam interagir com obras de arte bidimensionais é a linguagem, uma vez que é por meio da descrição verbal que se pode tentar traduzir a sensação visual da obra de arte que os visitantes do museu não podem tocar¹¹.” (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p.191)

As obras de arte bidimensionais utilizadas por De Coster e Mühleis (2007) foram: *Le Domaine d’Arnheim* (1962) de René Magritte e *Lady in Blue in Front of the Mirror* (1914) de Rik Wouter. Ao proporem a AD de *Le Domaine d’Arnheim* (1962) de Magritte, De Coster e Mühleis (2007) relatam que o audiodescritor deve fornecer informações sobre as dimensões do quadro, em seguida segurar a mão do DV e contornar a tela, para que o espectador tenha noção do tamanho, pois isto o ajudará a “estabelecer uma estrutura geométrica, como um quadro de referência, para depois voltar a esta estrutura com a descrição¹²” (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p.193). A seguir, o audiodescritor deve descrever os significados claros, ou aqueles relativamente não ambíguos, para em seguida descrever os significados ambíguos.

Contudo, quando o foco do quadro está na intensidade visual, como é o caso de *Lady in Blue in Front of the Mirror* (1914) de Wouter, De Coster e Mühleis (2007) apontam que a descrição se torna mais difícil para o audiodescritor, apesar de os significados claros serem traduzíveis, tais como a jovem senhora que se olha no espelho, as flores no vaso, uma imagem posicionada à esquerda e um jarro logo abaixo da imagem. Os autores mencionam que o problema em pinturas onde há uma grande intensidade visual é a

¹¹ Original: “The crucial element in enabling blind people to interact with two-dimensional works of art is language, since it is through verbal description that one can try to translate the visual sensation of work of art that museum visitors cannot touch.”

¹² Original: “[...]establish a geometrical structure as a frame of reference, and then refer back to this structure later on the description.”

ausência de elementos importantes, como no caso da obra de Wouter analisado pelos autores, onde as cores e os traços se misturam ao da personagem, tornando-a uma figura ambígua. Além disso, os autores apontam que “esta representação não é sobre uma ‘ideia’ da realidade, [...], é sobre a realidade da impressão visual¹³” (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p.194). Ainda, De Coster e Mühleis (2007) afirmam que é papel do audiodescritor falar sobre a ambigüidade na representação sensual na obra a ser audiodescrita.

Ao argumentarem acerca da AD para objetos de arte tridimensionais, os autores relatam que “para descrever esculturas ou outras obras de arte que os visitantes estão autorizados a tocar, a abordagem é um pouco diferente, já que a dimensão tátil será considerada¹⁴” (Ibidem). Isto é, ao tocar o objeto enquanto escuta a AD, o DV poderá fazer suas inferências para a compreensão da obra. De Coster e Mühleis (2007) afirmam que “a audiodescrição se torna uma intensa experiência interativa em que as palavras do guia do museu serão o elo final entre as sensações tácteis e visuais da narrativa da obra de arte¹⁵” (Ibidem, p.196). Ressalto que, quando se trata de obras bidimensionais, a maioria dos museus não permite que as obras sejam tocadas, daí a importância da AD em descrever aspectos que seriam notados se os objetos fossem tocados.

Os objetos tridimensionais utilizados para a AD proposta por De Coster e Mühleis (2007) foram: *One of The Burghers of Calais – Jean D’Aire* (1886) de Auguste Rodin e *Hand on the Thigh* (1965) de Eugène Dodeigne. Para De Coster e Mühleis (2007), o que chama a atenção para a estátua de bronze de Rodin é a tensão entre as profundas linhas tangíveis e a expressiva aparência visual. Os autores ainda apontam para o fato de que o audiodescritor deve atentar para as nuances que um objeto tridimensional possui e descrevê-lo com precisão, para que a obra seja inteligível para os DVs, isto é, identificar os significados claros e significados ambíguos.

Ao proporem a AD para a escultura *Hand on the Thigh* (1965) de Dodeigne, De Coster e Mühleis (2007) reforçam a esclarecedora contribuição que a obra fornece no que concerne às dimensões táteis e visuais de uma obra de arte, pois segundo os autores, a escultura parece ter sido feita para ser tocada. Os autores acrescentam que “uma descrição eficiente [...] inicia-se com o tamanho do objeto e seu tema geral, antes de a exploração tátil

¹³ Original: “This representation is not about an ‘idea’ of reality, [...], it is about the reality of the ‘visual impression’.”

¹⁴ Original: “For describing sculptures or other works of art that visitors are allowed to touch, the approach is somewhat different as a result of this added tactile dimension.”

¹⁵ Original: “[...] the audio description becomes an intense interactive experience in which the museum guide’s the words will be the ultimate link between the tactile sensations and the visual narrative of the work of art.”

ocorrer¹⁶ (Ibidem, p.198). Ou seja, descrever os sinais claros é o primeiro passo. De Coster e Mühleis (2007) concluem seu relato lançando algumas reflexões sobre o que pode ser traduzido em palavras, quais impressões visuais podem ser comparadas com a experiência sensorial e auditiva e quais destas impressões não podem ser comparadas. Ao mesmo tempo em que indagam sobre estes questionamentos, os autores se prontificam as respondê-las, revisitando o que outrora fora exposto por eles: as dimensões, a estrutura espacial, a narrativa de significados claros e ambíguos que podem ser traduzidos em palavras, a dimensão intersensorial da descrição que pode ser comparada com a experiência sensorial e auditiva, enquanto algumas técnicas não podem ser comparadas com estas experiências.

Por fim, os autores advertem que cabe a sensibilidade do audiodescritor explorar as possibilidades do campo intersensorial para que, tanto as obras bidimensionais, quanto as obras tridimensionais, sejam traduzidas de maneira eficaz, para que possam ser inteligíveis para o público de DVs.

O estudo desenvolvido por Holland (2009), por seu turno, tem como foco a linguagem utilizada em AD de obras de arte e quão interpretativa esta descrição pode ser. Franco, respaldada em Benecke, afirma que não se deve interpretar quando se propõe um roteiro de AD para filmes (BENECKE, 2004 apud FRANCO, 2007). Para Holland, isto não se aplica ao tratar de obras de arte, pois “a descrição vai assumir um papel mais importante na interpretação, assim como a descrição do material¹⁷” (HOLLAND, 2009, p.180).

Com o intuito de provar sua tese, Holland (2009) realizou uma pesquisa em que expõe a um grupo de cegos dois roteiros de ADs da obra *Ramparts* (1968) do artista abstrato Ben Nicholson. A primeira versão tenta concentrar nas formas do objeto sem interpretá-lo, procurando identificar somente os significados que podem ser capturados pela visão, respondendo a determinados elementos de composição e de cor. Seria algo semelhante aos significados claros de De Coster e Mühleis. A segunda versão, por sua vez, apresenta certo grau de interpretação (cores são descritas como qualidades táteis que refletem o processo físico usado pelo artista). Abaixo, a Figura. 1 apresenta a pintura de Ben Nicholson.

¹⁶ Original: “An efficient description [...] starts with the size of the object and its general subject before the tactile exploration takes place.”

¹⁷ Original: “[...] the description will take on a greater role in interpreting as well as describing the material.”



Figura. 1: *Ramparts*(1968) de Ben Nicholson
 Fonte:<http://www.culture24.org.uk/places+to+go/north+west/manchester/art13481>

A seguir, a AD proposta por Holland para a segunda versão da obra *Ramparts* (1968) de Ben Nicholson:

um fundo retangular, com dezenove polegadas de altura e vinte e um polegadas de largura - cerca de quarenta e oito por cinquenta e três polegadas - foi pintado em tons suaves de castanho terra. Um retângulo, pouco menor, aparece saliente – e está dividido em uma série de pequenas formas sobrepostas. No topo e no fundo estão áreas em tons de um branco gelado, como se fosse prateado - riscado e borrado - criando uma superfície irregular, como a neve à deriva através do gelo sujo. Entre eles, linhas de três retângulos de tamanhos diferentes. O retângulo, à esquerda, é marrom como a cor do fundo do quadro. O retângulo central é de um marrom escuro e parece afundar-se para longe de nós em forma de relevo, embora na realidade ele se encontre à esquerda, enquanto o terceiro está pintado em tom de um marrom alaranjado mais claro. A linha criada por estes três retângulos começa da esquerda para a direita, na posição horizontal e quase central. Na posição à direita está uma linha que se desloca como se fosse uma falha geográfica, como se esta camada estivesse empurrada para baixo do corpo. Agora, inclinando-se, estes dois retângulos parecem em risco de deslizar para fora do quadro - espremido entre as seções do branco gelado da parte superior e inferior do quadro. Na extrema direita está um retângulo vertical - pintado de castanho, igual ao fundo do quadro. Duas outras formas parecem flutuar sobre o relevo. Sua cor é semelhante nas duas seções de branco. Ambos são similares na forma - um trapézio com lados paralelos, parte superior horizontal, com uma extremidade inferior que tende para a direita. Um deles é colocado dentro da seção de top branco e à direita. Sua borda inclinada corre ao longo da borda superior da linha oblíqua marrom. Um círculo está desenhado no centro do trapézio - a borda interna pintada de branco. O outro trapézio ao lado – posicionado à esquerda e ao centro - é um pouco menor. Neste, outro círculo está desenhado¹⁸. (HOLLAND, 2009, p.180-182)

¹⁸ Original: "A rectangular background, some nineteen inches high and twenty-one inches wide - that is about forty-eight by fifty-three centimeters - is painted a smooth earthy brown. Standing proud of it is a slightly smaller rectangular - this one is divided up into a number of smaller, overlapping shapes. At top and bottom are areas of frosty silvery white - scratched and rubbed in places to create an uneven surface, like snow drifting across dirty ice. Between them a line of three differently sized rectangles. The one to the left is brown like the background. The central one is a darker brown, that makes it seem to sink back away from us into the relief, although in reality it stands proud of the one to the left, and the third one, a lighter, orangey brown. The line created by these three rectangles starts off - from left to right - as horizontal and almost central. But a little way across, the line shifts as though a geographical fault has sheered this layer and pushed it bodily down. Now sloping, these two rectangles seem in danger of sliding out of the composition - squeezed out from between the frosted white sections at the top and bottom. To the far right is a tall rectangle - painted the same brown as the background. Two other forms

Holland (2009) declara que o grupo de DVs preferiu a segunda descrição, pois a linguagem cria uma narrativa e faz referências não só às impressões visuais, mas também a elementos exteriores à obra, tais como relacionar cores a sensações (o vermelho denota calor, enquanto o branco, frio) na tentativa de captar algumas dinâmicas da elaboração do trabalho.

O autor conclui que descrever uma obra apenas do ponto de vista da forma individual é reduzi-la a nada e que só a descrição da forma não é suficiente para o público de DVs apreciar uma obra de arte. Assim, a AD sem interpretação não será eficiente para que a obra de arte seja inteligível para os DVs.

Destarte, tendo assinalado o percurso da AD como parte dos Estudos da Tradução, bem como sua utilização nos meios audiovisuais, abordarei a seguir os estudos relacionados à Semiótica Social, mais especificamente à multimodalidade.

1.2 Estudos da multimodalidade

Michael Halliday (1978, 1994) e sua Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) são de fundamental importância nos estudos desenvolvidos na multimodalidade, principalmente na abordagem realizada por O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996). Hofinger e Ventola (2004) declaram que “LSF aborda os textos como (inter)ações no contexto cultural e situacional, modelando-os como tipos culturais de desdobramento da ação social – *gênero* – que apresentam características adequadas à sua situação social atual – *registro*¹⁹” (HOFINGER; VENTOLA, 2004, p.194). As autoras ainda corroboram que a LSF “é particularmente útil no estudo da semiose de museus, devido à sua orientação no sentido do contexto²⁰” (ibidem).

Em sua pesquisa, Hofinger e Ventola (2004) propõem uma reformulação do roteiro para o áudio-guia de um quadro em exibição no Museu Mozart-Wohnhaus, em que as metafunções ideacional (que se ocupa da organização da língua, onde falante e ouvinte

seem to float about the relief. Their colour is similar to the two white sections. Both are similar in shape - a trapezium - with parallel sides, horizontal tops, but with a bottom edge which slopes down towards the right. One is positioned within the top white section and to the right. Its slanting edge runs along the top edge of the slanting brown line. Carved within it is a circle - the inner edge painted white. The other trapezium sits next to it - just left of centre - and a little lower. In this, another circle has been inscribed rather than cut.”

¹⁹ Original: “SFL approaches texts as (inter)actions in cultural and situational context, by modelling them as cultural types of unfolding social action - genre - which have features appropriate to their current social situation - register.”

²⁰ Original: “[...] is particularly useful in the study of museum semiosis, due to its orientation towards context

organizam e incorporam suas experiências dos fenômenos do mundo real), interpessoal (que se ocupa da relação social estabelecida entre os falantes e os ouvintes da língua) e textual (que se ocupa do uso da linguagem na organização do texto oral ou escrito), preconizadas por Halliday poderão proporcionar melhor integração entre a linguagem verbal e linguagem visual, facilitando o entendimento da obra por parte do público vidente no museu.

Michael O'Toole (1994) tomou por base esta organização metafuncional, com o propósito de construir um mapa cuja função é o estabelecimento de padrões da linguagem a ser usada para descrever obras de arte. O objetivo é “fornecer uma visão geral do objeto de estudo ou planejar ou traçar uma rota através desse objeto²¹” (O'TOOLE, 1994, p.5). Ainda, segundo o autor, “a semiótica funcional” pressupõe que cada parte do processo de comunicação possui três funções principais: 1) chamar nossa atenção e interesse, 2) transmitir informações sobre a realidade, e 3) estruturar estas informações em um texto coerente²² “(ibidem).

Como já foi mencionado, o mapa proposto por O'Toole (1994) foi baseado nas metafunções ideacional, interpessoal e textual da LSF, as funções receberam uma nomenclatura diferente, pois, segundo o autor, os códigos semióticos são outros. Todavia, estas funções continuam desempenhando os mesmos papéis (ibidem). Além das funções representacional, modal e composicional adotadas pelo autor, o mapa propõe a descrição da Obra, de Episódios, de Figuras e de Membros como Unidades, que por sua vez se subdividem em sistemas, que variam de acordo com cada função.

Outro estudo sobre a multimodalidade, tão relevante quanto o desenvolvido por O'Toole (1994), foi proposto por Kress e van Leeuwen (1996), onde, a partir das Metafunções de Halliday, os autores constroem significados para que leitura de imagens seja realizada. Segundo Hofinger e Ventola (2004), as diferenças nas abordagens adotadas por O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996) é que, enquanto estes “criam um quadro descritivo do texto multimodal²³”, aquele “aplica o modelo de Halliday da escala de

²¹ Original: “[...]to provide an overall picture of some terrain or to plan or trace a route through it.”

²² Original: ““Functional” semiotics assumes that every piece of communication has three main functions: 1) to engage our attention and interest, 2) to convey some information about reality, and 3) to structure these into a coherent textual form.”

²³ Original: “[...]create a descriptive framework for multimodal text.”

classificação e as três metafunções como mecanismos gerais de semiótica para análise de pinturas, esculturas e arquitetura²⁴ (HOFINGER; VENTOLA, 2004, p.194-195).

Contudo, apesar de Kress e van Leeuwen (1996) fornecerem ferramentas para uma análise gramatical das imagens, é nos pressupostos desenvolvidos por O’Toole (1994) que fundamentarei esta pesquisa, haja vista a finalidade deste trabalho levar em consideração a elaboração de roteiros de AD para obras de arte. Por isso, apresento cada Função do citado modelo de forma mais detalhada abaixo.

1.2.1 A função modal

Consoante O’Toole (1994), “a melhor maneira de começar a falar sobre uma obra de arte, quando você se encontra de frente a ela em uma galeria, é em termos de como esta obra chama sua atenção, pensamentos e emoções, como você se relaciona com a obra²⁵” (O’TOOLE, 1994, p.5). A partir desta premissa, o autor traça um quadro, em que expõe as três funções: representacional, modal e composicional, depreendendo-as a partir da observação do quadro *Primavera* (c.1478) de Botticelli. A Figura 2 apresenta a obra do ilustre pintor renascentista italiano.



Figura 2: *Primavera* (c.1478) de Botticelli

Fonte: <http://www.sandrobotticelli.org/painting-BOTTICELLI,%20Sandro-Primavera-44776.htm>

Para cada função, vários elementos são elencados para que sejam, em seguida, identificados na obra a ser analisada. O’Toole (1994) afirma que a função modal é “uma das

²⁴ Original: “[...] applies Halliday’s model of the rank scale and the three metafunctions as general semiotic mechanisms for analysing paintings, sculpture, and architecture.”

²⁵ Original: “The best way to start talking about a picture when you’re standing in front of it in a gallery is in terms of how it engages your attention and thoughts and emotions, how you relate to the picture.”

três principais funções na pintura, escultura e outras artes em que o artista estrutura uma obra ou os seus detalhes, de tal maneira a atrair a atenção dos espectadores e trazê-los para dentro do mundo da obra²⁶ (O'TOOLE, 1994, p. 280). O autor ainda acrescenta que “em um nível semiótico abstrato, esta função é equivalente à função Interpessoal de Halliday, em relação à linguagem²⁷” (ibidem).

O primeiro subitem de que trata a função modal, relacionado especificamente à Obra, é o Ritmo. Para o autor, o Ritmo contribui com o processo de chamar nossa atenção para o que está na obra, e é através dele é que se percebe a sua harmonia. Ao utilizar a pintura de Botticelli, o autor acrescenta que “quando nossos olhos são tomados por toda a tela, temos a sensação de uma dança da corte, cujo ritmo é realizado pela ligeira inclinação das figuras da direita para a esquerda, particularmente no caso de Vênus e da Graça central²⁸” (O'TOOLE, 1994, p. 7). As Figuras. 3 e 4 pontuam as observações feitas por O'Toole.



Figura 3: *Venus* (detalhe)
Fonte: ibidem



Figura 4 : *Chastity* (detalhe)
Fonte: ibidem

Outro subitem abordado por O'Toole (1994) na função modal é a direção do Olhar daquele que está representado na obra para aquele que a observa. Para Kress e van Leeuwen (1996), o olhar do participante representado na obra demanda algo do espectador/observador, por exemplo, que este entre em um tipo de relação imaginária com aquela. (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p.118) O'Toole (1994), por sua vez, afirma que “modalmente, por conseguinte, o olhar é reforçado pelo fato de que ele está no centro de um

²⁶ Original: “One of the three major functions in painting and sculpture and other arts whereby the artist structures a work or its details in such a way as to engage the attention of the viewer and draw them into the world of the work.”

²⁷ Original: “At an abstract semiotic level this function is equivalent to Halliday's Interpersonal function for language.”

²⁸ Original: “As our eyes take in the whole canvas, we have a sense of a courtly dance, whose rhythm is carried by the slight tilt of the figures from right to left, particularly in the case of Venus and the central Grace.”

sistema [...]”²⁹ (O'TOOLE, 1994, p.8), fazendo com que se estabeleça uma interação entre a obra de arte e o espectador. Na obra estudada pelo autor, duas são as personagens cujo olhar nos convida a interagir com o que está acontecendo no quadro. A Figura 5 confirma o que fora exposto por O'Toole.



Figura 5: O Olhar de *Venus e Flora* (detalhe)
Fonte: ibidem

O Enquadre, no que diz respeito à Unidade Obra da função modal, remete à forma como as figuras retratadas na obra são mostradas ao visitante/espectador. Kress e van Leeuwen (1996), em sua Gramática do *Design Visual* (GDV), propõem vários tipos de enquadre a partir dos planos utilizados no cinema. Fernandes e Almeida (2008), respaldados em Kress e van Leeuwen (1996), afirmam que apenas três desses enquadres resumizam, de forma convincente, essa relação estabelecida entre os participantes representados e o observador: plano fechado (o qual inclui apenas a cabeça e os ombros do participante representado), plano médio (o qual o participante representado é mostrado até a altura dos joelhos) e plano aberto (o qual demonstra impessoalidade, pois todo o corpo do participante representado é mostrado).

Quanto à Perspectiva, O'Toole infere que seja “essencialmente um sistema da função modal, pois serve para orientar o olhar do espectador”³⁰ (O'TOOLE, 1994, p.9). Além disso, o autor acrescenta que a Perspectiva é sistêmica, pois oferece opções de escolha entre alguns tipos de Perspectivas (linear, reversa, múltipla e não-perspectiva). Em Kress e van Leeuwen (1996), a Perspectiva é o ângulo, ou ponto de vista, no qual os participantes são revelados.

Por fim, O'Toole (1994) descreve a importância da Modalidade, em que o artista infere sobre a realidade retratada. Contudo, O'Toole (1994) não especificou o que ele entendia por Modalidade, apesar de mencioná-la entre suas categorias de análise (Ver Quadro 1). Por essa razão, a modalidade, no modelo por mim proposto, estará incluída dentro da função modal, tal como preconizada por Kress e van Leeuwen (1996). Estudos ainda são necessários para podermos trabalhar melhor este conceito no âmbito das pesquisas do PROCAD.

²⁹ Original: “Modally, however, the gaze is enhanced by the fact that it is at the centre of a system [...]”

³⁰ Original: “[...] primarily a system of the Modal function, since it serves to guide the eye of the viewer.”

Desta maneira, Kress e van Leeuwen (1996) confirmam que o termo “modalidade” vem da linguística e se refere ao valor da verdade ou credibilidade (compreendido linguisticamente) que fazemos em relação ao mundo³¹” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p.155).

Ainda, Segundo Magalhães e Araújo (no prelo), Kress & van Leeuwen propõem seis parâmetros ao analisarem a modalidade: cor, contextualização, representação, profundidade, iluminação e brilho. Tais parâmetros são detalhados a seguir:

- cor: um compósito de traços com valores diferentes em escalas, tais como, valor, saturação, pureza, modulação, diferenciação, luminosidade e matiz;
- contextualização: traço numa escala que varia da completa ausência de segundo plano a um segundo plano mais detalhado e articulado;
- representação: traço numa escala que vai desde o máximo de abstração até o máximo de representação de detalhes pictóricos;
- profundidade: traço numa escala que varia desde a ausência de profundidade a uma perspectiva de profundidade máxima;
- iluminação: traço numa escala que contempla desde a representação máxima do jogo de luz e sombra até a sua ausência;
- brilho: traço numa escala que varia da representação máxima de graus diferentes de brilho até apenas dois graus. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2002 apud MAGALHÃES; ARAÚJO, no prelo).

Desta feita, estes parâmetros ajudaram a compor o que foi preconizado por O’Toole (1994) em relação à modalidade. Além da modalidade, O’Toole (1994) ainda cita que há alguns sistemas na função modal que estão disponíveis para o pintor, tais como: “Cor, Volume, Caminhos e Intermediários³²” (O’TOOLE, 1994, p.10). Todavia, enfatiza o autor, “estes sistemas não tem todos que estarem presentes em cada pintura³³” (ibidem).

O quadro 2 apresenta os sistemas elencados por O’Toole (1994) no que diz respeito à função modal da Unidade Obra.

³¹ Original: “The term ‘modality’ comes from linguistics and refers to the truth value or credibility of (linguistically realized) statements about the world.”

³² Original: “[...] Colour, Volume, Paths, and Intermediaries.”

³³ Original: “[...] these systems do not all have to be present in every painting.”

Função \ Unidade	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA		Ritmo Modalidade Olhar Enquadre Perspectiva	

Quadro 2: Sistemas da função modal.

Concluído os percursos traçados por O’Toole (1994) em relação à função modal da Obra, abordarei a seguir as outras Unidades listadas pelo autor. Ainda, O’Toole (1994) informa que “cada categoria de unidade tem sua própria forma de contribuir para nosso envolvimento no mundo da obra³⁴” (ibidem).

Para O’Toole (1996), Episódio é “a unidade da escala da classificação para pintura e escultura, [localizada] entre a Obra e a Figura. Assim, Obras consistem de Episódios (às vezes, um único episódio) e Episódios consistem em Figuras³⁵” (O’TOOLE, 1994, p.279). Para a Unidade Episódio, O’Toole (1994) aponta que a Proeminência Relativa é observada a partir da dinâmica dos ritmos da obra, onde as figuras representadas estão mais salientes. Além disso, o autor enfatiza que a Modalidade determina a Escala de cada Episódio, bem como sua Centralidade em termos do foco, não da geometria. As Figuras 6, 7, 8 e 9, mostram os quatro Episódios da obra *Primavera*.



Figura 6: *Mercury* (detalhe)
Fonte: ibidem

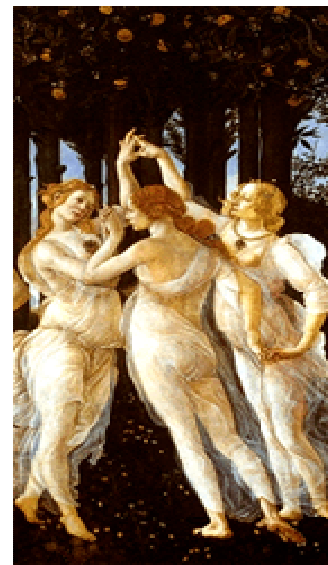


Figura 7 : *The Three Graces* (detalhe)
Fonte: ibidem

³⁴ Original: “Each rank of unit has its own way of contributing to our involvement in the world of the picture.”

³⁵ Original: “A unit on the Rank Scale for painting and sculpture between Work and Figure. Thus works consist of episodes (sometimes single ones) and episodes consist of figures.”

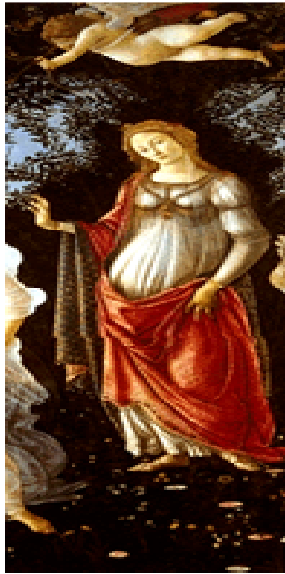


Figura.8: *Venus* (detalhe)
Fonte: ibidem



Figura 9: *Flora, Chloris e Zephyr* (detalhe)
Fonte: ibidem

Outro aspecto tratado por O'Toole (1994) é a Interação de Modalidades, ou seja, “graus do Olhar em direção ao espectador, da Figura a Figura, ou a própria negação do Olhar e a mudança do Ritmo, de Episódio a Episódio, à medida que nossos olhos se movimentam da direita para esquerda, por toda a tela³⁶” (O'TOOLE, 1994, p. 11).

Em relação às Figuras (que estão representadas dentro dos Episódios), o autor aponta a presença de diferentes tipos de relações estabelecidas entre a obra e o espectador/observador, tais como o Olhar e a Postura. Além disso, diferentes graus de Caracterização podem confirmar que algumas das Figuras representadas na obra são “mais apelativas ou impressionantes que outras³⁷” (ibidem). Ainda na Unidade da Figura da função modal, O'Toole (1994) salienta que os subsistemas de Contraste, como a Escala, a Linha, a Luz e a Cor, nos chamam a atenção para uma ou outra figura em diferentes graus.

No que concerne a Unidade Membro, o autor menciona que os elementos são mais abstratos, por isso, a Estilização ou a forma como o Membro é retratado, poderá afetar nossa relação com as figuras e a obra como um todo.

O'Toole (1994) ainda enfatiza que nem toda obra de arte apresentará as Unidades por ele discutidos, entretanto, para muitas obras, se faz necessário a utilização de todas para que uma leitura da obra de arte seja eficaz.

³⁶Original: “[...] degrees of Gaze in our direction, from figure to figure, or Gaze itself negated; and Rhythm changing from episode to episode as our eye moves from right to left across the canvas.”

³⁷Original: “[...]more appealing or impressive than others.”

O quadro 3 mostra os sistemas das Unidades e seus subitens em relação à função modal.

FUNÇÃO UNIDADE	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA		Ritmo Modalidade Olhar Enquadre Perspectiva	
EPISÓDIO		Proeminência Relativa Escala Centralidade Interação de Modalidades	
FIGURA		Olhar Contraste: Escala Postura Linha Caracterização Luz Cor	
MEMBRO		Estilização	

Quadro 3: Sistemas da função modal em diferentes Unidades.

Depois do que foi exposto sobre as Unidades da função modal, baseado em O'Toole (1994), tratarei na seção a seguir as Unidades Obra, Episódio, Figura e Membro, no contexto da função representacional.

1.2.2 A função representacional

O'Toole (1994) justifica sua escolha em iniciar seu mapa de leitura de obras de arte pela função modal em relação à função representacional pelo fato de que esta parece ser mais reveladora quando se começa a analisar as Figuras isoladas para, em seguida, tratar do Episódio e da Obra, enquanto que aquela chama a atenção para o impacto que a obra causa no espectador como um todo. Todavia, o autor acrescenta que a descrição da obra pode começar por qualquer função de qualquer Unidade, no momento em que características peculiares chamem a atenção do espectador/observador.

A função representacional é outro importante sistema que auxilia na leitura de obras de arte, pois é a partir desta função que o artista estrutura seu trabalho, bem como os detalhes desta obra, como forma de representar aspectos do mundo real. O'Toole (1994) compara esta função a função experiencial de Halliday, no contexto da linguagem.

Diante disso, ele traça seu mapeamento para a leitura de obras de arte a partir da Unidade Figura, cuja finalidade é fornecer ao espectador informações básicas sobre o personagem, seu *status* social, ações e posição de cada elemento. O autor ainda sugere que o espectador/observador faça esta leitura a partir de pistas que possam ser inferidas no dia-a-dia das pessoas, tais como: “expressões e características faciais, posição, gestos, ações típicas e indumentárias³⁸”. (O'TOOLE, 1994, p.15)

Ao concluir a discussão da Unidade Figura, o autor discorre sobre as outras funções remanescentes e seus subitens. Na Unidade Obra, os Temas da Narrativa estão relacionados à história ou complexo de histórias da obra. As Cenas de uma obra de arte são aquelas ações em que humanos não estão retratados, enquanto Retratos são cenas onde estão representados humanos.

Ainda, na Unidade Obra da função representacional, O'Toole (1994) salienta que somente a relação estabelecida entre os gêneros na obra poderá fornecer subsídios para que haja Interação dos Episódios.

Em relação à Unidade Episódio, o autor sinaliza que Ações são movimentos desenvolvidos pelas pessoas retratadas, enquanto Eventos são ações naturais, onde não há pessoas envolvidas. Agente, Pacientes e Metas são definidos por O'Toole como papéis que os participantes assumem ao estabelecerem contato visual com o espectador.

A Unidade Figura da função representacional identifica o Personagem humanizado (ou personagens humanizados) retratado, bem como seus Atos, sua Postura e seus Gestos. Além disso, a Unidade Figura ajuda na descrição dos itens relacionados a indumentária do Personagem.

³⁸ Original: “[...] facial features and expression, stance, gesture, typical actions, and clothing [...]”

Na Unidade Membro, relacionada à função representacional, O'Toole (1994) afirma que os corpos e objetos representados devem ser descritos em termos de suas Partes, enquanto aqueles elementos essencialmente indivisíveis serão denominados de Forma Natural.

O quadro 4 sumariza os sistemas da função representacional, bem como suas Unidades e subitens.

FUNÇÃO UNIDADE	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA	Temas da Narrativa Cenas Retratos Interação dos episódios	Ritmo Olhar Enquadre Perspectiva Modalidade	
EPISÓDIO	Ações, eventos Agentes – pacientes – metas Foco/ Sequências Interação de ações	Proeminência Relativa Escala Centralidade Interação de Modalidades	
FIGURA	Personagem Ato / Postura / Gesto Componentes de vestuário	Olhar Postura Caracterização Contraste: Escala Linha Luz Cor	
MEMBRO	Partes do corpo / objetos Forma natural	Estilização	

Quadro 4: Sistemas da função representacional em diferentes Unidades.

A seguir, discorrerei sobre a última função descrita por O'Toole (1994) ao propor um mapa para leitura de obras de arte.

1.2.3 A função composicional

Segundo O'Toole (1994), a função composicional é outra função fundamental para leitura de obras de arte, cujo objetivo é estruturar a obra e seus detalhes, de tal forma a fazê-lo parecer um todo perfeito. O'Toole (1994) afirma ser a função composicional de fulcral relevância, haja vista

certas decisões sobre a organização das formas dentro do espaço pictorial, sobre a relação entre linha, ritmo e cor, que foram feitas pelo artista com a finalidade de veicular de maneira mais efetiva e memorável o objeto representado e tornar a relação Modal mais dinâmica com o espectador³⁹ (O'TOOLE, 1994, p. 22).

Destarte, o autor ressalta que as três funções são inerentes, podendo ser separadas quando analisadas em particular e é “apenas quando a [função] composicional está relacionada ao que é representado e como é passada ao espectador, é que pode enriquecer o diálogo [entre as Funções], caso contrário será apenas um monólogo de auto-engrandecimento⁴⁰” (O'TOOLE, 1994, p. 22).

Ao descrever o primeiro subitem da Unidade Obra da função composicional, O'Toole (1994) utiliza a palavra alemã *Gestalt*, baseado em teóricos de arte, para designar a qualidade de integridade e coerência, no contexto da obra de arte em si. O autor ainda justifica o uso do termo “como um rótulo para um sistema de escolhas na função composicional⁴¹” (ibidem, p.280), pois é apenas quando se foca nos detalhes de uma obra de arte, é que se tem a relação do todo. Por esta razão, o autor elenca outras estruturas inseridas na *Gestalt* do Enquadre da obra, tais como, eixo Horizontal e Vertical (contribuem para que a obra tenha estabilidade e harmonia), e eixo Diagonal (contribui para que a obra tenha energia e dinamismo). O'Toole (1994) acrescenta que “uma *Gestalt* verdadeira harmoniza microestruturas no todo da macroestrutura⁴²” (O'TOOLE, 1994, p.27-29).

Outro aspecto discutido por O'Toole (1994) na Unidade Obra da função composicional é a proporção da obra como um todo. Para isto, o autor lista uma série de sistemas que contribuem para a compreensão do objeto de arte, tais como: Geometria

³⁹ Original: “[...]certain decisions about the arrangement of forms within the pictorial space, about line and rhythm and colour relationships, have been made by the artist in order to convey mote effectively and more memorably the represented subject and to make for a more dynamic modal relation with the viewer.”

⁴⁰ Original: “[...]only when the composition is related to what is represented and how it is conveyed to the viewer can it enrich the dialogue; otherwise it is just one more self-aggrandizing monologue.”

⁴¹ Original: “[...] as a label for a system of choices in the Compositional function.”

⁴² Original: “[...] a true Gestalt harmonizes microstructures in the total macrostructure [...]”

(como a Obra se encontra estruturada), Linha (traço estilizado do pintor), Ritmo (a harmonia da obra) e Cor (responsável pelas sequências narrativas e modais da obra).

Além disso, O'Toole (1994) chama atenção para a importância do Episódio na função composicional e sua relativa posição na Obra. O autor ainda acrescenta os sistemas da forma, como o alinhamento, a interação e a coerência, inseridos em cada Episódio.

Em relação à Unidade Figura da função composicional, O'Toole (1994) ressalta sua posição no contexto do Episódio e seu contraste com outras Figuras (Paralelismo ou Oposição), bem como sua saliência no Episódio (Subenquadre).

Por fim, o autor discorre sobre a Unidade Membro da função composicional, que tem por meta definir a Coesão entre: os elementos em paralelo, seus contrastes e o ritmo, assim como a Referência da obra como um todo.

O quadro 5 mostra os sistemas da função composicional das diferentes Unidades e apresenta o mapa completo, tal como proposto por O'Toole (1994) para a leitura de obras de arte. A partir deste mapa é que depreenderei os detalhes mais relevantes para elaborar roteiros de audiodescrição de obras de arte para DVs brasileiros.

FUNÇÃO UNIDADE	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA	Temas da Narrativa Cenas Retratos Interação dos episódios	Ritmo Olhar Enquadre Perspectiva Modalidade	Gestalt: Proporção Enquadre Geometria Horizontais Linha Verticais Ritmo Diagonais Cor
EPISÓDIO	Ações, eventos Agentes – Pacientes – Metas Foco / Sequências Interação de ações	Proeminência Relativa Escala Centralidade Interação de Modalidades	Relativa posição na Obra Alinhamento } Interação } de formas Coerência }
FIGURA	Personagem Ato / Postura / Gestos Componentes de vestuário	Olhar Postura Caracterização Contraste: Escala Linha Luz Cor	Relativa posição no Episódio Paralelismo / oposição Subenquadre
MEMBRO	Partes do corpo / objetos Forma natural	Estilização	Coesão: Referência (Paralelo / Contraste / Ritmo)

Quadro 5: Sistemas da função composicional em diferentes Unidades.

Na seção seguinte, apresentarei uma revisão de Magalhães e Araújo (no prelo), uma proposta de estudo na interface da TAV e da multimodalidade.

1.3 Estudos da interface entre TAV e multimodalidade

Os estudos em TAV que utilizam a multimodalidade como ferramenta ainda não são suficientes para delinear parâmetros na elaboração de roteiros de AD para DVs. Contudo, a pesquisa desenvolvida por Magalhães e Araújo (no prelo) visa delinear uma metodologia sistematizada que facilitará o audiodescritor a elaborar roteiros de AD para DVs com subsídios de leituras multimodais de pinturas, que serão utilizados em áudio-guias de museus.

As autoras, baseadas em O'Toole (1994) e Kress & van Leeuwen (1996), propõem uma metodologia cujo foco é a combinação de critérios de recursos semióticos da função multimodal e do significado interativo para a elaboração de roteiros de AD.

Para esta pesquisa, Magalhães e Araújo (no prelo) fazem uma revisão dos trabalhos desenvolvidos na área para que uma interface seja construída. Ainda, as autoras, respaldadas em Halliday, afirmam que

os princípios básicos da abordagem da semiótica social à multimodalidade podem ser assim descritos: os modos semióticos têm recursos específicos para que se possam atingir as três funções comunicativas básicas, a ideacional, a interpessoal e a textual (HALLIDAY, 1978 apud MAGALHÃES E ARAÚJO, no prelo)

Além disso, as autoras consideram a proposta de O'Toole (1994) como pioneira na construção de sistemas para a leitura de obras de arte. Magalhães e Araújo (no prelo) apontam que a “proposta é de uma linguagem que busca relacionar o impacto da obra de arte com o mundo social em que ela foi produzida e o mundo social em que é vista, dentre outros aspectos (MAGALHÃES; ARAÚJO, no prelo)”.

Para as autoras, a importância do trabalho proposto por Kress e van Leeuwen (1996), também é pioneiro “ao apresentar uma proposta de Gramática do *Design Visual* (GDV), orientada para o estudo da comunicação visual nas culturas ocidentais, com enfoque na imagem como modo semiótico cada vez mais preponderante nos textos (ibidem)”.

Dentro do escopo das teorias de multimodalidade relacionados a espaços museológicos, Magalhães e Araújo (no prelo) citam os trabalhos desenvolvidos por Ravelli (2006), Meng (2004) e Hofinger & Ventola (2004), onde destacam o último trabalho.

As autoras declaram que a pesquisa realizada no museu da Casa de Mozart em Salzburgo, por Hofinger & Ventola (2004) é relevante, haja vista um de seus focos ser a proposta de um texto a ser usado em áudio-guias no supracitado museu, feita a partir de análise sistêmico-funcional de um texto disponível nos áudio-guias e da análise multimodal de uma pintura do referido museu (MAGALHÃES; ARAÚJO, no prelo).

Magalhães e Araújo (no prelo) justificam a revisão do trabalho de Hofinger & Ventola (2004)

em virtude da contribuição que oferece aos estudos de multimodalidade em museu, em especial com relação à importância da integração dos modos semióticos verbal e visual no processo de sensibilização de espectadores e de uma nova perspectiva de apreciação da arte em exibição (ibidem).

Na pesquisa realizada por Magalhães e Araújo (no prelo), há citações de outros trabalhos que utilizaram a multimodalidade, contudo nenhum está relacionado aos estudos da TAV, nem tão pouco a AD. Daí a preocupação das autoras em focar a pesquisa para a elaboração de roteiros de ADs a serem usados em áudio-guias de museus para o público DVs, considerando a combinação da análise de cada função/significado (representacional, modal/interativo, composicional), tal como proposto por O'Toole (1994) e Kress & van Leeuwen (1996), com as características de ADs descritas no escopo da TAV.

Faz-se mister salientar que os modelos propostos por O'Toole (1994) e Kress & van Leeuwen (1996) não se chocam e podem ser complementares na análise de imagens, como corroboram as autoras.

Todavia, Magalhães e Araújo (no prelo) optam por seguir as unidades de O'Toole (1994) para leituras de imagem, e propõem um roteiro de AD da pintura "*Las meninas*" de Velazquez. As autoras iniciam o roteiro de AD seguindo as instruções proposta por De Coster e Mühleis (2007), onde se faz necessário informar as dimensões e especificações da pintura. Em seguida, Magalhães e Araújo (no prelo), respaldadas em O'Toole (1994), analisam a pintura a partir da unidade Figura, elaborando assim, o roteiro de AD:

Você está diante de uma reprodução da tela pintada a óleo por Diego Velazquez, em 1656, cujo original se encontra no Museu do Prado em Madrid e cujas dimensões são 10'5" x 9'1". São retratadas neste quadro várias pessoas, incluindo o pintor, em um salão de altura e profundidade grandes. Algumas delas, como a menina que se destaca em primeiro plano, vestidas com trajes mais luxuosos; outras com trajes mais simples. O pintor, duas das meninas, uma anã, uma senhora vestida de negro e um homem, todos em planos ligeiramente diferentes da tela, em primeiro lugar a anã seguida das meninas, do pintor, da senhora e do homem, dirigem o olhar para fora da tela e parecem interagir com o observador. Os demais participantes retratados, um anão, outra menina e outra senhora dirigem seu olhar para outros participantes do quadro. Dentre os retratados, o pintor se inclina para trás enquanto segura um pincel; o anão faz um gesto com a perna sobre um cachorro deitado no chão; duas das meninas parecem fazer gestos de reverência para a menina que ocupa a posição central da tela; os gestos que esta faz com as mãos indicam que ela posa para o retrato. O homem ao fundo parece parar à porta e, defronte das escadas, volta-se para fitar algo que está à sua frente. As cores escuras, preta e tons de marrom, predominam nas vestimentas da maioria dos retratados; contrasta com esta cor o branco do vestido da menina que parece posar e de partes dos vestidos das outras duas meninas ao seu lado e da senhora no plano posterior. O branco do vestido brilha a luz do sol que penetra por uma janela

à esquerda e pela porta aberta ao fundo. Todos os participantes são retratados de corpo inteiro e em plano ligeiramente oblíquo e pertencem a um mundo distante e diferente do observador. (MAGALHÃES; ARAÚJO, no prelo).

As autoras ainda enfatizam que iniciaram seu roteiro pela unidade Figura, do modelo de O'Toole (1994), e que combinaram e complementaram-no com as unidades Contato, Distância Social e Atitude, assim como os parâmetros de modalidade (cor, contextualização, representação, profundidade, luminosidade e brilho) tal como proposto por Kress e van Leeuwen (1996) (MAGALHÃES; ARAÚJO, no prelo).

Tendo revisitado os estudos da TAV e da multimodalidade, a partir da pesquisa de Magalhães e Araújo (no prelo), no próximo capítulo apresento a metodologia proposta para elaborar roteiros de AD de obras de arte.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

Este capítulo aborda a metodologia desenvolvida nesta pesquisa, indicando sua natureza, o contexto onde a pesquisa foi realizada, o *corpus* selecionado, e a metodologia de análise para a elaboração de audiodescrição das obras de arte.

2.1 Natureza da pesquisa

O molde metodológico desenvolvido para esta pesquisa visou fornecer subsídios, a partir da multimodalidade, para a elaboração de roteiros de AD, bem como tentar entender como se dá esse processo. Desta forma, a pesquisa seguiu a dimensão descritiva, visto que propôs um modelo de AD para obra de arte a partir de subsídios dos estudos da tradução (De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Magalhães e Araújo (no prelo)) e da Multimodalidade (O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996)). Segundo Valentim (2008), a pesquisa descritiva observa, registra, correlaciona e descreve fatos ou fenômenos de uma determinada realidade sem manipulá-los. Procura conhecer e entender as diversas situações e relações que ocorrem na vida social, política, econômica e demais aspectos que ocorrem na sociedade. Adotou-se ainda, uma metodologia de pesquisa qualitativa que procurou descrever o processo de depreender parâmetros para a elaboração de roteiros de AD para obras de arte, além de observar a interface entre a TAV e a multimodalidade.

2.2 Contexto da pesquisa

Esta pesquisa propôs-se a audiodescrever para o público de DVs quatro pinturas do artista cearense Aldemir Martins, expostas no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Concebido durante a gestão do Reitor Antônio Martins Filho, o MAUC foi inaugurado em 25 de junho de 1961, com sede à Avenida da Universidade, nº 2854, no bairro Benfica em Fortaleza, o museu possui sete salas, sendo cinco destinadas à exposição de longa duração de artistas cearenses e duas, reservadas para exposições de curta duração. Uma das salas destinadas aos artistas cearenses é reservada para Aldemir Martins.

2.3 Constituição do *Corpus*

O MAUC possui cinquenta e sete obras de Aldemir Martins, as quais somente trinta e cinco obras se encontram em exposição de longa duração, sendo trinta pinturas e cinco esculturas em acrílico. As outras pinturas estão na reserva técnica.

Aldemir Martins é considerado por muitos críticos de arte como o artista plástico cearense de maior evidencia não só no Brasil, como no mundo todo, como afirma o artista plástico e crítico de arte Estrigas. (ESTRIGAS, 2009, p. 136). Aldemir Martins sempre esteve ligado ao mundo das artes. Em 27 de agosto de 1944 foi fundada a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), que foi “responsável pelo maior movimento (juntamente com o CCBA⁴³) que até hoje se processou nas artes plásticas do Ceará” (ESTRIGAS, 1983, p. 27). Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Mario Baratta, Raimundo Cela, entres outros, foram os artistas cearenses que participaram da SCAP ativamente, exibindo seus trabalhos em exposições que vieram marcar a história da arte no Ceará, tais como o Salão de Abril e Salão de Pintura do Ceará. Sobre a SCAP, Martins afirmou que fora um movimento importante porque os artistas estavam procurando a 'coisa' brasileira. E o próprio artista fazia isso por meio das cores que utilizava e dos temas que abordava. Aldemir Martins ainda acrescentou que "o que mais [lhe] influenciou naqueles anos foi aprender a usar a liberdade para criar⁴⁴".

Aldemir Martins foi um artista de técnicas variadas, pois suas formas de expressão passearam por diversas vertentes, compreendendo a pintura, gravura, desenho, cerâmica e escultura em diferentes suportes. Estrigas (2009) afirma que Aldemir Martins foi

o artista que valorizou, deu forma e personalidade artística às nossas coisas, às coisas de sua terra, internacionalizou sua temática e tornou conhecido no mundo todo o nome do Ceará, com uma arte autêntica na sua expressão, tema, criação e representação plástica. [Foi] o artista completo que domina seus meios e material de execução, dispondo-os em todas as gamas, realizando seus trabalhos e criação própria, fortemente característica, que lhe deu “marca registrada” (ESTRIGAS, 2009, p. 137).

O pintor nunca teve receio em ousar e sempre inovou em suas obras, surpreendendo pela constante experimentação, trabalhando com os mais diferentes tipos de superfície, de pequenas madeiras às caixas de charuto, papéis de carta, cartões, telas de linho, de juta e tecidos variados, sem perder o forte registro que faz reconhecer a sua obra ao primeiro contato do olhar.

⁴³ Primeira entidade de artes plásticas do Ceará fundada em 30 de junho de 1941. A CCBA deu origem a SCAP.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.newton.freitas.nom.br/artigos.asp?cod=163>> Acesso: 15 de fev. 2011.

Aldemir Martins também será reconhecido por seus traços fortes e tons vibrantes, que imprimem vitalidade e força em suas obras, fazendo-as inconfundível e, mais do que isso, significativa para um povo que se percebe em suas pinturas e desenhos, sempre de forma a reelaborar suas representações. Apesar de não pertencer a nenhuma escola específica, Martins se utilizou das técnicas preconizadas pela Pop Art⁴⁵. Suas obras foram reproduzidas nos jornais "O Unitário", "O Correio do Ceará" e "O Estado", em diversos livros de intelectuais cearenses e produtos, tais como pratos, bandejas, xícaras, tecidos, embalagens e até abertura de telenovelas da Rede Globo como "Gabriela" (1975) e "Terras do Sem-Fim" (1981-1982), sendo aquela baseada na obra "Gabriela, Cravo e Canela", e esta inspirada nas obras "Terras do Sem-Fim", "Cacau" e "São Jorge de Ilhéus", todas de Jorge Amado.

Aldemir Martins retratava os mais variados temas, entre eles estavam animais, como a série de galos e gatos, personagens e paisagens nordestinas, como os cangaceiros e as baianas, além de retratos e naturezas mortas. Além da pintura, o artista realizou trabalhos em cenografia de espetáculos, desenhos de moda, joalheria, artes gráficas e tapeçaria.

Durante toda a década de 1980-1990, o artista participa de ativamente de exposições nacionais e internacionais. Aldemir Martins é considerado um dos artistas mais renomados e populares do Brasil, percorrendo entre o meio artístico e o leigo, desvencilhando barreiras que não devem limitar um artista. Aldemir Martins encerra sua carreira em 05 de Fevereiro de 2006, aos 83 anos, quando vem a falecer de insuficiência cardíaca no Hospital São Luís em São Paulo.

As obras a serem audiodescritas são as seguintes: o *Cangaceiro* (1977/1978), o *Beato* (1978), o *Cangaceiro* (1979) e a *Rendeira* (1979). Esta escolha é justificada pelo fato de o pintor abordar a figura nordestina, tema recorrente em seus trabalhos. Outro fator que considerei na escolha destas pinturas foi o fato delas fazerem parte da exposição de longa duração da sala Aldemir Martins. Desta forma, os DVs poderão ter acesso as ADs.

⁴⁵ Na Pop Art os artistas defendiam uma arte popular (pop) que se comunicava diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=367 > Acesso: 01 fev.2011.

A primeira obra a ter a AD elaborada foi o *Cangaceiro* (1977/1978) que mede 82 cm de altura por 100 cm de largura. A técnica utilizada por Aldemir Martins foi acrílico sobre tela. Esta técnica utiliza tinta composta pela mistura de cola plástica ou resina sintética (aglutinante) e pigmento. Sua principal característica é a rapidez de secagem, que permite obter desde aguadas a diversos empastamentos semelhantes aos da pintura a óleo⁴⁶. A Figura 10 apresenta a obra *Cangaceiro* (1977/1978).



Figura 10: *Cangaceiro* (1977/1978) de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

A segunda obra a ser audiodescrita foi o *Beato* de 1978. O artista utilizou a técnica água-forte⁴⁷ sobre papel. Esta técnica foi baseada no termo usado até o século XVII para designar o ácido, chamado atualmente de nítrico, quando diluído em água. Por ser usado num dos processos da calcografia, em que a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma chapa metálica após a corrosão dos traços do artista, pelo ácido nítrico, passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura, já concluída. O processo se dá a partir do revestimento da chapa - que pode ser de ferro, cobre, latão ou zinco - com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter, com estilete ou outra ferramenta de ponta metálica. Dessa forma, o desenho aparece onde o verniz foi retirado, sem arranhar o metal, permitindo a ação do ácido, que forma os sulcos em que a tinta será colocada. O tempo do mergulho no ácido pode definir tonalidades diferentes e o processo pode ser repetido inúmeras vezes. O método da água-forte pode ser combinado com outros processos de gravura, em particular a ponta-seca, mas difere de todos os outros por ser o único em que a gravação é feita totalmente pela ação dos ácidos.

⁴⁶Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=24> Acesso em: 01 fev.2011.

⁴⁷Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=28> Acesso em: 01 fev. 2011.

A tela mede 80 cm de altura por 60 cm largura. Como já mencionado, o tema do quadro é a figura mítica de um beato do sertão nordestino. A Figura 11 mostra a imagem da obra de Aldemir Martins.



Figura 11: *Beato* (1978)
de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=10>

A terceira obra audiodescrita foi o *Cangaceiro* e data de 1979. As dimensões do quadro são 55 cm de altura por 75 cm largura. Aqui, Aldemir Martins retoma um tema constante em sua obra, a figura temida do cangaceiro, misto de herói e bandido. A técnica utilizada foi serigrafia sobre papel. Esta técnica de impressão da gravura reproduz desenhos de cores planas através de uma armação de madeira e tela feita de tecido de seda, náilon ou rede metálica, sobre uma base que pode ser de papel, tecido, metal ou outros. O processo se dá a partir da aplicação de tinta sobre partes permeáveis e impermeáveis da tela, que a filtra formando o desenho a ser impresso. O termo sinônimo *silkscreen* é normalmente utilizado num contexto comercial⁴⁸. A Figura 12 traz o quadro.



Figura 12: *Cangaceiro* (1978)
de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=12>

⁴⁸ Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3839 >

A última obra a ser abordada foi a *Rendeira* de 1979, cuja técnica utilizada foi novamente, como no caso de *Cangaceiro* (Figura 10), o acrílico sobre tela. A tela mede 82 cm de altura por 100,0 cm de largura e enfoca a figura da rendeira trabalhando em suas tramas delicadas, tecendo arte com os estalidos dos seus bilros. A Figura 13 ilustra o quadro.



Figura 13: *Rendeira* (1979)
de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

2.4 Procedimentos da pesquisa

2.4.1. Leitura da Bibliografia

A elaboração de parâmetros sistemáticos para a audiodescrição começou com a seleção de bibliografia que envolvia textos sobre os estudos da tradução, mais especificamente, em audiodescrição, e sobre a multimodalidade em museus. A respeito de AD em museus, deparei o que foi preconizado por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009). Quanto a De Coster e Mühleis (2007), serão usadas as sugestões dos autores sobre as informações técnicas a serem fornecidas ao público DV, bem como os significados claros e ambíguos e a experiência intersensorial. Em outras palavras, De Coster e Mühleis (2007), sugerem que a AD deve conter: 1) descrição das dimensões, da estrutura espacial e dos significados claros; 2) descrição dos significados ambíguos, os quais não podem ser obtidos nem pelas impressões visuais, nem pelas intersensoriais; e 3) descrição da experiência intersensorial do DV, ou seja, narração das impressões visuais que podem ser comparadas às impressões táteis e auditivas.

Ainda com relação à AD, serão incluídas as informações exteriores as obras de arte, baseado em Holland (2009). Segundo o pesquisador, a interpretação é essencial para

que a obra se torne inteligível para o público DV. Além disso, é preciso muito mais do que descrição dos elementos que podem ser capturados pela visão.

Em relação à multimodalidade, serão utilizados os trabalhos de O’Toole (1994), Kress e van Leeuwen (1996) e Magalhães e Araújo (no prelo). O estudo proposto por O’Toole (1994) pode ser considerado o precursor, pois o autor elaborou um mapa da linguagem visual para a descrição de obras de arte. Esta proposta, apesar de não contemplar os DVs, pode auxiliar na leitura e interpretação das obras para a elaboração de um roteiro de AD.

Em sua proposta, O’Toole (1994) elenca quatro unidades que compõem a imagem: Obra, Episódio, Figura e Membro, para cada unidade, o autor propõe uma série de subitens em três funções distintas: representacional, modal e composicional. Estas funções, como dito anteriormente, foram baseadas no estudo desenvolvido por Michael Halliday (1978, 1994). Abaixo, O quadro 6 mostra o mapa da linguagem visual elaborado por O’Toole (1994) e que guiou esta pesquisa.

FUNÇÃO UNIDADE	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA	Temas da Narrativa Cenas Retratos Interação dos episódios	Ritmo Modalidade Olhar Enquadre Perspectiva	<i>Gestalt</i> : Proporção Enquadre Geometria Horizontais Linha Verticais Ritmo Diagonais Cor
EPISÓDIO	Ações, Eventos Agentes – Pacientes – Metas Foco/ Sequências Interação de Ações	Proeminência Relativa Escala Centralidade Interação de Modalidades	Relativa posição na Obra Alinhamento } Interação } de formas Coerência }
FIGURA	Personagem Ato / Postura / Gesto Componentes de Vestuário	Olhar Contraste: Escala Postura Linha Caracterização Luz Cor	Relativa posição no Episódio Paralelismo / Oposição Subenquadre

MEMBRO	Partes do Corpo / Objetos Forma Natural	Estilização	Coesão: Referência (Paralelo / Contraste / Ritmo)
--------	--	-------------	--

Quadro 6: Mapa da linguagem visual de O'Toole (1994).

Como O'Toole (1994) não especifica o subitem Modalidade, esta pesquisa utilizou o modelo de Kress e van Leeuwen (1996). Para os autores, a modalidade aborda seis parâmetros: cor, contextualização, representação, profundidade, iluminação e brilho.

Outra proposta considerada importante foi a contribuição de Magalhães e Araújo (no prelo), que apresentam uma metodologia, em que há uma interface entre os estudos da tradução e a multimodalidade. Que seja do meu conhecimento, este trabalho é pioneiro no que confere à audiodescrição e à multimodalidade.

2.4.2. Seleção do *Corpus*

Traçados os pressupostos teóricos que guiam esta pesquisa, parti para a escolha do *Corpus*. Optei por quatro obras de Aldemir Martins que estão em exibição na sala Ademir Martins do Museu de Arte de Universidade Federal do Ceará. Procurei réplica dessas obras na internet e as encontrei no site: <http://www.mauc.ufc.br/acervo/aldemir/indexaldemir.htm>

2.4.3. Análise dos quadros para a elaboração dos roteiros de AD

Cada imagem foi analisada segundo o que foi abordado nos Pressupostos Teóricos desta pesquisa. Para a elaboração dos roteiros de AD segui informando, inicialmente, os dados técnicos da obra. Logo depois, identifiquei os significados claros e ambíguos, inclusive tendo em mente a questão da necessidade de inclusão de elementos exteriores à obra, para que o DV pudesse entender a AD. A seguir, identifiquei as funções propostas por O'Toole (1994), iniciando a análise pela função modal, pois essa serviu de base para trabalharmos as representações da obra, em seguida analisei pelo viés da função representacional e, por fim, me fiz valer pelos subitens da função composicional, onde o foco recaí nas decisões feitas pelo artista a fim de transmitir de forma mais eficaz e mais memorável o assunto representado. Ao término da análise, uni em um único texto o que foi apreendido através da análise segundo os estudos da TAV e da multimodalidade, elaborando, assim minha, os roteiros de AD dos quadros de Aldemir Martins.

Para exemplificar como será feita a proposta de AD, fiz a análise e posterior elaboração da AD do quadro *Le Domaine d'Arnheim*, de René Magritte (1962). A figura 14 mostra o quadro de Magritte.



Figura 14: *Le Domaine d'Arnheim* (1962)
de René Magritte
Fonte: <http://www.magritte.be/>

De Coster e Mülheis (2007) começam sua análise fornecendo informações técnicas sobre o quadro *Le Domaine d'Arnheim* (1962). Em seguida identificam os significados claros, para logo depois abordarem os significados ambíguos. Para os autores, o significado ambíguo foca a rocha em forma de pássaro. Eles afirmam que os espectadores/observadores, ao observarem a obra, estariam mais inclinados a acharem que o pássaro representado no quadro estaria relacionado a pássaros mais vistos na montanha, como a águia e o falcão. Contudo, um olhar mais atento revela que o pássaro é na verdade um pombo.

Ao final, a AD proposta apresentada por De Coster e Mülheis (2007) foi:

O quadro de Magritte foi concebido como uma forma geométrica extremamente clara. Na parte inferior, sobressai-se uma parede de pedras perfeitamente horizontal. Nessa parede, exatamente no meio, há um ninho contendo três ovos. Ao se imaginar uma linha vertical no meio do quadro que sobe em direção à parte superior a partir do ninho, pode-se ver a cabeça de um pássaro, que, na verdade, é parte de uma cadeia de montanhas. Acima da cabeça do pássaro, temos uma meia lua, que se assemelha à forma meio arredondada quando colocamos nossa mão direita em forma de concha. (2007, p.195)

Quadro 7: A AD de *Le Domaine d'Arnheim* (1962) por De Coster e Mülheis.

Na proposta deste trabalho, também forneço inicialmente os dados técnicos da obra. Em seguida, os significados claros e os ambíguos. Assim, apresento no quadro 8, um trecho da AD:

O Domínio de Arnheim

De René Magritte. Ano 1962. Guache sobre tela. 35,0 cm de latura por 27,0 cm de largura. Thurston Royce Gallery of Fine Art, Bruxelas/Bélgica.

Quadro 8: Dados técnicos da obra *Le Domaine d'Arnheim* (1962).

Continuando a análise, apresento elementos exteriores a obra que ajudam o DV a compreendê-la, bem como as impressões sensoriais. A seguir, no quadro 9, outro trecho da AD:

O quadro apresenta a imagem estática de uma cadeia de montanhas em tons de azul claro, **como se fosse um dia de céu claro**, e **branco como a neve**.

Quadro 9: Trecho da AD de *Le Domaine d'Arnheim* (1962).

Em seguida, no contexto proposto por O'Toole, detalho os elementos relacionados à função modal (ritmo, enquadre, luz, perspectiva e modalidade) dentro da unidade Obra, seguido dos subitens da unidade Episódio (proeminência relativa, escala, centralidade e interação de modalidades).

Assim, depreendi que não há ritmo na pintura de Magritte. O enquadre apresenta uma cadeia de montanha, que ocupa quase toda a tela, enquanto na parte inferior há um muro, que no centro, apresenta um ninho marrom com três ovos brancos. A luz utilizada pelo artista denota claridade, com a representação da lua crescente. A perspectiva é central, todo o quadro pode ser visualizado em qualquer posição ocupada pelo espectador/observador. Em relação à modalidade, indico que a cor predominante são os tons claros de azul e branco. A contextualização apresenta em primeiro plano, um pequeno muro com um ninho e três ovos brancos, na parte inferior da tela. Em segundo plano está a cadeia de montanhas. Na representação, identifiquei que o pintor detalha a montanha, bem como o ninho e os ovos. A profundidade da obra permite que o espectador/observador perceba traços das montanhas, bem como o muro, o ninho e os ovos. A iluminação na pintura mostra o jogo de luz utilizado pelo artista, que são mostradas nas depressões da montanha, no pequeno muro e no ninho. Por fim, o brilho da obra é opaco.

Em relação à unidade Episódio da função modal, depreendi que a proeminência relativa recai no ninho que está sobre o muro. A escala denota a proporção dos objetos representados. Ocupando a centralidade da pintura está a cadeia de montanhas.

A seguir, apresento as unidades Obra e Episódio, segundo os parâmetros da função representacional. Esta função relaciona os elementos que foram representados na pintura com o intuito de envolver o espectador/observador. Na unidade Obra, os subitens abordados na função representacional são: temas da narrativa, cenas, retratos e interação dos episódios, enquanto os subitens da unidade Episódio na função representacional são: ações ou eventos, agentes ou pacientes ou metas, foco ou sequências e interação de ações.

Em relação ao tema abordado pelo artista o que se tem é uma obra surrealista⁴⁹, onde o título não diz muito sobre o que foi retratado. Como paciente, a obra apresenta o pombo, que direciona seu olhar para os ovos no ninho. Não há um foco específico na obra. Além disso, por se tratar de um único Episódio, a pintura não apresenta interação de ações.

Por fim, depreendo os subitens da função composicional dentro das unidades Obra e Episódio. Os subitens abordados na unidade Obra da função composicional são: *gestalt*: enquadre (verticais, horizontais e diagonais), proporção geometria, linha, ritmo e cor. Na unidade Episódio da função composicional, os subitens são: relativa posição na obra, alinhamento, interação e coerência de formas.

Quanto ao enquadre, se desenhássemos uma linha vertical ligando a lua, a rocha em forma de cabeça de pássaro e o ninho, perceberíamos que estes itens estariam ocupando a parte central da obra. A proporção geométrica, bem como a linha (traço do artista), estão em conformidade com a obra, dando-lhe certa harmonia. Os outros subitens da função composicional já foram devidamente qualificados em outras funções.

No que confere à unidade Episódio da função composicional, o quadro de Magritte apresenta alinhamento, ou seja, os traços apresentam uma coerência de formas, onde o espectador/observador consegue identificar o que foi retratado (lua, rocha em forma de cabeça de pássaro, montanha, muro, ninho e ovos).

A seguir, apresento no quadro 10, a proposta de AD, já incorporando a análise multimodal:

⁴⁹ O surrealismo tem como características uma combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente.

O Domínio de Arnheim

De René Magritte. Ano 1962. Guache sobre tela. 35,0 cm de latura por 27,0 cm de largura. Museu Magritte. Bruxelas/Bélgica.

O quadro apresenta a imagem estática de uma cadeia de montanhas em tons de azul claro e branco, como se fosse um dia de céu claro. Na posição superior da pintura, ao centro, está uma formação rochosa cujo cume se apresenta em forma de cabeça de um pombo. O olhar do pássaro parece fixar um ninho de cor marrom, que ocupa a parte inferior da pintura. O ninho está posicionado na parte central de um pequeno muro de tons azul e branco rajados, localizado na parte inferior da pintura. Dentro dele, há três ovos branco. Sobre a cabeça do pombo, em um céu também em tons de azul claro e sem nuvens, pende a lua crescente, que se assemelha a nossa mão direita em forma da letra "C". As cores utilizadas nesta pintura estão em tons pasteis.

Quadro 10: A AD de *Le Domaine d'Arnheim* (1962) pela multimodalidade.

Como se pode perceber, outros elementos foram encontrados, a partir dos subsídios fornecidos pelo mapa de O'Toole (1994), tais como cores, enquadre, perspectiva, ritmo etc.

2.4.4. Gravação da Audiodescrição

Para que o produto dessa dissertação seja acessível para os DVs que queiram ir para a exposição de Aldemir Martins no MAUC, um CD com as ADs gravadas será disponibilizado em formato de mp3. A gravação será realizada no Laboratório de Tradução Audiovisual (LATAV) da UECE. A locução dos roteiros foi realizada por Bruna Alves Leão. A pesquisadora já tem expertise em narrar roteiros de AD, incluindo filmes (O Homem que Engarrafava Nuvens) e peças de teatro (Astigmatismo). À medida que o texto ia sendo narrado, o áudio era gravado e transferido para um computador. Em seguida, o áudio foi editado.

Quanto à edição do áudio, a pesquisadora Alexandra Frazão Seoane utilizou o software *Adobe Premiere Pro*, software utilizado para a gravação, sincronização e edição de filmes. Este software vem sendo utilizado nas pesquisas desenvolvidas pelo grupo LEAD. Ao término da edição, a pesquisadora Alexandra Frazão Seoane gravou, através do software *Nero*, o CD que acompanha esta dissertação.

Como a natureza desta pesquisa é descritiva, os roteiros de AD não foram testados em uma audiência de DVs, proporcionando assim, a possibilidade de futuras pesquisas em que esses roteiros sejam avaliados pelo público alvo. Os áudios disponibilizados viabilizam essas futuras pesquisas. As propostas de audiodescrição a partir da análise das impressões sensoriais baseado em De Coster e Mülheis (2007), Holland

(2009) e Magalhães e Araújo (no prelo) e o quadro proposto por O'Toole (1994) para descrição de obras de arte serão apresentados no próximo capítulo.

3 ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE DE ALDEMIR MARTINS E A ELABORAÇÃO DOS ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO

Neste capítulo, apresento as análises das obras de Aldemir Martins, baseadas nos subsídios dos Estudos da Tradução (De Coster e Mühleis 2007, Holland 2009 e Magalhães e Araújo no prelo) e da Multimodalidade (O'Toole, 1994 e Kress e van Leeuwen, 1996), assim como os roteiros de AD depreendidos a partir destas análises.

3.1 ANÁLISE E O ROTEIRO DE AD DA OBRA *CANGACEIRO* (1977/1978)

A primeira obra de Aldemir Martins a ter seu roteiro de AD elaborado foi o *Cangaceiro* de 1977/1978. Nesta obra, Martins retrata um tema constante em sua obra, a figura mítica do cangaceiro, misto de herói e bandido que habita o imaginário do nordestino brasileiro. O artista iniciou suas obras relacionadas ao tema da figura do cangaceiro no final da década de 40. Ainda sobre a escolha do tema, o artista afirmou que acertou “ao buscar o brasileiro e ao tocar no tema do cangaço⁵⁰”.

No que confere ao tema do cangaço, ressalto que os cangaceiros eram vistos como homens valentes, que agiam por conta própria, usando diversos tipos de armas. Eram eles que caçavam e preparavam a própria comida, seguindo um estilo de vida nômade, a exemplo das comunidades primitivas, que não fincavam raízes no solo, nem semeavam e não adquiriam propriedades. Apesar do estilo de vida miliciano e fora da lei instituída pela sociedade civilizada, os cangaceiros eram muito religiosos. Suas vestes eram de tecido grosso e cru, adaptada ao rigor da caatinga, calçavam alpercata ou botas, usavam chapéus de couro com abas largas e viradas para cima, muito enfeitados, gostavam de lenços no pescoço, de punhais compridos na cintura, cartucheiras atravessadas ao peito disputando espaço com as cangas, cabaças e outros suportes, utilizados para transportar os objetos pessoais. Foi a partir desse universo errante, que Aldemir Martins deu vida aos seus cangaceiros. Abaixo, a figura 15 mostra a obra do artista.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.newton.freitas.nom.br/artigos.asp?cod=163>> Acesso: 15 de fev. 2011.



Figura 15: *Cangaceiro* (1977/1978)
de Aldemir Martins

Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

Muitas das figuras humanas retratadas nas pinturas de Aldemir Martins são vestígios de suas raízes de nordestino, de índio e de mestiço. Juaçaba (1973), no catálogo da exposição “Retrospectiva de Aldemir Martins” de 25 de junho de 1973 comenta que

O elemento humano tem sido, em seus quadros, a valorização de uma ação, de um instante que sumariza o fulcro ou a razão daquela existência. Na tristeza e amargura de seus cangaceiros lê-se a história da injustiça primeira, o desafio à sociedade, a ferrenha fidelidade aos companheiros e o temor do fim inglório (JUAÇABA, 1973).

Markan (1973), por seu turno, acrescenta que o pintor não era “um mero retratador da etnografia do sertão. O sertão, seu etos e sua sugestão plástica, são recodificados em uma mensagem de categoria internacional” (MARKAN, 1973), isto é, Martins reordena, traduz e universaliza o sertão brasileiro. Ferreira Gullar corrobora com essa idéia ao afirmar que “Os seus cangaceiros [...] incorporam-se definitivamente à iconografia brasileira⁵¹”.

Desta feita, ao analisar a obra *Cangaceiro* (1977/1978), considerei inicialmente as informações topográficas⁵² e cronográficas⁵³ contidas na pintura. Logo em seguida, mencionei o uso das cores intensas (amarela, laranja e verde) que o artista utilizou, talvez influenciado pelo fauvismo (uso de cores em tons forte, denotando agressividade). A seguir, no quadro 11, destaco um trecho do roteiro de AD da pintura:

O quadro mostra a figura de um jovem cangaceiro em um cenário onde predominam as cores amarela e laranja. No alto, à direita, uma esfera amarela representa o sol. No extremo inferior, uma retângulo horizontal verde, com largura de aproximadamente um quinto da tela, preenche o espaço da margem esquerda a margem direita.

Quadro 11: Trecho AD da obra *Cangaceiro* (1977/1978)

⁵¹ Disponível em: < <http://www.art-bonobo.com/artes/aldemirmartins/welcome.html> > Acesso: 20 de fev. 2011.

⁵² *Topos* (lugar, região) e *Graphein* (descrição), ou seja, a descrição de um espaço.

⁵³ Narração escrita segundo a ordem dos acontecimentos; crônica.

Logo depois, baseado em De Coster & Mühleis (2007), fiz a distinção entre os significados claros e ambíguos. Como significados claros, menciono o cangaceiro com seus braços levantados, suas roupas e suas feições. Em relação aos significados ambíguos, cito:

1. A postura do personagem retratado, com seus braços levantados como se fora rendido pela polícia. Este parece ser um, entre outros, ponto de estranhamento⁵⁴ da obra, pois leva o espectador/observador a dialogar com a obra, ao se perguntar o porquê da postura;
2. A direção do olhar do cangaceiro, que parece fitar algo ou alguém que não fora retratado na obra (outro ponto de estranhamento); e
3. A cartucheira do cangaceiro, onde não fica claro se está vazia ou apenas fechada (outro ponto de estranhamento).

A figura 16 ilustra o que fora descrito acima.

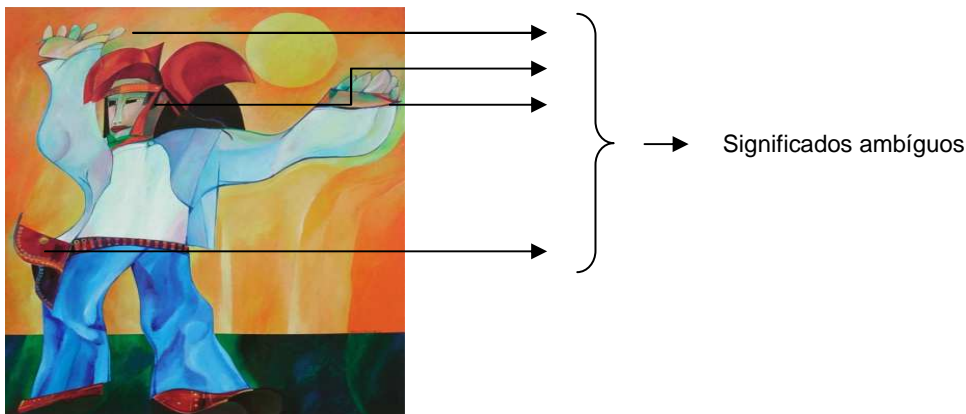


Figura 16: Significados ambíguos do *Cangaceiro* (1977/1978) de Aldemir Martins
 Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

Ainda consoante De Coster & Mühleis (2007), considerei a sensação intersensorial ao relacionar cores com coisas palpáveis (chapéu meia-lua marrom, em tons de terra; boca vermelha como sangue etc.). Abaixo, o quadro 12 apresenta outro trecho do roteiro de AD da obra *Cangaceiro* (1977/1978):

⁵⁴ Segundo Chklovski, estranhamento é o efeito criado pela obra de arte para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico.

Ele usa um chapéu meia-lua marrom, em tons de terra. O chapéu tem abas viradas para cima e uma espécie de tira lha cobre parcialmente a testa. Esta tira tem uns pontinhos dourados em sentido horizontal. Sob o chapéu, uma mancha negra parece simbolizar a cabeleira do cangaceiro. A pele é meio avermelhada, como se fosse queimada pelo sol. Em seu rosto há um pequeno retângulo, que marca o lugar do olho direito e outro, em menos tamanho, marca o lugar do olho esquerdo. O nariz é representado por dois traços verticais e a boca vermelha como sangue, está fechada. O cangaceiro está vestindo uma camisa de mangas longas na cor azul claro, que está aberta e parece esvoaçar.

Quadro 12: Trecho da AD da obra *Cangaceiro* (1977/1978).

Dando continuidade a análise, identifiquei fatores externos que ajudam na compreensão da obra, conforme elucidado por Holland (2009). Estes elementos, segundo o autor (ibid), ajudam os DVs a ter uma noção do que vem a ser descrito, ou seja, através de uma associação os DVs podem inferir o que fora representado na obra. Desta forma, indico que a calça do cangaceiro “é tipo uma pantalonas”.

Assim, apresento no quadro 13 o quê fora depreendido sobre esse ponto de vista:

Sob esta camisa, ele veste uma camiseta na cor branca. Sua calça é tipo uma pantalonas em tons de azul mais escuro. Ele ainda usa um cinto em tons de marrom como o chapéu. Balas de arma de fogo estão dispostas verticalmente ao longo do cinturão e a cartucheira está fechada. Ele calça alpercata marrom, também em tons de terra. Sob o sol escaldante da caatinga do sertão nordestino, o cangaceiro ainda fora retratado com um semblante indiferente e braços levantados ao céu. Seus braços levantados parecem representar uma rendição.

Quadro 13: Trecho AD do *Cangaceiro* (1977/1978) baseado em Holland (2009).

Por fim, analisei a obra atentamente sobre a perspectiva de O’Toole (1994), consoante a Unidade Obra da função modal. O quadro 14 mostra os subitens da função modal da unidade obra.

FUNÇÃO UNIDADE	MODAL
OBRA	Ritmo Olhar Enquadre Perspectiva Modalidade

Quadro 14: Sistemas da função modal da Unidade Obra.

A partir da Unidade Obra da função modal pude depreender que a pintura tem Ritmo, pois o personagem parece estar se movimentando da direita para esquerda. Em relação ao subitem Olhar, inferi que o cangaceiro o direciona para alguém que não está retratado no quadro. Pelo Enquadre, ratifico que o personagem representado se mostra de corpo inteiro, tendo o sol escaldante e a caatinga como cenário. No que confere a Perspectiva da pintura, o que se tem é a perspectiva central, onde o personagem principal está representado, podendo ser visualizado por toda a tela. A figura 17 mostra os subitens da Unidade Obra da função modal.

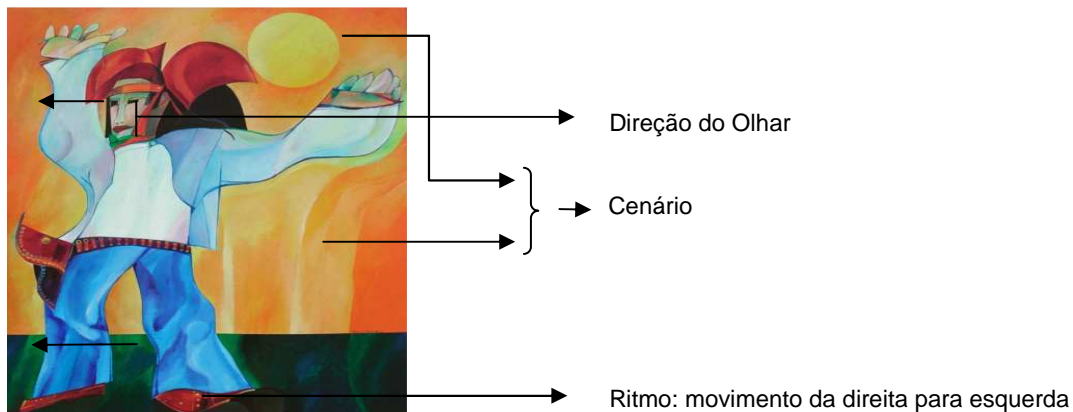


Figura 17: Subitens da Unidade Obra do *Cangaceiro* (1977/1978) de Aldemir Martins
 Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

Outro subitem abordado na Unidade Obra da função modal de O'Toole (1994), e complementado por Kress e van Leeuwen (1996), é a Modalidade. A modalidade, por sua vez, possui seis subitens que ajudam na compreensão da obra. O primeiro subitem da modalidade diz respeito à paleta de cores utilizadas por Martins: amarelo, azul, branco, laranja, marrom e verde. A seguir, a contextualização da obra aborda como e onde o artista retratou seu cangaceiro (o sertão com seu sol escaldante e tão claro). Contudo, percebi que o segundo plano da pintura não está detalhado (apenas a representação do sol e um retângulo verde, na posição inferior do quadro, como se fosse o chão). Na representação, o que se tem é a figura do cangaceiro com suas vestes em tons mais claros, diferentes tons de verde representando a vegetação e o sol amarelo no horizonte do sertão. A profundidade apresenta uma perspectiva do cenário do sertão nordestino com seu clima seco e quente.

No que confere a iluminação, o artista utilizou o jogo de luz e sombra para fazer do personagem parte do cenário iluminado pelo sol. No tocante ao brilho, Martins esbanjou

da representação máxima de graus diferentes de brilho para levar ao espectador/observador a beleza singela do herói/bandido nordestino em seu cenário desolador.

Concluída esta parte da análise, apresento a seguir o roteiro de AD baseado na multimodalidade:

O chão sob seus pés é verde e o cangaceiro parece estar se movimentando da direita para esquerda, voltando seu olhar para alguém que não está retratado no quadro. O chão verde contrasta com o horizonte em tom laranja criando um cenário que remete ao clima quente e seco. O sol amarelo que pende por trás do cangaceiro confere a obra um brilho intenso, criando uma atmosfera vigorosa.

Quadro 15: trecho da AD do *Cangaceiro* (1977/1978) pela multimodalidade.

Ao prosseguir minha análise da obra *Cangaceiro* de Aldemir Martins, utilizei Unidade Episódio da função modal e identifiquei os subitens Proeminência Relativa, Escala, Centralidade e Interação de Modalidades na pintura. O quadro 16 apresenta os sistemas da função modal da Unidade Episódio.

Unidade \ Função	MODAL
EPISÓDIO	Proeminência Relativa Escala Centralidade Interação de Modalidades

Quadro 16: Sistemas da função modal da Unidade Episódio.

Consoante a Proeminência Relativa da obra, observei que a própria figura do cangaceiro ocupa toda a tela, permanecendo, desta forma, como o personagem principal. A Escala (croma⁵⁵ da cor) da pintura analisada apresenta cores intensas, denotando grau máximo de saturação, principalmente no que concerne ao cenário do quadro. O foco central (Centralidade) da pintura é o mesmo observado na Proeminência Relativa.

⁵⁵ O grau de saturação da cor. A alteração de saturação vai da cor pura até seu gris (cinza) neutro, no mesmo valor. Note que as diferentes cores alcançam sua maior intensidade a diferentes valores. Isso é conseguido pela adição da sua complementar.

A Interação de Modalidades da Unidade Episódio da função modal compartilha com o que foi identificado na Unidade Obra da função modal, onde o olhar do personagem parece fitar os macacos⁵⁶ da volante, não estabelecendo relação com o espectador.

Tendo identificado os subitens da Unidade Episódio da função modal, abordarei a seguir os subitens da Unidade Figura. A seguir, o quadro 17 ilustra os sistemas da Unidade Figura da função modal.

Unidade \ Função	MODAL
FIGURA	Olhar Postura Caracterização
	Contraste: Escala Linha Luz Cor

Quadro 17: Sistemas da função modal da Unidade Figura.

Desta forma, o primeiro subitem mencionado por O'Toole (1994) é o Olhar, que já foi devidamente identificado através de outros subitens. A respeito da Postura, Martins esboçou seu cangaceiro como se fora rendido, não demonstrando resistência. A caracterização do personagem da pintura pode ser descrita como semelhante às figuras humanas que faziam parte do cangaço. Os subsistemas de Contraste (a Escala, a Linha, a Luz e a Cor) da Unidade Figura são os mesmos que foram qualificados nas Unidades Obra e Episódio.

A seguir, examinei pormenorizadamente a função representacional, em sua Unidade Obra. O quadro 18 mostra os sistemas abordados.

Unidade \ Função	REPRESENTACIONAL
OBRA	Temas da Narrativa Cenas Retratos Interação dos episódios

Quadro 18: Sistemas da função representacional da Unidade Obra.

⁵⁶ Vocábulo utilizado pelos cangaceiros ao se referirem os policiais.

Assim, concluí que o tema da narrativa é o universo do sertão nordestino com foco na figura do cangaceiro, enquanto a cena se passa de dia, no momento em que o personagem foi capturado pela volante, isto é justificado pelo fato do cangaceiro estar representado com os braços levantados, como se fora rendido por autoridades. A respeito do subitem retrato o que se tem é a figura humana de um homem, de porte médio, cabeleira preta, pele curtida pelo sol, olhos estrábicos e lábios vermelho. Como se trata de uma única cena, na obra *Cangaceiro* não há interação entre episódios.

Em seguida, examinei detalhadamente a Unidade Episódio da função representacional. O quadro 19 apresenta os sistemas observados.

Função Unidade	REPRESENTACIONAL
EPISÓDIO	Ações, Eventos Agentes – Pacientes – Metas Foco / Sequências Interação de ações

Quadro 19: Sistemas da função representacional da Unidade Episódio.

Assim, ao especificar a Unidade Episódio, ainda na função representacional, percebi que na pintura *Cangaceiro* há Ação, visto que o personagem apresenta movimentos (braços para cima, pernas que parecem caminha) desenvolvidos pela pessoa retratada. Quanto ao subitem Evento, identifiquei que o personagem apresenta ações naturais, isto é, gestos e movimentos que são observados em imagens reais de cangaceiros. Além disto, o personagem é o Paciente da ação, pois a direção do seu olhar recai para algo ou alguém que não fora retratado na obra.

Ao analisar a obra segundo a função representacional da Unidade Figura, utilizei o quadro 20 para depreender os sistemas abordados por O'Toole (1994).

Função Unidade	REPRESENTACIONAL
FIGURA	Personagem Ato / Postura / Gesto Componentes de vestuário

Quadro 20: Sistemas da função representacional da Unidade Figura.

No que diz respeito à função representacional, inserido na Unidade Figura, o Personagem representado é a figura de um cangaceiro, como foi identificado na Unidade Episódio.

Quanto à Unidade Membro da função representacional, tomei o quadro 21 como base e analisei o quadro.

Unidade \ Função	REPRESENTACIONAL
MEMBRO	Partes do corpo / objetos Forma natural

Quadro 21: Sistemas da função representacional da Unidade Membro.

Desta maneira, inferi que a obra apresenta uma figura humana, que usa um chapéu meia-lua de couro, camiseta branca com sobreposição de uma camisa de mangas longas também na cor branca, uma cartucheira com balas de fuzil, uma calça azul que remete ao moderno *jeans* e alpargatas de couro.

Para a Unidade Obra da função composicional, utilizei o quadro 22 abaixo.

Unidade \ Função	COMPOSICIONAL
OBRA	Gestalt: Proporção Enquadre Geometria Horizontais Linha Verticais Ritmo Diagonais Cor

Quadro 22: Sistemas da função composicional da Unidade Obra.

Desta forma, extraí os subitens preconizados pela *Gestalt* da obra, tais como o Enquadre, a Posição Horizontal, Vertical e Diagonal. A partir do Enquadre, observei que o personagem, disposto na posição Vertical, está em harmonia com o sol, que ocupa a

posição Horizontal. Ainda, não identifiquei elementos dispostos na Diagonal da pintura *Cangaceiro* (1977/1978).

A Proporção, segundo a Unidade Obra da função composicional discutido por O'Toole (1994), relaciona a obra como um todo. O autor lista uma série de sistemas como: Geometria (forma circular representando o sol, traços que compõem o cangaceiro e dois retângulos que dão formas ao cenário), Linha (curvas e retas que o artista usa), Ritmo (o cangaceiro parece andar ao encontro de sua sorte, da direita para esquerda) e Cor (que confere a obra um tom realístico ao cenário e as roupas que o personagem está usando).

Para depreender os subitens da Unidade Episódio da função composicional, fiz uso do quadro 23 abaixo.

Função Unidade	COMPOSICIONAL
EPISÓDIO	Relativa posição na Obra Alinhamento } Interação } de formas Coerência }

Quadro 23: Sistemas da função composicional da Unidade Episódio.

No Episódio da função composicional, resalto o Alinhamento da obra (o cangaceiro em primeiro plano e o cenário nordestino em segundo plano), a Interação (entre personagem e cenário estão em harmonia) e a Coerência (os elementos escolhidos pelo artista conferem a obra coerência).

Em relação à Unidade Figura da função composicional, analisei o quadro segundo os subitens da função composicional. Abaixo, o quadro 24 apresenta os subitens observados.

Função Unidade	COMPOSICIONAL
FIGURA	Relativa posição no Episódio Paralelismo / oposição Subenquadre

Quadro 24: Sistemas da função composicional da Unidade Figura.

Assim, cito que o quadro apresenta Paralelismo entre o personagem cangaceiro e o cenário, enquanto o sol ocupa o Subenquadre da obra.

Para depreender os subitens da Unidade Membro da função composicional, segui os subitens apresentados no quadro 25 abaixo.

Função Unidade	COMPOSICIONAL
MEMBRO	Coesão: Referência (Paralelo / Contraste / Ritmo)

Quadro 25: Sistemas da função composicional da Unidade Membro.

A Coesão, subitem da Unidade Membro da função composicional, faz referência entre os elementos em paralelo (cangaceiro e cenário), seus contrastes (o cenário em tons quente, enquanto o cangaceiro em tons suave) o ritmo (percebe-se o movimento do cangaceiro da direita para esquerda e o sol estático).

A seguir, apresento no quadro 26, a proposta de AD da obra *Cangaceiro* (1977/1978), baseado nos estudos da tradução audiovisual e da multimodalidade:

Cangaceiro

De Aldemir Martins. Ano 1977/1978. Acrílica sobre tela. 82,0 cm de altura por 100,0 cm de largura. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) – Fortaleza/Ceará

O quadro mostra a figura de um jovem cangaceiro em um cenário onde predominam as cores amarela e laranja. No alto, à direita, uma esfera amarela representa o sol. No extremo inferior, uma retângulo horizontal verde, com largura de aproximadamente um quinto da tela, preenche o espaço da margem esquerda a margem direita. Ele usa um chapéu meia-lua marrom, em tons de terra. O chapéu tem abas viradas para cima e uma espécie de tira lhe cobre parcialmente a testa. Esta tira tem uns pontinhos dourados em sentido horizontal. Sob o chapéu, uma mancha negra parece simbolizar a cabeleira do cangaceiro. A pele é meio avermelhada, como se fosse queimada pelo sol. Em seu rosto há um pequeno retângulo, que marca o lugar do olho direito e outro, em menos tamanho, marca o lugar do olho esquerdo. O nariz é representado por dois traços verticais e a boca vermelha como sangue, está fechada. O cangaceiro está vestindo uma camisa de mangas longas na cor azul claro, que está aberta e parece esvoaçar. Sob esta camisa, ele veste uma camiseta na cor branca. Sua calça é tipo uma pantalone em tons de azul mais escuro. Ele ainda usa um cinto em tons de marrom como o chapéu. Balas de arma de fogo estão dispostas verticalmente ao longo do cinturão e a cartucheira está fechada. Ele calça alpercata marrom, também em tons de terra. Sob o sol escaldante da caatinga do sertão nordestino, o cangaceiro ainda fora retratado com um semblante indiferente e braços levantados ao céu. Seus braços levantados parecem representar uma rendição. O chão sob seus pés é verde e o cangaceiro parece estar se movimentando da direita para esquerda, voltando seu olhar para alguém que não está retratado no quadro. O chão verde contrasta com o horizonte em tom laranja criando um cenário que remete ao clima quente e seco. O sol amarelo que pende por trás do cangaceiro confere a obra um brilho intenso, criando uma atmosfera vigorosa.

Quadro 26: Roteiro de AD da obra *Cangaceiro* (1977/1978) de Aldemir Martins.

3.2 ANÁLISE E O ROTEIRO DE AD DA OBRA *BEATO* (1978)

Nesta obra, Aldemir Martins revisitou mais uma vez a memória de um nordeste sofrido ao abordar a religiosidade daquela região. A figura do beato está associada ao misticismo, que é muito acentuado no nordeste. Pompa (2004) afirma que

os movimentos sociorreligiosos do Nordeste brasileiro são as manifestações mais visíveis e impressionantes de um peculiar catolicismo popular: uma religiosidade penitencial e apocalíptica, uma “cultura do fim do mundo” difundida por predicadores errantes e praticada de forma autônoma, às vezes convivendo e às vezes conflitando com a Igreja oficial e seus ministros⁵⁷ (POMPA, 2004).

Desta feita, a ideia de um homem que reclama os direitos sociais do povo e prega a palavra de Deus ganha corpo e força, principalmente no imaginário do nordestino carente. Montenegro (1973 apud Pompa, 2004) define o Beato por meio de citações de outros autores

Beato é um sujeito celibatário, que fez votos de castidade (real ou aparente), que não tem profissão porque deixou de trabalhar e que vive de caridade (Xavier de Oliveira). [...] passa o dia a rezar nas igrejas, a visitar enfermos, a enterrar mortos, a ensinar orações aos crédulos, tudo de acordo com os preceitos do catecismo (M. Diniz). [...] Há beatos que pedem esmola, que são sustentados por outrem e que vivem por conta própria, do trabalho dos sítios (F. Bartolomeu). [...] Veste à maneira de um frade: uma batina de algodão tinta de preto, uma cruz às costas, um cordão de São Francisco amarrado na cintura, uma dezena de rosários, uma centena de bentinhos (R. de Souza Carvalho)⁵⁸ (MONTENEGRO, 1973 apud POMPA, 2004)

Entre os beatos mais populares destaque Antonio Conselheiro, que protagonizou o movimento de Canudos (1893 a 1897), e José Lourenço, que liderou o movimento no sítio Caldeirão da Cruz do Deserto (1894 a 1937).

Tanto os cangaceiros quanto os beatos adquiriram enorme prestígio junto aos mais carentes. Assim, ao retratar esta figura fabulosa, Aldemir Martins prestou sua homenagem à religiosidade e a bravura destemida daquele que levava esperança ao povo caledado do nordeste. Abaixo, a obra *Beato* (1978).

⁵⁷ Disponível em: <[http://www.cebrap.org.br/v1/upload/biblioteca_virtual/POMPA_Leituras do Fanatismo religioso .pdf](http://www.cebrap.org.br/v1/upload/biblioteca_virtual/POMPA_Leituras%20do%20Fanatismo%20religioso.pdf)> Acesso em: 25 de fev. 2011.

⁵⁸ Ibid.



Figura 18: *Beato* (1978) de Aldemir Martins
 Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=10>

Para a análise de o *Beato* (1978), conferi um olhar pormenorizado da obra e deduzi que os elementos utilizados pelo artista, tais como o jogo de luz (que me remeteu ao clima quente e desolado do sertão nordestino), a postura e expressão facial do Beato e a ausência de cor estabelecem o processo de envolver o espectador/observador com a obra.

Desta feita, elaborei o roteiro de AD segundo o que foi preconizado por De Coster e Mühleis (2007), informando inicialmente o ano em que a obra foi produzida, suas dimensões e a técnica utilizada pelo artista. A tela foi realizada em 1978 e mede 80,0 x 60,0 cm. A técnica empregada foi a água-forte, que contrapõe a espontaneidade da linha, pois a imagem é obtida após a corrosão dos traços do artista pelo ácido nítrico. Como a técnica utilizada foi água-forte, a linha do desenho foi provavelmente talhada em uma chapa com a ajuda de uma ponta-seca⁵⁹, e em seguida, a imagem foi revelada em papel. Logo em seguida, mencionei os fatores topográficos, que ajudam na elucidação do ambiente onde o personagem fora retratado, e os fatores cronográficos, que ajudam a compor a ordem dos acontecimentos dentro da obra:

A obra apresenta um homem, o Beato, em uma paisagem onde os únicos seres vivos visíveis são um cacto e galhos secos ao lado de duas pedras. Por trás dele, o horizonte não está nítido. Na parte inferior do quadro há duas linhas paralelas e horizontais que separam a terra onde ele está pisando e o horizonte. Estas duas linhas formam o mar.

Quadro 27: Trecho da AD do *Beato* (1978)

A seguir, revelo os significados claros presentes na obra. O homem usando uma longa veste surrada, sua feição de desespero, seus cabelos longos e sua barba desgrenhada, seus braços abertos, a ossatura das suas mãos e seus pés expostas, a vegetação e as pedras compõem os significados claros. Em relação aos significados

⁵⁹ Instrumento de metal semelhante a uma grande agulha que serve de "caneta ou lápis"

ambíguos, cito os traços que compõe a paisagem do horizonte, a intenção e postura do personagem retratado (não está claro porque ele está de braços abertos). A partir do que foi depreendido, como base nos significados claros de Coster e Mühleis (2007), elaborei outro trecho da AD:

O Beato encontra-se à esquerda da tela e aparece de corpo inteiro Ele tem cabelos longos, à altura dos ombros, uma longa barba, e ambos estão desgrenhados. A ossatura do seu rosto é bem saliente. Os olhos arregalados estão voltados para cima, na direção do céu e seu semblante parece ser de desespero. Ele tem seus braços abertos e pés descalços sobre a superfície do sertão. Ele usa uma veste surrada e puída. Suas mãos e seus pés esqueléticos estão à mostra.

Quadro 28: A AD do *Beato* (1978) baseada em Coster e Mühleis.

Quanto aos fatores exteriores, que auxiliam na compreensão da obra, consoante o que fora reportado por Holland (2009), pude perceber que, apesar de o artista não ter representado o sol em sua obra, inferi que o beato foi representado durante o dia, isto se dá pelo uso da técnica escolhida por Martins, em que há o contraste entre o contorno do desenho do personagem retratado e o brilho obtido pela técnica. O trecho a seguir foi elaborado a partir dessas observações:

Sob sua cabeça está um céu claro, sem nuvens e sem sol. Contudo, o cenário onde o beato foi retratado é inóspito e árido.

Quadro 29: A AD do *Beato* (1978) baseada em Holland.

No tocante aos estudos da multimodalidade, utilizei mais uma vez a função modal da Unidade Obra para analisar a obra de Aldemir Martins. Desta forma, declaro que o Ritmo da obra é estabelecido da esquerda para direita, visto que o personagem do quadro parece caminhar rumo ao futuro, ao desconhecido, indo de encontro à sua sorte. O Olhar do Beato não estabelece contato com o espectador/observador, pois está voltado para o céu, como se o personagem estivesse em comunhão com o divino. Por meio do Enquadre, o que se tem é o personagem ocupando a tela em primeiro plano, tendo em segundo plano, o cenário árido do nordeste. A Perspectiva é central, pois se pode perceber o personagem em sua totalidade. Ao abordar a Modalidade, depreendi que a cor da obra está em tonalidade de sépia⁶⁰, isto se dá devido à técnica utilizada pelo artista. A respeito da contextualização, observa-se que o personagem está em harmonia com o cenário, isto é, o beato flagelado na caatinga nordestina. Pela representação do quadro, percebem-se detalhes pictóricos tanto

⁶⁰ A tonalidade sépia é geralmente obtida pela presença de enxofre na composição dos químicos reagentes, dando um tom de envelhecimento a imagem.

no beato (cabelo desgrenhado, feição cadavérica, roupa rota e pés descalços sob chão seco), quanto no cenário (horizonte não está nítido) e vegetação rala (com cactos e pedras). A profundidade da obra nos remete a uma paisagem triste, onde a figura do beato está inserida. Através da iluminação em o *Beato* (1978), perceber-se que o artista representou o jogo de luz e som com maestria, isto fica claro ao observar-se as feições do personagem, sua roupa e a paisagem. Pelo fato de ser monocromática, a obra *Beato* (1978) não apresenta representação máxima de graus diferentes de brilho. A figura 19 aponta o que foi depreendido.

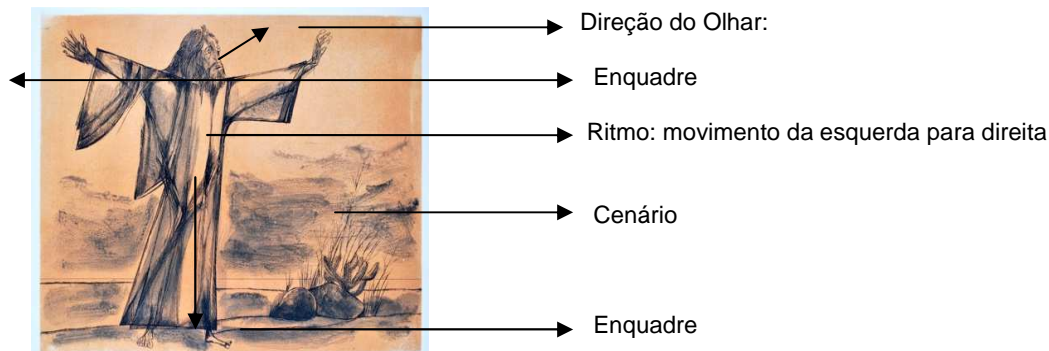


Figura 19: Subitens da Unidade Obra da função modal do *Beato* (1978) de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=10>

A partir da análise da obra pelo viés dos estudos da multimodalidade, apresento outro trecho do roteiro de AD:

O beato parece caminhar da esquerda para a direita, em um cenário cujos únicos seres vivos visíveis são cactos e uns galhos sem folhas.

Quadro 30: A AD do *Beato* (1978) baseada em O'Toole.

Em relação à Unidade Episódio da função modal, o que se tem na Proeminência Relativa é o personagem beato representado de corpo inteiro, vestindo uma túnica esgarçada, tendo ao fundo a paisagem seca da caatinga nordestina. A Escala confirma a monocromia da obra (o efeito sépia foi conseguido através da técnica utilizada pelo artista). Ainda, o personagem beato ocupa a Centralidade da obra, com seus braços abertos, caminhando contra o vento. Quanto à Interação de Modalidades, ratifico que o personagem não estabelece relação com o espectador, pois a direção do seu olhar fita o céu.

Ao delimitar congruentemente os subitens da Unidade Episódio da função modal, partir a seguir, para os parâmetros segundo a Unidade Figura de função modal. O

primeiro subitem apontado por O'Toole (1994) é o Olhar do personagem representado. Na obra analisada, o beato volta seu olhar ao céu, como se esperasse algo de Deus ou implorasse por clemência, não estabelecendo assim, contato com o espectador. Sua Postura indica que o personagem está a frente, esperando por algo que está por acontecer. Sua Caracterização mostra que o artista conhecia seu personagem, pois o beato está devidamente representado, com suas feições realista e indumentária peculiar.

Ainda em relação à Figura, foram depreendidos os subitens do Contraste. A proporção da Escala entre o personagem beato e o cenário está devidamente representada, a Linha do desenho é marcante, com seus detalhes tão peculiares ao personagem (barba desgrenhada, olhos que saltam ao rosto esquelético, túnica encardida e ossatura das mãos e pés expostos) e ao cenário (horizonte seco e vegetação da caatinga), a Luz na obra evoca a claridade cegante do sertão nordestino e a Cor em sépia, como fora mencionada anteriormente, dá um tom apelativo à imagem criada pelo artista.

A Unidade Membro da função modal apresenta como subitem a Estilização, que aborda como o personagem fora adaptado para ser reproduzido na pintura. No *Beato* (1978), tanto o personagem principal, assim como o cenário, foram devidamente representados pelo artista de maneira realística, como se aquela cena tivesse sido fotografada.

A respeito da Unidade Obra da função representacional, identifiquei como Tema da Narrativa a religiosidade do nordestino e a Cena retratada foi o sertão seco daquela região. No Retrato, a figura do beato, que representava um servo de Deus que pregava Sua palavra. Ainda, a obra apresenta um único Episódio, não havendo Interação entre outros Episódios.

Contudo, a Ação identificada na Unidade Episódio da Função Representacional denota que o beato, com seus braços erguidos ao céu, ou espera a anunciação de alguma coisa, ou implora a Deus por algo. Por não estabelecer contato visual com o espectador, o personagem da obra *Beato* (1978) é o Paciente. O Foco da obra é a representação do beato, com sua feição sofrida e seu corpo cadavérico. Por se tratar de um único Episódio, a obra não apresenta Interação de Ação.

Na Unidade Figura (função representacional), apresenta um único Personagem, isto é, o beato, com seu Ato penitente, sua Postura de humilhado e seu Gesto de clemência. Além disso, o Personagem está usando uma túnica surrada, desgastada pelo tempo e pelo sofrimento.

A Unidade Membro da função representacional ajuda a identificar as partes do corpo dos Personagens, bem como as formas naturais que estão representadas na obra. Desta feita, na obra por mim analisada, Aldemir Martins personificou um beato magro, com sua barba e seu cabelo despenteado, seus olhos arregalados e com seus ossos das mãos e pés salientes.

A seguir, discorro sobre a função composicional nas Unidades: Obra, Episódio, Figura e Membro. O primeiro subitem da Obra, dentro da função composicional, diz respeito à *Gestalt*, onde identifiquei que o beato está completamente no Enquadre, pois aparece de corpo inteiro. No eixo Horizontal estão os braços abertos do beato, enquanto no Vertical, o corpo do beato. Estes eixos cooperam na estabilidade e harmonia da obra. Quanto ao eixo Diagonal, não identifiquei elementos que (contribuí para que a obra tenha energia e dinamismo). As Proporções do personagem em relação à figura humana possuem dimensões correspondentes e suas formas geométricas sugerem aquelas do corpo humano.

Como a técnica utilizada foi água-forte, a Linha do desenho foi provavelmente talhada em uma chapa com a ajuda de uma ponta-seca⁶¹, e em seguida, a imagem foi revelada em papel. O Ritmo da obra é harmonioso, como se o personagem caminhasse por entre o cenário. Em relação às Cores, reitero que Martins a produziu em tom de sépia.

A obra *Beato* (1978) é composta por um único Episódio, onde o Alinhamento e a Interação de Formas conferem uma boa disposição do quadro. Ainda, suas formas são coerentes, visto que o espectador consegue inferir a mensagem proposta pelo artista, isto é, a figura mítica do beato no sertão nordestino.

A Unidade Figura apresenta o personagem da obra em primeiro plano e de corpo inteiro. Não há outros personagens, por isso, a obra não apresenta Paralelismo e nem Oposição. Contudo, pode-se observar que no Subenquadre a presença de pedras, cactos e galhos secos, localizados a direita, no canto inferior da obra.

⁶¹ Instrumento de metal semelhante a uma grande agulha que serve de "caneta ou lápis"

Além disso, conforme a Unidade Membro da função composicional, a obra tem coesão, haja vista todos os elementos corroboram para que a obra seja inteligível.

A seguir, apresento no quadro 31, a proposta de AD da obra *Beato* (1978), baseado nos estudos da tradução audiovisual e da multimodalidade:

Beato

De Aldemir Martins. Ano 1978. Água-forte. 80,0 cm de altura por 60,0 cm de largura. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) – Fortaleza/Ceará

A obra apresenta um homem, o Beato, em uma paisagem onde os únicos seres vivos visíveis são um cacto e galhos secos ao lado de duas pedras. Por trás dele, o horizonte não está nítido. Na parte inferior do quadro há duas linhas paralelas e horizontais que separam a terra onde ele está pisando e o horizonte. Estas duas linhas parecem formar o mar. O Beato encontra-se à esquerda da tela e aparece de corpo inteiro. Ele tem cabelos longos, à altura dos ombros, uma longa barba, e ambos estão desgrenhados. A ossatura do seu rosto é bem saliente. Os olhos arregalados estão voltados para cima, na direção do céu e seu semblante parece ser de desespero. Ele tem seus braços abertos, como se fosse uma cruz, suas mãos estão abertas, as palmas voltadas para fora e para cima e pés descalços sobre a superfície do sertão. Ele veste uma longa túnica surrada e puída, até seus pés. As mangas são largas, em formato de sino. Os pés estão descalços. Sobre sua cabeça está um céu claro, sem nuvens e sem sol.

Quadro 31: Roteiro de AD da obra *Beato* (1978) de Aldemir Martins.

3.3 ANÁLISE E O ROTEIRO DE AD DA OBRA *CANGACEIRO* (1979)

Ao longo de sua carreira, Aldemir Martins retratou muitos cangaceiros, usando técnicas diferentes e padrões estéticos diversificados, sempre estabelecendo um diálogo com o regionalismo e mantendo sua identidade como o artista que retrata temas tipicamente brasileiros. Na obra *Cangaceiro* (1979), mais uma vez, o artista recompõe a figura deste nordestino, que ora era visto como herói, ora como bandido. A figura 20 mostra a obra.



Figura 20: *Cangaceiro* (1979)
de Aldemir Martins
Fonte:<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=12>

Ao iniciar minha análise, lancei um olhar detalhado na obra e depreendi que o artista, apesar de produzir um quadro com a mesma temática, utilizou técnica diferente da outra obra aqui analisada. Enquanto a obra *Cangaceiro* (1977/1978) mostra detalhes do personagem retratado, tais como expressão facial, indumentária, cenário e paleta de cores diversificada, a obra *Cangaceiro* (1979) mostra o personagem retratado com o rosto escondido, de cócoras e abraçando sua espingarda. As Figuras 21 e 22 mostram as obras.



Figura 21: Cangaceiro (1977/1978)
de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

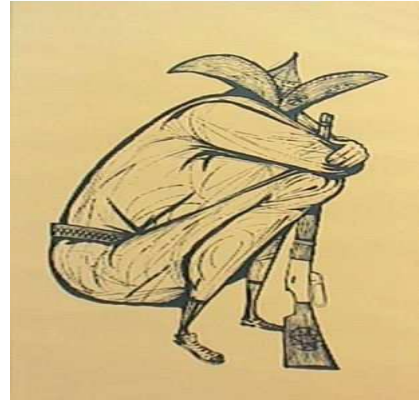


Figura 22: Cangaceiro (1979)
de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-in/acervo/Aldemir/aldemir1.cgi?pagina=12>

Ao comparar as duas obras, observei que enquanto no quadro *Cangaceiro* (1977/1978) o artista situou seu personagem dentro de um cenário específico, com o sol amarelo no horizonte, o mormaço produzido pelo sol e o chão em tons de verde, na obra *Cangaceiro* (1979), Martins representou seu personagem em um cenário onde não há detalhes do seu *habitat*. Outro elemento que me chamou atenção foi o uso das cores, enquanto no quadro de 1977/1978 a paleta de cores é diversificada, a paleta de cores na obra de 1979 é monocromática. Contudo, o personagem retratado na obra *Cangaceiro* (1979) apresenta outros detalhes que o artista não priorizou na obra de 1977/1978, tais como a estrela de oito pontas desenhada na espingarda e os desenhos do chapéu meia-lua, fazendo com que o espectador/observador direcione o seu olhar para estes detalhes. Segundo Mello (2010), a suntuosidade do vestuário do cangaceiro apresenta o traço arcaico do homem ligado ao místico e ao divino. Para os cangaceiros, os elementos estéticos faziam com que ultrapassassem a sua condição, criavam uma blindagem alegórica que os descolava de seus crimes.

A partir do que foi observado, elaborei o roteiro de AD. As primeiras informações são referentes aos dados técnicos, tais como dimensão do quadro (55,0 cm x 75,0 cm) e técnica utilizada pelo artista (serigrafia sobre papel).

Logo em seguida, extraí os significados claros que a obra apresenta. Assim, aponto a indumentária que o artista utilizou para compor seu personagem:

o cangaceiro está usando um chapéu meia-lua com a aba levantada para cima e desenhos de estrelas na ponta e no meio do chapéu; o personagem está vestindo uma camisa de mangas longas, uma cartucheira como cinto, uma calça e perneiras com alparcatas; o personagem retratado está de cócoras e apóia os braços cruzados sobre seus joelhos; detalhes da mão esquerda; um rifle está posicionado entre os braços cruzados e as pernas do cangaceiro.

Quadro 32: A AD do *Cangaceiro* (1979) baseada em Coster e Mühleis.

Como significados ambíguos, aponto uma mancha negra sob o chapéu (o rosto do cangaceiro não revelado) e a intenção da postura do personagem retratado (não se sabe se o cangaceiro está descansando ou rezando). Abaixo, a Figura 23 mostra os significados claros e ambíguos.

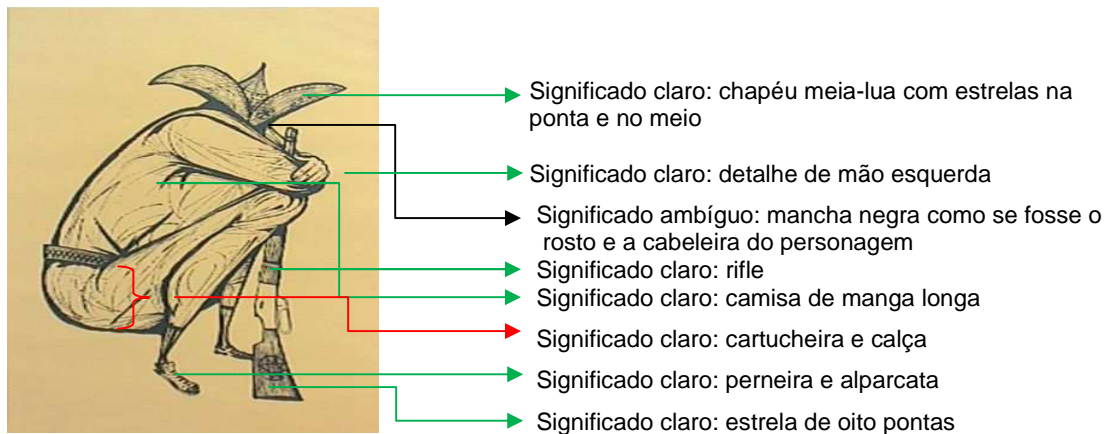


Figura 23: Significados claros e ambíguos do *Cangaceiro* (1979) de Aldemir Martins
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/Aldemir/aldemir1.cgi?pagina12>

Destaco, a seguir, um trecho do roteiro da AD da obra *Cangaceiro* (1979) de Aldemir Martins com subsídios propostos por Holland (2009):

O quadro mostra o desenho de um cangaceiro de perfil, na posição de cócoras. Não há cenário na obra, apenas o cangaceiro, que ocupa a posição central. Ele usa um chapéu meia-lua, com a aba levantada e desenhos de estrela, uma localizada na extremidade direita e outra, ao centro de chapéu. Sob seu chapéu uma mancha negra que não revela o rosto do cangaceiro. Ele veste uma camisa de mangas longa, uma cartucheira com balas na cintura, uma calça e perneiras com alparcatas. Seus braços estão cruzados e apoiados sobre seus joelhos. Sua mão esquerda está sobre seu cotovelo direito. O cangaceiro abraça ao seu rifle,...

Quadro 33: A AD do *Cangaceiro* (1979) baseada em Holland.

Considerando o que foi preconizado por Holland (2009), fiz referências às impressões visuais e aos elementos exteriores à obra, como forma de captar algumas

dinâmicas da elaboração do trabalho. Assim, depreendi que o cangaceiro abraça seu rifle, como se fosse um escudo e o desenho da estrela de oito pontas na soleira do rifle parece ter sido talhado como um amuleto. Desta feita, adicionei o seguinte trecho ao roteiro de AD:

...como se a arma fosse um escudo que lhe protegesse. Na soleira do rifle há uma estrela de oito pontas que era usada como amuleto.

Quadro 34: Trecho da AD do *Cangaceiro* (1979)

A seguir, analisei a obra segundo a função modal, tal como exposta por O'Toole (1994). Ao abordar o Ritmo, segundo os preceitos da Unidade Obra, identifiquei que o quadro de Martins apresenta ausência deste subitem, pois o personagem retratado está inerte, sem indício de movimento. Do mesmo modo, o personagem não estabelece contato com o espectador/observador, pois aquele não fixa seu Olhar em direção deste, chamando-o a interagir no contexto da obra. Pelo Enquadre da obra, o que se vê é o cangaceiro de cócoras, com seu rosto encoberto pela sombra do chapéu e seus braços que abraçam um rifle. Além disso, o personagem não fora desenhado dentro de um cenário. Em relação à Perspectiva, tem-se o personagem retratado ocupando o núcleo da tela.

Em relação à modalidade, destaquei a cor preta que foi utilizada pra desenhar o contorno do personagem retratado. A contextualização apresenta total ausência de cenário, enquanto a representação mostra detalhes pictóricos do personagem, como seu chapéu de aba levantada, sua cartucheira e o símbolo que aparece desenhado no cabo de sua arma. Ainda, a obra não apresenta profundidade, visto que o cangaceiro fora representado sem cenário. A iluminação apresenta o contraste entre luz e sombra, onde a luz mostra o chapéu, a roupa, as botas e a arma do cangaceiro, enquanto a sombra esconde seu rosto. Por fim, a obra apresenta dois graus de brilhos, o do papel e o da cor utilizada.

Quanto ao primeiro subitem do Episódio da função modal, a Proeminência Relativa mostra em primeiro plano o cangaceiro de cócoras com seu rifle. A Escala do *Cangaceiro* (1979) é monocromática, pois o artista utilizou apenas a cor preta para desenhar o personagem. Em relação à Centralidade, o que salta à vista é o cangaceiro retratado. O *Cangaceiro* (1979) não apresenta Interação de Modalidades, pois o artista apenas focou na figura do personagem representado.

No que diz respeito à Unidade Figura da função modal, mais especificamente no subitem Olhar, reafirmo que o cangaceiro retratado não estabelece contato com o espectador, nem tão pouco com outro personagem. A Postura do personagem de cabeça baixa, de cócoras e chapéu recolhido à frente denota respeito e veneração a todos os santos. Para a Caracterização do personagem, além da roupa, da cartucheira com balas, do chapéu meia-lua de couro e das perneiras, indumentária típica do cangaceiro, Martins também focou na estrela de oito pontas que era um símbolo religioso. A partir dos subitens do Contraste, inferi que a Escala do desenho é monocromática e a Linha foi definida pela técnica utilizada pelo artista. A obra não apresenta efeito de Luz e a Cor é o preto do contorno do cangaceiro.

A Estilização, referente à Unidade Membro da função modal, do personagem representado mostra detalhes pictóricos que remetem a figura do cangaceiro, tais como chapéu, roupa, calçado, cinto e arma.

Ao delimitar a Unidade Obra da função representacional, cito que o Tema da Narrativa é o cangaço, representado pela figura do cangaceiro. A Cena retratada mostra apenas o personagem sem o contexto do cenário, enquanto o Retrato exhibe o cangaceiro agachado, de cabeça baixa em reverência as ladainhas cantadas pelo chefe do bando e segurando sua arma. A obra não faz referência a Interação de Episódios, visto que só o personagem fora retratado.

Na Unidade Episódio da função representacional, inferi que na obra não há Ação, nem Evento, pois o personagem representado está inerte. Do mesmo modo, não há Agente, nem Paciente, pois o personagem não estabelece relação com o espectador, nem com outro personagem, logo, a Meta é o próprio personagem representado. O Foco de *Cangaceiro* (1979) recai na postura do personagem dentro da obra. Não há Sequências, nem Interação de Ações.

Na Unidade Figura da função representacional, o Personagem é o próprio cangaceiro, com seu Ato penitente e sua Postura submissa. Na obra, o cangaceiro segura seu rifle, como se fora um escudo, como se a arma lhe protegesse (Gesto). Em seus Componentes de Vestuário observa-se que o artista priorizou o chapéu meia-lua de couro com alguns enfeites, bem como a cartucheira em que o cangaceiro armazenava sua munição e suas botas.

Ao analisar o *Cangaceiro* (1979) segundo a Unidade Membro da função representacional, deparei que as Partes do Corpo do personagem, que a imagem mostra, é a mão esquerda mirrada do cangaceiro e parte de suas pernas raquíticas que estão revestidas por suas botas. Os Objetos que nos chamam a atenção na obra são o chapéu meia-lua de couro e o rifle, que tem uma estrela de oito pontas desenhada em sua soleira⁶². O artista ainda retratou a Forma Natural como o cangaceiro se posiciona de cócoras, com seus pés firmes em um chão imaginário.

Ao analisar a Obra em termos da função composicional, ressalto que a *Gestalt* ajuda na compreensão das partes da obra para compor o todo. Assim, o que se tem no Enquadre é a figura do cangaceiro agachado, com seus braços cruzados e segurando seu rifle. No eixo Horizontal, não há elementos que possam ser apreendidos, enquanto que no eixo Vertical pude inferir que o personagem e seu rifle estão em paralelo. Quanto ao eixo Diagonal, cito a curvatura das costas do cangaceiro, posicionada à esquerda do quadro.

Na Proporção, observei que os pés pequenos do personagem retratado são desproporcionais em relação ao seu corpo. Através dos subitens da função composicional observei que a Geometria da obra é disforme e a Linha utilizada pelo artista é firme e dá forma a figura do personagem representado. Ainda, a obra não apresenta Ritmo e a Cor preta foi utilizada para delinear o desenho do cangaceiro. As outras Unidades (Episódio, Figura e Membro) não contribuíram para a análise da obra *Cangaceiro* (1979), haja vista tratar-se de um personagem representado sem contexto específico.

A seguir, apresento no quadro 35, a proposta de AD da obra *Cangaceiro* (1979), baseado nos estudos da tradução audiovisual e da multimodalidade:

⁶² Parte do rifle que serve de apoio.

Cangaceiro

De Aldemir Martins. Ano 1979. Serigrafia sobre papel. 55,0 cm de altura por 75,0 cm. cm de largura. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) – Fortaleza/Ceará

O quadro mostra o desenho em preto e branco de um cangaceiro de perfil, na posição de cócoras. Não há cenário na obra, apenas o cangaceiro, que ocupa a posição central. Ele usa um chapéu meia-lua, com a aba levantada e desenhos de estrela, uma localizada na extremidade direita e outra, ao centro de chapéu. Sob seu chapéu uma mancha negra que não revela o rosto do cangaceiro. Ele veste uma camisa de mangas longas, uma cartucheira com balas na cintura, uma calça e perneiras com alparcatas. Seus braços estão cruzados e apoiados sobre seus joelhos. Sua mão esquerda está sobre seu cotovelo direito. O cangaceiro abraça ao seu rifle, como se a arma fosse um escudo que lhe protegesse. Na soleira do rifle há uma estrela de oito pontas que poderia ser um amuleto. A postura do cangaceiro indica reverência aos santos e a virgem.

Quadro 35: Roteiro de AD da obra *Cangaceiro* (1979) de Aldemir Martins.

3.4 ANÁLISE E O ROTEIRO DE AD DA OBRA *RENDEIRA* (1979)

Na obra *Rendeira* (1979), Aldemir Martins explora o universo feminino daquela que, com sua desenvoltura elegante, tece tramas delicadas com a musicalidade dos seus bilros⁶³. Muitas foram as rendeiras pintadas por Aldemir Martins, com técnicas e estilos diferentes. Abaixo, o quadro analisado.



Figura 24: *Rendeira* (1979) de Aldemir Martins
 Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/cervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

Antes de iniciar a análise desta obra revisitei a importância da rendeira e da renda de bilros na cultura brasileira. Segundo Brussi (2009), a chegada da renda de bilros no Brasil se deu juntamente com a colonização portuguesa. Assim, “a renda de bilros é uma das mais antigas e mais ricas manifestações da arte do nosso povo. É feita quase sempre por mulheres de condição humilde que aplicam sua habilidade, destreza e criatividade numa arte a que são levadas por verdadeira devoção” (ZALUAR; PIMENTEL, 2004). As mulheres aprendem o ofício ainda meninas, por volta dos seis, sete anos de idade, com suas mães, avós, irmãs mais velhas e, em alguns casos com outras rendeiras. Para fazer suas rendas, elas desenham sobre um pique⁶⁴. Em seguida, aplicam espinhos de mandacaru como alfinetes na almofada ao longo das linhas do desenho, trabalhando com muitos bilros, por onde passam os fios. Quando a renda está pronta, a rendeira retira os espinhos e a renda da almofada.

A partir desta pesquisa, analisei o quadro de Aldemir Martins para elaborar o roteiro de AD e inferi que o artista retratou uma jovem, tecendo sua renda em uma almofada em um ambiente que parece uma sala de estar. A jovem rendeira tem uma flor vermelha, que lhe enfeita a cabeleira negra. Seu olhar parece se direcionar para algo/alguém que se

⁶³ Pequenas peças de madeira que as rendeiras usam para bordar.

⁶⁴ Molde em que é furado o desenho ou padrão da renda.

encontra fora do quadro. Ainda, a jovem rendeira foi retratada usando um vestido de alça, com motivo floral nas cores amarela e laranja.

Dando continuidade a análise, destaco os significados claros para elaborar o roteiro de AD da obra *Rendeira* (1979) tais como a moça com flor vermelha no cabelo e de vestido floral, a almofada para bordar e seus braços esguios. Como significados ambíguos, aponto as flores de cor violeta sobre fundo verde que ficam por trás da personagem retratada e a intenção dos braços da moça (não fica claro se ela está se coçando ou apenas movimentando os braços). Abaixo a figura 25 mostra os significados claros e ambíguos da obra *Rendeira* (1979).

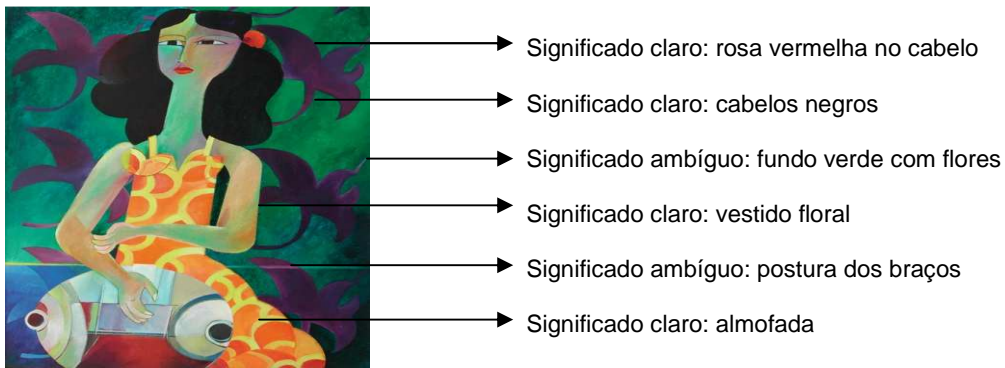


Figura 25: Os sinais claros e ambíguos da obra *Rendeira* (1979) de Aldemir Martins
 Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/Aldemir/aldemir1.cgi?pagina=13>

No que confere as impressões visuais à obra cito a expressão facial da personagem retratada, com seus olhos oblíquos, um traço vertical que lhe delineia o nariz e seus lábios vermelhos cerrados. No tocante aos elementos exteriores, aponto o cenário onde a personagem retratada se encontra um fundo verde com desenhos que lembram flores em tons de violeta, como se fosse uma cortina de tecido.

Para a análise do quadro, segundo os estudos da multimodalidade, me fiz valer pela função modal tal como estabelecida por O'Toole (1994). A partir da Unidade Obra, depreendi que a pintura apresenta Ritmo, pois o personagem rendeira fora representado no momento em que estava tecendo suas tramas. Quanto ao Olhar, o personagem estabelece contato com o espectador/observador, convidando-o a interagir. Em relação ao Enquadre da obra analisada, o artista exhibe sua rendeira em primeiro plano, sentada com sua almofada (rebolo), enquanto em segundo plano, um cenário pintado de verde com sobreposição de

flores roxa, com se fosse uma cortina de pano. A Perspectiva da obra é central, pois a rendeira é o foco da tela.

Ao delimitar as estruturas da Modalidade, analisei a obra de acordo com sua cor, contextualização, representação, profundidade, iluminação e brilho. A paleta de cores utilizada pelo artista é diversificada, visto que para compor o personagem principal Martins usou cores saturadas, enquanto que para compor o cenário, ele fez uso de cores mais sombrias, tons mais escuros. A contextualização denota harmonia entre personagem e cenário, pois o segundo plano foi desenhado com detalhes, inserindo o personagem em um contexto. A representação, na obra, remete as formas com que o artista retratou seu personagem, dando-lhe feições e focando em seus gestos. A profundidade está relacionada com a perspectiva, que na obra mostra a figura da rendeira ocupando o núcleo do quadro. A iluminação utilizada por Martins realça a rendeira (a luz incide sobre ela), enquanto ao fundo, o cenário é mostrado com pouca luz. Por fim, há uma representação máxima do brilho na obra, isto é confirmado ao contrastar a rendeira e o cenário.

Considerando a Unidade Episódio da função modal, analisei a obra de acordo com sua Proeminência Relativa e inferi que no episódio, a rendeira ocupa a parte mais saliente da obra. Em relação à Escala do Episódio, Aldemir Martins brinca com o jogo de claro-escuro, onde a rendeira ocupa o lado mais claro, enquanto o cenário, o lado menos iluminado. Tomando a posição central do Episódio está a figura da rendeira. A Interação de Modalidade, no Episódio, estabelece o contato entre o personagem representado e o espectador, fazendo com que este adentre o mundo daquele.

Como dito anteriormente, o Olhar da Figura convida o espectador a explorar seu universo. Sua Postura é retratada de forma realística, como se a rendeira estivesse em seu momento de introspecção ou até mesmo uma pausa do seu ofício, com sua mão esquerda a tocar seu antebraço direito. Em relação à Caracterização da rendeira, o artista usou habilmente sua sensibilidade para retratar seu personagem de forma feminina, com flor vermelha no lado esquerdo de seus cabelos negros, seus lábios também representados na cor vermelha e seu vestido de alças com motivo florais.

Quanto ao Contraste de Figura, o que a obra demanda em termos de sua Escala é o contraste dos cabelos negros da personagem representada e a tez de sua pele em vários tons. A Linha do desenho é firme, mas quase imperceptível. A Luz utilizada pelo

artista destaca sua rendeira em contraponto ao cenário. Já as Cores que o artista usou para dar vida a sua personagem foram: bege, laranja, rosa e verde.

A Estilização da obra, conforme a Unidade Membro da função modal mostra que o personagem retratado possui atributos que a identificam como uma rendeira, tais com a almofada onde a renda é confeccionada e a figura feminina.

A partir da função representacional, estabeleci os subitens da Unidade Obra, tais como o Tema da Narrativa (a mulher rendeira), Cena (mulher rendeira em seu ambiente de trabalho), Retrato (o personagem retratado fora inspirado em mulheres que exercem o papel de rendeira) e Interação de Episódios (por se tratar de um único Episódio, a obra não apresenta interação com outros episódios).

No que se refere aos subitens do Episódio (como proposto pela função representacional), a obra apresenta como Ação uma mulher rendeira em seu ambiente de trabalho. Como Agente do Episódio, a obra apresenta a rendeira estabelecendo contato com o espectador, visto que o Olhar do personagem representado está na direção daquele que a observa fora da tela. O Foco do Episódio também é a rendeira, única figura retratada na obra. Ainda, destaco que não há Interação de Ação, pois a obra é composta por uma única ação.

Consoante a Unidade Figura (função representacional), o Personagem retratado é uma jovem mulher rendeira, de cabelos negros a altura dos ombros, que usa uma flor vermelha como enfeite no lado esquerdo da vasta cabeleira. Ela está usando um vestido de alças e tem a sua frente uma almofada branca, cuja base é vermelha, onde ela tece seus bordados. Também, identifiquei que a personagem tem sua Postura serena e seu Gesto denota que ela move sua mão esquerda em direção ao antebraço direito, como se fosse esfregar a própria pele. Nos itens relacionados aos Componentes de Vestuário, ainda cito que o vestido usado pela rendeira é bem simples (chita ou algodão), com estampa floral em amarelo e laranja.

Quanto à Unidade Membro, identifiquei as Partes do Corpo do personagem representado que estão mais salientes na obra, como o rosto da rendeira e seus braços languídos. Nos Objetos representados, cito a almofada branca, de base vermelha. Sobre a almofada (rebolo), está um cartão branco (pique ou molde) onde fica o desenho que orienta

a rendeira. Ao abordar à Forma Natural da rendeira, depreendi que a personagem parece que estava prestes a se coçar, como se fora picada por algum inseto.

Na Unidade Obra da função composicional, extraí o subitem Enquadre no eixo Horizontal da *Gestalt*, onde pude observar a figura da mulher rendeira um momento de pausa do seu ofício. Outros Enquadres (Vertical e Diagonal) não foram identificados em minha análise.

Ainda em relação à função composição da obra *Rendeira* (1979), posso afirmar que as Unidades Episódio, Figura e Membro, não acrescentaram na elaboração do roteiro de AD, visto que as outras funções *per si* contribuíram para a elaboração do roteiro.

A seguir, apresento no quadro 36, a proposta de AD da obra *Rendeira* (1979), baseado nos estudos da tradução audiovisual e da multimodalidade:

Rendeira

De Aldemir Martins. Ano 1979. Acrílica sobre tela. 82,0 cm de altura por 100,0 cm de largura. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) – Fortaleza/Ceará

A obra apresenta uma jovem mulher rendeira, de semblante calmo, olhos esguios em tom escuro, lábios vermelhos, com seus cabelos negros a altura dos ombros e uma flor vermelha como enfeite no lado esquerdo da vasta cabeleira. Sua tez verde e amarela é polida. Ela está usando um vestido de alças, com motivos florais nas cores amarela e laranja. Há um detalhe na alça direita, como se fosse uma flor do mesmo tecido. A rendeira tem a sua frente um rebolo, também conhecido com almofada, na cor branca. A base do rebolo é vermelha e sobre ele está o pique ou molde, que é um cartão branco onde fica o desenho que orienta a rendeira. No momento em que foi retratada, a rendeira movimenta sua mão esquerda em direção ao seu antebraço direito, como se ela estivesse a se coçar. A rendeira está em um cenário de fundo verde com flores de cor roxa, que lembra uma cortina.

Quadro 36: Roteiro de AD da obra *Rendeira* (1979) de Aldemir Martins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em tradução audiovisual (TAV) vem ajudando a traçar um novo panorama ao abordar a acessibilidade, mais especificamente a audiodescrição nos meios midiáticos. Dentro deste contexto, pesquisas cujo enfoque é a audiodescrição (AD) para filmes, espetáculos de dança e peças teatrais já se encontram em estágio avançado.

Contudo, quando o enfoque é a AD em espaços museológicos, estudos ainda não fornecem subsídios suficientes para que DVs apreciem obras de artes, tais como as pinturas e as esculturas.

Os estudos da multimodalidade, por seu turno, se propõem a fornecer leituras de obras de arte em museus, onde signos verbais e visuais são integrados para estimular a sensibilidade do público. Contudo, esses estudos não contemplam o público DVs, que por seu turno, continuam sendo excluídos da experiência audiovisual.

Desta forma, esta pesquisa teve como objetivo a interface entre estudos da TAV e da multimodalidade, a fim de que parâmetros de AD em espaços museológicos fossem delineados, fornecendo subsídios para que roteiros de AD fossem elaborados. Ainda neste contexto, foram utilizadas pesquisas prévias em tradução audiovisual, mais especificamente aquelas cujo foco era a audiodescrição em museus, bem como os estudos de multimodalidade que abordavam o mesmo tema.

A partir das pesquisas desenvolvidas por De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Magalhães e Araújo (no prelo) no âmbito da TAV, e nos trabalhos sobre multimodalidade propostos por O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996), elaborei o roteiro de AD de quatro pinturas do artista cearense Aldemir Martins.

Para cada obra, identifiquei inicialmente os significados claros e ambíguos, bem como a experiência intersensorial, tal como preconizado por De Coster e Mühleis (2007). Adicionei a seguir, elementos exteriores a obra, baseado em Holland (2009). Em seguida, analisei cada obra segundo as funções de O'Toole (1994), complementando as lacunas do trabalho do autor com o que foi proposto por Kress e van Leeuwen (1996).

Ao término de cada pintura analisada, reuni em um único texto tudo que foi depreendido, para assim elaborar o roteiro de AD. Desta forma, percebi que a multimodalidade preencheu as lacunas que os estudos da TAV não conseguiram vislumbrar ao propor a AD. Assim, elementos como: ação, cena, enquadre, evento, olhar, ritmo etc., mostram-se relevante para a elaboração do roteiro da AD.

Apesar de as ADs não terem sido ainda testadas, acredito que a interface entre os estudos da TAV e da multimodalidade contribuiu para a busca de parâmetros de audiodescrição de obras de arte em espaços museológicos. Neste sentido, espero que o modelo aqui proposto auxilie audiodescritores em formação, bem como audiodescritores expertises que estejam interessados em audiodescrever pinturas.

Ainda assim, as reflexões abordadas neste trabalho são apenas ponto de partida para discussões mais abrangentes. Desta forma, em pesquisas futuras, tenho a intenção de me aprofundar no que aqui foi esboçado, bem como testar devidamente com o público-alvo a audiodescrição de obras de arte.

REFERÊNCIAS

BALLESTER, A. Directores em La sombra: personajes y su caracterización em el guión audiodescrito de Todo sobre mi madre. In: HURTADO, C. J. **Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos:** nuevas modalidades de traducción audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 133-152.

BRUSSI, J. D. E. **O turismo e as transformações da renda-de-bilro na Prainha (CE, Brasil).** Universidade de Brasília. Disponível em:<
<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2049%20%E2%80%93%20Turismo,%20Cultura%20y%20Sociedad/GT%2049%20-%20Ponencia%20%5BEscobar%5D.pdf> > Acesso: 01 de mar. 2011.

DE COSTER, K.; MÜHLEIS, V. Intersensorial translation: visual art made up by words. In: CINTAS, J. D.; ORERO, P.; REMAEL, A. **Media for all:** subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007, p. 189-201.

FIRMEZA, N. de B. (ESTRIGAS) **Artecrítica.** Fortaleza: Editora da UFC, 2009.

FERNANDES, J. D. C.; ALMEIDA, D. B. L. de. Revisitando a gramática visual nos cartazes de guerra. In: ALMEIDA, D. B. L. de (ed.). **Perspectivas em análise visual:** do fotojornalismo ao blog. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008, p. 11-31.

FRANCO, E. P. C. Em busca de um modelo de acessibilidade audiovisual para cegos no Brasil: um projeto piloto. In: ARAÚJO, V. L. S.; FRANCO, E. P. C. **TRADTERM.** São Paulo: Humanitas, 13, 2007, p. 171-186.

HOFINGER, A.; VENTOLA, E. Multimodality in operation: language and picture in a museum. In: VENTOLA, E. et al. **Perspectives on multimodality.** Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2004, p. 193-209.

HOLLAND, A. Audio description in the theatre and the visual arts: images into words. In: ANDERMAN, G.; DÍAZ-CINTAS, J. **Audiovisual translation:** language transfer on screen. Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009, p.170-185.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. London; New York: Routledge. 1996.

HALLIDAY, M.A.K **Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning**. London & Baltimore: Edward Arnold & University Park Press.1978.

HURTADO, C. J. Uma gramática local del gui3n audiodescrito. Desde la sem3ntica a la pragm3tica de um nuevo tipo de traducci3n In: JIMENEZ HURTADO, C. **Traducci3n y accesibilidad**. Subtitulaci3n para sordos y audiodescrpci3n para ciegos: nuevas modalidades de traducci3n audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

JAKOBSON, R Aspectos lingüísticos da tradu73o. In: BLIKSTEIN, I. **Linguística e comunica73o**. S3o Paulo: Cultrix, 1995, p. 63-86.

JUAÇABA, H. Retrospectiva oportuna. **Cat3logo da Exposi73o Retrospectiva de Aldemir Martins**, 25 de jun. 1973. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/expo/1973/02/index1.htm>> Acesso em: 21 fev. 2011.

MAGALH3ES, C. M.; ARAÚJO, V. L. S **Metodologia para elabora73o de audiodescri73es para museus baseada na semi3tica social e multimodalidade**: introdu73o te3rica e pr3tica. (no prelo).

MARTINS, P. H. de S.; VASCONCELOS, G. A. O caldeir3o do beato jos3 louren7o: fé, trabalho e luta social. In: COL3QUIO DE HIST3RIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO, I., 2007, Recife. **Anais Eletr3nicos...** Recife: UFRPe, 2007. Disponível em: <<http://www.pgh.ufrpe.br/brasilportugal/anais/12rc/Paulo%20Henrique%20de%20Souza%20Martins.pdf>> Acesso em: 21 fev. 2011.

MATAMALA, A. La audiodescrpci3n em directo. In: HURTADO, C. J. **Traducci3n y accesibilidad**. **Subtitulaci3n para sordos y audiodescrpci3n para ciegos**: nuevas modalidades de traducci3n audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 121-132.

O'TOOLE, M. **The language of displayed art**. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.1994.

PAYÁ, M. P. La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras.' In: HURTADO, C. J. **Traducción y acessibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual.** Frankfurt:Peter Lang, 2007, p.81-92.

POMPA, C Leituras do “fanatismo religioso” no sertão brasileiro. **NOVOS ESTUDOS**, Campinas, Nº 69, p. 71-88, jul. 2004.

SARRAF, V. P. **Reabilitação do museu:** políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. São Paulo, 2008. 181f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação. Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, M. C. **Com os olhos do coração:** estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil. Salvador, 2009. 223f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia , Salvador, Bahia, 2009.

SNYDER, J. **Audio Description:** the visual made verbal across arts discipline. Translating Today Magazine, 4, 2005, p. 15-17.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ. **Trabalhos acadêmicos:** organização, redação e apresentação. 3. Ed. Fortaleza: EdUECE, 2010.

ZALUAR, A.; PIMENTEL, C. R. M. P As guardiãs da renda: Rendeiras de bilros no Estado do Rio de Janeiro. **INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL**, 2004. Disponível em: < <http://www.inepac.rj.gov.br/arquivos/RendeirasdeBilro.pdf> > Acesso em 21 fev. 2011.

ANEXOS

ANEXO A – *RAMPARTS* (1968)
De Ben Nicholson
Óleo sobre placa entalhada
48,0 cm x 53,0 cm
Kettle's Yard. Cambridge/UK



ANEXO B – *PRIMAVERA* (c.1478)
De Sandro Botticelli
Têmpera sobre madeira
203 cm x 314 cm
Galeria Uffizi, Florença/IT



ANEXO C – *LE DOMAINE D'ARNHEIM* (1962)**De René Magritte****Litografia****73.2 cm x 52.1 cm****Thurston Royce Gallery of Fine Art, Bruxelles/BEL**

ANEXO D - CANGACEIRO (1977/1978)**De Aldemir Martins****Acrílica sobre tela****82,0 cm x 1 m****Museu de Arte da Universidade do Ceará. Ceará/BR**

ANEXO E – BEATO (1978)**De Aldemir Martins****Água - forte sobre papel****80,0 cm x 60,0 cm****Museu de Arte da Universidade do Ceará. Ceará/BR**

ANEXO F – CANGACEIRO (1979)**De Aldemir Martins****Serigrafia sobre papel****55,0 cm x 75,0 cm****Museu de Arte da Universidade do Ceará. Ceará/BR**

ANEXO G – RENDEIRA (1979)
De Aldemir Martins
Acrílica sobre tela
82,0 cm x 1 m
Museu de Arte da Universidade do Ceará. Ceará/BR

