



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

GABRIELA CAETANO BOAVENTURA SAMPIERI

**O UNIVERSO SONORO DE *DESEJO E REPARAÇÃO*: O
PROCESSO DE LEGENDAGEM PARA SURDOS E
ENSURDECIDOS**

Brasília
Junho/2018



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

Gabriela Caetano Boaventura Sampieri

**O UNIVERSO SONORO DE *DESEJO E REPARAÇÃO*:
O PROCESSO DE LEGENDAGEM PARA SURDOS E
ENSURDECIDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Soraya Ferreira Alves

BRASÍLIA
Junho/2018

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

SAMPIERI, Gabriela Caetano Boaventura. O Universo Sonoro de Desejo e Reparação: o processo de legendagem para surdos e ensurdecidos. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2018, 194 f. Dissertação de mestrado.

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

FICHA CATALOGRÁFICA

CSA192u Caetano Boaventura Sampieri, Gabriela
O UNIVERSO SONORO DE DESEJO E REPARAÇÃO: O PROCESSO DE
LEGENDAGEM PARA SURDOS E ENSURDECIDOS / Gabriela Caetano
Boaventura Sampieri; orientador Soraya Ferreira Alves. --
Brasília, 2018.
194 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)
Universidade de Brasília, 2018.

1. Desejo e Reparação. 2. Tradução Audiovisual. 3.
Acessibilidade. 4. Legendas para Surdos e Ensurdecidos. 5.
Trilha Sonora.. I. Ferreira Alves, Soraya, orient. II.
Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO – POSTRAD

GABRIELA CAETANO BOAVENTURA SAMPIERI

**O UNIVERSO SONORO DE *DESEJO E REPARAÇÃO*: O PROCESSO DE
LEGENDAGEM PARA SURDOS E ENSURDECIDOS**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
TRADUÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRA EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

COMISSÃO JULGADORA

Prof.^a Dra. Soraya Ferreira Alves - UnB (Orientadora)

Prof. Dra. Helena Santiago Vigata

Prof. Dr. Gláucio de Castro Junior

Prof. Dra. Patrícia Tuxi dos Santos (Suplente)

Brasília, 26 de junho de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Evando e Eva, que me ensinaram o valor da educação e que, com toda paciência e carinho, me guiaram e apoiaram em minhas escolhas. Obrigada pela confiança e amor.

Agradeço também ao meu irmão, Rafael, que sempre foi exemplo de força e determinação, sempre lutando por tudo aquilo que almejava.

Agradecimentos especiais ao Caetano, meu companheiro para a vida. Obrigada por ser meu equilíbrio, me ajudando a manter o foco e a confiança durante estes dois anos. Com seu amor e paciência, você me fez acreditar que eu podia realizar este sonho.

Minha eterna gratidão à minha querida amiga e mentora, Sylvia, que foi a primeira pessoa a me incentivar a cursar o mestrado, pois acreditava em uma competência que nem eu mesma acreditava que tinha. Syl, obrigada pela generosidade ao dividir comigo seu conhecimento e paixão pelo cinema.

Meu muito obrigada à minha orientadora, Soraya, que me incentivou tanto. Agradeço pelo carinho e paciência com que me acolheu em meus momentos de insegurança. Obrigada por me apresentar o tema da acessibilidade audiovisual quando eu ainda nem imaginava cursar o mestrado. Sua força e alegria de viver são uma inspiração.

Agradeço imensamente ao professor Saulo, que generosamente me ensinou tanto sobre a Cultura Surda e o cinema. Obrigada pelos conselhos. Sem suas orientações este trabalho não teria sido possível.

Agradeço à minha querida prima, Luciana, que me despertou o gosto pelo cinema. Obrigada por me levar para assistir Labirinto de Paixões (1982), do Pedro Almodóvar, e insistir com o bilheteiro que, apesar do filme ter classificação indicativa de 18 anos e eu ter apenas 12, aquela era uma experiência educativa que eu precisava vivenciar. Obrigada por ser meu exemplo de força e inteligência.

Agradeço aos colegas e professores do LET, sobretudo, à Sabine e à Alessandra, que, desde a minha graduação, tão generosamente me ensinaram e guiaram pelos caminhos da tradução.

Gratidão a todos!

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo refletir sobre o processo de legendagem para Surdos e Ensurdecidos ao elaborar para o filme *Desejo e Reparação* (2007) uma Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE) que considere as funções dos efeitos sonoros e da música desse longa-metragem, os quais desempenham importante papel na construção dos significados fílmicos. A LSE, neste caso, será baseada nos parâmetros propostos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016), publicado pelo Ministério da Cultura. A escolha desta obra cinematográfica se deu pela riqueza de significados de sua trilha sonora, aspecto relevante para o enfoque deste trabalho, que defende a convergência dos estudos da tradução audiovisual e dos estudos cinematográficos a fim de se produzir uma legenda de qualidade para público mencionado. É sob a perspectiva da interdisciplinaridade da Tradução Audiovisual, defendida por pesquisadores como Luis Pérez-González (2014) e Josélia Neves (2005, 2009, 2010), que exploro aspectos técnicos e linguísticos do processo de elaboração da LSE e abordo, com maior profundidade, os estudos cinematográficos, em especial o universo sonoro e a sua linguagem. O desafio de elaborar uma LSE de qualidade que leve em conta as várias funções que o universo sonoro desempenha na construção dos significados da obra cinematográfica ainda é um tema pouco tratado por pesquisadores da tradução audiovisual. Por isso, busco chamar atenção para o tema e encorajar novas pesquisas sobre acessibilidade audiovisual para promover a inclusão efetiva das pessoas Surdas e com outras deficiências, garantindo seu acesso à cultura e o exercício pleno de sua cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: Desejo e Reparação; Tradução Audiovisual; Acessibilidade; Legendas para Surdos e Ensurdecidos; Trilha Sonora.

ABSTRACT

The aim of this paper is to reflect on the process of subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing (SDH) by producing to the film *Atonement* (2007) a SDH that considers the functions performed by its sound effects and music, which have important roles conveying meaning. The SDH will be produced according to the parameters proposed by the *Guide for accessible audiovisual productions* (2016), published by the Ministry of Culture. This film was chosen due to its meaningful soundtrack, an important aspect that contributes to this research, which defends the convergence of audiovisual translation studies and film studies to produce quality SDH. Therefore, it is under an interdisciplinary view of the audiovisual translation, defended by researchers such as Luis Pérez-González (2014) and Joselia Neves (2005, 2009, 2010) that I develop my research; exploring not only the technical and linguistic aspects of SDH production, but also approaching more deeply film studies, especially those concerning sound and its language. The challenge of producing a SDH that considers the various roles that sound plays in conveying meaning in films is still a theme that very few researcher of audiovisual translation address. For this reason, I try to call attention to the theme and to encourage new research about audiovisual accessibility in order to promote the effective inclusion of Deaf people and people with other disabilities, ensuring that they have access to culture and can exercise their citizenship.

Key-words: Atonement; Audiovisual Translation; Accessibility; Subtitles of the Deaf and Hard-of-hearing; Soundtrack.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – IMAGENS SOBREPOSTAS DO ROSTO DE WILLARD, DO HELICÓPTERO,	29
FIGURA 2 – INTERTÍTULOS DE THE CABINET OF CALIGARI (DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, 1920). O INTERTÍTULO ORIGINAL TRAZ FONTE COM CARACTERÍSTICAS EXPRESSIONISTAS E ORNAMENTAÇÃO. O INTERTÍTULO EM INGLÊS SIMPLIFICOU O ORIGINAL ALEMÃO.	35
FIGURA 3- FILME COM TRC.....	52
FIGURA 4 – USO DE MAIÚSCULAS	54
FIGURA 5 – USO DE ITÁLICO (VOZ EM OFF)	54
FIGURA 6 – EXPLICITAÇÃO DOS FALANTES (NOME)	60
FIGURA 7- EXPLICITAÇÃO DOS FALANTES (CARACTERÍSTICAS)	60
FIGURA 8 – DESCRIÇÃO DE EFEITOS SONOROS	61
FIGURA 9 – DESCRIÇÃO DE EFEITO SONORO 2	61
FIGURA 10 – CENA DO ESTUPRO EM QUE O PROTAGONISTA ALEX CANTA.....	66
FIGURA 11 – CENA DA SEQUÊNCIA INICIAL DE <i>2001 A SPACE ODYSSEY</i> , QUANDO O PRIMATA....	67
FIGURA 12– MINIATURA DA MANSÃO TALLIS.....	76
FIGURA 13 – ANIMAIS EM MINIATURA ENFILEIRADOS POR BRIONY INDICAM SUA.....	76
FIGURA 14 – PLANO DETALHE DOS OLHOS DE BRIONY INDICAM SUA PERSONALIDADE.....	76
FIGURA 15 – O ANDAR QUASE MILITAR DE BRIONY, A MÚSICA INSTRUMENTAL CADENCIADA....	77
FIGURA 16 – MANSÃO TALLIS VERDADEIRA.	77
FIGURA 17 – BRIONY E CECÍLIA APEQUENADAS COMO AS MINIATURAS DE ANIMAIS.	78
FIGURA 18 – CENA DA FONTE SOB O PONTO DE VISTA DE BRIONY.	79
FIGURA 19 – CENA DA FONTE SOB O PONTO DE VISTA DO DIRETOR-NARRADOR.....	79
FIGURA 20 – CENAS DE CEE E ROBBIE SE ALTERNAM AO SOM DE <i>O SOAVE FANCIULLA</i>	80
FIGURA 21 – BRIONY LÊ O BILHETE DE ROBBIE PARA CECÍLIA.	81
FIGURA 22 – BRIONY DENUNCIA ROBBIE. EM SEGUIDA OUVIMOS O SOM DO.....	82
FIGURA 23 – GRACE BATE COM O GUARDA-CHUVA NO CAPÔ DO CARRO DA POLÍCIA.....	83
FIGURA 24 – BRIONY OBSERVA A CENA PRÓXIMA A UM VITRAL DE SANTA MATILDE,.....	83
FIGURA 25 – DESCRIÇÃO DA TRILHA SONORA ONDE A MÚSICA SE MISTURA COM	84
FIGURA 26 – REENCONTRO DE CEE E ROBBIE.....	85
FIGURA 27 – ROBBIE E SEUS COMPANHEIROS CHEGAM À DUNKIRK. PLANO SEQUÊNCIA	86
FIGURA 28 – BRIONY ABRE MÃO DOS ESTUDOS E BUSCA NO TRABALHO COMO ENFERMEIRA ...	88
FIGURA 29 – LOLA E PAUL MARSHALL SE CASAM.	89
FIGURA 30 – BRIONY PROCURA ROBBIE E CECÍLIA PARA TENTAR REPARAR SEU ERRO.....	89
FIGURA 31 – BRIONY REVELA A VERDADE SOBRE A HISTÓRIA.	90
FIGURA 32 – ROBBIE MORRE DE SEPTICEMIA NO ÚLTIMO DIA DE EVACUAÇÃO DE	90
FIGURA 33 – GRUPO DE SOLDADOS CANTAM EM CORO O HINO RELIGIOSO.....	93
FIGURA 34 – BRIONY CONSOLA SOLDADO FRANCÊS EM SEUS ÚLTIMOS MINUTOS DE VIDA.	94
FIGURA 35 – BRIONY ESCREVE À MÁQUINA. PRIMEIRA CENA DO SOM DO.....	95
FIGURA 36 – USO DA AUSÊNCIA DE SOM AMBIENTE PARA REPRESENTAR	97
FIGURA 37-DIÁLOGO ENTRE BRIONY, LEON E CECÍLIA. EXEMPLO DE ADAPTAÇÕES	101
FIGURA 38 – EXEMPLO DA SEGMENTAÇÃO USADA NO DVD – INGLÊS	102
FIGURA 39 – EXEMPLO DA SEGMENTAÇÃO USADA NO DVD – PORTUGUÊS.....	102
FIGURA 40 – NOVA SEGMENTAÇÃO	103
FIGURA 41 – EXEMPLO DE SEGMENTAÇÃO USADA NO DVD – INGLÊS.....	104
FIGURA 42 – EXEMPLO DE SEGMENTAÇÃO USADA NO DVD – PORTUGUÊS	104
FIGURA 43 – NOVA SEGMENTAÇÃO	104
FIGURA 44 – EXEMPLO DO USO DE MAIÚSCULAS NO TÍTULO DA OBRA.....	105
FIGURA 45 – EXEMPLO USO DE MAIÚSCULAS (INFORMAÇÃO ESCRITA DIEGÉTICA)	105

FIGURA 46 – EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DE ITÁLICOS PARA VOZ EM OFF.	106
FIGURA 47 – EXEMPLO DE USO DE ITÁLICO PARA VOZ EM OFF.	106
FIGURA 48 – EXEMPLO DE USO DE ITÁLICOS PARA VOZ VINDA DO RÁDIO	107
FIGURA 49 – EXEMPLO DE USO DE ITÁLICOS PARA LETRA DE CANÇÃO.	107
FIGURA 50 – LEGENDA QUE BUSCA REFORÇAR A IRONIA DA ENTONAÇÃO DA FALA.....	109
FIGURA 51 – A FALA DE ROBBIE, APESAR DE CURTA, FOI DIVIDIDA EM DOIS BLOCOS	110
FIGURA 52 – EXEMPLO SEGMENTAÇÃO LINGUÍSTICA (SINTAGMA VERBAL)	110
FIGURA 53 – EXEMPLO DE SEGMENTAÇÃO LINGUÍSTICA (SINTAGMA NOMINAL)	111
FIGURA 54 – EXEMPLO DE SEGMENTAÇÃO LINGUÍSTICA (ORAÇÃO SUBORDINADA).....	111
FIGURA 55 – EXEMPLO DE SEGMENTAÇÃO LINGUÍSTICA (ORAÇÃO COORDENADA)	112
FIGURA 56 – EXEMPLO DE REDUÇÃO TEXTUAL TOTAL E PARCIAL.	113
FIGURA 57 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (IDENTIFICAÇÃO DO FALANTE)	115
FIGURA 58 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (EFEITOS SONOROS)	116
FIGURA 59 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (EFEITOS SONOROS)	116
FIGURA 60 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (EFEITOS SONOROS).....	117
FIGURA 61 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (EFEITOS SONOROS).....	117
FIGURA 62 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (EFEITOS SONOROS)	118
FIGURA 63 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (MÚSICA)	119
FIGURA 64 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (MÚSICA)	119
FIGURA 65 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (SIMPLIFICAÇÃO).	121
FIGURA 66 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (SIMPLIFICAÇÃO E TEMPO DE EXIBIÇÃO.....	122
FIGURA 67 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (EXPLICITAÇÃO).	125
FIGURA 68 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (EXPLICITAÇÃO).....	125
FIGURA 69 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DA MÚSICA TEMA.	127
FIGURA 70– DESCRIÇÃO DO RITMO DA MÚSICA	127
FIGURA 71 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DA MÚSICA	128
FIGURA 72 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DA MÚSICA (SOMBRIA).....	128
FIGURA 73 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DA MÚSICA (LEITMOTIV DE CEE E ROBBIE).	129
FIGURA 74 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DOS TEMAS SONOROS (DATILOGRAFAR DIEGÉTICO) ...	131
FIGURA 75 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DO TEMA SONORO	131
FIGURA 76 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DOS TEMAS SONOROS	132
FIGURA 77 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DOS TEMAS SONOROS (GAITA NÃO-DIEGÉTICA).....	132
FIGURA 78 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DA MÚSICA (GAITA DIEGÉTICA).	133
FIGURA 79 –DESCRIÇÃO DO SOM DA ABELHA (REAÇÃO DE BRIONY).....	133
FIGURA 80 – DESCRIÇÃO DO SOM DA ABELHA (PONTO DE VISTA DE BRIONY).	134
FIGURA 81- DESCRIÇÃO DO SILÊNCIO	134
FIGURA 82 – DESCRIÇÃO DO BADALAR DO RELÓGIO.	135
FIGURA 83 – EXEMPLO DE DESCRIÇÃO DO "TIC TAC" DE RELÓGIO.	136
FIGURA 84 – DESCRIÇÃO DO SOM DE TIROS.	137
FIGURA 85 –TRADUÇÃO DO DUETO O SOAVE FANCIULLA.....	138
FIGURA 86 –TRADUÇÃO DA CANÇÃO DEAR LORD AND FATHER OF MANKIND.....	139
FIGURA 87 – TRADUÇÃO DA CANÇÃO FUCK'EM ALL.....	139
FIGURA 88-DESCRIÇÃO DO SOM DA ÁGUA.	140
FIGURA 89 – DESCRIÇÃO DO SOM DA ÁGUA.....	140
FIGURA 90-DESCRIÇÃO DO SOM DA ÁGUA.	141
FIGURA 91-DESCRIÇÃO DO SOM DA ÁGUA.	141
FIGURA 92 – DESCRIÇÃO DO SOM DA ÁGUA.....	142
FIGURA 93 – DESCRIÇÃO DO SOM DE ANIMAIS.....	142
FIGURA 94 – EXEMPLO DE USO DO VOLUME DA MÚSICA.....	144

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – RELAÇÃO CARACTERES POR SEGUNDO NA REGRA EUROPEIA.....	51
TABELA 2 – FORMATOS DA LEGENDA	52
TABELA 3 – PONTUAÇÃO NA LEGENDAGEM	53
TABELA 4 – EXPLICITAÇÕES	55
TABELA 5 – EXEMPLO SEGMENTAÇÃO 1	57
TABELA 6 – EXEMPLO SEGMENTAÇÃO 2.....	57
TABELA 7 – EXEMPLOS SEGMENTAÇÃO 3.....	57
TABELA 8 – EXEMPLO EDIÇÃO	59
TABELA 9 – EXEMPLO EDIÇÃO 2.....	59
TABELA 10 – QUANTO À VELOCIDADE DA LEGENDA	100
TABELA 11 – EXEMPLO DE NOVA SEGMENTAÇÃO DE ACORDO COM O TEMPO DE EXIBIÇÃO DA LEGENDA.	102
TABELA 12 – EXEMPLO DE NOVA SEGMENTAÇÃO DE ACORDO COM O TEMPO DE EXIBIÇÃO DA LEGENDA.	103
TABELA 13 – EXEMPLO DE EDIÇÃO TEXTUAL	113
TABELA 14 – EXEMPLO DE REDUÇÃO TEXTUAL TOTAL.....	114
TABELA 15 – EXEMPLO DE EXPLICITAÇÃO (IDENTIFICAÇÃO DO FALANTE).....	115
TABELA 16 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (SIMPLIFICAÇÃO).....	121
TABELA 17 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (SIMPLIFICAÇÃO E TEMPO DE EXIBIÇÃO DA LEGENDA).....	122
TABELA 18 – EXEMPLO DE QUESTÃO TRADUTÓRIA (SIMPLIFICAÇÃO).....	124

LISTA DE ABREVIACOES

ANCINE - Agncia Nacional do Cinema
CPS - Caracteres por Segundo
LBI - Lei Brasileira de Incluso
LSE - Legenda para Surdos e Ensurdidos
MinC - Ministrio da Cultura
ONU - Organizao das Naes Unidas
OSCIP - Organizao da Sociedade Civil de Interesse Pblico
PDM - Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual
PNC - Plano Nacional de Cultura
PPM - Palavras por Minuto
s - Segundos
SAv - Secretaria do Audiovisual
SDH - Subtitles for the Deaf and Hard-of-hearing
TAV - Traduo Audiovisual
TRC - Time Code Reader
UECE - Universidade Estadual do Ceará
UnB - Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1 OS SONS NO CINEMA	19
1.1 Do cinema mudo ao sonoro: soluções e desafios	19
1.2 O som e a construção dos significados fílmicos	23
1.2.1 Os ruídos.....	25
1.2.2 A música.....	26
Capítulo 2 - TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ACESSIBILIDADE	33
2.1 O Cinema e a história da Tradução Audiovisual	34
2.2 A pesquisa em tradução audiovisual (TAV) e suas modalidades	37
2.3 A Tradução Audiovisual e a Acessibilidade.....	40
2.4 A Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE).....	48
2.4.1 Questões Técnicas na elaboração da LSE.....	50
2.4.2 Questões linguísticas na elaboração da LSE.....	55
2.4.3 Questões Tradutórias na elaboração da LSE.....	61
2.5 A LSE e o universo sonoro do filme.....	63
Capítulo 3 – METODOLOGIA.....	70
3.1 Tipo da pesquisa	70
3.2 Contexto da Pesquisa.....	71
3.3 Etapas da Pesquisa.....	72
Capítulo 4 - DESEJO E REPARAÇÃO (ATONEMENT): A OBRA E SUA LEGENDA PARA SURDOS E ENSURDECIDOS	75
4.1. Sobre <i>Desejo e Reparação</i>	75
4.2 O universo sonoro de <i>Desejo e Reparação</i>	91
4.3. Descrição das escolhas tradutórias da LSE de <i>Desejo e Reparação</i>	99
4.3.1 Questões Técnicas	99
4.3.2 Questões Linguísticas.....	107
4.3.3 Questões Tradutórias.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	156
REFERÊNCIAS MUSICAIS	156
APÊNDICES	157

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve como motivação inicial uma demanda gerada pelos debates que aconteceram durante o I Encontro Latino Americano de Legenda e Audiodescrição, realizado nos dias 11 e 12 de maio de 2015, na Cinemateca Brasileira, São Paulo. O evento, organizado pela Secretaria do Audiovisual/MinC, contou com a participação da Dr^a. Soraya Ferreira Alves (UnB), Dr^a. Élide Gama (UECE), das tradutoras Sabrina Martinez e Mónica Bartolomé (Argentina), da diretora da OSCIP Mais Diferenças, Carla Mauch, e da coordenadora-geral de Desenvolvimento Sustentável do Audiovisual, da Secretaria do Audiovisual/MinC, Sylvia Naves. Naquela ocasião, falou-se sobre a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU), ratificada pelo Brasil em 2008, e sobre a publicação da Lei Brasileira de Inclusão (Lei n.º 13.146/2015), que aconteceria poucos meses após o Encontro. Durante o evento, concluiu-se que era urgente o estabelecimento de parâmetros formais de elaboração de recursos de acessibilidade audiovisual. A partir disso, o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016) passou a ser desenvolvido por meio de uma parceria entre professores da Universidade de Brasília, Universidade Estadual do Ceará e profissionais da área da acessibilidade cultural, sendo publicado pelo Ministério da Cultura em 2016.

Este trabalho se inspirou, portanto, nas inquietações de profissionais da legendagem e da audiodescrição, de realizadores de audiovisual e de espectadores cegos e Surdos¹ participantes daquele evento. Entre tradutores e espectadores com deficiência era ponto pacífico a importância do acesso à cultura e a urgência em desenvolver um material de referência sobre a elaboração de recursos de acessibilidade audiovisual. Já entre os realizadores de audiovisual a dúvida era quanto à manutenção da qualidade artística das obras acessibilizadas. Com base nesse questionamento e no meu interesse pelo cinema e por sua trilha sonora, envolvi-me com a pesquisa sobre o universo sonoro dessa arte, as suas funções na narrativa fílmica e a maneira de proporcionar aos espectadores Surdos e ensurdecidos uma experiência estética de cinema de qualidade.

Esta pesquisa embasa-se em três pilares principais: o primeiro está relacionado ao papel social e cidadão do trabalho do tradutor de tornar o audiovisual acessível à comunidade de pessoas com deficiência, promovendo sua inclusão; o segundo está relacionado ao caráter interdisciplinar da Tradução Audiovisual; o terceiro tem em vista a multiplicidade de códigos significativos (linguísticos e não-linguísticos) que compõem a obra cinematográfica.

¹ O termo Surdo com “S” maiúsculo é utilizado para destacar a posição desta pesquisa em respeito às especificidades linguísticas e culturais dos Surdos, assim como faz Castro Júnior (2011, p. 12).

Os estudos da acessibilidade audiovisual estão inseridos nos estudos da Tradução Audiovisual (TAV). Segundo Jorge Díaz-Cintas (2009, p. 1), a TAV é uma atividade profissional que remonta aos primórdios da história do cinema. Comumente, acredita-se que tenha surgido com o advento do cinema falado, contudo, a necessidade da tradução surgiu ainda na era do cinema mudo (1895–1927), quando as exibições eram acompanhadas por diálogos lidos por atores posicionados atrás da tela ou, até mesmo, por narradores que comentavam e explicavam o que se via nas imagens (CRONIN, 2009, p. 3). Os filmes mudos podiam trazer ainda inserções textuais, os intertítulos ou as cartelas de texto, os quais, consoante Josélia Neves (2005, p. 17), podem ser considerados os precursores da Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE).

Apesar de a atividade do profissional da TAV ser tão antiga quanto o próprio cinema, os estudos nessa área são relativamente recentes. Entre as décadas de 50 e 60 do século XX, as publicações e as pesquisas foram modestas, tendo a área experimentado um crescimento considerável, somente no fim daquele século, devido ao desenvolvimento das tecnologias e das mídias audiovisuais nas últimas décadas.

Nesse sentido, Jorge Díaz-Cintas destaca o aspecto independente e autônomo que a TAV adquiriu nos últimos anos, tornando-se uma área de pesquisa com suas próprias abordagens teóricas e terminológicas e objeto de inúmeras publicações, cursos de pós-graduação e conferências internacionais (DÍAZ-CINTAS, 2009, p. 7). Apesar dessa aparente independência, Romero Fresco (2006 *apud* DÍAZ-CINTAS, 2009, p. 7) lembra a heterogeneidade e a interdisciplinaridade da TAV, o que lhe traz contribuições de diversos outros campos, abrindo-lhe novos caminhos e proporcionando-lhe crescimento como área de pesquisa inesgotável.

Assim como Romero Fresco, Frederic Chaume (2004, p. 12) defende uma abordagem interdisciplinar da TAV, na qual os estudos da tradução e da linguagem cinematográfica devem ser combinados a fim de promover uma melhor compreensão dos múltiplos sentidos contidos nos textos audiovisuais. O autor defende que esses textos são construídos de acordo com convenções e regras próprias que transcendem àquelas da comunicação linguística. A linguagem cinematográfica, em sua complexidade, é constituída de uma série de códigos significativos (*signifying codes*), incluindo os códigos não-linguísticos como os sons e as imagens. Quanto às pesquisas em TAV, Chaume (2004) reforça a importância de uma abordagem interdisciplinar que permita uma análise rigorosa de seu objeto de estudo, considerando sempre sua natureza híbrida e composta por códigos significativos múltiplos que operam simultaneamente.

A pesquisadora Josélia Neves, que se dedica ao estudo da acessibilidade audiovisual, e sobretudo ao da LSE, defende, em sua tese *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing*, de 2005, a relevância da pesquisa sobre recursos de acessibilidade nos estudos da TAV para garantir às pessoas com deficiência o reconhecimento de sua dignidade e a igualdade de direitos. Para tanto, é importante que o tradutor de LSE leve em consideração as especificidades desse tipo de legenda e do produto a ser legendado, além disso, deve reconhecer as necessidades de seu público, que, como todo povo, é heterogêneo.

Quanto ao público-alvo da LSE, a presente pesquisa não pretende impor uma abordagem oralista que vê o Surdo a partir de uma deficiência a ser reabilitada, desconsiderando sua cultura e identidade (GUTIERREZ, 2011, p.39). Respeitando a alteridade do povo Surdo, a mesma busca apresentar a LSE, modalidade de tradução escrita, como uma ferramenta útil de acesso e aprendizado para o público Surdo bilíngue (que tem a LIBRAS como primeira língua e o português como segunda), o qual pode encontrar neste meio uma maneira de desenvolver e praticar a leitura e a escrita em português (SOUSA, 2015, p.40). Ressalto ainda a relevância de tal modalidade para aquele que perdeu a audição após certa idade e tem dificuldades para aprender a língua de sinais.

A presente pesquisa busca contribuir com os Estudos da Tradução ao trazer um olhar interdisciplinar em relação à tradução audiovisual acessível. Ela se justifica por tal razão, visto que é possível observar que, ao longo desses quase 60 anos de pesquisas voltadas à TAV (considerando a publicação dos primeiros artigos relacionados à pesquisa em TAV pela revista *Babel* em 1960), poucos autores se dedicaram a estudá-la também sob a perspectiva dos Estudos Cinematográficos, abordando a relação entre a elaboração da tradução e a compreensão, por parte do tradutor, da linguagem cinematográfica. Ademais, sob o ponto de vista da acessibilidade audiovisual, a maioria dos pesquisadores têm tratado dos parâmetros técnicos e linguísticos do processo tradutório, ignorando muitas vezes o aspecto estético e artístico da elaboração de traduções audiovisuais acessíveis.

Para aplicar os princípios da interdisciplinaridade da TAV, elaboro uma LSE do filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright. Dada sua rica trilha sonora — vencedora do Oscar de Melhor Trilha Sonora em 2007, inspirada nas do cinema clássico, procuro explorar não só os aspectos técnicos e linguísticos do processo de elaboração da LSE, mas também as especificidades do universo sonoro da obra.

A adaptação do romance homônimo de Ian McEwan (2011), *Desejo e Reparação* (2007), em inglês *Atonement*, narra a história do casal Cecília e Robbie, cujos destinos são marcados

por um testemunho malicioso de uma das personagens, Briony, de 13 anos. A menina, imatura para compreender o relacionamento entre sua irmã mais velha e o filho de uma das empregadas da casa, acaba denunciando o rapaz pelo estupro de sua prima Lola. Por essa razão, ele é sentenciado a cumprir três anos de prisão e, em seguida, a servir na Segunda Guerra Mundial. Com a prisão arbitrária de Robbie, Cecília rompe com a família e passa a trabalhar como enfermeira em um hospital de guerra em Londres, esperando pela volta de seu amado. Briony também se torna enfermeira, buscando, de alguma forma, reparar o sofrimento que causara. Cecília e Robbie finalmente ficam juntos, e Briony tem a chance de consertar o erro cometido contra a irmã e o rapaz revelando a verdade sobre o crime.

O filme teria um típico final feliz, porém isso é desconstruído à medida que os diferentes fragmentos de ponto de vista que permeiam a versão ficcional de Briony são expostos (ALVES, 2011, p. 76).

Tanto o romance de McEwan quanto o filme de Wright podem ser considerados obras de caráter metaficcional, ou seja, uma ficção dentro de uma ficção. Além de uma trama envolvente e fotografia exuberante, o filme de Joe Wright conta com uma rica trilha sonora composta por Dario Marianelli. Suas partituras apresentam influências de compositores do início do século XX (MARIANELLI, 2008) e se fundem a efeitos sonoros bem orquestrados, construindo uma nova camada de significação.

Considerando os múltiplos significados que imagens e sons representam na obra, proponho uma forma interdisciplinar de elaborar a LSE, conforme os parâmetros técnicos e linguísticos estabelecidos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016) e o estudo mais aprofundado das funções dos sons em uma obra cinematográfica.

Roman Jakobson (1995), em sua taxonomia, descreve três tipos de tradução: a tradução interlinguística, em que o texto de partida é traduzido para uma língua diferente; a tradução intralinguística ou reformulação, em que os textos de partida e de chegada estão na mesma língua; a tradução intersemiótica ou transmutação, em que textos verbais são traduzidos para meios não verbais. Julio Plaza (2003), por sua vez, estende a definição de tradução intersemiótica proposta por Jakobson desenvolvendo uma teoria que aprofunda os estudos semióticos e abarca a tradução audiovisual ao considerar como tradução intersemiótica também a passagem de outros sistemas de signos (sons e imagens) para textos verbais.

No caso do presente trabalho, serão realizadas a tradução intersemiótica e a tradução interlinguística dos *scripts* do filme, pois a obra escolhida tem o inglês como língua original.

Em relação à problemática que norteia esta pesquisa, a pergunta a ser respondida é: como legendar um filme para o público Surdo e ensurdecido de maneira a transmitir a riqueza de significados de sua trilha sonora, considerando as funções do som na construção da narrativa fílmica?

Dessa maneira, o objetivo geral desta dissertação é refletir sobre o processo de legendagem para Surdos e Ensurdecidos ao elaborar para o filme *Desejo e Reparação* (2007) uma Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE) que considere as funções dos efeitos sonoros e da música desse longa-metragem, os quais representam importante camada de significação na linguagem cinematográfica.

Quanto ao objetivo específico, esta pesquisa propõe-se a descrever as escolhas tradutórias feitas durante a elaboração da LSE do filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright, com base no conhecimento adquirido sobre as diversas funções do som na construção da narrativa fílmica e sobre os parâmetros de elaboração LSE, estabelecidos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016).

Para tal fim, este trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, enfoco a história do som no cinema e, depois, proponho uma reflexão sobre as diversas funções que o som desempenha na construção da narrativa fílmica. Para tanto, utilizei os conhecimentos de David Bordwell e Kristin Thompson (2008), Michel Chion (1994), Robert Stam (1981, 2003), Marcel Martin (2007), Luis Pérez-González (2014), Fernando Morais da Costa (2008) e do compositor sueco Johnny Wingstedt (2005).

O segundo capítulo está dedicado à TAV e à acessibilidade. Com base nas obras de Abé Mark Nornes (2007) e Luis Pérez-González (2014), exponho a evolução do cinema mudo para o sonoro e o surgimento das primeiras modalidades de tradução audiovisual. Logo após, fundamentando-me nos estudos de Jorge Díaz-Cintas (2003, 2008a, 2008b), Josélia Neves (2005, 2009, 2010), Vera Lúcia Santiago Araújo (2008, 2016) e Eliana Franco (2005, 2007, 2011), faço um apanhado sobre as pesquisas em TAV e suas modalidades. A terceira seção desse capítulo é dedicada à Tradução Audiovisual Acessível, suas modalidades e seu marco legal brasileiro. A quarta parte trata especificamente da LSE e dos parâmetros para sua elaboração de acordo com o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016). A quinta seção, dedicada à LSE e à sua relação com o universo sonoro do filme, está baseada nas pesquisas de Josélia Neves (2005, 2009 2010), Luis Pérez-González (2014), Ana Katarinna Nascimento (2017), bem como de Zoé de Linde e Neil Kay (1999).

No terceiro capítulo, descrevo a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho, tratando de sua motivação e do contexto em que ela se desenvolveu.

O quarto capítulo é dedicado à obra *Desejo e Reparação* (2007) e à sua LSE. Primeiramente, analiso a obra cinematográfica, apontando aspectos da narrativa, como o caráter metaficcional e os símbolos empregados pelo diretor. Em seguida, faço uma crítica do universo sonoro de *Desejo e Reparação* (2007), explicando como essa camada participa da construção dos significados da obra. Por último, apresento a descrição das legendas considerando os parâmetros de LSE estabelecidos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016), bem como as funções dos sons descritas no Capítulo 1. Para facilitar a sistematização da descrição mencionada, essa seção foi dividida nas subseções intituladas: Questões Técnicas, Questões Linguísticas, Questões Tradutória, como no Guia. Para cada, trouxe exemplos dos trechos mais desafiadores da legenda, explicando minhas escolhas de acordo com o conhecimento adquirido ao longo de minha pesquisa.

Por fim, em minhas considerações finais, busco defender a importância do desenvolvimento de mais pesquisas que se dediquem ao aprimoramento da qualidade estética e artística das traduções audiovisuais acessíveis, as quais devem levar em conta as especificidades de seu público-alvo e o caráter multimodal do produto audiovisual.

Capítulo 1 OS SONS NO CINEMA

1.1 Do cinema mudo ao sonoro: soluções e desafios

A história do som do cinema não começou, como muitos historiadores defendem, com a introdução da tecnologia do cinema sonoro, mas, sim, com a própria invenção do cinema (CAVALCANTI, 1985, p. 98). As exibições sempre foram acompanhadas por música e, por um período, por explicadores/narradores.

Desde a invenção do cinema, várias tentativas de sonorização do cinema foram desenvolvidas. Primeiro, se utilizou o fonógrafo, mas esse período não durou muito, pois os discos eram muito frágeis e a sincronização nunca era perfeita. Além disso, os filmes passaram a ser cada vez mais longos, o que exigia um número inviável de discos, que eram de difícil gravação e manutenção. A tentativa seguinte foi os *barkers*, explicadores/narradores que comentavam o filme (CAVALCANTI, 1985, p. 99).

Embora a narração ao vivo tenha sido largamente empregada em países da Ásia até o advento do cinema sonoro, na Europa e na América do Norte, a prática logo deu lugar aos filmes falados, *talkies*. Friso que filmes falados, comuns nos Estados Unidos durante as duas primeiras décadas do século XX, eram, essencialmente, filmes mudos cujas exibições eram acompanhadas por atores, posicionados atrás da tela, que interpretavam os diálogos simultaneamente às imagens. Esse tipo de exibição facilitava a compreensão da audiência, colaborando com a verossimilhança das representações filmicas. Apesar disso, os filmes falados foram logo abandonados em razão da inviabilidade econômica de sua produção e sua distribuição (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 39), pois não era financeiramente sustentável a contratação dos atores que acompanhavam todas as exibições. Contudo, era preciso encontrar uma alternativa, pois o público era cada vez mais exigente, e a compreensão das obras cinematográficas já passara a depender do uso da linguagem verbal.

Como o uso dos *barkers* não foi conveniente, fez-se necessário encontrar outra forma de incluir as informações que dependiam do canal sonoro. Assim, os diretores passaram a utilizar os intertítulos, também conhecidos como cartões de títulos. Esses trechos de texto, inseridos entre as cenas, informavam os espectadores sobre o local e o tempo das ações, além de expressar os sentimentos e as emoções dos personagens (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 41).

Apesar da resistência de muitos diretores em empregar a linguagem verbal para facilitar a compreensão de suas obras, o uso dos intertítulos teve um papel fundamental na popularização do cinema como meio de entretenimento, tendo colaborado para o grande crescimento da

indústria cinematográfica no início do século XX. Por mais de duas décadas, os intertítulos, usados para contextualizar, interpretar ou elaborar certos aspectos das imagens, foram a principal inovação da indústria cinematográfica (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 42). Com os intertítulos, criou-se uma uniformidade das informações do filme, o que era central para uma indústria baseada na produção para o consumo de massa. Ainda que de substancial importância, devido à crescente complexidade dos enredos, os filmes se tornaram grandes sequências de intertítulos conectadas por apenas algumas cenas (CAVALCANTI, 1985, p. 99).

Além dos intertítulos, os filmes mudos passaram a ser acompanhados por música, que tinha duas funções principais: disfarçar o barulho do projetor e criar uma atmosfera emotiva para o filme. Na medida em que o cinema se desenvolveu artisticamente, a música tornou-se cada vez mais elaborada e passou a desempenhar um papel cada vez mais importante no espetáculo cinematográfico, aumentando o número de músicos que acompanhavam cada exibição. As salas de exibição começaram a contratar orquestras que buscavam sincronizar a música com os momentos de maior dramaticidade dos filmes. Algumas obras previam trilhas sonoras musicais criadas ou adaptadas especialmente para o acompanhamento das projeções (CAVALCANTI, 1985, p. 100). Mesmo representando um ganho de expressividade para as obras, a utilização de músicos a cada exibição trazia dificuldades, como o cansaço dos músicos por terem que tocar ininterruptamente por longos períodos, os altos custos e os grandes esforços que os ensaios e a preparação para as apresentações exigiam.

Apesar das inúmeras tentativas de diretores e exibidores de incluir nos filmes uma camada expressiva por meio de explicadores, intertítulos e músicas, alguns diretores como Eisenstein e Griffith encontraram na montagem sua forma de expressão simbólica para compensar a falta do som. Martin (2007, p. 112) cita duas importantes obras: o filme *The Avening Conscience* (1914), de Griffith, que recorre a repetidos primeiros planos de um lápis batendo em uma mesa e de um pé martelando o chão, e *Outubro* (1928), de Eisenstein, que une uma sequência também de primeiros planos de botas de cossacos dançando e cortes rápidos de uma metralhadora disparando, ambos buscando evocar os sons de forma visual. Assim, o “visualmente ouvido”, na estrutura narrativa do filme, devia levar o espectador a uma concretização de um som imaginário, sugerido pela articulação nos planos (MARTIN, 2007, p.112).

Durante a era do cinema mudo, o simbolismo criado pela montagem por meio da sobreposição de primeiros planos explicativos foi a solução encontrada por alguns diretores para compensar a lacuna que a falta do som impunha à atividade cinematográfica (MARTIN,

2007, p. 112). Apesar das várias possibilidades de expressão simbólica desenvolvidas por diretores como Eisenstein e Griffith por meio da montagem, pode-se dizer que o cinema pedia o som. Eisenstein (1928, p. 85), grande defensor do cinema mudo, reconheceu que o som, tratado como um novo elemento da montagem, introduziria novos meios de enorme poder expressivo, solucionando os desafios enfrentados pelos diretores com relação a um método cinematográfico imperfeito que só trabalhava com imagens visuais. Assim, diante das exigências do público e dos inconvenientes apresentados por explicadores, intertítulos e orquestras, era preciso encontrar uma tecnologia que permitisse a sincronização dos sons com o filme.

Apenas no fim da década de 20 do século XX, o cinema testemunhou sua maior evolução do século: a incorporação de trilhas de som às sequências mudas. Pode-se dizer que a tentativa de criar uma tecnologia que unisse as imagens aos sons remonta aos primórdios da história do cinema, pois, ainda antes do lançamento do cinematógrafo francês pelos irmãos Lumière, Thomas Edison, nome norte-americano central da história do cinema, ao inventar o quinetoscópio, desejava conceber um aparato que projetasse as imagens e os sons dos eventos previamente gravados simultaneamente, o quinetofonógrafo (COSTA, 2008, p. 11). Devido ao insucesso da parte sonora de seu invento, em 1894, Edison apresentava o quinetofone, que tinha a função de executar a música concomitantemente à exibição das imagens animadas pelo seu quinetoscópio (COSTA, 2008, p. 11).

Nos anos seguintes à exibição de *Saída da Fábrica* (1895), dos irmãos Lumière, inúmeras tentativas de sincronizar a execução dos sons e das imagens foram apresentadas na Europa. No entanto, só na segunda metade da década de 20 do século XX, mais precisamente em 1925, que o estúdio da Warner Brothers começou a investir em um aparelho, desenvolvido pela Western Electric, que garantia a sincronização do som do filme, o Vitaphone. O equipamento, lançado em agosto de 1926 com a exibição de alguns curtas-metragens e do longa *Don Juan*, unia um toca-discos ao projetor (COSTA, 2008, p. 12). O aparelho da Western Electric, apesar de possibilitar a execução de sons e imagens sincronizados, não estava isento de falhas. Devido ao desgaste da projeção, o filme costumava se partir e precisava ser emendado, perdendo, assim, a sincronia labial. Era bastante comum também o disco riscar ou pular, exigindo que tudo fosse iniciado novamente.

Mesmo com as falhas do Vitaphone, em 1927, a Western Electric assinava acordos para a utilização de seu equipamento pelos cinco maiores estúdios norte-americanos (COSTA, 2008, p. 12). Em outubro do mesmo ano, estreava o filme *O Cantor de Jazz*, que trazia uma série de

números cantados por Al Jolson, com sincronismo entre sua voz e sua imagem. Maior sucesso daquele ano, *O Cantor de Jazz* é erroneamente considerado o primeiro filme sonoro da história. De acordo com Fernando Morais da Costa (2008, p. 12), o filme de Al Jolson é, em sua maior parte, um filme mudo, contando com a sonorização de apenas alguns números musicais e curtos trechos de fala do protagonista sobretudo. Na verdade, os personagens permanecem a maior parte do tempo silenciados, e o uso dos intertítulos continuou sendo essencial para a compreensão da narrativa.

Outros grandes estúdios se dedicaram a desenvolver tecnologias de sincronização das imagens e dos sons do cinema. Em 1927, a Fox Film Corporation fazia a primeira apresentação pública de seu aparelho, o Movietone, que já trazia a faixa sonora gravada na película. A solução da Fox apresentava o som gravado opticamente na parte lateral do filme, resolvendo alguns dos problemas do Vitaphone relacionados à falta de sincronismo entre disco e projetor. O uso do som ótico impôs aos estúdios uma série de desafios, pois as baixas frequências da chamada banda ótica comprometia as gravações com muitos ruídos. Para melhorar a inteligibilidade dos diálogos, a tecnologia de microfones teve de ser melhorada, e a contratação dos chamados instrutores de diálogos para a reeducação e o treinamento de voz dos atores teve de ser viabilizada (ELIAS, 2012).

Em janeiro de 1928, a Paramount lançou o primeiro filme totalmente sonoro, *Luzes de Nova York*. Três meses mais tarde, o estúdio produzia apenas filmes totalmente sonoros. Em setembro do mesmo ano, todos os estúdios já haviam feito a transição do cinema mudo para o sonoro (COSTA, 2008, p. 13).

Sobre a necessidade da presença do som na obra cinematográfica, Noel Burch afirmou (1969, p. 73): “Desde os primórdios da história do cinema, desde as primeiras projeções dos filmes de Méliès no subsolo de um bar parisiense, tanto público como realizadores sentiram a necessidade de um acompanhamento sonoro (musical) para as imagens, cujo silêncio parecia insuportável”.

O processo de evolução da camada sonora do filme trouxe alguns desafios, entre eles a dificuldade de utilização do som de forma criativa. Era preciso desenvolver uma linguagem para que o som fosse inserido em momentos-chaves da narrativa para expressar determinado significado e não criar apenas uma mimese da realidade. Alberto Cavalcanti (1985, p. 103) menciona que, nos primeiros anos do cinema sonoro, muitos diretores, empolgados pelas possibilidades da nova tecnologia, incluíam em seus filmes longos trechos de diálogos, tornando-os monótonos e pouco criativos. Para Cavalcanti, as falas são importantes, mas devem

ser empregadas em equilíbrio com os demais elementos sonoros (música e ruídos), que também carregam grande valor simbólico de expressividade se utilizados criativamente.

Essa nova camada de representação trazia consigo uma infinidade de possíveis sentidos. Assim, imagens, palavras, músicas e sons ambiente poderiam ser usados como recursos de representação para construir o novo mundo diegético, abrindo novas possibilidades para expressividade artística do cineasta (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 44).

É importante ressaltar que o surgimento do cinema sonoro impôs barreiras não só em relação a questões técnicas de produção, mas também em relação ao acesso para o público estrangeiro e para os Surdos, pois começou a excluí-los da experiência fílmica. Surge, a partir desse momento, uma maior necessidade da tradução audiovisual por meio das legendas, da dublagem e dos demais recursos de acessibilidade.

1.2 O som e a construção dos significados fílmicos

Embora impusesse uma série de desafios, o advento do som também significou novas possibilidades de representatividade. A partir do fim da década de 20 do século passado, o som (diálogos, ruídos e música) passou a fazer parte da linguagem cinematográfica, trazendo uma nova simbologia que integrou o universo significativo do filme. Gerárd Betton (1987, p. 38) defende que a estética do cinema se transformou profundamente com o advento do som, o qual surgiu para facilitar o entendimento da narrativa, aumentar a capacidade de expressão do filme e criar uma determinada atmosfera, completando e reforçando a linguagem imagética.

Quanto às contribuições do som ao cinema, Marcel Martin (2007) afirma que a banda sonora permitiu recriar no filme a impressão de realidade, conferindo maior autenticidade à imagem e dando-lhe credibilidade. Segundo Robert Stam (1981, p. 172), o cinema convencional (realista) utiliza o som com o intuito de completar e intensificar a impressão de realidade oferecida pelas imagens. O autor defende, em sua obra *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, que “As convenções do realismo [...] exigem que toda imagem esteja acompanhada pelos sons naturais gerados por essa própria imagem na vida real”.

Sobre a função de recriação da impressão de realidade desempenhada pelo som, o francês Michel Chion (1990, p. 5) cunhou o termo *Added Value* (valor agregado), que é o valor expressivo e informativo com o qual o som enriquece determinada imagem, de forma a criar a impressão de que está naturalmente incluído na imagem, engendrando, assim, uma ilusão do real. Cito um exemplo: agregar à imagem de um rosto neutro uma música alegre, meditativa ou de suspense faz o rosto assumir a característica proposta pela música. Ainda de acordo com o

autor (1990, p. 5), a impressão de realidade descrita pelo fenômeno do valor agregado ocorre principalmente quando imagem e som estão em “Sincrese”², ou seja, sincronizados.

Bordwell e Thompson (2008, p. 264) defendem que, como técnica cinematográfica poderosa, o som é capaz de aguçar os sentidos do espectador, tornando a experiência de assistir a um filme mais completa, pois é capaz de amplificar o poder mimético do cinema. É importante destacar que, assim como as imagens são manipuladas por meio de técnicas de edição e montagem para criar os efeitos desejados, os trechos de som ou de ausência dele também são minuciosamente construídos e inseridos no filme, sempre com uma infinidade de sentidos.

Para Marcel Martin (2007, p. 114), enquanto a camada imagética de um filme é constituída por uma sequência de fragmentos, a trilha sonora tem a função de reestabelecer sua continuidade. Assim, a música e demais efeitos sonoros são primordiais para conectar as cenas e dar fluidez às imagens. Robert Stam (1981, p. 172) afirma que o som completa a imagem com seus poderes evocativos e dinamiza o discurso narrativo camuflando a descontinuidade por meio do fluxo contínuo de som sobre os cortes. A função de dar maior fluidez aos fragmentos de imagem é facilmente percebida quando fazemos o exercício de abaixar completamente o som de um filme, tornando muito mais claros os cortes entre os planos.

Ao fazer o exercício proposto no parágrafo anterior, é possível imaginar a experiência de uma pessoa Surda ao assistir a um filme sem qualquer descrição da trilha sonora. Utilizando legendas como [Música melancólica e datilografar ritmado] ou “[Música melancólica continua]”, o tradutor fornece ao espectador Surdo a informação necessária para que este conecte as cenas e compreenda o clima pretendido pelo diretor.

O advento do som permitiu também que se abandonassem os intertítulos, que tinham como função trazer os diálogos e demais informações sobre contexto do filme, mas que interrompiam o fluxo as imagens. Consoante Martin (2007, p. 114), o som liberou a imagem de seu papel explicativo e permitiu que se consagrasse ao seu papel expressivo³, tornando desnecessária a representação visual daquilo que poderia ser dito ou evocado por meio do som.

A existência de som no filme também permitiu dar uma dimensão expressiva ao silêncio, o qual passou a desempenhar notável papel dramático na construção da narrativa, podendo assumir significados simbólicos como ausência, morte, perigo, angústia ou solidão (MARTIN, 2007, p. 115). Uma passagem silenciosa em um filme pode criar uma tensão quase que

² Neologismo criado por Michel Chion a partir dos conceitos de sincronismo e síntese e que se refere à ocorrência de dois fenômenos sensoriais simultâneos.

³ Martin refere-se à utilização da montagem com fins explicativos, como Eisenstein fazia ao sobrepor uma série de planos detalhe (botas de cossacos marchando) para suprir a falta do som.

insuportável, forçando o espectador a se concentrar na cena e esperar, em antecipação, o que está por vir (BORDWELL e THOMPSON, 2008, p.265). O filme *Desejo e Reparação* (2007) tem poucos momentos de silêncio, tanto em relação à música e aos efeitos sonoros, quanto aos diálogos. Quase sempre as cenas são acompanhadas por algum tipo de som. No entanto, existem dois momentos em que o silêncio foi utilizado pelo diretor de forma a reforçar o sentimento de desolação e tristeza. O primeiro exemplo é a ausência de palavras na cena trágica em que vários soldados chegam feridos ao hospital onde Briony trabalha. O segundo momento de silêncio avassalador é a cena em que Cecília surge flutuando na água, morta por afogamento.

Outra contribuição do som para o cinema descrita por Marcel Martin (2007, p.115) é a possibilidade de justaposição da imagem e do som em contraponto ou em contraste. Gérard Betton (1987, p. 39) também descreve a relação imagem e som, explicando que, quando há uma relação de contraponto, o som e a imagem são, alternadamente, fontes de informações específicas que remetem um ao outro, corroborando a expressão do significado pretendido. É possível dizer que em *Desejo e Reparação* (2007), por exemplo, a música tema da protagonista combinada com o datilografar ritmado, sobreposta às imagens da menina estão em contraponto, pois o som comenta e confirma a construção do perfil psicológico da personagem, criativo e fantasioso. A relação de contraste, por sua vez, é uma combinação contraditória de imagem e som, os quais possuem conteúdos opostos. Um exemplo de relação de contraste entre as linguagens imagética e sonora ocorre no filme *Psicopata Americano* (2000), quando o protagonista mata brutalmente seu chefe ao som de uma música dançante e alegre. Esse contraste é utilizado pela diretora Mary Harron para descrever a personalidade contraditória do protagonista e fazer que o espectador questione se o que vê é mesmo realidade.

O som pode contribuir na construção da narrativa por três vias: diálogos, ruídos (efeitos sonoros) e música. Na próxima seção, tratarei apenas dos ruídos e da música, pois são os tipos de som que carregam maior valor simbólico e apresentam os maiores desafios para os legendadores de LSE.

1.2.1 Os ruídos

Quanto aos ruídos, Marcel Martin (2007, p. 116) classifica-os como ruídos naturais e ruídos humanos. Os naturais são aqueles fenômenos sonoros percebidos na natureza, como o vento, o trovão, as ondas, o canto dos pássaros. Os ruídos humanos podem ser mecânicos, quando provenientes de, por exemplo, carros, locomotivas, aviões, ruídos de fábricas; palavras-ruído — sons de multidões ou conversas em que não é possível identificar as palavras, mas que

constituem o ambiente sonoro de algumas cenas — ou música-ruído, a música proveniente de um toca-discos ou rádio. É possível destacar em *Desejo e Reparação* (2007) um exemplo de música-ruído na cena em que Robbie escreve uma carta à Cecília enquanto toca em seu gramofone a ópera *La Bohème*, de Puccini. Essa importante cena possui grande valor simbólico, pois, nela, é revelado o amor entre os personagens por meio da construção imagem/som.

Martin destaca que, dependendo da intenção do diretor, os efeitos sonoros (ruídos) podem ser utilizados de forma realista ou não realista. Os realistas simplesmente reproduzem os sons dos objetos em cena. Segundo o autor, os ruídos não realistas, por sua vez, permitem explorar a dimensão simbólica do som. No filme *Desejo e Reparação* (2007), é possível identificar o uso não realista do som da máquina de escrever, o qual se combina à música tema da protagonista, Briony, para, em contraponto com as imagens, comentar o desenvolvimento psicológico dessa personagem, descrevendo sua personalidade criativa, fantasiosa e obsessiva.

1.2.2 A música

Marcel Martin (2007, p. 117) faz uma distinção entre a música-ruído e a música do filme. O autor considera música as canções e as melodias que não são justificadas por algum elemento da ação, ou seja, não fazem parte do universo diegético do filme. Diferente de uma melodia que tem origem em um rádio ou um toca-discos apresentado em cena, a música de um filme origina-se fora do universo da narrativa, sendo não-diegética.

Segundo Betton (1987, p. 47), a música tem uma importante função psicológica, reconhecida desde os tempos do cinema mudo, que é a de criar um estado onírico, uma atmosfera que inspira emoções nos espectadores. Martin (2007, p. 121) afirma que a música enriquece, comenta, corrige e até dirige a atmosfera do filme, servindo para dar à imagem maior expressividade. Ele ressalta que a música não deve ser utilizada como um “acompanhamento servil” da imagem, mas deve procurar explicitar plenamente as implicações psicológicas e existenciais das situações dramáticas.

Importante estudiosa das funções da música na narrativa cinematográfica, Cláudia Gorbman (1987, p. 05) assevera que a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o dentro do filme.

O compositor sueco Johnny Wingstedt, em sua tese *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia* (2005, p. 17), define uma série de classes, categorias e funções da música no cinema. Wingstedt destaca que, apesar de a

música ser um elemento que recebe pouca atenção do público, ela é sempre cuidadosamente elaborada pelo compositor para que, em colaboração com os demais elementos da obra, desempenhe seu papel expressivo, contribuindo para a compreensão da narrativa. Wingstedt defende que se a música de determinado trecho de um filme for alterada, outra narrativa aparecerá (2005, p. 54).

Com base em sua experiência profissional, o compositor desenvolveu uma classificação bastante pragmática da música no cinema baseada nas funções que ela desempenha na construção da narrativa. Wingstedt foi capaz de identificar quase quarenta funções, as quais subdividiu em onze categorias acomodadas em seis diferentes classes: a classe emotiva, a classe informativa, a classe descritiva, a classe guia, a classe temporal e a classe retórica.

Antes de tratar da classificação de Wingstedt, é necessário conhecer alguns conceitos sobre a origem do som no espaço fílmico, sabendo que ele pode vir do próprio universo da narrativa ou de origem externa. Quanto à origem, os sons podem ser distribuídos em duas categorias: os sons diegéticos, que têm sua fonte no mundo do filme, e os não diegéticos, que vêm de uma fonte externa ao universo da narrativa. São exemplos de sons diegéticos as falas dos personagens, os ruídos produzidos por objetos em cena e a música vinda de instrumentos ou rádios que aparecem no filme. Não diegético é a música adicionada para reforçar o efeito emotivo da cena. Nesse sentido, os sons não diegéticos não podem ser ouvidos pelos personagens do filme, mas apenas pelos espectadores (BORDWELL e THOMPSON, 2008, p. 279).

É importante lembrar que os significados expressos pelos sons também dependem de características como o volume, o tom e o timbre (BORDWELL e THOMPSON, 2008, p. 275). O volume, por exemplo, pode ajudar o espectador a situar a ação no espaço da cena, assim, quanto mais alto, mais próxima parece estar ocorrendo a ação que o produz. O volume da música e dos efeitos sonoros de um filme também é utilizado para guiar a percepção do espectador, de tal modo que o volume dos efeitos sonoros relacionados a determinadas ações aumenta ou diminui dependendo daquilo que deve receber a atenção de quem assiste.

Em *Desejo e Reparação* (2007), essa estratégia é usada, por exemplo, na cena em que Cecília e Robbie se encontram no café três anos após a prisão do rapaz. Enquanto Robbie, em seu uniforme militar, caminha pelo *lobby* do café, o som diegético (passos, vozes etc.) não é ouvido, apenas a música tema do casal em tom suave. Contudo, quando Robbie abre a porta que dá acesso ao café, a música é interrompida, e as vozes das pessoas presentes no local (som diegético) em volume alto são escutadas. A ausência de som diegético (silêncio) e o volume das

vozes manipulam a emoção do espectador, criando uma sensação de expectativa em relação ao encontro do casal.

Em outras ocasiões, o recurso de manipulação do volume da música não-diegética é utilizado pelo diretor, juntamente com o zoom da câmera, para guiar a atenção do espectador e criar sensações. Em uma primeira ocasião, a música aumenta à medida que a imagem se aproxima do bilhete escrito por Robbie para Cecília. Neste momento, o espectador experimenta a tensão e a ansiedade sentidas por Robbie ao se dar conta de que entregara a Briony o bilhete em que confessava o desejo que ele sentia por Cecília. Já em um segundo momento, o zoom da câmera e o volume progressivo da música não-diegética (música-tema de Briony e datilografar ritmado) são utilizados para guiar a emoção do espectador, criando tensão e ajudando-o a compreender o desenvolvimento da personalidade manipuladora e obsessiva da protagonista. Este tipo de manipulação do som e sua LSE são exemplificados na última sessão deste trabalho.

Saliento que o espaço da ação narrativa não se restringe àquilo que o espectador vê em cena, portanto o som diegético pode ser *onscreen* ou *offscreen*, dependendo de sua fonte ser vista em quadro ou não. O som é diegético *offscreen* ocorre, por exemplo, em uma cena em que vemos no rosto de um personagem sua reação ao ouvir uma porta bater fora do quadro. Segundo Bordwell (2008, p. 279), o som diegético *offscreen* pode criar a ilusão de um espaço maior do que aquele que realmente é visto no quadro e moldar as expectativas do espectador quanto ao desenrolar da ação. O som diegético pode ser ainda interno, quando vem da mente de um dos personagens, ou externo, quando parte de algum objeto ou algum personagem do universo do filme.

Muitas vezes, contudo, a distinção entre os sons diegéticos e não diegéticos pode ter suas fronteiras distorcidas a fim de criar uma linguagem, gerando emoções nos espectadores e construindo significados. Na primeira cena de *Apocalypse Now* (COPOLLA, 1979), por exemplo, o som das hélices do ventilador do quarto do Capitão Willard (Martin Sheen) se confundem com as hélices do helicóptero (diegético interno, pois vem da memória do personagem), e a música *The End*, de The Doors, pode ser considerada não diegética como um comentário sobre a ação, mas também pode ser classificada como diegética interna por fazer parte da subjetividade da fantasia do personagem. Em *Desejo e Reparação* (2007), essa distorção das fronteiras entre som diegético e não diegético pode ser percebida uma série de vezes. Tratarei desta característica do filme de Wright na seção dedicada ao universo sonoro da obra.

Figura 1 – Imagens sobrepostas do rosto de Willard, do helicóptero, das hélices do ventilador e das explosões de napalm.

Trilha Sonora: *The End*, do The Doors, e ruídos do ventilador.



Fonte: Captura de tela

1.2.2.1 Classificação da música segundo sua função

Com base em sua experiência como compositor para cinema, o músico e estudioso Johnny Wingstedt desenvolveu uma classificação para a música não diegética baseada em suas funções narrativas. Ele ressalta, entretanto, que a música diegética e os efeitos sonoros também podem desempenhar funções narrativas e, portanto, podem ser classificados segundo as classes por ele estabelecidas.

Nesta seção, mostro apenas um resumo da classificação de Wingstedt. No quarto capítulo, farei uma descrição de trechos da legenda elaborada e relacionarei alguns exemplos às funções aqui descritas, justificando minhas escolhas ao longo do processo de legendagem.

Wingstedt classifica a música do cinema da seguinte forma:

- I) Classe Emotiva
 - a) Categoria Emotiva

A classe emotiva é constituída apenas pela categoria emotiva, contudo, é elemento fundamental da estrutura da narrativa, presente, em algum nível, na maioria dos casos em que a música é utilizada no filme. As funções que desempenha são principalmente descrever ou revelar os sentimentos de personagens; estabelecer relacionamento entre personagens; dar credibilidade à cena, fazendo que o público se envolva emocionalmente com a história como se fosse algo real; criar uma atmosfera emotiva; ludibriar os espectadores e criar expectativa (WINGSTEDT, 2005, p. 06).

II) Classe Informativa

Composta por três categorias (WINGSTEDT, 2005, p. 06):

- a) Comunicar significados: esclarece situações ambíguas; comunica pensamentos não verbalizados de algum personagem; reconhece ou confirma a interpretação dos espectadores de uma determinada situação.
- b) Comunicar valores: evoca uma época ou um contexto cultural; indica *status* social (como ocorre em algumas propagandas).
- c) Estabelecer reconhecimento: engloba a música que representa cada personagem de um filme, sua música tema (*leitmotiv*). O *leitmotiv*⁴ é um elemento musical que se repete, diversas vezes, durante um filme, sendo empregado para representar um personagem, um relacionamento ou uma situação.

III) Classe Descritiva

Está relacionada à classe informativa em alguns aspectos, contudo, enquanto esta expressa significados de forma passiva, na classe descritiva, a música descreve o contexto ou as atividades de forma ativa. Ela se difere também da classe emotiva, pois descreve o mundo real e não as emoções (WINGSTEDT, 2005, p. 07). Essa classe possui duas categorias:

- a) Descrever o contexto: a música normalmente é usada para descrever atributos da natureza. Combinada aos demais elementos da narrativa, entre eles os efeitos sonoros diegéticos, a música assume significados bastante específicos. As funções dessa categoria incluem estabelecer a atmosfera física, como a hora do dia ou a estação do ano; descrever o contexto físico da ação, como uma floresta, o mar ou uma grande cidade.
- b) Descrever atividade física: A música ilustra os movimentos. Ela pode ser sincronizada com os movimentos da ação em cena ou o espectador pode supor que haja movimento mesmo que não seja mostrado pelas imagens.

⁴ [...] um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definida de maneira a reter sua identidade se modificada em ocorrências subsequentes e cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, um objeto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou qualquer outro elemento em uma obra dramática. Um *leitmotiv* pode estar musicalmente inalterado no seu retorno, ou alterado no ritmo, estrutura intervalar, harmonia, orquestração ou acompanhamento e pode também estar combinado com outros *leitmotifs* de maneira a sugerir uma nova situação dramática (WHITTALL, 2001, s.p, minha tradução).

IV) Classe Guia

Ela inclui funções em que a música direciona o olhar, os pensamentos e a mente do espectador. Essas funções ganharam maior relevância com as novas mídias, em sistemas interativos, onde o som serve como ferramenta para a navegação ou guia do usuário (WINGSTEDT, 2005, p. 07). A Classe Guia tem duas categorias:

- b) Indicativa: Artificio musical de indicação, o qual se dá pela combinação do elemento musical e do elemento visual. Tem como função direcionar a atenção do espectador ou focalizar algum detalhe específico.
- c) Mascaramento: Ao contrário da categoria indicativa, que chama atenção para algum detalhe, o efeito de mascaramento, originalmente, tinha a função de cobrir o som do projetor, que podia distrair o espectador. Hoje, o mascaramento é utilizado para aprimorar ou esconder elementos fracos da narrativa, como uma atuação ruim. Na publicidade, por exemplo, a música (um *jingle*) pode ser usada a fim de tornar o texto mais interessante.

V) Classe Temporal

Está relacionada à dimensão temporal da música. Assim como as classes emotiva e descritiva, a temporal está sempre presente quando há música em um filme (WINGSTEDT, 2005, p. 8). O autor a divide em duas categorias:

- d) Criar continuidade: A música pode conectar cenas, sequências e, até mesmo, criar sentido de continuidade do início ao fim do filme. Um *leitmotiv* (música tema), por exemplo, pode ter a função de dar continuidade a todo o filme, pois se repetirá conectando diferentes momentos de um personagem ou um relacionamento.
- e) Definir estrutura e forma. O uso de longos silêncios ou músicas mais rápidas, por exemplo, pode afetar a percepção do espectador em relação ao tempo e à velocidade da narrativa. A música usada para criar expectativa do que está por vir, além de constituir dimensão emotiva e descritiva, também manipula a percepção de tempo do espectador.

VI) Classe Retórica

Essa classe é constituída por apenas uma categoria, a retórica, na qual a música, muitas vezes, se impõe à narrativa e a comenta. Por exemplo, quando a música imita uma gargalhada para comentar uma cena engraçada.

Reconhecidas as funções e a riqueza semiótica do som na obra cinematográfica, concluo que é impossível tratar da tradução audiovisual sem falar do universo sonoro do filme a ser legendado. O legendador deve sempre ter em mente que o cinema, como linguagem artística, carrega uma infinidade de sentidos que devem ser levados em consideração no momento da tradução. O cinema, sobretudo o sonoro, trouxe consigo a necessidade da tradução não só para possibilitar o acesso dos espectadores falantes de outras línguas, mas também daqueles com algum tipo de deficiência sensorial.

Capítulo 2 - TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ACESSIBILIDADE

A tradução audiovisual é quase tão antiga quanto o próprio cinema. Ainda na era do cinema mudo, o trabalho de profissionais era necessário para traduzir o conteúdo dos intertítulos das obras a serem enviadas para outros países. Contudo, foi com o surgimento dos *talkies*, filmes falados, que a tradução se tornou ferramenta indispensável para promover a carreira internacional e a acessibilidade das produções cinematográficas.

A possibilidade de acesso ao conteúdo audiovisual pela população falante das mais distintas línguas por meio da TAV fez do cinema uma forma de entretenimento e um instrumento de promoção de um estilo de vida e de ideologias políticas. Assim, os Estados Unidos e a Alemanha, por exemplo, utilizaram o cinema como instrumento de propaganda, divulgando seus valores políticos e ideológicos. De acordo com Pérez-González (2014), a escolha entre a dublagem e a legendagem como modalidade de TAV passa por questões econômicas, políticas e ideológicas. A dublagem, por exemplo, apesar de se tratar de um método mais caro, possibilita a substituição total do áudio original por um na língua de chegada, permitindo a censura de conteúdo indesejado.

Díaz-Cintas (2009, p. 4) afirma que a dublagem e a legendagem são as modalidades de TAV mais conhecidas, no entanto, hoje, existe uma série de outras que já foram descritas por autores como Luyken (1991), Yves Gambier (1996 e 2003) e Díaz-Cintas (1999 e 2005). Entre elas, está a legenda interlingual ou aberta, a legenda intralingual, a legendagem ao vivo ou em tempo real, a supralegendagem ou legenda eletrônica, a dublagem, a dublagem intralingual, o *voice-over* ou a meia-dublagem, a interpretação consecutiva, a interpretação simultânea, a interpretação de sinais, o comentário livre, a tradução simultânea, a tradução de roteiro e a audiodescrição (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 2).

Nos últimos anos, principalmente a partir da ratificação da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU), vem sendo elaborada, em muitos países, uma nova legislação que reconhece e assegura os direitos desses indivíduos à plena e efetiva participação na sociedade em igualdade de oportunidades (BRASIL, 2010, p. 22). No Brasil, foram publicados, desde 2000, uma série de instrumentos legais, sendo a Lei n.º 13.146/2015, conhecida como Lei Brasileira de Inclusão (LBI), o marco da legislação na área.

Acompanhando as exigências legais de acessibilidade à informação e à cultura, os estudos da TAV vêm desenvolvendo novas linhas de pesquisa e tecnologias cujo objetivo é promover o acesso ao audiovisual para a população com deficiência. As modalidades de tradução

audiovisual acessível se tornam, cada vez mais, objeto de estudo de pesquisadores que buscam aprimorar técnicas e parâmetros para a elaboração de traduções de qualidade.

Esta pesquisa tem como foco o aprimoramento do processo de elaboração de LSE a partir de uma visão interdisciplinar que se preocupa não só com parâmetros técnicos, mas também com caráter o multimodal do conteúdo audiovisual, que tem seu sentido construído por diversos códigos significativos (CHAUME, 2004, p. 16).

2.1 O Cinema e a história da Tradução Audiovisual

Em seus primórdios, o cinema era uma forma de arte essencialmente visual, sendo as histórias contadas por meio das imagens. Na falta do som e de uma linguagem verbal, o único recurso do ator era seu corpo, por isso ele utilizava gestos amplos e expressões faciais exageradas para representar os sentimentos e as emoções dos personagens (NORNES, 2007, p.89). A linguagem e as técnicas cinematográficas, como iluminação, enquadramento e montagem, eram desenvolvidas a fim de promover maior expressividade e legibilidade à movimentação corporal e facial dos atores. Segundo os defensores do cinema mudo, era essa legibilidade extralinguística que conferia ao cinema seu potencial de internacionalização (NORNES, 2007, p. 90).

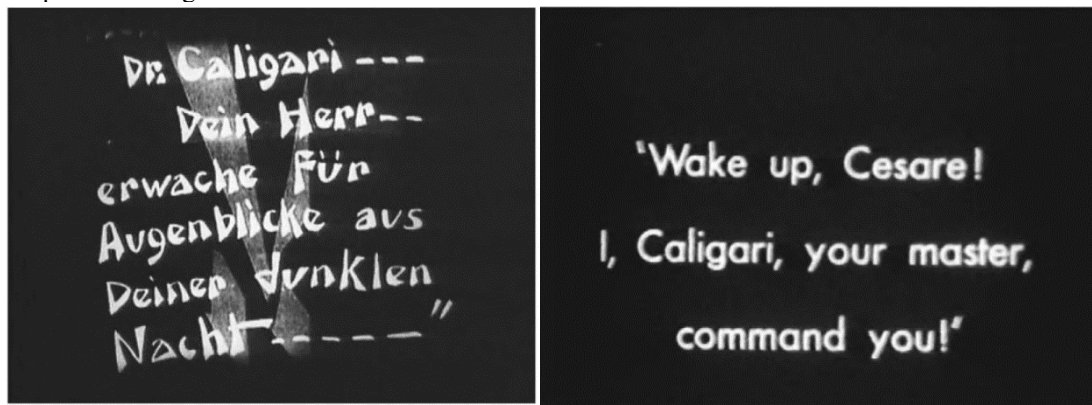
De certa forma, o trabalho do tradutor audiovisual é quase tão antigo quanto o próprio cinema. Ainda na era do cinema mudo, com a introdução dos intertítulos, surgiu a necessidade de traduzi-los para a distribuição internacional das obras cinematográficas. Era um processo simples aparentemente, pois bastava traduzi-los para a língua de chegada, fotografá-los e reeditá-los nos filmes. Nornes (2007, p. 90) chama atenção para o fato de que esses intertítulos podiam, por exemplo, assumir o caráter de mecanismos de censura e domesticação cultural.

Alguns produtores começaram produzindo suas próprias versões traduzidas para diferentes línguas, entretanto, elas recebiam diversas críticas quanto à qualidade da tradução. Por isso, muitos estúdios passaram a disponibilizar aos exibidores estrangeiros suas obras com apenas alguns intertítulos na língua fonte para serem utilizados apenas como modelos, além de uma lista dos demais intertítulos na língua original para que fossem traduzidos para a língua de chegada. Nesse processo de tradução, os intertítulos originais passavam por diversas adaptações para tornar seu conteúdo mais compreensível ou adequado para a cultura de chegada (NORNES, 2007, p. 101).

Nornes (2007, p. 104) afirma que os intertítulos não eram simples cartões com inserções textuais, pois contavam com variações de fontes, cores e *design*, o que os tornavam verdadeiras

obras de arte. Os desenhos que emolduravam o texto e o uso de diferentes fontes colaboravam com a construção do significado fílmico. O aspecto artístico dos intertítulos tornava o processo de tradução mais complexo e mais caro. Em razão disso, a característica artística dos intertítulos costumava ser deixada de lado quando se traduzia uma obra cinematográfica.

Figura 2 – Intertítulos de *The Cabinet of Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920). O intertítulo original traz fonte com características expressionistas e ornamentação. O intertítulo em inglês simplificou o original alemão.



Fonte: NORNES, 2007, p. 105

Nas primeiras décadas da história do cinema, em decorrência da tradução, o mercado cinematográfico mundial era basicamente dominado por produções norte-americanas e europeias. Em 1912, 80% dos títulos lançados eram norte-americanos. Durante a Primeira Guerra Mundial, as obras norte-americanas inundaram o mercado europeu, deixando as antes prolíficas indústrias cinematográficas em ruínas (NORNES, 2007, p. 92)

O advento do som impôs grandes dificuldades comerciais a todas as indústrias cinematográficas. Hollywood, que, até o início da década de 20 do século passado, foi uma indústria financeiramente bem-sucedida, graças à sua crescente capacidade de exportação de produções audiovisuais, também foi atingido. Apesar da introdução da linguagem escrita (os intertítulos) na estrutura semiótica dos filmes mudos ter, de alguma forma, limitado a universalidade das obras, a tradução e a gravação de seus cartões de intertítulos eram feitas de forma fácil e barata. O som, entretanto, trouxe novos obstáculos à distribuição internacional das obras cinematográficas, prejudicando inclusive a dominação americana no mercado audiovisual europeu (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 45).

Hollywood experimentou diversas novas formas para tornar seus filmes multilíngues e satisfazer as demandas do público estrangeiro por filmes em suas próprias línguas. Entre as práticas experimentadas por Hollywood havia o método de filmagem multilíngual, por meio do qual eram produzidas versões da mesma história em línguas diferentes utilizando elencos de

diferentes origens. Essa prática foi rapidamente abandonada devido ao seu alto custo (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 46).

Utilizando-se de equipamentos de pós-sincronização para melhorar a qualidade do som do filme, foi possível inserir nas obras uma faixa sonora que traduzia (dublava) os diálogos originais na língua de chegada. Surgiu, assim, a dublagem na forma atual. Como regra principal, a dublagem deveria estar sempre perfeitamente sincronizada com o movimento dos lábios dos atores (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 50).

A legenda, segundo Pérez-González (2014, p. 46), surgiu no final da década de 20 do século XX com a manipulação dos filmes de celuloide. Os distribuidores sobrepunham à película do filme uma segunda camada com as legendas. Nos últimos anos daquela década, já era comum usar essa versão moderna dos intertítulos para apresentar a tradução dos diálogos originais da obra. Naquela fase inicial, as questões técnicas de elaboração da legenda e suas implicações já eram discutidas, bem como os parâmetros de edição da legenda, como a exclusão, a condensação e a adaptação a fim de sincronizá-la com as falas dos personagens. Como hoje, a indústria priorizava a sincronia entre a imagem e a legenda.

O aperfeiçoamento de estratégias de tradução audiovisual foi responsável, portanto, por recuperar a capacidade de internacionalização das obras produzidas em diversos países; sobretudo das norte-americanas, que voltaram a dominar o mercado audiovisual de todo o mundo. Assim, os Estados Unidos voltaram a promover todo um estilo de vida, além de valores políticos e ideológicos, representados na ação diegética (do filme) (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, P. 47).

Assim com a tradução dos intertítulos do período mudo, a dublagem e a legendagem serviram de instrumentos de censura e domesticação cultural, promovendo determinados valores políticos e ideológicos. A adoção pelos países de uma ou outra forma de tradução audiovisual (dublagem × legendagem) dependia de suas agendas nacionais. Segundo Pérez-González (2014, p. 49), a dublagem, o método mais caro, é, até hoje, escolhido por países que pretendem ter uma comunidade monolíngue. De acordo com o autor, esse método tem sido usado em países como a França para promover uniformidade linguística, em detrimento dos dialetos regionais e das línguas faladas pelas minorias. Pérez-González menciona ainda que a predominância da dublagem na Alemanha, Itália e Espanha, durante 1930 e 1940, foi promovida pelos regimes fascistas. Nesses países, a dublagem (com alteração do conteúdo dos diálogos) tornou-se ferramenta de censura, de forma que removiam aquilo que não julgavam adequado à ideologia da época. Em países soviéticos e asiáticos, por exemplo, o método de

voice-over era o mais usual, talvez, por que não julgavam que seu idioma pudesse estar ameaçado ou, talvez, pelo método ser mais barato que a dublagem. A legenda, por outro lado, tornou-se bastante comum em países ricos com altos índices de alfabetização (países nórdicos) e uma comunidade bilíngue (Holanda e Bélgica) e em países mais pobres, como Portugal, Grécia, Irã e os árabes, os quais não podiam arcar com os custos dos demais métodos de TAV. Pérez-González (2014, p. 53) defende, portanto, que a escolha por cada país de uma modalidade de TAV está diretamente relacionada ao seu contexto cultural, político e econômico.

Desde a introdução do som, o audiovisual testemunhou uma série de mudanças em relação ao seu processo de produção e distribuição, tendo a TAV acompanhado essa evolução. Nos anos 60 do século passado, por exemplo, as modalidades de dublagem e legendagem foram largamente utilizadas para a tradução do conteúdo a ser transmitido pela tv. Já no início de 90 do século XX, o advento da cultura digital ocasionou importantes inovações em relação à distribuição do audiovisual, que passou a adotar um modelo não linear, no qual as fronteiras entre produção e consumo tornaram-se menos rígidas, e a tradução audiovisual passou a ser uma atividade mais colaborativa, em que a própria audiência começou a consumir e a produzir materiais traduzidos (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 54).

2.2 A pesquisa em tradução audiovisual (TAV) e suas modalidades

Os primeiros estudos em TAV foram realizados, ainda que de forma bastante superficial, nas décadas de 50 e 60 do século XX. As duas décadas seguintes foram marcadas por certa letargia (DÍAZ-CINTAS, 2003, p. 192) e, na década de 90, o mundo presenciou grande efervescência na área. Nos últimos 30 anos, em razão de uma verdadeira revolução digital, a indústria audiovisual tem fornecido solo fértil para um número crescente de estudos acadêmicos na área da TAV, além de promover o desenvolvimento da atividade profissional dos tradutores audiovisuais (DÍAZ-CINTAS, 2009, p. 1).

Jorge Díaz-Cintas (2009) considera a década de 90 do século XX os anos dourados da TAV. Esse período contou, por exemplo, com a publicação de obras como *Translating for the Media* (1998), editada por Yves Gambier, e *Subtitling — A new university discipline*, de Henrik Gottlieb (1992). Naquela época, foram realizadas diversas conferências internacionais sobre o tema e criados, em todo o mundo, vários programas de graduação e pós-graduação sobre dublagem, legendagem e acessibilidade audiovisual.

Para Josélia Neves (2009, p. 151), desde os anos 50 do século XX, a TAV começou a ser tratada como tema autônomo e independente da tradução literária e de outras áreas dos estudos

da tradução. O foco deixou de ser a contraposição entre dublagem e legendagem, voltando-se para a análise do discurso, as limitações técnicas da tradução e as especificidades da audiência. Neves (2009, p. 151) afirma que a tradução audiovisual deverá seguir as tendências do próprio mercado audiovisual, que deixou de produzir para uma audiência inespecífica e passou a moldar seu produto de acordo com as necessidades de pequenas e distintas audiências.

Consoante Díaz-Cintas (2009, p. 4), até para aqueles que têm certo domínio da língua estrangeira, as produções audiovisuais podem impor uma série de obstáculos para sua compreensão, como a velocidade dos diálogos, o uso de termos dialetais, as sobreposições de falas, os sotaques, as gírias, os sons diegéticos e a música são alguns exemplos dos tipos de dificuldades que o espectador pode encontrar em um produto audiovisual. Dessa forma, fica visível a necessidade da TAV.

Díaz-Cintas (2009, p. 4) aponta duas abordagens possíveis para a tradução da linguagem falada da obra original: a forma falada (dublagem, *voice-over* ou a audiodescrição) e a forma falada em escrita (legendagem, legendagem para Surdos e Ensurdidos, supralelegendagem usada no teatro). Às abordagens descritas por Díaz-Cintas, incluo a possibilidade de transformar a forma falada em língua de sinais por meio da janela de interpretação de sinais, importante modalidade de TAV que permite acessibilidade de conteúdos audiovisuais para a comunidade Surda. Mesmo sendo tema recente dos estudos da TAV, a janela de interpretação de língua de sinais tem sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas. Nesse sentido, Raphael Pereira dos Anjos, em sua dissertação Cinema para LIBRAS: reflexões sobre a estética cinematográfica na tradução de filmes para Surdos (2017), propõe um modelo de Janela de LIBRAS que contempla as especificidades linguísticas inerentes às línguas de modalidade visuoespacial, observando as premissas estéticas das obras cinematográficas e o respeito à Cultura Surda.

A diferença entre as modalidades da dublagem e do *voice-over* está, basicamente, no fato de a dublagem substituir o áudio original da obra por uma faixa pré-gravada na língua de chegada, não sendo possível ouvir a faixa de áudio original; já o *voice-over*, também costuma ser uma faixa pré-gravada, porém mantém o áudio original em um volume mais baixo ao fundo e o sobrepõe com uma faixa sonora na língua de chegada.

Além da substituição total da faixa sonora em língua estrangeira por uma na língua de chegada, é característica importante da dublagem o sincronismo labial, necessário para fazer que a audiência acredite na ilusão de que o personagem esteja falando na sua língua. Por isso, a dublagem é chamada em países de língua inglesa, de *lip-sync translation* ou simplesmente de *lip-sync* (sincronismo labial) (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 8). De acordo com Araújo e

Franco (2011, p. 08), a dublagem é a modalidade de TAV mais popular no Brasil, tendo sido escolhida pela televisão brasileira por um motivo social: a tentativa de os filmes e os programas serem entendidos também pelo público analfabeto, muito numeroso no país. A dublagem é tradicionalmente empregada para traduzir programas de ficção.

O *voice-over*, diferente da dublagem, não é uma modalidade muito popular no Brasil, sendo comumente utilizado para traduzir programas não ficcionais, como programas de entrevista e documentários. Nesses casos, é possível ouvir tanto a faixa de áudio estrangeira em volume mais baixo quanto a sua tradução. Outra distinção entre essa modalidade de TAV e a dublagem é o fator da sincronia, pois apesar do *voice-over* estar em sincronia com a duração das falas, normalmente começando alguns segundos após o áudio original, ele não precisa acompanhar perfeitamente o movimento labial dos falantes (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p.12).

A audiodescrição, modalidade de TAV, que insere no filme uma locução roteirizada que descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens (NAVES, *et al.*, 2016, p.15), também pode ser usada para traduzir em palavras as impressões visuais de obras de arte, peças teatrais, espetáculos de dança e eventos esportivos, de forma a tornar a obra acessível às pessoas com deficiência visual. Essa modalidade será abordada com mais detalhes na seção sobre Tradução Audiovisual Acessível desta dissertação.

Quando a TAV implica a transformação da forma falada em escrita, é possível mencionar, entre as várias modalidades, a legenda (para ouvintes), a Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE), foco desta pesquisa, e a supralegendagem. Enquanto a legenda para ouvintes (legenda comum) apresenta, em formato escrito, na parte inferior da tela, os diálogos originais e outros elementos linguísticos da imagem, como placas e *banners*, a LSE requer a inserção de informações que dependem do canal auditivo, como a identificação dos falantes e dos defeitos sonoros. A supralegendagem (*surtitling*), mais conhecida nos meios artísticos brasileiros como legendagem eletrônica, é utilizada para traduzir de forma escrita peças de teatro, musicais, óperas e mostras de cinema, tendo de ser exibida acima do palco, por isso o nome supralegendagem (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 07). Apesar de muito comum em vários países, a legenda eletrônica é pouco popular no Brasil, e há, ainda, poucos estudos acadêmicos sobre essa prática profissional (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 07). As modalidades de tradução audiovisual acessível serão tratadas em mais detalhes na seção seguinte desta dissertação.

É importante ressaltar que a escolha entre as diferentes modalidades de TAV se deve a diversos fatores, como os hábitos e os costumes do público alvo, a provisão financeira disponível para elaboração da tradução, o gênero do conteúdo a ser traduzido, o formato de sua distribuição e, principalmente, o perfil da audiência (DÍAZ-CINTAS; ANDERMAN 2009, p. 05).

2.3 A Tradução Audiovisual e a Acessibilidade

Com o desenvolvimento de novas tecnologias e a elaboração de melhores práticas de acessibilidade, a TAV tem buscado acompanhar o surgimento de um cenário globalizado que pretende a inclusão das pessoas com alguma deficiência. Assim, por meio de modalidades como a LSE, a audiodescrição e a janela de interpretação de língua de sinais, tem sido viável promover o empoderamento do público com deficiência, permitindo-lhe acesso de qualidade à informação e ao entretenimento.

De acordo com o Censo IBGE (2010), 45,6 milhões de pessoas, o equivalente a 23,9% da população brasileira, apresentavam algum tipo de deficiência; aproximadamente, 35,8 milhões tinham algum nível de deficiência visual; 9,8 milhões apresentavam deficiência auditiva. Essas estatísticas tendem a crescer à medida que aumenta a expectativa de vida e a população envelhece, tornando as medidas de acessibilidade essenciais em todos os âmbitos a fim de permitir que as pessoas exerçam sua cidadania e vivam com dignidade.

Nos últimos dezoito anos, uma série de instrumentos legais foram elaborados para assegurar e promover os direitos das pessoas com deficiência no Brasil. No âmbito da acessibilidade, destaco a Lei n.º 10.048/00 e a Lei n.º 10.098/00, regulamentadas pelo Decreto n.º 5.296/04, o qual estabeleceu normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida (NAVES *et al.*, 2016, p.12).

Em seu artigo 8º, esse decreto define acessibilidade como

a condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, **sistemas e meios de comunicação e informação**, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2004, grifo meu).

Ainda que seja um instrumento legal bastante antigo, o Decreto n.º 5.296/04, em seu artigo 8º, II, expõe uma acepção bastante moderna do termo “barreira”: qualquer entrave ou

obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento, a circulação com segurança e a possibilidade de as pessoas se comunicarem ou terem acesso à informação. Esse conceito foi posteriormente tratado pela Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2007), instrumento-chave da Organização das Nações Unidas (ONU) para defesa e promoção dos direitos das pessoas com deficiência em todo mundo.

Em relação ao acesso aos sistemas e meios de comunicação e informação, o Decreto n.º 5.296/04 estabeleceu, em seu artigo 53º, §2º, que uma norma complementar do Ministério das Comunicações, a ser editada posteriormente, deveria prever:

a utilização, entre outros, dos seguintes sistemas de reprodução das mensagens veiculadas para as pessoas portadoras de deficiência auditiva e visual:

I - a subtítuloção por meio de legenda oculta;

II - a janela com intérprete de LIBRAS; e

III - a descrição e narração em voz de cenas e imagens (BRASIL, 2004)

Essa previsão veio em junho de 2006 com a publicação da Portaria n.º 310 do Ministério das Comunicações, que aprovava a norma complementar 001/2006 sobre recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão.

No ano seguinte, a Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo foram ratificados em Nova York. Sendo o primeiro tratado de Direitos Humanos do século XXI, essa convenção pode ser considerada um marco histórico em relação à inclusão das pessoas com deficiência. Nos anos seguintes, por meio do Decreto Legislativo n.º 186/2008 e do Decreto Executivo n.º 6.949/2009, a convenção foi ratificada pelo Congresso Nacional brasileiro e incorporada ao nosso ordenamento jurídico com *status* de norma constitucional. Esse instrumento envolveu diferentes esferas do governo e da sociedade civil que se organizaram para o seu processo de construção, redação, articulação e aprovação (NAVES *et al.*, 2016, p. 13).

Na Convenção (2007, p. 09), assume-se que a deficiência não diz respeito a limitações individuais, mas sim às barreiras impostas às pessoas com deficiência pelas atitudes e pelo ambiente. Em seu preâmbulo consta que “a deficiência é um conceito em evolução e que resulta da interação entre pessoas com deficiência e as **barreiras devidas às atitudes e ao ambiente** que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas” (NAVES *et al.*, 2016, p. 13, grifo meu).

Com base nessa definição, a deficiência ganha uma dimensão social, pois esclarece que o fator limitador é o meio em que a pessoa está inserida e não a deficiência em si, portanto, são as barreiras criadas pelas atitudes do resto da sociedade e pelo ambiente que comprometem a participação ativa das pessoas com deficiência no cotidiano de sua comunidade. Assim, no intuito de derrubar essas barreiras, introduziu-se o conceito de Desenho Universal, que conforme o texto da Convenção (2007, p. 27), consiste “[em] produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados, na maior medida possível, por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou projeto específico”.

O desenho universal, segundo os autores do *Guia de Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 13), deve ser um princípio estruturante para a formulação de políticas que tenham como princípio a democratização do acesso à cultura e a equiparação de oportunidades, o que reflete também na indústria cinematográfica e nos recursos para o acesso aos seus produtos.

No que tange o acesso à cultura, a Convenção da ONU (2007, p. 58) estabelece, em seu artigo n.º 30, que os Estados Partes devem reconhecer o direito das pessoas com deficiência de participar na vida cultural em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, tendo acesso aos bens culturais, aos locais de realização de eventos, a programas de televisão, a cinema, a teatro e a outras atividades culturais, em formatos acessíveis.

Considerando-se o marco legal brasileiro e suas disposições em relação à acessibilidade cultural, é importante destacar o Plano Nacional de Cultura (PNC), que prevê, segundo a meta 29, alcançar, até 2020, 100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais, de forma que esses espaços atendam aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvam ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência.

Infelizmente, essa meta dificilmente será atingida no prazo estipulado. De acordo com o Relatório 2016 de Acompanhamento das Metas (2017, p. 48), o desempenho da Meta 29 é insatisfatório, ou seja, menos de 50% dos equipamentos culturais foram capazes de cumprir a meta até o ano de aferição (2016). A análise desse documento mostra, na realidade, que apenas 9% desses equipamentos (museus e bibliotecas) relataram o cumprimento dos requisitos legais de acessibilidade. Em relação ao cinema, contudo, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), responsável pela regulamentação e pela fiscalização do cumprimento da legislação referente à atividade cinematográfica, incluindo sua exibição, informou não ter sido possível aferir o quantitativo de equipamentos atendendo aos requisitos de acessibilidade.

Quanto aos instrumentos legais específicos do campo do audiovisual, destaco o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM), da ANCINE (2013), o qual estabelece uma série de metas e indicadores para o período de 2011 a 2020, envolvendo toda a cadeia produtiva do audiovisual no sentido de promover a acessibilidade, em especial por meio do “*closed caption*” e da audiodescrição. A Diretriz n.º 6 do PDM determina a construção de “um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a **proteção às minorias** (2013, p. 90, grifo meu), aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural”.

Nesse sentido, a Meta 6.3 desse plano prevê a “ampliação da acessibilidade dos portadores de necessidades especiais ao cinema”. Ela se refere tanto à acessibilidade física dos locais de exibição para cadeirantes quanto ao acesso ao conteúdo audiovisual para pessoas com deficiência auditiva e visual. Já a Meta 6.4 trata da fruição de programas de televisão pelas pessoas com deficiência visual por meio da audiodescrição, que foi regulamentada também em 2010 pela Portaria n.º 188 do Ministério das Comunicações.

Esse plano da ANCINE representou um importante avanço no sentido de promover o acesso ao audiovisual às pessoas com deficiência, no entanto, o instrumento não previa especificamente a inserção da janela de interpretação da língua de sinais em conteúdos audiovisuais, a qual foi incorporada à legislação por meio da Instrução Normativa n.º 116, de 18 de dezembro de 2014 (NAVES *et al.*, 2016, p. 14). Com a publicação da IN n.º 116/2014, houve a regulamentação da acessibilidade das produções financiadas por recursos públicos geridos pela ANCINE. Contudo, por quase dois anos, existiu uma lacuna no que se referia à distribuição e à exibição de produções audiovisuais. Então, em 13 de setembro de 2016, a ANCINE publicou a IN n.º 128, que estabeleceu que as salas de exibição comercial deveriam dispor de tecnologia assistiva voltada à fruição dos recursos de legendagem, legendagem descritiva (termo empregado pela ANCINE), audiodescrição e LIBRAS — Língua Brasileira de Sinais, dando liberdade ao exibidor de escolher a tecnologia mais adequada para sua realidade. Tanto a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI), que entrou em vigor em 1º de janeiro de 2016, quanto a IN n.º 128/2016 estabeleceram prazos de quatro e dois anos, respectivamente, para que todas as salas de cinema passassem a oferecer, em todas as sessões, recursos de acessibilidade para a pessoa com deficiência.

Quando as publicações acadêmicas na área de acessibilidade audiovisual são comparadas às instruções normativas da ANCINE, é observável alguns conceitos equivocados. O principal

deles é a acepção de legendagem, que segundo a IN n.º 132/2017, corresponde à transcrição, em língua portuguesa, dos diálogos e de demais elementos da obra audiovisual, quando necessário para a compreensão pelo público em geral. No meio acadêmico, é sabido que a legenda é um trabalho minucioso de interpretação e adaptação do tradutor a fim de possibilitar a melhor compreensão do conteúdo audiovisual pela audiência.

Tendo em vista as dificuldades de distribuidores e exibidores de entrar em um consenso quanto às tecnologias e aos formatos que deveriam ser utilizados para disponibilizar o conteúdo audiovisual de forma acessível, a ANCINE instituiu, mais uma vez, a Câmara Técnica sobre Acessibilidade. Seguindo as recomendações dessa Câmara, em 17 novembro de 2017 a IN n.º 128/ 2016 foi alterada pela IN n.º 137/2017, adiando, para o fim de 2018 e 2019, a implementação de tecnologia assistiva para a fruição dos recursos de acessibilidade. Entretanto, após pressão da Câmara Técnica de Acessibilidade, que é composta por exibidores, distribuidores e servidores da agência, a ANCINE publicou, em 21 de dezembro de 2017, a IN n.º 140, que suspende, até 16 de agosto de 2018, as disposições de que trata o artigo 5º da IN n.º 128/2016, a saber:

Cabe ao distribuidor disponibilizar ao exibidor, com recursos de acessibilidade de legendagem, legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais da obra audiovisual, cópia de todas as obras audiovisuais por ele distribuídas.

Parágrafo único. É livre a escolha pelo distribuidor das tecnologias assistivas disponibilizadas nas cópias por eles distribuídas, desde que a escolha tecnológica:

- I – Não induza a concentração na prestação de serviço de fornecimento de tecnologias assistivas ao mercado de salas de exibição;
- II – Não inviabilize o acesso às cópias pelos exibidores. (BRASIL, 2016)

Apesar das dificuldades de implementação, todos os instrumentos legais mencionados, fruto da luta de cidadãos conscientes da necessidade da democratização do acesso à cultura e à informação, representaram um avanço bastante significativo na promoção dos direitos individuais das pessoas com deficiência. Talvez, nenhum deles tenha sido tão relevante para o país quanto a LBI. Seguindo os preceitos da Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, a LBI, em seu capítulo IX, prevê que as pessoas com deficiência tenham direito à cultura em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, devendo ser garantido o acesso aos bens culturais em formatos acessíveis. Além disso, aponta que é vedada a recusa de oferta de obra intelectual em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer

argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual (Lei n.º 13.146/2015, art. 42º, §1º).

O Brasil possui um marco legal abrangente em relação à acessibilidade cultural e, sobretudo, ao audiovisual (NAVES *et al.*, 2016, p. 15). No entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido até ele ser atendido satisfatoriamente. Nesse sentido, é papel do governo, da sociedade, da cadeia produtiva do audiovisual e da academia monitorar e cobrar o cumprimento efetivo dos preceitos legais que asseguram a igualdade de oportunidades e o exercício pleno dos direitos e liberdades das pessoas com deficiência.

Quanto à área acadêmica e à de profissionais da tradução audiovisual, Josélia Neves (2009, p. 152) diz que a tecnologia e as políticas de inclusão implicam novos desafios, exigindo que eles aprendam a lidar com diferentes ferramentas e audiências específicas, que não devem ser vistas como minorias, mas como parte de uma realidade fragmentada. Franco e Araújo (2011, p. 4) também reforçam a importância de se rever as modalidades de TAV:

por causa do novo cenário que se impôs desde o começo do novo século, em que leis de acessibilidade para o audiovisual forçaram a tecnologia a pensar em novos recursos que tornassem a comunicação nesse meio acessível a pessoas com deficiência auditiva e visual.

Diante disso, o tema dos recursos de acessibilidade audiovisual é inserido nos estudos da tradução, pois dublar e legendar para o público estrangeiro compartilha da mesma ideia de acessibilidade que a LSE, a audiodescrição e a janela de interpretação de língua de sinais. Independentemente de serem traduções interlinguais, intralinguais ou intersemióticas, todas permitem o acesso à informação e ao entretenimento que antes eram herméticos. O que muda é apenas o público-alvo (DÍAZ-CINTAS, 2005 *apud* FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 4).

As modalidades da LSE, a audiodescrição e a janela de interpretação para língua de sinais são, hoje, temas de inúmeras pesquisas e publicações que buscam sistematizar técnicas e parâmetros de elaboração. Nesse sentido, surgiu, em 2015, com a realização do I Encontro Latino-Americano de Legendas e Audiodescrição, pela Secretaria do Audiovisual/MinC, a demanda de profissionais da tradução e do audiovisual para o desenvolvimento de um guia que pudesse ajudá-los a elaborar e avaliar conteúdos acessibilizados. Esse encontro teve a participação de palestrantes das Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade Estadual do Ceará (UECE), bem como de profissionais do mercado de tradução audiovisual e representantes da Sociedade Civil Organizada.

Inteirados das demandas expostas no encontro, servidores da Secretaria do Audiovisual e algumas palestrantes se comprometeram a criar um grupo de trabalho para elaborar a publicação solicitada. Fizeram parte da equipe de elaboração e publicação do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016) a idealizadora do projeto e assessora técnica em Acessibilidade do Audiovisual (SAv/MinC), Sylvia Regina Bahiense Naves; a coordenadora-geral da OSCIP Mais Diferenças, Carla Mauch; Charles Rocha Texeira, então doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB; Élide Gama Chaves, então doutoranda do Programa de Pós-Graduação em linguística Aplicada da UECE; Lívia Maria Villela de Mello Motta, doutora em linguística aplicada pela PUC-SP e criadora do projeto Ver com Palavras; Patrícia Tuxi, então doutoranda na área de Teoria e Análise Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da UnB; Raphael Pereira dos Anjos, então mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB; Saulo Machado Mello de Souza, mestre em linguística pela UnB; Soraya Ferreira Alves, pós-doutora com projeto sobre formação de audiodescritores pela UECE e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB; Vera Lúcia Santiago Araújo, professora dos Programas de Pós-Graduação em linguística Aplicada e em Educação da UECE; Virgílio Soares da Silva Neto, então mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB, e eu. Foram convidadas também duas consultoras: Elizabet Dias de Sá, gerente de coordenação do Centro de Apoio Pedagógico para o atendimento às pessoas com deficiência visual de Belo Horizonte, pós-graduada em audiodescrição pela Universidade Federal de Juiz de Fora; e Liliana Barros Tavares, audiodescritora e então doutoranda em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

O objetivo do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016) não foi exaurir esse tema que, ainda, demanda longo caminho de pesquisas e aprimoramento, mas, sim, prover tradutores, realizadores de audiovisual e estudantes com um material de referência bem estruturado, de fácil compreensão e aplicação a fim de possibilitar o acesso de pessoas com deficiência a traduções de qualidade, que lhes permitam experiência estética do cinema (NAVES *et al.* 2016, p. 11). Com intuito de suprir profissionais e pesquisadores com informações sobre as modalidades de tradução audiovisual acessível, o Guia foi dividido nos capítulos Audiodescrição, Janela de Interpretação de Língua de Sinais e Legenda para Surdos e Ensurdidos, sendo cada capítulo subdividido em Questões Técnicas, Questões Linguísticas e Questões Tradutórias. O conteúdo do Guia foi a compilação de resultados de diversas pesquisas conduzidas pelos estudiosos e profissionais envolvidos em sua elaboração.

O primeiro capítulo do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 15) aborda a audiodescrição, que é definida como

uma modalidade de tradução audiovisual, de natureza intersemiótica, que visa tornar uma produção audiovisual acessível às pessoas com deficiência visual. Trata-se de uma locução adicional roteirizada que descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens.

A elaboração dos roteiros de audiodescrição devem seguir uma série de parâmetros técnicos, linguísticos e tradutórios que colaboram na compreensão do material audiovisual pela comunidade cega. De acordo com o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016), as unidades narrativas devem ser incluídas entre os diálogos e não devem interferir nos efeitos musicais e sonoros da obra. Para tanto, podem ser ligeiramente adiantadas ou atrasadas em relação à cena para dar informações necessárias ao andamento da narrativa, desde que não antecipem fatos ou façam versões do que está previsto. Apesar de sucinta e objetiva, a descrição deve ter a entonação correta para cada momento e tipo de obra narrada.

Além da audiodescrição, no Brasil, as produções audiovisuais devem contar com a janela de interpretação de língua de sinais, ou seja, a LIBRAS, segunda língua para as pessoas Surdas do país, estabelecida pela Lei n.º 10.436/02 e o Decreto n.º 5.626/05.

No *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016, p. 16), a janela de interpretação de língua de sinais consiste no

espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), na qual o conteúdo de uma produção audiovisual é traduzido num quadro reservado, preferencialmente, no canto inferior esquerdo da tela, exibido simultaneamente à programação.

Semelhante à audiodescrição, uma janela de interpretação de línguas de sinais de qualidade deve seguir parâmetros técnicos, linguísticos e tradutórios, respeitando especificações de dimensão da janela, posição na tela, iluminação, cor do fundo, posicionamento do intérprete e seu vestuário e uso da linguagem. O Guia ressalta também a importância de a tradução ser realizada por um intérprete de língua de sinais (TILS) devidamente habilitado. No caso de exibição na TV, ela tem de respeitar as medidas apresentadas pela Associação Brasileira de Normas Técnica, NBR 15290:2016 (NAVES, *et al.*, 2016).

O último capítulo do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* enfoca a LSE, a qual define como (NAVES *et al.*, 2016, p. 16)

tradução das falas de uma produção audiovisual em forma de texto escrito, podendo ocorrer entre duas línguas orais, entre uma língua oral e outra de sinais ou dentro da mesma língua. Por ser voltada, prioritariamente, ao público Surdo e ensurdecido, a identificação de personagens e efeitos sonoros deve ser feita sempre que necessário.

Como as outras modalidades, a LSE deve seguir parâmetros técnicos, linguísticos e tradutórios que devem ser pensados simultaneamente durante sua elaboração. A LSE será tratada mais detalhadamente na próxima seção deste capítulo.

2.4 A Legenda para Surdos e Ensurdecidos (LSE)

Muitos acreditam que o surgimento da LSE, como é conhecida atualmente, ocorreu entre as décadas de 70 e 80 do século XX quando os Estados Unidos e o Reino Unido desenvolveram, quase que simultaneamente, dois sistemas que permitiam a inclusão de legendas fechadas para televisão. Nos Estados Unidos, a legenda fechada passou a ser conhecida como *Closed Captioning* e, no Reino Unido, como *Teletext Subtitling*. Apesar de esses dois sistemas terem desenvolvido soluções e estratégias de legendagem usadas até hoje, é certo que se tornarão obsoletas rapidamente em nossa era digital, quando o audiovisual está disponível não só nas salas de cinema e televisão, mas também na internet, em vídeo-game, entre outros (NEVES, 2005, p. 107).

Antes de analisar os parâmetros de elaboração da LSE, estabeleço o que a difere da legenda para ouvintes e do *Closed Caption* que é o termo equivocadamente utilizado por diversos instrumentos legais brasileiros para definir a LSE.

Corroborando o entendimento de autores europeus como Ivarsson e Carroll (1998), Karamitroglou (1998), Díaz-Cintas e Remael (2007) e Neves (2007), o Guia defende que a LSE deve seguir alguns parâmetros semelhantes àqueles pensados para os espectadores ouvintes (NAVES *et al.* 2016, p. 42). No Brasil, as legendas para espectadores que escutam não podem ultrapassar o limite de duas linhas, devem ter um número de caracteres compatível com a velocidade de leitura do espectador, estar normalmente no centro da tela e ser apresentada em blocos. Caso a velocidade da fala dos personagens seja muito rápida, o conteúdo deverá ser

editado para que o espectador possa ter tempo de ler a legenda, olhar para as imagens e compreender a obra (NAVES *et al.*, 2016, p. 42).

Atualmente, a legenda para ouvintes é confeccionada com o uso de *softwares* que permitem a marcação ou a divisão das falas em legendas (*spotting ou cueing*), a tradução, a revisão e a pré-visualização do filme legendado (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p. 06). Para a elaboração das legendas para ouvintes no Brasil, costuma-se seguir parâmetros bastante parecidos com os europeus, que estabelecem que as legendas normalmente não devem ter mais de duas linhas, ter até 37 caracteres em cada uma, aproximadamente, 145, 160 ou 180 palavras por minuto. Há entre esses parâmetros uma distinção: na Europa, a permanência da legenda em tela é de até seis segundos, já no Brasil, esse limite é de apenas quatro segundos (NAVES *et al.*, 2016, p. 46).

Para seguirmos, faz-se necessário explicar a diferença entre a legenda aberta, a legenda fechada, o *Closed Caption* e a LSE. A legenda para ouvintes costuma ser do tipo aberta, ou seja, está sempre visível na tela, como a legenda que vemos nos cinemas. Contudo, a legenda para ouvintes também pode ser encontrada na modalidade fechada, requerendo que o espectador escolha visualizá-la, por exemplo, ao assistir a um conteúdo em DVD ou programa de Tv a cabo.

É comum que se confunda a legenda fechada com o *Closed Caption*, pois este também se trata de um tipo de legenda que precisa ser habilitado pelo espectador, distinguindo-se da legenda fechada comum no sentido de que traz informações adicionais como a identificação dos falantes e a descrição de alguns sons.

O *Closed Caption* é muito comum na televisão aberta brasileira, contudo, não é o modelo ideal de acessibilidade para o público Surdo. Apesar de trazer a explicitação de informações que dependem do canal auditivo (identificação dos falantes e descrição dos sons), este tipo de legenda traz uma transcrição das falas palavra por palavra, não se preocupando em respeitar parâmetros observados pela LSE, como o número de linhas, velocidade, segmentação e edição.

Até hoje, a LSE, mesmo sendo tema de inúmeras pesquisas e publicações acadêmicas, não é vista pelos realizadores de audiovisual e pelo governo brasileiro como algo diferente de uma simples transcrição das falas. As professoras Vera Lúcia Araújo e Ana Katarinna Nascimento (2011, p. 02) discutem, em seu artigo “*Investigando parâmetros de legendas para Surdos e Ensurdidos no Brasil*”, que a Portaria n.º 310/2006, do Ministério das Comunicações, não faz distinção entre a LSE e a legenda oculta (fechada), a qual é descrita, no item 3.2 da Portaria, como “**transcrição** em português dos diálogos, efeitos sonoros e outras

informações que não poderiam ser percebidas ou entendidas pelos deficientes auditivos” (BRASIL, 2006, grifo meu).

Ao analisar a LSE oferecida pelas emissoras de TV e distribuidoras de filmes brasileiras, as pesquisadoras encontraram uma série de problemas que podem impedir a compreensão do conteúdo audiovisual pelos Surdos, como o fato de as transcrições serem palavra por palavra, não estarem em sincronismo com a fala e/ou a imagem e não contarem com qualquer tipo de edição do conteúdo (condensação), o que resulta em legendas com mais que as duas linhas preconizadas por D’Ydewalle *et al.* (1987 *apud* ARAÚJO e NASCIMENTO, 2011, p. 4). Esses problemas podem prejudicar o movimento de deflexão, no qual o espectador lê as legendas e observa as imagens para poder harmonizá-las e, assim, assistir confortavelmente a uma produção audiovisual.

2.4.1 Questões Técnicas na elaboração da LSE

No que tange às questões técnicas na elaboração da LSE, estas se assemelham aos parâmetros básicos de qualquer tipo de legenda, como o número de linhas, a velocidade, o formato, a marcação (início e fim das legendas), a duração, as convenções lexicais, sintáticas e tipográficas e a posição das legendas em tela, contando com especificidades características da modalidade acessível, que é a identificação dos falantes e dos efeitos sonoros entre colchetes (NAVES *et al.*, 2016, p.43). A explicitação dos efeitos sonoros, no que concerne seu conteúdo artístico e estético, será tratada na seção sobre as questões tradutórias.

Quanto ao número de linhas e caracteres por linha da LSE, os autores do Guia concordam com as pesquisas de D’Ydewalle *et al.* (1987), que preconiza o uso de legendas de até duas linhas e no máximo 37 caracteres em cada uma.

Para uma boa recepção, a velocidade da legenda deve ser compatível com a velocidade da fala traduzida. Segundo a pesquisa de D’Ydewalle *et al.* (1987), existem três velocidades de legenda possíveis para que um espectador assista confortavelmente a uma produção audiovisual: 145, 160 e 180 palavras por minuto (ppm). Caso a velocidade de fala seja maior de 180 ppm, faz-se imprescindível editar o conteúdo a fim de que ele seja compreendido pelo espectador no tempo disponível (NAVES *et al.* 2016, p. 43). Díaz-Cintas e Remael (2007, p. 97-99) transformaram a medida de palavras por minuto em caracteres por segundo, parâmetro empregado por programas de legendagem como o Subtitle Workshop e o AEGISUB, este utilizado durante esta pesquisa para a elaboração da legenda do filme *Desejo e Reparação* (2007). Baseados na regra europeia dos seis segundos, Díaz-Cintas e Remael (2007) elaboraram

três tabelas com a velocidade em palavras por minuto, o tempo dividido em caracteres por segundo em relação ao *frame* ou quadro e a localização da legenda (*apud NAVES et al.*, 2016, p. 43).

Tabela 1 – Relação caracteres por segundo na regra europeia

145 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres
	01:00	16	02:00	29	03:00	44	04:00	58	05:00	71
01:04	17	02:04	32	03:04	46	04:04	60	05:04	71	
01:08	18	02:08	34	03:08	48	04:08	62	05:08	73	
01:12	20	02:12	36	03:12	50	04:12	64	05:12	73	
01:16	23	02:16	38	03:16	52	04:16	65	05:16	74	
01:20	25	02:20	40	03:20	54	04:20	67	05:20	74	
160 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres
	01:00	17	02:00	31	03:00	48	04:00	63	05:00	75
	01:04	18	02:04	34	03:04	50	04:04	65	05:04	75
	01:08	20	02:08	37	03:08	53	04:08	67	05:08	76
	01:12	23	02:12	40	03:12	56	04:12	69	05:12	76
	01:16	26	02:16	42	03:16	58	04:16	71	05:16	77
	01:20	28	02:20	44	03:20	60	04:20	73	05:20	77
								06:00	78	
180 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres
	01:00	17	02:00	35	03:00	53	04:00	70	05:00	78
	01:04	20	02:04	37	03:04	55	04:04	73	05:04	78
	01:08	23	02:08	39	03:08	57	04:08	76	05:08	78
	01:12	26	02:12	43	03:12	62	04:12	76	05:12	78
	01:16	28	02:16	45	03:16	65	04:16	77	05:16	78
	01:20	30	02:20	49	03:20	68	04:20	77	05:20	78
								06:00	78	

Fonte: DÍAZ-CINTAS e REMAEL, 2007, p. 97–99 (*apud NAVES et al.*, 2016, p. 44)

Por exemplo, se uma fala tem um segundo, e a velocidade desejada é de 145 palavras por minuto, a legenda deverá ter até 16 caracteres. Caso a velocidade desejada seja de 160 ou 180 palavras por minuto, a legenda poderá ter até 17-18 caracteres por segundo (CPS). A velocidade da legenda deverá ser definida de acordo com o meio (cinema, *DVD*, tv), o tipo de produto (filme, série, desenho animado) e o público-alvo (adulto, criança, Surdos e ensurdecidos) (QUEIROZ ASSUNÇÃO, 2017, p. 31). Os autores do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 44) afirmam que as primeiras pesquisas sobre parâmetros de legendagem para Surdos no Brasil preconizavam uma velocidade lenta de 145 palavras por minuto. Contudo, uma pesquisa mais detalhada, conduzida pela professora Vera Lúcia Santiago Araújo, da Universidade Estadual do Ceará, tendo recebido a colaboração de trinta e quatro surdos de quatro regiões do Brasil como grupo de teste, mostrou que filmes com velocidades mais altas também teriam uma boa recepção se a legenda fosse adequadamente segmentada (ARAÚJO; NASCIMENTO, 2011). Baseada nas conclusões da pesquisa mencionada, esta dissertação tomou como parâmetro a velocidade de legenda de 180 palavras por minuto.

Em relação ao formato, a legenda pode assumir três formas: semelhante a um retângulo, possuindo quase o mesmo número de caracteres em ambas as linhas; semelhante a um triângulo,

possuindo mais caracteres na linha de baixo; semelhante a um triângulo invertido, possuindo mais caracteres na linha de cima, formando (ARAÚJO; ASSIS, 2014, p. 162).

Tabela 2 – Formatos da legenda

Formato	Legendas
Em forma de retângulo	-[Briony] Virá assisti-la? -[Robbie] Não sei se seria...
Em forma de triângulo invertido (com a linha de cima maior)	[Cozinheira] Espero que não nos incomode hoje, Srta. Briony.
Em forma de triângulo (com a linha de cima menor)	-[Robbie] Guardei todas. -[Briony] Mesmo assim, venha.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

A marcação de uma legenda é a determinação do tempo de sua entrada e saída em tela. O ideal é que essa marcação esteja sincronizada com o ritmo das falas do filme, considerando-se as pausas, as interrupções e os demais elementos que caracterizam a naturalidade das falas. Uma fala muito longa pode ser dividida em mais de uma legenda, enquanto períodos mais curtos podem ser agrupados para evitar o estilo telegráfico (DÍAZ-CINTAS e REMAEL, 2007, *apud* NAVES *et al.*, 2016, p. 45). O perfeito sincronismo entre falas e legendas pode ser feito com o uso de um cronômetro, conhecido no meio da TAV como Time Code Reader (TCR), que ajuda a localizar a entrada das falas pelas horas, pelos minutos, pelos segundos e pelos *frames* ou quadros.

Figura 3- Filme com TRC



Fonte: Arquivos do Laboratório de Tradução Audiovisual – LATAV (UECE) (NAVES *et al.*, 2016, p. 45)

Na figura acima, a imagem do gato apareceu em uma hora, vinte minutos, quarenta e três segundos no primeiro quadro. Essa marcação pode ser feita também por meio de programas de legendagem, como o Subtitle Workshop ou AEGISUB.

O tempo de permanência da legenda em tela, conforme a Tabela 1, não pode ser inferior a um segundo nem superior a seis segundos, pois, se não obedecido esse parâmetro, há o risco de o espectador não ter tempo suficiente para ler a legenda ou lê-la duas vezes, se permanecer por muito tempo em tela, ultrapassando o tempo da fala ou do som que traduz (NAVES *et al.*, 2016, p. 46). Ao elaborar a LSE de *Desejo e Reparação* (2007), utilizei o parâmetro brasileiro de apenas quatro segundos (NAVES *et al.*, 2016, p. 46), por isso, é fundamental esclarecer que, por essa razão, as falas que ultrapassaram esse tempo foram divididas em dois blocos de legenda distintos.

A legenda, assim como qualquer texto, deve obedecer a convenções lexicais, sintáticas e tipográficas (DÍAZ-CINTAS e REMAEL, 2007, p. 102 *apud* NAVES *et al.*, 2016, p. 46). A legenda também segue algumas regras específicas. A tabela 3 mostra uma comparação entre o uso de pontuação em textos escritos convencionais e em legendas.

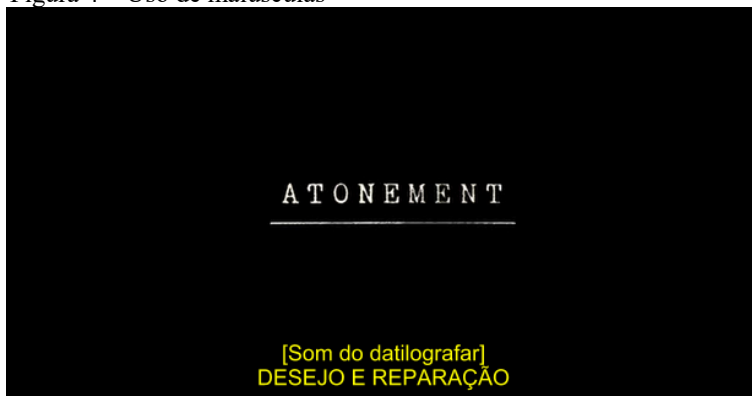
Tabela 3 – Pontuação na Legendagem

Sinal de Pontuação	Texto Escrito Convencional	Legendagem	Exemplo
Vírgula	Indica pausa ou aposto.	Uso igual, se a vírgula vier dentro da mesma legenda. (Ex. 1) Entre legendas, ela é desnecessária, porque a transição de uma legenda para outra já indica pausa. (Ex. 2)	Ex 1 Em todo caso, vou te mandar um outro artigo. Ex 2 Nossa, já foi complicado pra gente que estava ali perto imagino pra você.
Ponto-final	Indica fim de pensamento.	Indica que não há continuação na legenda.	Ex 3 Não terá equipamento pra todos.
Dois-pontos	Introduz ou anuncia algo.	Uso igual.	Ex 4 Ficamos com as mãos na cabeça, pensando: "para onde vou?".
Aspas	Reproduz as exatas palavras de alguém.	Uso Igual.	Ex 5 Ele disse: "quer vender?" Eu disse não.
Exclamação	Dá ênfase para indicar raiva, ironia, surpresa, alegria ou desgosto.	Deve ser usado somente se for extremamente necessário para que a pontuação não perca a força. Na maioria das vezes, as imagens já dão o efeito emotivo.	Ex 6 Se devolver, o Ruço não me deixa com ele!
Interrogação	Sinaliza uma pergunta.	Uso igual.	Ex 7 Será que estão tentando adivinhar o que sentimos?
Travessão	Indica diálogo.	Sinaliza que duas pessoas estão falando na mesma legenda. Ao contrário do texto escrito convencional, a próxima palavra encosta na pontuação, porque o espaço conta como um caractere.	Ex 8 -Eu não consigo movê-la. -Aguenta firme, pelo amor de Deus!
Três pontos	Pensamento inconcluso.	Geralmente, só se usa para indicar hesitação.	Ex 9 Eu ... Eu não sei.

Fonte: Arquivo do LATAV (UECE) (*apud* NAVES *et al.*, 2016, p. 47)

Sinais tipográficos, como a letra maiúscula e o itálico, também são utilizados na legendagem. As letras maiúsculas devem ser empregadas no título da produção audiovisual e na tradução de informações escritas diegéticas, como placas e letreiros.

Figura 4 – Uso de maiúsculas



Fonte: Dados da pesquisa

Já o itálico deve ser usado para legendar vozes vindas de telefones, rádios, tvs, computadores ou alto-falantes e na tradução de letras de canções ou vozes em *off*, que é aquela que vem de uma fonte exterior ao quadro da imagem (MARTIN, 2007, p. 179), ou seja, faz parte de um ambiente sonoro distinto. Na cena representada abaixo (Figura 5), a fala de Pierrot é legendada em itálico porque o personagem se encontra em outro cômodo da casa, distinto daquele representado em quadro.

Figura 5 – Uso de itálico (voz em *off*)



Fonte: Dados da pesquisa

Quanto à posição da legenda, ela costuma ser centralizada na porção inferior da tela, pois assim ocupa menos espaço e facilita a movimentação ocular do espectador entre a legenda e a imagem. Em algumas situações, a legenda pode ser inserida na porção superior da tela para, por exemplo, não cobrir os créditos de entrevistados em documentários. No caso da legenda branca, usada em salas de cinema, ela pode ser deslocada em cenas onde o fundo é muito claro e

impossibilita sua visualização (NAVES *et al.*, 2016, p. 48). Na Europa, a LSE costuma ser posicionada próxima de seu falante para identificá-lo. Por sua vez, pesquisas realizadas com surdos brasileiros (ARAÚJO; NASCIMENTO, 2011) demonstraram a preferência pela identificação do falante por seu nome ou sua característica entre colchetes posicionado antes da legenda.

Devem ser explicitadas também entre colchetes as informações adicionais referentes aos efeitos sonoros. Assim como a identificação do falante, o reconhecimento dos efeitos sonoros da produção audiovisual depende dos canais auditivos e, por isso, deve ser colocada entre colchetes. As questões relacionadas ao conteúdo estético e às funções dos sons na produção audiovisual, que devem orientar as escolhas do tradutor da LSE, serão tratadas na seção sobre as questões tradutórias na elaboração da LSE.

Tabela 4 – Explicitações

Explicitações	Legenda
Falantes	-[Briony] Virá assisti-la? -[Robbie] Não sei se seria...
Efeitos sonoros	[Som de datilografar]

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

2.4.2 Questões linguísticas na elaboração da LSE

Tendo-se em vista as limitações que as questões técnicas da elaboração da LSE impõem (número de linhas, número de caracteres por segundo, tempo de exibição da legenda), serão necessárias edições das falas a fim de adequá-las ao formato da legenda. Essas edições, necessárias para que o espectador possa assistir ao filme confortavelmente harmonizando imagens e legendas, são definidas no *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 48) como Questões Linguísticas. As edições linguísticas são manipulações no texto audiovisual e podem ser relacionadas à segmentação da fala em blocos semânticos e sintáticos, à redução da informação textual ou às explicitações dependentes do canal auditivo (NAVES *et al.*, 2016, p. 48).

A segmentação é a divisão das falas em blocos semânticos e sintáticos, devendo ser feita de forma a facilitar a compreensão de seu conteúdo durante o tempo em que são exibidas (NAVES *et al.*, 2016, p. 48). A segmentação das falas pode ocorrer de duas formas: entre as

linhas de uma mesma legenda, ou seja, na quebra da linha, ou entre legendas distintas. Segundo o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 49), ambos os tipos de segmentação seguem as mesmas regras, sendo realizados baseados no aspecto visual (nos cortes das cenas), no aspecto retórico (no fluxo da fala) e no aspecto linguístico (nas unidades semânticas e sintáticas). A boa segmentação das falas, muito mais do que sua velocidade, é responsável pela elaboração de uma legenda de fácil compreensão.

A segmentação visual das falas depende diretamente dos cortes das cenas, por isso está mais vinculada à correta marcação do que a questões linguísticas. Esse tipo de segmentação deve considerar a mudança da cena, que deve ser acompanhada pela mudança de legenda. Caso contrário, o espectador inevitavelmente irá ler a mesma legenda duas vezes. Dessa forma, a marcação do final da legenda tem de ser feita de modo que ela termine ao se mudar de cena. Entretanto, se o áudio da fala continuar sobre a cena seguinte, é preferível respeitar a segmentação retórica, mantendo a mesma legenda na cena seguinte (NAVES *et al.*, 2016, p. 49).

A segmentação retórica é feita de acordo com o fluxo das falas, ou seja, cada bloco de legenda deve corresponder a um bloco de fala. Esse tipo de segmentação também está diretamente ligado à marcação, devendo estar sempre sincronizado com o fluxo de fala dos personagens, respeitando suas pausas. Ao se marcar a entrada e a segmentação das legendas, é necessário ter cuidado para não antecipar ou atrasar informações importantes, pois isso pode comprometer os efeitos de surpresa, suspense ou hesitação, destoando das imagens e prejudicando a experiência audiovisual do espectador (NAVES *et al.*, 2016, p. 49).

A segmentação linguística é de extrema importância para a compreensão da legenda, constituindo, com a velocidade da legenda (caracteres por segundo), os principais parâmetros da legendagem (NAVES *et al.*, 2016, p. 49). A segmentação das legendas, seja ela na mesma cena (interna) ou em cenas distintas (externa), deve ser feita baseada nas unidades semânticas e sintáticas das falas, reforçando a coesão e a coerência da legenda. De acordo com pesquisas conduzidas por Karamitroglou (1998, s.p), a segmentação das legendas deve ser no mais alto nível sintático possível. Caso um bloco de informação não caiba em uma linha, ele deve ser segmentado em duas linhas, mantendo o maior agrupamento de carga semântica possível em cada linha (NAVES *et al.*, 2016, p. 50). Para Chaves e Araújo (2011, p. 01), as legendas requerem um pensamento completo para serem entendidas no curto espaço de tempo em que são exibidas, e os maiores problemas de segmentação costumam incidir quando há quebra do

sintagma nominal, quebra do sintagma preposicionado, quebra do sintagma verbal ou quebra das orações coordenada e subordinada.

A seguir, um exemplo do filme *Desejo e Reparação* (2007):

Tabela 5 – Exemplo segmentação 1

TRC	Fala
0:02:28.54 > 0:02:31.20	Temos que preparar um jantar para dez pessoas.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

No exemplo acima, a fala tem 46 caracteres (com espaço) e deverá ser segmentada em um bloco de legenda de duas linhas. Para definir onde a fala deverá ser segmentada, é preciso fazer uma análise de sua estrutura sintática e semântica. Para evitar a quebra de blocos de informação semântica a fala poderá ser segmentada de duas formas:

Tabela 6 – Exemplo segmentação 2

TRC	Legendas
0:02:28.54 > 0:02:31.20	<p>Temos que preparar um jantar para dez pessoas.</p> <p>Temos que preparar um jantar para dez pessoas.</p>

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

Estudos realizados em todo o mundo (KARAMITROGLOU, 1998; PEREGO, 2008, 2010; ARAÚJO e NASCIMENTO, 2011; CHAVES e ARAÚJO, 2011, entre outros) sugerem que a quebra dos sintagmas pode exigir maior esforço dos leitores para decodificar o texto, podendo cansá-los mais rapidamente e prejudicar a compreensão da produção audiovisual.

São exemplos de possíveis problemas de segmentação:

Tabela 7 – Exemplos segmentação 3

Tipo de problema	Legenda com problemas	Legenda ressegmentada
Sintagma Verbal	[Briony]Mesmo? Acha que Leon vai gostar?	[Briony]Mesmo? Acha que Leon vai gostar?
Sintagma Nominal	[Grace]Ela deve estar na sala de visitas.	[Grace]Ela deve estar na sala de visitas.

Sintagma Preposicional	Sempre me deu cópias de suas histórias.	Sempre me deu cópias de suas histórias.
Sintagma Adjetival	[Cecília] Este deve ser nosso bem mais precioso.	[Cecília] Este deve ser nosso bem mais precioso.
Sintagma Adverbial	[Briony] E se os gêmeos não souberem atuar	[Briony] E se os gêmeos não souberem atuar
Oração Coordenada	Poderia ir na frente e entregar isto à Cee? Eu...	Poderia ir na frente e entregar isto à Cee? Eu...
Oração Subordinada	[Cecília] É provável que ela venha jantar .	[Cecília] É provável que ela venha jantar .

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007)

Algumas legendas demonstradas acima, apesar de não contarem com o máximo de 37 caracteres por linha, foram segmentadas em duas linhas para evitar a quebra de sintagmas. Uma delas é a legenda usada para exemplificar o sintagma adjetival “**nosso bem** mais precioso”, na qual, para evitar a quebra do sintagma e facilitar a compreensão, foi segmentada de modo que o sintagma adjetival ficasse todo na segunda linha. De acordo com Élide Gama Chaves (2012, p. 72), manipular alguns parâmetros da LSE, como condensação e número de caracteres, em prol da segmentação parece ser uma boa saída para lidar com as restrições da legendagem.

As questões linguísticas na elaboração da LSE também estão relacionadas à sua edição, que deverá ser feita quando o conteúdo da fala ultrapassar os parâmetros técnicos de velocidade Logo, a necessidade de edição da legenda está diretamente relacionada a três parâmetros de velocidade diferentes: a velocidade de leitura do espectador; a velocidade da fala, que, normalmente, é maior que 180 ppm, mas pode variar conforme o tipo de programa e a forma de falar do personagem; a velocidade da legenda, que é a medida de caracteres por segundo. Quase sempre será necessário reduzir o texto das legendas para que elas tenham velocidades semelhantes às de leitura dos espectadores. Isso se deve ao fato de um indivíduo não ler com a mesma velocidade que ouve (NAVES *et al.*, 2016, p.58).

Com base nas pesquisas conduzidas com surdos de quatro regiões do Brasil pela Dr^a. Vera Lúcia Santiago Araújo e seu grupo de pesquisas LEAD (UECE), utilizei, para esta pesquisa, o parâmetro de 180 palavras por minuto (17-18 cps). Sendo assim, sempre que as falas ultrapassaram essa velocidade, editei o texto da legenda, como pode ser visto abaixo:

Tabela 8 – Exemplo edição

TRC	Fala	LSE
0:02:55.13 > 0:02:57.44 Duração: 2,31s 15cps	You used to make me those beautiful bound copies of all your stories. Você costumava fazer para mim aquelas lindas cópias encadernadas de todas as suas histórias.	Costumava me dar cópias de suas histórias.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007)

No exemplo acima, a tradução da fala original tem 92 caracteres (com espaços), exibidos em 2,3 segundos, o que configura mais de 39 caracteres por segundo. A velocidade dessa fala ultrapassa bastante o limite de 180 palavras por minuto (17-18 cps) e, por isso, precisou ser editada. A edição foi feita por meio de omissão de algumas palavras que não comprometiam o conteúdo linguístico e a substituição de outras por termos semelhantes menores.

Tabela 9 – Exemplo edição 2

TRC	Fala	Legenda
0:02:55.13 > 0:02:57.44 Duração: 2,31s	You used to make me those beautiful bound copies of all your stories. Você costumava <u>fazer para mim</u> (me dar) aquelas lindas cópias encadernadas de todas as suas histórias.	Costumava me dar cópias de suas histórias.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007)

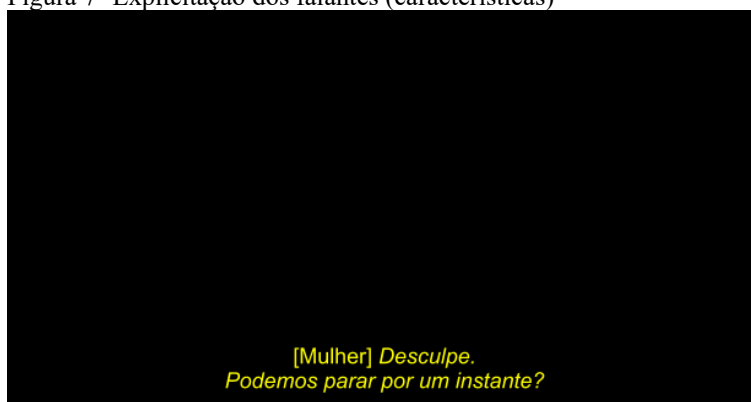
A terceira questão linguística na elaboração da LSE é a explicitação das informações que dependem do canal auditivo, a saber, a identificação dos falantes e a descrição dos efeitos sonoros. Nesse caso, serão adicionadas informações necessárias para facilitar a compreensão do conteúdo da obra audiovisual pelos espectadores Surdos. Por exemplo, em uma situação em que há dois ou mais personagens alternando turnos de fala na mesma cena, não é possível para o espectador Surdo identificar o falante, e, por isso, essa informação deverá ser explicitada entre colchetes. A identificação poderá ser feita pelo nome do personagem ou por características como o sexo. Veja o exemplo abaixo:

Figura 6 – Explicitação dos falantes (nome)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 7- Explicitação dos falantes (características)



Fonte: Dados da pesquisa

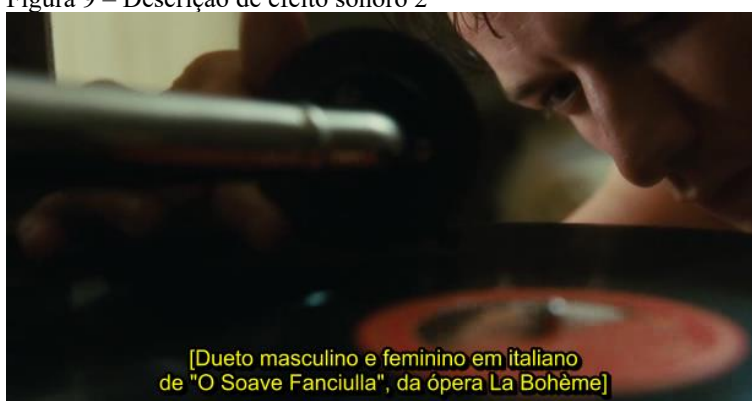
Outra forma imprescindível de esclarecimento necessário para a compreensão de uma produção audiovisual pelo público Surdo é a explicitação dos efeitos sonoros, a qual permite a ambientação da cena, tornando-a mais verossímil, além de constituir importante fator de construção do significado do filme. Ainda quanto ao conteúdo sonoro de produções audiovisuais, é essencial mencionar que as informações sobre as músicas (as letras, caso indispensáveis para a trama, serão em itálico) serão especificadas entre colchetes ou representadas por colcheias, quando relevantes para a trama (NAVES *et al.*, 2016, p. 61). Como defendo, a informação do conteúdo sonoro da obra cinematográfica é parte crucial na construção de seu significado artístico e estético da obra cinematográfica em, como tal, deve ser descrita adequadamente. Embora a descrição do conteúdo sonoro da obra seja discutida em maiores detalhes na seção sobre as questões tradutórias, o tema também é tratado na seção sobre questões linguísticas por se tratar de um tipo de explicitação.

Figura 8 – Descrição de efeitos sonoros



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 9 – Descrição de efeito sonoro 2



Fonte: Dados da pesquisa

2.4.3 Questões Tradutórias na elaboração da LSE

Entendo Questões Tradutórias como aquelas relacionadas à sensibilidade do tradutor para compreender as necessidades de seu público-alvo e as características específicas do material a ser traduzido.

O público Surdo e ensurdecido, assim como toda comunidade, é bastante heterogêneo, sendo constituído por pessoas com histórias de vida diferentes e maneiras distintas de se comunicar e se relacionar com o mundo. Ciente de que o Surdo pertence a uma cultura, com valores, crenças e língua compartilhados (GUTIERREZ, 2011, p. 48), a LSE surge em uma perspectiva bilíngue e bicultural⁵, que permite ao indivíduo desenvolver suas potencialidades dentro da Cultura Surda e aproximar-se, através dela, da cultura ouvinte (GUTIERREZ, 2011, p. 49).

⁵ Reconhece o Povo Surdo como uma comunidade com língua e cultura próprias e que tem o português (no caso do Brasil) como segunda língua, usada para se relacionar com os ouvintes e sua cultura.

Josélia Neves (2005, p. 107) assevera que, dadas as características específicas da audiência e do produto audiovisual, o tradutor de LSE, no exercício de sua função, deve-se perguntar:

- Como o Surdo se relaciona com o mundo ao seu redor?
- Eles percebem os sons? Se sim, como?

Com as respostas dessas perguntas, o tradutor deve buscar soluções e fazer suas escolhas.

Tendo-se em vista que a surdez é uma deficiência que também pode estar ligada à idade, o aumento da expectativa de vida do brasileiro e o conseqüente envelhecimento da população, certamente, resultará em uma expansão do público de LSE.

Outra questão tradutória que deve ser pensada ao se elaborar qualquer modalidade de trabalho de tradução está relacionada às características específicas do texto a ser traduzido. Defendo nesta pesquisa que, no caso da elaboração da LSE, é indispensável ao profissional o entendimento da estética e da linguagem cinematográfica pertinente ao produto audiovisual (NAVES *et al.*, 2016, p. 25). É essencial, portanto, que o legendador faça um estudo mais aprofundado sobre como os significados são construídos com base nos diversos signos contidos na obra audiovisual. Chaume (2004, p. 16) propõe que, ao se estudar a TAV, é preciso que se adote uma abordagem interdisciplinar, onde haja uma convergência entre os estudos da tradução e os estudos cinematográficos para que seja possível compreender o rico aspecto multimodal dos textos audiovisuais. O pesquisador acredita que os estudos da TAV devem assumir uma abordagem interdisciplinar que respeite a natureza híbrida de seu objeto, considerando sempre que ele é composto por múltiplos códigos significativos que operam simultaneamente.

Em um texto anterior, Chaume (2002, p. 1–3, tradução minha) afirma que

A tradução audiovisual é o exemplo concreto de uma área de pesquisa que precisa encontrar seu lugar nos estudos da tradução. É responsabilidade de professores e pesquisadores chamar atenção precisamente àqueles aspectos que a distinguem das demais modalidades de tradução [...] Além de estudos descritivos sobre dublagem e legendagem, poucos autores fizeram estudos aprofundados sobre as peculiaridades da construção de textos audiovisuais, da interação semiótica que ocorre na emissão simultânea de texto (verbal e não verbal) e imagem e a repercussão que isso tem no processo tradutório.

Como é possível depreender da afirmação de Chaume (2002), os estudos da TAV e principalmente de suas modalidades acessíveis, ainda, são bastante recentes e requerem de seus

estudiosos e profissionais uma abordagem distinta daquela assumida em relação aos textos tradicionais. Consoante Yves Gambier (2006, p. 3), a TAV subverte a noção tradicional de texto verbal e linear, pois o conteúdo audiovisual é multimodal, tendo seu significado construído no emprego simultâneo de diferentes recursos semióticos, como diálogos, imagens, montagem, iluminação, cores e sons (música, ruídos e efeitos sonoros). Gambier (2006, p. 7) ressalta ainda que existe um grande paradoxo nos estudos da TAV, pois, apesar de reconhecer que há uma relação entre o verbal e o visual e entre a linguagem verbal e a não verbal, a abordagem das pesquisas em TAV continuam predominantemente relacionadas às questões linguísticas. Assim, o aspecto multimodal do texto audiovisual continua sendo não ignorado, mas negligenciado.

Estabeleci o escopo desta pesquisa pelo alerta sobre o caráter multisemiótico e multimodal do texto audiovisual feito pelos autores do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016), por Frederic Chaume (2002, 2004), por Yves Gambier (2006), por Luis Pérez-González (2014), entre outros. Busco, neste trabalho, com base nos estudos de tais autores, chamar a atenção para a necessidade de se assumir uma abordagem mais ampla nos estudos da tradução, em que o fazer tradutório não deve se limitar ao aspecto linguístico e verbal, também dependendo de uma compreensão mais ampla dos múltiplos recursos semióticos do texto audiovisual, especificamente, do som na LSE.

Quanto às questões tradutórias na elaboração da LSE, portanto, chamo atenção para dois aspectos importantes: o primeiro sobre as especificidades do público Surdo, que é heterogêneo e se relaciona com o mundo das mais diferentes formas, compreendendo os sons e seus significados de maneiras distintas; o segundo relaciona-se ao aspecto multimodal e multisemiótico do conteúdo audiovisual, que tem seu significado construído na relação de múltiplos recursos, ou signos, que ocorrem simultaneamente, como os diálogos, os movimentos de câmera, a montagem, as cores e o som (música, ruídos e efeitos sonoros), foco desta pesquisa.

2.5 A LSE e o universo sonoro do filme

Há algum tempo, autores dedicados ao estudo da tradução audiovisual têm tratado do tema da multimodalidade como escopo de pesquisa, contudo, como afirma Pérez-González (2014, p. 185), grande parte dos esforços tem se concentrado em elaborar taxonomias e questões linguísticas de equivalência. Outros autores, mais sensíveis à multiplicidade de recursos semióticos das produções audiovisuais, dedicaram-se à tradução baseada na camada

imagética. Embora alguns autores tenham abordado os múltiplos recursos semióticos do texto audiovisual, poucos estudiosos como Zoé de Linde e Neil Kay (1999), Josélia Neves (2005, 2010), Luis Pérez-González (2014) e Ana Katarinna Nascimento (2013, 2014, 2015) se dedicaram a pesquisar a camada sonora das produções audiovisuais e sua influência no de elaboração da LSE.

Para Pérez-González (2014, p. 192), os recursos semióticos da obra audiovisual podem ser classificados em quatro modalidades básicas: as imagens, a linguagem (diálogos), os sons (efeitos sonoros) e a música. Como o foco desta pesquisa é os efeitos sonoros e a música, discorro apenas sobre essas duas modalidades de recursos semióticos.

De acordo com o autor (2014, p. 206), os sons diegéticos (efeitos sonoros) costumam não ser alterados durante o processo de TAV, servindo para complementar ou acentuar os demais recursos semióticos. Ele diz que os tradutores, como leitores especializados, deverão ter em mente a contribuição desses recursos na construção do significado fílmico e de sua relação com os demais a fim de fazer as melhores escolhas tradutórias na língua-alvo. Para exemplificar a influência dos sons diegéticos no processo tradutório, o autor (2014, p. 206) cita o episódio *The Copycat*, do desenho animado *The Real Ghostbusters* (1986–1991), em que o grupo de caçadores de fantasmas acabam de revistar uma casa supostamente assombrada e estão relatando os resultados ao proprietário:

Sr. Campbell: You are completely sure there's no ghost?
Ray: We checked the entire house. No ghost.
Peter: It's clean as a whistle.
Ray: Have you ever wondered how clean whistles really are?
Egon: Well, absolutely.
Peter: Frequently, why?

Assim que Peter, um dos caçadores, termina de falar “*It's clean as a whistle.*” (limpo como um apito), um som de apito é ouvido e surge a imagem de um fantasma deixando a casa. Visto que a expressão idiomática “*clean as a whistle*” não possui um equivalente em espanhol, e o som do apito faz parte do significado da cena, é necessário que o profissional faça escolhas tradutórias para recriar o significado, podendo inclusive remover o referido som da versão dublada da animação.

Com relação à música, Pérez-González (2014, p. 208) salienta a importância tanto de sua modalidade diegética — que pertence ao mundo representado na obra — quanto da não diegética, que só pode ser ouvida pelos espectadores na construção do significado fílmico. O autor afirma que a forma mais comum de manipulação desse recurso semiótico pelo tradutor

audiovisual é pela tradução das letras das canções da obra, sendo a escolha de traduzi-las uma importante decisão do processo tradutório. Ele explica que, muitas vezes, a escolha de traduzir as letras da canção não é uma opção para os profissionais que trabalham sob a demanda da indústria audiovisual, uma vez que, normalmente, são orientados a ignorar essa dimensão semiótica dos textos multimodais (2014, p. 211). Para ele, mesmo quando a música não evoca signos verbais (letra), ela é capaz de representar os pensamentos e os sentimentos dos personagens, e, por isso, o tradutor deve possuir sensibilidade para compreender seu conteúdo significativo na trama e tomar suas decisões.

Apesar de falar pouco da acessibilidade audiovisual, Pérez-González (2014, p. 212) observa que tradutores que se dedicam à LSE devem dissecar a produção audiovisual para estimar a real contribuição dos sons e da música na compreensão do todo do texto audiovisual e, assim, fazer suas escolhas tradutórias.

Para exemplificar a complexidade dessa tarefa do tradutor que direciona seu trabalho ao público Surdo, o autor (2014, p. 213) indica o filme *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, que brinca justamente com o papel da música na construção do significado fílmico. Nesse filme, o espectador é confrontado com imagens de extrema violência acompanhadas por músicas como *Singing in the Rain* (1931), de Nacio Herb Brown e Arthur Freed, e a *Sinfonia n.º 9* (1824), de Beethoven. A contradição entre as imagens e a música (utilização assíncrona do som, defendida por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu Manifesto, de 1928) desloca a ação violenta da realidade e a faz parecer inofensiva. Com isso, quem assiste questiona o que vê e indaga se o protagonista Alex (Malcon McDowell) é simplesmente ingênuo ou psicopata. Nesse exemplo, a trilha sonora, ao invés de amplificar as emoções suscitadas pelas imagens, é empregada para desviar os sentimentos do espectador e traduzir os do protagonista. Ao compreender a importância da música na construção dessa contradição, núcleo dessa obra de Kubrick, o autor (2014, p. 212) demonstra o desafio do tradutor de LSE, pois, conforme os parâmetros de elaboração da LSE, a legenda deveria mostrar apenas o título da canção. Ele argumenta, porém, que esse tipo de tradução não seria suficiente para descrever a experiência estética promovida pela música dessa obra, por isso adverte que o tradutor tem de ultrapassar os preceitos da tradicional TAV e se aventurar nos conceitos de outras disciplinas, como a semiologia e a psicologia (2014, p. 213).

Figura 10 – Cena do estupro em que o protagonista Alex canta *Singing in the Rain*, de Gene Kelly.



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0066921/>
(Acesso em: 12 de abril de 2018)

Josélia Neves, por sua vez, trata especificamente da representação da música na LSE em seu artigo “*Music to my eyes... Conveying music in Subtitling for the Deaf and the hard of hearing*” (2010, p. 123), onde ela sustenta que pessoas Surdas têm capacidade para processar a música superior àquela com que processam a fala, pois a música é formada de componentes como melodia, ritmo e, frequentemente, palavras, que podem ser percebidos mesmo por pessoas Surdas, desde que reunidas as condições ambientais adequadas. A autora explica que as vibrações provocadas pela música podem ser sentidas por todo o corpo, sendo, por meio delas, que as pessoas Surdas são capazes de perceber o ritmo da música. Aquilo que é sentido na pele, nos músculos e nos ossos é processado no cérebro e na alma, sendo uma experiência estética com funções terapêuticas que retomam memórias, histórias. Neves atribui essa relação da música com as emoções e as histórias das pessoas à existência de uma audição cultural e uma memória auditiva que não é fundamentalmente sensorial. Com base nessa compreensão da música e de sua relação com o “ser” humano que Josélia Neves (2010, p. 123) pensa o papel da música na construção do significado fílmico e como promover a compreensão da camada sonora do filme por meio das legendas. Apesar da dificuldade de encontrar palavras que comuniquem por completo a força expressiva do som, o tradutor que trabalha com LSE deve tentar produzir uma narrativa e um efeito estético equivalente que expresse significado para aqueles que não ouvem.

A autora destaca que a música é mais importante na vida das pessoas Surdas do que se imagina. Ao citar pesquisas médicas e sociológicas (Sandberg 1954, Gouge 1990, Darrow 1993, Sacks 1990), Neves (2010, p. 123) esclarece que a música pode ser ouvida de diversas formas e que o mundo dos Surdos é tudo, menos silencioso, pois os sons podem ser percebidos intensamente por vários outros sentidos. Ela observa que a música pode ser mais facilmente

percebida que a fala por normalmente vibrar em frequências mais baixas que a voz humana. Josélia Neves (2010, p.124) argumenta que esta habilidade das pessoas Surdas de perceber fisicamente a música já deve ser razão suficiente para que aqueles que trabalham com a acessibilidade de pessoas Surdas e, principalmente, legendadores tenham especial cuidado e atenção ao representar/traduzir a música.

Muitos filmes contam com trilhas sonoras inesquecíveis e cheias de significado. Quem não se lembra da música *Also Sprach Zarathustra* (1896), de Richard Strauss, retumbando nos primeiros minutos de *2001 A Space Odyssey* (1968), de Kubrick? Assim como o ermitão/profeta Zarathustra de Nietzsche (1883), que deixa a montanha onde se encontra recluso para levar conhecimento aos homens, o monólito de Kubrick traz ao amanhecer a verdade, o conhecimento e a evolução do primata ao homem que ocupa o espaço em suas modernas naves espaciais (GROPPO, 2006, p. 1600). É nessa complexidade de significados da trilha sonora que está o desafio do tradutor de LSE. Como não descrever a potência que a música de Strauss dá à cena de Kubrick? Como não explicitar, mesmo que rapidamente, sua conexão com a obra de Nietzsche, que traz o significado que permeará toda a trama?

Figura 11 – Cena da sequência inicial de *2001 A Space Odyssey*, quando o primata aprende a utilizar o osso como ferramenta e começando sua evolução e sua dominação sobre os demais. Cena acompanhada pela música *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss.



Fonte: Captura de tela (<https://www.youtube.com/watch?v=zmX7K8noikE>)

Portanto, como manifesta Josélia Neves (2010, p. 124), a música e os efeitos sonoros são códigos fílmicos dos mais complexos e requerem uma habilidade interpretativa especial por parte do espectador e, principalmente, do profissional disposto a traduzi-los. A autora ressalta que, no contexto da legendagem, a fim de proceder essa transferência linguística da mensagem acústica da obra audiovisual, o tradutor deve ser sensível quanto à relação entre as imagens, os diálogos, os sons e a música para poder decodificar as mensagens inerentes a eles e, assim,

encontrar soluções que sejam adequadas e suficientemente expressivas para transmitir tais sensações de forma verbal. Neves (2010, p. 125) afirma que, apesar de profissionais e pesquisadores reconhecerem a importância da tradução de músicas e sons para a LSE, eles costumam se limitar ao nível linguístico, negligenciando o nível semiótico do processo tradutório. Contudo, reconhecem que a transcodificação (*transcoding*) de signos acústicos e da música em particular para signos visuais (verbal ou icônico) requer habilidades interpretativas específicas que ainda precisam ser discutidas e desenvolvidas.

No mesmo artigo (2010, p. 125), a pesquisadora portuguesa faz uma avaliação de quinze guias europeus para diferentes tipos de mídia (tv, cinema, DVD) e conclui que a música é sistematicamente incluída como um dos elementos que devem ser traduzidos na LSE, porém a maioria das orientações se limitam a parâmetros técnicos de cor, tipo de fonte, posição e formato da legenda. Ela destaca que a música costuma ser apenas sinteticamente mencionada ou representada por colcheias ([♪] ou [♫]), e, em casos como os de musicais ou quando é relevante para a trama, a letra da canção é fornecida. Neves sublinha também que, apenas em poucas ocasiões, encontrou orientações sobre inserções de algum tipo de identificação mais completa ou notas explicativas.

Finaliza seu trabalho (2010, p. 144) acentuando que o tradutor de LSE deve ter em vista as funções que a música desempenha na construção da narrativa, para que, assim, seja capaz de fazer escolhas adequadas e, provavelmente, ajudar os espectadores Surdos a ver a música, direcionando sua atenção para a atmosfera de tempo, espaço e emoção criada por essa importante camada semiótica do filme. A autora reconhece que não se trata de uma tarefa fácil, pois requer do tradutor conhecimentos técnicos da legendagem e habilidades de ouvir e de decodificar os significados inerentes à música.

A brasileira Ana Katarinna Nascimento (2013, 2014, 2015) também tem pesquisado a tradução de músicas e os efeitos sonoros na LSE. Em artigo que analisa a música e os ruídos na legendagem francesa para Surdos e ensurdecidos (2014, p. 244), ela utiliza um método bastante prático para descrever as escolhas feitas pelos profissionais franceses. Por meio de anotações com etiquetas discursivas nas categorias: música de fosso, música de tela, música qualificada, música não qualificada, sons causados pelo homem, sons causados por objetos, sons da natureza, sons de animais, sons ficcionais e silêncio, a pesquisadora constata que os efeitos sonoros na LSE francesa dos filmes estudados foram traduzidos respeitando a função de cada som dentro do filme, o que produziu, segundo ela, uma tradução de maior qualidade. Ana Katarinna, assim como Josélia Neves e os demais autores mencionados em minha pesquisa,

defende que a observação dessas funções pode ajudar os legendadores aprendizes na produção de legendas que sejam de fácil compreensão pelo público Surdo e ensurdecido.

Zoé de Linde e Neil Kay (1999, p. 14), ao abordar a tradução da camada sonora audiovisual para a LSE, descrevem o desafio dessa tarefa quando afirma que mesmo a representação mais precisa de um som tende a ser tão evocativa quanto ele próprio. Eles acreditam que, quando o som influenciar as ações dos personagens ou contribuir para a atmosfera da produção audiovisual, é essencial que seja descrito. Para eles, os sons representados visualmente nas cenas não necessitam de descrição, como, por exemplo, a cena de uma plateia aplaudindo um espetáculo não precisa da legenda: [Aplausos]. Quanto à música, os autores apenas orientam a legendagem do título e da letra, quando houver, das canções. Ressaltam que a legendagem da letra é essencial quando ela estiver conectada à história.

Com base nas reflexões dos autores mencionados, defendo que, apesar da experiência estética do cinema ser subjetiva e depender também do conhecimento e de um repertório construído pelo espectador ao longo de sua vida, é importante que o tradutor de LSE construa um conhecimento interdisciplinar (linguagem cinematográfica, música, semiologia, psicologia) para, assim, fornecer ao público Surdo uma legenda que o permita elaborar sua própria interpretação e viver a experiência artística do cinema.

Capítulo 3 – METODOLOGIA

3.1 Tipo da pesquisa

Segundo a classificação de Silva e Menezes (2005), o presente trabalho se caracteriza por ser de natureza aplicada, visto que pretende gerar conhecimento com base em pesquisa bibliográfica e sua posterior aplicação prática na elaboração de uma LSE do filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright. Essa legenda considerará as funções dos efeitos sonoros e da música do filme, os quais representam importante camada de significação na linguagem cinematográfica.

De acordo com Silva e Menezes (2005, p. 21), pesquisa bibliográfica é aquela elaborada com material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e material disponibilizado na internet. Esse procedimento é empregado para embasar o presente estudo de caso e se dedica a diversos temas: a história do som no cinema e suas funções na construção da narrativa fílmica, o som no filme *Desejo e Reparação* (2007), o surgimento da TAV como atividade profissional nos primórdios da história do cinema, o caráter multimodal das produções audiovisuais e sua influência na pesquisa e na atividade tradutória, a tradução audiovisual acessível e a legislação brasileira correlata, parâmetros de elaboração da LSE e sua tradução para os efeitos sonoros e a música de obras cinematográficas.

Quanto à sua abordagem, esta dissertação pode ser classificada como uma pesquisa qualitativa, pois não requer métodos e técnicas estatísticas (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20), mas uma interpretação das funções e dos significados dos sons da obra selecionada e uma reflexão sobre o processo de legendagem. O processo se fundamenta em uma análise de minhas escolhas tradutórias, as quais serão baseadas nas funções dos sons descritas por Betton (1987), Wingstedt (2005), Martin (2007), Bordwell e Thompson (2008) e Costa (2008b), além dos parâmetros estabelecidos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016).

A presente pesquisa tem como objetivo geral refletir sobre o processo de legendagem para Surdos e Ensurdidos ao elaborar para o filme *Desejo e Reparação* (2007) uma Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE) que considere as funções dos efeitos sonoros e da música desta obra cinematográfica. Quanto ao seu objetivo específico, esta pesquisa pretende realizar a descrição das escolhas tradutórias feitas durante a elaboração da LSE com base no conhecimento adquirido sobre as diversas funções do som na construção da narrativa fílmica e

os parâmetros de elaboração da LSE, estabelecidos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016).

A fim de demonstrar a necessidade de o tradutor audiovisual construir um conhecimento mais amplo, pautado no aspecto artístico e multimodal do produto audiovisual, realizo uma análise aprofundada de um exemplo representativo, o filme *Desejo e Reparação* (2007), de maneira que seu conteúdo seja explicitado ampla e detalhadamente (SILVA; MENEZES, 2005, p. 21). A obra cinematográfica de Joe Wright, baseada no romance homônimo de Ian McEwan, foi escolhida como objeto de estudo devido à riqueza de significados de sua trilha sonora e pelo desafio que essa complexidade semiótica pode representar no trabalho do tradutor de LSE. O método de análise escolhido é o que Gil (2008, p. 18) denomina monográfico, que consiste na observação, em profundidade, de estudo de um caso por considerá-lo representativo de muitos outros. Dessa forma, evidencio, com esse método, aspectos artísticos e semióticos (sonoros) presentes em muitas outras obras audiovisuais e que costumam ser negligenciados pelos legendadores de LSE.

Visto que o aspecto multimodal da obra cinematográfica e suas consequências no estudo e no desenvolvimento da TAV é objeto bastante recente em estudos da tradução, busco, com base na tradução do filme *Desejo e Reparação* (2007), chamar atenção para o tema, destacando ainda a necessidade de se desenvolver estudos acerca da tradução da música e dos efeitos sonoros na LSE.

3.2 Contexto da Pesquisa

A principal motivação da presente pesquisa surgiu de uma inquietação gerada por debates entre profissionais da legendagem e audiodescrição, realizadores de audiovisual e espectadores cegos e Surdos durante o I Encontro Latino Americano sobre Legendas e Audiodescrição, evento realizado na Cinemateca Brasileira, em maio de 2015, do qual participei da organização como servidora da Secretaria do Audiovisual/Minc.

Como resultado do evento realizado em 2015 na Cinemateca Brasileira, foi publicado, no ano seguinte, o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis*. A obra foi elaborada a partir de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a Universidade de Brasília, a Universidade Estadual do Ceará, a sociedade civil organizada (a OSCIP Mais Diferenças) e profissionais da acessibilidade audiovisual, que contribuíram para a publicação com pesquisas que já vinham realizando há vários anos junto a suas instituições.

Outro fator motivador do presente trabalho foi o contato com as pesquisas da professora Soraya Ferreira Alves nas áreas de tradução intersemiótica e acessibilidade. Inspirada por seu artigo *A Adaptação Fílmica de Atonement — uma análise do ponto de vista no cinema e na literatura e suas implicações semióticas*, de 2011, percebi que a obra do diretor inglês seria o objeto de estudo perfeito para esta pesquisa.

O artigo de Alves (2011) enfoca a relação entre literatura e cinema, tendo como objeto de análise o filme *Desejo e Reparação* (2007). A autora pontua que essa obra audiovisual se vale da inversão na apresentação dos pontos de vista da protagonista e do narrador onisciente, o que resulta em uma mudança na forma de o espectador construir a trama.

Em seu artigo, Alves (2011, p. 80) ressalta a participação da trilha sonora de *Desejo e Reparação* (2007) na construção da narrativa. A autora destaca como o som do datilografar que, algumas vezes, é diegético (há alguém datilografando em cena) e, outras, é não diegético, assume o caráter de índice, indicando os pensamentos de Briony e seu comportamento metódico, estabelecendo uma relação concreta entre o barulho cadenciado da máquina de escrever e o processo criativo da menina. O espectador, desse modo, penetra na mente da personagem e, ao compreender a relação desse som específico com a trama, pode inferir a verdade sobre a história.

Foi, principalmente, a partir do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016) e o filme *Desejo e Reparação* (2007), em toda sua complexidade semiótica, que delineei o escopo da pesquisa. A partir da qual, pretendo demonstrar a necessidade de uma abordagem interdisciplinar do tradutor de LSE.

3.3 Etapas da Pesquisa

Para alcançar os objetivos mencionados anteriormente, foram delineadas quatro etapas principais.

Primeiramente, foi feita a escolha da obra audiovisual a ser legendada e analisada. Essa escolha se baseou nos seguintes critérios de formação do *corpus*:

- a) Complexidade de significados expressos por sua trilha sonora. O filme selecionado tem uma trilha sonora original e traz apenas poucas músicas pré-existentes, como: *O Soave Fanciulla*, da ópera *La Bohème*, de Puccini, e *Clair de Lune*, de Claude Debussy. Diferente da maioria das obras lançadas nos últimos anos, a composição de Marianelli apresenta uma trilha que não pretende apenas acompanhar a ação do filme, mas compor a narrativa com

os demais elementos semióticos, contribuindo no desenvolvimento dos personagens e expressando os sentimentos deles.

b) Disponibilidade do arquivo de vídeo e o *script* original do filme.

Em seguida, realizei uma pesquisa bibliográfica sobre o som no cinema e as funções que ele desempenha na construção da narrativa cinematográfica, bem como a tradução audiovisual acessível, mais especificamente, a LSE. Durante a pesquisa bibliográfica, constatei que apenas poucos autores, como Zoé de Linde e Neil Kay (1999), Josélia Neves (2005, 2010), Ana Katarinna Nascimento (2013, 2014, 2015) e Luis Pérez-González (2014) dedicaram-se ao estudo tradução para LSE da trilha sonora de obras cinematográficas, o que gerou certa dificuldade, e, ao mesmo tempo, tornou este trabalho uma forma de contribuir e chamar atenção para o tema.

A terceira etapa foi a legendagem para Surdos e Ensurdecidos do filme *Desejo e Reparação* (2007) completo com base nos parâmetros do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016) e nas funções desempenhadas pelos sons na trama da obra. Como referência sobre o som e as suas funções, foram consultados os autores Betton (1987), Wingstedt (2005), Martin (2007), Bordwell e Thompson (2008) e Costa (2008b).

Para elaborar a LSE, utilizei o *script* original do filme em inglês e o arquivo para DVD da legenda para ouvintes em português, o qual serviu, basicamente, para me ajudar com a marcação dos tempos das falas dos personagens. Ainda assim, praticamente todas as legendas precisaram ter seus tempos editados, pois estavam em desacordo com os parâmetros utilizados no Brasil de duração da legenda e números de caracteres.

A última etapa deste trabalho consiste na descrição de algumas legendas considerando os parâmetros de LSE estabelecidos pelo *Guia Para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016), bem como as funções dos sons descritas no Capítulo I. Para facilitar a sistematização da análise, a seção foi dividida em subseções intituladas: Questões Técnicas, Questões Linguísticas e Questões Tradutórias, como no guia. Para cada uma, expus exemplos dos trechos mais desafiadores da legenda, explicando minhas escolhas com base no conhecimento desenvolvido durante a pesquisa.

O objetivo da descrição das escolhas tradutórias é, portanto, evidenciar, além dos aspectos técnicos e linguísticos da LSE, os significados desempenhados pela trilha sonora na construção da trama, visto que defendo que tais elementos devem ser disponibilizados para o

público Surdo e ensurdecido a fim de que consigam elaborar sua própria interpretação da obra cinematográfica.

A legenda desenvolvida não tem a pretensão de agradar a toda audiência Surda, pois sabe-se que está é bastante heterogênea. É preciso considerar também o interesse e o repertório cinematográfico construído pelo indivíduo, pois, mesmo um espectador ouvinte pode não compreender as minúcias do universo sonoro de uma obra cinematográfica se não tiver um *background* considerável de leituras e filmes assistidos. Por isso, defendo que o tradutor audiovisual e, principalmente, o que se dedica à acessibilidade desse tipo de obra, precisa se familiarizar com as especificidades de seu público e com a linguagem de seu objeto de trabalho.

Capítulo 4 - *DESEJO E REPARAÇÃO (ATONEMENT)*: A OBRA E SUA LEGENDA PARA SURDOS E ENSURDECIDOS

4.1. Sobre *Desejo e Reparação*

O filme do diretor inglês, Joe Wright, lançado em 2007, é uma adaptação bastante próxima do romance homônimo de Ian Mc Ewan, publicado em 2001, traduzido como “Reparação”. Essa produção cinematográfica se divide basicamente em três partes e utiliza com precisão e criatividade recursos da linguagem cinematográfica para contar as histórias da adolescente de treze anos Briony e do casal Cecília e Robbie.

A primeira parte do filme transcorre na Mansão Tallis, localizada nos arredores de Londres, durante um dia quente do verão de 1935. Nessa parte, são apresentados os personagens Briony, aspirante a escritora com imaginação fértil e grande talento para criar histórias, interpretada por Saoirse Ronan; a bela Cecília, interpretada por Keira Knightley, irmã mais velha de Briony e recém-formada na em literatura em Cambridge; e, interpretado por James McAvoy, Robbie, filho da empregada Grace, que recebeu a ajuda financeira do pai de Briony e Cecília para graduar-se no mesmo curso que Cecília. Tendo se formado com honrarias, ele pretende continuar os estudos e fazer medicina.

Ao som do datilografar de uma máquina de escrever, a primeira imagem do filme de Wright apresenta a miniatura de uma mansão e a informação da data e do local da ação, INGLATERRA, 1935. À medida que a câmera se distancia e se move para a direita, aparece uma sequência de animais em miniatura cuidadosamente enfileirados. Em seguida, agigantada, em comparação aos animais, como uma deusa, está Briony Tallis datilografando sua peça “As Provações de Arabella”, a qual escreve para celebrar a visita de seu adorado irmão, Leon. As miniaturas, consoante Alexandre Werneck (s.d, s.p), mostram ao espectador que *Desejo e Reparação* (2007) expõe uma história baseada no falseamento. Segundo esse crítico de cinema, essa primeira sequência já inscreve um estatuto: todos os personagens operarão como miniaturas em uma simulação. O fato de a menina escrever uma peça também confirma esse traço narrativo: Briony criava uma trama, um texto no qual era capaz de controlar as ações dos personagens. Neste momento do filme, já é possível prever que menina será a protagonista de uma história falsa, inventada por ela e motivada por suas próprias criações, que determinarão o destino de todos os personagens, inclusive o seu.

Na sequência descrita, os animais minuciosamente enfileirados, o plano detalhe dos olhos de Briony e a música de piano que repete insistentemente a mesma nota dão ao espectador uma pista da personalidade metódica, controladora e obsessiva da protagonista.

Figura 12– Miniatura da Mansão Tallis



Figura 13 – Animais em miniatura enfileirados por Briony indicam sua personalidade metódica, controladora e obsessiva.



Figura 14 – Plano detalhe dos olhos de Briony indicam sua personalidade metódica, controladora e obsessiva.



Fonte: Dados da pesquisa

Após finalizar sua peça, Briony deixa seu quarto com um andar decidido, quase que marchando, a fim de mostrar seu trabalho para a mãe. A cena é acompanhada por sua música-

tema instrumental e cadenciada, além do som do datilografar no mesmo ritmo, que descrevem o comportamento metódico da menina, além de indicar seu fluxo de pensamentos. O som do datilografar já revela aí, que tudo que assistimos faz parte de criações da mente da protagonista, uma história criada por ela (ALVES, 2011, p. 80).

Figura 15 – O andar quase militar de Briony, a música instrumental cadenciada e o datilografar ritmado revelam sua personalidade e indicam seu fluxo de pensamento, sempre criando histórias.



Fonte: Dados da pesquisa

Algumas sequências depois, há um plano semelhante ao da miniatura da Mansão Tallis, mas, dessa vez, é a imagem verdadeira da casa, filmada de longe. Novamente, a câmera se move e mostra apequenadas Briony e Cecília, como os animais em miniatura da primeira cena. Desta sequência é possível inferir que elas serão personagens das histórias criadas pela protagonista, manipuladas e sujeitas aos caprichos de sua imaginação fértil.

Figura 16 – Mansão Tallis verdadeira.



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 17 – Briony e Cecília apequenadas como as miniaturas de animais. Cena indica que elas também serão personagens das histórias da menina.



Fonte: Dados da pesquisa

O casal Cecília e Robbie frequentaram o mesmo curso em Cambridge, contudo, não tiveram contato naquele período. Na cena representada acima, a moça explica à irmã mais nova que ela e o rapaz não conversavam durante o período na universidade por serem de círculos sociais diferentes. Nessa mesma sequência, Robbie trabalha como jardineiro e observa as irmãs de longe. Apesar do relacionamento distante, já é possível perceber que o casal nutre sentimentos semelhantes, o que se revela em cena futura que protagonizam na fonte.

Inicialmente, assistimos ao primeiro encontro entre Cecília e Robbie sob o ponto de vista de Briony, que os vê na fonte da janela de seu quarto. A adolescente, que vê a cena em fragmentos (ALVES, 2011, p. 77), assiste ao casal discutindo, e a irmã se despindo e mergulhando na fonte. Assustada, desvia o olhar da janela e só volta a observá-los quando Cecília sai da fonte, veste as roupas no corpo molhado e se afasta furiosa. A protagonista, em sua imaturidade, interpreta aquele momento como algum tipo de abuso ou violência contra a irmã.

Em seguida, o mesmo encontro é mostrado sob o ponto de vista do narrador, da câmera. Quando Robbie tenta ajudar Cecília a encher o vaso que ela tem nas mãos com água, uma das alças quebra acidentalmente e um pedaço cai na água. Contrariada e, ao mesmo tempo, desejosa de provocar o rapaz, Cecília tira as roupas e mergulha na fonte em busca do pedaço do objeto. O espectador percebe, então, que a cena a que assistiu anteriormente sob a perspectiva infantil de Briony é, na verdade, um jogo de sedução entre o casal, que se dá conta naquele momento dos sentimentos que nutrem um pelo outro (ALVES, 2011, p. 77).

A sequência narrada acima é a primeira oportunidade em que o espectador se depara com os diferentes pontos de vista, sobre os quais se constroem tanto a narrativa de McEwan quanto a de Wright. Como ressalta Alves (2011, p. 79), no livro, é apresentado ao leitor,

primeiramente, a visão do narrador e, depois, o ponto de vista de Briony; já o filme usa como artifício narrativo a inversão dos pontos de vista, mostrando primeiro a visão e a interpretação de Briony dos fatos para, em seguida, expor o ponto de vista do narrador, gerando mais emoção e expectativa no público. A utilização dos diferentes pontos de vista por Wright, durante o filme, aponta que toda a narrativa mistura o que seria real com a construção mental de Briony, fato que culmina na revelação feita pela protagonista na última parte do filme.

Figura 18 – Cena da fonte sob o ponto de vista de Briony.



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 19 – Cena da fonte sob o ponto de vista do diretor-narrador.



Fonte: Dados da pesquisa

Além das irmãs Cecília e Briony, na Mansão Tallis, estão a mãe, Emily Tallis, mulher sofisticada, que passa boa parte do tempo reclusa devido a terríveis enxaquecas que a acometem, e os primos do Norte, os gêmeos Pierrot e Jackson e a irmã mais velha deles, Lola. As três crianças são convidadas pela família Tallis para passar o verão no campo após sua mãe ter abandonado o marido e fugido com outro homem.

Chegam ainda à mansão o irmão mais velho de Cecília e Briony, Leon, e seu amigo Paul Marshall, milionário da indústria do chocolate. Quando está chegando à casa, Leon avista Robbie na estrada e o convida para o jantar naquela noite.

Antes do jantar, extasiado por seu encontro com Cecília, Robbie tenta escrever um bilhete a moça se desculpando por seu comportamento naquela tarde e revelando seus sentimentos por ela. Ao som do dueto romântico *O Soave Fanciulla*, da ópera *La Bohème*, de Puccini, cenas de Robbie e Cecília se alternam, revelando ao espectador o amor entre os personagens. Robbie acaba escrevendo dois bilhetes para Cecília, um datilografado com conteúdo obsceno, no qual descreve seu desejo por ela, e outro escrito de próprio punho e mais formal, desculpando-se e declarando seu amor.

Figura 20 – Cenas de Cee e Robbie se alternam ao som de *O Soave Fanciulla*. O casal se dá conta do amor que sentem.



Fonte: Dados da pesquisa

A caminho da mansão, Robbie avista Briony e pede-lhe para dar o bilhete a Cecília, pois acredita que se sentiria constrangido ao entregá-lo pessoalmente. Ao ver a menina se distanciando, o rapaz rememora a sequência de eventos anterior à sua saída de casa e, então, se dá conta de que o bilhete colocado no envelope, que estava nas mãos de Briony, era o de conteúdo obsceno. Em vão, ele tenta chamar a adolescente.

Ao chegar à mansão, Briony abre o bilhete endereçado a sua irmã e se choca, pois nunca havia visto aquelas palavras escritas (ALVES, 2011, p. 77). A leitura da correspondência e a

cena que assistira da janela de seu quarto fazem que Briony crie para Robbie a imagem de um maníaco sexual, uma ameaça à sua irmã.

Figura 21 – Briony lê o bilhete de Robbie para Cecília.



Fonte: Dados da pesquisa

Briony conta o ocorrido à sua prima Lola, quando a menina aparece chorosa em seu quarto com hematomas nos braços, supostamente, causados pelos gêmeos que queriam, a qualquer custo, voltar para casa. Nesse ponto, com base em cenas anteriores, o espectador já é capaz de identificar Lola como uma jovem mais madura que a protagonista e com certa malícia em relação aos homens, inclusive em relação ao visitante de caráter duvidoso, Paul Marshall.

Quando Briony desce para o jantar, vê, no chão do corredor, a presilha de cabelo de Cecília. Ela observa, então, que a porta da biblioteca está aberta e que há alguém lá dentro. Quando entra, se assusta ao ver a irmã e Robbie juntos. O casal sai constrangido sem dar qualquer explicação a menina, que interpreta a cena como se Cecília tivesse sido abusada sexualmente pelo rapaz.

Na sequência, assistimos a mesma cena sob o ponto de vista do narrador, ou seja, a realidade. Robbie chega envergonhado para o jantar e se desculpa pelo equívoco dos bilhetes, e o casal se dirige à biblioteca para conversar. Na biblioteca, Cecília declara seu amor a Robbie, e os dois são levados à concretização de seus desejos (ALVES, 2011, p. 77). Após o flagrante de Briony, os três seguem constrangidos para a sala de jantar.

Durante o jantar, a família percebe a ausência dos gêmeos, e Emily ordena que Briony vá chamá-los para a refeição. Ao chegar ao quarto das crianças, a menina encontra um bilhete em que Pierrot e Jackson dizem estar chateados com a irmã mais velha e informam que pretendem voltar para casa. Rapidamente, Briony leva o bilhete à família, o que, por alguns segundos, deixa Cecília e Robbie alarmados, pois pensam que aquele era o bilhete escrito pelo

rapaz. Revelada a fuga dos meninos, toda a família sai com lanternas a procura deles pela propriedade.

Quando caminhava assustada a procura de Pierrot e Jackson, a protagonista vê Lola sendo atacada por um homem. Apesar da escuridão e da impossibilidade de diferenciar o estuprador dos outros homens, pois todos estavam vestidos de *smoking*, Briony, influenciada pelos acontecimentos daquela tarde envolvendo Robbie, denuncia o rapaz à polícia, dizendo tê-lo visto “com seus próprios olhos”. É importante ressaltar que, quando menina cria aquela história e diz ter visto Robbie violentando a prima, o som do datilografar começa. Esse efeito sonoro revela o processo criativo de Briony ao inventar a farsa sobre os fatos ocorridos.

Figura 22 – Briony denuncia Robbie. Em seguida ouvimos o som do datilografar ritmado, que indica que a protagonista está criando uma história.



Fonte: Dados da pesquisa

Os momentos que se seguem são angustiantes, principalmente para Cecília, que espera seu amado retornar à casa. Quando Robbie chega com Pierrot e Jackson nos ombros, não tem chances de se defender diante das acusações de Briony e é preso. Desolado, o casal é obrigado a se despedir rapidamente. Grace, mãe de Robbie, por sua vez, está desesperada e acusa os policiais de serem mentirosos enquanto bate com força com um guarda-chuva no capô do carro que leva o filho para a prisão. Briony assiste friamente à cena através de um vitral da casa. No vitral, vê-se a imagem de Santa Matilde, conhecida como a padroeira dos traídos.

Figura 23 – Grace bate com o guarda-chuva no capô do carro da polícia.



Fonte: Dados da pesquisa

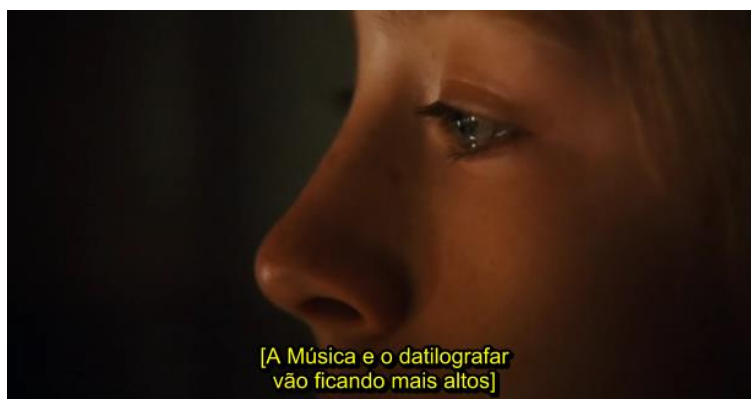
Figura 24 – Briony observa a cena próxima a um vitral de Santa Matilde, padroeira dos traídos.



Fonte: Dados da pesquisa

Quanto à trilha sonora da sequência descrita acima, esta é construída cuidadosamente para dar a ela seu tom de suspense angustiante. A música instrumental utilizada para toda essa primeira parte do filme possui um piano que Werneck (s.d, s.p) chama de obsessivo e que imprime à trilha seu tom de suspense. Além da música não diegética, que ocorre fora do universo da narrativa, há Briony tocando repetidamente ao piano a mesma nota da música enquanto espera o retorno de Robbie à mansão. No fim da sequência, quando Robbie é levado no carro da polícia, a música assume um tom especialmente torpe e fúnebre, fundindo-se às batidas do guarda-chuva no capô do carro. Existem outros dois efeitos sonoros relevantes durante essa sequência: o tic tac do relógio, sempre muito sutil, mas indicando o sentimento de expectativa e ansiedade do momento e o som do datilografar, que surge a partir das batidas de Grace no capô do carro da polícia. Nesse momento, é possível perceber o som diegético, ou seja, as batidas no capô se transformando em um som não diegético, o som do datilografar, que indica o fluxo de pensamento de Briony.

Figura 25 – Descrição da trilha sonora onde a música se mistura com demais efeitos sonoros.



Fonte: Dados da pesquisa

No exemplo acima, a música se mistura aos efeitos sonoros, revelando a personalidade de Briony. No último quadro, vemos a utilização do volume da música como o zoom da câmera. O diretor utiliza tal artifício para aumentar a tensão da cena.

Após a prisão de Robbie, tem início a segunda parte do filme. Depois de três anos e meio de prisão, são dadas a Robbie duas opções: lutar na guerra ou continuar preso. Ele escolhe a primeira. Ao som do último toque da máquina de escrever, o espectador é informado sobre local e data, NORTE DA FRANÇA, 4 ANOS DEPOIS. Em um galpão escuro, estão três soldados: Robbie, Nettle e Mace. Mace toca uma música melancólica na gaita, melodia que se

repetirá de forma não diegética diversas vezes nas cenas relacionadas à participação de Robbie na guerra. Essa melodia tem como inspiração a música-tema de Cecília e Robbie.

No filme, é possível perceber dois efeitos sonoros principais: o datilografar e a música de gaita. Enquanto o datilografar ritmado remete aos pensamentos e à imaginação de Briony, a melodia da gaita descreve a melancolia e a dor que Robbie sente por estar lutando na guerra, longe de Cecília.

Na sequência seguinte, ocorre um *flashback* do reencontro de Cecília e Robbie em um café, em Londres, três anos e meio após a prisão do rapaz. Robbie veste um uniforme do exército, e Cecília, um de enfermeira. Ela conta ao rapaz que, posteriormente à condenação arbitrária de Robbie, afastou-se da família e foi trabalhar em um hospital como enfermeira. Passado o constrangimento inicial do reencontro, o casal faz planos de ir a um chalé de uma amiga de Cecília quando Robbie voltar da batalha na França. A moça lhe dá uma foto do local para que ele guarde consigo e lembre-se dela enquanto estiver longe. Apaixonados, despedem-se, e Cecília sobe em um ônibus para voltar ao hospital.

Figura 26 – Reencontro de Cee e Robbie.



Fonte: Dados da pesquisa

Na França, Robbie, Nettle e Mace seguem rumo ao litoral, à praia de Dunkirk, onde devem embarcar em um navio de volta para a Inglaterra. Robbie não conta para seus companheiros que está ferido e segue sua jornada para Dunkirk. Enquanto isso, na Inglaterra, Cecília envia uma carta para seu amado contando que Briony lhe escrevera buscando reconciliação. A caçula, agora com 18 anos, havia desistido dos estudos em Cambridge para fazer o treinamento para enfermeiras no mesmo hospital onde Cecília costumava trabalhar. Esse trabalho no hospital era uma maneira de se redimir por todo o sofrimento que causara a Robbie e a sua irmã.

De volta à França, Robbie é confrontado pelos horrores da guerra ao encontrar em uma clareira dezenas de corpos de moças de idade próxima a de Briony. O rapaz, então, lembra-se

de uma ocasião quando a menina, com aproximadamente doze anos, pulou em um lago para que Robbie a salvasse. Naquela época, a adolescente nutria uma paixão platônica pelo rapaz. Nesse ponto, o espectador pode concluir que a denúncia de estupro feita por Briony também pode ter sido motivada por ciúmes da relação do rapaz com sua irmã mais velha.

Quando os três soldados finalmente chegam à praia de Dunkirk, o cenário é avassalador. Do alto de uma colina, os companheiros avistam filas de soldados para embarcar nos navios que deveriam levá-los de volta à Inglaterra. No entanto, não há nenhum navio ancorado, pois, no dia anterior, Dunkirk havia sido bombardeada pela força aérea alemã, e mais de três mil soldados haviam sido mortos. A sequência seguinte, talvez a mais famosa e impactante do filme, trata-se de um plano sequência, sem cortes, que acompanha os três companheiros pela praia. Sobre ele, Werneck (s.d, s.p) afirma: “ali vemos mesmo, mais do que um olhar, uma síntese”. Esse plano sem cortes, que alterna entre uma visão do narrador e uma visão em primeira pessoa, dura aproximadamente seis minutos, sintetizando os horrores da guerra. Tal sequência mostra a devastação e a desesperança, representadas por milhares de soldados feridos, cavalos sendo mortos, carros destruídos e destroços de navios, contrastados com um grupo de soldados cantando em coro o hino religioso *Dear Lord and Father of Mankind*.

Figura 27 – Robbie e seus companheiros chegam à Dunkirk. Plano sequência descreve os horrores da guerra.





Fonte: Dados da pesquisa

Já muito pálido, Robbie entra com seus companheiros em um bar a procura de algo para beber. O local está cheio de soldados bêbados e não há nem água nas torneiras. Ainda a procura de água, Robbie chega a uma sala de cinema, onde sua figura é contrastada com uma enorme tela que projeta um casal se beijando apaixonadamente (ALVES, 2011, p. 81). Exemplo do caráter metalinguístico da obra, essa cena remete à narrativa cinematográfica, dando pistas de que Robbie também faz parte de uma.

Enquanto vagam pelas ruas em meio a explosões, Robbie pensa ter visto sua mãe, Grace, e a segue, entrando em uma casa. Lá, o rapaz tem uma alucinação e imagina estar conversando com sua mãe, que lava seus pés com carinho. Robbie diz que precisa voltar à Inglaterra, pois Cecília o espera. Ao recobrar a consciência, Robbie corre descalço para a rua, deixando seu amigo Nettle preocupado.

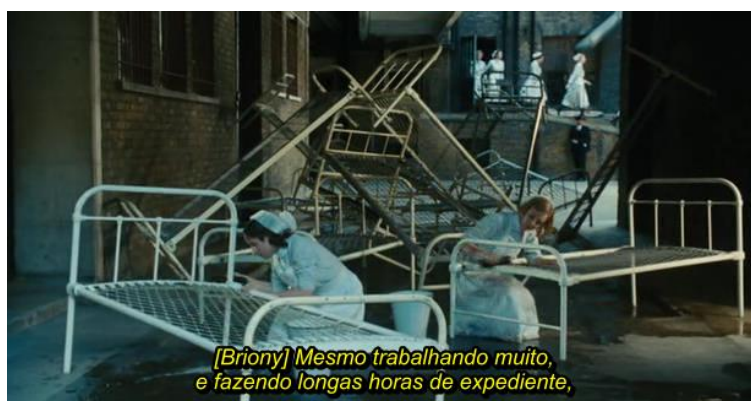
Os dois se refugiam em um local subterrâneo onde outros soldados também descansam enquanto esperam pelo próximo navio para a Inglaterra. Robbie, já bastante abatido, deita para descansar. Nesse ponto, o diretor utiliza como artifício um *flashback* de trás para frente, como se as memórias de Robbie daquele verão de 1935 fossem um filme sendo rebobinado. Do seu primeiro encontro com Cecília na fonte até sua despedida antes de ser preso, as lembranças de Robbie atingem o ápice quando Cecília diz ao seu ouvido: “Amo você. Volte. Volte para mim”. Essa frase é repetida inúmeras vezes pela personagem, como forma de lembrar para o rapaz que nunca deixaria de amá-lo, que o esperaria sempre e que o amor entre eles prevaleceria apesar das dificuldades.

Em seguida, o foco do filme volta a ser a história de Briony, e a melodia de gaita é substituída pelo datilografar característico da primeira parte da história. Já com dezoito anos, a protagonista é uma aprendiz de enfermagem no Hospital St. Thomas, em Londres. Segundo suas palavras, em carta para a irmã, abandonar os estudos em Cambridge e assumir o árduo

trabalho como enfermeira em um hospital de guerra era uma forma de se redimir pelo sofrimento que causara a ela e Robbie.

Mesmo trabalhando no hospital, Briony não deixa seu hábito de criar histórias e começa a escrever o romance *Two Figures by a Fountain*, que parece um relato do romance entre Cecília e Robbie e como ela, Briony, o interpretou de forma errada.

Figura 28 – Briony abre mão dos estudos e busca no trabalho como enfermeira uma forma de se redimir pelo sofrimento que causara a Cecília e Robbie.



Fonte: Dados da pesquisa

Durante seu período como aprendiz no Hospital St. Thomas, ao assistir a um vídeo sobre os esforços britânicos durante a guerra, Briony reconhece sua prima Lola, que é apresentada como a noiva do milionário da indústria do chocolate, Paul Marshall. Nesse momento, a protagonista se dá conta de que o relacionamento entre os dois teve início no verão de 1935, na casa de campo de sua família, e que, na verdade, ele foi o responsável por atacar Lola. Sentindo-se culpada por ter incriminado Robbie pelo estupro, Briony comparece ao casamento da prima, talvez, para confrontá-los ou certificar-se de que o casal que vira no vídeo cumprimentando a Rainha era realmente Lola e Paul Marshall.

Figura 29 – Lola e Paul Marshall se casam.



Fonte: Dados da pesquisa

Depois de deixar a igreja onde sua prima e Marshall se casam, a protagonista segue para a casa onde vive Cecília, pois quer contar a ela que pretende mudar seu depoimento contra Robbie. Enquanto tenta se reconciliar com a irmã e convencê-la de que pode reparar seu erro mudando seu depoimento, Briony descobre que Cee e Robbie vivem juntos no pequeno apartamento. Ao reconhecer seu algoz, Robbie se descontrola, mas Cecília é capaz de acalmá-lo. A protagonista, então, conta ao casal que acabara de presenciar o casamento de sua prima Lola com Paul Marshall. Ao descobrir os fatos, Cecília e Robbie orientam Briony a desmentir a história para seus pais e a escrever uma carta contando a verdade. A jovem deixa o local com andar decidido. Uma música sombria e o som da máquina de datilografar acompanham a cena da protagonista que se encontra sentada em um trem enquanto sombras passam por seu rosto no ritmo do datilografar.

Figura 30 – Briony procura Robbie e Cecília para tentar reparar seu erro

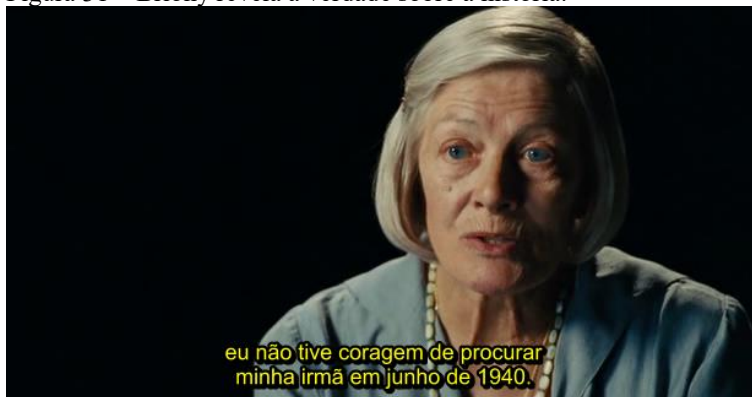


Fonte: Dados da pesquisa

Na terceira e última parte do filme, Briony é uma famosa escritora de setenta e sete anos lançando seu vigésimo primeiro romance, *Desejo e Reparação (Atonement)*. Ao ser entrevistada em um programa de tv, a protagonista conta que aquele é seu último livro, pois está morrendo

devido a uma doença degenerativa que, entre outros problemas, causa a perda de memória, algo essencial para um escritor. Ela assume que, talvez, por isso, tenha tido finalmente a coragem de terminá-lo, pois, na verdade, esse era seu primeiro livro, o qual começara a escrever ainda quando trabalhava como enfermeira no Hospital St. Thomas.

Figura 31 – Briony revela a verdade sobre a história.



Fonte: Dados da pesquisa

A grande revelação do filme é Briony informando a seus espectadores/leitores que a história cujo fim apresenta Cecília e Robbie finalmente juntos, tendo a chance de viver o amor, é, na verdade, sua forma de reparar o mal causado ao casal. Na realidade, o final feliz escrito por Briony, nunca ocorrera, pois a protagonista nunca teve coragem de procurar sua irmã para contar a verdade sobre Lola e Marshall; Robbie nunca voltara da França, pois morrera de septicemia em 1º de junho de 1940, último dia de evacuação de Dunkirk, e Cecília morrera afogada em um túnel do metrô enquanto se refugiava de um bombardeio a Londres em outubro do mesmo ano.

Figura 32 – Robbie morre de septicemia no último dia de evacuação de Dunkirk



Fonte: Dados da pesquisa

Nesse momento, a protagonista assume que a verdade sobre a história de Cecília e Robbie não traria ao público qualquer sentimento de esperança e satisfação e, por isso, preferiu

dar aos amantes um final feliz. Conclui-se, então, que a reparação de Briony é de ordem estética e não ética (ALVES, 2011, p. 78). Na realidade, a protagonista, por covardia e vaidade, não é capaz de contar a verdade a seus leitores, afirmando que o fim feliz dado aos amantes é um ato final de bondade.

A partir de tal revelação, fica evidente o significado que o som do datilografar assume durante toda a trama, visto que aquilo que foi mostrado, desde o início, tratava-se da escrita de Briony, da sua versão dos fatos, de sua forma de manipular a história e o destino de todos os personagens.

Concluo que, assim como a obra literária em que se baseia, *Desejo e Reparação* (2007) tem caráter metaficcional, ou seja, é uma ficção dentro de uma ficção, incluindo nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa, o datilografar (ALVES, 2011, p. 78). Segundo Werneck (s.d, s.p), *Desejo e Reparação* (2007) é um filme sobre o narrar, as técnicas narrativas e uma história que se torna trágica porque uma menina de imaginação fértil resolveu que contar uma boa versão dos fatos é mais importante do que tudo, do que as pessoas envolvidas. Wright, assim, utiliza a linguagem cinematográfica, os diferentes pontos de vista e, principalmente, o som da máquina de escrever para revelar o caráter metaficcional da história projetada.

4.2 O universo sonoro de *Desejo e Reparação*

Criada por Dario Marianelli, a trilha sonora de *Desejo e Reparação* (2007) foi escolhida a melhor de sua categoria na premiação do Oscar 2007. Além das músicas instrumentais, temas de Briony e de Cecília e Robbie, repetidas ao longo do filme assumindo tons suaves, dramáticos, angustiantes ou de suspense, Marianelli criou um universo sonoro complexo, composto por efeitos sonoros carregados de significados. São exemplos desses efeitos o badalar do relógio, a música de gaita e, principalmente, o som de uma máquina de escrever, os quais se misturam à música e a outros sons ao longo da obra. Nesse filme, a música e os ruídos se unem para criar uma rica trilha sonora, que é usada como um intrincado mecanismo narrativo.

Wright e Marianelli uniram-se em duas prolíficas parcerias, desenvolvendo um processo criativo harmonioso e bem-sucedido. Na primeira vez, compositor e diretor se uniram para criar a trilha sonora do filme *Orgulho e Preconceito* (2005), para a qual Marianelli se inspirou na música clássica da época retratada. A segunda, e talvez a mais fecunda parceria, foi para o filme *Desejo e Reparação* (2007), obra em que trilha sonora e filme não existem separadamente, pois são partes indissociáveis de um todo harmônico.

Para *Desejo e Reparação* (2007), Marianelli compôs uma partitura para orquestra de câmara com solos escritos para piano, clarineta, oboé e gaita, inspirada nos compositores românticos do início do século XX (MARIANELLI, 2008). Diferente das trilhas sonoras atuais, compostas por músicas populares já conhecidas pela audiência, o compositor italiano traz uma trilha arrebatadora, cuidadosamente elaborada para cada parte do filme de Wright.

Nesse filme, Werneck (s.d, s.p) reconhece dois momentos principais descritos pela trilha sonora. O primeiro, até a prisão de Robbie, mais tenso, traz uma luz um tanto irreal que centra o olhar do espectador em apenas pequenas áreas do plano. A trilha sonora é composta por músicas instrumentais com tempos bem marcados, o som do datilografar ritmado e pianos “obsessivos” descrevendo, além de um sentimento de tensão e suspense, a personalidade metódica e manipuladora de Briony. Já no segundo momento, a distância focal se amplia, e os planos passam a ser mais intensos, mais duradouros, como no plano sequência da praia de Dunkirk, o que dá às cenas um significado mais lírico (WERNECK, s.d, s.p). A fim de potencializar os recursos do melodrama, a trilha sonora, antes tensa, torna-se mais lírica, constituída pela romântica e melancólica música-tema de Cecília e Robbie, além do tema sonoro da gaita, que substitui o datilografar ritmado das cenas de Briony.

De acordo com Marianelli, em entrevista concedida ao *site* Focus Features (2008), ele e Wright começaram a conversar sobre a trilha sonora de *Desejo e Reparação* (2007) bastante cedo, quando apresentou ao diretor algumas partituras inspiradas pelo romance homônimo de Ian McEwan e pelo roteiro de Christopher Hampton. O compositor conta que algumas dessas partituras foram realmente tocadas durante as filmagens para imprimir ritmo à movimentação em cena dos atores, tendo o mesmo acontecido com o som do datilografar. Desde muito cedo, Wright queria encontrar uma forma de relacionar o escritor externo (narrador) com o interno (Briony). A partir daí, um princípio pode ser percebido ao longo de todo filme: a trilha sonora de fora (não diegética) misturando-se com os sons internos da obra (diegéticos).

Ao ser entrevistado, Marianelli (2008, s.p) descreveu o processo de criação das músicas-tema para Briony e o casal Cecília e Robbie. Para o processo de escrita do tema da personagem principal, o compositor conta que pensou: “a menina sem freios” e buscou representar, na partitura, sua imaginação incansável, a qual, em certos momentos, pode se tornar obsessiva. O resultado é uma melodia enérgica, envolvente e com o ritmo bastante marcado pelo som de sua máquina de escrever. O tema da protagonista é tão envolvente que parece levar o espectador pelos corredores da Mansão Tallis e, mais tarde, pela enfermaria do Hospital St. Thomas. Já

para as personagens de Cecília e Robbie, Marianelli compôs um tema romântico e melancólico que retrata bem o peso de um amor trágico.

A música instrumental dramática *Elegy for Dunkirk*, guia o espectador pelo longo plano sequência da praia de Dunkirk, repleta de soldados feridos e assustados. Talvez, essa seja uma das cenas mais emocionantes do filme, reforçada pela música sombria que dá ao espectador essa sensação de desalento dos personagens. Ainda como parte do plano sequência de Dunkirk, há um grupo de soldados em um coreto cantando em coro o hino religioso *Dear Lord and Father of Mankind*, que reforça o sentimento de desesperança e devastação descrito pelas imagens.

Figura 33 – Grupo de soldados cantam em coro o hino religioso *Dear Lord and Father of Mankind*



Fonte: Dados da pesquisa

Além das composições de Marianelli, a canção *Clair de Lune*, de Debussy, foi usada na cena em que Briony, já uma jovem aprendiz de enfermagem, deixa a enfermaria após a morte do soldado francês, Luc. Com essa canção, diretor e compositor introduzem a mudança da personagem de Briony, que comovida pela dor que testemunhara entre os soldados feridos e abalada pela imagem de sua prima Lola acompanhada de Paul Marshall, o verdadeiro estuprador, decide reparar o sofrimento que infringira à sua irmã e a Robbie. Contudo, devido a estética de inversão de pontos de vista utilizada pelo diretor, apenas no fim do filme, o espectador nota que o encontro de Briony com Cecília e Robbie é mais uma história criada por ela, pois a protagonista nunca procurou a irmã.

Figura 34 – Briony consola soldado francês em seus últimos minutos de vida. Cena pode ser considerada o momento de mudança da personagem.



Fonte: Dados da pesquisa

Além das músicas, James Ede (2013, p. 19) afirma que é possível identificar, durante o filme, dois importantes temas sonoros que representam as diferentes fases e personagens da obra. O primeiro, e já citado, é a máquina de escrever, usado para representar os pensamentos e a imaginação de Briony. O segundo é a gaita, que surge na fase que retrata Robbie na guerra e substitui o som da máquina. A gaita, instrumento comum naquela época entre os soldados, representa a melancolia de Robbie, que, mais uma vez, está separado de sua amada. Ambos os sons são manipulados por Marianelli e se confundem com a trilha sonora não diegética.

O som da máquina de escrever já pode ser percebido nos créditos de abertura, quando surge o som da máquina sendo carregada, e, em seguida, há o surgimento do título *ATONEMENT*, acompanhado pelo som de datilografar. Surgem, então, a Mansão Tallis e a informação “INGLATERRA, 1935”, novamente acompanhada pelo mesmo som. Enquanto o datilografar continua, a câmera se movimenta verticalmente e finalmente o espectador é apresentado com sua origem: Briony, sentada à escrivaninha escreve a peça *The Trials of Arabella*, em português, As Provações de Arabella. Até aquele momento, o som da máquina era diegético, pois havia, no universo do filme, uma máquina de escrever que realmente produzia esse som. Quando a menina sai do quarto a procura da mãe, a música instrumental tema de Briony e o som do datilografar ritmado, que a acompanham, são sons não diegéticos. O som da máquina, em uso não diegético, repete-se inúmeras vezes ao longo do filme, fundindo-se à música e a outros sons diegéticos (batidas do guarda-chuva no capô do carro, por exemplo) e assumindo tons dramáticos, de tensão ou de suspense.

Alves (2011, p. 80) pontua que o efeito sonoro do datilografar é utilizado para remeter ao processo criativo da personagem principal, contaminando a trilha sonora, que passa a dialogar com o universo diegético do filme. A autora relaciona o som mencionado ao conceito

peirceano do índice, pois ele representa o objeto e age diretamente na maneira como o espectador interpreta a mensagem.

Ao se analisar cuidadosamente o filme de Wright, é possível concluir que o som da máquina de escrever existe em duas dimensões da metaficção. A primeira, como já foi mencionado anteriormente, é a dimensão interna, ou seja, a da Briony personagem, da menina de imaginação fértil que adora criar histórias e sonha em ser uma escritora. Nessa dimensão, há o som da máquina na primeira sequência, quando a menina escreve *The Trials of Arabella*, quando Robbie escreve o bilhete para Cecília, e finalmente, quando Briony, já uma jovem aprendiz de enfermagem, escreve a primeira versão de *Two Figures by a Fountain*. Nas três ocasiões, o som da máquina de escrever é diegético.

Já a segunda dimensão, que engloba a primeira, é a da Briony escritora de setenta e sete anos. Buscando uma reparação estética e não ética (ALVES, 2011, p. 81), a protagonista escreve o romance *Atonement*, no qual dá aos amantes o fim feliz que ela, devido à vaidade e à covardia, acabou impedindo que vivessem. É possível concluir, portanto, que o som do datilografar, apesar de parecer não diegético em alguns momentos, é, na realidade, diegético, pois pertence à segunda dimensão dessa obra metafictional (som da máquina de Briony escritora).

Ainda quanto ao som da máquina de escrever, é possível perceber que ele é usado não só para dar o ritmo dos passos decididos de Briony, mas também para representar o fluxo de seus pensamentos, seu comportamento metódico e sua imaginação fértil, responsável por criar toda a trama.

Figura 35 – Briony escreve à máquina. Primeira cena do som do datilografar.



Fonte: Dados da pesquisa

Já o tema sonoro da gaita representa uma segunda fase do filme, em que é retratada a participação de Robbie na Segunda Guerra Mundial. O primeiro uso desse som é diegético, pois há, de fato, um soldado sentado em um galpão escuro tocando esse instrumento tão comum

entre os soldados naquele período. Após a cena do galpão, o som da gaita torna-se uma melodia não diegética que acompanha Robbie, dando às suas aparições um tom ainda mais melancólico.

É interessante ainda perceber o momento exato da transição entre o som da máquina e o da gaita: a mãe de Robbie bate com um guarda-chuva no capô do carro da polícia e, logo, esse som se funde ao tema da máquina de escrever, e a cena vai para Briony assistindo à prisão do rapaz pela fresta de uma janela. Posteriormente, há três soldados em um galpão escuro e um deles toca sua gaita. Nessa cena, ocorre o último toque da máquina quando aparece a legenda que aponta o espaço e o tempo: NORTE DA FRANÇA, QUATRO ANOS DEPOIS. Nessa cena, é observável, novamente, a manipulação da fronteira entre sons diegéticos e não diegéticos, pois a melodia tocada pelo soldado é justamente a música-tema de Cecília e Robbie.

Embora as funções de uma trilha sonora mais citadas por críticos e teóricos sejam a de intensificar a ilusão de realidade, de dirigir as emoções do espectador e de camuflar a descontinuidade das imagens, procuro demonstrar com esta pesquisa que o som do filme também contribui na construção da narrativa.

Ainda sobre o universo sonoro de *Desejo e Reparação* (2007), James Ede (2013, p. 2) afirma que ele brinca com a percepção de tempo do espectador, usando os sons diegéticos para guiá-los nos diferentes pontos de vista dos personagens.

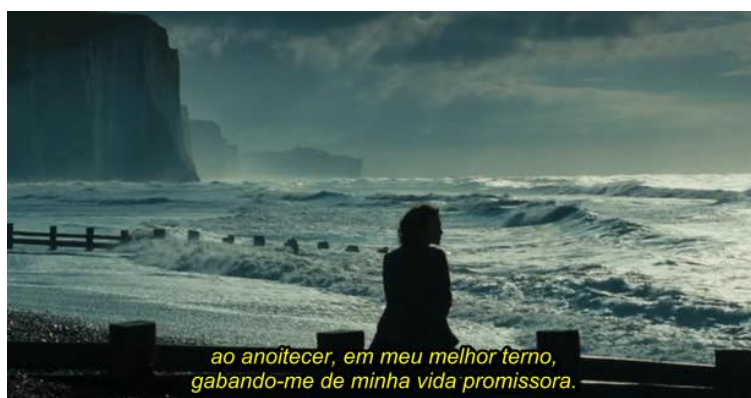
Um dos exemplos de manipulação do tempo citado pelo autor é o badalar do relógio que, primeiramente, é ouvido por Lola e Briony quando as meninas estão conversando no quarto da protagonista sobre o bilhete obsceno de Robbie para Cecília. Ao ouvirem o badalar do relógio, Briony informa à prima que precisa se aprontar para o jantar e, em seguida, desce e descobre Cecília e Robbie juntos na biblioteca. Imediatamente, a cena seguinte mostra Robbie chegando à Mansão Tallis e sendo recebido por Cecília. Quando o casal está se dirigindo para a biblioteca, ouve-se o badalar do relógio novamente. Nesse exemplo, esse som conecta dois pontos de vista do mesmo momento.

Na análise do universo sonoro de uma obra audiovisual é importante considerar ainda os momentos de silêncio. Segundo Bordwell e Thompson (2008), o uso dos sons em um filme é capaz de ressignificar os momentos de silêncio que podem ser empregados como estratégias para aumentar a dramaticidade de uma dada cena.

Em *Desejo e Reparação* (2007), Wright utilizou a ausência de som ambiente (diegético) brilhantemente na cena em que Robbie e Cecília se encontram em um café em Londres. A cena acontece três anos e meio depois da prisão de Robbie. O rapaz, vestindo uniforme do exército, se encontra no *foyer* do café, e eles estão separados por uma parede de vidro. Não há qualquer

som ambiente, apenas a música instrumental tema do casal em um volume bem sutil. Segundo Ede (2013, p. 06), a ausência intencional de sons ambientes nessa cena simula a separação e o isolamento de Cecília e Robbie. Outra cena que corrobora a teoria da ausência de som ambiente para representar a separação do casal é quando Cecília, sentada em uma praia na Inglaterra, olha em direção à França (onde Robbie está) e não se ouve o barulho das ondas ou das gaivotas, apenas a voz de Robbie, que escreve uma carta à sua amada.

Figura 36 – Uso da ausência de som ambiente para representar a separação/isolamento do casal



Fonte: Dados da pesquisa

Ao longo de todo o filme, é possível perceber que Wright e Marianelli brincam na fronteira entre som diegético e som não diegético, o que dá ao espectador pistas de que o que ele está vendo pode ou não ser exatamente real (EDE, 2013, p. 9). Essa classificação entre som diegético e não diegético não é tão simples, sobretudo em *Desejo e Reparação* (2007). O som da máquina de escrever é, com certeza, o mais difícil de se classificar. Levando-se em conta a abertura do filme, em que esse som acompanha o surgimento do título *ATONEMENT*, e a sequência final quando descobrimos que a história assistida se trata de um romance escrito por Briony, entendo que o som da máquina, antes classificado como não diegético, pode, na verdade, ser considerado o que Bordwell e Thompson (2008, p. 288) chamam de “diegético

deslocado” ou “*flashback* sonoro”, ou seja, um som que se origina no universo do filme, mas está evocando um momento anterior ou posterior àquele da imagem a que se justapõe. Dessa forma, segundo os autores, esse som que não ocorre simultaneamente à imagem (som do datilografar) pode dar ao espectador informações sobre os eventos da trama (fato de Briony estar escrevendo a história) sem que a mostre visualmente.

Quanto à fusão dos sons diegéticos e não-diegéticos, Marianelli (2008) conta que, desde o início, a ideia era misturar o que era verdade com o que não era, insinuando o caráter metaficcional daquilo que os espectadores veem. Esse efeito pretendido por Wright e Marianelli pode ser também percebido nas imagens, por meio das quais, por exemplo, são apresentados uma miniatura da Mansão Tallis e, sequencialmente, um plano semelhante ao da verdadeira mansão.

É necessário destacar ainda a importância dos sons produzidos pela água em algumas cenas do filme *Desejo e Reparação* (2007), em razão da relação dos personagens Cecília e Robbie com esse elemento. Cito uma série de ocasiões em que a água está vinculada a cenas do casal. O primeiro exemplo é o encontro na fonte, quando Cecília mergulha para provocar o rapaz, e ele, em seguida, toca com cuidado a superfície da água como se tocasse o corpo de sua amada. Em uma cena posterior, Cecília mergulha irritada em um lago ao ser provocada pelo irmão quanto à sua relação com Robbie. Na sequência, o rapaz emerge de uma banheira pensando em seu encontro com Cecília na fonte. Há ainda a cena em que Briony, que na infância nutria uma paixão platônica por Robbie, pula no lago para que o rapaz a salve, deixando Robbie muito irritado. Outra referência à relação do casal com a água é o fato de que, quando Robbie vai para a guerra na França, eles estão separados pelo mar, e o rapaz imagina Cecília esperando-o na praia. Por último, há a cena de um grande volume de água invadindo os túneis do metrô após o bombardeio a Londres e o corpo de Cecília boiando ao som da música-tema do casal em tom suave e melancólico.

Com base nesta reflexão sobre o universo sonoro de *Desejo e Reparação* (2007), saliento as inúmeras funções que cada evento sonoro pode desempenhar na construção da narrativa de uma produção cinematográfica. Assim, reconheço o verdadeiro desafio que essa camada de representatividade pode apresentar ao profissional responsável pela elaboração da LSE.

4.3. Descrição das escolhas tradutórias da LSE de Desejo e Reparação

A presente análise será dividida em três categorias, a saber, questões técnicas, questões linguísticas e questões tradutórias, as quais foram estabelecidas com base nas orientações do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016). Cada categoria será dividida em subcategorias.

4.3.1 Questões Técnicas

Antes de tratar das legendas do filme *Desejo e Reparação* (2007), esclareço quais parâmetros técnicos foram utilizados para a elaboração delas. A presente pesquisa confirma o que é preconizado por pesquisadores da Tradução Audiovisual Acessível (ARAÚJO e NASCIMENTO, 2011; CHAVES e ARAÚJO, 2011; NAVES *et al.*, 2016), adotando os parâmetros sugeridos pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016).

I) Quanto ao número de linhas/caracteres por linha

Quanto ao número de linhas, utilizei o padrão adotado por empresas de legendagem de todo o mundo, ou seja, até duas linhas, as quais devem ter no máximo 37 caracteres cada uma. Esse parâmetro, testado por pesquisadores como D'ydewalli *et al.* (1987) e Araújo (2008), permite o movimento de deflexão, no qual o espectador lê as legendas e observa as imagens para poder harmonizá-las, podendo, desse modo, assistir à produção audiovisual com conforto (NAVES *et al.*, 2016, p. 43).

II) Quanto à velocidade da legenda

Quanto à velocidade da legenda, adotei o parâmetro de 180 ppm, o qual, segundo pesquisa realizada pelo Grupo LEAD (Legenda e Audiodescrição), da UECE, permite que o espectador leia a legenda confortavelmente e tenha uma boa recepção do conteúdo (NAVES, 2016, p. 45). Nos casos em que a fala ultrapassava essa velocidade, eu a editei na legenda, possibilitando a leitura e harmonização com a imagem.

Transformando o parâmetro de 180 ppm para caracteres por segundo (cps), conforme fez Díaz-Cintas e Remael (2007), foram elaboradas legendas com o máximo de 17 a 18 caracteres por segundo, dando preferência sempre àquelas com até 17 cps.

Visto que nossa fala costuma ser bem mais rápida do que nossa capacidade de leitura, a adaptação da forma falada para a escrita quase sempre representa um desafio para o tradutor audiovisual. No caso da LSE, esse desafio é ainda maior, pois além das edições necessárias para adaptar a forma falada para a escrita, é preciso contar também com os caracteres utilizados para a identificação dos falantes. Durante um diálogo rápido (mais de 180 palavras por minuto), em

que há a troca de turnos de fala diversas vezes, é essencial que se identifique, entre colchetes, o falante pelo seu nome ou por alguma característica que o represente. Contudo, tal identificação reduz bastante a quantidade de caracteres disponíveis para traduzir o diálogo.

Durante a elaboração da LSE do filme *Desejo e Reparação* (2007), encontrei vários desses desafios, mas, em um, foi especialmente difícil manter o parâmetro de velocidade da legenda. Descrevo em seguida a cena: Briony, com o bilhete de Robbie nas mãos, encontra, na sala de estar, Cecília e seu irmão Leon, que acabara de chegar à Mansão Tallis. Briony entrega displicentemente o bilhete à Cecília e abraça o irmão com alegria. Eufórica, Briony conta a Leon sobre a peça que escrevera para ele, enquanto Cecília, assustada com o conteúdo do bilhete e com a possibilidade de que Briony o tenha lido, faz diversas perguntas à menina. Há, nesse diálogo, a participação de três personagens (Briony, Leon e Cecília) com falas bastante rápidas devido à ansiedade e à euforia. Para reduzir o número de caracteres utilizados para a identificação de Cecília, foi utilizado seu apelido (Cee).

Tabela 10 – Quanto à velocidade da legenda

Original em inglês	TRC	LSE	CPS
LEON Rummy, if it ain't my little sis!	0:28:40.51> 0:28:42.53	[Leon] Olhe só, minha irmãzinha!	11
BRIONY I wrote a play, Leon. I wanted to do a play for you, The Trials of Arabella.	0:28:42.53> 0:28:46.37	[Briony] Escrevi uma peça para você. "As provações de Arabella"	13
LEON There's still time, doesn't have to be this evening.	0:28:46.39> 0:28:48.10	[Leon] Temos tempo. Não precisa ser hoje.	18
BRIONY No, it's impossible!	0:28:48.12> 0:28:49.20	[Briony] É impossível.	15
CECILIA Briony? LEON Tell you what, I'm good at voices	0:28:49.20> 0:28:50.68	[Cee] Briony. [Leon] Sou bom com vozes,	18
And you're even better. We'll read it out after dinner.	0:28:50.70> 0:28:52.60	e você é ainda melhor. Leremos após o jantar.	18
CECÍLIA Briony, did you read this letter? BRIONY Yes, let's, that's a wonderful idea!	0:28:52.63> 0:28:55.54	[Cee] Briony, você leu esta carta? [Briony] Isso. Ótimo!	14

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

Figura 37-Diálogo entre Briony, Leon e Cecília. Exemplo de adaptações respeitar os parâmetros de velocidade da legenda.



Fonte: Dados da pesquisa.

III) Quanto à marcação da entrada e da saída da legenda

Segundo orientações do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 45), a marcação dos diálogos deve tentar seguir os ritmos de fala do filme e a performance dos atores, considerando as pausas, as interrupções e os demais elementos prosódicos que caracterizam as falas dos personagens de um filme. Além disso, a marcação de entrada e saída da legenda deve levar em conta seu tempo de exposição.

Foram utilizados, nesta pesquisa, os limites de exposição mínima de 1 segundo e máxima de 4 segundos.

Por causa das limitações de tempo de exposição da legenda, algumas falas devem ser segmentadas em mais blocos de legenda, com menos informações, o que permite melhor compreensão do conteúdo e mais respeito às características prosódicas das falas dos personagens. Um exemplo dessa necessidade de segmentação da fala é a sequência em que Briony é entrevistada no evento de lançamento de seu último romance *Desejo e Reparação*. Ao assistir à sequência com as legendas em português e em inglês (disponíveis em *DVD*), pude perceber que elas tinham legendas com o tempo de exposição maior que 4 segundos. O fato de tais legendas serem exibidas por um período muito longo (algumas vezes, por mais de 6 segundos) fez que eu as lesse mais de uma vez, comprometendo a compreensão. Percebi, então, que essas legendas não respeitavam os parâmetros de tempo de exposição nem o ritmo de fala da personagem. A LSE elaborada apresenta, portanto, uma nova segmentação das legendas, na qual utilizo as pausas naturais das falas dos personagens como parâmetro de segmentação.

Tabela 11 – Exemplo de nova segmentação de acordo com o tempo de exibição da legenda.

Original	Tempo	Legenda Inglês (DVD)	Legenda Português (DVD)
Your brain gradually closes down.	5.63s	Your brain closes down, gradually you lose words, you lose your memory,	O cérebro vai se desligando gradualmente, vai se perdendo a fala, a memória,
You lose words, you lose your memory,			

Tempo (LSE)	LSE
2,14s	O cérebro vai desligando aos poucos,
2,27s	vai se perdendo a fala, a memória,

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

Figura 38 – Exemplo da segmentação usada no DVD – Inglês

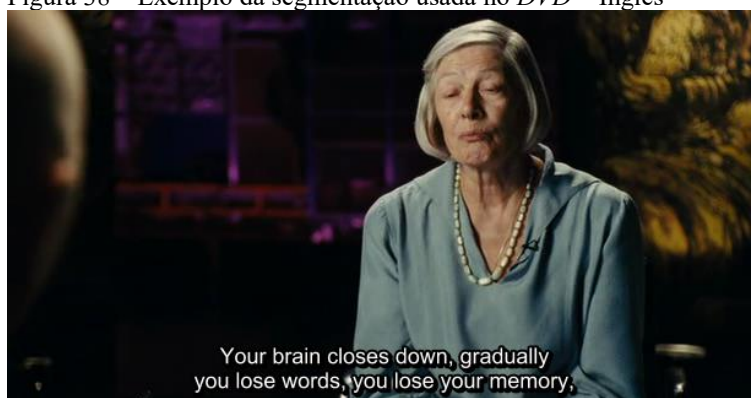
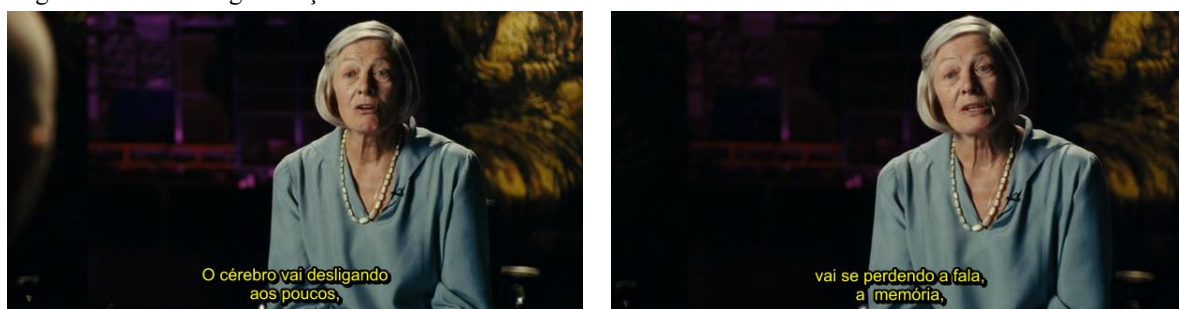


Figura 39 – Exemplo da segmentação usada no DVD – Português



Figura 40 – Nova segmentação



Fonte: Dados da pesquisa

Como é notável no exemplo acima, as legendas para *DVD* excedem o limite estabelecido de 4 segundos, além de trazerem excesso de informações em cada bloco. Por isso, preferi, conforme é sugerido pelo *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016), respeitar as pausas que a própria personagem faz durante sua fala e dividir o conteúdo em dois blocos de legenda distintos.

Menciono mais um exemplo no qual a fala da personagem, devido às pausas, extrapolou o tempo limite de 4 segundos e, por isso, teve de ser segmentada de maneira diferente das legendas do *DVD*.

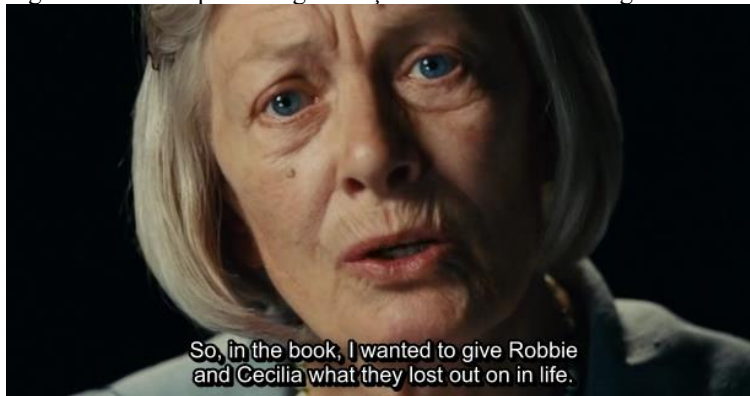
Tabela 12 – Exemplo de nova segmentação de acordo com o tempo de exibição da legenda.

Original	Tempo	Legenda Inglês (<i>DVD</i>)	Tempo	Legenda Português (<i>DVD</i>)
So, in the book, I wanted to give Robbie and Cecilia what they lost out on in life.	6,55s	So, in the book, I wanted to give Robbie and Cecilia what they lost out on in life.	6,96s	Por isso, no livro, eu quis dar a Robbie e Cecilia o que perderam na vida.

Tempo (LSE)	LSE
4s/ 9cps	Por isso, no livro, eu quis dar a Robbie e Cecília
1,95s/12 cps	o que eles não tiveram em vida.

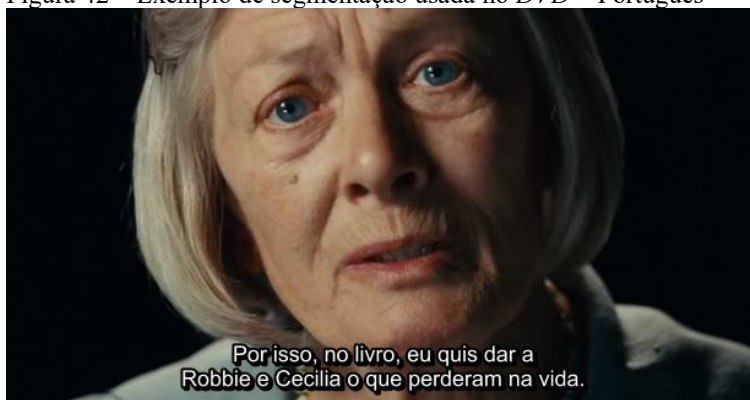
Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

Figura 41 – Exemplo de segmentação usada no DVD – Inglês



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 42 – Exemplo de segmentação usada no DVD – Português



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 43 – Nova segmentação



Fonte: Dados da pesquisa

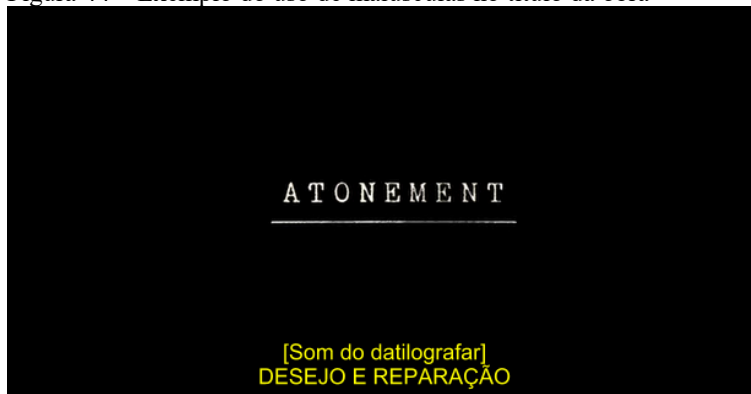
No exemplo acima, novamente, utilizei as pausas feitas pela personagem como parâmetro para segmentar a legenda, o que permitiu a elaboração de dois blocos de acordo com os limites de tempo de exibição da legenda.

IV) Sinais tipográficos

Os sinais tipográficos mais comuns nas legendas são as letras maiúsculas e o itálico. Segundo o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES et al., 2016), as informações

diegéticas escritas devem ser legendadas com letras maiúsculas, bem como o título da produção audiovisual. Seguem alguns exemplos:

Figura 44 – Exemplo do uso de maiúsculas no título da obra

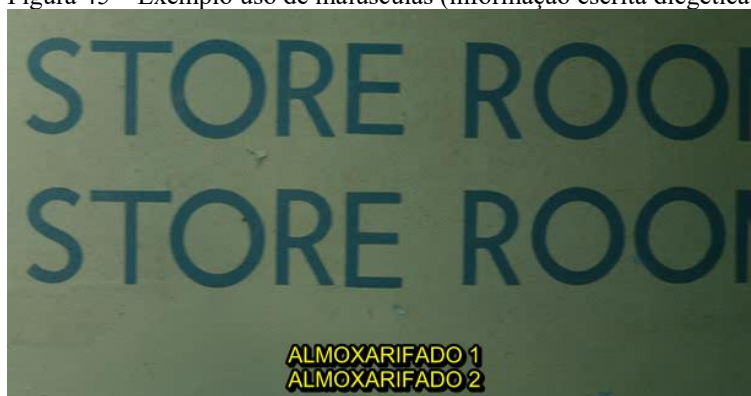


Fonte: Dados da pesquisa

O exemplo acima demonstra a utilização de letras maiúsculas para legendar o título da produção audiovisual. No caso de *Desejo e Reparação* (2007), o título é apresentado letra por letra, acompanhado pelo som do datilografar da máquina de escrever da protagonista. Por isso, legendei o título da obra com letras maiúsculas e escolhi descrever também o som que acompanha o surgimento das letras na tela, o qual deve vir entre colchetes.

Outro exemplo da utilização de letras maiúsculas é a legendagem de informações escritas que fazem parte do universo diegético, conforme exemplo abaixo:

Figura 45 – Exemplo uso de maiúsculas (informação escrita diegética)



Fonte: Dados da pesquisa

Já o itálico deve ser utilizado para vozes em *off*, ou seja, vozes de falantes que se encontram em ambiente sonoro diferente daquele em quadro, além de vozes vindas de

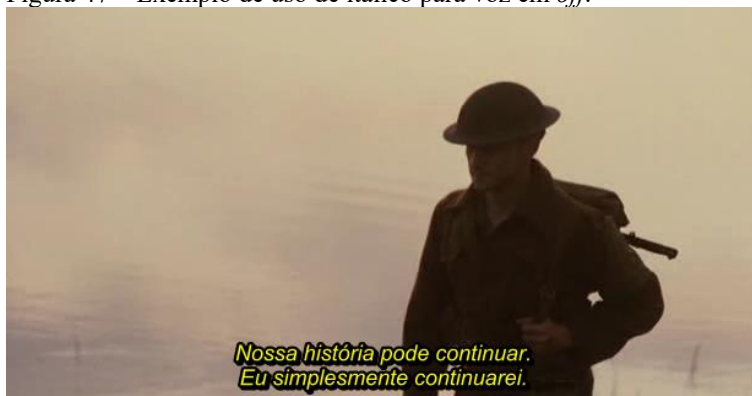
interfones, telefones, rádios, tvs, computadores e alto-falantes e traduções de letras de canções, que só deverão ser legendadas quando forem importantes para compor a trama.

Figura 46 – Exemplo de utilização de itálicos para voz em *off*.



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 47 – Exemplo de uso de itálico para voz em *off*.



Fonte: Dados da pesquisa

No filme, há muitas situações em que as vozes dos personagens são utilizadas em *off* para a leitura de correspondências. No exemplo acima, Robbie segue sua jornada para Dunkirk enquanto sua voz em *off* declama sua carta para Cecília. Diante disso, utilizei o itálico.

Os exemplos seguintes apontam legendas em itálico para a tradução de vozes advindas do rádio e a tradução da letra de música, respectivamente.

Figura 48 – Exemplo de uso de itálicos para voz vinda do rádio



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 49 – Exemplo de uso de itálicos para letra de canção.



Fonte: Dados da pesquisa

A canção *O Soave Fanciulla*, da ópera *La Bohème*, de Puccini, é um dueto entre dois amantes que declaram seu amor um pelo outro. Visto que a canção acompanha a cena em que Robbie escreve uma carta se declarando a Cecília, e ela, por sua vez, começa a ser dar conta de seus sentimentos pelo rapaz, julguei que a letra tem um papel importante na construção da trama.

É importante ressaltar que as questões linguísticas e tradutórias a serem tratadas a seguir devem sempre respeitar os parâmetros técnicos aqui abordados.

4.3.2 Questões Linguísticas

Para elaborar uma LSE que permita ao espectador assistir às produções audiovisuais com conforto, harmonizando imagem e legenda, é necessário respeitar algumas questões linguísticas. Além das limitações técnicas quanto ao número de linhas, à velocidade e ao tempo de exposição, a LSE ainda requer a explicitação das informações que dependem do canal auditivo, por isso o tradutor deve realizar edições linguísticas relacionadas à segmentação da

fala em blocos semânticos, à redução de informação textual e à explicitação de informações sonoras (NAVES *et al.*, 2016, p. 48).

D) Segmentação da LSE

A segmentação é a divisão das falas em blocos semânticos e deve ser feita de modo a facilitar a compreensão da legenda no curto espaço de tempo de sua exibição (NAVES *et al.*, 2016, p. 48). A segmentação se dá entre as linhas de uma mesma legenda e entre legendas distintas.

A segmentação linguística da legenda, segundo apontam pesquisas do Grupo LEAD, da UECE, é um dos principais parâmetros da elaboração da LSE que, juntamente com o parâmetro de velocidade, regem os demais. De acordo com o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 49), a segmentação das legendas deve ser feita por blocos, com base nas unidades semânticas e sintáticas, reforçando a coesão e a coerência das legendas. Tal processo deve se dar no mais alto nível sintático possível, assim, se um bloco de informação não couber em uma só linha, ele deverá ser segmentado em duas linhas de modo a manter o maior grupamento de carga semântica possível em cada linha. Alguns autores defendem inclusive que se os sintagmas forem quebrados, a compreensão do conteúdo pode ser prejudicada, pois exigirá maior esforço do espectador para recuperar a carga semântica da informação (KARAMITROGLOU, 1998; PEREGO, 2008, 2010; ARAÚJO e NASCIMENTO, 2011; CHAVES, 2012). Consoante Chaves e Araújo (2011, p. 1), as legendas devem ter um pensamento completo para serem entendidas no curto espaço de tempo em que são exibidas, podendo os maiores problemas de segmentação ocorrer nos sintagmas verbal, nominal, preposicional, adjetival, adverbial e nas orações coordenadas e subordinadas, em razão da quebra dos constituintes dos especificadores, dos núcleos e dos complementadores (NAVES *et al.*, 2016, p. 52).

Para realizar a correta segmentação da fala, o tradutor deve ter em mente três aspectos: o aspecto visual, o aspecto retórico e o aspecto linguístico. O aspecto visual de segmentação da legenda relaciona-se com a distribuição do texto com base nos cortes das cenas (NAVES *et al.*, 2016, p. 49). O tradutor deve ter cuidado para que a legenda de uma cena não a ultrapasse, pois, ao reconhecer a mudança de cena, o espectador poderá, involuntariamente, reler a legenda da cena anterior.

A segmentação retórica refere-se à distribuição do texto baseada no fluxo das falas dos personagens, respeitando seu ritmo, suas pausas e suas interrupções. Esse tipo de segmentação está diretamente relacionado à marcação e ao sincronismo entre as falas e as legendas, e sua

correta execução reflete a dinâmica dos diálogos e reforça a surpresa, o suspense, a ironia, a hesitação, entre outras características prosódicas (NAVES *et al.*, 2016, p. 49). É necessário ressaltar que, para o espectador Surdo ou ensurdecido, o atraso ou a antecipação de uma surpresa ou um suspense pode destoar das imagens e prejudicar sua experiência audiovisual. Logo, na segmentação da LSE, é importante que a informação seja apresentada no momento exato que ela for dada pelos falantes ou pela trilha sonora.

Durante a elaboração da LSE de *Desejo e Reparação* (2007), encontrei diversas circunstâncias em que foi necessário ter muita atenção e muito cuidado a fim de refletir a dinâmica dos diálogos e reforçar a ironia, a hesitação e o suspense. Cito como exemplo a fala de Lola, quando ela emprega um tom irônico para pedir desculpas por se intrometer na maneira como Briony conduz os ensaios da peça “As Provações de Arabella”. A ironia de Lola pode ser percebida por sua fisionomia e, principalmente, pela entonação e forma pausada com que fala “SOR-RY”. Para transmitir a intenção irônica da personagem, a fala foi legendada da seguinte forma:

Figura 50 – Legenda que busca reforçar a ironia da entonação da fala da personagem.



Fonte: Dados da pesquisa

Como já foi mencionado na seção sobre a marcação da legenda, escolhi segmentar algumas falas em blocos que, apesar de mais curtos, atendem ao ritmo das falas dos personagens. Um exemplo disso é uma das falas de Robbie quando ele se reencontra com Cecília no café após deixar a prisão. Apesar de ser uma fala curta, que poderia vir em uma só legenda, o personagem faz uma pausa de hesitação importante de se transmitir na LSE.

Figura 51 – A fala de Robbie, apesar de curta, foi dividida em dois blocos de legenda a fim de transmitir ao público Surdo a hesitação do personagem.



Fonte: Dados da pesquisa

A seguir, apresento alguns exemplos de legendas que exigiram maior atenção em sua segmentação linguística:

Figura 52 – Exemplo segmentação linguística (Sintagma verbal)



Fonte: Dados da pesquisa

No exemplo acima, para uma segmentação correta da legenda, o sintagma verbal “está cuidando” deve ficar na mesma linha. O mesmo ocorre com o exemplo abaixo, no qual o sintagma nominal “nosso bem mais precioso” não deve ser separado.

Figura 53 – Exemplo de segmentação linguística (Sintagma nominal)



Fonte: Dados da pesquisa

Já na figura abaixo, cito um exemplo de legenda que contém uma oração subordinada “que quer ser médico”. Para uma segmentação correta, a oração deve ser mantida na mesma linha.

Figura 54 – Exemplo de segmentação linguística (oração subordinada)



Fonte: Dados da pesquisa

Durante a elaboração da LSE de *Desejo e Reparação* (2007), foram usadas diversas orações coordenadas para descrever os sons, as quais segmentei com o cuidado para não separar a conjunção “e” do restante da oração, conforme o exemplo abaixo:

Figura 55 – Exemplo de segmentação linguística (oração coordenada)



Fonte: Dados da pesquisa

II) Edições Textuais da LSE

Além da segmentação, faz parte dos parâmetros linguísticos da elaboração de LSE a edição das falas. Para o tradutor nem sempre é possível transcrever exatamente tudo aquilo que é falado pelos personagens, pois é provável que a harmonização entre imagem e legenda seja prejudicada. Isso ocorre porque nossa velocidade de leitura é inferior à velocidade da fala, além de ser necessário contar também com o tempo de deflexão. Portanto, é necessário realizar a redução da informação textual, que deve estar compatível com os parâmetros técnicos de número de linhas e de velocidade da legenda (caracteres por segundo). Para fins da presente pesquisa, foi adotada a velocidade de legenda de 180 palavras por minuto, que ao ser convertida para a unidade de medida usada pelos programas de legendagem equivale a 17–18 caracteres por segundo.

A edição linguística da fala é necessária na elaboração de todos os tipos de legenda, contudo, no caso da LSE, tais edições são ainda mais restritivas, pois normalmente é necessário incluir à legenda a identificação dos falantes. Por isso, ao traduzir um diálogo entre vários personagens, ou seja, em que há diversas trocas dos turnos de fala, o legendador de LSE deverá realizar maiores reduções textuais para, assim, poder incluir a identificação dos falantes. Tal identificação deve ser feita entre colchetes no início da fala e pode ser usando o nome do personagem ou alguma característica que o diferencie dos demais.

Há duas formas de redução textual: a parcial e a total. A redução parcial pode ser feita por condensação, que reformula as palavras ou frases, tornando-as mais concisas, mas mantendo o texto de partida. Já a redução total é feita pela omissão, ou seja, elimina palavras ou frases redundantes que costumam ser desnecessárias para a compreensão do conteúdo da legenda.

No exemplo abaixo, Cecília está conversando com seu irmão, Leon, e o amigo, Paul Marshall. O diálogo é bastante rápido, com a participação dos três personagens, que alternam os turnos de fala a todo o tempo. Visto que, além da velocidade das falas ultrapassar o limite de 180 palavras por minuto e ter de identificar a personagem, foi necessário realizar reduções totais e parciais na legenda, omitindo algumas palavras e reformulando a frase.

Tabela 13 – Exemplo de edição textual

TRC	Original	LSE editada
0:17:25.18> 0:17:28.02 Duração: 2,84s 17 cps	Look, I really think you should to go down to the lodge and ask him not to come. Minha tradução: Olha, eu realmente acho que você deveria ir à casa dele, e pedir que não venha	[Cecília] Acho que você deveria ir lá, e pedir a ele que não venha.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007).

Figura 56 – Exemplo de redução textual total e parcial.



Fonte: Dados da pesquisa

No exemplo seguinte, Paul Marshall conta a Cecília e a Leon que seu novo chocolate fará parte da ração dos soldados durante a Segunda Guerra Mundial e, em consequência disso, ele precisará abrir mais três ou mais fábricas, caso haja recrutamento militar. Marshall afirma a possibilidade do recrutamento, pois Hitler não parecia recuar. Com um tom de vaidade e ambição, o empresário brinca que a probabilidade de Hitler recuar era a mesma de ele comprar ações da *Marks and Spencer* (grande loja de departamento britânica). Ao legendar a fala de Paul Marshall, não foi necessário identificar o falante, pois isso já havia sido feito na legenda anterior, contudo, a fala do personagem precisou passar por várias edições. A redução se deu por condensação e por omissão, pois, a fala do personagem ultrapassava a velocidade de 180 palavras por minuto e trazia informações não relevantes para a trama. Como se pode ver na Tabela 14, substituí o termo “Ministério da Defesa” por “governo” a fim de reduzir o tamanho

da legenda e omiti o aposto “eu costumava limpar seus sapatos na Harrow, então ele é bastante confiável” por não se tratar de informação relevante para a compreensão do diálogo. No entanto, fiz uma adição ao texto, pois julguei ser importante explicitar que o chocolate seria incluso na ração dos soldados. A palavra “probabilidade” (substituída por “chances”), que seria minha primeira escolha para essa tradução, foi evitada por poder trazer dificuldade de compreensão para o espectador, uma vez que o português nem sempre é a primeira língua da comunidade Surda. Por último, troquei “comprar ações da *Marks and Spencer*” por “investir na bolsa de Londres”, pois uma referência a um estabelecimento tão específico poderia gerar dificuldades de compreensão para os espectadores.

Tabela 14 – Exemplo de redução textual total

Original	TRC	LSE
<p>My source at the Ministry of Defence - I used to clean his shoes at Harrow, so he's very reliable - assures me we've a good chance of getting the Amo bar included in the standard-issue ration pack. Which means I'd have to open at least three more factories, more if they bring in conscription, which I'd say is bound to happen if Herr Hitler doesn't pipe down – and he's about as likely to do that as buy shares in Marks and Spencers, wouldn't you agree?</p> <p>Minha tradução:</p> <p>Minha fonte no Ministério da Defesa – eu costumava limpar seus sapatos na Harrow, então ele é bastante confiável – me garantiu que eu tenho boas chances de incluir a Amo Bar no kit básico de ração. Isto quer dizer que eu terei que abri pelo menos mais três fábricas, e talvez mais caso haja recrutamento militar, o que eu acredito que deva ocorrer se Hitler não desistir – e a probabilidade de ele desistir é a mesma de ele comprar ações da <i>Marks and Spencer</i>, não acham?</p>	0:16:17.45>0:16:21.45 Duração:4s 13cps	Minha fonte no governo garantiu que tenho chances de incluir
	0:16:21.79>0:16:24.08 Duração:2,29s 13cps	meu chocolate na ração dos soldados.
	0:16:24.12>0:16:26.71 Duração:2,59s 17cps	Isso significa que terei que abrir mais três fábricas.
	0:16:26.75>0:16:30.67 Duração: 3,92s 15cps	E outras em caso de recrutamento militar, que é certo se Hitler não recuar.
	0:16:30.76>0:16:32.08 Duração:1,32s 17cps	E as chances de ele recuar
	0:16:32.12>0:16:35.30 Duração:3,18s 15cps	são as mesmas de ele investir na bolsa de Londres, não acham?

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007).

III) Explicitação na LSE

Segundo pesquisas baseadas em *corpus*, de Baker (1996), todo texto traduzido tem a tendência de explicitar informações ora implícitas. No entanto, a LSE deve ser mais explícita que as legendas para ouvintes, pois deve trazer informações adicionais que dependem do canal auditivo. Nesse caso, serão adicionadas, entre colchetes, a identificação dos falantes e a

descrição dos efeitos sonoros, os quais permitem ao espectador Surdo compreender o conteúdo da obra audiovisual.

A identificação do falante deverá ser feita sempre que houver troca de turno de fala entre dois ou mais personagens em cena. Além disso, a identificação precisará ser adicionada quando houver a fala de algum personagem em voz *off*, já que o espectador Surdo não poderá identificá-lo. Abaixo, seguem alguns exemplos desse tipo de explicitação encontrados durante a legendagem do filme *Desejo e Reparação* (2007):

Tabela 15 – Exemplo de explicitação (Identificação do falante)

Original	TRC	LSE
LOLA What's Cecilia going to do?	0:30:11.60> 0:30:13.30	- [Lola] O que Cee vai fazer?
BRIONY I don't know.	Duração: 1,7s 18cps	- [Briony] Não sei.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de *Desejo e Reparação* (2007)

Figura 57 – Exemplo de explicitação (identificação do falante)



Fonte: Dados da pesquisa

O exemplo acima traz a legenda de uma cena com falas de duas personagens, Briony e Lola. Apesar de não serem falas muito longas, são muito rápidas, com uma duração de apenas 1,7 segundo. Como as personagens alternam turnos de fala durante toda a cena, foi necessário identificá-las. A solução para reduzir a fala de Lola foi substituir o nome “Cecília” pelo apelido da personagem, “Cee”. Mesmo editando a legenda, a explicitação gerou uma legenda de 18 caracteres por segundo que, apesar de rápida, ainda está de acordo os parâmetros de velocidade, tratados na seção sobre questões técnicas da elaboração da LSE.

No quadro acima, Cecília presta depoimento quanto ao estupro da prima, Lola. Nessa sequência, há a alternância das falas do delegado e de Cecília, dessa forma, foi necessário identificar a fala da personagem.

O segundo tipo de explicitação necessária na LSE é a dos efeitos sonoros, que também deve ser feita entre colchetes. Em sintonia com as pesquisas de Araújo (2008) e Araújo e Nascimento (2011), acredito que apenas os sons importantes para o acompanhamento da trama ou os que influenciam na ambientação da história de forma mais direta devem ser legendados.

Quando falo da descrição de efeitos sonoros na LSE, refiro-me tanto aos ruídos quanto à música, seja ela diegética ou não diegética. Na presente pesquisa, defendo uma descrição mais detalhada e cuidadosa da música e dos efeitos sonoros das produções audiovisuais, a qual deve levar em consideração as funções que eles desempenham na construção da narrativa fílmica. Para tanto, o legendador deve ter um conhecimento multidisciplinar que não se limita apenas aos conhecimentos linguísticos e técnicos de elaboração da LSE, mas também que seja constituído pelo conhecimento mais aprofundado do objeto de tradução, que é o filme e a sua linguagem.

A seção sobre questões tradutórias tratará da descrição de efeitos sonoros em mais detalhes, porém, apresento abaixo alguns exemplos deste processo:

Figura 58 – Exemplo de explicitação (efeitos sonoros)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 59 – Exemplo de explicitação (efeitos sonoros)



Fonte: Dados da pesquisa

Os exemplos acima mostram a descrição de um dos sons mais característicos de *Desejo e Reparação* (2007), que é o datilografar. No primeiro exemplo (Figura 49), o som é diegético, pois ocorre dentro do universo diegético do filme, ou seja, podemos ver Robbie de fato datilografando algo. Já no segundo exemplo (Figura 50), o som parece fazer parte da trilha sonora não diegética, isto é, não faz parte do universo do filme. Porém, o datilografar que assume um ritmo cadenciado e faz referência ao comportamento metódico e ao processo criativo da personagem, na verdade, é um som diegético deslocado (BORDEWELL e THOMPSON, 2008, p. 288), pois trata-se do som produzido pela máquina de escrever de Briony ao escrever seu romance *Desejo e Reparação* (Em inglês, *Atonement*). O datilografar, portanto, indica que toda a projeção se trata de uma metaficção.

Vale ressaltar a importância de se descrever adequadamente os efeitos sonoros que compõem as cenas e que, muitas vezes, passam despercebidos, como pássaros cantando, cães latindo, sinos tocando, portas batendo, entre outros. Alguns desses sons têm a função de ambientar a cena, criando uma mimese do mundo real (onde tais sons existem de fato). Ao criar essa impressão de realidade, esses sons conferem maior autenticidade à imagem, dando a ela credibilidade (MARTIN, 2007, p. 116).

Figura 60 – Exemplo de explicitação (efeitos sonoros)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 61 – Exemplo de explicitação (efeitos sonoros)



Fonte: Dados da pesquisa

Nos exemplos acima, os sons descritos de insetos zumbindo, cabra balindo e pássaros cantando criam o ambiente da cena, que é um dia quente de verão, em uma grande propriedade repleta de animais. Em *Desejo e Reparação* (2007), particularmente, os sons de animais e insetos remetem a uma fase feliz da vida dos personagens.

A primeira parte da obra, antes da prisão de Robbie, é composta por cenas mais iluminadas, mais coloridas e acompanhadas por sons como os descritos acima. Já na segunda fase, mais sombria por retratar a guerra, esses sons surgem só quando Robbie se lembra de sua vida antes da prisão.

Figura 62 – Exemplo de explicitação (efeitos sonoros)



Fonte: Dados da pesquisa

Quanto à descrição da música, o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES, *et al.*, 2016, p. 62) sugere que ela seja feita entre colchetes ou representada por colcheias, [♪] ou [♫]. Em minha pesquisa, defendo que a música deve ser cuidadosamente descrita a fim de transmitir ao espectador Surdo seu significado na construção da narrativa fílmica. Visto que a música tem papel essencial no estabelecimento da semiose da trama, defendo que a representação por colcheias não passa de uma descrição simplista que deve ser

evitada. É preciso, entretanto, evitar descrições detalhas demais, pois podem comprometer a compreensão da legenda e a sua harmonização com as imagens por parte do público Surdo. No exemplo abaixo, busco descrever a música baseada em sua função e no sentimento que desperta.

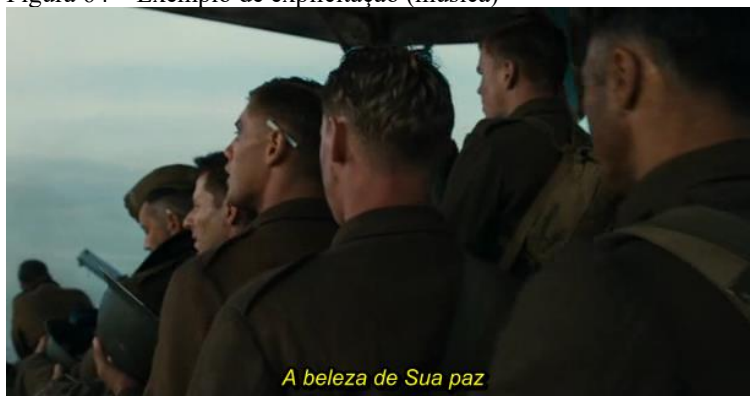
Figura 63 – Exemplo de explicitação (música)



Fonte: Dados da pesquisa

No caso de músicas em que a letra é relevante para a trama, ela deverá ser legendada e exibida em itálico, pois assim o espectador Surdo poderá distingui-la das falas (NAVES *et al.*, 2016, p. 62). No exemplo abaixo, a letra do hino religioso *Dear Lord and Father of Mankind* foi traduzida por ter papel importante na ambientação de um plano sequência que retrata, ao mesmo tempo, o sofrimento dos soldados, a sua fé e a esperança de serem resgatados em Dunkirk.

Figura 64 – Exemplo de explicitação (música)



Fonte: Dados da pesquisa

O tema da descrição dos efeitos sonoros do filme *Desejo e Reparação* (2007) será tratado mais detalhadamente na próxima seção.

4.3.3 Questões Tradutórias

Além dos aspectos técnicos e linguísticos da LSE, é preciso ter em mente as questões tradutórias envolvidas no processo de elaboração da LSE. Acredito que essas questões estão relacionadas à sensibilidade do tradutor para compreender as necessidades de seu público-alvo e as características específicas do material a ser traduzido.

I) Quanto às especificidades do público-alvo

Como já foi mencionado no segundo capítulo da presente pesquisa, devido à sua deficiência, todo Surdo se relaciona com o mundo ao seu redor de uma forma bastante visual. No entanto, a forma como perdeu sua audição e os estímulos com que teve contato durante sua vida podem influenciar sua relação com o som, sua habilidade de leitura e, conseqüentemente, sua preferência pela janela de interpretação de língua de sinais ou pela LSE.

De acordo com Josélia Neves (2005, p. 97), para um ouvinte, a habilidade de ler surge como um produto natural da linguagem aprendida por meio da audição durante os primeiros anos de vida. Explica a pesquisadora (2005, p. 97) que uma criança ouvinte começa a ler, aproximadamente, aos seis anos, momento em que ela já tem a estrutura da língua internalizada e já possui um considerável repertório linguístico disponível. A criança surda, por sua vez, quando começa a ler, não possui a experiência com a língua nem a base linguística e cognitiva que um ouvinte tem acesso desde os primeiros anos de sua infância.

Tendo em vista que o português não é a primeira língua da maior parte do público Surdo, é possível que a audiência encontre dificuldades em compreender algumas legendas. Dessa maneira, é preciso que o tradutor tenha cuidado ao realizar edições e explicitações durante a elaboração da LSE, de modo a não prejudicar a inteligibilidade dela.

A fim de proporcionar maior conforto de leitura ao público Surdo e ensurdecido, a autora (2005, p. 148) defende o uso de estruturas simples e vocabulário mais comum. Neves acrescenta ainda que, no caso de legendas mais longas, é preferível sacrificar um pouco a sincronia com o som ou com a imagem e permitir que a legenda seja exibida um pouco antes e permaneça em tela por um período mais longo, a fim de facilitar sua compreensão por parte da audiência.

No exemplo abaixo, a personagem Briony lê para os primos o prólogo de sua peça “As provações de Arabella”. O vocabulário usado pela menina para escrever sua peça é mais formal

e erudito, por isso, no momento da elaboração da LSE, escolhi usar um vocabulário mais simples, com palavras mais comuns.

Tabela 16 – Exemplo de questão tradutória (simplificação)

Original	TRC	LSE
Prologue. This is the tale of spontaneous Arabella	0:05:38.10> 0:05:39.44 Duração: 1,34s/9cps	[Briony] "Prólogo".
Who ran away with an extrinsic fellow. It grieved her parents to see their first born	0:05:40.60> 0:05:43.27 Duração: 2,67s/13cps	"Esta é a história da espontânea Arabella,
Evanesce from her home to go to Eastbourne...	0:05:43.32> 0:05:46.11 Duração:2,79s/10cps	que fugiu com um rapaz estrangeiro.
Minha tradução: Prólogo	0:05:46.19> 0:05:48.78 Duração:2,59s/16cps	Seus pais sofreram muito ao ver a filha mais velha
Esta é a história da espontânea Arabella, que fugiu com um rapaz estrangeiro. Seus pais sofreram muito ao ver sua primogênita esvanecer de sua casa para ir para Eastbourne.	0:05:48.82> 0:05:51.78 Duração:2,96s/9cps	fugir de casa e ir para Eastbourne."

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007)

Figura 65 – Exemplo de questão tradutória (simplificação).



Fonte: Dados da pesquisa

No exemplo seguinte, há uma fala bastante rápida de Emily Tallis, mãe de Briony, Cecília e Leon. Sua fala tem velocidade superior a 180 palavras por minuto e para ser compreendida precisou passar por ligeira edição. Além da edição, as duas primeiras legendas precisaram ser ligeiramente adiantadas em relação à fala para permitir uma leitura confortável por parte do público Surdo. As expressões “comportamentos amorais” e “habitantes do vilarejo” foram substituídas por expressões mais simples “comportamentos inadequados” e “habitantes locais”. Além disso, o advérbio “desnecessariamente” foi evitado para que não gerasse dificuldades de compreensão.

Tabela 17 – Exemplo de questão tradutória (simplificação e tempo de exibição da legenda)

Original	TRC	LSE
Emily It was always the view of my parents that hot weather encouraged loose morals.	0:38:44.67> 0:38:48.67 Duração: 4s 16cps	[Emilly] Meus pais achavam que o calor provocava comportamentos inadequados.
In high summer my sister and I were never allowed out of the house. They thought the villagers would be unnecessarily provoked.	0:38:48.87> 0:38:51.55 Duração:2,68s 17cps	<i>No auge do verão, minha irmã e eu não podíamos sair de casa.</i>
Minha tradução: Meus pais sempre acharam que o calor encorajava comportamentos amorais . No auge do verão minha irmã e eu não podíamos sair de casa. Eles achavam que os habitantes do vilarejo seriam provocados desnecessariamente .	0:38:51.64> 0:38:55.27 Duração:3,63s 11cps	Achavam que provocaríamos os habitantes locais.

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007).

Figura 66 – Exemplo de questão tradutória (simplificação e tempo de exibição da legenda).





Fonte: Dados da pesquisa

No próximo exemplo, há a fala de Nettle que fala inglês *cockney*, usado por habitantes do leste de Londres. Esse trecho representou um grande desafio no momento da elaboração da LSE. Além do sotaque característico de sua região, Nettle usa termos e gírias rimadas (*Cockney Rhyming Slang*) específicos desse tipo de inglês. A fim de tornar suas falas inteligíveis para o público Surdo brasileiro, foi necessário editá-las, removendo alguns traços regionais, evitando os palavrões e fazendo algumas substituições.

No original, Nettle faz referência a dois locais: *Southend*, que refere-se à cidade litorânea *Southend-on-sea*, a sudeste de Londres, e à praça *Trafalgar Square*, no centro de Londres. Escolhi manter as referências para não prejudicar o conteúdo das falas, pois, por serem locais bastante conhecidos, poderiam ser familiares ao público-alvo. Todavia, decidi traduzir “Home Secretary” como “Ministro da Justiça”, que no Brasil desempenha competências similares àquele cargo do governo britânico.

Já a expressão britânica “*Bob’s your uncle, and Fanny’s your fucking aunt*”⁶, que significa “Está tudo certo!” ou “Está resolvido”, foi traduzida como “Está resolvido, amigo!”, sendo a palavra “amigo” incluída para dar à LSE um tom mais informal e rimado, usado pelo personagem.

⁶ Significado encontrado em: <<https://www.phrases.org.uk/meanings/bobs-your-uncle.html>>. Acesso em: 23 abril de 2018.

Tabela 18 – Exemplo de questão tradutória (simplificação)

Original	TRC	LSE
<p>Let's see Jerry come and have a go at us in fucking Southend. Or, better still, Trafalgar Square. No one speaks the fucking lingo out here. You can't say "Pass the biscuit" or "Where's me hand grenade?" They just shrug. Because they hate us too. I mean, that's the point. We fight in France and the French fucking hate us. Make me Home Secretary, I'll sort this out in a fucking minute. We got India and Africa, right? Jerry can have France and Belgium and whatever else they want. Who's fucking ever been to Poland? It's all about room, empire. They want more empire. Give'em this shithole, we keep ours, and it's Bob's your uncle and Fanny's your fucking aunt. Think about it.</p>	<p>1:02:45.49> 1:02:47.87 Duração:2,38s/14cps</p>	<p>[Nettle] Alemão, venha nos enfrentar em Southend.</p>
	<p>1:02:47.95> 1:02:50.42 Duração:2,47s/12cps</p>	<p>Ou, ainda melhor, em Trafalgar Square.</p>
	<p>1:02:50.45 > 1:02:53.08 Duração:2,63s/9cps</p>	<p>Aqui ninguém fala nossa língua.</p>
	<p>1:02:53.08> 1:02:56.04 Duração:2,96s/16cps</p>	<p>Não pode dizer: "Passe o biscoito" ou "Onde está a minha granada?"</p>
	<p>1:02:56.08> 1:02:59.71 Duração:3,63s/13cps</p>	<p>Eles não ligam, pois nos odeiam também. A questão é essa.</p>
	<p>1:02:59.75> 1:03:03.13 Duração:3,38s/10cps</p>	<p>Lutamos na França e os franceses nos odeiam.</p>
	<p>1:03:03.22> 1:03:06.34 Duração:3,12s/10cps</p>	<p>Se me elegerem Ministro da Justiça, eu resolvo isso.</p>
	<p>Minha tradução: Vamos ver se os alemães nos enfrentam em Southend. Ou melhor ainda, em Trafalgar Square. Aqui ninguém fala a porra do dialeto. Você não pode falar: "passe o biscoito" ou "Onde está a minha granada". Eles não se importam, porque também nos odeiam. A questão é essa. Nós lutamos na França e a porra dos franceses nos odeiam. Se me elegerem Ministro da Justiça, eu resolvo isso em um minuto. Nós ficamos com a Índia e a África, certo? E os alemães podem ficar com a França, a Bélgica e o que mais quiserem. Quem já esteve na porra da Polônia? É tudo por causa de território, império. Eles querem um império. Dê a eles essa merda, que ficamos com a nossa, e está resolvido. Pense nisso.</p>	<p>1:03:06.43> 1:03:09.01 Duração:2,58s/11cps</p>
<p>1:03:09.06> 1:03:12.43 Duração:3,37s/16cps</p>	<p>Os alemães podem ficar com a França, a Bélgica e o que mais quiserem.</p>	
<p>1:03:12.52> 1:03:16.40 Duração:3,88s/13cps</p>	<p>E quem conhece a maldita Polônia? O que importa é o território, império.</p>	
<p>1:03:16.45> 1:03:19.52 Duração:3,07s/15cps</p>	<p>Se querem império, que peguem este lixo, ficamos com o nosso,</p>	
<p>1:03:19.61> 1:03:22.74 Duração:3,13s/6cps</p>	<p>e está resolvido, amigo!</p>	
<p>1:03:22.86> 1:03:24.45 Duração:1,59s/4cps</p>	<p>Pense só.</p>	

Fonte: Elaboração própria com base na LSE de Desejo e Reparação (2007).

Ainda quanto à especificidade da LSE e de seu público, é importante ressaltar a necessidade de incluir, na LSE, formas de explicitar informações que dependem do canal auditivo, mas que não são efeitos sonoros ou músicas. Josélia Neves (2005, p. 129) chama essas informações de signos paralinguísticos, os quais só podem ser percebidos por meio da entonação da voz em cada ato de fala. Um exemplo bastante representativo pode ser encontrado

durante a elaboração da LSE de *Desejo e Reparação* (2007). O tom irônico de Lola pode ser percebido em sua fisionomia, na forma pausada com que pronuncia a palavra “SOR-RY” e na entonação de sua voz. Porém, essas duas últimas informações só podem ser percebidas por meio do canal auditivo, por isso devem ser descritas na legenda de modo a permitir que o espectador Surdo compreenda a cena.

Figura 67 – Exemplo de questão tradutória (explicitação).



Fonte: Dados da pesquisa

No segundo exemplo, ao ser interrogada pelo delegado, a voz de Briony assume um tom decidido ao confirmar sua denúncia contra Robbie. Essa característica só pode ser percebida pela entonação da voz da personagem, por isso necessita ser descrita na LSE.

Figura 68 – Exemplo de questão tradutória (explicitação)



Fonte: Dados da pesquisa

II) Quanto às especificidades da obra cinematográfica

Outra questão tradutória que se deve ter em mente ao elaborar uma LSE está relacionada à linguagem das obras cinematográficas e às suas estratégias de construção de significados. Como já foi mencionado anteriormente, o texto audiovisual é multimodal e tem seu sentido construído por diversos códigos significativos (CHAUME, 2004, p. 16). Para fins desta

pesquisa, nos deteremos a tratar do som (efeitos sonoros e música) e seu papel na construção de sentido no filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright. Portanto, as descrições que se seguem se limitam a tratar da camada sonora da obra e seu impacto na elaboração de sua LSE.

a) As Músicas-tema (*leitmotifs*)

A trilha sonora de *Desejo e Reparação* (2007) é composta, principalmente, por músicas instrumentais, com a exceção das canções cantadas pelos soldados em *Dunkirk* e o dueto “*O Soave Fanciulla*”, da sequência em que Robbie escreve o bilhete para Cecília. As músicas instrumentais mencionadas são, basicamente, variações de dois temas principais, o tema de Briony e o tema de Cecília e Robbie (MARIANELLI, 2008). Tais variações assumem, algumas vezes, ritmos mais cadenciados, outras vezes mais acelerados, mais românticos ou melancólicos. Visto que as descrições “Música-tema de Briony” e “Música-tema de Cecília e Robbie” em alguns momentos não seriam eficientes para transmitir ao público Surdo as características das músicas utilizadas em cada sequência do filme, escolhi descrevê-las utilizando o radical “Música instrumental tema de...” e a partir dele acrescentar informações mais específicas quanto ao ritmo (acelerada, lenta) e às características emotivas (tensa, angustiante, de suspense, melancólica, romântica). Embora algumas vezes a descrição tenha sofrido restrições de número de caracteres e tempo de exibição, na maioria das vezes foi possível incluir todas as informações mencionadas acima. Em legendas consecutivas de descrição da música, muitas vezes não era necessário repetir toda a expressão “Música instrumental tema de...”, por isso, utilizei as expressões “Música de...” ou “Música instrumental...”.

Muitas vezes, foi necessário acrescentar à descrição da música detalhes sobre os efeitos sonoros que a acompanhavam. As cenas de Briony, por exemplo, eram frequentemente acompanhadas por sua música-tema e o som do datilografar no mesmo ritmo. O datilografar, que indicava a personalidade metódica e o fluxo do processo criativo da personagem, era sempre ritmado; a música, por sua vez, assumia ritmos mais acelerados, tensos e sombrios em algumas cenas e um tom de suspense em outras.

Figura 69 – Exemplo de descrição da música tema.



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 70– Descrição do ritmo da música



Fonte: Dados da pesquisa

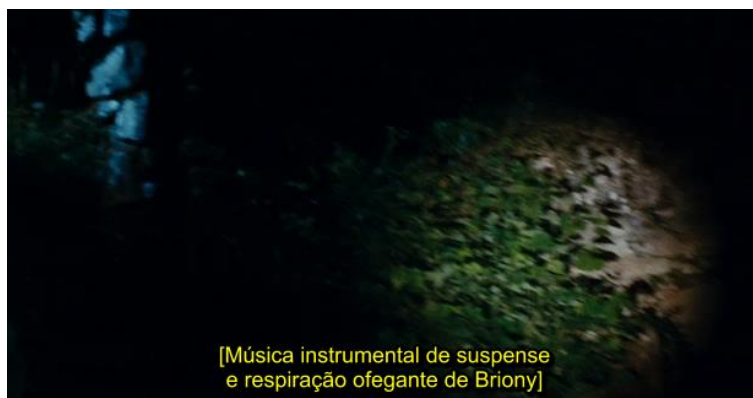
O primeiro exemplo (Figura 69) descreve a música-tema de Briony e o datilografar que a acompanha, marcando os passos de Briony. Na figura seguinte (Figura 70) a descrição foi reduzida a fim de incluir a informação quanto ao ritmo da música e do datilografar (acelerados), que descrevem a ansiedade da personagem.

Na cena representada acima, a música instrumental acelerada, com tempos bem marcados pelo datilografar no mesmo ritmo, servem às classes emotiva e informativa (WINGSTEDT, 2005, p. 06), pois faz com que o público se envolva emocionalmente com a história, criando uma sensação de tensão e expectativa, além de representar a personalidade metódica e obsessiva da protagonista.

É possível dizer que a música instrumental tema de Briony, combinada ao datilografar ritmado, também serve à classe retórica, visto que se impõe à narrativa e comenta (WINGSTEDT, 2005, p. 06) o processo de criação da personagem. O som do datilografar permite ao espectador inferir que Briony está criando uma de suas histórias, fazendo-o questionar se o que vê é realmente a verdade ou apenas uma criação da protagonista.

O mesmo *leitmotiv* descrito acima se repetirá ao longo de todo o filme, desempenhando, principalmente, as funções emotiva e informativa ao envolver o público e descrever o desenvolvimento da personalidade manipuladora de Briony. Contudo, conforme lembram Bordwell e Thompson (2008, p. 275), os significados expressos pelos sons também dependem de características, tais como o volume, o tom e o timbre. Por isso, percebe-se, ao longo da obra de Wright, a repetição do tema da protagonista, que assume tons diferentes como o sombrio ou o de suspense, conforme exemplos abaixo.

Figura 71 – Exemplo de descrição da música



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 72 – Exemplo de descrição da música (sombria)



Fonte: Dados da pesquisa

No primeiro exemplo (Figura 71), vemos duas cenas da mesma sequência, na primeira legenda a música é descrita com mais detalhes, explicando que o que se ouve é a música instrumental tema de Briony em tom de suspense. Para evitar repetições desnecessárias, a segunda legenda informa que a mesma música instrumental de suspense continua, desta vez acompanhada pela respiração ofegante de Briony. O segundo exemplo (Figura 72), traz legenda que descreve a música instrumental tema de Briony em tom sombrio.

É importante destacar que muitas cenas, mesmo que não tenham a participação de Briony, são acompanhadas por seu *leitmotiv*. Este uso repetitivo do tema da protagonista dá ao espectador pistas de que a história que está assistindo está sendo contada por ela, sob seu ponto de vista, como uma narradora onisciente.

Já a música-tema de Cecília e Robbie, como afirma o compositor Dario Marianelli (2008), é composta por um tema romântico e melancólico que retrata bem o peso de um amor trágico. O piano quase obsessivo do tema de Briony dá lugar ao oboé e à gaita.

Figura 73 – Exemplo de descrição da música (leitmotiv de Cee e Robbie).





Fonte: Dados da pesquisa

Os exemplos acima mostram a descrição do tema do casal, Cecília e Robbie. O último exemplo traz uma descrição mais sucinta para evitar repetições, visto que a informação (Música instrumental de Cee e Robbie) pode ser inferida com base na legenda imediatamente anterior. Em ambos, a música, além de desempenhar a função informativa de estabelecer o reconhecimento dos personagens (WINGSTEDT, 2005, p. 6), também tem o papel de envolver o espectador emocionalmente, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o dentro do filme (GORBMAN, 1987, p. 5).

b) Os temas sonoros do datilografar e da gaita

O som do datilografar pode ser considerado o principal tema sonoro do filme de Joe Wright e pode ser ouvido já nos primeiros segundos de *Desejo e Reparação* (2007), tornando-se recorrente durante todo o filme.

À medida que os créditos aparecem na tela escura de abertura, ouve-se o som de uma máquina de escrever sendo carregada com papel, e o título da obra surge letra por letra, acompanhado pelo datilografar. Em seguida, vemos a protagonista, Briony, escrevendo à máquina. Na cena descrita, o som do datilografar, juntamente com o som de pássaros cantando, fazem parte da diegese da obra e desempenham a função de descrever o contexto da história que o espectador está prestes a assistir.

Além de aparecer de forma diegética em outros trechos do filme (Robbie escrevendo o bilhete para Cecília, e Briony escrevendo *Two Figures by a Fountain*), o som do datilografar também é utilizado por Wright de forma não diegética. Nesses momentos, o tema sonoro acompanha a música instrumental cadenciada (tema de Briony) e assume um aspecto ritmado e bem marcado que descreve o processo criativo e a personalidade metódica e manipuladora da protagonista.

Figura 74 – Exemplo de descrição dos temas sonoros (datilografar diegético)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 75 – Exemplo de descrição do tema sonoro (datilografar não-diegético)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 76 – Exemplo de descrição dos temas sonoros (datilografar não-diegético)



Fonte: Dados da pesquisa

O som do datilografar se repete ao longo de todo o filme, desempenhando, além da função descritiva da personalidade e do fluxo de pensamento da protagonista, também estabelecendo a continuidade, conectando diferentes momentos da história e indicando o caráter metaficcional da obra, pois aquilo que parece ser o som não diegético da máquina de escrever é, na verdade, o datilografar da Briony escritora (revelada no fim do filme).

Na segunda parte do filme, que retrata a fase da guerra, o datilografar é substituído por uma suave melodia de gaita (instrumento que por ser portátil era bastante comum entre soldados). Tal efeito sonoro desempenha a função descritiva de estabelecer o contexto de guerra, além de descrever o valor emotivo das cenas que acompanha, dando a elas um tom melancólico e dramático.

Figura 77 – Exemplo de descrição dos temas sonoros (gaita não-diegética).



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 78 – Exemplo de descrição da Música (gaita diegética).



Fonte: Dados da pesquisa

Com base nos exemplos acima, é possível perceber que Joe Wright e Dario Marianelli desenvolveram uma obra em que história e música colaboram a fim de construir uma narrativa metaficcional. Assim, a forma com que a música e os efeitos sonoros assumem características diegéticas e não diegéticas ao longo do filme levam o espectador a questionar o que é realidade e o que é ficção.

c) Som da abelha

Considerarei importante descrever o som da abelha presente durante toda a cena em que Briony e os primos ensaiam a peça “As provações de Arabella”, já que esse som chama a atenção da menina e a leva até a janela, de onde observa a cena entre Cecília e Robbie na fonte.

Apesar de ser um som que passa despercebido para os primos, o zumbido da abelha provoca em Briony a reação de ir à janela para libertá-la. Nesse momento, o espectador é apresentado ao ponto de vista de Briony diante do encontro de sua irmã com Robbie, o qual desencadeia todos os demais equívocos que culminam da prisão do rapaz, sua participação na guerra e sua morte.

Figura 79 – Descrição do som da abelha (reação de Briony).



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 80 – Descrição do som da abelha (ponto de vista de Briony).

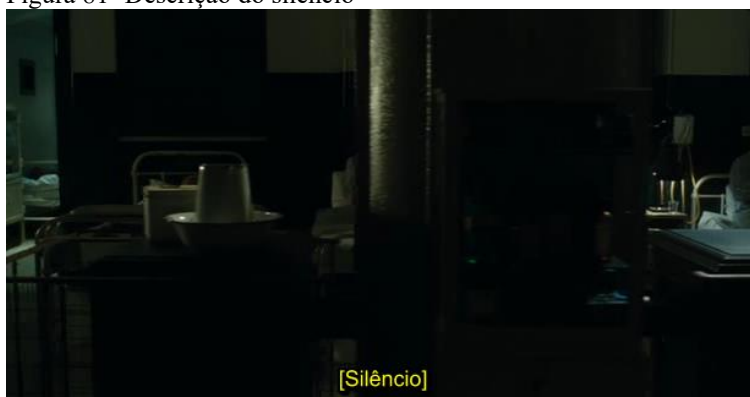


Fonte: Dados da pesquisa

d) Silêncio

É importante ressaltar a dimensão expressiva do silêncio em oposição aos momentos sonoros de um filme. Wright e Marianelli criaram uma obra em que a música e os ruídos são abundantes e carregados de significados. Contudo, há dois breves silêncios que assumem significados simbólicos importantes e desempenham relevante papel dramático na construção da narrativa. Em *Desejo e Reparação* (2007), há dois momentos de profunda tristeza que são representados pelo silêncio e assim legendados. O primeiro exemplo é a cena em que Briony caminha pela escura enfermaria repleta de soldados feridos. O silêncio dessa cena representa o sentimento de desolação e dor. O segundo momento de silêncio avassalador é a cena em que Cecília surge flutuando na água, morta por afogamento. Os dois momentos servem à classe emotiva, descrevendo os sentimentos da protagonista e criando uma atmosfera emotiva que envolve o espectador, fazendo-o sentir aquilo que Briony está sentindo.

Figura 81- Descrição do silêncio





Fonte: Dados da pesquisa

e) Badalar do relógio

Como já foi mencionado anteriormente, Wright utiliza o som do badalar do relógio para brincar com a percepção de tempo do espectador, usando-o para guiá-lo entre dois diferentes pontos de vista do mesmo evento (EDE, 2013, p. 2). Primeiramente, o som é ouvido por Lola e Briony quando as meninas estão conversando no quarto da protagonista sobre o bilhete obsceno de Robbie para Cecília. Quando ouvem o badalar do relógio, Briony informa à prima que precisa se aprontar para o jantar e, em seguida, desce as escadas e descobre Cecília e Robbie juntos na biblioteca. Imediatamente, a cena seguinte mostra Robbie chegando à Mansão Tallis e sendo recebido por Cecília. Quando o casal está se dirigindo para a biblioteca, surge o badalar do relógio novamente. Nesse exemplo, o mesmo som conecta dois pontos de vista da mesma situação.

Figura 82 – Descrição do badalar do relógio.





Fonte: Dados da pesquisa

f) Tic tac de relógio

O som do tic tac do relógio está presente em diversas cenas do filme. Considerei importante descrevê-lo visto que tem a função emotiva de criar expectativa, envolvendo o espectador.

Figura 83 – Exemplo de descrição do "tic tac" de relógio.



Fonte: Dados da pesquisa

g) Descrição do som de tiros na cena em que Briony lê o bilhete de Robbie para Cecília

Um dos sons de descrição mais desafiadora é o de tiros que acompanham a leitura de letra por letra da palavra “CUNT” (boceta) do bilhete de Robbie para Cecília.

Após seu encontro com Cecília na fonte, Robbie tenta escrever um bilhete para a moça se desculpando por seu comportamento. Durante suas tentativas, o rapaz, que estudava anatomia e tinha um livro da disciplina sobre sua escrivainha, escreve um bilhete bastante explícito para revelar seus desejos por Cecília, mas ele o coloca de lado e passa a escrever à mão um segundo bilhete mais formal. Contudo, quando está se preparando para sair para o jantar, se engana e coloca no envelope o bilhete errado.

A caminho da mansão Tallis, Robbie pede que Briony entregue à irmã seu bilhete, pois se sentiria constrangido ao fazê-lo pessoalmente. Quando a menina já corre ao longe com o envelope em mãos, o rapaz se dá conta que guardara o bilhete errado no envelope. Ele tenta chamar por ela em vão.

Ao chegar em casa, ansiosa, Briony abre o envelope e lê chocada o bilhete. Letra por letra, a palavra “CUNT” aparece na tela, cada letra é acompanhada pelo som alto de datilografar que se assemelha ao som de tiros. Tal efeito sonoro tem significado metafórico e pode ser interpretado como a morte da infância e da inocência da menina e o surgimento da escritora cruel. Naquele momento, Briony começa a criar a imagem de maníaco sexual, com a qual descreve Robbie e que, mais tarde, usará para culpá-lo do estupro da prima, Lola.

Figura 84 – Descrição do som de tiros.



Fonte: Dados da pesquisa

h) Tradução das letras de algumas canções

Conforme orienta o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016, p. 62), as letras das músicas deverão ser legendadas e exibidas em itálico caso sejam importantes para compor a trama. Como os poemas, as letras devem ser apresentadas sem pontuação e com a primeira letra de cada linha em maiúscula.

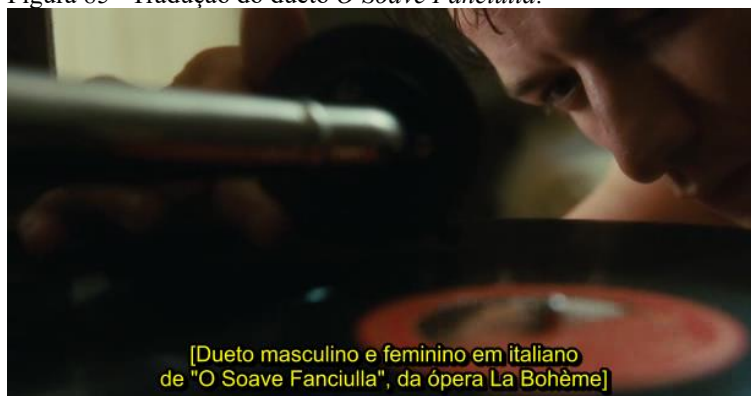
Em *Desejo e Reparação* (2007), há três canções que julguei merecerem tradução devido ao papel que desempenham na construção dos significados da trama. A primeira delas é *O Soave Fanciulla*, da ópera *La Bohème*, de Puccini. A canção italiana é um dueto entre o casal Mimi e Rodolfo, que declaram seu amor um pelo outro.

Durante a elaboração da LSE, tive dúvidas se realmente deveria ou não traduzir a letra dessa canção, visto que ela era em italiano, língua que não domino. Apesar disso, sabia que ela desempenhava função importante no desenvolvimento dos personagens de Cecília e Robbie, pois é na sequência em que Robbie ouve o dueto em sua vitrola que os sentimentos do casal

(motivadores de todas as ações subsequentes do filme) são revelados. Então, encorajada pelo professor Saulo Machado, resolvi traduzi-la, mesmo que com base na tradução em inglês⁷.

A fim de descrever o dueto romântico para o espectador Surdo, utilizei as explicitações [voz feminina] e [voz masculina] antes dos versos de Mimi e Rodolfo.

Figura 85 –Tradução do dueto *O Soave Fanciulla*.

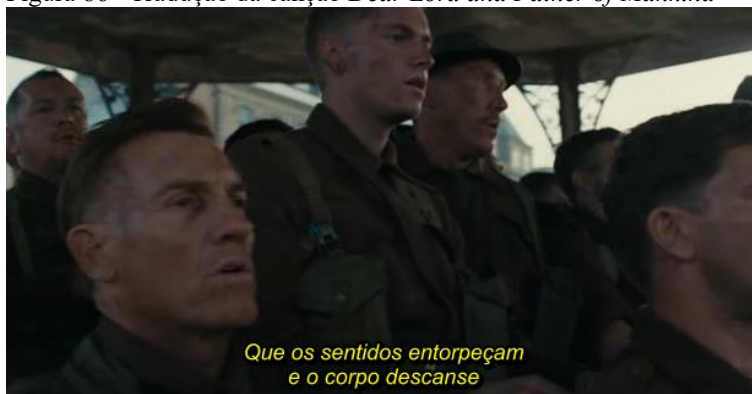


Fonte: Dados da pesquisa

⁷Letra disponível em: <<http://www.mldb.org/song-176544-o-soave-fanciulla.html>>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2018.

A segunda canção traduzida foi o hino religioso *Dear Lord and Father of Mankind*, de John G. Whittier, cantada por um coro de soldados na praia de Dunkirk. A cena do coro de soldados feridos, que faz parte de um plano sequência avassalador da praia de Dunkirk, representa o sentimento de fé e esperança com que ainda resistiam aos horrores da guerra. A letra da canção foi encontrada facilmente na internet e traduzida do original em inglês⁸.

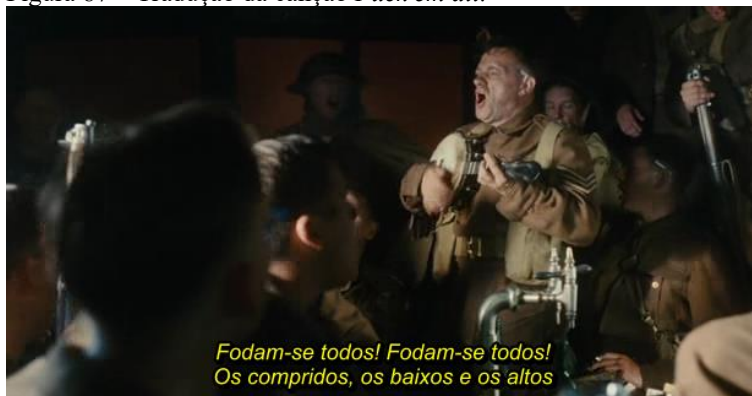
Figura 86 – Tradução da canção *Dear Lord and Father of Mankind*



Fonte: Dados da pesquisa

A terceira música traduzida é uma canção de guerra que representa a indignação dos soldados. Conhecida como *Fuck'em all, Bless'em all* ou *The Long and the Short and the Tall*, essa canção de protesto tem sua autoria desconhecida, mas supõe-se que tenha sido composta durante a I Guerra Mundial⁹, tornando-se popular entre os soldados britânicos.

Figura 87 – Tradução da canção *Fuck'em all*.



Fonte: Dados da pesquisa

⁸ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dear_Lord_and_Father_of_Mankind>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

⁹ Disponível em: <<http://faculty.buffalostate.edu/fishlm/folksongs/les01.htm>>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

i) Sons da água e de animais

Como já foi mencionado anteriormente, é possível perceber, durante o filme, que há uma importante relação entre os personagens de Cecília e Robbie e a água, pois, o elemento está presente em várias cenas do casal.

O primeiro exemplo é a sequência da fonte, na qual a moça mergulha na água em busca do pedaço de um vaso quebrado. Tal sequência marca o início do relacionamento de Cecília e Robbie.

Figura 88-Descrição do som da água.



Fonte: Dados da pesquisa

A água novamente está presente na cena em que Cecília, ao ser confrontada pelo irmão quanto ao seu relacionamento com Robbie, mergulha irritada no lago, porque ainda reluta em reconhecer seus sentimentos pelo rapaz e prefere não falar sobre o assunto. Em seguida, Robbie emerge alegre de sua banheira, pensando em seu encontro com Cecília na fonte naquela mesma tarde.

Figura 89 – Descrição do som da água.

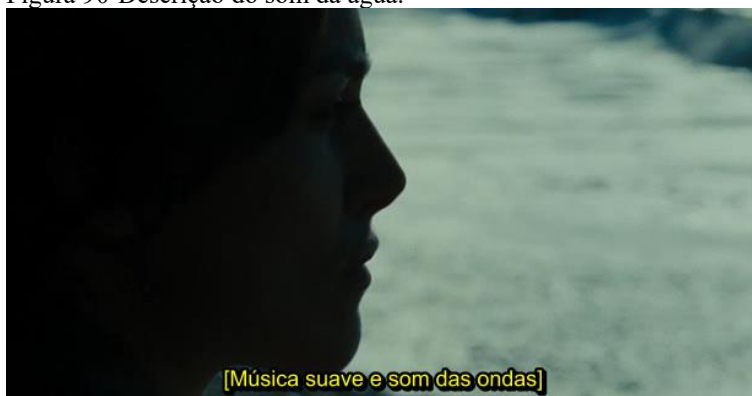




Fonte: Dados da pesquisa

O elemento também aparece representado pelo pelas ondas do mar nas cenas em que Cecília aparece na praia, esperando pelo retorno de seu amado, do qual está separa pelo mar.

Figura 90-Descrição do som da água.



Fonte: Dados da pesquisa

A água também é a causa da morte de Cecília, que se afoga após a explosão dos dutos de água e gás nos tuneis do metrô, onde se refugiava durante o bombardeio a Londres.

Figura 91-Descrição do som da água.



Fonte: Dados da pesquisa

Por último, o elemento está presente nas cenas finais em que Cecília e Robbie brincam alegres na praia.

Figura 92 – Descrição do som da água.

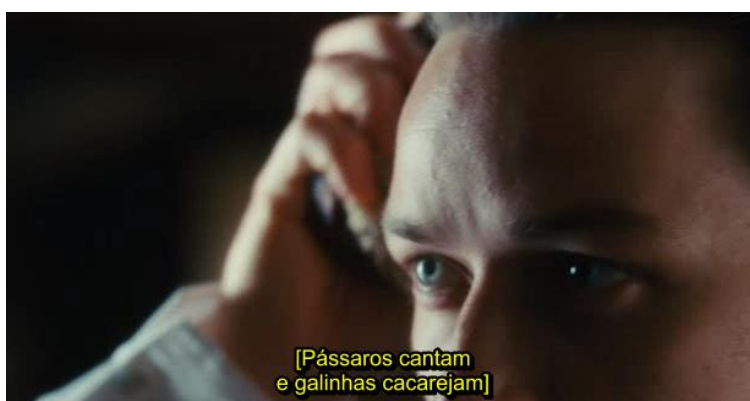


Fonte: Dados da pesquisa

Considerarei importante descrever também alguns sons que Ana Katarinna Nascimento (2013, p. 80) categoriza como sons de animais. Esses sons, presentes na primeira parte do filme, têm a função não só de tornar as cenas mais verossímeis, mas também de ambientá-las. Em *Desejo e Reparação* (2007), os sons de pássaros, abelhas, cabras, galinhas e cães têm papéis significativos, pois representam os dias alegres e quentes de verão que precedem a segunda fase sombria do filme. Estes sons servem à classe descritiva, pois descreve o contexto em que a história se desenvolve (dias alegres de verão, casa com muitos jardins, natureza exuberante).

Figura 93 – Descrição do som de animais.





Fonte: Dados da pesquisa

j) Uso do volume da música

Ao longo do filme, é possível perceber que Joe Wright utiliza o artifício de aumentar o volume da música como o zoom de uma câmera para chamar a atenção do espectador para determinado fato e criar maior expectativa e tensão.

Figura 94 – Exemplo de uso do volume da música



Fonte: Dados da pesquisa

O filme *Desejo e Reparação* (2007) está repleto de exemplos em que a música e os efeitos sonoros participam ativamente da construção de significados e seria tarefa muito ambiciosa tentar exaurir sua interpretação nesta pesquisa. Porém, tentei trazer aqueles que julguei mais representativos, de forma a chamar a atenção para a necessidade de se tratar o texto audiovisual como objeto de estudo multimodal complexo, em que o significado é composto por diversas camadas que devem ser analisadas cuidadosamente pelo tradutor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo refletir sobre o processo de legendagem para Surdos e Ensurdidos ao elaborar para o filme *Desejo e Reparação* (2007) uma Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE) que considere as funções dos efeitos sonoros e da música desse longa-metragem, uma vez que eles representam uma importante camada de significação na construção da narrativa cinematográfica. Para tanto, adotei uma abordagem interdisciplinar, tendo me dedicado aos estudos sobre os parâmetros técnicos e linguísticos de elaboração da LSE, a linguagem cinematográfica e o papel desempenhado pela música e pelos efeitos sonoros na construção dos significados fílmicos.

A fim de alcançar esse objetivo, delineei quatro etapas. A primeira foi a escolha da obra a ser legendada, baseada na complexidade de significados expressos por sua trilha sonora e pela disponibilidade do arquivo de vídeo e do *script* original do filme. Na segunda etapa, realizei uma pesquisa bibliográfica sobre o som no cinema e as funções que ele desempenha na construção da narrativa cinematográfica, bem como sobre a tradução audiovisual acessível, mais especificamente, a LSE. Em seguida, realizei a LSE do filme completo, com base nos parâmetros do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES *et al.*, 2016) e nas funções desempenhadas pelos sons na trama. A quarta, detive-me na descrição de algumas escolhas tradutórias conforme os parâmetros do Guia.

Para construir o referencial teórico deste trabalho, consultei publicações sobre tradução audiovisual, história do cinema, linguagem cinematográfica, som e suas funções na narrativa cinematográfica, deficiência auditiva e legislações relacionadas ao tema.

Defendo que o trabalho em tradução audiovisual, principalmente em suas modalidades acessíveis, requer do profissional e do pesquisador atenção às especificidades de seu público-alvo e do texto a ser traduzido.

Quanto à deficiência, recuperei dados do Censo de 2010 (IBGE), o qual aponta que mais de 23% da população brasileira tem algum tipo de deficiência, sendo 9,7 milhões de pessoas com algum grau de deficiência auditiva. Esse número tende ao crescimento à medida que a população brasileira envelhece, por isso instrumentos legais como a LBI não podem ficar apenas no papel. Para sua implementação adequada, é necessário o comprometimento amplo do poder público, da sociedade e da academia, que é responsável por construir o conhecimento necessário para a elaboração de recursos de acessibilidade de qualidade.

Durante o processo de elaboração desta dissertação, as pesquisas sobre a deficiência trouxeram subsídios para construir um conhecimento mais amplo da Cultura Surda e das necessidades do meu público-alvo. Elas contribuíram para que eu aprimorasse minhas escolhas tradutórias e compreendesse que, ainda, há um longo caminho a ser percorrido por todos para promover a acessibilidade em obras audiovisuais de maneira adequada à uma audiência, heterogênea e com cultura própria.

O público Surdo e ensurdecido é bastante diverso, sendo constituído por pessoas com níveis diferentes de percepção do som. Nesse sentido, o fato de possuírem uma condição congênita ou adquirida, o grau da deficiência e os estímulos com que teve contato durante a vida podem influenciar sua relação com o som, sua habilidade de leitura e, conseqüentemente, sua preferência pela janela de interpretação de língua de sinais ou pela LSE. Por isso, é importante que todo profissional que se dedica à tradução de LSE conheça também um pouco da Cultura Surda, compreendendo que cada pessoa entende o som de uma forma diferente.

Josélia Neves, que tem se dedicado, há algum tempo, aos estudos da tradução audiovisual acessível e, especialmente, da LSE, defende que apesar da dificuldade de encontrar palavras que comuniquem por completo a força expressiva do som, é preciso que o tradutor que trabalha com LSE tente produzir uma narrativa e um efeito estético equivalente a ele, de maneira que expresse significado para aqueles que não ouvem (2010, p. 124).

O texto audiovisual é complexo, sendo constituído por diversos códigos significativos (*signifying codes*), incluindo os linguísticos e não linguísticos — sons e imagens (CHAUME, 2004, p. 12). Para compreender o aspecto multimodal dos textos audiovisuais, constituído por múltiplos recursos semióticos, Chaume (2004, p. 16) defende que, ao se estudar a tradução audiovisual, deve-se adotar uma abordagem interdisciplinar, na qual haja uma convergência entre os estudos da tradução e os estudos cinematográficos.

Com a elaboração desta pesquisa, concluí que o aspecto multimodal do texto audiovisual requer do tradutor e do pesquisador uma abordagem mais ampla do que aquela que, muitas vezes, ainda é encontrada na literatura dos Estudos da Tradução. Dessa forma, as novas pesquisas devem abordar com maior profundidade o conteúdo audiovisual, explorando seus diversos recursos semióticos, os quais conferem às obras seu caráter artístico e estético (GAMBIER, 2006, p. 7; TAYLOR, 2013, p. 98).

Portanto, o caráter interdisciplinar da TAV e, sobretudo, sua forma acessível exige do profissional e do pesquisador grande comprometimento e disposição para buscar embasamento

em outras disciplinas, como os estudos sobre a deficiência, os estudos cinematográficos, a psicologia.

A tradução de um exemplo representativo, *Desejo e Reparação* (2007), traz contribuições no sentido de fomentar o desenvolvimento de pesquisas futuras que tenham uma abordagem mais ampla e interdisciplinar da TAV, principalmente, de suas modalidades acessíveis. As pesquisas costumam se dedicar, prioritariamente, ao estabelecimento de parâmetros técnicos e linguísticos, deixando em segundo plano os aspectos artístico e estético do texto audiovisual. Ao adotar tal abordagem, o tradutor/pesquisador pode proporcionar ao público com deficiência a experiência estética do cinema, permitindo que elaborem suas próprias interpretações das obras cinematográficas.

O Brasil possui um marco legal abrangente em relação à acessibilidade cultural e ao audiovisual (NAVES *et al.*, 2016, p. 15), no entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido até que eles sejam atendidos satisfatoriamente. Nesse sentido, a realização do I Encontro Latino Americano de Legendas e Audiodescrição (2015) e a publicação do *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* em português (2016) e em espanhol (2017), como parte de uma parceria entre universidades e governos do Mercosul, vêm para preparar o caminho para o cumprimento efetivo dos preceitos legais que asseguram a igualdade de oportunidades e o exercício pleno dos direitos e das liberdades das pessoas com deficiência.

Portanto, com pesquisas que buscam aprimorar a qualidade dos recursos de acessibilidade audiovisual, a comunidade acadêmica cumpre seu papel social, garantindo à população o exercício de sua cidadania de forma plena e digna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Fábio. A triangulação como opção metodológica em pesquisas empírico-experimentais em tradução. In: PAGANO, Adriana (org.). **Metodologia de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2001, p. 69–92.

ALVES, Soraya Ferreira. A adaptação fílmica de Atonement - uma análise do “ponto de vista” no cinema e na literatura e suas implicações semióticas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 7, n. 1, p.76-84, 9 jun. 2011. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2011.35265>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35265>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ARAÚJO, Vera Lucia Santiago. Por um modelo de legendagem para Surdos no Brasil. **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, Valinhos, v. 17, p.59-76, set. 2008. Disponível em: <<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/view/2084/1984>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____.; NASCIMENTO, Ana Katarinna Pessoa do. Investigando parâmetros de legendas para Surdos e Ensurdidos no Brasil. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 11, p.1-18, 28 dez. 2011. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucRio.tradrev.18862>. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18862/18862.PDF>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____.; ASSIS, I. A. P. A segmentação linguística na legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE) de ‘Amor Eterno Amor’: uma análise baseada em corpus. **Letras & Letras**, v. 30, n. 2, jul/dez 2014: 156- 184. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27962>>. Acesso em 10 abr. 2016.

BAKER, Mona. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMERS, H, (ed.). **Terminology, LSP and translation**. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins, p. 175–187, 1996.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7Z6NVU?show=full>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção Opus 86).

BOGUCKI, Lucasz. **Areas and methods of audiovisual translation research**. Lodz Studies in Language. 2.^a edição revisada. Frankfurt: Peter Lang Edition, v. 30, 2016.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. New York: McGraw Hills, 2008.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas**. 1^a edição, julho/2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/plano-de-diretrizes-e-metas>>. Acesso em: 02 maio 2017.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. **Instrução Normativa nº 116, de 18 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE; altera as Instruções Normativas nº. 22/03, 44/05, 61/07 e 80/08, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2014. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>>. Acesso em: 02 maio 2017.

_____. Agência Nacional do Cinema. **Instrução Normativa nº. 128, de 13 de setembro de 2016**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2016. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>>. Acesso em: 02 maio 2017.

_____. Agência Nacional do Cinema. **Instrução Normativa nº. 132, de 15 de março de 2017**. Altera dispositivos das Instruções Normativas nº. 116, de 18 de dezembro de 2014, e nº. 128, de 13 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-132-de-15-de-mar-o-de-2017>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____. Agência Nacional do Cinema. **Instrução Normativa nº. 137, de 17 de novembro de 2017**. Altera dispositivos da Instrução Normativa nº 128, de 13 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-137-de-17-de-novembro-de-2017>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____. Agência Nacional do Cinema. **Instrução Normativa nº. 140, de 21 de dezembro de 2017**. Altera dispositivos da Instrução Normativa nº 128, de 13 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-140-de-21-de-dezembro-de-2017>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____. Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Censo Demográfico 2010: Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência**. Brasília: Ibge, 2010. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/default_caracteristicas_religiao_deficiencia.shtm>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____. Ministério das Comunicações. **Portaria n.º 310 de 27 de junho de 2006**. Norma Complementar 001/2006. Dispõe sobre recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Brasília: Ministério das Comunicações, 2006. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/normas/26752-norma-complementar-n-01-2006>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Ministério das Comunicações. **Portaria n.º 188 de 24 de março de 2010**. Altera a redação da Norma Complementar nº 01/2006 – Recursos de acessibilidade, para pessoas com

deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão, aprovada pela Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006. Brasília: Ministério das Comunicações, 2010. Disponível em: <http://www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/443-portaria-188>. Acesso em: 26 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. 3ª edição. Outubro/ 2013. Brasília: Ministério da Cultura, 2013. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2013/01/01/2533/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Ministério da Cultura. **Relatório 2016 de Acompanhamento das Metas**. 1ª edição. Agosto/ 2017. Brasília: Ministério da Cultura, 2017. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2017/09/RELAT%C3%93RIO-COMPILADO_2016-1.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2018.

_____. Presidência da República. **Lei n.º 10.098/2000, de 19 de dezembro de 2000**. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília, DF, 20 de dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L10098.htm>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Presidência da República. **Lei n.º 10.436/2002, de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Brasília, DF, 25 de abril de 2002. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm >. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Presidência da República. **Decreto n.º 5.296/2004, de 2 de dezembro de 2004**. Regulamenta as Leis nºs 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília, DF, 03 de dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/Decreto/D5296.htm#art53>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Presidência da República. **Decreto n.º 5.626/2005 de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília, DF, 23 de dezembro de 2005. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Presidência da República. **Lei nº 13146/2015, de 06 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Lei: 13.146/2015. Brasília, DF, 07 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Secretaria de Direitos Humanos. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Decreto Legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008: Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009.**

4ª Ed., rev. e atual. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencaopessoacomdeficiencia.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

BURCH, Noel (1969). Sobre a utilização estrutural do som. In: ADES, E. et al (Org.). **O Som no Cinema**. São Paulo: Caixa Cultural, 2008. p. 73–83.

CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. **Variação linguística em Língua de Sinais Brasileira: foco no léxico**. 2011. 123 p. il. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

CAVALCANTI, Alberto. Sound in Films. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (ed.) **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University Press, 1985. p.98–111.

CHAUME, Frederic. Models of Research in Audiovisual Translation. **Babel Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation**, [s.l.], v. 48, n. 1, p.1-13, set. 2002. John Benjamins Publishing Company. <http://dx.doi.org/10.1075/babel.48.1.01cha>. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/233544090_Models_of_Research_in_Audiovisual_Translation>. Acesso em: 10 abr. 2017.

_____. **Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation**. Meta: Translators' Journal, v. 49, n.º 1, 2004, p. 12–24. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009016ar/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

CHAVES, Élide Gama; ARAUJO, Vera Lúcia Santiago. Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE): a segmentação na LSE de filmes brasileiros em DVD. **Revista Cultura & Tradução**, João Pessoa, v. 1, n. 1, p.1-10, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ct/article/view/13027/7539>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

CHAVES, Élide Gama. Legendagem para Surdos e Ensurdidos: um estudo baseado em corpus da segmentação nas legendas de filmes brasileiros em DVD. 2012. 126f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística Aplicada, Letras, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: < <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/elidagamachaves.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2017.

CHION, Michel. **Audio-vision**. New York, NY: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Fernando Morais. Cinema mudo e passagem para o sonoro. In: ADES, E. et al (Org.). **O Som no Cinema**. São Paulo: Caixa Cultural, 2008. p. 11-14.

_____. As funções do som no cinema clássico narrativo. In: ADES, E. et al (Org.). **O Som no Cinema**. São Paulo: Caixa Cultural, 2008. p. 15–17.

CRONIN, Michael. **Translation Goes to the Movies**. Abingdon: Routledge, 2009.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Org.) **Translation Today: Trends and Perspectives**. Clevedon: Multilingual Matters, 2003. p. 192–204.

_____.; ANDERMAN, Gunilla (ed.). **Audiovisual Translation: language transfer on screen**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

_____.; REMAEL, A. **Audiovisual Translation: Subtitling**. Manchester, UK, Kinderhook, NY, UK: St. Jerome Publishing, 2007.

_____. (Org.). **New Trends on Audiovisual Translation**. Londres: Multilingual Matters, 2009.

D'YDEWALLI, G. et al. Reading a message when the same message is available auditorily in another language: The case of subtitling. In: O'REGAN, J.K.; LÉVY-SCHOEN, A. (eds.) **Eye Movements: From Physiology to Cognition**. Amsterdam and New York: Elsevier Science Publishers, 1987, p. 313–321.

EDE, James. **Crossing the Diegetic/ Non-diegetic Border: An Analysis of the Atonement Soundtrack**. Coventry University, 2013. Disponível em: <<http://www.openthesis.org/documents/Crossing-diegetic-Border-Analysis-Atonement-601412.html>>. Acesso em: 10 maio 2017.

EISENSTEIN, Sergei (1928). Sobre o futuro do cinema sonoro. In: ADES, E. et al (Org.). **O Som no Cinema**. São Paulo: Caixa Cultural, 2008. p. 84–86.

ELIAS, Paulo Roberto. **A Transição entre o cinema mudo e o sonoro**. 2012. Disponível em: <<http://webinsider.com.br/2012/03/14/a-transi;ao-entre-o-cinema-mudo-e>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAUJO, Vera Lucia Santiago. Entrevista com Jorge Díaz-Cintas. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 16, p.311-323, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6757>>. Acesso em: 02 maio 2017.

_____. Em busca de um modelo de acessibilidade audiovisual para cegos no Brasil: um projeto piloto. **Tradterm**, [s.l.], v. 13, n. 1, p.171-185, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/47473>>. Acesso em: 02 maio 2017.

_____. ARAUJO, Vera Lucia Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista**, [s.l.], v. 2011, n. 11, p.1-23, 28 dez. 2011. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucrio.tradrev.18884>. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/196919687/Araujo-e-Franco-2011-TAV-questoes-terminologico-conceituais>>. Acesso em: 02 maio 2017.

GAMBIER, Yves. Multimodality and audiovisual translation. In: **Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios**, Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (eds). Copenhagen 1–5 May 2006. Disponível em:

<http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GROPPO, Pedro. **Kubrick lê Nietzsche**: 2001: Uma Odisseia no Espaço. In: VI SEMANA DE EVENTOS DA FACULDADE DE LETRAS (SEVFALE), 2006, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 1599 - 1604. Disponível em: <<http://anais.letras.ufmg.br/index.php/SEVFALE/VISEVFALE/paper/view/226>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitling – a new university discipline. In: **Teaching translation and interpreting**: Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark 31 May-2 June 1991. DOLLERUP, C.; LODDEGAARD, A. (eds.), Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1992. p. 161-170.

GUTIERREZ, Ericler Oliveira. **A visualidade dos sujeitos surdos no contexto da educação audiovisual**. 2011. 182 p., il. Dissertação (Mestrado em Educação) -Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

IVARSSON, J.; CARROLL, M. **Subtitling**. Simrishamm: TransEdit, 1998.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. p.63-86.

KARAMITROGLOU, Fotios. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. **Translation Journal**, [s.l.], v. 2, n. 2, p.1-15, jan. 1998. Disponível em: <<http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

LINDE, Zoé; KAY, Neil. **The Semiotics of Subtitling**. Manchester: St. Jerome, 1999.

MARIANELLI, Dario. (06/08/2008) **Entrevista concedida ao site Focus Features**. Disponível em <http://www.focusfeatures.com/article/dario_marianelli>. Acesso em: 24 out. 2017.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

McEWAN, Ian. **Reparação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NASCIMENTO, Ana Katarinna P. **Linguística de corpus e legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE)**: uma análise baseada em corpus da tradução de efeitos sonoros na legendagem de filmes brasileiros em DVD. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística Aplicada, Letras, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Anakatarinnapessoadonascimento.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____.; TAGNIN, Stella. A música e os ruídos na legendagem francesa para Surdos e Ensurdidos. **Letras & Letras**, [s.l.], v. 30, n. 2, p.244-260, 18 dez. 2014. EDUFU - Editora

da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/1160-v30n2a2014-12>. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27974>>. Acesso em: 02 maio 2018.

NASCIMENTO, Ana Katarinna P. Análise da Legenda de efeitos sonoros do filme “Nosso Lar”. **TradTerm**, São Paulo, v. 26, Dez.2015, p. 377-396. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/113415>>. Acesso em: 02 maio 2017.

NAVES, Sylvia et al (Org.). **Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis**. Brasília: Secretaria do Audiovisual/ Ministério da Cultura, 2016. Disponível em: [https://noticias.unb.br/images/Noticias/2016/Documentos/Guia para Producoes audiovisuais Acessiveis projeto grafico .pdf](https://noticias.unb.br/images/Noticias/2016/Documentos/Guia_para_Producoes_audiovisuais_Acessiveis_projeto_grafico_.pdf) Acesso em: 10 nov. 2016.

NETO, Daniel Neves dos Santos; JESUS, Luciana Pereira; GOMES, Antenor Rita. Arte Surda: interfaces entre cultura surda e cultura visual. Centro Virtual De Cultura Surda. **Revista Virtual de Cultura Surda**. Edição nº 21, Maio 2017. Disponível em: <http://editora-arara-azul.com.br/site/revista_edicoes>. Acesso em: 21 mar. 2018.

NEVES, Josélia. **Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing**. 2005. 358 f. Tese (Doutorado) - School of Arts, University of Surrey, Guildford, 2005. Disponível em: <http://www.academia.edu/1589609/Audiovisual_translation_Subtitling_for_the_deaf_and_hard-of-hearing>. Acesso em: 10 maio 2017.

_____. Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge (org.). **Audiovisual Translation: language transfer on screen**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, p. 151–169.

_____. Music to my Eyes...Conveying music in subtitling for the deaf and hard of hearing. In: BOGUCKI, Lukasz, KREDENS, Krzysztof (eds). **Perspectives in Audiovisual Translation**. Łódź Studies in Language. Frankfurt: Peter Lang, v. 20, 2010, p. 123–145. Disponível em: < <http://www.mapaccess.org/publications/book-chapter/music-my-eyes-conveying-music-subtitling-deaf-and-hard-hearing>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

NORNES, Abé M. **Cinema Babel: translating global cinema**, Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2007.

PEREGO, Elisa. What Would We Read Best?: Hypotheses and Suggestions for the Location of Line Breaks in Film Subtitles. **The Sign Language Translator and Interpreter**, Trieste, v. 1, n. 2, p.35-63, jan. 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/257325906_What_Would_We_Read_Best_Hypotheses_and_Suggestions_for_the_Location_of_Line_Breaks_in_Film_Subtitles>. Acesso em: 10 maio 2018.

PÉREZ-GONZÁLES, Luis. **Audiovisual Translation: theories, methods and issues**. Abingdon: Routledge, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUEIROZ ASSUNÇÃO, Bruna. “**Qual o veredito?**” Legendas de how to get away with murder sob investigação. 2017. 208 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução), Universidade de Brasília, Brasília. 2017.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Terminologia Sobre Deficiência na Era da Inclusão. In: Notícias dos Direitos da Infância e da Fundação Banco do Brasil (Brasil) (Org.). **Mídia e Deficiência**. Brasília: Fundação Banco do Brasil, 2003. p. 160-165. Disponível em: <<https://acessibilidadecultural.wordpress.com/2011/09/07/terminologia-sobre-deficiencia-na-era-da-inclusao/>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

SILVA, E. L da; MENEZES, E.M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SOUSA, Saulo Machado Mello de. **Sinais lexicais dos termos cinematográficos: a perspectiva da língua de sinais no cinema**. 2015. 121 p. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à Teoria Do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

TAYLOR, Christopher. Multimodality and audiovisual translation. **Handbook of Translation Studies**, Amsterdã, v. 4, n. 1, p.98-104, 1 jan. 2013. John Benjamins Publishing Company. <http://dx.doi.org/10.1075/hts.4.mul2>. Disponível em: <<https://benjamins.com/catalog/hts.4.mul2>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

WERNECK, Alexandre. Desejo e Reparação: crítica. **Revista Contracampo**, n.º 90. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/90/critatonement.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

WHITTALL, Arnold. **Leitmotif**. Grove Music Online. Oxford University Press. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=leitmotif>>. Acesso em: 04 maio 2018.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

WINGSTEDT, J. **Narrative Music**: Towards and Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia. 2005. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/466d/ab2d822f4d88c7c13873d41f7de21588323a.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: John Asley/ Francis Ford Coppola. Paramount Films, 1979.

AVENING CONSCIENCE, THE. Direção: D.W. Griffith. Produção: D.W. Griffith. Majestic Motion Picture Company, 1914.

CANTOR DE JAZZ, O. Direção: Alan Crosland. Produção: Darryl F. Zanuck. Warner Bros., 1927.

DESEJO E REPARAÇÃO. Direção de Joe Wright. Produção: Tim Bevan/ Eric Fellner/Paul Webster. Focus Features/Universal Pictures, 2007.

LARANJA MECÂNICA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Warner Brothers/Hawk Films, 1971.

LUZES DE NOVA YORK. Direção: Brian Foy. Produção: Brian Foy. Paramount, 1928.

OKTIABR (OUTUBRO). Direção: Grigoriy Aleksandrov/Sergei Eisenstein. Sovkino, 1928.

ORGULHO E PRECONCEITO. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan/ Paul Webster. Focus Features/Universal Pictures, 2005.

PSICOPATA AMERICANO. Direção: Mary Harron. Produção: Christian Halsey Solomon. Lions Gate Film/Universal Pictures, 2000.

SAÍDA DA FABRICA. Direção: Louis Lumière, 1895.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

BROWN, Nacio Herb; FREED, Arthur. **Singing in the rain**. Estados Unidos: 1931.

DEBUSSY, Claude. **Clair de Lune**. Paris: 1890-1905.

DOORS, The. **The End**. Estados Unidos: 1967.

HORDER, Garrett. **Dear Lord and Father of Mankind**. Inglaterra: 1872.

PUCCINI, Giacomo. **La Boheme**: O Soave Fanciulla. Itália: 1896.

STRAUSS, Richard. **Also sprach Zarathustra**. Frankfur: 1896.

APÊNDICES

Transcrição da LSE para Desejo e Reparação (2007)

#	T1	>>	T2	LSE
1	0,0:00:33.00	>>	0:00:37.00	[Pássaros cantam]
2	0,0:00:37.20	>>	0:00:41.20	[Máquina de escrever sendo carregada]
3	0,0:00:50.00	>>	0:00:54.00	[Som do datilografar] DESEJO E REPARAÇÃO
4	0,0:00:57.00	>>	0:01:01.00	[Som do datilografar] INGLATERRA, 1935.
5	0,0:01:02.00	>>	0:01:06.00	[Pássaros cantam e insetos zumbem]
6	0,0:01:24.05	>>	0:01:28.05	[Som do datilografar continua]
7	0,0:01:35.76	>>	0:01:39.76	[Pássaros cantando e música tensa de piano]
8	0,0:01:42.45	>>	0:01:43.91	FIM
9	0,0:01:45.60	>>	0:01:48.00	[Música instrumental tema de Briony acelerada]
10	0,0:01:48.05	>>	0:01:50.20	AS PROVAÇÕES DE ARABELLA, de BRIONY TALLIS.
11	0,0:01:52.00	>>	0:01:58.00	[Música instrumental tema de Briony e datilografar no mesmo ritmo]
12	0,0:02:02.50	>>	0:02:06.50	[Música-tema e datilografar acelerados]
13	0,0:02:09.00	>>	0:02:11.00	[Música abafada]
14	0,0:02:11.95	>>	0:02:15.95	[Música e datilografar altos]
15	0,0:02:19.61	>>	0:02:21.99	- [Briony] Terminei minha peça. - [Grace] Muito bem.
16	0,0:02:22.07	>>	0:02:23.12	[Briony] Viu a mamãe?
17	0,0:02:23.16	>>	0:02:25.03	[Grace] Deve estar na sala de visitas.
18	0,0:02:25.12	>>	0:02:28.48	[Cozinheira] Espero que não nos atrapalhe, Srta. Briony.
19	0,0:02:28.54	>>	0:02:31.20	Temos que preparar um jantar para dez pessoas.
20	0,0:02:33.14	>>	0:02:37.14	[Música instrumental tema de Briony e datilografar acelerados]
21	0,0:02:43.01	>>	0:02:46.93	- [Robbie] Oi, ouvi que vai fazer uma peça. - [Briony] Quem lhe contou?
22	0,0:02:47.01	>>	0:02:48.39	[Robbie] Tambores da selva.
23	0,0:02:49.73	>>	0:02:53.69	- [Briony] Virá assistir? - [Robbie] Não sei se seria...
24	0,0:02:53.81	>>	0:02:55.12	[Robbie] Posso ler?
25	0,0:02:55.13	>>	0:02:57.44	Costumava me dar cópias de suas histórias.
26	0,0:02:57.46	>>	0:02:59.82	-[Robbie] Guardei todas. - [Briony] Quero que venha.
27	0,0:02:59.90	>>	0:03:01.45	[Robbie] Veremos.
28	0,0:03:01.72	>>	0:03:02.97	[Briony] Tenho que ir agora.

29	0,0:03:07.99	>>	0:03:09.62	[Briony] Mamãe, preciso de você!
30	0,0:03:13.62	>>	0:03:17.00	[Emily] Estupenda! Estupenda, querida.
31	0,0:03:17.05	>>	0:03:18.85	Sua primeira peça.
32	0,0:03:19.00	>>	0:03:20.78	[Briony] Mesmo? Acha que Leon vai gostar?
33	0,0:03:20.80	>>	0:03:23.09	[Emily] Claro que sim.
34	0,0:03:23.18	>>	0:03:25.89	As provações de Arabella, de Briony Tallis.
35	0,0:03:27.00	>>	0:03:31.00	[Pássaros cantam]
36	0,0:03:36.56	>>	0:03:38.27	- [Briony] Cee. - [Cecília] Sim?
37	0,0:03:39.98	>>	0:03:42.07	[Briony] Como acha que é ser outra pessoa?
38	0,0:03:42.15	>>	0:03:44.32	[Cee] Imagino que mais fresco.
39	0,0:03:44.36	>>	0:03:47.07	- [Briony] Estou preocupada com a peça. - [Cee] Deve ser ótima.
40	0,0:03:47.10	>>	0:03:50.12	[Briony] Só podemos ensaiar hoje. E se os gêmeos não souberem atuar?
41	0,0:03:50.16	>>	0:03:52.79	[Cee] Seja boazinha com eles. Como se sentiria se sua mãe
42	0,0:03:52.87	>>	0:03:56.79	tivesse fugido com o homem que lê o noticiário no rádio?
43	0,0:03:57.54	>>	0:04:00.34	[Briony] Eu devia ter escrito uma história para Leon.
44	0,0:04:00.38	>>	0:04:03.67	Em uma história, basta dizer "castelo" para imaginarmos
45	0,0:04:03.76	>>	0:04:06.59	as torres, a floresta e a cidade lá embaixo, mas...
46	0,0:04:06.68	>>	0:04:09.60	Em uma peça, é...
47	0,0:04:09.68	>>	0:04:12.85	[Briony] Tudo depende de outras pessoas.
48	0,0:04:13.48	>>	0:04:15.19	- Cee. - [Cecília] Sim?
49	0,0:04:16.69	>>	0:04:19.11	[Briony] Por que não fala mais com o Robbie?
50	0,0:04:19.19	>>	0:04:22.61	[Cecília] Eu falo. Só não fazemos parte do mesmo círculo.
51	0,0:04:28.00	>>	0:04:32.00	[Som de passos e roda sobre pedras]
52	0,0:04:35.50	>>	0:04:38.08	- [Jackson] Precisamos fazer a peça? - [Pierrot] Por quê?
53	0,0:04:38.17	>>	0:04:41.13	- [Briony] Para a visita do meu irmão Leon. - [Pierrot] Odeio peças.
54	0,0:04:41.17	>>	0:04:43.51	- [Jackson] Eu também. - [Briony] Como podem odiar peças?
55	0,0:04:43.59	>>	0:04:46.80	- [Pierrot] É pura exibição. - [Lola] Se não participarem, vão apanhar.
56	0,0:04:46.84	>>	0:04:49.89	- [Lola] Vou contar para nossos pais. - [Jackson] Você não pode nos bater.
57	0,0:04:50.01	>>	0:04:53.68	[Lola] Somos convidados nesta casa. Como devemos agir?

58	0,0:04:53.77	>>	0:04:55.48	- [Lola] Pierrot? - Ser amáveis.
59	0,0:04:55.56	>>	0:04:57.90	- [Lola] Jackson? - Ser amáveis.
60	0,0:04:57.98	>>	0:05:01.27	[Lola] Amáveis. Isso mesmo.
61	0,0:05:01.48	>>	0:05:03.52	[Lola] Briony, sobre o que é sua peça?
62	0,0:05:03.53	>>	0:05:04.53	[Abelha zumbindo]
63	0,0:05:04.54	>>	0:05:07.74	[Briony] Bem... é sobre como...
64	0,0:05:07.99	>>	0:05:11.08	é bom amar, mas temos que ser sensatos.
65	0,0:05:11.10	>>	0:05:13.28	- [Lola] Fará Arabella? - [Briony] Não necessariamente.
66	0,0:05:13.28	>>	0:05:15.86	- [Lola] Posso ser ela? - [Pierrot] Ela atuou na peça da escola.
67	0,0:05:15.87	>>	0:05:19.87	[Lola] Seria a primeira coisa boa a acontecer comigo em meses.
68	0,0:05:21.00	>>	0:05:22.88	[Briony] Está bem.
69	0,0:05:24.40	>>	0:05:26.13	[Lola] Devemos começar lendo a peça.
70	0,0:05:26.22	>>	0:05:29.30	[Briony] Se vai ser Arabella, serei a diretora. Obrigada!
71	0,0:05:29.39	>>	0:05:30.55	[Lola irônica] Des-cul-pa.
72	0,0:05:31.60	>>	0:05:33.75	[Abelha zumbindo]
73	0,0:05:33.81	>>	0:05:35.64	[Briony] Vou ler o prólogo.
74	0,0:05:38.10	>>	0:05:39.44	[Briony] "Prólogo".
75	0,0:05:40.60	>>	0:05:43.27	"Esta é a história da espontânea Arabella,
76	0,0:05:43.32	>>	0:05:46.11	que fugiu com um rapaz estrangeiro.
77	0,0:05:46.19	>>	0:05:48.78	Seus pais sofreram muito ao ver a filha mais velha
78	0,0:05:48.82	>>	0:05:51.78	fugir de casa e ir para Eastbourne."
79	0,0:05:52.03	>>	0:05:53.08	Sim?
80	0,0:05:55.83	>>	0:05:59.62	- [Danny] Nada. Só queria assistir. - [Briony] Os ensaios são fechados.
81	0,0:05:59.71	>>	0:06:01.83	[Briony] Pode assistir à peça esta noite.
82	0,0:06:01.92	>>	0:06:05.17	- [Danny] Estarei trabalhando. - [Briony] Sinto muito, Danny.
83	0,0:06:05.59	>>	0:06:08.13	- [Jackson] Podemos ir nadar? - [Pierrot] Sim, sim, sim!
84	0,0:06:08.22	>>	0:06:12.22	- [Briony] Acho que não temos tempo! -[Pierrot] Cecília vai deixar.
85	0,0:06:12.55	>>	0:06:15.56	[Lola] Acho que um intervalo de meia hora fará bem a todos.
86	0,0:06:15.60	>>	0:06:17.85	[Pierrot] Cecília? Cecília!
87	0,0:06:19.44	>>	0:06:20.69	[Pierrot] Cecília!
88	0,0:06:21.69	>>	0:06:23.69	[Pierrot] Cecília!
89	0,0:06:25.71	>>	0:06:29.71	[Abelha zumbindo]

90	0,0:06:33.00	>>	0:06:37.00	[Música instrumental de Briony em tom de suspense e abelha zumbindo]
91	0,0:06:58.00	>>	0:06:59.00	[Robbie] Hey!
92	0,0:07:06.00	>>	0:07:10.00	[Música de Briony em tom de tensão e abelha zumbindo]
93	0,0:07:13.89	>>	0:07:17.89	[Briony arfando e música tensa]
94	0,0:07:25.00	>>	0:07:29.00	[Respiração ofegante de Briony]
95	0,0:07:37.00	>>	0:07:41.00	[Música tensa continua]
96	0,0:07:55.45	>>	0:07:59.45	[Música tensa e abelha zumbindo]
97	0,0:08:01.35	>>	0:08:02.95	[Janela abrindo bruscamente]
98	0,0:08:03.40	>>	0:08:06.70	[Música tensa de piano e pássaros cantando]
99	0,0:08:12.00	>>	0:08:15.00	[Música de Briony acelerada e tensa]
100	0,0:08:17.00	>>	0:08:21.00	[Música de Briony acelerada e respiração ofegante de Cecília]
101	0,0:08:27.48	>>	0:08:30.65	[Pierrot] Cecília! Cecília, Cecília.
102	0,0:08:30.68	>>	0:08:32.32	Por favor, podemos ir nadar, Cecília?
103	0,0:08:32.32	>>	0:08:35.70	[Cecília] Claro, mas não vão para o fundo!
104	0,0:08:36.70	>>	0:08:40.70	[Música instrumental tema de Briony em tom de tensão]
105	0,0:08:51.00	>>	0:08:55.00	[Música tensa de piano]
106	0,0:08:59.50	>>	0:09:03.50	[A mesma nota de piano se repete em tom de tensão]
107	0,0:09:03.80	>>	0:09:06.20	[Nota aguda interrompe a música]
108	0,0:09:16.60	>>	0:09:19.60	[Cães latem]
109	0,0:09:37.00	>>	0:09:39.00	[Tic tac do relógio]
110	0,0:09:47.00	>>	0:09:50.00	[Insetos zumbindo e cabra balindo]
111	0,0:09:51.44	>>	0:09:54.57	[Cecília] Pode enrolar um de seus cigarros para mim?
112	0,0:10:00.24	>>	0:10:03.66	- [Cecília] É um belo dia! - [Robbie] Suponho que sim. Quente demais.
113	0,0:10:05.70	>>	0:10:07.60	- [Robbie] Gostando do livro? - [Cecília] Não.
114	0,0:10:07.62	>>	0:10:08.87	[Robbie] Vai melhorar.
115	0,0:10:09.25	>>	0:10:11.38	[Cecília] Prefiro Fielding.
116	0,0:10:14.75	>>	0:10:16.96	Muito mais intenso.
117	0,0:10:30.44	>>	0:10:33.44	- [Cecília] Leon chega hoje, sabia? - [Robbie] Ouvi dizer.
118	0,0:10:33.44	>>	0:10:36.48	[Cecília] Trará um amigo. Paul Marshall, milionário do chocolate.
119	0,0:10:36.53	>>	0:10:39.15	- [Robbie] As flores são para ele? - [Cecília] Por que não?
120	0,0:10:39.24	>>	0:10:42.00	- [Cecília] Leon disse que ele é encantador. - [Robbie] Ahã.
121	0,0:10:43.74	>>	0:10:46.49	[Cecília] Papai contou que quer ser médico agora.

122	0,0:10:46.58	>>	0:10:48.75	-[Robbie] Sim. - [Cecília] Mais seis anos estudando.
123	0,0:10:48.77	>>	0:10:51.09	- [Robbie] Há outro jeito? - [Cecília] Pode pedir uma bolsa.
124	0,0:10:51.11	>>	0:10:54.49	- [Robbie] Não quero dar aulas. - [Cecília] É o primeiro da turma.\N
125	0,0:10:54.84	>>	0:10:57.21	[Robbie] Eu disse que pagaria seu pai de volta.
126	0,0:11:00.88	>>	0:11:03.14	[Cecília] Não foi o que eu quis dizer.
127	0,0:11:11.18	>>	0:11:13.39	- [Robbie] Deixe-me ajudar. - [Cecília] Não, obrigada.
128	0,0:11:13.40	>>	0:11:15.73	- [Robbie] Pegue as flores. - [Cecília] Não preciso.
129	0,0:11:15.75	>>	0:11:17.73	[Som do objeto afundando na água]
130	0,0:11:20.40	>>	0:11:22.57	[Cecília] Seu idiota!
131	0,0:11:24.08	>>	0:11:26.47	[Cecília] Este deve ser nosso bem mais precioso.
132	0,0:11:26.49	>>	0:11:28.45	[Robbie] Agora não é mais.
133	0,0:11:30.20	>>	0:11:31.50	[Robbie] Cuidado!
134	0,0:11:44.80	>>	0:11:47.80	[Som da água se movimentando]
135	0,0:12:06.30	>>	0:12:08.30	[Água escorrendo]
136	0,0:12:18.50	>>	0:12:20.00	[Objeto caindo dentro do vaso]
137	0,0:12:24.00	>>	0:12:28.00	[Pássaros cantam]
138	0,0:12:42.50	>>	0:12:46.50	[Pássaros cantam e insetos zumbem]
139	0,0:12:50.70	>>	0:12:51.70	[Robbie] Descul...
140	0,0:13:09.50	>>	0:13:13.50	[Música tema de Briony ao piano em tom de tensão]
141	0,0:13:27.00	>>	0:13:31.00	[Música tensa continua]
142	0,0:13:44.00	>>	0:13:46.20	[Música tensa e pássaros cantando]
143	0,0:13:53.50	>>	0:13:57.50	[Música continua acelerada]
144	0,0:14:04.80	>>	0:14:06.40	[Carro buzinando]
145	0,0:14:13.70	>>	0:14:15.20	[Leon] <i>Olá, Robbie!</i>
146	0,0:14:20.58	>>	0:14:22.63	[Cecília] Não precisa incentivá-lo.
147	0,0:14:23.20	>>	0:14:27.20	[Música tema de Briony acelerada]
148	0,0:14:32.20	>>	0:14:33.95	[Música termina em tom triunfal]
149	0,0:14:33.97	>>	0:14:35.06	[Leon] Cee?
150	0,0:14:38.98	>>	0:14:39.94	[Leon] Mãe?
151	0,0:14:42.56	>>	0:14:46.03	- [Leon] Onde estão todos, Danny? - [Danny] Eu não sei, senhor.
152	0,0:14:46.11	>>	0:14:48.49	- [Danny] Senhor? -[Leon] Estou louco por uma bebida.
153	0,0:14:49.00	>>	0:14:51.20	[Badalar do relógio]
154	0,0:14:51.49	>>	0:14:53.53	- [Leon] Me acompanha? - [Paul] Com certeza.
155	0,0:14:54.49	>>	0:14:56.04	- [Leon] Whisky? - [Paul] Por favor.

156	0,0:15:00.71	>>	0:15:02.33	- [Cecília] Leon! - [Leon] Ai está ela.
157	0,0:15:02.38	>>	0:15:06.38	[Cecília] Senti tanto sua falta. Estou ficando louca aqui.
158	0,0:15:07.38	>>	0:15:10.98	- [Leon] Minha irmã Cecília. Paul Marshall. - [Paul] Ouvi muito a seu respeito.
159	0,0:15:11.01	>>	0:15:13.30	- [Cecília] Eu também. - [Leon] Onde ele ficará?
160	0,0:15:13.39	>>	0:15:16.72	[Cecília] No quarto azul. Mamãe está deitada, com enxaqueca.
161	0,0:15:16.76	>>	0:15:19.23	[Leon] Não me surpreende, com este calor.
162	0,0:15:21.60	>>	0:15:24.19	[Cecília] É o quarto grande ao lado do das crianças.
163	0,0:15:29.74	>>	0:15:30.99	Papai vai ficar na cidade?
164	0,0:15:31.10	>>	0:15:34.30	[Leon] Parece que sim. Alguma emergência no governo.
165	0,0:15:34.65	>>	0:15:38.65	[Batidas ritmadas na parede e som do ventilador]
166	0,0:15:50.59	>>	0:15:53.84	- [Pierrot] Não vamos mais fazer a peça? - [Lola] Não.
167	0,0:15:53.97	>>	0:15:56.85	-[Jackson] Por que não? - [Lola] Não pergunte para mim.
168	0,0:15:58.76	>>	0:16:00.56	[Jackson] Não gosto daqui.
169	0,0:16:02.10	>>	0:16:03.77	[Paul] É difícil com uma nova marca.
170	0,0:16:03.79	>>	0:16:05.83	Refazer marketing, embalagem e design.
171	0,0:16:05.86	>>	0:16:09.44	Em certos casos, trocar o sabor ou toda a tecnologia.
172	0,0:16:09.48	>>	0:16:12.74	O maior desafio é decidir se lançamos a nova barra Ammo.
173	0,0:16:12.78	>>	0:16:16.32	Ammo, do Exército. Entendeu? Passe o Ammo?
174	0,0:16:17.45	>>	0:16:21.45	Minha fonte no governo garantiu que tenho chances de incluir
175	0,0:16:21.79	>>	0:16:24.08	meu chocolate na ração dos soldados.
176	0,0:16:24.12	>>	0:16:26.71	Isso significa que terei que abrir mais três fábricas.
177	0,0:16:26.75	>>	0:16:30.67	E outras em caso de recrutamento militar, que é certo se Hitler não recuar.
178	0,0:16:30.76	>>	0:16:32.08	E as chances de ele recuar
179	0,0:16:32.12	>>	0:16:35.30	são as mesmas de ele investir na bolsa de Londres, não acham?
180	0,0:16:35.38	>>	0:16:38.39	- [Cecília] Isso não é bom. - [Paul] Faço um coquetel com gelo moído,
181	0,0:16:38.47	>>	0:16:42.14	rum e chocolate amargo derretido. É simplesmente delicioso.
182	0,0:16:46.00	>>	0:16:47.50	[Pássaros cantam]
183	0,0:16:49.02	>>	0:16:52.03	- [Leon] Adivinhe quem encontramos no caminho? - [Cecília] Robbie.

184	0,0:16:52.11	>>	0:16:55.20	- [Leon] Eu o convidei para vir esta noite. - [Cecília] Ah, não, Leon.
185	0,0:16:55.82	>>	0:16:58.68	[Leon] Robbie, filho da empregada,
186	0,0:16:58.70	>>	0:17:01.20	cujo pai abandonou a família há 20 anos,
187	0,0:17:01.20	>>	0:17:04.91	ganhou uma bolsa para a escola local. Papai pagou seus estudos em Cambridge,
188	0,0:17:04.91	>>	0:17:06.91	ele cursou na mesma época que a Cee,
189	0,0:17:07.00	>>	0:17:09.50	e por três anos, ela mal falou com ele.
190	0,0:17:09.50	>>	0:17:11.55	Nem o deixou chegar perto de suas amigas.
191	0,0:17:11.59	>>	0:17:13.20	[Cecília] Alguém tem um cigarro?
192	0,0:17:13.48	>>	0:17:16.35	[Leon] Não sei porque está cuidando dos nossos jardins.
193	0,0:17:16.37	>>	0:17:18.85	[Cecília] Na verdade, está planejando fazer medicina.
194	0,0:17:18.89	>>	0:17:21.31	[Leon] E papai concordou?
195	0,0:17:25.18	>>	0:17:28.02	[Cecília] Acho que você deveria ir lá, e pedir a ele que não venha.
196	0,0:17:28.10	>>	0:17:30.86	[Leon] Por quê? Aconteceu algo entre vocês?
197	0,0:17:31.90	>>	0:17:33.40	[Cecília] Pelo amor de Deus.
198	0,0:17:33.87	>>	0:17:35.86	[Água espirra]
199	0,0:17:37.50	>>	0:17:39.50	[Água escorre]
200	0,0:17:44.80	>>	0:17:48.80	[Motores de avião]
201	0,0:17:54.80	>>	0:17:56.50	[Robbie imita o som do avião]
202	0,0:18:01.72	>>	0:18:04.77	- [Jackson] Quando podemos voltar para casa? - [Lola] Em breve.
203	0,0:18:04.85	>>	0:18:07.35	[Pierrot] Não podemos voltar para casa. É um divórcio.
204	0,0:18:09.60	>>	0:18:12.69	- [Lola] Como ousa dizer isso? - [Pierrot] Mas é verdade!
205	0,0:18:12.77	>>	0:18:16.32	[Lola] Não ouse dizer essa palavra de novo! Entendeu?
206	0,0:18:17.20	>>	0:18:20.91	-[Jackson] E agora, o que vai fazer? - [Paul] Sempre me pergunto isso.
207	0,0:18:20.99	>>	0:18:24.95	[Paul] Eu me chamo Paul Marshall. Vocês devem ser os primos do norte.
208	0,0:18:25.20	>>	0:18:27.21	- Como se chamam? - Pierrot.
209	0,0:18:27.25	>>	0:18:29.58	-Jackson. - [Paul] Que belos nomes.
210	0,0:18:30.54	>>	0:18:33.42	- [Jackson] Conhece nossos pais? - [Paul] Li sobre eles no jornal.
211	0,0:18:33.46	>>	0:18:37.46	-[Lola] O que leu sobre eles exatamente? - [Paul] As bobagens de sempre.
212	0,0:18:38.13	>>	0:18:42.05	[Lola] Agradeço se não falar sobre isso na frente das crianças.
213	0,0:18:46.60	>>	0:18:48.56	[Paul] Seus pais são pessoas maravilhosas,

214	0,0:18:48.60	>>	0:18:52.60	que amam e pensam em vocês o tempo todo.
215	0,0:18:53.90	>>	0:18:55.57	[Paul] Sua calça é muito bonita.
216	0,0:18:56.00	>>	0:18:58.32	[Lola] Fomos a uma peça e comprei na Liberty.
217	0,0:18:58.40	>>	0:19:01.66	- [Paul] Que peça? - [Lola] Hamlet.
218	0,0:19:01.74	>>	0:19:05.20	[Paul] Ah, sim. "Ser ou não ser."
219	0,0:19:10.50	>>	0:19:12.00	[Paul] Gostei dos seus sapatos.
220	0,0:19:13.88	>>	0:19:15.88	[Paul] São da Duckers, na Rua Turl.
221	0,0:19:15.88	>>	0:19:19.40	Fazem uma peça de madeira no formato do seu pé.
222	0,0:19:20.09	>>	0:19:21.72	Guardam para sempre.
223	0,0:19:22.76	>>	0:19:24.85	[Pierrot] Estou faminto. Quando é o jantar?
224	0,0:19:25.97	>>	0:19:28.93	[Paul] Talvez eu possa ajudá-lo, se adivinhar o meu trabalho.
225	0,0:19:28.95	>>	0:19:31.62	- [Jackson] Tem uma fábrica de chocolate. - [Pierrot] Todos sabem.
226	0,0:19:31.64	>>	0:19:34.48	[Paul] Então, não foi adivinhação, não é mesmo?
227	0,0:19:34.56	>>	0:19:38.53	[Paul] Haverá uma barra destas na mochila de cada soldado britânico.
228	0,0:19:38.61	>>	0:19:42.61	- [Paul] Cobertura de açúcar para não derreter. - [Pierrot] Por que eles ganham doces?
229	0,0:19:42.83	>>	0:19:44.60	[Paul] Porque lutarão pelo nosso país.
230	0,0:19:44.62	>>	0:19:46.95	[Jackson] Papai disse que não haverá guerra.
231	0,0:19:46.99	>>	0:19:49.25	[Paul] Seu pai está errado.
232	0,0:19:51.00	>>	0:19:54.79	- [Paul] Vou chamá-lo de Ammo do Exército. - [Lola] Amo, amas, amat.
233	0,0:19:54.83	>>	0:19:57.00	[Paul] Muito bem.
234	0,0:19:57.09	>>	0:20:00.34	[Pierrot] É chato como tudo termina em "o". "Polo" e "Aero".
235	0,0:20:01.67	>>	0:20:04.30	- [Jackson] "Oxo" e "Brillo". - [Paul] Parece que não o querem.
236	0,0:20:04.43	>>	0:20:07.60	[Paul] Então, vou ter que dá-lo a sua irmã.
237	0,0:20:18.07	>>	0:20:19.17	[Paul] Morda.
238	0,0:20:21.30	>>	0:20:23.07	Tem que morder.
239	0,0:20:26.20	>>	0:20:30.20	[Música instrumental tema de Briony em tom de tensão]
240	0,0:20:31.75	>>	0:20:35.21	<i>[Briony] A princesa estava ciente de sua maldade sem remorsos.</i>
241	0,0:20:35.21	>>	0:20:37.60	<i>Porém, isso não a ajudou a superar</i>
242	0,0:20:37.63	>>	0:20:40.38	<i>o amor que sentia por Sir Romulus.</i>
243	0,0:20:40.40	>>	0:20:42.21	<i>Instintivamente, a princesa sabia</i>
244	0,0:20:42.23	>>	0:20:44.18	<i>que a ruiva não era de confiança.</i>

245	0,0:20:44.18	>>	0:20:47.76	<i>Enquanto seu jovem vigia mergulhava nas profundezas do lago,</i>
246	0,0:20:47.85	>>	0:20:50.07	<i>em busca do cálice encantado,</i>
247	0,0:20:50.08	>>	0:20:52.14	Sir Romulus torcia seu pomposo bigode.
248	0,0:20:52.14	>>	0:20:55.70	<i>Sir Romulus seguiu para o norte com seus dois companheiros,</i>
249	0,0:20:55.80	>>	0:20:58.10	<i>aproximando-se ainda mais do mar radiante.</i>
250	0,0:20:58.15	>>	0:21:02.15	<i>De modo heroico, ele parecia tão valente no papel</i>
251	0,0:21:02.82	>>	0:21:04.86	<i>que ninguém sequer supunha a escuridão</i>
252	0,0:21:04.90	>>	0:21:07.57	<i>que havia no coração negro de Sir Romulus Turnbull.</i>
253	0,0:21:07.62	>>	0:21:10.54	<i>Ele era o homem mais perigoso do mundo.</i>
254	0,0:21:10.74	>>	0:21:14.74	[Música instrumental tensa e som de datilografar]
255	0,0:21:16.00	>>	0:21:17.40	[Música é interrompida]
256	0,0:21:18.64	>>	0:21:22.30	[Robbie] "Querida Cecília, escrevo para me desculpar
257	0,0:21:22.35	>>	0:21:24.95	pelo meu comportamento desajeitado e descortês."
258	0,0:21:36.10	>>	0:21:40.10	[Dueto masculino e feminino em italiano de "O Soave Fanciulla", da ópera La Bohème]
259	0,0:21:45.10	>>	0:21:49.10	[Voz masculina] <i>A doçura extrema</i>
260	0,0:21:50.00	>>	0:21:54.00	[Voz feminina] <i>O amor está no comando</i>
261	0,0:21:59.42	>>	0:22:03.42	[Voz masculina] <i>No fundo de minha alma...</i>
262	0,0:22:05.78	>>	0:22:09.78	[Dueto] <i>A doçura extrema</i>
263	0,0:22:12.28	>>	0:22:16.28	[Voz feminina] <i>Suas palavras em meu coração</i> [Voz masculina] <i>A doçura extrema</i>
264	0,0:22:18.70	>>	0:22:21.00	[Música é interrompida bruscamente]
265	0,0:22:24.10	>>	0:22:27.10	[Continua "O Soave Fanciulla"]
266	0,0:22:27.20	>>	0:22:31.20	[Voz masculina] <i>Seria tão doce ficar aqui</i>
267	0,0:22:32.30	>>	0:22:36.30	[Voz masculina] <i>Está frio lá fora</i>
268	0,0:22:40.70	>>	0:22:44.70	[Voz feminina] <i>Estarei ao seu lado</i>
269	0,0:22:45.25	>>	0:22:49.25	[Cecília sussurra palavras inaudíveis]
270	0,0:22:53.76	>>	0:22:56.76	[Robbie sussurra] "Me desculpe se pareço estranho, mas..."
271	0,0:22:57.26	>>	0:23:01.26	[Voz masculina] <i>Dá-me o braço, minha pequena</i>
272	0,0:23:03.20	>>	0:23:07.20	[Voz feminina] <i>Obedeço, senhor</i>
273	0,0:23:10.00	>>	0:23:14.00	[Voz masculina] <i>Diga que me ama</i>
274	0,0:23:16.06	>>	0:23:20.06	[Voz feminina] <i>Eu te amo</i>
275	0,0:23:26.28	>>	0:23:30.28	[Som do datilografar]
276	0,0:23:31.05	>>	0:23:33.80	"Em meus sonhos
277	0,0:23:34.35	>>	0:23:38.06	beijo sua boceta,
278	0,0:23:38.89	>>	0:23:42.89	sua doce boceta molhada."

279	0,0:24:21.43	>>	0:24:25.43	[Robbie] "Querida Cecília, eu a perdôo por achar-me louco,
280	0,0:24:25.69	>>	0:24:27.48	pele modo como me comportei esta tarde.
281	0,0:24:27.57	>>	0:24:31.57	A verdade é que me sinto tonto e tolo em sua presença, Cee,
282	0,0:24:31.65	>>	0:24:34.03	e acho que não posso culpar o calor.
283	0,0:24:35.78	>>	0:24:37.24	Você me perdoa?
284	0,0:24:40.37	>>	0:24:41.62	Robbie."
285	0,0:24:48.36	>>	0:24:51.36	[Pássaros cantam]
286	0,0:24:52.16	>>	0:24:55.16	[Pássaros cantando e o tic tac de um relógio]
287	0,0:24:59.38	>>	0:25:00.64	[Grace] Vai sair?
288	0,0:25:00.77	>>	0:25:03.07	[Robbie] Sim, Leon me convidou para o jantar.
289	0,0:25:04.31	>>	0:25:07.90	[Grace] Por isso passei a tarde toda polindo prata.
290	0,0:25:07.98	>>	0:25:11.15	[Robbie] Pensarei em você quando vir o meu reflexo na colher.
291	0,0:25:14.74	>>	0:25:17.74	[Grace] Você não se parece em nada com seu pai.
292	0,0:25:17.95	>>	0:25:19.48	Nem um pouquinho.
293	0,0:25:19.49	>>	0:25:22.00	[Robbie] Porque sou todo seu. Vou chegar atrasado.
294	0,0:25:24.46	>>	0:25:27.00	[Grace] Suas camisas estão penduradas lá em cima.
295	0,0:25:30.40	>>	0:25:32.70	-[Grace] Filho. - [Robbie] Sim?
296	0,0:25:33.13	>>	0:25:34.59	[Grace] Nada.
297	0,0:25:36.00	>>	0:25:38.00	[Cães latem]
298	0,0:25:44.00	>>	0:25:47.00	[Pássaros cantam e galinhas cacarejam]
299	0,0:25:52.05	>>	0:25:55.05	[Estalar do isqueiro]
300	0,0:26:03.00	>>	0:26:05.00	[Pássaros cantam]
301	0,0:26:27.14	>>	0:26:29.15	[Robbie] Briony! É você?
302	0,0:26:39.56	>>	0:26:41.56	[Água espirra]
303	0,0:26:52.17	>>	0:26:53.67	Você está bem?
304	0,0:26:57.42	>>	0:26:59.00	Pode me fazer um favor?
305	0,0:27:00.39	>>	0:27:02.64	Poderia ir na frente e entregar isto à Cee? Eu...
306	0,0:27:03.72	>>	0:27:06.00	me sentiria um bobo ao entregar eu mesmo.
307	0,0:27:08.15	>>	0:27:09.60	[Briony] Está bem.
308	0,0:27:13.60	>>	0:27:15.60	[Inseto zumbem]
309	0,0:27:17.00	>>	0:27:21.00	[Nota de piano repetida em tom de suspense]
310	0,0:27:24.90	>>	0:27:26.90	[Água espirra]
311	0,0:27:31.00	>>	0:27:33.00	[Música de piano é interrompida]
312	0,0:27:34.15	>>	0:27:35.15	[Robbie] Briony.

313	0,0:27:36.02	>>	0:27:39.42	[Datilografar acelerado e música de suspense]
314	0,0:27:44.45	>>	0:27:48.45	[Dueto de "O Soave Fanciulla" e música de suspense]
315	0,0:27:54.80	>>	0:27:58.80	[Música vai ficando mais alta]
316	0,0:28:00.08	>>	0:28:02.05	[Estalar do isqueiro interrompe a música]
317	0,0:28:02.32	>>	0:28:04.24	Briony!
318	0,0:28:09.04	>>	0:28:13.24	[Datilografar acelerado e música de suspense]
319	0,0:28:17.00	>>	0:28:20.00	[Datilografar das letras parece tiros] BOCETA
320	0,0:28:21.20	>>	0:28:23.92	[Tic Tac do relógio e respiração ofegante de Briony]
321	0,0:28:24.16	>>	0:28:27.02	-[Cecília] Ele é um bom partido. - [Leon] Com certeza.
322	0,0:28:27.05	>>	0:28:29.14	[Cecília] Ele se acha o máximo.
323	0,0:28:29.22	>>	0:28:32.69	O que é estranho, considerando os pelos púbicos de suas orelhas.
324	0,0:28:32.73	>>	0:28:36.11	Imagino que terá muitos filhos bobos e barulhentos.
325	0,0:28:36.11	>>	0:28:38.69	- [Leon] Ele é uma boa pessoa. - [Cecília] Diz isso de todos.
326	0,0:28:38.73	>>	0:28:39.73	[Briony] Leon!
327	0,0:28:40.51	>>	0:28:42.53	[Leon] Olhe só, minha irmãzinha!
328	0,0:28:42.53	>>	0:28:46.37	[Briony] Escrevi uma peça para você. "As provações de Arabella".
329	0,0:28:46.39	>>	0:28:48.10	[Leon] Temos tempo. Não precisa ser hoje.
330	0,0:28:48.12	>>	0:28:49.20	[Briony] É impossível.
331	0,0:28:49.20	>>	0:28:50.68	- [Cee] Briony? - [Leon] Sou bom com vozes,
332	0,0:28:50.70	>>	0:28:52.60	e você é melhor ainda. Leremos após o jantar.
333	0,0:28:52.63	>>	0:28:55.54	- [Cee] Briony, você leu esta carta? - [Briony] Isso. Ótimo!
334	0,0:28:55.63	>>	0:28:59.63	- [Cee] Briony! - [Paul] Aqui está. Meu choco-tel.
335	0,0:29:00.55	>>	0:29:02.30	Insisto que experimentem.
336	0,0:29:03.34	>>	0:29:05.24	[Cecília] Havia um envelope?
337	0,0:29:13.00	>>	0:29:14.00	[Batidas à porta]
338	0,0:29:16.69	>>	0:29:18.40	[Lola] Posso entrar?
339	0,0:29:20.07	>>	0:29:22.44	Tive a pior noite do mundo.
340	0,0:29:23.99	>>	0:29:26.53	Os gêmeos têm me torturado. Veja.
341	0,0:29:26.61	>>	0:29:27.95	[Briony] Que horror.
342	0,0:29:31.08	>>	0:29:32.37	Beliscões?
343	0,0:29:34.00	>>	0:29:35.92	[Lola] Isso mesmo.
344	0,0:29:36.29	>>	0:29:37.65	Eles querem ir para casa.
345	0,0:29:39.00	>>	0:29:41.25	E acham que estou os segurando aqui.

346	0,0:29:42.09	>>	0:29:44.09	[Lola chorando]
347	0,0:29:46.97	>>	0:29:48.34	[Briony] Lola,
348	0,0:29:49.10	>>	0:29:53.10	posso lhe contar uma coisa? Algo realmente terrível?
349	0,0:29:53.48	>>	0:29:54.77	[Lola] Sim, por favor.
350	0,0:29:55.64	>>	0:29:58.73	[Briony] Qual é a pior palavra que você pode imaginar?
351	0,0:29:59.71	>>	0:30:02.09	[Sinos tocando]
352	0,0:30:03.73	>>	0:30:05.90	[Pássaros cantam e sinos tocam]
353	0,0:30:07.00	>>	0:30:08.50	[Sino da campainha]
354	0,0:30:09.41	>>	0:30:11.58	- [Lola] Ele é um maníaco sexual. - [Briony] Isso!
355	0,0:30:11.60	>>	0:30:13.30	- [Lola] O que Cee vai fazer? - [Briony] Não sei.
356	0,0:30:13.33	>>	0:30:15.87	- [Lola] Você tem que contar à polícia. - [Briony] Acha mesmo?
357	0,0:30:15.96	>>	0:30:18.67	[Lola] Ele disse que pensou nisso o dia todo.
358	0,0:30:18.71	>>	0:30:20.92	Só precisa mostrar a carta para eles.
359	0,0:30:20.96	>>	0:30:23.80	- [Briony] Promete não contar para ninguém? - [Lola] Prometo.
360	0,0:30:23.84	>>	0:30:27.09	[Briony] Ótimo. Se ele descobrir, nem sei o que é capaz de fazer.
361	0,0:30:27.13	>>	0:30:28.39	[Lola] Tem razão.
362	0,0:30:28.40	>>	0:30:30.00	[Badalar do relógio]
363	0,0:30:30.68	>>	0:30:33.97	[Briony] É melhor você lavar o rosto. Ainda tenho que me trocar.
364	0,0:30:36.27	>>	0:30:38.85	[Lola] Obrigada, Briony. Você é ótima!
365	0,0:30:44.85	>>	0:30:47.85	[Música instrumental acelerada]
366	0,0:31:01.62	>>	0:31:03.62	[Música é interrompida suavemente]
367	0,0:31:20.10	>>	0:31:24.10	[Música suave de suspense]
368	0,0:31:31.70	>>	0:31:33.70	[Passos e vozes masculinas]
369	0,0:31:36.00	>>	0:31:37.50	[Porta se fechando]
370	0,0:31:40.30	>>	0:31:43.30	[Tic tac do relógio e música suave de suspense]
371	0,0:32:07.90	>>	0:32:11.90	[Música suave de suspense e respiração ofegante de Briony]
372	0,0:32:38.40	>>	0:32:42.40	[Música de suspense continua suave]
373	0,0:33:00.33	>>	0:33:01.45	[Briony] Cecília!
374	0,0:33:01.50	>>	0:33:03.70	[Sino da campainha]
375	0,0:33:06.00	>>	0:33:08.00	[Sinos tocam distantes]
376	0,0:33:10.00	>>	0:33:12.00	[Pássaros cantam]
377	0,0:33:19.68	>>	0:33:22.14	- [Robbie] Foi um engano. - [Cecília] Briony leu.
378	0,0:33:22.16	>>	0:33:24.70	[Robbie] Meu Deus, sinto muito. Foi a versão errada.

379	0,0:33:24.77	>>	0:33:26.06	[Cecília] Sim.
380	0,0:33:29.65	>>	0:33:32.20	- [Robbie] Não deveria ter sido lida. - [Cecília] Não.
381	0,0:33:52.00	>>	0:33:55.00	[Badalar do relógio]
382	0,0:34:07.13	>>	0:34:08.85	[Cee] Como era a versão certa?
383	0,0:34:08.90	>>	0:34:10.90	[Robbie] Eu não sei. Mais formal. Menos...
384	0,0:34:10.98	>>	0:34:12.65	- [Cee] Anatômica? - [Robbie] Sim.
385	0,0:34:19.20	>>	0:34:22.85	[Cee] Esses sentimentos existem há semanas e hoje, junto à fonte...
386	0,0:34:32.75	>>	0:34:35.63	Nunca fiz isso antes.
387	0,0:34:35.97	>>	0:34:38.89	Eu estava tão brava com você e comigo.
388	0,0:34:41.72	>>	0:34:45.31	Pensei que ficaria feliz se você fosse estudar medicina, mas...
389	0,0:34:45.39	>>	0:34:49.39	Não sei como pude ser tão ignorante quanto aos meus próprios sentimentos.
390	0,0:34:52.86	>>	0:34:54.40	Tão burra.
391	0,0:35:01.07	>>	0:35:03.91	Sabe do que estou falando, não é?
392	0,0:35:06.62	>>	0:35:09.42	Sabia antes de mim.
393	0,0:35:11.08	>>	0:35:12.96	[Robbie] Por que está chorando?
394	0,0:35:14.50	>>	0:35:16.09	[Cee] Não sabe?
395	0,0:35:16.59	>>	0:35:18.38	[Robbie] Sim, sei perfeitamente.
396	0,0:35:33.63	>>	0:35:35.63	[Tic tac do relógio]
397	0,0:36:10.50	>>	0:36:14.50	[Respirações ofegantes do casal]
398	0,0:37:02.74	>>	0:37:03.74	[Cee] Robbie.
399	0,0:37:04.78	>>	0:37:05.78	[Robbie] Cecília.
400	0,0:37:07.70	>>	0:37:08.87	[Cee] Amo você.
401	0,0:37:11.37	>>	0:37:12.79	[Robbie] Amo você.
402	0,0:37:36.20	>>	0:37:39.70	[Respiração ofegante do casal e madeira rangendo]
403	0,0:37:48.70	>>	0:37:50.70	[Gemidos]
404	0,0:37:51.10	>>	0:37:52.70	[Porta rangendo]
405	0,0:37:53.91	>>	0:37:55.62	[Cee] Alguém entrou.
406	0,0:37:57.29	>>	0:37:58.54	[Briony] Cecília!
407	0,0:38:04.00	>>	0:38:05.54	[Briony chorando]
408	0,0:38:34.54	>>	0:38:38.54	[Tic tac do relógio e vozes alegres vindas de outro cômodo]
409	0,0:38:42.45	>>	0:38:44.60	[Leon] As pessoas estavam jantando na calçada.
410	0,0:38:44.67	>>	0:38:48.67	[Emilly] Meus pais achavam que o calor provocava comportamentos inadequados.
411	0,0:38:48.87	>>	0:38:51.55	No auge do verão, minha irmã e eu não podíamos sair de casa.
412	0,0:38:51.64	>>	0:38:55.10	Achavam que provocaríamos os habitantes locais.
413	0,0:38:55.27	>>	0:38:57.13	[Respiração ofegante de Robbie]

414	0,0:38:57.23	>>	0:39:01.11	[Leon] O que acha, Cee? Você se comporta mal com o calor?
415	0,0:39:02.94	>>	0:39:05.86	- Nossa, ficou toda vermelha! - [Cee] Está quente aqui, só isso.
416	0,0:39:05.94	>>	0:39:08.49	[Emily] Lola, tire esse batom. Você é jovem demais.
417	0,0:39:08.57	>>	0:39:12.28	[Leon] E você, Briony? Que pecados cometeu hoje?
418	0,0:39:13.20	>>	0:39:16.46	- [Briony] Não fiz nada de errado. - [Emily] Alguém viu os gêmeos?
419	0,0:39:16.50	>>	0:39:19.35	[Robbie] Os coitados não pareciam muito felizes quando os vi.
420	0,0:39:19.37	>>	0:39:22.75	- [Briony] Você não sabe do que está falando. - [Emily] Briony, o que deu em você?
421	0,0:39:22.78	>>	0:39:25.48	- Nunca foi grosseira assim. - [Briony] Eles não são coitadinhos.
422	0,0:39:25.51	>>	0:39:27.63	- Olhe o que fizeram à Lola. - [Emily] O que?
423	0,0:39:27.67	>>	0:39:30.89	[Briony] Jackson e Pierrot beliscaram seu braço.
424	0,0:39:30.97	>>	0:39:32.89	[Paul] Ela tem razão. Tive que ajudá-la.
425	0,0:39:32.93	>>	0:39:35.35	Foi assim que ganhei meu ferimento de guerra.
426	0,0:39:35.39	>>	0:39:38.80	-[Emily] Os gêmeos fizeram isso, Lola? - [Paul] Sim, acabou em uma luta livre.
427	0,0:39:38.85	>>	0:39:41.15	Mas não é nada demais, certo Lola?
428	0,0:39:41.18	>>	0:39:42.99	[Emily] Pode achar esses meninos, Briony?
429	0,0:39:43.02	>>	0:39:44.73	Diga que o jantar está servido.
430	0,0:39:44.76	>>	0:39:46.84	- [Briony] Por que eu? - [Emily] Briony, faça o que mando,
431	0,0:39:46.86	>>	0:39:49.08	ou irá direto para o quarto.
432	0,0:40:14.00	>>	0:40:17.00	[Respiração ofegante e farfalhar nervoso do papel]
433	0,0:40:17.43	>>	0:40:19.89	- [Briony] É uma carta! - [Cee] Dê para mim!
434	0,0:40:19.98	>>	0:40:21.60	- [Briony] Eles fugiram. -[Emily] Quem?
435	0,0:40:21.69	>>	0:40:23.02	[Briony] Os gêmeos.
436	0,0:40:23.94	>>	0:40:27.17	<i>"Vamos fugir porque Lola é terrível conosco</i>
437	0,0:40:27.19	>>	0:40:29.84	<i>e queremos ir para casa."</i>
438	0,0:40:30.42	>>	0:40:32.23	- "Também não houve peça." - [Paul] Calma.
439	0,0:40:32.24	>>	0:40:34.58	Mandaremos grupos de busca. Não podem estar longe.
440	0,0:40:34.62	>>	0:40:36.62	[Leon] Cee, venha comigo.
441	0,0:40:40.50	>>	0:40:42.00	[Coruja cantando]
442	0,0:40:42.42	>>	0:40:43.42	[Leon] Pierrot!

443	0,0:40:44.33	>>	0:40:45.34	[Cee] Jackson!
444	0,0:40:46.75	>>	0:40:47.85	[Robbie] Meninos!
445	0,0:40:48.96	>>	0:40:49.97	[Paul] Jackson!
446	0,0:40:52.26	>>	0:40:53.40	[Leon] Pierrot!
447	0,0:41:01.00	>>	0:41:05.00	[Música suave de suspense e som de água em movimento]
448	0,0:41:11.20	>>	0:41:13.00	[Som de passos na mata]
449	0,0:41:14.50	>>	0:41:18.50	[Respiração ofegante de Briony]
450	0,0:41:18.70	>>	0:41:22.70	[Música instrumental de Briony em tom de suspense]
451	0,0:41:23.70	>>	0:41:26.10	[Passos sobre madeira e ranger de porta]
452	0,0:41:30.00	>>	0:41:32.00	[Som de água pingando]
453	0,0:41:37.32	>>	0:41:39.32	[Bater de asas e grito assustado]
454	0,0:41:41.20	>>	0:41:43.20	[Patos grasnando]
455	0,0:41:46.75	>>	0:41:50.75	[Música instrumental de suspense]
456	0,0:42:02.85	>>	0:42:06.85	[Música instrumental de suspense e respiração ofegante de Briony]
457	0,0:42:14.85	>>	0:42:17.85	[Volume da música vai aumentando]
458	0,0:42:21.00	>>	0:42:23.00	[Arfar de susto]
459	0,0:42:25.00	>>	0:42:28.30	[Passos rápidos pela mata]
460	0,0:42:30.00	>>	0:42:32.00	[Choro de menina]
461	0,0:42:33.40	>>	0:42:35.45	[Briony] Lola? Você está bem?
462	0,0:42:36.03	>>	0:42:38.87	[Lola] Sinto muito. Eu não... Sinto muito.
463	0,0:42:38.95	>>	0:42:40.99	[Briony] Quem foi?
464	0,0:42:43.29	>>	0:42:44.62	Eu o vi.
465	0,0:42:45.66	>>	0:42:46.80	Eu o vi.
466	0,0:42:47.79	>>	0:42:50.04	- Foi ele, não foi? - [Lola] Sim.
467	0,0:42:50.13	>>	0:42:51.67	[Briony] Lola, quem foi?
468	0,0:42:53.84	>>	0:42:57.30	Foi o Robbie, não foi? Robbie?
469	0,0:42:59.14	>>	0:43:01.76	- [Lola] Você o viu? - [Briony] Como disse, ele é um maníaco.
470	0,0:43:01.85	>>	0:43:04.56	E você não sabe o que aconteceu antes do jantar.
471	0,0:43:04.60	>>	0:43:06.27	Ele atacou minha irmã na biblioteca.
472	0,0:43:06.35	>>	0:43:08.52	Nem sei o que teria feito se não fosse por mim.
473	0,0:43:08.60	>>	0:43:12.07	-[Lola] Você o viu mesmo? -[Briony] Claro que sim. Perfeitamente.
474	0,0:43:13.90	>>	0:43:15.55	[Lola] Ele me jogou no chão,
475	0,0:43:16.63	>>	0:43:19.75	e cobriu meus olhos com as mãos.
476	0,0:43:19.95	>>	0:43:22.28	- Eu não poderia... Na verdade, nunca...
477	0,0:43:22.30	>>	0:43:24.62	-[Briony] Ouça. Eu o conheço,
478	0,0:43:24.62	>>	0:43:26.89	toda minha vida, e eu o vi.

479	0,0:43:27.62	>>	0:43:30.04	[Lola] Porque não posso dizer com certeza.
480	0,0:43:30.83	>>	0:43:33.50	[Briony] Mas eu posso. E vou.
481	0,0:43:34.00	>>	0:43:37.50	[Porta se abrindo bruscamente]
482	0,0:43:38.30	>>	0:43:41.89	[Leon] Chame a polícia. Ela vai precisar de um médico também.
483	0,0:43:44.70	>>	0:43:46.70	[Tic tac do relógio]
484	0,0:43:50.89	>>	0:43:51.89	[Choro de Lola]
485	0,0:43:52.77	>>	0:43:56.77	-[Emily] Está tudo bem, querida. -[Cee] Robbie já voltou?
486	0,0:43:57.19	>>	0:43:59.40	[Emily] Não o vi.
487	0,0:43:59.82	>>	0:44:01.66	[Briony] Eu sei quem foi.
488	0,0:44:04.12	>>	0:44:07.54	-[Delegado] Você o viu? -[Briony] Sim.
489	0,0:44:07.62	>>	0:44:10.71	-[Delegado] Assim como me vê agora? -[Briony] Eu sei que foi ele.
490	0,0:44:10.79	>>	0:44:14.13	[Delegado] Sabe que foi ele? Ou você o viu?
491	0,0:44:15.50	>>	0:44:18.97	-[Briony] Sim, eu o vi. -[Delegado] Com seus próprios olhos?
492	0,0:44:19.97	>>	0:44:23.80	[Briony decidida] Sim, eu o vi com meus próprios olhos.
493	0,0:44:24.80	>>	0:44:26.80	[Datilografar ritmado]
494	0,0:44:27.81	>>	0:44:29.35	[Emily] Muito bem, querida.
495	0,0:44:31.35	>>	0:44:35.35	[Tema de Briony acelerado ao piano]
496	0,0:44:36.75	>>	0:44:38.35	[Estalar de isqueiro]
497	0,0:44:48.00	>>	0:44:51.00	[Datilografar ritmado]
498	0,0:44:52.50	>>	0:44:54.50	[Datilografar ritmado e acelerado]
499	0,0:44:57.60	>>	0:44:59.60	[Volta música de piano acelerada]
500	0,0:45:08.80	>>	0:45:10.40	[Médico fala algo inaudível]
501	0,0:45:10.70	>>	0:45:12.70	[Datilografar ritmado e acelerado]
502	0,0:45:13.06	>>	0:45:14.26	[Estalar de isqueiro]
503	0,0:45:17.05	>>	0:45:18.95	[Volta música de piano acelerada]
504	0,0:45:20.94	>>	0:45:24.45	[Cee] Meu irmão e eu encontramos as duas à beira do lago.
505	0,0:45:24.53	>>	0:45:26.70	[Delegado] Não viu mais ninguém?
506	0,0:45:29.15	>>	0:45:32.02	[Cee] Não acreditaria em tudo que Briony diz.
507	0,0:45:32.52	>>	0:45:34.35	Ela tem uma imaginação muito fértil.
508	0,0:45:34.38	>>	0:45:38.38	[Música de Briony acelerada e datilografar no mesmo ritmo]
509	0,0:45:41.80	>>	0:45:44.89	[Danny] Enquanto procuravam, fui até a casa do meu pai.
510	0,0:45:44.97	>>	0:45:47.64	- É verdade. -[Delegado] Por quê?
511	0,0:45:48.93	>>	0:45:50.72	[Danny] Para contar o que aconteceu.
512	0,0:45:52.73	>>	0:45:56.27	-[Briony] Sei que não devia ter aberto. -[Emily] Não, não devia.

513	0,0:45:57.77	>>	0:46:00.69	Mas, ao menos, fez a coisa certa agora.
514	0,0:46:04.90	>>	0:46:08.90	[Música instrumental de Briony em tom angustiante]
515	0,0:46:17.22	>>	0:46:19.22	[Paul roncando]
516	0,0:46:24.85	>>	0:46:28.85	[Música continua em tom angustiante]
517	0,0:46:32.00	>>	0:46:34.00	[Passos do lado de fora da casa]
518	0,0:46:34.87	>>	0:46:38.10	[Briony repete a mesma nota ao piano, criando tom de tensão]
519	0,0:46:38.12	>>	0:46:39.12	[Porta se abrindo]
520	0,0:46:39.77	>>	0:46:42.07	[Oficial] Senhor, tem alguém chegando.
521	0,0:46:53.07	>>	0:46:57.07	[Música instrumental em tom angustiante]
522	0,0:47:06.30	>>	0:47:10.30	[Música angustiante continua]
523	0,0:47:11.12	>>	0:47:13.14	-[Emily] Hora de ir para a cama. -[Briony] Mas...
524	0,0:47:13.19	>>	0:47:14.26	[Emily] Agora.
525	0,0:47:27.22	>>	0:47:30.22	[Música angustiante continua]
526	0,0:48:04.22	>>	0:48:06.22	[Música instrumental em tom suave]
527	0,0:48:18.40	>>	0:48:19.50	[Porta se abrindo]
528	0,0:48:21.50	>>	0:48:25.50	[Música instrumental tensa e sombria]
529	0,0:48:27.25	>>	0:48:28.80	<i>[Emily grita] Cecília!</i>
530	0,0:48:29.26	>>	0:48:33.26	[Música instrumental de Briony em tom sombrio]
531	0,0:48:51.66	>>	0:48:55.66	[Grace] Seus mentirosos! Mentirosos! Mentirosos!
532	0,0:48:58.24	>>	0:49:01.24	[Pancadas no capô do carro]
533	0,0:49:01.24	>>	0:49:03.24	<i>[Grace] Mentirosos! Mentirosos!</i>
534	0,0:49:04.24	>>	0:49:06.24	<i>[Grace] Mentirosos!</i>
535	0,0:49:12.24	>>	0:49:16.24	[Pancadas se misturam à música instrumental sombria]
536	0,0:49:17.50	>>	0:49:21.50	[As pancadas, a música e o datilografar se misturam]
537	0,0:49:24.70	>>	0:49:28.70	[A Música e o datilografar vão ficando mais altos]
538	0,0:49:33.80	>>	0:49:35.40	[Música melancólica de gaita]
539	0,0:49:36.20	>>	0:49:39.20	[Datilografar de uma tecla] NORTE DA FRANÇA, 4 ANOS DEPOIS.
540	0,0:49:39.41	>>	0:49:43.41	[Música-tema de Cecília e Robbie tocada na gaita]
541	0,0:49:43.83	>>	0:49:47.38	[Nettle] Eu disse para ele: "Pode sentar-se ali e ficar à toa,
542	0,0:49:47.46	>>	0:49:49.59	enquanto espera estourarem seus miolos."
543	0,0:49:49.67	>>	0:49:51.20	"Eu vou dar o fora daqui."
544	0,0:49:51.25	>>	0:49:52.25	[Robbie] Ssh, ssh, ssh...
545	0,0:49:52.35	>>	0:49:54.35	[Madeira rangendo]
546	0,0:49:57.50	>>	0:49:59.70	[Passos no andar de baixo]

547	0,0:50:00.47	>>	0:50:03.40	-[Homem francês 1] Boa noite, senhor. -[Robbie] Boa noite?
548	0,0:50:03.60	>>	0:50:05.50	[Robbie sussurra] Deixe-me fazer isso.
549	0,0:50:05.70	>>	0:50:07.70	[Homem francês 2] Ingleses? Belgas?
550	0,0:50:10.70	>>	0:50:11.70	[Robbie] Ingleses.
551	0,0:50:12.60	>>	0:50:14.70	[Homem francês 2] Temos algo para vocês.
552	0,0:50:17.00	>>	0:50:18.00	[Robbie] O quê?
553	0,0:50:19.40	>>	0:50:21.15	[Mace sussurra] O que ele disse?
554	0,0:50:21.20	>>	0:50:23.82	- [Robbie] Disse que tem algo para nós. - [Nettle] Para o inferno!
555	0,0:50:23.83	>>	0:50:24.83	[Gritos nervosos]
556	0,0:50:24.85	>>	0:50:27.10	[Francês 1] Esperem! Temos comida para vocês.
557	0,0:50:27.17	>>	0:50:28.25	[Francês 1] Pão, açúcar...
558	0,0:50:28.34	>>	0:50:29.42	[Francês 2] E vinho!
559	0,0:50:29.70	>>	0:50:31.30	[Francês 1] Viva a Inglaterra!
560	0,0:50:32.50	>>	0:50:33.50	[Robbie] Viva a França!
561	0,0:50:34.30	>>	0:50:37.30	[Respirações ofegantes e risadas de alívio]
562	0,0:50:39.81	>>	0:50:41.52	[Francês 2] O que estão fazendo aqui?
563	0,0:50:44.12	>>	0:50:46.52	[Robbie em francês] Tudo começou...
564	0,0:50:47.73	>>	0:50:51.28	[Robbie] Tudo começou com a retirada. Os Panzers atacaram,
565	0,0:50:52.28	>>	0:50:54.40	e fui separado de minha unidade.
566	0,0:50:54.65	>>	0:50:57.45	[Francês 1] Então, é verdade. Os ingleses batem em retirada.
567	0,0:50:58.32	>>	0:50:59.32	[Robbie] Obrigado.
568	0,0:50:59.95	>>	0:51:02.62	Vamos desaparecer antes do sol nascer.
569	0,0:51:04.16	>>	0:51:07.10	[Francês 1] Lutamos todos esses anos, perdemos muitas vidas
570	0,0:51:07.50	>>	0:51:10.17	e, agora, os alemães estão novamente na França.
571	0,0:51:13.55	>>	0:51:14.97	[Robbie] Vamos voltar.
572	0,0:51:17.13	>>	0:51:18.80	Vamos expulsá-los.
573	0,0:51:20.60	>>	0:51:23.39	Eu prometo.
574	0,0:51:24.81	>>	0:51:26.44	[Francês 1] Boa sorte.
575	0,0:51:31.52	>>	0:51:32.86	[Nettle] Venha cá.
576	0,0:51:32.90	>>	0:51:36.90	Como um almofadinha que fala até francês, vira recruta?
577	0,0:51:36.93	>>	0:51:40.76	[Robbie] Saído da prisão, não fui admitido para o treinamento de oficiais.
578	0,0:51:40.78	>>	0:51:44.04	- [Nettle] Está brincando! - [Robbie] Não estou.
579	0,0:51:45.66	>>	0:51:49.17	Me deram duas opções: Ficar na prisão ou me alistar no exército.
580	0,0:51:50.13	>>	0:51:53.34	Para sua informação, sou tudo, menos almofadinha.

581	0,0:51:56.34	>>	0:52:00.34	[Música-tema de Cee e Robbie em tom melancólico]
582	0,0:52:07.34	>>	0:52:11.34	[Música suave e melancólica continua]
583	0,0:52:12.27	>>	0:52:14.80	SEIS MESES ANTES
584	0,0:52:21.32	>>	0:52:25.32	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom dramático]
585	0,0:52:27.80	>>	0:52:29.80	[Ranger da porta se abrindo]
586	0,0:52:31.85	>>	0:52:35.85	[Diversas vozes incompreensíveis]
587	0,0:52:41.45	>>	0:52:43.11	[Robbie] Desculpe o atraso, me perdi.
588	0,0:52:43.14	>>	0:52:44.93	-[Cee] Olá. - [Robbie] Olá.
589	0,0:52:54.65	>>	0:52:57.10	- [Cee] Vamos nos sentar? -[Robbie] Sim, claro.
590	0,0:53:05.80	>>	0:53:08.80	[Som de líquido derramando]
591	0,0:53:12.33	>>	0:53:15.75	- [Cee] Sinto muito, eu não me lembro. - [Robbie] Duas colheres. Obrigado.
592	0,0:53:50.04	>>	0:53:52.00	[Robbie] Onde está morando?
593	0,0:53:53.52	>>	0:53:55.90	[Cee] Em um apartamentinho em Balham. É medonho.
594	0,0:53:55.93	>>	0:53:57.83	A dona é grosseira e muito intrometida.
595	0,0:53:57.85	>>	0:54:00.58	[Robbie] Você não mudou nada. Fora o uniforme, é claro.
596	0,0:54:00.60	>>	0:54:03.27	-[Cee] Desculpe. Tenho que voltar ao hospital em meia hora.
597	0,0:54:03.30	>>	0:54:04.70	- Ah, Deus, isso é...
598	0,0:54:08.40	>>	0:54:12.40	[Vozes incompreensíveis]
599	0,0:54:26.53	>>	0:54:27.91	- [Cee] Sinto muito. - [Robbie] Não.
600	0,0:54:32.04	>>	0:54:34.62	Manteve contato com sua família?
601	0,0:54:34.75	>>	0:54:36.85	[Cee] Não, eu disse que não manteria.
602	0,0:54:37.60	>>	0:54:40.70	Leon me procurou no hospital e passei por ele sem nem olhar.
603	0,0:54:40.75	>>	0:54:42.47	[Robbie] Cee, você não...
604	0,0:54:42.53	>>	0:54:43.95	me deve nada.
605	0,0:54:45.59	>>	0:54:48.22	[Cee] Robbie, não leu minhas cartas?
606	0,0:54:48.25	>>	0:54:50.95	Se tivessem deixado, eu o teria visitado todos os dias.
607	0,0:54:50.97	>>	0:54:53.45	- Teria ido todos os dias. - [Robbie] Sim, mas...
608	0,0:54:53.52	>>	0:54:57.10	Se tudo que temos são os poucos momentos
609	0,0:54:57.19	>>	0:54:59.77	em uma biblioteca há três anos e meio, não sei...
610	0,0:54:59.86	>>	0:55:03.03	- não sei se... - [Cee] Robbie, olhe para mim.
611	0,0:55:06.20	>>	0:55:08.74	Olhe para mim.
612	0,0:55:09.87	>>	0:55:11.29	Volte.
613	0,0:55:14.50	>>	0:55:16.12	Volte para mim.

614	0,0:55:17.12	>>	0:55:18.12	[Robbie suspira]
615	0,0:55:26.45	>>	0:55:30.38	[Música-tema suave e melancólica]
616	0,0:55:30.43	>>	0:55:32.14	<i>[Robbie] Querida Cecília,</i>
617	0,0:55:33.85	>>	0:55:36.02	<i>[Com entonação dramática] QUERIDA Cecília,</i>
618	0,0:55:43.44	>>	0:55:44.44	<i>Cecília,</i>
619	0,0:55:45.10	>>	0:55:48.44	[Sons de motores e vozes incompreensíveis]
620	0,0:55:59.88	>>	0:56:01.93	[Cee] Uma amiga tem um chalé na praia.
621	0,0:56:01.96	>>	0:56:04.49	Disse que podemos usá-lo quando você estiver de folga.
622	0,0:56:04.51	>>	0:56:07.63	Paredes brancas com janelas azuis.
623	0,0:56:09.47	>>	0:56:12.81	- [Robbie] Espero que esse ônibus não chegue. - [Cee] Tome.
624	0,0:56:15.02	>>	0:56:17.65	Algo em que pensar enquanto estiver longe.
625	0,0:56:18.81	>>	0:56:22.81	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom romântico e melancólico]
626	0,0:56:40.21	>>	0:56:41.38	[Robbie] Amo você.
627	0,0:56:42.00	>>	0:56:43.98	BALHAM
628	0,0:56:47.20	>>	0:56:51.20	[Música instrumental romântica e melancólica continua]
629	0,0:57:00.15	>>	0:57:04.15	[Sons de motores]
630	0,0:57:08.80	>>	0:57:11.80	[Pássaros cantam]
631	0,0:57:12.10	>>	0:57:16.10	[Música suave de gaita]
632	0,0:57:41.00	>>	0:57:44.00	[Suspiro profundo]
633	0,0:57:50.85	>>	0:57:54.85	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom sombrio]
634	0,0:58:08.00	>>	0:58:12.00	[Motores de aviões]
635	0,0:58:12.13	>>	0:58:14.59	[Nettle] Algum pobre soldado vai pegar o pacote.
636	0,0:58:22.89	>>	0:58:23.89	<i>[Cee] Meu querido,</i>
637	0,0:58:24.96	>>	0:58:28.15	<i>Briony descobriu meu endereço e enviou uma carta.</i>
638	0,0:58:28.32	>>	0:58:31.07	<i>A primeira surpresa é que ela não foi para Cambridge.</i>
639	0,0:58:31.15	>>	0:58:34.45	<i>Está fazendo enfermagem em meu antigo hospital.</i>
640	0,0:58:35.16	>>	0:58:37.99	<i>Acho que deve estar fazendo isso como forma de penitência.</i>
641	0,0:58:38.03	>>	0:58:42.03	<i>Disse que começou a entender o que fez e suas consequências.</i>
642	0,0:58:42.87	>>	0:58:45.37	<i>Ela quer falar comigo.</i>
643	0,0:58:46.71	>>	0:58:49.71	<i>Amo você. Vou esperar por você.</i>
644	0,0:58:50.71	>>	0:58:52.71	<i>Volte.</i>
645	0,0:58:52.84	>>	0:58:53.84	<i>Volte para mim.</i>
646	0,0:58:55.50	>>	0:58:57.76	<i>[Robbie lendo a carta] Volte. Volte para mim.</i>

647	0,0:58:58.76	>>	0:59:01.97	<i>Volte. Volte para mim.</i>
648	0,0:59:05.39	>>	0:59:07.31	[Nettle] Aonde vamos, chefe?
649	0,0:59:10.90	>>	0:59:13.20	[Pássaros cantando e galhos rangendo]
650	0,0:59:13.50	>>	0:59:15.50	[Respirações ofegantes]
651	0,0:59:22.00	>>	0:59:24.33	[Nettle] Odeio essas botas!
652	0,0:59:24.41	>>	0:59:27.21	Odeio mais do que todos os malditos alemães juntos!
653	0,0:59:27.29	>>	0:59:30.40	[Robbie] Será difícil voltar para a Inglaterra só de meias.
654	0,0:59:39.50	>>	0:59:43.50	[Respiração ofegante]
655	0,0:59:48.50	>>	0:59:52.50	[Pássaros cantam]
656	0,0:59:53.50	>>	0:59:55.50	[Asas batendo]
657	0,1:00:17.00	>>	1:00:21.00	[Música instrumental suave e melancólica]
658	0,1:00:30.00	>>	1:00:34.00	[Música continua suave]
659	0,1:00:38.52	>>	1:00:42.52	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom sombrio]
660	0,1:00:59.90	>>	1:01:03.90	[Música instrumental suave e pássaros cantando]
661	0,1:01:08.27	>>	1:01:10.98	[Robbie] Vamos, amiguinha, comece a se vestir.
662	0,1:01:11.06	>>	1:01:14.47	- [Briony] Se eu caísse, você me salvaria? - [Robbie] Claro que sim.
663	0,1:01:15.47	>>	1:01:18.47	[Pássaros cantam]
664	0,1:01:19.00	>>	1:01:20.50	[Água espirra]
665	0,1:01:21.10	>>	1:01:25.10	[Música instrumental dramática]
666	0,1:01:26.99	>>	1:01:27.99	[Robbie] Briony!
667	0,1:01:30.20	>>	1:01:34.20	[Música instrumental continua]
668	0,1:01:49.87	>>	1:01:52.87	[Respiração ofegante]
669	0,1:01:53.27	>>	1:01:54.44	[Briony] Obrigada.
670	0,1:01:55.44	>>	1:01:56.54	Obrigada!
671	0,1:02:02.00	>>	1:02:04.16	Obrigada! Obrigada, obrigada!
672	0,1:02:04.20	>>	1:02:06.99	[Robbie] O que fez foi muito idiota!
673	0,1:02:07.05	>>	1:02:08.22	[Briony] Queria ser salva.
674	0,1:02:08.23	>>	1:02:10.37	[Robbie] Não sabe que poderia ter se afogado?
675	0,1:02:10.58	>>	1:02:13.46	- [Briony] Você me salvou. - [Robbie] Criança idiota!
676	0,1:02:13.54	>>	1:02:17.12	Poderia ter matado nós dois. Acha que isso é uma brincadeira?
677	0,1:02:19.13	>>	1:02:21.80	[Briony] Quero agradecer por ter salvado minha vida.
678	0,1:02:23.01	>>	1:02:25.59	Serei eternamente grata a você.
679	0,1:02:27.90	>>	1:02:29.90	[Robbie suspira nervoso]
680	0,1:02:34.05	>>	1:02:38.05	[Música melancólica de gaita]
681	0,1:02:38.11	>>	1:02:39.98	<i>[Robbie] A história pode continuar.</i>
682	0,1:02:40.88	>>	1:02:44.88	<i>Nossa história pode continuar. Eu simplesmente continuarei.</i>

683	0,1:02:45.49	>>	1:02:47.87	[Nettle] Alemão, venha nos enfrentar em Southend.
684	0,1:02:47.95	>>	1:02:50.42	Ou, ainda melhor, em Trafalgar Square.
685	0,1:02:50.45	>>	1:02:53.08	Aqui ninguém fala nossa língua.
686	0,1:02:53.08	>>	1:02:56.04	Não pode dizer: "Passe o biscoito" ou "Onde está a minha granada?"
687	0,1:02:56.08	>>	1:02:59.71	Eles não ligam, pois nos odeiam também. A questão é essa.
688	0,1:02:59.75	>>	1:03:03.13	Lutamos na França e os franceses nos odeiam.
689	0,1:03:03.22	>>	1:03:06.34	Se me elegerem Ministro da Justiça, eu resolvo isso.
690	0,1:03:06.43	>>	1:03:09.01	Ficamos com a Índia e a África, certo?
691	0,1:03:09.06	>>	1:03:12.43	Os alemães podem ficar com a França, a Bélgica e o que mais quiserem.
692	0,1:03:12.52	>>	1:03:16.40	E quem conhece a maldita Polônia? O que importa é o território, império.
693	0,1:03:16.45	>>	1:03:19.52	Se querem império, que peguem este lixo, ficamos com o nosso,
694	0,1:03:19.61	>>	1:03:22.74	e está resolvido, amigo!
695	0,1:03:22.86	>>	1:03:24.45	Pense só.
696	0,1:03:27.00	>>	1:03:31.00	[Música instrumental suave e grilos cricrilando]
697	0,1:03:34.37	>>	1:03:37.67	<i>[Robbie] Querida Cecília. A história pode continuar.</i>
698	0,1:03:40.00	>>	1:03:43.26	<i>A que planejei durante nosso passeio naquela noite.</i>
699	0,1:03:44.67	>>	1:03:47.64	<i>Posso voltar a ser o homem que atravessou o parque de Surrey</i>
700	0,1:03:47.68	>>	1:03:51.68	<i>ao anoitecer, em meu melhor terno, gabando-me de minha vida promissora.</i>
701	0,1:03:52.35	>>	1:03:56.35	<i>O homem que, na lucidez da paixão, fez amor com você na biblioteca.</i>
702	0,1:03:58.00	>>	1:04:01.35	[Música suave e som das ondas]
703	0,1:04:01.48	>>	1:04:03.44	<i>Nossa história pode continuar.</i>
704	0,1:04:03.48	>>	1:04:05.28	[Som das ondas]
705	0,1:04:07.45	>>	1:04:10.12	<i>Eu vou voltar,</i>
706	0,1:04:10.32	>>	1:04:13.08	<i>encontrá-la, amá-la,</i>
707	0,1:04:13.16	>>	1:04:16.62	<i>casar-me com você e viver sem vergonha.</i>
708	0,1:04:18.00	>>	1:04:22.00	[Explosões e música instrumental sombria]
709	0,1:04:30.60	>>	1:04:33.00	[Explosões]
710	0,1:04:34.35	>>	1:04:36.31	[Robbie] Dá para sentir o cheiro do mar.
711	0,1:04:37.20	>>	1:04:41.20	[Música instrumental em tom triunfal]
712	0,1:04:56.32	>>	1:04:59.32	[Gaiotas grasnando e vozes dos soldados]
713	0,1:05:05.00	>>	1:05:06.50	[Respirações ofegantes]
714	0,1:05:06.70	>>	1:05:08.26	[Cavalos relinchando]

715	0,1:05:08.26	>>	1:05:09.43	[Mace] Minha Nossa!
716	0,1:05:10.70	>>	1:05:12.50	Parece uma cena saída da Bíblia.
717	0,1:05:14.10	>>	1:05:16.10	[Nettle] Meu Deus!
718	0,1:05:17.73	>>	1:05:20.10	<i>[Oficial] Vamos! Todos devem limpar esta bagunça.</i>
719	0,1:05:20.15	>>	1:05:22.70	[Robbie] Acabamos de chegar, senhor! O que devemos fazer?
720	0,1:05:22.76	>>	1:05:25.32	- [Oficial] Nada. Só esperar. - [Robbie] Onde estão os navios?
721	0,1:05:25.33	>>	1:05:28.10	[Oficial] Alguns chegaram. A Força Aérea Alemã os destruiu.
722	0,1:05:28.11	>>	1:05:30.91	Perdi 3.000 homens quando afundaram o Lancastria.
723	0,1:05:30.99	>>	1:05:34.49	O Alto Comando, em sua sabedoria, nega-se a mandar cobertura aérea.
724	0,1:05:34.58	>>	1:05:36.50	Uma desgraça, um verdadeiro desastre!
725	0,1:05:36.54	>>	1:05:39.21	[Robbie] Tem alguém me esperando.
726	0,1:05:39.25	>>	1:05:43.00	[Oficial] Há mais de 300 mil homens nesta praia. Terá que esperar sua vez.
727	0,1:05:43.04	>>	1:05:47.04	Agradeça a Deus por não estar ferido. Recebi ordens para deixar os feridos.
728	0,1:05:48.05	>>	1:05:52.05	[Nettle] Deixe para lá, chefe! Nunca confie em um marinheiro em terra firme.
729	0,1:05:55.70	>>	1:05:59.05	[Vozes de soldados]
730	0,1:05:59.70	>>	1:06:03.70	[Armas sendo engatilhadas e cavalos relinchando]
731	0,1:06:05.58	>>	1:06:06.88	[Estrondo de tiro]
732	0,1:06:07.40	>>	1:06:08.73	[Mace] Isso não está certo.
733	0,1:06:08.80	>>	1:06:11.20	[Soldados gritam]
734	0,1:06:13.86	>>	1:06:15.16	[Estrondo de tiro]
735	0,1:06:19.00	>>	1:06:20.30	[Estrondo de tiro]
736	0,1:06:22.76	>>	1:06:26.76	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom dramático]
737	0,1:06:32.75	>>	1:06:33.85	[Estrondo de tiro]
738	0,1:06:33.90	>>	1:06:36.00	[Nettle] Meu Deus!
739	0,1:06:37.52	>>	1:06:41.20	[Homens conversando e farfalhar dos papéis voando]
740	0,1:06:41.80	>>	1:06:43.83	<i>[Soldado sobre o mastro] Estão ouvindo?</i>
741	0,1:06:43.85	>>	1:06:46.19	<i>Estou indo para casa!</i>
742	0,1:06:48.50	>>	1:06:52.50	[Música instrumental dramática]
743	0,1:07:16.00	>>	1:07:19.00	[Soldados gritam]
744	0,1:07:40.80	>>	1:07:44.80	[Soldados cantam em coro um hino religioso]
745	0,1:07:44.91	>>	1:07:48.91	<i>[Soldados cantam em coro] Tire o peso e a ansiedade de nossas almas</i>
746	0,1:07:49.92	>>	1:07:53.92	<i>Deixe nossas vidas confessarem</i>
747	0,1:07:54.01	>>	1:07:58.01	<i>A beleza de Sua paz</i>
748	0,1:07:58.22	>>	1:08:02.22	<i>A beleza de Sua paz</i>

749	0,1:08:03.70	>>	1:08:07.70	<i>Respire através do calor de nosso desejo</i>
750	0,1:08:08.35	>>	1:08:12.35	<i>Sua frieza e conforto</i>
751	0,1:08:12.90	>>	1:08:16.90	<i>Que os sentidos entorpeçam e o corpo descanse</i>
752	0,1:08:17.20	>>	1:08:21.20	<i>Fale através do terremoto, do vento e do fogo</i>
753	0,1:08:21.62	>>	1:08:25.62	<i>Oh silêncio, pequena voz de tranquilidade</i>
754	0,1:08:26.20	>>	1:08:30.20	<i>Oh silêncio, pequena voz de tranquilidade.</i>
755	0,1:08:34.44	>>	1:08:36.44	[Respiração ofegante]
756	0,1:08:40.86	>>	1:08:44.86	[Trotos de cavalos e homens gritando]
757	0,1:08:52.20	>>	1:08:55.20	[Música dramática e risadas dos soldados]
758	0,1:08:56.53	>>	1:08:57.53	[Nettle] Chefe,
759	0,1:09:01.41	>>	1:09:03.87	[Robbie] Vamos. Preciso beber alguma coisa.
760	0,1:09:03.91	>>	1:09:06.50	[Nettle] Precisa. Está cinza.
761	0,1:09:06.58	>>	1:09:09.46	Ele está todo cinza. Está vendo?
762	0,1:09:20.28	>>	1:09:22.28	[Pancada e vapor escapando]
763	0,1:09:23.66	>>	1:09:25.40	[Pancada e vapor escapando]
764	0,1:09:25.43	>>	1:09:27.18	[Robbie] Lá. Vamos!
765	0,1:09:29.39	>>	1:09:31.60	[Soldado] Só queria uma xícara de chá agora.
766	0,1:09:31.90	>>	1:09:35.90	[Música instrumental dramática]
767	0,1:09:38.90	>>	1:09:39.95	PASSAGENS
768	0,1:09:48.37	>>	1:09:50.79	[Soldado] O que diabos está fazendo?
769	0,1:09:59.79	>>	1:10:03.79	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom melancólico]
770	0,1:10:08.70	>>	1:10:12.70	[Soldados cantam ao longe]
771	0,1:10:15.61	>>	1:10:18.61	<i>[Soldado sobre o mastro] Estou indo para casa!</i>
772	0,1:10:18.70	>>	1:10:21.61	<i>Amigo, estou indo para casa!</i>
773	0,1:10:21.70	>>	1:10:24.30	[Soldados cantando]
774	0,1:10:25.30	>>	1:10:29.30	<i>Fodam-se todos! Fodam-se todos! Os compridos, os baixos e os altos</i>
775	0,1:10:30.91	>>	1:10:34.91	<i>Fodam-se os sargentos e subtenentes Fodam-se todos os cabos,</i>
776	0,1:10:35.84	>>	1:10:37.38	<i>E seus filhos bastardos</i>
777	0,1:10:37.46	>>	1:10:41.46	<i>Porque nos despedimos de todos que voltam rastejando ao quartel</i>
778	0,1:10:43.84	>>	1:10:47.22	<i>Não haverá promoção neste lado do oceano</i>
779	0,1:10:47.31	>>	1:10:51.10	<i>Então, animem-se, rapazes Fodam-se todos!</i>
780	0,1:10:51.30	>>	1:10:55.30	[Gritos dos soldados e estilhaçar de vidros]

781	0,1:10:56.90	>>	1:10:59.54	[Soldados cantam]
782	0,1:11:01.30	>>	1:11:03.30	[Som de canos vazios]
783	0,1:11:11.20	>>	1:11:14.20	[Mulher falando francês]
784	0,1:11:14.45	>>	1:11:16.45	[Homem falando francês]
785	0,1:11:19.65	>>	1:11:23.65	[Falam francês]
786	0,1:11:36.75	>>	1:11:40.75	[Música alegre acompanha o diálogo do casal na tela]
787	0,1:11:43.70	>>	1:11:46.30	[Robbie suspira cansado]
788	0,1:11:46.80	>>	1:11:48.80	[Explosão]
789	0,1:11:51.30	>>	1:11:55.30	[Música instrumental alegre]
790	0,1:11:59.40	>>	1:12:01.10	[Explosões]
791	0,1:12:01.17	>>	1:12:02.67	[Nettle] Mace!
792	0,1:12:03.30	>>	1:12:05.30	[Cães latem]
793	0,1:12:09.47	>>	1:12:10.93	<i>[Nettle] Mace!</i>
794	0,1:12:11.20	>>	1:12:13.36	[Música de Cee e Robbie tocada na gaita]
795	0,1:12:13.39	>>	1:12:14.89	Agente firme, chefe.
796	0,1:12:16.14	>>	1:12:18.14	[Explosões e chamadas]
797	0,1:12:19.48	>>	1:12:22.48	[Passos de sapatos de salto]
798	0,1:12:23.23	>>	1:12:24.36	[Robbie] Espere aqui.
799	0,1:12:25.20	>>	1:12:28.20	[Passos se distanciando]
800	0,1:12:29.20	>>	1:12:33.20	[Música de Cee e Robbie ao piano]
801	0,1:12:34.00	>>	1:12:37.00	[Cães latem]
802	0,1:12:51.30	>>	1:12:55.30	[Música continua melancólica]
803	0,1:13:03.18	>>	1:13:04.68	[Explosão]
804	0,1:13:04.70	>>	1:13:06.40	[Grace] Por que não se senta?
805	0,1:13:15.12	>>	1:13:17.00	[Robbie] Está tão quente aqui.
806	0,1:13:17.66	>>	1:13:19.50	[Grace] Tire as botas.
807	0,1:13:22.58	>>	1:13:25.58	[Água escorre]
808	0,1:13:27.00	>>	1:13:30.00	[Música de Cee e Robbie melancólica e suave]
809	0,1:13:35.28	>>	1:13:37.28	[Explosões]
810	0,1:13:38.81	>>	1:13:42.52	[Robbie] Eu tenho que voltar. Prometi a ela.
811	0,1:13:42.61	>>	1:13:44.82	Para corrigir a situação.
812	0,1:13:44.86	>>	1:13:48.86	Ela me ama. Espera por mim.
813	0,1:13:49.92	>>	1:13:52.92	[Explosões]
814	0,1:13:53.41	>>	1:13:54.41	[Nettle] Oi!
815	0,1:13:54.98	>>	1:13:56.98	[Explosões]
816	0,1:13:57.70	>>	1:13:58.87	[Nettle] Espere!
817	0,1:14:00.08	>>	1:14:03.08	O que fez com suas botas?
818	0,1:14:05.75	>>	1:14:08.38	- Está se sentindo bem? - [Robbie] Nunca me senti melhor.
819	0,1:14:08.46	>>	1:14:12.46	Não sei se a praia é o melhor lugar para jantar.
820	0,1:14:12.51	>>	1:14:14.18	[Explosões]

821	0,1:14:14.18	>>	1:14:18.18	-[Robbie] Não sei. Não reconheço nada. - [Nettle] Não sei.
822	0,1:14:19.35	>>	1:14:21.56	-Aqui está bom. - [Robbie] Não.
823	0,1:14:22.69	>>	1:14:25.23	- [Robbie] Não, é mais para frente. - [Nettle] O que é?
824	0,1:14:25.35	>>	1:14:27.62	[Robbie] Um chalé que conheço, de paredes brancas, e janelas azuis.
825	0,1:14:27.65	>>	1:14:30.24	[Nettle] Claro. Isso mesmo. É para lá que vamos.
826	0,1:14:32.16	>>	1:14:36.16	- [Robbie] Fica aqui perto. - [Nettle] Já chegamos. É aqui.
827	0,1:14:36.28	>>	1:14:40.28	[Motores de aviões]
828	0,1:14:41.20	>>	1:14:45.20	[Explosões]
829	0,1:14:45.50	>>	1:14:49.50	[Música de gaita]
830	0,1:14:56.50	>>	1:15:00.50	[Nettle] Pronto, chefe. É aqui.
831	0,1:15:03.06	>>	1:15:05.65	[Sucessivas explosões]
832	0,1:15:06.20	>>	1:15:10.20	[Música alegre de gaita]
833	0,1:15:10.60	>>	1:15:14.40	[Passos cansados]
834	0,1:15:17.30	>>	1:15:21.30	[Água pingando]
835	0,1:15:22.20	>>	1:15:26.20	[Robbie respira ofegante]
836	0,1:15:30.30	>>	1:15:34.30	[Nettle] Ssh, ssh...
837	0,1:15:37.00	>>	1:15:39.00	[Nettle] Isso mesmo, chefe.
838	0,1:15:42.39	>>	1:15:45.10	Descanse a cabeça. Descanse.
839	0,1:15:47.15	>>	1:15:50.30	Isso mesmo.
840	0,1:15:50.32	>>	1:15:51.72	[Nettle cantarolando]
841	0,1:15:55.18	>>	1:15:59.18	Prepare-se para dormir. Cubra-se bem.
842	0,1:16:07.17	>>	1:16:10.13	Mastigue isto,mas em silêncio, ou todos vão querer.
843	0,1:16:17.26	>>	1:16:20.40	Tente dormir um pouco.
844	0,1:16:20.43	>>	1:16:21.78	[Água pingando]
845	0,1:16:25.64	>>	1:16:27.73	Ssh...
846	0,1:16:29.30	>>	1:16:31.80	Ssh...
847	0,1:16:32.00	>>	1:16:34.20	[Nettle respira cansado]
848	0,1:16:36.20	>>	1:16:38.20	[Som de ondas quebrando na praia]
849	0,1:17:00.53	>>	1:17:02.53	[Água em movimento]
850	0,1:17:09.20	>>	1:17:11.08	[Onda quebrando na praia]
851	0,1:17:20.50	>>	1:17:23.50	[Música instrumental de Cecília e Robbie em tom melancólico]
852	0,1:17:25.00	>>	1:17:27.70	[Música melancólica e pássaros cantando]
853	0,1:17:28.70	>>	1:17:32.70	[Homens cantam em coro música melancólica]
854	0,1:17:39.50	>>	1:17:43.50	[Robbie] Encontrá-la.
855	0,1:17:48.65	>>	1:17:52.65	
856	0,1:17:59.74	>>	1:18:00.86	

857	0,1:18:02.12	>>	1:18:03.41	<i>Amá-la.</i>
858	0,1:18:04.20	>>	1:18:05.70	<i>Casar-me com você.</i>
859	0,1:18:06.49	>>	1:18:08.46	<i>E viver sem vergonha.</i>
860	0,1:18:09.12	>>	1:18:13.12	[Música instrumental de Cee e Robbie romântica e dramática]
861	0,1:18:26.30	>>	1:18:30.30	[Música continua dramática]
862	0,1:18:38.99	>>	1:18:40.99	[Cee] Amo você.
863	0,1:18:40.99	>>	1:18:44.99	Volte. Volte para mim.
864	0,1:18:49.50	>>	1:18:50.50	[Nettle] Ssh...
865	0,1:18:51.00	>>	1:18:53.21	- Barulho demais, chefe. - [Robbie] O quê?
866	0,1:18:55.34	>>	1:18:57.88	- Que barulho? -[Nettle] Não pára de gritar.
867	0,1:18:57.96	>>	1:19:00.88	- Alguns dos rapazes estão ficando irritados. - [Robbie] O quê?
868	0,1:19:12.98	>>	1:19:14.98	- [Nettle] Nossa! Você não parece nada bem.
869	0,1:19:15.20	>>	1:19:18.50	- [Robbie] Decidi ficar aqui por um tempo.
870	0,1:19:18.73	>>	1:19:22.07	Tenho que me encontrar com alguém e sempre a faço esperar.
871	0,1:19:22.20	>>	1:19:25.74	[Nettle] Agora, ouça. Ouça bem, chefe.
872	0,1:19:26.41	>>	1:19:28.41	Fui lá fora fazer xixi,
873	0,1:19:28.80	>>	1:19:31.10	e adivinhe o que eu vi?
874	0,1:19:31.20	>>	1:19:34.46	O pessoal está se organizando lá na praia.
875	0,1:19:34.52	>>	1:19:38.52	Os navios voltaram e um capitão esquisito vai nos colocar em marcha às 7:00.
876	0,1:19:40.46	>>	1:19:43.84	Vamos partir. Vamos voltar para casa, amigo.
877	0,1:19:46.26	>>	1:19:50.10	Então, volte a dormir e pare de gritar.
878	0,1:19:50.18	>>	1:19:54.18	- Está bem? - [Robbie] Não vou dizer nem mais uma palavra.
879	0,1:19:57.23	>>	1:20:00.61	Pode me acordar antes das 7:00, por favor? Muito obrigado.
880	0,1:20:02.40	>>	1:20:06.40	Não vai ouvir nem mais uma palavra da minha boca.
881	0,1:20:06.50	>>	1:20:08.50	Eu prometo.
882	0,1:20:10.00	>>	1:20:12.00	[Som de datilografar]
883	0,1:20:12.10	>>	1:20:14.80	[Datilografar de uma tecla] LONDRES, TRÊS SEMANAS ANTES.
884	0,1:20:16.85	>>	1:20:20.85	[Música instrumental tema de Briony e datilografar no mesmo ritmo]
885	0,1:20:35.89	>>	1:20:39.89	[Música e datilografar acompanham os passos das enfermeiras]
886	0,1:20:49.89	>>	1:20:53.89	[Música acelerada de violinos]

887	0,1:20:57.00	>>	1:21:00.40	[Enfermeira chefe] As rodas das camas devem apontar para dentro.
888	0,1:21:00.45	>>	1:21:03.25	Ontem, encontrei três erradas. A pessoa sabe quem foi.
889	0,1:21:03.30	>>	1:21:05.63	Quem dobrou os cobertores hoje?
890	0,1:21:05.90	>>	1:21:06.90	[Fiona] Eu, irmã.
891	0,1:21:07.00	>>	1:21:09.34	- [Drummond] Sabe o que fez errado? - [Fiona] Não, irmã.
892	0,1:21:09.36	>>	1:21:11.40	[Drummond] Etiquetas para o lado de dentro.
893	0,1:21:11.45	>>	1:21:12.60	[Drummond] Dobre de novo.
894	0,1:21:12.76	>>	1:21:15.55	Enfermeira Tallis, no meu escritório. As outras podem ir.
895	0,1:21:18.00	>>	1:21:22.00	[Música instrumental acelerada e datilografar no mesmo ritmo]
896	0,1:21:30.03	>>	1:21:33.16	-[Drummond] O trabalho é importante para você? - [Briony] Muito, irmã.
897	0,1:21:33.20	>>	1:21:35.56	[Drummond] Ontem, foi enviada ao bloco cirúrgico.
898	0,1:21:35.62	>>	1:21:39.62	Quando seu paciente voltou da anestesia, chamou por Briony.
899	0,1:21:39.70	>>	1:21:41.13	Quem é Briony?
900	0,1:21:41.17	>>	1:21:44.38	-[Briony] Eu, irmã. - [Drummond] Briony não existe!
901	0,1:21:44.46	>>	1:21:47.92	Você é Tallis. Enfermeira Tallis. Entendido?
902	0,1:21:48.01	>>	1:21:49.18	[Briony] Sim, irmã.
903	0,1:21:50.38	>>	1:21:54.38	[Badalar de sinos e passos rápidos]
904	0,1:21:59.31	>>	1:22:00.81	[Briony] Não existe Briony.
905	0,1:22:05.03	>>	1:22:08.61	<i>Aqui é a BBC Home Service. Agora, o noticiário.</i>
906	0,1:22:08.70	>>	1:22:12.16	<i>A FEB e seus aliados franceses estão em uma batalha desesperada</i>
907	0,1:22:12.24	>>	1:22:14.58	<i>na região norte da Frente Oeste.</i>
908	0,1:22:14.66	>>	1:22:18.66	<i>As forças aliadas não perderam coesão e a moral está alta.</i>
909	0,1:22:19.12	>>	1:22:22.04	<i>A RAF continua a proporcionar o apoio necessário</i>
910	0,1:22:22.08	>>	1:22:25.38	<i>ao exército aliado no nordeste da França e na Bélgica.</i>
911	0,1:22:25.42	>>	1:22:29.42	<i>Ferrovias, estradas e pontes foram destruídas ontem...</i>
912	0,1:22:32.00	>>	1:22:36.00	[Mulheres conversam e música lenta toca na vitrola]
913	0,1:22:42.80	>>	1:22:46.20	[Som de máquina de costura]
914	0,1:22:46.61	>>	1:22:49.94	[Fiona] Obrigada. Nunca consegui usar a tesoura com a mão esquerda.

915	0,1:22:49.99	>>	1:22:52.16	Minha mãe sempre me ajudou.
916	0,1:22:53.49	>>	1:22:55.28	[Briony] Prontinho.
917	0,1:22:59.75	>>	1:23:00.79	[Fiona] Droga!
918	0,1:23:01.69	>>	1:23:04.69	[Mulhers reclamando]
919	0,1:23:07.38	>>	1:23:08.71	[Mulher] Boa noite, Ponty.
920	0,1:23:09.76	>>	1:23:11.59	[Fiona] Boa noite, Tallis.
921	0,1:23:14.00	>>	1:23:18.00	[Datilografar rápido]
922	0,1:23:26.20	>>	1:23:29.23	[Pancada] [Fiona] Não entre em pânico! Sou eu.
923	0,1:23:29.32	>>	1:23:33.03	[Briony] Fiona, quase me matou de susto.
924	0,1:23:33.86	>>	1:23:36.87	[Fiona] Então, é aqui que você vem quando apagam as luzes.
925	0,1:23:36.95	>>	1:23:40.95	Achei que estivesse vivendo um romance apaixonado.
926	0,1:23:41.50	>>	1:23:44.21	Não morre de frio aqui?
927	0,1:23:44.52	>>	1:23:46.21	[Riscando fósforo]
928	0,1:23:46.63	>>	1:23:48.25	Adoro Londres.
929	0,1:23:49.30	>>	1:23:52.34	Acha que tudo isso será bombardeado e desaparecerá?
930	0,1:23:52.42	>>	1:23:53.43	[Briony] Não.
931	0,1:23:55.18	>>	1:23:56.72	Eu não sei.
932	0,1:23:57.64	>>	1:23:59.93	[Fiona] Você escreve sobre a irmã Drummond?
933	0,1:24:00.81	>>	1:24:03.14	- Escreve sobre mim? - [Briony] Às vezes.
934	0,1:24:04.39	>>	1:24:05.39	- [Fiona] Posso ver?
935	0,1:24:05.42	>>	1:24:09.18	[Briony] Prefiro que não. É confidencial. DOIS VULTOS NA FONTE, de BRIONY TALLIS.
936	0,1:24:09.19	>>	1:24:12.28	[Fiona] Por que escrever uma história se não deixa ninguém lê-la?
937	0,1:24:12.40	>>	1:24:15.65	- [Briony] Não está pronta. Não terminei. - [Fiona] Sobre o que é?
938	0,1:24:21.49	>>	1:24:24.50	- [Briony] É complicado. - [Fiona] Sim?
939	0,1:24:24.62	>>	1:24:25.96	[Briony] É simplesmente...
940	0,1:24:28.25	>>	1:24:30.20	É sobre uma menina jovem...
941	0,1:24:31.09	>>	1:24:32.55	uma menina jovem e boba,
942	0,1:24:32.58	>>	1:24:35.69	que vê de sua janela algo que não entende,
943	0,1:24:35.92	>>	1:24:37.42	mas pensa que sim.
944	0,1:24:41.51	>>	1:24:43.64	Acho que nunca vou terminá-la.
945	0,1:24:44.23	>>	1:24:47.44	[Fiona] Olho para você, Tallis, e vejo que é tão misteriosa.
946	0,1:24:48.15	>>	1:24:50.52	Nunca fui misteriosa.
947	0,1:24:52.28	>>	1:24:55.03	- Sabe o que decidi esta noite? - [Briony] O quê?
948	0,1:24:57.53	>>	1:25:01.53	[Fiona] Nunca vou me casar com um rapaz que não esteve na Marinha Real Britânica.
949	0,1:25:03.53	>>	1:25:05.53	[Briony ri alto]

950	0,1:25:08.40	>>	1:25:09.40	[Fiona] Ssh
951	0,1:25:10.75	>>	1:25:13.59	[Mulher] Aqui está. Cecília Tallis.
952	0,1:25:14.05	>>	1:25:16.22	Acho que este é o endereço dela.
953	0,1:25:17.24	>>	1:25:18.24	[Telefone tocando]
954	0,1:25:18.30	>>	1:25:19.40	[Briony] Obrigada.
955	0,1:25:23.52	>>	1:25:26.52	[Música instrumental de Briony acelerada]
956	0,1:25:28.44	>>	1:25:32.32	<i>[Briony] Querida Cecília. Por favor, não jogue esta carta fora antes de ler.</i>
957	0,1:25:33.35	>>	1:25:35.20	<i>Como pode ver pelo papel de carta,</i>
958	0,1:25:35.24	>>	1:25:38.00	<i>estou fazendo enfermagem no St. Thomas.</i>
959	0,1:25:38.24	>>	1:25:40.74	<i>Decidi não estudar em Cambridge.</i>
960	0,1:25:40.82	>>	1:25:42.24	Meu Deus!
961	0,1:25:43.87	>>	1:25:47.66	<i>Decidi fazer algo mais útil, algo prático.</i>
962	0,1:25:50.42	>>	1:25:53.46	[Fiona] Dizem que o exército está fazendo saídas estratégicas.
963	0,1:25:53.50	>>	1:25:54.63	[Briony] Sim, eu vi.
964	0,1:25:54.71	>>	1:25:56.76	É um eufemismo para retirada.
965	0,1:25:58.02	>>	1:26:01.86	<i>[Briony] Mesmo trabalhando muito, e fazendo longas horas de expediente,</i>
966	0,1:26:02.72	>>	1:26:05.18	<i>não consigo fugir do que fiz</i>
967	0,1:26:05.27	>>	1:26:08.31	<i>e da repercussão que minha ação teve,</i>
968	0,1:26:08.39	>>	1:26:12.06	<i>e só agora começo a entender o que realmente significou.</i>
969	0,1:26:19.07	>>	1:26:22.41	<i>Cee, por favor, me escreva e concorde em me encontrar.</i>
970	0,1:26:22.84	>>	1:26:24.32	ALMOXARIFADO 1 ALMOXARIFADO 2
971	0,1:26:24.37	>>	1:26:26.20	<i>Sua irmã, Briony.</i>
972	0,1:26:28.00	>>	1:26:30.79	- [Fiona] É verdade? - [Briony] O quê?
973	0,1:26:31.25	>>	1:26:35.25	[Fiona] Que tem um noivo secreto na França. É o que todos pensam.
974	0,1:26:35.59	>>	1:26:36.67	[Briony] Claro que não.
975	0,1:26:36.70	>>	1:26:39.35	[Fiona] Imagine não saber se ele voltará um dia.
976	0,1:26:39.38	>>	1:26:41.59	[Briony] Nunca me apaixonei.
977	0,1:26:42.34	>>	1:26:45.06	[Fiona] Nunca? Não teve nem uma queda por alguém?
978	0,1:26:45.76	>>	1:26:49.23	[Briony] Tive uma queda por um rapaz quando tinha 10 ou 11 anos.
979	0,1:26:51.39	>>	1:26:54.73	Pulei no rio para ver se ele me salvava.
980	0,1:26:54.81	>>	1:26:58.28	- [Fiona] Você está brincando! - [Briony] Não. E ele me salvou.
981	0,1:27:01.32	>>	1:27:04.95	Mas assim que disse que o amava, o sentimento desapareceu.

982	0,1:27:05.03	>>	1:27:06.66	[Enfermeira] Algo aconteceu.
983	0,1:27:06.70	>>	1:27:08.66	[Alarme toca]
984	0,1:27:11.12	>>	1:27:12.67	[Enfermeira] Lá fora, rápido.
985	0,1:27:16.20	>>	1:27:19.20	[Vozes de muitos homens]
986	0,1:27:25.30	>>	1:27:27.00	[Fiona] Desculpe. Não sei.
987	0,1:27:30.20	>>	1:27:31.35	[Homem gritando]
988	0,1:27:31.99	>>	1:27:35.99	[Música sombria]
989	0,1:27:49.48	>>	1:27:51.48	[Homem gritando]
990	0,1:27:56.79	>>	1:27:58.04	[Briony] Robbie.
991	0,1:28:02.05	>>	1:28:03.10	Me desculpe.
992	0,1:28:03.90	>>	1:28:07.90	[Música instrumental de Briony acelerada e sombria]
993	0,1:28:14.20	>>	1:28:18.20	[Música sombria e tensa]
994	0,1:28:23.58	>>	1:28:27.58	[Música tensa continua]
995	0,1:28:45.80	>>	1:28:47.00	[Silêncio]
996	0,1:28:50.00	>>	1:28:52.00	[Passos de Briony e homens tossindo]
997	0,1:28:52.85	>>	1:28:56.31	[Drummond] Enfermeira Tallis, fala um pouco de francês, certo?
998	0,1:28:56.34	>>	1:28:57.72	[Briony] Aprendi na escola.
999	0,1:28:57.77	>>	1:29:01.77	[Drummond] Há um soldado na cama treze. Sente-se um pouco com ele. Segure sua mão.
1000	0,1:29:02.11	>>	1:29:03.28	Pode ir.
1001	0,1:29:08.70	>>	1:29:11.70	[Sinos tocando]
1002	0,1:29:12.80	>>	1:29:15.80	[Homens roncando]
1003	0,1:29:57.10	>>	1:29:59.20	[Soldado francês] Finalmente, você apareceu.
1004	0,1:29:59.50	>>	1:30:01.25	[Briony em francês] A irmã me enviou
1005	0,1:30:01.33	>>	1:30:03.63	para falar um pouco com você.
1006	0,1:30:06.47	>>	1:30:08.68	[Soldado francês] Me lembro de sua irmã,
1007	0,1:30:09.18	>>	1:30:11.76	ela sempre foi muito gentil.
1008	0,1:30:13.47	>>	1:30:15.06	O que ela faz agora?
1009	0,1:30:16.93	>>	1:30:20.27	[Briony] Também é enfermeira.
1010	0,1:30:21.27	>>	1:30:24.69	[Soldado francês] Ela se casou com o homem por quem estava apaixonada?
1011	0,1:30:25.11	>>	1:30:26.53	Esqueci o nome dele.
1012	0,1:30:26.57	>>	1:30:27.57	[Briony] Robbie?
1013	0,1:30:29.45	>>	1:30:31.16	Espero que se case logo.
1014	0,1:30:31.87	>>	1:30:32.87	[Soldado] Robbie.
1015	0,1:30:33.62	>>	1:30:35.45	Sim, é isso.
1016	0,1:30:37.70	>>	1:30:38.71	[Briony] E você?
1017	0,1:30:39.12	>>	1:30:40.67	Como se chama?
1018	0,1:30:42.88	>>	1:30:43.92	[Soldado] Luc.
1019	0,1:30:45.46	>>	1:30:46.88	Luc Cornet.
1020	0,1:30:49.05	>>	1:30:50.30	E você?
1021	0,1:30:50.38	>>	1:30:51.39	[Briony] Tallis.
1022	0,1:30:52.89	>>	1:30:53.93	[Luc] Tallis.
1023	0,1:30:55.81	>>	1:30:57.72	Lindo nome.

1024	0,1:31:02.65	>>	1:31:05.19	Agora eu me lembro de você.
1025	0,1:31:07.23	>>	1:31:09.32	A menina inglesa.
1026	0,1:31:10.57	>>	1:31:13.32	Lembra-se de sua primeira visita a Millau?
1027	0,1:31:14.66	>>	1:31:17.24	Eu trabalhava com meu pai nos fornos.
1028	0,1:31:18.25	>>	1:31:20.37	Ouvi seu sotaque.
1029	0,1:31:24.54	>>	1:31:27.30	Poderia me fazer um favor, Tallis?
1030	0,1:31:29.17	>>	1:31:31.84	Essas ataduras estão apertadas demais.
1031	0,1:31:32.18	>>	1:31:35.35	Poderia afrouxá-las um pouco?
1032	0,1:31:36.47	>>	1:31:37.85	[Briony] Claro.
1033	0,1:31:45.77	>>	1:31:48.07	[Luc] Lembra-se de minha irmã? Anne.
1034	0,1:31:50.53	>>	1:31:53.57	Ela ainda toca aquela música de Debussy,
1035	0,1:31:55.28	>>	1:31:56.74	lembra-se?
1036	0,1:31:59.12	>>	1:32:02.16	Sempre fica muito séria quando toca.
1037	0,1:32:03.29	>>	1:32:05.17	E nossos croissants,
1038	0,1:32:05.79	>>	1:32:07.63	o que achava deles?
1039	0,1:32:15.34	>>	1:32:17.43	[Briony] Os mais gostosos de Millau.
1040	0,1:32:17.89	>>	1:32:18.89	[Luc] Sim.
1041	0,1:32:19.14	>>	1:32:21.27	É a qualidade da manteiga.
1042	0,1:32:22.98	>>	1:32:23.98	[Briony] Sim.
1043	0,1:32:27.52	>>	1:32:29.98	[Luc] Era por isso que você vinha todos os dias?
1044	0,1:32:31.44	>>	1:32:32.99	Porque, sabe,
1045	0,1:32:34.95	>>	1:32:38.41	minha mãe gosta muito de você.
1046	0,1:32:39.12	>>	1:32:40.79	Em sua opinião,
1047	0,1:32:41.33	>>	1:32:44.08	deveríamos nos casar no verão.
1048	0,1:32:44.50	>>	1:32:45.92	[Briony] Ah, é?
1049	0,1:32:46.17	>>	1:32:47.71	[Luc] Sim.
1050	0,1:32:55.68	>>	1:32:58.14	[Briony] Espero que agora esteja mais confortável.
1051	0,1:33:03.02	>>	1:33:04.02	[Luc] Você me ama?
1052	0,1:33:04.06	>>	1:33:06.10	[Briony] Sim.
1053	0,1:33:14.44	>>	1:33:16.91	[Luc] Pode ficar um pouco?
1054	0,1:33:18.45	>>	1:33:21.49	Estou com medo.
1055	0,1:33:30.79	>>	1:33:32.46	- Tallis. - [Briony] Briony.
1056	0,1:33:34.17	>>	1:33:36.01	Meu nome é Briony.
1057	0,1:33:47.85	>>	1:33:49.94	[Drummond] Levante-se, enfermeira Tallis.
1058	0,1:33:54.94	>>	1:33:57.57	Vá lavar o sangue de seu rosto.
1059	0,1:34:07.50	>>	1:34:11.50	["Clair de Lune", de Debussy]
1060	0,1:34:27.15	>>	1:34:31.15	[Filme mudo e música continua suave]
1061	0,1:34:47.50	>>	1:34:50.50	[Apito de trem]
1062	0,1:34:51.20	>>	1:34:55.20	[Música suave ao piano]
1063	0,1:34:59.47	>>	1:35:02.22	<i>A marinha merece nossa eterna gratidão.</i>
1064	0,1:35:02.25	>>	1:35:04.47	<i>O exército saiu triunfante.</i>

1065	0,1:35:04.47	>>	1:35:08.31	<i>A coragem os trouxe de volta invictos, seus espíritos imbatíveis.</i>
1066	0,1:35:08.35	>>	1:35:10.48	<i>Este é o épico de Dunkirk.</i>
1067	0,1:35:10.52	>>	1:35:14.52	<i>Um nome que viverá para sempre nas histórias de guerra.</i>
1068	0,1:35:15.65	>>	1:35:18.49	NA RETAGUARDA
1069	0,1:35:18.53	>>	1:35:20.74	<i>Durante uma longa turnê ,</i>
1070	0,1:35:20.82	>>	1:35:24.62	<i>a rainha Elizabeth visitou uma fábrica de chocolate ao norte da Inglaterra.</i>
1071	0,1:35:24.70	>>	1:35:26.99	<i>O magnata e amigo do exército britânico,</i>
1072	0,1:35:27.08	>>	1:35:31.08	<i>Sr. Paul Marshall, levou a rainha para visitar a fábrica do chocolate Ammo.</i>
1073	0,1:35:31.37	>>	1:35:35.37	<i>ao lado de sua encantadora futura esposa, Srta. Lola Quincey.</i>
1074	0,1:35:35.88	>>	1:35:38.63	<i>Que casal de dar água na boca!</i>
1075	0,1:35:38.80	>>	1:35:42.26	<i>Continue a mandar as barras de Ammo. Nossos rapazes gostam de doce.</i>
1076	0,1:35:42.46	>>	1:35:45.46	[Música instrumental de suspense e sinos tocando]
1077	0,1:35:50.46	>>	1:35:54.46	[Música instrumental tema de Briony em tom sombrio]
1078	0,1:35:59.56	>>	1:36:01.56	[Homens conversando]
1079	0,1:36:09.87	>>	1:36:13.39	[Padre] Em segundo lugar, para remediar o pecado
1080	0,1:36:13.41	>>	1:36:15.85	e para evitar a fornicação,
1081	0,1:36:15.96	>>	1:36:19.84	tais pessoas que não têm vocação para a abstinência
1082	0,1:36:19.88	>>	1:36:22.61	podem se casar e continuar a ser
1083	0,1:36:22.63	>>	1:36:25.88	membros incorruptos do corpo de Cristo.
1084	0,1:36:26.35	>>	1:36:30.05	Em terceiro lugar, foi determinado, para a sociedade mútua,
1085	0,1:36:30.10	>>	1:36:31.68	ajuda e conforto,
1086	0,1:36:31.68	>>	1:36:35.03	[Datilografar ritmado] que a pessoa deve ter a outra.
1087	0,1:36:35.27	>>	1:36:36.46	[Briony] Eu o vi.
1088	0,1:36:36.48	>>	1:36:40.40	[Padre] Portanto, se alguém tiver algum motivo que prove
1089	0,1:36:40.48	>>	1:36:43.45	que este casal não deva ser unido legalmente,
1090	0,1:36:43.56	>>	1:36:44.90	[Briony] Eu sei que foi ele.
1091	0,1:36:44.95	>>	1:36:47.34	[Padre] que se manifeste agora
1092	0,1:36:47.37	>>	1:36:50.35	ou se cale para sempre.
1093	0,1:36:50.40	>>	1:36:54.40	[Datilografar ritmado continua mais alto]
1094	0,1:36:55.40	>>	1:36:56.90	[Notas graves de órgão]
1095	0,1:36:56.92	>>	1:36:59.67	[Briony] Sim, eu o vi com meus próprios olhos.
1096	0,1:36:59.87	>>	1:37:03.00	[Música sombria de órgão de igreja]
1097	0,1:37:15.87	>>	1:37:19.87	[Música de órgão continua]

1098	0,1:37:37.78	>>	1:37:41.78	[Música instrumental de Briony em tom dramático]
1099	0,1:37:42.17	>>	1:37:43.80	[Mulher] Deixe a enfermeira passar.
1100	0,1:37:43.88	>>	1:37:46.38	Vão para o interior hoje. Nunca saíram de Londres.
1101	0,1:37:46.40	>>	1:37:47.68	[Briony] Será uma boa família.
1102	0,1:37:47.70	>>	1:37:50.10	[Mulher] Não sabem o que os espera. Não são fáceis.
1103	0,1:37:50.14	>>	1:37:51.14	Vamos.
1104	0,1:37:51.14	>>	1:37:53.14	[Trote do cavalo]
1105	0,1:37:53.54	>>	1:37:55.54	[Pássaros cantam]
1106	0,1:37:59.90	>>	1:38:03.90	[Música instrumental dramática]
1107	0,1:38:09.28	>>	1:38:12.37	[Briony] Estou procurando a Srta. Tallis. Cecília Tallis.
1108	0,1:38:13.79	>>	1:38:14.87	Ela está?
1109	0,1:38:21.00	>>	1:38:23.50	[Mulher] Tallis! A porta.
1110	0,1:38:31.30	>>	1:38:33.56	[Briony] Tentei escrever. Você não respondeu.
1111	0,1:38:38.56	>>	1:38:40.44	Preciso falar com você.
1112	0,1:38:45.30	>>	1:38:47.30	[Passos se aproximando]
1113	0,1:38:47.70	>>	1:38:49.30	[Porta se fecha]
1114	0,1:38:53.70	>>	1:38:56.20	[Cães latindo e vozes na rua]
1115	0,1:39:05.00	>>	1:39:07.59	-[Briony] Agora é enfermeira chefe? - [Cee] Sim.
1116	0,1:39:20.94	>>	1:39:22.00	[Briony] Obrigada.
1117	0,1:39:31.05	>>	1:39:33.40	Quero procurar um juiz e mudar meu depoimento, Cee.
1118	0,1:39:33.41	>>	1:39:35.20	[Cee] Não me chame assim.
1119	0,1:39:40.79	>>	1:39:42.79	Por favor, não me chame assim.
1120	0,1:39:45.50	>>	1:39:48.20	[Briony] Sei que fiz algo terrível. Não espero que me perdoe.
1121	0,1:39:48.26	>>	1:39:50.38	[Cee] Não se preocupe. Não perdoarei.
1122	0,1:39:52.30	>>	1:39:54.93	Você é uma testemunha duvidosa. Jamais reabrirão o caso.
1123	0,1:39:55.01	>>	1:39:56.78	[Briony] Ao menos posso contar o que fiz.
1124	0,1:39:56.81	>>	1:39:59.27	Posso ir para casa e contar à mamãe, papai, Leon...
1125	0,1:39:59.39	>>	1:40:01.64	- [Cee] Por que não vai? - [Briony] Queria vê-la primeiro.
1126	0,1:40:01.69	>>	1:40:03.70	[Cee] Eles não querem mais falar disso.
1127	0,1:40:03.94	>>	1:40:07.40	Essa história ficou no passado graças a você.
1128	0,1:40:07.44	>>	1:40:08.44	[Briony] Mas...
1129	0,1:40:08.44	>>	1:40:10.44	[Porta abrindo]
1130	0,1:40:16.41	>>	1:40:18.66	[Robbie] Já é tarde. É melhor eu ir.

1131	0,1:40:22.21	>>	1:40:23.54	Com licença.
1132	0,1:40:27.06	>>	1:40:29.06	[Porta fechando]
1133	0,1:40:29.96	>>	1:40:31.80	[Cee] Ele tem o sono tão profundo.
1134	0,1:40:32.55	>>	1:40:36.55	[Água borbulhando]
1135	0,1:40:53.40	>>	1:40:56.40	[Água derramando]
1136	0,1:41:16.00	>>	1:41:18.00	[Piso range]
1137	0,1:41:32.11	>>	1:41:35.40	- [Robbie] O que ela faz aqui? - [Cee] Queria falar comigo.
1138	0,1:41:35.49	>>	1:41:37.41	[Robbie] Sobre o quê?
1139	0,1:41:37.41	>>	1:41:38.86	[Briony] A terrível coisa que fiz.
1140	0,1:41:38.87	>>	1:41:40.41	[Cee] Robbie. Querido.
1141	0,1:41:44.41	>>	1:41:46.41	[Robbie] Vou ser bem sincero com você.
1142	0,1:41:46.50	>>	1:41:47.96	Não sei se quebro seu pescoço
1143	0,1:41:48.04	>>	1:41:50.70	ou a jogo escada abaixo.
1144	0,1:41:51.21	>>	1:41:52.25	[Briony] Ah, Deus.
1145	0,1:41:52.34	>>	1:41:56.34	[Robbie] Faz ideia de como é a vida na prisão? Claro que não.
1146	0,1:41:56.80	>>	1:41:59.35	Teve prazer em me imaginar lá dentro?
1147	0,1:41:59.38	>>	1:42:01.43	- [Briony] Não. - [Robbie] E não fez nada a respeito.
1148	0,1:42:01.45	>>	1:42:03.26	- Acha que ataquei sua prima? -[Briony] Não
1149	0,1:42:03.30	>>	1:42:04.30	[Robbie] E na época?
1150	0,1:42:04.31	>>	1:42:05.39	[Briony] Sim. Sim e não.
1151	0,1:42:05.48	>>	1:42:07.44	- [Robbie] E agora tem certeza? - [Briony] Eu cresci.
1152	0,1:42:07.46	>>	1:42:09.13	- [Robbie] Cresceu? - [Briony] Tinha 13 anos.
1153	0,1:42:09.15	>>	1:42:12.32	[Robbie] Quantos anos deve ter para saber o que é certo e errado?
1154	0,1:42:12.40	>>	1:42:13.86	Quantos anos tem agora? 18?
1155	0,1:42:13.94	>>	1:42:16.78	Precisa ter 18 anos para confessar uma mentira?
1156	0,1:42:16.90	>>	1:42:20.90	Há soldados com 18 anos morrendo à beira da estrada.
1157	0,1:42:20.93	>>	1:42:22.52	- [Robbie] Você sabia? - [Briony] Sim
1158	0,1:42:22.53	>>	1:42:24.89	[Robbie] Há cinco anos não contou a verdade.
1159	0,1:42:24.91	>>	1:42:28.29	Você e sua família acharam que, por pagarem por minha educação,
1160	0,1:42:28.33	>>	1:42:31.42	eu não passava de um criado. Não era confiável!
1161	0,1:42:31.50	>>	1:42:34.55	Graças a você, eles se uniram e me jogaram aos lobos!
1162	0,1:42:34.63	>>	1:42:37.68	- [Cee] Robbie! Olhe para mim. - [Robbie] Não!
1163	0,1:42:37.76	>>	1:42:41.43	[Cee] Volte.

1164	0,1:42:43.93	>>	1:42:46.18	Volte para mim.
1165	0,1:42:47.25	>>	1:42:49.25	[Robbie respira ofegante]
1166	0,1:43:10.21	>>	1:43:11.21	[Cee] Briony.
1167	0,1:43:13.13	>>	1:43:14.88	Não há muito tempo.
1168	0,1:43:16.17	>>	1:43:19.88	Robbie deve se apresentar às 6:00 e tem que pegar o trem.
1169	0,1:43:21.51	>>	1:43:22.85	Então, sente-se.
1170	0,1:43:28.81	>>	1:43:31.52	Vai fazer algo por nós.
1171	0,1:43:47.95	>>	1:43:50.12	[Robbie] Vá à casa de seus pais assim que puder,
1172	0,1:43:50.16	>>	1:43:51.58	conte tudo que precisam saber
1173	0,1:43:51.67	>>	1:43:54.71	para convencê-los de que o testemunho que você deu era falso.
1174	0,1:43:54.79	>>	1:43:56.46	Procure um advogado, conte tudo,
1175	0,1:43:56.50	>>	1:43:58.88	assine com uma testemunha e nos envie cópias.
1176	0,1:43:58.92	>>	1:43:59.92	[Briony] Sim.
1177	0,1:43:59.95	>>	1:44:02.89	Escreva-me uma carta detalhada, explicando tudo que aconteceu
1178	0,1:44:02.93	>>	1:44:04.80	até quando você disse que me viu no lago.
1179	0,1:44:04.85	>>	1:44:06.33	[Cee] Tente incluir o que lembrar
1180	0,1:44:06.35	>>	1:44:08.14	que Danny Hardman fez naquela noite.
1181	0,1:44:08.18	>>	1:44:09.48	-[Briony] Hardman? - [Robbie] Sim.
1182	0,1:44:12.69	>>	1:44:14.31	[Briony] Não foi Danny Hardman.
1183	0,1:44:15.23	>>	1:44:17.23	Foi o amigo de Leon, Marshall.
1184	0,1:44:17.90	>>	1:44:19.15	[Cee] Não acredito em você.
1185	0,1:44:19.23	>>	1:44:22.49	[Briony] Ele se casou com Lola. Acabei de vir do casamento deles.
1186	0,1:44:28.49	>>	1:44:31.12	[Cee] Agora Lola não poderá testemunhar contra ele.
1187	0,1:44:33.58	>>	1:44:34.96	Ele está protegido.
1188	0,1:44:50.77	>>	1:44:52.70	[Briony] Lamento muitíssimo
1189	0,1:44:52.78	>>	1:44:56.78	pelo terrível sofrimento que causei.
1190	0,1:44:57.48	>>	1:44:59.78	Lamento muito mesmo.
1191	0,1:45:00.28	>>	1:45:02.28	[Robbie] Faça o que pedimos.
1192	0,1:45:02.70	>>	1:45:05.63	Escreva apenas a verdade, sem rimas, sem embelezamentos, nem adjetivos.
1193	0,1:45:05.70	>>	1:45:07.70	Depois, nos deixe em paz.
1194	0,1:45:08.95	>>	1:45:10.62	[Briony] Sim. Eu prometo.
1195	0,1:45:12.58	>>	1:45:14.58	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom suave e melancólico]
1196	0,1:45:19.58	>>	1:45:23.58	[Porta batendo]
1197	0,1:45:24.30	>>	1:45:25.58	[Música instrumental em tom romântico]
1198	0,1:45:26.00	>>	1:45:30.00	[Música tema de Briony acelerada e sombria]
1199	0,1:45:40.40	>>	1:45:44.40	

1200	0,1:45:58.40	>>	1:46:02.40	[Música sombria e datilografar acompanhando as sombras]
1201	0,1:46:16.48	>>	1:46:19.02	[Mulher] Desculpe. Podemos parar por um instante?
1202	0,1:46:20.44	>>	1:46:22.02	[Homem] Claro. Algum problema?
1203	0,1:46:22.11	>>	1:46:25.40	[Mulher] Só preciso de alguns minutos sozinha.
1204	0,1:46:27.70	>>	1:46:29.62	... minutos sozinha.
1205	0,1:46:30.80	>>	1:46:34.05	[Homem] Briony Tallis, seu novo romance, o vigésimo primeiro,
1206	0,1:46:34.07	>>	1:46:36.07	chama-se Desejo e Reparação. Ele é...
1207	0,1:46:38.25	>>	1:46:39.25	Briony?
1208	0,1:46:44.46	>>	1:46:46.86	[Briony] Desculpe. Podemos parar por um instante?
1209	0,1:47:21.92	>>	1:47:25.92	[Homem] Briony Tallis, eu gostaria de falar sobre seu novo romance, Desejo e Reparação,
1210	0,1:47:26.21	>>	1:47:29.84	que será lançado em alguns dias para coincidir com seu aniversário.
1211	0,1:47:30.38	>>	1:47:34.38	- É seu vigésimo primeiro romance... - [Briony] É meu último romance.
1212	0,1:47:36.35	>>	1:47:38.89	[Homem] Mesmo? Está se aposentando?
1213	0,1:47:40.14	>>	1:47:41.48	[Briony] Estou morrendo.
1214	0,1:47:43.78	>>	1:47:47.78	Meu médico disse que tenho demência vascular,
1215	0,1:47:49.53	>>	1:47:52.57	que é uma série contínua de pequenos derrames.
1216	0,1:47:52.66	>>	1:47:54.90	O cérebro vai desligando aos poucos,
1217	0,1:47:56.08	>>	1:47:58.35	vai se perdendo a fala, a memória,
1218	0,1:47:58.37	>>	1:48:01.42	o que, para uma escritora, é essencial.
1219	0,1:48:04.29	>>	1:48:07.88	Acho que foi por isso que consegui escrever esse livro.
1220	0,1:48:07.92	>>	1:48:09.12	Tive que escrever.
1221	0,1:48:09.76	>>	1:48:12.09	Por isso, é meu último romance.
1222	0,1:48:15.30	>>	1:48:17.31	Por mais estranho que possa parecer,
1223	0,1:48:21.69	>>	1:48:25.69	também seria correto dizer que é meu primeiro romance.
1224	0,1:48:27.19	>>	1:48:31.00	Escrevi várias versões desde meus tempos no Hospital St. Thomas,
1225	0,1:48:31.19	>>	1:48:33.19	durante a guerra.
1226	0,1:48:33.20	>>	1:48:35.95	Apenas não sabia a maneira correta de escrevê-lo.
1227	0,1:48:36.49	>>	1:48:38.95	[Homem] Por que o romance é autobiográfico, certo?

1228	0,1:48:39.04	>>	1:48:42.58	[Briony] Sim. Não mudei nenhum nome, nem mesmo o meu.
1229	0,1:48:42.62	>>	1:48:44.46	[Homem] Foi esse o problema?
1230	0,1:48:45.96	>>	1:48:46.96	[Briony] Não.
1231	0,1:48:47.80	>>	1:48:49.77	Há muito tempo,
1232	0,1:48:49.80	>>	1:48:53.80	decidi contar somente a verdade.
1233	0,1:48:54.14	>>	1:48:56.26	Sem rimas, nem embelezamentos.
1234	0,1:49:02.12	>>	1:49:05.20	[Música instrumental de Cecília e Robbie em tom melancólico]
1235	0,1:49:05.27	>>	1:49:06.90	E acho que...
1236	0,1:49:09.65	>>	1:49:12.24	Você leu o livro, entende o por quê.
1237	0,1:49:14.32	>>	1:49:18.32	Tive informações em primeira mão sobre acontecimentos que não presenciei.
1238	0,1:49:19.16	>>	1:49:23.16	As condições na prisão, a evacuação de Dunkirk.
1239	0,1:49:23.25	>>	1:49:25.16	Tudo.
1240	0,1:49:25.57	>>	1:49:29.57	Mas o resultado de toda essa honestidade foi um tanto cruel, sabe?
1241	0,1:49:30.10	>>	1:49:32.80	Já não conseguia mais imaginar
1242	0,1:49:32.82	>>	1:49:35.10	qual era o propósito disso.
1243	0,1:49:36.51	>>	1:49:39.12	[Homem] Disso o quê? Desculpe. Da honestidade?
1244	0,1:49:39.14	>>	1:49:40.43	[Briony] Da honestidade.
1245	0,1:49:41.64	>>	1:49:43.06	Ou da realidade.
1246	0,1:49:44.00	>>	1:49:48.00	[Música suave e melancólica]
1247	0,1:49:48.44	>>	1:49:50.32	Porque, na verdade,
1248	0,1:49:51.90	>>	1:49:55.90	eu não tive coragem de procurar minha irmã em junho de 1940.
1249	0,1:49:56.20	>>	1:49:58.20	[Som de datilografar]
1250	0,1:49:58.20	>>	1:49:59.85	Nunca fui a Balham.
1251	0,1:49:59.90	>>	1:50:01.98	[Voz de Robbie diz algo incompreensível]
1252	0,1:50:02.00	>>	1:50:05.80	<i>[Briony] Então, a parte da confissão foi criada. Inventada.</i>
1253	0,1:50:06.21	>>	1:50:09.21	<i>[Robbie] Quantos anos deve ter para saber o que é certo e errado?</i>
1254	0,1:50:09.25	>>	1:50:11.71	<i>[Briony] Na verdade, jamais poderia ter acontecido.</i>
1255	0,1:50:11.80	>>	1:50:12.80	<i>Porque...</i>
1256	0,1:50:15.40	>>	1:50:18.65	<i>Robbie Turner morreu de septicemia,</i>
1257	0,1:50:18.68	>>	1:50:21.35	<i>em Bray Dunes,</i>
1258	0,1:50:21.35	>>	1:50:23.77	<i>em 1º de Junho de 1940,</i>
1259	0,1:50:24.77	>>	1:50:26.85	<i>o último dia da evacuação.</i>
1260	0,1:50:31.73	>>	1:50:32.94	[Nettle] Adeus, amigo.
1261	0,1:50:38.15	>>	1:50:39.60	[Soldados marchando]
1262	0,1:50:39.70	>>	1:50:43.70	[Música instrumental de Cee e Robbie em tom dramático e melancólico]
1263	0,1:50:52.00	>>	1:50:56.00	[Música de Cee e Robbie tocada na gaita e explosões]

1264	0,1:51:02.00	>>	1:51:06.00	[Música melancólica de Cee e Robbie tocada na gaita]
1265	0,1:51:06.73	>>	1:51:10.73	[Briony] <i>E nunca pude me redimir com minha irmã Cecília,</i>
1266	0,1:51:12.70	>>	1:51:15.66	<i>pois ela morreu em 15 de outubro,</i>
1267	0,1:51:15.68	>>	1:51:17.28	<i>de 1940,</i>
1268	0,1:51:17.52	>>	1:51:21.52	<i>na explosão que destruiu os dutos de água e gás do metrô de Balham.</i>
1269	0,1:51:21.70	>>	1:51:22.99	[Explosão]
1270	0,1:51:29.50	>>	1:51:33.50	[Estrondo da água e música dramática]
1271	0,1:51:46.10	>>	1:51:49.10	[Silêncio]
1272	0,1:51:50.20	>>	1:51:54.20	[Música de Cee e Robbie em tom melancólico e suave]
1273	0,1:51:58.53	>>	1:51:59.57	[Briony] Então,
1274	0,1:52:02.16	>>	1:52:05.87	minha irmã e Robbie nunca conseguiram ficar juntos,
1275	0,1:52:07.48	>>	1:52:11.48	e viver a vida que tanto sonharam e mereciam.
1276	0,1:52:13.38	>>	1:52:16.25	E a qual, desde então, eu...
1277	0,1:52:21.34	>>	1:52:25.34	A vida que, desde então, eu os impedi de ter.
1278	0,1:52:26.00	>>	1:52:30.00	[Música instrumental suave e melancólica]
1279	0,1:52:32.19	>>	1:52:35.31	Mas que sentimento de esperança,
1280	0,1:52:36.97	>>	1:52:40.97	ou satisfação o leitor poderia ter com um final desses?
1281	0,1:52:42.35	>>	1:52:46.35	Por isso, no livro, eu quis dar a Robbie e Cecília
1282	0,1:52:46.35	>>	1:52:48.30	o que eles não tiveram em vida.
1283	0,1:52:50.12	>>	1:52:54.12	Prefiro pensar que esta não é uma demonstração de fraqueza,
1284	0,1:52:54.12	>>	1:52:56.12	ou fuga,
1285	0,1:52:58.00	>>	1:53:00.23	mas um ato final de bondade.
1286	0,1:53:02.05	>>	1:53:03.52	Eu...
1287	0,1:53:04.08	>>	1:53:05.52	dei a eles...
1288	0,1:53:07.52	>>	1:53:09.62	a felicidade.
1289	0,1:53:22.00	>>	1:53:26.00	[Música de Cee e Robbie em tom suave]
1290	0,1:53:49.00	>>	1:53:52.30	[Música instrumental romântica e suave]
1291	0,1:53:52.65	>>	1:53:56.65	[Ondas quebrando na praia e risadas do casal]
1292	0,1:54:02.65	>>	1:54:06.65	[Música romântica continua]
1293	0,1:54:32.78	>>	1:54:36.78	[Música instrumental romântica e dramática]