



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-Compartilhável 4.0 Internacional](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Fonte: <http://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/13>. Acesso em: 07 maio 2019.

REFERRÊNCIA

ALVES, Soraya Ferreira. Tradução intersemiótica: uma prática possível e eficaz nos cursos de tradução. In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (Org.). **Tradução na sala de aula**: ensaios de teoria e prática de tradução. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. p. 201-219. DOI: <http://dx.doi.org/10.26512/9788523012458>. Disponível em: <http://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/13>. Acesso em: 07 maio 2019.

LOQUUNTUR
TOBOPITB
S
PARLAKD
ERBLAR
SIARAD
K
ANGANGGO
SPRECHEN
DANIŞMAQ
A P
KAZALIB
PAGSULTI
PRAAT

A TRADUÇÃO NA SALA DE AULA

ENSAIOS DE TEORIA E PRÁTICA DE TRADUÇÃO

K
SNA
BICAR
U
A
M
R
R
IA



Tradução intersemiótica: uma prática possível e eficaz nos cursos de tradução

Prof. Dr^a. Soraya Ferreira Alves

Este capítulo pretende descrever experiência realizada em sala de aula com alunos da graduação em Letras a fim de explicitar como a tradução intersemiótica ou adaptação, aqui mais especificamente da literatura para o cinema, constitui-se em uma valiosa ferramenta no ensino da tradução, uma vez que explicita a estética e a linguagem inerente às diversas artes, bem como as escolhas e as consequências dessas escolhas ao se traduzir um texto de um sistema semiótico para outro. Para tal, iniciamos com uma breve reflexão sobre os estudos da tradução na contemporaneidade a fim de contextualizarmos a tradução intersemiótica. Em seguida, descreveremos a experiência e os resultados obtidos.

Frente ao adensamento da hibridação cultural advinda da era da informação e da globalização impostas e expostas na contemporaneidade, novas abordagens teóricas e metodológicas começam a surgir em relação aos estudos da tradução. Assim, diferentemente de teorias que encaravam a tradução como um processo a ser prescrito, passa-se a vislumbrar a tradução como um processo a ser descrito, abrindo-se espaço para o cotejo com questões sociais, políticas, históricas e psicológicas, bem como incluindo em suas abordagens as pressões ideológicas advindas dos meios de produção, distribuição e comercialização das traduções.

As traduções, então, passam a ser entendidas como um processo de semiose infinita,¹ em que o texto traduzido ganha força não como cópia, não como segundo, mas como um processo de recriação, reescritura e que, segundo Lefevere (1992), leva em consideração aspectos como quem e por que reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Além disso, a reescritura seria o modo pelo qual um leitor não profissional leria as obras originais, como resumos, resenhas, críticas, montagens teatrais, adaptações filmicas etc.

Assim, o texto de partida e o de chegada estabelecem um diálogo tenso a partir de comprometimentos ideológicos em jogo, uma tarefa impossível, mas necessária, como pensa Walter Benjamin (2001).

Jakobson (1991) contribuiu muito para a difusão de um novo conceito sobre tradução, descrevendo-a de forma mais abrangente e distinguindo três modos diferentes para interpretação de signos – teoria posteriormente sistematizada por Plaza (1987), com base na semiótica peirceana:

- 1) Tradução Intralingual: é a tradução dos signos verbais por outros signos do mesmo idioma.
- 2) Tradução Interlingual: é a tradução dos signos verbais em signos de outra língua.
- 3) Tradução Intersemiótica ou transmutação: é a tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1991, p. 64-65)

1 Para Lúcia Santaella, “[...] a semiose, ou cadeia de significado, na teoria dos signos de Charles Peirce, é constituída pela relação triádica e dinâmica entre o signo, o objeto e o interpretante, sendo que o signo é um conteúdo apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória, pelo pensamento e liga o objeto (aquilo que ele, signo, representa ou substitui) a um interpretante (efeito que o signo produz no intérprete, ou seja, a potencialidade do signo em sugerir, significar, mas que já está inscrita no próprio signo)” (SANTAELLA, 2002, p. 7-8).

Dessa forma, traduzir é reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro ou até mesmo em outro sistema semiótico, como uma pintura traduzida em poemas ou livros, ou como na adaptação de uma obra literária para o cinema. O significado de tradução é então ampliado e está agora diretamente relacionado com estudos semióticos. A obra literária e os sistemas midiáticos, no momento em que existem para significar, representam atividades semióticas. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que tipos de signos são empregados e como é a sua organização.

Portanto, a análise de uma adaptação sob a perspectiva da tradução intersemiótica deve levar em consideração os signos literários usados na realização do texto e sua relação com o signo midiático, produto da operação semiótica desempenhada. Na prática da adaptação, os elementos visuais, sonoros e verbais referem-se ao verbal da obra literária.

No momento em que a adaptação audiovisual derivada de uma obra literária produz signos que traduzem signos dessa obra, são acrescentadas, necessariamente, marcas que não estavam presentes no livro aos novos signos criados. No instante em que a obra literária e sua adaptação se apresentam como signos um do outro, cada signo é entendido como uma transformação do outro, uma tradução.

Com base nessas ideias, a passagem de um sistema verbal para um não verbal constitui-se como um processo tradutório em que trabalhamos com dois signos: o traduzido, que é a obra literária em si, e o tradutor, que é a tradução para a mídia, em forma de novela, documentário, videogames, quadrinhos, cinema ou outros.

Deve-se levar em conta que essas traduções ou adaptações são feitas a partir de obras nem sempre originadas de uma mesma cultura ou época, o que traz a necessidade de se pensar, além das estratégias usadas para a adaptação de um sistema semiótico a

outro, a questão da tradução de signos culturais, que precisam ser reconhecidos pelos espectadores da cultura de chegada dessa tradução, já que, como qualquer ato de interpretação, o ato tradutório está inserido no presente e, portanto, traz consigo toda a influência do momento.

A tradução já traz inscrita, em si, a diferença de olhares, e a tradução intersemiótica enfatiza essa diferença por propor estratégias de representação que são traçadas por meios semióticos diversos e que, portanto, geram processos que são fruto da articulação de diferentes interpretações. Como explica Xavier (2003, p. 62), com relação à adaptação da literatura para o cinema, “[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro”.

O que de fato ocorre na adaptação é a necessidade de ajustar as linguagens. Por vezes, é preciso eliminar ou resumir alguns elementos da obra literária devido à extensão da adaptação, ou para destacar aspectos que o diretor considera mais importantes. Pode-se excluir ou resumir elementos como: personagens (muitas vezes apela-se até mesmo para a fusão de personagens), descrições detalhadas de ambientes e paisagens (substituídas pelas próprias imagens), diálogos (a linguagem corporal dos atores muitas vezes pode substituir falas), reflexões excessivamente abstratas e ações.

A análise de traduções intersemióticas mostra que o posicionamento do tradutor diante de determinadas partes do texto difere de outras escolhas feitas pelo mesmo tradutor. Em certos momentos, ele pode optar por se aproximar mais do texto de partida, em outros, prefere, com as inúmeras técnicas audiovisuais de que dispõe, afastar-se, reduzindo ou ampliando as ideias da obra literária. Como explica Robert Stam (2000), a adaptação seria formada de uma rede de referências intertextuais

e transformações, na qual textos originariam outros textos em um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação.

Para Lages (2002), na verdade, o tradutor deve ter liberdade para realizar seu trabalho de traduzir, pois, ao fazê-lo, ele está criando um novo produto, o que o leva a responder pela sua obra. Como explica Seligmann-Silva (2005, p. 206), “a política da tradução antimimética destrói a noção de um original estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre culturas.” Essa visão da tradução como não tendo a tarefa de ser fiel a um original, mas a de pensar no próprio original como um texto dinâmico, sujeito a diferentes interpretações, ajuda-nos sobremaneira na nossa empreitada de propor adaptações como ferramenta pedagógica nos cursos de tradução.

A seguir, será descrita uma experiência desenvolvida na disciplina de Tradução Intersemiótica ministrada no Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE), em Fortaleza, durante o semestre de 2009. Foi realizado um curta-metragem adaptado do conto *Uma vela para Dario*, de Dalton Trevisan.

A adaptação de *Uma vela para Dario*, de Dalton Trevisan para o curta-metragem homônimo: o realismo conciso do cotidiano grotesco

A obra de Trevisan prima por seu realismo conciso, que valoriza os mínimos incidentes de um dia a dia sofrido e angustiado e ilumina o real de tal forma a levá-lo à beira do cômico e do grotesco. Alfredo Bosi, na antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (2006), chama a atenção para o fato de que, nos contos de Trevisan, a concisão é uma obsessão do essencial que parece beirar a crônica, “mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna”.

O conto escolhido para a adaptação é um relevante exemplo da escritura de Trevisan, pois descreve o que se passa com Dario

durante um dia em que se sente mal, é roubado e morre sem que ninguém o ajude. Passantes que se revezam assistem, durante horas, a sua agonia, aparentemente movidos apenas pela curiosidade, sem traços de piedade. Pretensamente, parecem querer ajudar, mas sua solidariedade se esvai rapidamente, devido ao peso do homem ou aos trocados que devem desembolsar, evidenciando, assim, a realidade urbana das grandes cidades.

Uma vela para Dario foi escolhido entre outras sugestões de alunos, mas todos se impressionaram com a crueza e o humor negro do conto e reconheceram, no seu próprio dia a dia urbano, seu teor ácido e sarcástico. Uma das alunas havia sugerido que adaptássemos um poema de Augusto dos Anjos, a quem apreciava muito. Ficamos, a princípio, entre o conto e um dos seus poemas, mas qual não foi nossa surpresa ao percebermos que um não excluiria o outro, e que poderíamos incorporar um dos poemas ao filme, complementando a história, como será comentado adiante.

Começamos, então, a refletir sobre a adaptação: qual espaço representar? Como construir o cenário? Quais personagens? Como apresentá-los? Que tipo de figurino? Que signos culturais gostaríamos de expor, de questionar? Ampliaríamos algum aspecto?

Decidimos, primeiramente, que não manteríamos os mesmos personagens do conto, a exceção de Dario, do policial que atende a um chamado, mas não toma conhecimento do caso; e do menino de rua, que no final coloca uma vela na mão de Dario já morto. Como eram todos jovens, não achamos pertinente caracterizarmos cada um como uma velha senhora, um homem gordo, um rapaz de bigode etc. Pensamos que, como são habitantes de uma cidade qualquer, transeuntes anônimos, do tipo que anda pelas ruas todos os dias, sem nenhuma importância específica para o conto, seria melhor mantermos os tipos de cada aluno. Assim, caracterizamos os alunos/atores como um casal, moças com roupa de ginástica, moças e rapazes comuns. Apenas procuramos seguir a indicação de que Dario

era pesado, o que importa muito na conservação do traço de humor da história. Para esse papel, então, foi escolhido um aluno alto e forte, apesar de ser jovem e o Dario do conto já ser um senhor.

Procuramos, também, vestir o nosso Dario como um jovem executivo, portando objetos que indicariam sua posição, como relógio de pulso, MP3 e celular. No conto, Dario porta um guarda-chuva, um relógio de pulso e um cachimbo. Ambos vestem terno e gravata. Esse fato é importante para se mostrar, gradativamente, como ele vai sendo esquecido e ficando sem seus pertences e peças da vestimenta.

A escolha do lugar para a ambientação da história foi muito discutida e se constituiu como ponto norteador para as outras escolhas adaptativas. Nesse sentido, houve consenso – o curta-metragem concentraria a ação em uma praça, que poderia ser de qualquer cidade, e incorporaria exatamente os incidentes do cotidiano, dando à história um tom tragicômico, além do que seria mais fácil para nós, amadores, concentrarmos nossas ações. Após várias discussões, decidimos pela praça da igreja de Nossa Senhora de Fátima, local bastante conhecido em Fortaleza, mas, ao mesmo tempo, não muito diferente de qualquer outra praça.

O dia que marcamos para nossas filmagens foi dia 14 de abril, dia seguinte ao dia da santa, que se comemora mensalmente. Daí surgiram questões como se deveríamos filmar a imagem da santa ou não; dar um caráter de crítica religiosa ou não. A princípio, decidimos por não envolver questões religiosas, pois esse não era o foco do conto nem o nosso. Essa decisão, porém, alterou-se no momento das filmagens, como também será explicado adiante.

A partir dessas considerações, passamos para a confecção do roteiro. Para entender como se faz um roteiro, é interessante recorrer a especialistas no assunto, como Doc Comparato em *Da*

criação ao roteiro (2000) e Syd Field em *Manual do roteiro* (2001). Para Comparato,

A especificidade do roteiro no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alterada. Neste aspecto tem pontos em comum com a escrita dramática – que também combina códigos –, uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado. A “representação” do roteiro, no entanto, será perdurável, em função da tecnologia da gravação. (COMPARATO, 2000, p. 19)

Na definição de Syd Field, roteiro “é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática” (2001, p.14). Field explica, também, que todos os elementos de um roteiro são importantes para a construção e estruturação de uma história audiovisual,

Uma história é um todo, e as partes que a compõem – a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo. (FIELD, 2001, p. 15)

Para ele, ainda, um roteiro é dividido em três partes: apresentação, confrontação e resolução. Basicamente, poderíamos dizer que na apresentação se estabelece o conflito; na segunda parte, qual o resultado do conflito; e na final, como o conflito se resolve.

Nosso roteiro segue esses direcionamentos e apresenta, especificamente, três elementos: a descrição das cenas (e dos locais de gravação); a sequência das ações; e as falas dos personagens.

Dois alunos incumbiram-se de fazer o roteiro, que recebeu três tratamentos. Cada modificação procurava atender às sugestões dos colegas e às minhas.

Foi organizada oficina sobre a estrutura de uma realização cinematográfica, dada por uma das alunas que fazia curso de cinema. Após a oficina, a classe foi dividida em equipes que cuidariam da pré-produção, da arte (figurino, cenário), filmagem, atores, apoio, pós-produção e montagem. Os ensaios foram feitos na sala de aula, que era ampla, e no dia da filmagem, já no local escolhido.

É importante dizer que os equipamentos que usamos nos foram emprestados por meio de participação em edital lançado pela instituição municipal Vila das Artes, local onde a referida aluna estudava cinema. Conseguimos uma câmera semiprofissional e um microfone externo, bem como a ajuda de um técnico. Porém, o empréstimo era de apenas um dia. Assim, filmamos todas as sequências ao longo desse único dia. Também pudemos dispor da ilha de edição da Vila das Artes e do *software Final cut*. Tanto as filmagens quanto a edição foram feitas pela aluna Marina Mapurunga.

Vale ressaltar, porém, que em experiência semelhante, feita com outros alunos da UECE, o equipamento de que dispúnhamos era bem mais simples: uma câmera mini-DV com microfone embutido e, para edição, um computador com boa memória e o *software Adobe Premier*. Já realizei, também, produções mais caseiras utilizando uma câmera digital e fazendo a edição no *Windows Moviemaker*, que tiveram resultados muito bons.

Com isso, reforço a ideia de vários outros professores e pesquisadores, de que é possível fazer um trabalho de qualidade, mesmo amador, com recursos básicos. O importante é ter, como dizia Glauber Rocha, “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

Uma importante escolha que fizemos, levando em conta a linguagem cinematográfica, foi a de incorporar o ponto de vista de Dario no início do filme, antes de apresentá-lo ao espectador e antes que este pudesse vê-lo. Dessa forma, o filme inicia com a visão de alguém que espera para atravessar a rua enquanto o sinal não abre. Com o sinal verde, esse alguém atravessa, entra em uma praça e a partir daí a câmera fica cambaleante, instável, indiciando movimentos pelos quais se pode inferir que o personagem não está bem. Os sons da cidade contribuem para aumentar a perturbação que ele parece sentir. O espectador também acaba participando da vertigem de Dario, e a intenção nesse momento é causar-lhe um incômodo nauseante. Esse incômodo, porém, é o que se quer causar com o filme em si.

Ao se aproximar de um banco da praça, a câmera gira e causa a impressão de que a pessoa sentou-se. Movimentos para cima e para baixo indicam respiração ofegante. Nesse momento, um rapaz se aproxima e a imagem vai desaparecendo, até a tela escurecer e só se ouvir a voz do rapaz perguntando: “Cê tá bem, cara?” As figuras 1 a 6 a seguir ilustram essas cenas:



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Após a tela com o título do curta, que aparece e desaparece com recursos de *fade*, assim como a figura do rapaz, aparece então, pela primeira vez, Dario, sendo deitado no banco da praça e recebendo socorros do moço, enquanto os transeuntes se aglomeram à sua volta, como mostram as figuras 7 e 8:



Figura 7



Figura 8

Como dito anteriormente, foi escolhido para o papel de Dario um homem forte, um tanto pesado, para contribuir com o ar tragicômico da situação. Foi realmente difícil levá-lo, mesmo para quatro rapazes, quando decidiram enfiá-lo em um taxi e retirá-lo após o motorista perguntar quem pagaria a corrida, o que pode ser visto nas figuras 9 e 10:



Figura 9



Figura 10

A partir daí, começa o martírio de Dario, que é largado sobre sacos de lixo e de quem só sabemos o nome quando uma transeunte revista seus bolsos, abre sua carteira e encontra sua identidade, como vemos nas figuras 11 e 12:



Figura 11



Figura 12

Ao revistar os bolsos de Dario, porém, a moça deixa à mostra seus pertences que, ao longo do dia, vão desaparecendo, inclusive as peças de seu vestuário, como se percebe na sequência apresentada pelas figuras 13 e 14:

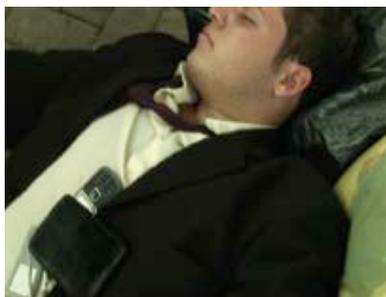


Figura 13



Figura 14

Signos culturais e cotidianos foram incorporados ao filme à medida que interagíamos com eles em nosso dia na praça, durante as filmagens. Assim, podemos ver um mendigo deitado em um banco da praça, o vendedor de din-din que anuncia seu produto e que olha para uma moça que passa, um homem de bicicleta, como se vê nas figuras 15 e 16:



Figura 15



Figura 16

Outros signos foram construídos por nós, como uma mulher com celular, e um rapaz com MP3 (talvez até mesmo o de Dario). Preocupados com seus aparelhos, ignoram Dario que está no chão ao lado do banco onde estão sentados, como mostra a figura 17:



Figura 17

Voltamos agora à questão religiosa e nossas escolhas com relação a esse tema. No conto não há menção a uma santa, nem de onde o menino de rua tira a vela para colocar nas mãos de Dario na cena final. Mas estávamos na praça da igreja e, ao sondar o ambiente para escolher os locais de filmagem, resolvemos que o menino iria pegar a vela de um altar improvisado aos pés da imagem de Nossa Senhora de Fátima, introduzindo, assim, uma sequência em nossa história sem nenhum cunho religioso. Porém, ao nos depararmos com a enorme e grotesca estátua da santa, de pés muito grandes e desproporcionais e com as muitas pequenas reproduções dessa mesma imagem, jogadas aos seus pés, todas degoladas, quebradas, sujas, misturadas com terra e tocos de vela, não nos furtamos em incorporá-las ao grotesco da história como mais um exemplo do desdém com que a vida, a fé e as relações em geral são tratadas, o que pode ser constatado pelas figuras 18 e 19:



Figura 18



Figura 19

Decidimos, também, dar um sentido mais amplo ao elemento vela, que tem origem nos pés da santa, como já evidenciado, resquício do dia anterior, e o menino a pega e a deposita na mão imóvel e dura de Dario. Sua chama parece quase se apagar, mas volta, num último sopro, até apagar de vez, indicando a morte de Dario (figuras 20 a 23).



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

Por fim, devemos falar do poema escolhido para finalizar o filme. *Versos íntimos*, de Augusto dos Anjos, poema muito conhecido, estabeleceu uma ligação direta com o conto, enfatizando a desesperança, o anonimato, a falta de compaixão e solidariedade. Ele é lido por um aluno/ator, Klístenes Braga, durante o tempo que dura a chama acesa da vela. Seu final coincide com o apagamento da chama, bem como o efeito de um sino de igreja soando, parte da trilha sonora original composta também por um aluno, Davi Lázaro.

Espero ter evidenciado, aqui, que os sujeitos tradutores fazem escolhas segundo suas razões. A adaptação como tradução lança um olhar crítico sobre a obra de partida e, ao adaptá-la para um meio não verbal, percebe-se a necessidade de estar atento aos aspectos estéticos pertinentes a ambos os meios.

Nesse sentido, acredito que o diálogo entre os variados meios semióticos seja um valioso recurso a ser utilizado nos cursos de tradução. Sem dúvida, não é um trabalho simples, nem fácil, mas muito produtivo e útil na medida em que se desenvolva cada uma das etapas de forma consciente e procure extrair dos alunos o máximo de explicações e justificativas para suas escolhas.

Referências

- BENJAMIN, A. W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, 2001. v. 1.
- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FIELD, S. *Manual de roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991. p. 63-72.
- LAGES, S. K. Teoria da tradução e melancolia. In: BENJAMIN, W. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 65-97.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London; New York: Routledge, 1992.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- STAM, R. Beyond Fidelity. In: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick; Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- TREVISAN, D. Uma vela para Dario. In: _____. *Vinte contos menores*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

Ficha Técnica

Direção: Soraya Ferreira

Roteiro: Marina Mapurunga e Caio Marinho

Produção: Ana Paula Hilário

Produção executiva: Marina Mapurunga

Assistente de produção: Aline Moura e Caio Marinho

Direção de fotografia e operadora de câmera: Marina Mapurunga

Som direto e trilha sonora: Davi Lázaro

Direção de arte: Ana Karoline Sabóia e Karoline Matos

Edição: Marina Mapurunga e Soraya Ferreira

Elenco por ordem de aparição:

Rapaz solidário 1: Caio Marinho

Dario: Carlos de Souza Júnior

Mulher preocupada: Rakell Leiry

Rapaz solidário 2: João Francisco Dantas

Transeunte 1: Ana Karoline Sabóia

Transeunte 2: Ana Paula Hilário

Transeunte 3: Keila Maciel

Transeunte 4: Madara Ferreira

Transeunte 5: Ana Karolina Bezerra

Transeunte 6: Henriqueta Queiroz

Rapaz solidário 3: Robson Tavares

Rapaz solidário 4: Jivago Oliveira

Taxista: Taxista

Transeunte 7: Karoline Matos

Moça que olha os documentos: Aline Moura

Moça que liga para a polícia: Carla Sunnale

Rapaz no banco: Davi Lázaro

Vendedor de din-din: vendedor de din-din

Homem de bicicleta: Homem de bicicleta

Mulher do celular: Soraya Ferreira

Policial: Gerson Boaventura

Menino de rua: Yuri Lázaro

Leitura do poema *Versos Íntimos*, de Augusto dos Anjos:
Klístenes Braga

Apoio: Bruna Leão e Walquiria Sales

Apoio técnico: Casa de Cinema / R. Nunes

Coprodução: Rede Olhar Brasil / Vila das Artes/ Prefeitura
de Fortaleza