

O ESTILO DA VOZ FALADA NO CINEMA DE FICÇÃO COMERCIAL: O VEROSSÍMIL DA FALA ESPONTÂNEA

THE STYLE OF THE SPOKEN VOICE IN THE COMMERCIAL FICTION FILMS: THE VERISSIMILITUDE OF FRESH TALK

Débora Regina Opolski*

RESUMO:

Este artigo apresenta o conceito de *verossímil da fala espontânea*, que é um estilo de voz falada do cinema de ficção comercial contemporâneo que se constituiu como uma voz distintiva dentro do verossímil cinematográfico. O *verossímil da fala espontânea* é composto por uma fala coloquial, que enaltece sotaques e dialetos, assim como utiliza improvisado e sobreposição de vozes como estratégias para quebrar com as normas da fala cinematográfica do cinema clássico, que buscava a inteligibilidade e a clareza do diálogo cinematográfico. Para tanto, primeiro pretende-se contextualizar historicamente o percurso da constituição da voz falada no cinema, a partir da história dos Estados Unidos, para depois caracterizar o *verossímil da fala espontânea*, pela definição das suas propriedades, utilizando exemplos de filmes brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE:

Verossimilhança, diálogo, fala espontânea.

ABSTRACT:

This article presents the concept of *verisimilitude of fresh talk*, a spoken voice style of contemporary commercial fiction cinema, which was constituted as a distinctive voice inside the cinematic verisimilitude. *The verisimilitude of fresh talk* consists of a colloquial speech that enhances accents and dialects, as well as uses improvisation and overlapping of voices as strategies to break with the norms of the cinematographic speech of the classic cinema, which aimed the intelligibility and clarity of the cinematographic dialogue. Therefore, we first intend to contextualize historically the course of the constitution of the spoken voice in the cinema, from the United States history

* Professora do curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutora em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). deboraopolski@gmail.com

to the characterization of the verisimilitude of fresh talk, defining its properties using examples of Brazilian films.

KEYWORDS:

Verissimilitude, dialogue, fresh talk.

INTRODUÇÃO

A sonoridade do mundo é a matéria-prima para a construção sonora cinematográfica contemporânea comercial de ficção. Em um primeiro momento, esta afirmação pode parecer incoerente dentro do ambiente da criação artística sonora do filme, pois o cinema é ilusão, ficção, história, criação e arte. Porém, a observação dos filmes contemporâneos comerciais de ficção revela indícios naturalistas/realistas que não podem ser ignorados e que são um ponto de partida para a existência do *verossímil da fala espontânea*. Este artigo utiliza os conceitos de naturalismo e realismo como algo similar ou próximo a um cotidiano e, por sua vez, o conceito de verossímil como uma redução entre os possíveis aceitos pelo senso comum, assim como postulado por Aristóteles, em 300 a.C. (METZ, 2007).

Segundo Xavier (2005), o cinema de Hollywood trabalha com uma representação naturalista da realidade. O autor usa esse termo relacionado a duas questões: à construção do espaço como uma “reprodução fiel das impressões imediatas do mundo físico” (Ibid., p. 42); e à forma de representação dos atores “que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”” (Ibid.). Também utiliza a palavra “naturais” pois compreende que existe um aspecto estilizado na criação cinematográfica, que é uma obra artística.

O *sound design* do filme é uma criação artística estilizada singular, que segue padrões postulados para o cinema, a partir de uma verossimilhança autossuficiente criada pela opinião comum, pelo efeito de *corpus* e pelo efeito de gênero (AUMONT et al., 2012, p. 141-147). Estes padrões postulados contêm vestígios naturalistas, que sugerem a observação do mundo como inspiração para a criação artística de um verossímil cinematográfico para a fala, o *verossímil da fala espontânea*. Esse novo verossímil, compreendido como uma atualização do conceito naturalista de verossimilhança, segue o mesmo preceito básico do naturalismo da cinematografia clássica explicado por Xavier (2005), mas utiliza uma abordagem diferente. Este artigo salienta o segundo aspecto apontado pelo autor, qual seja, o da interpretação dos atores que acontece a partir de

princípios naturalistas, refletindo sobre o sonoro cinematográfico em pontos específicos da história do cinema, com o objetivo de compreender como o verossímil cinematográfico sonoro da fala espontânea se consolidou no decorrer do tempo. Apresentando o percurso histórico da palavra falada no audiovisual, pretende-se demonstrar de que forma as expressões artísticas precedentes influenciaram a constituição do estilo de voz falada utilizada no cinema brasileiro de ficção comercial contemporâneo, denominado *verossímil da fala espontânea*, para, por fim, discorrer sobre as características deste verossímil.

PERCURSO HISTÓRICO DA VOZ FALADA NO AUDIOVISUAL

O cinema, como expressão artística contemporânea, aproximou-se de outras expressões precedentes, como a literatura e o teatro, com o propósito de apropriação de técnicas utilizadas e afirmação ideológica (AUMONT et al., 2012; CARROLL, 1996; XAVIER, 2005). Utilizando um exemplo para falar desta aproximação, é possível lembrar da afirmação de Châteauvert e Gaudreault (2001 p. 189) sobre uma prática da época denominada *segundo cinema*, quando se tornou comum a estratégia de fazer uma pose em frente à câmera para receber os aplausos do público, assim como acontecia no teatro. A explanação a seguir acompanha o percurso histórico da fala no cinema hollywoodiano comercial, para demonstrar que a forma de falar do personagem buscou influências em expressões artísticas como o teatro, o rádio e o romance literário para posteriormente desenvolver uma forma de falar cinematográfica.

Existem algumas evidências de que os diálogos dos primeiros filmes foram influenciados pelo estilo vocal utilizado no teatro, ou seja, foram influenciados por uma fala que utilizava formalismo, projeção e articulação corretas, almejando a perfeição da emissão vocal. Leitch (2013, p. 93) escreve que, nos anos 1930, Hollywood estava obcecada por obter prestígio cultural para as produções realizadas. No âmbito do diálogo, “isso significou que exceto por aqueles [diálogos] que eram exemplos de classes, etnicidade ou gêneros específicos, virtualmente era esperado que todos os personagens, em todos os filmes, falassem [...] como personagens de peças de teatro”¹. Portanto, qualquer expressão que não se enquadrasse nesse padrão era compreendida como um desvio, como algo artificial e não verossímil. No entanto, Leitch (2013) continua afirmando que parece reducionista ou equivocado falar sobre o diálogo cinematográfico a partir

da polarização entre teatro e cinema. Para o autor, “o diálogo do filme é criado por, pelo menos, três conjuntos de convenções: convenções naturalistas do discurso oral, convenções formais da linguagem literária, e convenções declamatórias de palestras e falas destinadas ao público” (Ibid., p. 90). Essas influências foram combinadas e não se manifestaram de forma isolada. Portanto, para compreender a trajetória da constituição da voz falada no cinema, além de considerar a influência do teatro como expressão artística precedente, talvez haja a necessidade de considerar a influência literária, a radialística, bem como, é claro, a experiência resultante das conversações diárias.

A voz falada começou a ser inserida no cinema de Hollywood seguindo uma norma padrão de fala, denominada “dicção transatlântica” (LEITCH, 2013). Esta forma de falar, na medida em que evitava a inclusão de regionalismos, tinha o objetivo de unificar a expressão, assim como o instituído espanhol neutro, que foi utilizado nas produções destinadas aos falantes de espanhol da América Latina. Guardadas as devidas proporções e discussões que dizem respeito a como essa suposta neutralidade foi e ainda é estruturada, foi esse o padrão inicial estabelecido, que se modificou paulatinamente, no decorrer do tempo.

No final da década de 1930, o rádio apareceu como uma forte influência na fala cinematográfica hollywoodiana. Para Leitch (2013, p. 94), “o declínio da dicção transatlântica como uma norma da performance” se deve ao sucesso do programa denominado *Amos ‘n’ Andy*, no qual dois atores representavam vocalmente 170 personagens, ou seja, criavam 85 personalidades vocais diferentes. A partir de então, a diversidade vocal começou a ser parte integrante das produções porque enquanto os filmes da década de 1930 utilizavam expressões, sotaques e dialetos para demarcar personagens desviantes, na década de 1940, essas expressões diversificadas foram incluídas na norma como um início da descaracterização do padrão clássico da fala.

Como consequência, na década de 1940, tornou-se comum a adaptação de romances para roteiros de filmes falados, pois a diversidade agregava flexibilidade e expressividade para a fala cinematográfica, incluindo as diversas classes sociais e grupos étnicos.

O movimento em direção à fala coloquial aconteceu aos poucos, seguindo influências dos mais variados gêneros e manifestações. Kozloff (2000) afirma que nas décadas de 1960 e 1970 os diálogos dos filmes dos Estados Unidos soavam mais naturais devido a uma provável influência francesa da *Nouvelle Vague*:

O diálogo era notavelmente mais coloquial, menos preocupado com ritmo, menos polido, mais mordaz e marcado por um ar de improvisação. O estilo de atuação era menos declamatório, rápido e mais *jogado fora*; a gravação das falas permitia sobreposição e um alto grau de inaudibilidade. (Ibid., p. 23)

Kozloff (2000) resume o percurso histórico da representação da voz falada no cinema, afirmando que, desde 1927 até os dias de hoje, houve uma mudança constante de estilo do diálogo cinematográfico, “um movimento em direção ao realismo, em direção ao mais coloquial, estilo naturalístico” (Ibid., p. 24), ou ao *verossímil da fala espontânea*.

Compreendendo que existem diversas formas de falar na cinematografia e que essas formas de falar são adaptadas a produções fílmicas diversas, primeiro, é importante entender o que diferencia estes diálogos, principalmente no quesito verossimilhança. Alguns compõem a diegese de forma mais verossímil, outros menos. Porém, considerando a liberdade da criação artística, o que seria uma fala cinematográfica não verossímil? Leitch (2013, p. 85) afirma que o “melhor exemplo de uma fala que parece não cinematográfica, [...] uma fala que parece um discurso em vez de alguém falando - é a fala arquitetada”. Para Berliner (2013, p. 111), “o diálogo soa planejado toda vez que nós podemos notar a presença do roteirista”. Nesses momentos, acontece uma alteração no estilo da fala, que deixa de ser condizente com a diegese estabelecida para a narrativa. Para Aumont et al. (2012, p. 135), a fala é um dos “materiais de expressão” que transforma a narrativa em algo verossímil. Nesse caso, é interessante refletir sobre como o diálogo dos personagens, como um material de expressão, se relaciona com a narrativa dos filmes para representar a realidade diegética de cada produção.

O diálogo cinematográfico e a diegese compõem uma relação complexa de imbricação, como pode ser visto ao comparar os filmes *Cidadão Kane* (1941) e *Casablanca* (1942). A comparação entre eles será feita no decorrer do texto, porém já é possível adiantar que estes dois filmes trabalham com aplicações diferentes quanto ao uso da fala como elemento estético comunicativo. Após a análise dos dois filmes, Kozloff (2000, p. 89) pergunta: “as impressões que temos dos filmes como um todo [...] foram confirmadas pela análise dos padrões dos diálogos. Ou foi o diálogo que originalmente criou essas impressões?”. A pergunta estimula a reflexão sobre a indissociabilidade entre a diegese e os materiais de expressão, assim como sobre a relevância das análises seccionadas de elementos constituintes do audiovisual. A fala, como material de expressão, é indissociável da diegese, sendo modelada em formatos diferentes de acordo com o objetivo

da narrativa, que no cinema comercial de ficção objetiva o coloquial e o espontâneo, criando uma estética que satisfaça à necessidade de escuta e associação imediata do espectador com algo previamente conhecido por ele.

Davis (2008) afirma que o diálogo cinematográfico é criado a partir do “naturalismo seletivo”. Para ele, existem três fatores que validam este argumento. Primeiro, as cenas nunca são apresentadas na íntegra. Normalmente, os inícios e os finais das conversas são cortados, mas o diálogo é criado para dar a impressão do contrário, para criar a impressão de que tudo que precisava ser dito foi dito. Segundo fator, o tédio da vida real é evitado, reduzindo as partes que aborrecem o ser humano, fazendo com que “as frases e ações da normalidade estejam lá, mas nunca na quantidade, no tamanho, com o tédio ou com muito da vida real” (Ibid., p. 55). Terceiro, o estilo se sobrepõe, mesmo que o estilo objetive a simulação de um realismo. Não é apenas um diálogo realista de conversas cotidianas, “tudo de fato serve a um propósito” (Ibid.). A conversa cotidiana entendida nesse trabalho como material bruto, que serve de inspiração para o diálogo cinematográfico, “é muito mais bagunçada do que nós provavelmente já tenhamos percebido” (Ibid., p. 4). Portanto, no cinema, a conversa cotidiana é organizada para se adequar ao estilo cinematográfico.

Davis (2008, p. 130) sustenta que o diálogo não precisa ser exatamente igual, copiar ou imitar as conversas diárias, afirmando que “exatidão não importa (embora consistência importe)”. Isso pode indicar que desde que exista coerência na performance vocal, a audiência não questiona a veracidade da performance, pois a diegese da ficção conduz o espectador a uma postura mais ou menos receptiva aos diferentes graus de naturalismo. Em histórias em quadrinhos, por exemplo, “algumas vezes existe uma divisão entre fala naturalista para o personagem principal ‘positivo’ e fala muito mais estilizada para os vilões” (Ibid., p. 138). No entanto, desde que haja vínculo e coerência entre os materiais de expressão e a diegese, a audiência não questiona o uso das palavras ou a forma de construir as frases dos diferentes personagens.

Segundo Berliner (2013, p. 103), “os diálogos dos filmes de Hollywood obedecem aos próprios costumes. Nós aceitamos isso de acordo com os termos de Hollywood, não de acordo com a realidade”. Todorov (1972, p. 12) afirmava que “os discursos não são regidos por uma correspondência com o referente, mas sim, por suas próprias leis”. Isso sugere que os *termos de Hollywood*, citados por Berliner (2013), se referem ao verossímil

cinematográfico em um contexto que não gera questionamentos sobre a realidade, mas sim, sobre o que se aceita por verossímil dentro do contexto cinematográfico.

Aumont et al. (2012, p. 141), ao tratar especificamente do verossímil cinematográfico, afirmam que “o verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”. Essas três relações são justificadas pelo autor a partir da diegese cinematográfica, dos *efeitos de corpus e gênero* e da relação silenciosa e cíclica de trocas que as comunidades estabelecem com o verossímil.

Recordando a distinção de Aumont et al. (2012) entre o realismo dos materiais de expressão e o realismo temático dos filmes, aquele corresponde ao estilo postulado para a diegese, que estabelece o verossímil cinematográfico. Para Aumont et al. (2012, p. 135), “o ‘realismo’ dos materiais de expressão cinematográficos não passa de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas”. Considerando as várias estéticas e formas de cinema já praticadas, que incluem a época do cinema preto e branco, do cinema colorido e a época dos musicais, é possível perceber que o “seu realismo se modificou singularmente com o correr dos anos” (Ibid., p. 135). Porém, o cinema clássico nunca deixou de ser considerado verossímil. Mesmo que o público de hoje não identifique o filme da década de 1950 como tal, na época em questão o cinema era considerado uma representação de um possível real, ou seja, era verossímil.

Estando o verossímil conectado à época e ao espaço da narrativa, ele está integrado ao processo histórico, no sentido de que é compreendido a partir do que já foi realizado, o que significa que “será considerado verossímil o que já se viu em uma obra anterior” (AUMONT et al., 2012, p. 143). É uma questão de reiteração do discurso que cria o *efeito de corpus* que, por sua vez, “permite, pela permanência de um mesmo referente diegético e pela recorrência de cenas ‘típicas’, consolidar o verossímil de filme em filme” (Ibid., p. 147). O *efeito de corpus* é reforçado a cada vez que uma produção opta por aproximar-se do verossímil cinematográfico aplicado por determinado grupo. Portanto, o *efeito de corpus* também é reforçado pelo *efeito de gênero*. Enquanto alguns gêneros fílmicos possuem bastante diálogo e procuram utilizar as convenções do verossímil naturalista cinematográfico, outros estabelecem relações diferentes com o elemento da fala. Conforme Aumont et al. (2012, p. 147, grifo do autor), “se o verossímil é um

efeito de corpus, será mais sólido dentro de uma longa série de filmes próximos - tanto em expressão quanto em conteúdo [...], como é o caso dentro de um gênero”.

Os diálogos nos gêneros fílmicos também se modificam a partir das mudanças da forma de falar das comunidades, pois é a partir da atualização dessas relações que ocorre a atualização do verossímil cinematográfico. Sapir (1927, p. 897) considera que “a voz é um fenômeno individual, bem como um fenômeno social”, portanto, é importante entender que a questão do verossímil na voz também é um assunto social que é modificado de acordo com a época, os costumes e as relações interpessoais. Ainda para Sapir (1927, p. 897), uma voz pode ser extremamente agradável, mas é a “sociedade que a tornou agradável”. O autor denomina essa característica de “simbolismo inconsciente”, afirmando que as palavras adquirem significado a partir da relação entre os sons emitidos e os indivíduos porque “no plano linguístico os sons não tem significado [*sic*].” (Ibid., p. 902). Além disso, o autor reforça que o significado é atribuído a partir de uma espécie de congruência entre os falantes, portanto, também haveria uma espécie de congruência de expectativa entre a audiência e os personagens. Para Aumont et al. (2012, p. 141), “o sistema do verossímil esboça-se sempre em função das conveniências”, sendo uma espécie de “imperativo categórico”, pois o verossímil é seguido como uma espécie de dogma, no sentido de ser um símbolo social compartilhado por uma população grande, ou por uma geração, sem discussão sobre a sua essência.

Aumont et al. (2012, p. 141) reforçam o conceito de dogma quando relatam que as “regras, tacitamente reconhecidas pelo público, são aplicadas, mas jamais explicadas, de forma que a relação de uma história com o sistema do verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, uma relação muda”. Talvez a falta de discussão a respeito do conteúdo do verossímil aconteça devido ao fato de que ele se constitui a partir do cotidiano, por uma relação cíclica, na qual o diálogo cinematográfico se utiliza do ambiente diário da audiência, assim como serve de estímulo para a criação de novas performances vocais e linguagens urbanas. A incorporação de informações cotidianas usuais atualiza o verossímil cinematográfico já existente, modificando-o paulatinamente de forma imperceptível.

A editora de diálogos Gillian Dodders comenta que costuma projetar o som da fala em pensamento para compreender como a frase deve soar e para saber se a fala está funcionando. Esta técnica nada mais é do que a realização do trabalho de edição de diálogos a partir da projeção do que o editor de diálogo entende como adequado para aquela

performance, ou seja, a partir da própria experiência de vida com as conversações diárias (apud PAULETTO, 2012, p. 135-136). Outra questão relativa ao ciclo de trocas entre o diálogo cinematográfico e o ambiente de conversação diária pode ser percebida quando Pauletto (2012) afirma que é importante os profissionais compartilhem da mesma linguagem cinematográfica, mas, para além disso, é importante compartilhar da mesma visão sonora de mundo. Se as impressões de mundo que os profissionais partilham são diferentes, haverá uma incompatibilidade de compreensão do que é apropriado ou não para a performance vocal. Essas questões estão relacionadas com quais experiências ou comportamentos restaurados, usando o conceito de Schechner (2002, p. 22), cada uma das pessoas resgata para avaliar o quão apropriado a performance vocal é para o personagem. Apesar de existirem vários tipos de performance, a performance esperada na estética cinematográfica comercial de ficção é aquela que suaviza as barreiras entre o fingir e o ser, confundindo os limites que separam um evento do outro, ou seja, o que foi definido por Schechner (2002, p. 149) como performance realística. Isso quer dizer que é difícil estabelecer uma barreira entre a vida cotidiana e a performance, também porque uma serve de material para a criação do verossímil da outra.

Parece, portanto, que o diálogo no cinema provê uma sensação de conforto ao espectador, ao passo que aplica na estética cinematográfica convenções diárias da linguagem, atualizando o previamente convencionado como verossímil, que se originou a partir de outras expressões artísticas como o teatro e a literatura. Sendo o verossímil um estilo postulado para a diegese clássica, constituído mediante os materiais de expressão com o intuito de alcançar os objetivos artísticos da representação, ou seja, sendo o verossímil um conjunto de convenções, é importante entender quais são essas convenções que resultam no diálogo cinematográfico das ficções comerciais contemporâneas, ou no *verossímil da fala espontânea*.

O VEROSSÍMIL DA FALA ESPONTÂNEA E SUAS CARACTERÍSTICAS

O formato de diálogo do cinema clássico tinha como objetivo uma fala inteligível, para isso utilizava quatro convenções básicas a fim de realizar uma comunicação clara e efetiva da mensagem. Na primeira, as falas individuais estavam sempre contribuindo para a compreensão de uma ideia maior em torno da narrativa. Na segunda, os personagens se comunicavam efetivamente. Na terceira era proibido a existência de falhas, o que, de certa forma, seria apenas um reforço da segunda convenção. A quarta, por sua vez,

dizia que deveria existir um objetivo claro, relacionado com a proposta da narrativa, para violar uma dessas três regras, e esse objetivo deveria ser revelado em algum momento para o espectador (BERLINER, 2013).

Como já foi visto, o estilo da voz falada no cinema se modificou no decorrer dos anos, o que fez com que a característica da inteligibilidade deixasse de ser preponderante em detrimento de outras propriedades, como a verossimilhança espontânea. Sendo assim, alguns realizadores procuraram estratégias para criar um traço diferencial e para enfatizar o verossímil espontâneo do diálogo cinematográfico. Essas estratégias compartilham do objetivo de romper com as convenções da inteligibilidade clássica.

Berliner (2013) sustenta que John Cassavetes foi um dos diretores que procurou subverter as convenções do diálogo cinematográfico em busca de uma impressão de fala espontânea. Uma das características da espontaneidade é a impressão de que existem ajustes sendo feitos durante a fala, ou melhor, a impressão de que as falas estão sendo criadas no momento em que estão sendo pronunciadas; impressão esta que pode gerar um discurso desorganizado, assim como acontece com a fala cotidiana. Davis (2008, p. 2) escreve que durante a fala cotidiana “nós estamos improvisando nossos pensamentos - ou pelo menos nosso modo de expressá-los”. Portanto, quando a fala cinematográfica se aproxima dessa fala de formato improvisado, “violando as convenções do diálogo do filme, este [o diálogo] soa tão ineficiente e desconexo quanto um discurso real” ou espontâneo. A fala espontânea (*fresh talk*), de acordo com Goffman (1981, p. 146), é “a formulação em tempo real de um texto em curso, sob a exigência de resposta imediata”, ou seja, são os diálogos que acontecem diariamente sem uma reflexão prévia sobre a forma de abordar o assunto, ou sem uma reflexão prévia consciente sobre a forma da fala utilizada para comunicar a mensagem. No entanto, após formular o conceito, Goffman (1981) questiona se realmente haveria algo que pudesse ser chamado de fala espontânea. Ainda, considera que mesmo nas falas cotidianas que necessitam de resposta imediata, ou que são uma resposta imediata à alguma fala espontânea, existe um tempo, ainda que muito pequeno, de preparação, em que “o falante formula as unidades do discurso como uma frase sentencial antes de codificá-las em som” (Ibid., p. 227). Considerando essa reflexão, no contexto da interpretação teatral ou cinematográfica, a fala não é espontânea, pois o texto é conhecido previamente, mas a impressão de fala espontânea, ou o verossímil espontâneo similar à experiência das conversações diárias, pode ser criada a partir da utilização de algumas técnicas ou conjunto de convenções.

O verossímil da fala espontânea é criado com base em diversas transgressões das convenções estabelecidas para o diálogo da narrativa clássica. Cada realizador procura uma estratégia própria para romper com estas convenções. No entanto, todas as estratégias têm o objetivo comum de romper com o princípio básico da completa inteligibilidade. As estratégias mais encontradas são: a utilização de distúrbios da fala, de regionalismos ou dialetos específicos, muitas vezes, a partir do improvisado; e a sobreposição de vozes dos personagens, que resulta na audição de mais de uma voz ao mesmo tempo.

Woody Allen, por exemplo, utiliza a estratégia da gagueira como um obstáculo para a inteligibilidade do diálogo, mas também como uma forma de criação da personalidade do personagem. No caso desse cineasta, a gagueira é um estilo próprio do autor como ator e como diretor, pois essa estratégia pode ser observada não apenas nos personagens que ele interpreta, mas também nos personagens que ele dirige, que, de modo geral, são seus alteregos. O filme *Meia-noite em Paris* (2011), dirigido por Woody Allen, apresenta Gil (Owen Wilson), um escritor de roteiros de Hollywood, apaixonado pela década de 1920 da França. Esse personagem gagueja porque está envolvido em situações que ele mesmo não consegue compreender. A gagueira, nesse caso, cria uma personalidade que, por falta de assertividade, não transmite confiança para os outros personagens. No filme *Amante a domicílio* (2013), Woody Allen representa o personagem de um cafetão, utilizando a gagueira também sem o objetivo de apresentar um personagem com distúrbio de fala, mas para compor um personagem atrapalhado e, ao mesmo tempo, prolixo, envolvido em situações cômicas.

Defendendo outra postura, Cassavetes pretendia que as transgressões fossem criadas pelos atores, porque “ele acredita que os atores vão descobrir nuances e significados escondidos no roteiro somente se eles não traírem a própria intenção autoral e se os atores não se sentirem limitados pela sua direção” (BERLINER, 2013, p. 110). Cassavetes apostava na contribuição do ator para a criação da forma da fala.

Peberdy (2013, p. 208) lembra que, para Goffman, a voz “é uma combinação do que é criado [*given*] (encenado intencionalmente) e do que é pertencente [*given off*] (não intencional)”. De acordo com Goffman (1959, p. 2), a parte intencional envolve “signos verbais ou seus substitutos que o indivíduo usa de forma consciente unicamente para transmitir a informação que ele e os outros compartilham como relacionados aos símbolos”. Já a parte não intencional comporta “uma ampla gama de ações que podem ser consideradas sintomáticas do ator” (Ibid., p. 2), ou seja, aparecem no decorrer da

fala mas não são premeditadas. Portanto, a primeira forma de expressão, essa que é encenada intencionalmente, se relaciona ao simbólico, pois é uma atividade expressiva realizada a partir dos comportamentos aprendidos, convencionados e praticados nas comunidades. A segunda, por outro lado, por emergir de forma não intencional durante a comunicação, é composta por signos que são indissociáveis do emissor, e que, devido a esse mesmo motivo, são fortes índices da personalidade do falante. Sendo assim, durante a performance vocal, na medida em que a linha que separa o ator do personagem é minimizada, ou inclusive deixa de existir, a fala cinematográfica se aproxima da fala espontânea, no sentido formulado por Goffman (1981).

Naremore (1988) chama de performance biológica a ação do ator de incorporar na performance alguma particularidade própria da voz, como uma desordem de emissão vocal por exemplo. Esse estudioso concorda que existem elementos na performance do ator que emergem naturalmente do ser humano e afirma que “toda a atuação tem uma dimensão biológica e a biologia frequentemente contribui de forma muito poderosa para com a atuação teatral” (ibid., p. 20). Para Cassavetes, uma das melhores formas de fazer com que o diálogo soe verossímil é impedir a identificação “das diferenças entre as digressões verbais do ator e as digressões verbais do personagem” (BERLINER, 2013, p. 111). Considerando a busca pela imperfeição na performance, é interessante ressaltar que além de se recusar a direcionar os atores, para que eles falassem “as suas linhas com uma incerteza de improvisação semelhante ao que alguém poderia ouvir na fala real” (ibid., p. 110), Cassavetes tinha uma predileção pela contratação de não atores, “com o objetivo de evitar a confiança e a segurança dos atores” (ibid., p. 114) durante as interpretações. Para John Grierson, um dos principais nomes da escola inglesa de documentários, “o ator ‘nativo’ (o que desempenha seu próprio papel, portanto, não desempenha é sempre o melhor” (apud AUMONT et al., 2004, p. 72-73). Para Berliner (2013, p. 114), “entre a indecisão real dos atores de Cassavetes e a aparente improvisação das falas, seus filmes mesclam arte e realidade como uma mistura incontrolável da identidade própria dos atores com a identidade dos personagens encenados”.

Outra característica do *verossímil da fala espontânea* é a sobreposição de vozes durante o discurso, ou seja, quando os personagens não esperam a finalização de uma frase para iniciar a pronúncia da próxima, ao contrário, interagem de forma acelerada, interrompendo as frases do personagem com o qual contracenam. Sobre essa prática, Kozloff (2000, p. 76) escreve que “a sobreposição de falas é usada para criar texturas

realísticas ou confusão cômica”. Nesse caso, a autora se refere a sobreposições contínuas em que o espectador não consegue ou tem dificuldades para acompanhar o texto por causa da sobreposição. Nos outros casos, em que as sobreposições não são contínuas e intensas, ou seja, quando as sobreposições permitem que o espectador acompanhe o texto falado da cena, elas podem ter mais de um significado. A sobreposição pode ser amigável porque “em alguns casos completar a frase de outra pessoa pode ser uma contribuição amigável” (Ibid., p. 75) ou transgressora, pois “silenciar alguém fisicamente é um ato explícito de dominância” (Ibid., p. 77).

Thomas (2013) sustenta que a sobreposição de vozes é uma forma de superimposição, que pode ser uma leve intrusão verbal ou uma sobreposição completa. O autor propõe duas categorias definidas, de acordo com o número de sílabas sobrepostas de cada frase. Para ele, “intrusão verbal” são as sobreposições curtas, as que não ultrapassam um máximo de duas sílabas. Essas sobreposições seriam “a forma mais simples de sobrepor o diálogo, como uma leve interrupção de uma palavra da frase anterior” (Ibid., p. 126). Por outro lado, a “sobreposição” seria quando elas acontecem por mais tempo e são superiores a duas sílabas, pois nesse caso o resultado é a audição de duas frases de forma simultânea.

A sobreposição como forma de intrusão verbal tem caráter positivo pois simboliza o interesse do ouvinte ou do personagem que contracena. Quando um personagem fala sozinho por algum tempo sem nenhuma interjeição, como “é claro”, “a-ham” ou qualquer outra forma de expressão vocal produzida pelo personagem com o qual contracena, a audiência pode entender a conversa como algo entediante. O efeito do total silêncio do ouvinte-interlocutor causa estranhamento, pois as reações verbais fazem parte da interação, “nós somos ensinados que esses atos [interrupções] são falta de educação, mas nós fazemos isso todo o tempo e muito frequentemente eles não soam mal-educados” (DAVIS, 2008, p. 3).

Diversos realizadores cinematográficos utilizam a sobreposição de fala de modo frequente e corriqueiro. Orson Welles é um diretor reconhecido pelo uso de sobreposição de vozes como um estilo do autor. No filme *Cidadão Kane* (1941), “33% das falas são afetadas por sobreposição de diálogos” (THOMAS, 2013, p. 129). Quando comparada com outra produção realizada na mesma época, a informação sobre a quantidade de sobreposição se torna uma peculiaridade. Kozloff (2000) argumenta que existem grandes diferenças entre os diálogos cinematográficos de *Cidadão Kane* e *Casablanca* (1942).

Enquanto este apresenta um diálogo clássico, marcado por conversas curtas, onde todos os personagens são “artificialmente educados, nunca interrompendo ou sobrepondo ninguém” (KOZLOFF, 2000, p. 88), *Cidadão Kane* trabalha com sobreposições, com diálogos “caóticos, muitos deles sobrepostos, quase inaudíveis [...] o tempo das conversas varia muito [...] ideias complexas são expressadas através de sentenças estruturadas de forma complexa” (Ibid.).

Em *Cidadão Kane*, a sobreposição acontece não apenas em situações de discussões, como aos 34’, quando Kane chega ao jornal pela primeira vez; em 37’, na discussão entre Kane e Carter sobre a inclusão de notícias consideradas escândalo; ou em 1h07’ quando a senhora Kane descobre que o marido dela tem uma amante. Também acontece em situações como aos 38’30”, quando Leland corrige Kane sobre a utilização duplicada do pronome “eu”; em 49’10”, quando Thompson revela que Leland está no hospital; e, em 50’, no início da conversa entre Leland e Thompson sobre Rosebud e charutos. Refletindo sobre esses pontos, verifica-se que são sobreposições de difícil justificativa, quer dizer, qual seria o objetivo de sobrepor assuntos como Rosebud e charuto? Esses exemplos mostram que muitos dos casos de sobreposição de voz que ocorrem em *Cidadão Kane* são arquitetados com o intuito de criar e enfatizar a sobreposição como elemento estrutural daquela cinematografia. A audiência, por sua vez, não analisa a função de cada sobreposição, mas pode compreender que o diálogo é mais descontraído ou menos submetido às regras formais clássicas. Já em *Casablanca*, mesmo em situações em que a sobreposição seria corriqueira, como na discussão entre Rick e o possível cliente na entrada no café, aos 9’50”, ela não acontece. Os personagens sempre aguardam a finalização das falas dos interlocutores, para então se manifestar de forma intercalada.

A prática da sobreposição de falas no cinema foi inspirada nas técnicas realizadas na Broadway, entre as comédias da década de 1920. Nessa época, no entanto, a sobreposição não era realizada de forma livre e improvisada, mas sim com controle rígido sobre a emissão. Para a montagem da peça denominada *The Front Page*, por exemplo, havia indicações específicas sobre “as linhas que deveriam ser faladas de forma simultânea e sobre qual palavra ou sílaba os atores deveriam usar como parâmetro para iniciar a fala”. (THOMAS, 2013, p. 127)

Assim como neste exemplo da Broadway, o diretor Orson Welles também controlava a forma como a sobreposição das falas deveria ser realizada. Thomas (2013) escreve que

Welles entendia a direção da sobreposição de vozes da mesma forma que um maestro conduz uma orquestra, quando é necessário “guiá-los para que a sílaba certa venha no momento certo” (Ibid., p. 126). A interrupção nunca deveria acontecer no mesmo momento da pronúncia de outra sílaba, mas sim, nos momentos de intersecção, entre as sílabas ou entre as palavras. Com a intenção de criar uma impressão de desordem sonora espontânea, uma sensação de caos vivenciado na realidade, Welles alternava três propostas de ritmos para os diálogos, “pausas entre as falas, sequências instantâneas de falas e sobreposição de falas” (Ibid., p. 129). Até mesmo nas adaptações de Shakespeare, produções que poderiam estar mais próximas da proposta da inteligibilidade clássica do diálogo cinematográfico, Welles utilizava a técnica de sobreposição em busca do *verossímil da fala espontânea*. Em *Falstaff - o toque da meia noite* (1965), a sobreposição dos diálogos “gera uma sensação de conversação natural e essa técnica é aplicada [neste filme] muito mais nos momentos de prosa do que nos momentos de verso (quase 2/3 das falas do filme são realizados em prosa)” (THOMAS, 2013, p. 134).

Ao comparar Cassavetes com Welles, é possível observar que duas técnicas divergentes por natureza alcançam o mesmo objetivo: a representação do *verossímil da fala espontânea*. Enquanto a técnica do improviso utilizada por Cassavetes era aplicada preferencialmente com atores não profissionais, oferecendo liberdade máxima aos intérpretes para criarem os personagens e improvisarem de acordo com um referencial próprio, a técnica de sobreposição explorada por Welles pressupunha um controle total da interpretação, com marcas específicas para a pronúncia das falas, que deveriam ser articuladas com durações predeterminadas.

O diálogo cinematográfico, portanto, pode ser modelado por técnicas diversas para o alcance de qualquer opção estética desejada. No caso da busca pelo *verossímil da fala espontânea*, a utilização consistente de qualquer uma das propriedades citadas pode criar uma performance vocal sólida e coerente com a narrativa e o personagem, gerando a impressão de fala espontânea.

Essas características utilizadas para romper com a inteligibilidade da narrativa clássica - quais sejam, a utilização de distúrbios da fala, de expressões regionais ou dialetos, muitas vezes deixando que elas surjam dos próprios atores a partir do improviso, e a utilização de sobreposição de vozes dos personagens - são encontradas na performance vocal dos personagens nos filmes brasileiros como *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (2006), na série televisiva *Cidade dos Homens* (2002-2007), *Antônia* (2006), na

série televisiva *Antônia* (2006-2007), *Tropa de Elite* (2007), *Era uma vez...* (2008), *Linha de passe* (2008), *5x favela, agora por nós mesmos* (2010), *Tropa de Elite II: o inimigo agora é outro* (2011) e *Alemão* (2014). Observando a produção brasileira dos últimos 15 anos, ainda é possível perceber que as características do *verossímil da fala espontânea* são utilizadas não apenas em filmes que compartilham da temática criminalista e do tráfico de drogas. Produções como *Carandiru* (2003), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *Besouro* (2009), *Cine Holliúdy* (2012), *O lobo atrás da porta* (2013) e *Que horas ela volta?* (2015) possuem traços que também refletem essa estética. Parece que o contexto da produção cinematográfica brasileira do cinema pós-retomada (BENTES, 2007), ou seja, posterior ao filme *Cidade de Deus*, refletiu em um cinema com performances vocais que compartilham destas características comuns e peculiares, como será exemplificado a seguir.

Cidade dos Homens compartilha com *Antônia* da estética do improviso. Estas duas produções ainda têm a característica de trabalhar com atores não profissionais, pessoas que possuem algum tipo de vínculo com a comunidade representada na ficção. Para Nagib (2002, p. 16), *Central do Brasil* (1998) foi uma produção cinematográfica que, além de ser uma referência para o período da retomada, iniciou uma atitude que se tornou corriqueira, a de “cineastas procedentes de classes dominantes [que] dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular”. Essa atitude é vista já na cena inicial do filme, que apresenta pessoas analfabetas ditando cartas para a personagem representada por Fernanda Montenegro. *Antônia* e *Cidade dos homens* também apresentam interesse em olhar para as classes menos favorecidas e para a cultura popular, buscando relacionar o ator, o personagem e o local representado na narrativa.

Christian Duurvoort (2007), preparador de elenco do filme *Cidade dos Homens*, explica em entrevista disponível on-line que “o fato dos atores pertencerem ao universo retratado facilita o trabalho da direção na medida em que eles correspondem imediatamente à expectativa do público quanto à imagem que se tem do lugar a ser retratado”. Mais uma vez, tanto em *Antônia* quanto em *Cidade dos homens*, os personagens da história apresentam marcas vocais próprias, ou convenções sociolinguísticas que são utilizadas de forma espontânea e autêntica na representação. Nesses casos, quanto mais espaço para a performance biológica (NAREMORE, 1988) na criação do personagem, maior será a probabilidade de inserção das marcas vocais de pertencimento e a aproximação da

forma de falar com o *verossímil da fala espontânea*. No filme *Cidade dos Homens*, os personagens Acerola e Laranjinha já possuíam prévia experiência com atuação, pois a série televisiva de mesmo nome começou em 2002. Ainda assim, os personagens preservam a espontaneidade como um estilo, utilizando as marcas vocais de pertencimento e permitindo que a forma da fala fosse utilizada na produção como uma estratégia narrativa.

Apesar de também ser um filme de ação, *Besouro* possui contexto diverso dos dois exemplos anteriores. O filme narra a lenda de Besouro Mangangá, um exímio capoeirista do Recôncavo Baiano, que nasceu no início dos anos 1900 e tinha o corpo fechado. A performance vocal dos personagens apresenta propostas individualizadas de acordo com a natureza de cada personagem. Os personagens que se dividem entre o humano e o sagrado, ou seja, os orixás e o protagonista Besouro, compartilham de uma voz estilizada para representar o sobrenatural. A performance vocal dos outros personagens humanos segue o *verossímil da fala espontânea*, considerando o sotaque e o dialeto local e incorporando as interjeições como marcas vocais de pertencimento à comunidade. Para tanto, a seleção de atores foi realizada em cidades do interior do estado da Bahia, buscando residentes locais com vínculo prévio à cultura da capoeira, como é o caso de Ailton Carmo que interpreta o Besouro, o personagem principal, e os atores que interpretam Mestre Alípio, Dinorá e Quero-Quero.

Essas produções cinematográficas utilizam a forma de falar como um estilo, incitando o improvisado para que as marcas vocais dos atores possam emergir durante a fala, mesmo que estas tenham sido previamente roteirizadas. O resultado da utilização dessas estratégias seria uma aparência forte e persuasiva de fala espontânea, que agrega verossimilhança e credibilidade à história. Este é o efeito do *verossímil da fala espontânea*.

A partir da reflexão sobre esse pequeno número de filmes brasileiros, é possível deduzir que existe um maior interesse na espontaneidade da fala no audiovisual, tanto por parte da audiência quanto por parte dos realizadores. Considerando a ampla distribuição e o alcance nacional desses filmes citados, é possível supor que eles não são exemplos de casos isolados. Torna-se evidente que a estética vem sendo utilizada e, portanto, além de ser importante para a categorização desse grupo de produções audiovisuais contemporâneas, serve como parâmetro de comparação para a apreciação de outras produções contemporâneas. Sendo assim, talvez a existência deste conjunto de filmes, que apresenta a performance realística (SCHECHNER, 2002), tenha formado um *corpus* capaz de

atualizar o verossímil da fala do cinema ficcional brasileiro. Em 2002, as leis do verossímil para o diálogo cinematográfico ainda não tinham sido identificadas e, portanto, o discurso de *Cidade de Deus* foi considerado inovador, nos termos levantados por Todorov (1972, p. 15), que considerava novos “os discursos cujas leis da verossimilhança ainda não tenham sido percebidas”. Hoje, estas leis já foram suficientemente replicadas a ponto de ter criado um *corpus*. Portanto, é possível que, a partir da apreciação deste conjunto de filmes, o *verossímil da fala espontânea* tenha sido modelado e a audiência aguarde que as produções brasileiras cinematográficas comerciais de ficção, que compartilham de estrutura similar, apresentem o mesmo verossímil na performance vocal dos personagens.

REFERÊNCIAS

- ALEMÃO. Direção: José Eduardo Belmonte. São Paulo: RT Features, 2014. DVD (90 min), son., color.
- AMANTE a domicílio. Direção: John Turturro. Nova York: Antidote; Covert, 2013. DVD (90 min), son., color.
- ANTÔNIA. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Coração da Selva; Globo Filmes, 2006. DVD (90 min), son., color.
- ANTÔNIA. Vários diretores. São Paulo: O2; Rede Globo, 2006-2007. Série (10 ep.), son., color.
- AUMONT, Jaques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8 - n.15 - p. 242-255 - jul./dez. 2007.
- BERLINER, Tood. Killing the writer: movie dialogue conventions and John Cassavetes. In: Jaeckle, Jeff. (Ed.). *Film dialogue*. New York: Columbia University Press, 2013. p. 103-115.
- BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. São Paulo: Globo filmes; Mixer, 2009. DVD (94 min), son., color.
- CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. São Paulo: BR Petrobras; Columbia TriStar, 2003. DVD (145 min), son., color.
- CARROLL, Noel. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Flagstaff: Warner Bros, 1942. DVD (102 min), son., color.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Arcoverde: Audiovisual Development Bureau; Ministério da Cultura, 1998. DVD (113 min), son., color.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Califórnia: RKO Radio Pictures; Mercury, 1941. DVD (119 min), son., preto e branco.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Rio de Janeiro: O2; VideoFilmes, 2002. DVD (130 min), son., color.

CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli. São Paulo: Fox Filmes; Globo Filmes, 2007. DVD (106 min), son., color.

CIDADE dos Homens. Vários diretores. Rio de Janeiro: 2002-2007. Série (23 ep.), son., color.

CINE Holliúdy. Direção: Halder Gomes. São Paulo: Downtown Filmes; RioFilme, 2012. DVD (91 min), son., color.

5X FAVELA, agora por nós mesmos. Direção: Cacau Amaral; Cadu Barcelos; Luciana Bezerra et al. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2010. DVD (96 min), son., color.

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREAU, André. The noises of spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. (Eds.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 183-191.

DAVIS, Ribs. *Writing dialogue for scripts*. Londres: A&C Black, 2008.

DUURVOORT, Christian. *Cidade dos homens (2006)*. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/fZMYaJ>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

ERA uma vez... Direção: Breno Silveira. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes; Globo Filmes, 2008. DVD (117 min), son., color.

FALSTAFF - o toque da meia noite. Direção: Orson Welles. Barcelona: Internacional Films; Alpine Films, 1965. DVD (119 min), son., preto e branco.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.

_____. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogue*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000.

LEITCH, Thomas. You talk like a character in a book: dialogue and film adaptation. In: Jaeckle, Jeff. (Ed.). *Film dialogue*. New York: Columbia University Press, 2013. p. 85-100.

LINHA de passe. Direção: Walter Salles; Daniela Thomas. São Paulo: MRC; Pathé Pictures International; Videofilmes, 2008. DVD (113 min), son., color.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Paris: Mediapro; Versátil Cinema; Gravier Productions, 2011. DVD (94 min), son., color.

- METZ, Christian. O dizer e o dito no Cinema: Ocaso de um verossímil? In: _____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 225-243.
- NAGIB, Lucia. **O cinema da retomada depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.
- O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. São Paulo: Gullane; Caos Produções Cinematográficas; Miravista, 2006. DVD (104 min), son., color.
- O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Rio de Janeiro: Gullane, 2013. DVD (101 min), son., color.
- PAULETTO, Sandra. The sound design of cinematic voices. In: POWER, Dominic. (Ed.). **The new soundtrack**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 127-142.
- PEBERDY, Donna. Male sounds and speech affectations: voicing masculinity. In: Jaeckle, Jeff. (Ed.). **Film dialogue**. New York: Columbia University Press, 2013. p. 203-220.
- QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: Gullane; África Filmes; Globo Filmes, 2015. DVD (112 min), son., color.
- SAPIR, Edward. Speech as a personality trait. **The American Journal of Sociology**, Chicago, v. 32, n. 6, p. 892-905, 1927.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción. In: TODOROV, Tzvetan et al. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. p. 11-15.
- THOMAS, François. Orson Welles' trademark: overlapping film dialogue. In: Jaeckle, Jeff. (Ed.). **Film dialogue**. New York: Columbia University Press, 2013. p. 126-139.
- TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções; Posto 9; Feijão Filmes, 2007. DVD (115 min), son., color.
- TROPA de Elite II: o inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2011. DVD (115 min), son., color.
- XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

NOTAS

- 1 Todas as traduções foram realizadas pela autora.

Artigo recebido em: 14 de julho de 2017.

Artigo aceito em: 02 de março de 2018.