

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Interações Midiáticas

Flávia Affonso Mayer

**IMAGEM COMO SÍMBOLO ACÚSTICO:
a semiótica aplicada à prática da audiodescrição.**

Belo Horizonte
2012

Flávia Affonso Mayer

**IMAGEM COMO SÍMBOLO ACÚSTICO:
a semiótica aplicada à prática da audiodescrição.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Julio Pinto

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M468i Mayer, Flávia Affonso
Imagem como símbolo acústico: a semiótica aplicada à prática da
audiodescrição / Flávia Affonso Mayer. Belo Horizonte, 2012.
145f.: il.

Orientador: Júlio Pinto
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Registros sonoros. 2. Cinema. 3. Deficientes visuais. 4. Cognição. 5.
Fenomenologia. I. Pinto, Júlio. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 681.84

Flávia Affonso Mayer

**IMAGEM COMO SÍMBOLO ACÚSTICO:
a semiótica aplicada à prática da audiodescrição.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Prof. Dr. Julio Pinto (Orientador) – PUC Minas

Prof. Dr. Eduardo de Jesus – PUC Minas

Prof.^a Dr.^a Vera Santiago – UECE

Belo Horizonte, 16 de fevereiro de 2012.

A todos aqueles que me estimulam a ver além do meu olhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Julio Pinto pela orientação, disponibilidade e generosidade em compartilhar seu conhecimento.

Manifesto especial gratidão às pessoas que se envolveram neste projeto, seja como entrevistados, colaboradores ou pesquisadores, propiciando uma melhor compreensão do universo das pessoas com deficiência visual e da audiodescrição, contribuindo de forma tão valiosa para a realização desta pesquisa.

Meu agradecimento afetuoso aos meus pais, amigos, familiares e ao meu amor, pelo grande apoio ao longo desta caminhada e por acreditarem, tanto quanto eu, neste projeto.

RESUMO

A esta dissertação coube refletir sobre as relações que envolvem o dispositivo da audiodescrição - modalidade de tradução intersemiótica que visa promover acessibilidade a pessoas que encontram dificuldades cognitivas no consumo de informações visuais. O estudo se desenvolveu a partir da busca de entendimento a respeito das características e do contexto histórico do deficiente visual, principal receptor a que a audiodescrição se destina. Para tanto, a pesquisa abordou temas como lugar de fala, leitor-modelo, dispositivo, cognição, fenomenologia, tradução, tradução intersemiótica, além de estudos sobre o som. Para uma abordagem um pouco mais empírica, foram apresentadas algumas das impressões colhidas ao longo do primeiro ano do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido* em que, a partir da seleção e audiodescrição de curtas-metragem, foram experimentadas diretrizes de roteirização e locução junto a um público formado por deficientes visuais brasileiros. A partir dos relatos colhidos, foi possível esboçar um melhor entendimento sobre o universo da audiodescrição e dos deficientes visuais, reunindo, assim, material para as pesquisas na área.

Palavras-chave: Audiodescrição. Cinema. Deficiência visual. Acessibilidade. Cognição. Fenomenologia. Leitor pressuposto. Dispositivo. Territorialização.

ABSTRACT

This dissertation reflects on the relationships involving the dispositive of audio description –an intersemiotic translation mode that aims to promote accessibility to people who have cognitive difficulties in the use of visual information. The study grew out of the search for understanding the characteristics and the historical context of the visually impaired, the main receiver that audio description is intended. To this end, the survey addressed topics such as place of speech, model reader, dispositive, cognition, phenomenology, translation, intersemiotic translation and studies about sound. For a more empirical approach, we presented some of the impressions gathered during the project *Cinema in the Ear* where, from audio description and the selection of short films, were experienced guidance for this type of routing along with an audience of Brazilians visually impaired. From the accounts collected, it was possible to build a better understanding of the universe of audio description and the visually impaired, reaping material for research in this area.

Keywords: Audio description. Cinema. Visual impairment. Accessibility. Cognition. Phenomenology. Presupposed reader. Dispositive. Territorialization.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 DEFICIÊNCIA VISUAL E AUDIODESCRIÇÃO	22
2.1 Audiodescrição.....	23
2.1.1 Breve panorama sobre a audiodescrição no mundo	24
2.1.2 Breve panorama da audiodescrição no Brasil.....	27
2.1.3 Lei 10.098.....	28
2.2 Deficiência visual	29
2.3 Leitor-modelo e leitor pressuposto.....	32
2.4 Lugar de fala, dispositivo e território	34
2.5 Cinema-dispositivo	39
3 COGNIÇÃO, TRADUÇÃO E ESTUDOS SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO	44
3.1 Cognição e Fenomenologia	44
3.2 Tradução	50
3.2.1 Pensamento em signos e Tradução Intersemiótica.....	52
3.2.2 O Wesen e os interpretantes	56
3.3 Pensando a imagem sonora.....	60
3.3.1 O som.....	61
3.3.1.1 Flexão da voz.....	65
3.3.1.2 Dublagem.....	65
3.3.1.3 Trilha musical	66
3.3.1.4 Efeito sonoro	66
3.3.1.5 Silêncio.....	67
3.4 Alguns apontamentos para o roteiro de audiodescrição.....	67
4 COMEÇANDO A EXPERENCIAR PARA MELHOR COMPREENDER O DISPOSITIVO DA AUDIODESCRIÇÃO.....	72
4.1 Projeto Cinema ao Pé do Ouvido	74
4.1.1 Os participantes da pesquisa	74
4.1.1.1 Participante A	75
4.1.1.2 Participante B	76
4.1.1.3 Participante C	76
4.1.1.4 Participante D	77
4.1.1.5 Participante E	77
4.1.2 Os filmes.....	78
4.1.2.1 Eu Não Quero Voltar Sozinho – 2010.....	78
4.1.2.2 O Comprador de Fazendas - 2001	79
4.1.2.3 O Bochecha - 2002	80
4.1.2.4 Um Homem Sério - 1996	81
4.2 Análise das entrevistas	86
4.2.1 Importância da audiodescrição para o entendimento do filme	87
4.2.2 Audiodescrição dos filmes	87
4.2.3 Referências sociais e culturais	90

<i>4.2.4</i>	<i>Projeção/identificação no cinema</i>	<i>91</i>
<i>4.2.5</i>	<i>Dificuldade de diferenciar ficção com realidade</i>	<i>91</i>
<i>4.2.6</i>	<i>Efeitos sonoros (sonoplastia)</i>	<i>92</i>
<i>4.2.7</i>	<i>Percepção do espaço diegético</i>	<i>92</i>
<i>4.2.8</i>	<i>Percepção do tempo diegético</i>	<i>93</i>
<i>4.2.9</i>	<i>Identificação do personagem principal</i>	<i>94</i>
5	PARA NÃO CONCLUIR	98
	REFERÊNCIAS	101
	ANEXOS	109

1 INTRODUÇÃO

Olho você me olhando: meu olho.

(GOLL, 1951)

Interessantes e misteriosos são os fenômenos que guiam nossos modos de ver. Em meio a uma infinidade de elementos a serem contemplados, nosso olhar nos apresenta pequenas porções do universo para, com base nesses fragmentos, construirmos nosso mundo. Um mundo que é único, que não existiria sem o observador: *um mundo que é construído em primeira pessoa*, segundo determinado ponto de vista.

Em seu dicionário cinematográfico, Aumont e Marie (2003) definem o olhar como um modelo do sujeito e do seu psiquismo, ou melhor dizendo, aponta que ele se distingue da visão pelo fato de emanar do sujeito que percebe. Ver seria, assim, o resultado do olhar.

Essa asserção fica ainda mais evidente no curta-metragem *As cores das flores*¹. Produzido pela organização espanhola ONCE, o vídeo conta a história de um garotinho com deficiência visual que, assim como seus colegas de classe, precisa redigir uma redação sobre as cores das flores. Mas como ele faria? A deficiência o impossibilitaria de realizar tal tarefa?

Encorajado por uma professora a fazer a redação por si mesmo, Diego, o garotinho em questão, busca uma forma de explicar como são as cores que nunca viu. É curioso notar que, no decorrer da história, há dois momentos bem interessantes: primeiro, um dos amigos de Diego tenta ajudá-lo dizendo: “As margaridas são amarelas, as rosas são vermelhas e as violetas são lilás”. Depois, ao procurar informações sobre *cor* em um site de busca, o garoto se depara com a definição de que a “cor é uma percepção visual que tem origem no cérebro ao interpretar sinais nervosos gerados pelos fotorreceptores”. Diego ri. Afinal, dito daquela maneira, o que aquelas informações poderiam significar?

A história continua. Ao passar por um parque arborizado, o garotinho para ao ouvir o canto dos pássaros quando, subitamente, lhe surge uma ideia. Ele então escreve a redação e, no dia seguinte, a apresenta para a turma. “As flores são cor de passarinho e existem muitas cores de flores. Por isso há muitos passarinhos, porque há um passarinho para que cada flor tenha a sua cor. Também tem flores cor de abelha e também cor de vaquinha do campo”.

¹ Para assistir ao vídeo, acesse o You Tube.

O que Diego quer nos mostrar é que, em certo sentido, a “beleza” das coisas não precisa ser vista, mas sentida: “ver um som”, “ouvir uma textura”, “sentir uma cor”. Seguindo este pensamento, a obra *O olho – uma história natural da visão*, de Simon Ings (2008), traz um interessante relato de Michael Landy, importante pesquisador da visão. Landy é um grande admirador de orquídeas e, ao começar a procurá-las em seu *habitat*, percebeu que seu interesse desencadeou um instigante processo de aprendizado: segundo ele, foram as próprias plantas, com as cores, a geometria das pétalas, a aparência e a textura que o ensinaram a localizá-las nas matas. As orquídeas mostraram-lhe como reconhecê-las e ele aprendeu a “guiar o olhar”.

Finalizando o relato de Landy, Ings apresenta a seguinte afirmativa: “Nossos olhos interrogam o mundo e, através deles, o mundo apresenta-se a nós” (INGS, 2008, p. 169). Interessante pensar esta relação que o olhar estabelece com o mundo - e de como, a partir disso, o mundo se revela para nós. Muito embora Diego já nos tenha dado uma boa pista, isso nos faz levantar a seguinte questão: se os olhos interrogam, o pensamento não só existe como é fundamental para a construção desse olhar. Nesse sentido, até que ponto ver significa (ou pode significar) pensar?

O filósofo e fotógrafo Evgen Bavcar (2001) busca nas figuras míticas do universo greco-romano uma relação que revele a história do olhar. Ele toma, então, o Ciclope, Ulisses, Édipo, Tirésias e Argus Panoptes para descrevê-la. O Ciclope, arquétipo da visão instintiva mais rudimentar, é provido de um só olho e vê o mundo de maneira unidimensional. Na mitologia, ele é justamente derrotado por Ulisses e sua visão binocular que, podendo diferenciar o nome da coisa, ao cegar o Ciclope estrategicamente se nomeia como *Ninguém*. Ao compreenderem que Ciclope foi vítima de *Ninguém*, seus irmãos não saem em seu socorro (*Ninguém o cegou*), permitindo a Ulisses escapar.

Para Bavcar, com Ulisses o olhar monocular torna-se inadaptado, pois em seu lugar surge o olhar ligado ao saber. Ulisses vê o que sabe e pensa no que vê; ou seja, diferencia o significante e o significado, o signo e seu objeto, o nome e a pessoa.

Será somente com a cegueira de Édipo – que fura os próprios olhos ao descobrir-se desposado com sua mãe, ou seja, “cego” por não tê-la reconhecido -, e mais ainda com a inconformidade de Tirésias - o vidente “cego” de Tebas - em aceitar o mundo tal e qual, que a diferenciação visual se expandirá para o invisível: o resultado da visão torna-se, assim, um processo criador. Quanto a Argus Panoptes - o monstro de cem olhos que tinha a habilidade de

fazer dormir apenas alguns deles por vez, havendo sempre olhos acordados -, temos a encarnação do mito da vigilância permanente.

É inegável que o mundo contemporâneo, herdeiro das proposições iluministas e fundado na ciência, privilegia o olhar de Ulisses (embora o olhar panóptico de Argus também esteja presente de maneira veemente): separamos, classificamos, ordenamos, categorizamos e normatizamos o “real” a partir do que vemos. Mas isso não significa, em absoluto, que somos reféns desta “ditadura da visão”, uma sociedade de “São Tomás” fadada ao consumo de imagens.

Assim, a resposta para a pergunta previamente feita (ver = pensar?) mostra-se em menor grau nas conjecturas pessimistas de que abstraímos cada vez menos para além do que podemos ver e mais no fato de que é mais fácil mover os olhos que fazer com que a mente se lembre. Afinal, em meio a este fluxo tão intenso de informação, por que ocupar a mente com dados comuns e transitórios se os olhos podem observá-los, repetidamente, toda vez que é preciso? Não nos esquecendo das discussões a respeito do atual predomínio cognitivo da visão sobre os demais sentidos, o fato é que os olhos são um importante mecanismo de busca, menos dispendioso e mais rápido que a memória.

Segundo Cao Guimarães (2001), a memória é um lugar onde as coisas acontecem por uma segunda vez. E talvez seja mesmo este caminho contínuo de revisitação – não só sensorial, mas também conceitual - que percorrem diariamente os “Édipos” e “Tirésias”. Pois se para desvendar a frase do oráculo (“*É preciso se defender dos persas atrás dos muros de madeira*”) Tirésias não se deteve ao significado contido no enunciado simples (ultrapassando a literalidade de “muros” e “madeira” para criar uma síntese em um terceiro termo: “navios”). É preciso que nós extrapolemos nosso olhar binocular para imergir neste mundo invisível e cheio de possibilidades.

Assim, para não nos determos apenas ao universo mitológico, temos como legítimo representante desse pensamento o próprio Evgen Bavcar. Além de filósofo e fotógrafo, Bavcar perdeu a visão aos 11 anos de idade. A obra dele, extremamente técnica e delicada, desafia-nos a colocar a imagem como algo não necessariamente visual, mas sim visível: Bavcar vê com sua audição, com seu tato, enfim, com todo o seu corpo. Faz uma *ruptura entre o ver e o pensar*.

Segundo narra Elida Tessler (apud BAVCAR, 2001), os passeios do fotógrafo-filósofo por espaços desconhecidos são permeados por interpelações que dirige a seu acompanhante: “o que você está vendo?”. Assim, durante o relato do companheiro, ele começa a imaginar. E se imaginar é ter imagens, Bavcar, então, vê. E mais, retribui o olhar. Bavcar tem por hábito usar um

pequeno espelho na lapela, para que os interlocutores sempre tenham um retorno de seus próprios olhos ao conversarem com ele.

E o fotógrafo vai além: declara-se “cego” como os astrônomos, que só conseguem ver de maneira indireta – “*O que é que eles podem ver com seus próprios olhos?*” (BAVCAR, 2001, p. 12). Segundo Bavcar, todos nós utilizamos o olhar do outro, mas em outros planos. E como não se pode nunca ver só com os próprios olhos, somos todos um pouco “cegos”. “Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho” (BAVCAR, 2001, p.13).

Retornando aos misteriosos fenômenos que guiam o olhar, as linhas que se seguem são um relato da minha imersão no universo dos deficientes visuais e da audiodescrição. A audiodescrição - modalidade de tradução intersemiótica na qual um sistema de signos visuais é convertido em textos verbais (SILVA, 2009) que se apresentam por meio de uma faixa de áudio extra, integrada ao som original do produto (seja ele audiovisual, teatro, ópera, dança, entre outros) - visa a fornecer informação adicional ao público com algum tipo de deficiência visual, seja ela permanente ou temporária. Assim, detalhes visuais importantes como cenários, conteúdos de textos, figurinos, indicações de tempo e espaço, movimentações, deslocamentos, expressões faciais e corporais de personagens são apresentados sonoramente, de forma a contribuir para melhor compreensão do produto audiodescrito.

Muito antes que decifrar mecanismos e apontar técnicas, esta pesquisa é um primeiro tatear sobre um tema complexo, importante e pouco difundido no campo da Comunicação Social. Tal qual Cao Guimarães, trata-se de um relato, de “*histórias do não ver*”², narradas por uma vidente (pessoas que possuem acuidade visual considerada normal). E mais, de como isso mudou o meu olhar, o meu mundo - ou como em Landy -, de como meus olhos interrogam este universo e de como, a cada dia, ele vem me ensinando a percebê-lo.

O objetivo da pesquisa é trazer a discussão sobre a audiodescrição para o campo da Comunicação Social de forma efetiva, ou melhor dizendo, de como o dispositivo do cinema – aqui tomado para estudo - se reterritorializa³ no dispositivo da audiodescrição. A partir de discussões teóricas e das análises feitas a partir do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido* - no que diz respeito à percepção de pessoas com deficiência visual a curtas-metragem com audiodescrição -,

² Este é o título do livro-instalação de Cao Guimarães realizado em 2001. Nele, o autor narra a experiência com o mundo não visual. Cao propôs a amigos que o “sequestrassem” e o levassem vendado a lugares que ele desconhecesse. Ele registrou cada um dos ambientes a partir do que percebeu pelo tato, olfato, audição e paladar. A câmera fotográfica dele não era mais a extensão dos olhos, mas os próprios olhos.

³ Este conceito, formulado por Deleuze e Guattari, será melhor explorado ao longo do texto.

a intenção maior é dar suporte ao desenvolvimento de um modelo prático de audiodescrição, acessível para as pessoas com deficiência visual no Brasil.

Para iniciar essa reflexão, o primeiro capítulo desta dissertação – *Deficiência Visual e Audiodescrição* – faz um breve panorama da audiodescrição no Brasil e no mundo. Abordando também as definições a respeito da deficiência visual, apresenta um estudo sobre o panorama da inserção desse público na sociedade à luz dos conceitos de leitor-modelo e autor-modelo (Umberto Eco) e de lugar de fala de (Foucault). Em seguida, são apresentadas as definições de dispositivo (Foucault), de território, desterritorialização e reterritorialização (Deleuze e Guattari), com intuito de embasar uma análise crítica a respeito do cinema enquanto dispositivo: as principais características, subjetivações e relações de poder.

Dando continuidade à discussão em torno da audiodescrição, o segundo capítulo, intitulado *Cognição e Tradução*, inicia-se com uma apreciação sobre os conceitos de cognição (Maturana e Varela) e fenomenologia (Merleau-Ponty), pontuando questões importantes a respeito do que, em essência, pode ser um caminho para se pensar o fazer dessa modalidade de tradução intersemiótica. Assim, para dar maior substância às argumentações, são apresentados também conceitos envolvendo a tradução e a tradução intersemiótica (Plaza).

Ao terceiro e último capítulo, *Começando a Experienciar para Melhor Compreender o Dispositivo da Audiodescrição*, coube o relato da experiência no projeto *Cinema ao Pé do Ouvido*, realizado dentro as atividades de extensão da PUC Minas. Nele, são narradas todas as etapas do primeiro ano do projeto – desde a seleção e caracterização dos participantes até a análise das reflexões acerca dos filmes por nós selecionados e audiodescritos. A partir dessa experiência, foram estudadas algumas das possibilidades da audiodescrição como dispositivo, focando-se, sobretudo, nas teorias sobre o *som* (RODRIGUEZ, 2006) e suas potencialidades.

2 DEFICIÊNCIA VISUAL E AUDIODESCRIÇÃO

Já é quase lugar comum dizer que vivemos diante do predomínio cognitivo do olhar. Diariamente, somos expostos a um verdadeiro bombardeamento de informação visual, fazendo dos olhos nossos principais órgãos de observação. Diante disso, muitos advogam que as falas e sons utilizados em produtos como cinema e TV apenas reiteram o que é exibido na tela. Paternostro (1999), no entanto, aponta que a imagem possui uma narrativa própria e, para transmitir a emoção de um momento, o silêncio ou o som original do que está acontecendo no telão ou no palco valem mais do que frases descritivas. Segundo a autora, não seria, pois, necessário descrever o que o espectador já está vendo.

No cinema e na televisão, bem como no teatro, nos espetáculos de dança ou em óperas, a audiência que não processa a imagem, ou a conhece restritamente, fica sem acesso a informações como expressões faciais, gestos, posturas, características físicas dos personagens/apresentadores, descrição dos lugares, figurinos e passagem de tempo. Cabe, então, questionarmos a situação das pessoas que não têm acesso a toda essa informação visual.

De acordo com Santin e Simmons (1977), pelo fato de ter um equipamento sensorial diferente, o deficiente visual, principalmente o de cegueira congênita, desenvolve e organiza as percepções do mundo de maneira distinta da dos videntes. A discussão sobre a diversidade, a busca pelo respeito aos diferentes indivíduos ou grupos sociais impõe o desafio de encontrar mecanismos que garantam a efetividade do direito à informação e à cultura, oferecendo produtos acessíveis às pessoas que sofrem de algum tipo de deficiência visual.

A Convenção da Organização das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (NOGUEIRA, 2008) trata do respeito à diferença e defende a dignidade inerente a essa parcela da população. Segundo a convenção, por meio da acessibilidade torna-se possível promover a independência pessoal, a plena e efetiva participação na sociedade, a igualdade de oportunidades, além de combater a discriminação. No entanto, mesmo que os objetos da mídia e os produtos culturais possuam como uma de suas preocupações o diálogo com seus públicos, muitas vezes não trazem interfaces explícitas e adequadas aos planos cognitivos de quem os consome.

Esse sentimento de partilha da informação e a construção de um entendimento comum - no caso sobre o conteúdo visual -, são alguns dos itens que, segundo Merleau-Ponty (apud

DUARTE, 2003) definem a Comunicação como campo de estudo. Assim, a Comunicação é o encontro de planos cognitivos que se reterritorializam em um novo cogito emergente, o estudo da audiodescrição sob o olhar da semiótica se mostra como uma estratégia capaz de proporcionar ao público de deficientes visuais uma nova maneira de lidar com o discurso imagético e se posicionar diante dele.

Essas ideias serão melhor desenvolvidas ao longo do texto. Por hora, cabe-nos observar que, na criação de novas circunstâncias de interação para os conceitos e os textos visuais, é possível perceber que a dilatação do campo cognitivo abre também chances a novas emergências técnicas no fazer da audiodescrição (DUARTE, 2003). Isso posto, qual seria uma alternativa para a criação destas novas circunstâncias?

2.1 Audiodescrição⁴

Como dito anteriormente, a audiodescrição consiste em uma modalidade de tradução intersemiótica, ou como também poderemos afirmar, um recurso pedagógico de tecnologia assistiva⁵ orientado para as necessidades de pessoas com deficiência visual, seja ela parcial ou integral. Isso quer dizer que um sistema de signos visuais de produtos como os audiovisuais, teatro, ópera e dança é convertido em textos verbais (SILVA, 2009), se apresentando por meio de uma faixa de áudio extra, integrada ao som original do produto.

Tendo como um de seus principais objetivos fornecer informação adicional ao público – deficiente visual ou não -, a audiodescrição disponibiliza por meio do som detalhes visuais importantes como figurinos, indicação de tempo e espaço, movimentações e ações dos personagens. Para um melhor resultado, essas narrações extras devem ser inseridas nos intervalos dos diálogos e dos ruídos importantes, de modo a não se sobrepor aos efeitos musicais e sonoros já existentes – extremamente importantes para construção da cena.

Apesar de exigir uma boa preparação por parte dos tradutores, a audiodescrição é, na verdade, a institucionalização de algo que era feito informalmente, graças à sensibilidade e boa

⁴ Cf. Primeiro capítulo da dissertação *Com os olhos do coração* (SILVA, 2009), do artigo *Audiodescrição: breve passeio histórico*, (FRANCO; SILVA, 2010) e do projeto *Diagnóstico de comunicação para a mobilização social: promover autonomia por meio da audiodescrição* (MAYER; SÁ, 2009).

⁵ Segundo o próprio site, *tecnologia assistiva* é uma expressão utilizada para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e, conseqüentemente, promover vida independente e inclusão.

vontade de algumas pessoas. Segundo Rodrigues (2009), ater-se às narrações feitas nas lacunas de silêncio dos filmes, peças de teatro ou em outros tipos de espetáculo é uma prática familiar para os cegos, já que parentes e amigos geralmente complementam as informações que os deficientes visuais captam pelos demais sentidos.

No que diz respeito a sua produção, a audiodescrição pode ser pré-gravada ou feita ao vivo; pré-roteirizada ou desenvolvida simultaneamente ao decurso do produto narrado. De maneira geral, como o que se busca é oferecer ao público uma gama maior de informação, o recomendado é que elas sejam estruturadas e planejadas antecipadamente.

2.1.1 Breve panorama sobre a audiodescrição no mundo

Como atividade técnica e profissional, a audiodescrição nasceu em 1975, nos Estados Unidos, a partir das ideias de Gregory Frazier. Porém, somente em 1981, novamente nos Estados Unidos, a audiodescrição passou a ser trabalhada não só no âmbito da teoria, mas também no da prática. Naquele ano, o gerente do *Arena Stage Theater* em Washington, Wayne White, reuniu um grupo de estudiosos para assessorá-lo sobre questões referentes à acessibilidade. Margaret Rockwell e Cody Pfanstiehl estavam entre esses estudiosos e lá fizeram a primeira audiodescrição de uma peça teatral – a *Major Barbara*, (AUDIO DESCRIPTION COALITION, 2007).

Posteriormente, Rockwell e Pfanstiehl promoveram a audiodescrição pelo país, sendo responsáveis pelas primeiras descrições em fitas cassete usadas em visitas a museus, parques e monumentos nos EUA. Além disso, contribuíram significativamente para sua inserção também na televisão, sendo responsáveis pela audiodescrição da série de TV *American Playhouse*, em 1982. Nela, enquanto o programa era exibido pela *Public Broadcasting Service* (PBS), a audiodescrição era transmitida simultaneamente via rádio.

O primeiro episódio envolvendo a audiodescrição na TV aconteceu em 1983, na rede japonesa NTV (FRANCO, 2007). Na ocasião, a audiodescrição foi transmitida pelo canal de áudio aberto, ou seja, ouvida por todos os espectadores. Os primeiros testes para transmitir programas televisivos com audiodescrição da forma como fazemos hoje – em um canal de áudio separado - começaram três anos depois, nos EUA. A estação de TV WGBH, anteviu a possibilidade de usar o recém-criado Programa de Áudio Secundário (*SAP, Second Audio*

Program.) e, a partir de uma parceria com *Metropolitan Washington Ear*, começou a realizar vários testes de recepção com espectadores com deficiência visual. As pesquisas culminaram na criação do *Descriptive Video Services* (DVS), o primeiro provedor de material audiodescrito pré-gravado para televisão dos EUA, lançado oficialmente em 1990.

Não por acaso, a década de 1990 marcou o aprofundamento das pesquisas sobre a audiodescrição. Abordando desde as técnicas sobre como fazer até a forma de recepção da audiência sobre o conteúdo audiodescrito, os estudos foram impulsionados sobretudo pelo *Media Access Group* (SILVA, 2009). Após a estreia na televisão, a audiodescrição passou também a ser oferecida em óperas - em 1994, o *Metropolitan Washington Ear* audiodescreveu *Madame Butterfly* para a companhia *Washington Opera* - e no cinema. Em 1988, O *AudioVision Institute* exibiu o primeiro filme com audiodescrição nos EUA, *Tucker*, de Francis Ford Coppola, e em 1992 a WGBH deu início ao projeto *Motion Picture Access* (MoPix) para levar a técnica ao cinema em escala comercial, exibindo, em 1999, o filme *O Chacal*.

Mas a audiodescrição não se desenvolveu apenas nos EUA e no Japão. Na década de 1980, foi gradativamente ganhando espaço na Europa. Na Inglaterra, os primeiros passos da audiodescrição foram dados no pequeno teatro *Robin Hood*, em Averham. Segundo Motta (2008), um dos mantenedores do teatro ficou tão impressionado com os benefícios das descrições, que incentivou a Companhia de Teatro *Real of Windsor* a introduzir esse serviço em maior escala. Assim, em 1988, foi instalado o equipamento para a narração simultânea no Teatro Real para a peça *Stepping Out*. Hoje, o Reino Unido é líder nesse setor, com 40 teatros que oferecem regularmente apresentações audiodescritas. Em segundo lugar, aparece a França, com cinco teatros.

Após a Inglaterra, a AD, na forma pela qual a conhecemos hoje, chega à Espanha. Em 1987, a *Organización Nacional de Ciegos Españoles* (ONCE) audiodescreve o filme *O último Tango em Paris*. Em seguida, é a vez da França. O país é apresentado à técnica durante o Festival de Cannes de 1989. Dois extratos de filmes com AD, resultado de um curso de formação em audiodescrição realizado por estudantes franceses junto ao *AudioVision Institute* nos EUA, são exibidos na ocasião. Ainda em 1989, os franceses audiodescrevem seu primeiro filme, *Indiana Jones e a Última Cruzada*. Nesse mesmo ano, as primeiras sessões especiais de cinema com AD [audiodescrição] são organizadas na Alemanha, fruto dos relatos ouvidos sobre a exibição dos filmes em Cannes. Na televisão, a rede de TV bávara *Bayerishes Rundfunk*, de Munique, foi pioneira em oferecer alguns itens de sua programação audiodescritos e por fazer uso sistemático de um consultor com deficiência visual durante o processo de audiodescrição desses itens. Hoje, além dos Estados Unidos, os países que mais investem na audiodescrição, tanto na televisão como no cinema e no teatro são Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Bélgica, Canadá, Austrália e Argentina. (FRANCO; SILVA, 2010, p. 22).

No que diz respeito à televisão e ao DVD, o *Royal National Institute of Blind People* tem sido responsável pela promoção da audiodescrição em larga escala, alçando a Inglaterra a um elevado posto também em volume de produção.

A audiodescrição desenvolveu-se principalmente de maneira empírica, sendo que as pesquisas sobre o tema, muito embora sejam a origem de seu surgimento, começaram a ser de fato empreendidas a partir da década de 1990. Os estudos surgiram sobretudo no contexto da implantação do recurso na TV, principalmente nos EUA – com destaque para *American Foundation for the Blind* - e Inglaterra – cujos expoentes foram a *Royal National Institute of Blind People* e o consórcio multinacional *Audio Described Television* (AUDETEL).

Nessa fase inicial, as pesquisas procuravam traçar um perfil da população com deficiência visual e seus hábitos televisivos, estabelecer se a audiodescrição seria um recurso apreciado por seu público alvo, e determinar se o seu uso contribuiria para que esse público compreendesse materiais audiovisuais mais facilmente. Essas pesquisas foram de fundamental importância, pois, além de tornarem mais clara a relação das pessoas com deficiência visual com a televisão e o vídeo, suas necessidades e preferências, elas também demonstraram a validade da AD para seus usuários. (FRANCO; SILVA, 2010, p.23)

Na época surgiram também pesquisas na Ciência da Computação, como na *University of Surrey* (2002-2005), no *Royal National Institute of Blind People* e na *Vocaleyes* (2003), além do *Alliance Library System* (BELL; PETERS, 2006). As pesquisas investigaram, sobretudo, o uso da audiodescrição em museus, galerias, *sites* históricos e culturais, além da aplicação da técnica a acervos digitais.

Foram, entretanto, os Estudos da Tradução que mais produziram pesquisas na área. Como a audiodescrição começou a ser entendida uma forma de tradução intersemiótica, além de um modo de tradução audiovisual, a partir do início dos anos 2000 muitas publicações especializadas passaram a tratar do assunto. Em geral, esses trabalhos se ocuparam em traçar um breve histórico da audiodescrição; detalhar as etapas de seus processos; apresentar suas especificidades para o cinema, TV, teatro ou ópera e os modelos e normas adotados em diferentes países; delinear as competências necessárias aos profissionais e discutir questões ligadas à formação de audiodescritores.

Em 2007, são lançados três importantes publicações: *Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad - AMADIS' 06* (DELGADO; MEZCUA, 2007), reunindo trabalhos sobre legendagem para pessoas com deficiência auditiva, audiodescrição e

acessibilidade à web; *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language* (DÍAZ CINTAS; ORERO; REMAEL, 2007) e *Traducción y Accesibilidad: subtítulos para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (JIMÉNEZ HURTADO, 2007), trazendo importantes discussões sobre o tema.

Já em 2008 é lançado o livro *Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad - AMADIS' 07* (DOMÍNGUEZ; JIMÉNEZ HURTADO, 2008), que apresenta, entre outros temas, os resultados de uma pesquisa sobre as preferências de videntes e não-videntes quanto à audiodescrição, além do embrião de um sistema de audiodescrição baseado em entornos virtuais de trabalho colaborativo, tornando o processo mais ágil e econômico.

No que diz respeito ao meio acadêmico, destacam-se na Europa as pesquisas realizadas pelo grupo TRACCE, que conta com nomes como Jiménez Hurtado, Payá e Casado. Ao todo, as três pesquisadoras compilam um *corpus* de 210 filmes audiodescritos em alemão, francês, inglês e espanhol.

2.1.2 Breve panorama da audiodescrição no Brasil

No Brasil, a audiodescrição foi utilizada pela primeira vez em público durante o festival temático *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência*, em 2003. Por sua vez, o primeiro filme exibido no circuito comercial a contar com audiodescrição foi *Irmãos de Fé*, do Padre Marcelo Rossi (2005), seguido de *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), *Chico Xavier e Nosso Lar*, ambos lançados em 2010.

As primeiras mostras não temáticas a exibirem filmes audiodescritos foram o *Festival de Cinema de Gramado* (2007) e o *Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo* (2006 e 2007). Já primeira peça comercial a contar com o recurso da audiodescrição foi *O Andaime*, realizada em 2007 no Teatro Vivo, em São Paulo. A segunda peça audiodescrita, *A Graça da Vida*, estreou no mesmo teatro, também em 2007. A montagem *Os Três Audíveis* (2008) se sagrou como o primeiro espetáculo de dança audiodescrita no país e a propaganda da linha *Natura Naturé*, da Natura (2008), como o primeiro comercial de TV (SILVA, 2009). Em maio de 2009, o *XIII Festival Amazonas de Ópera* exhibe *Sansão e Dalila*, a primeira ópera com audiodescrição do Brasil.

Outras importantes iniciativas de fomento a esta modalidade de tradução intersemiótica

são as sessões mensais de filmes audiodescritos ao vivo na Associação Laramara, em São Paulo, e o projeto do Ponto de Cultura – *Cinema em Palavras* – promovido pelo Centro Cultural Louis Braille, em Campinas. Além disso, no final de 2008, as pessoas com deficiência visual também ganharam o primeiro *site* de filmes acessíveis, o <www.blindtube.com>, uma iniciativa da Lavoro Produções, Educus e Cinema Falado. Atualmente, o site encontra-se fora do ar.

No campo acadêmico, apesar de as pesquisas no Brasil se encontrarem incipientes, a audiodescrição vem conquistando visibilidade e atraindo cada vez mais estudiosos. Em 2008, foi realizado o *1º Encontro Nacional de Audiodescritores*, em São Paulo (FRANCO, 2008), um importante passo para a discussão da prática no país. Além disso, grupos como o TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), MIDIACE (Associação Mídia Acessível) e LEAD (Legendagem e Audiodescrição), bem como projetos desenvolvidos pela professora Eliana Franco, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Sandra Farias, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Vera Lúcia Santiago, da Universidade Estadual do Ceará (UECE); Francisco Lima, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Lívia Motta, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), além de dissertações como a de Manoela Silva (2009), Klístenes Braga (2011) e Juarez Oliveira (2011), vêm contribuindo para o fortalecimento e pelo desenvolvimento qualitativo da audiodescrição no país.

2.1.3 Lei 10.098

Ainda no Brasil, as discussões sobre a acessibilidade culminaram na elaboração de uma legislação específica. A Lei nº 10.098, (BRASIL, 2000), conhecida como “lei da acessibilidade”, estipula prazos e regulamenta o atendimento às necessidades de pessoas com deficiência em diversos setores, como em projetos de natureza arquitetônica e urbanística, de comunicação e informação, de transporte coletivo, bem como a execução de qualquer tipo de obra com destinação pública ou coletiva.

No que se refere aos meios de comunicação, a referida lei, alterada pelo Decreto nº. 5.296 (BRASIL, 2004), Decreto nº 5.645, (BRASIL, 2005), Decreto nº 5.645 e Decreto nº 5.762 (BRASIL, 2006), tornou a audiodescrição um direito garantido pela legislação brasileira, obrigando as emissoras de TV a oferecer, até junho de 2008, duas horas diárias de programação audiodescrita. O número de horas deveria aumentar gradativamente até que, em 2016, toda a

grade estivesse acessível. Contudo, três portarias foram publicadas – Portaria 403 (BRASIL, 2008a), Portaria 466 (BRASIL, 2008b) e Portaria 661 (BRASIL, 2008c) – suspendendo, restabelecendo e novamente suspendendo a obrigatoriedade do recurso.

Além disso, por meio da Portaria 985 do Ministério das Comunicações, a questão foi aberta pela segunda vez para consulta pública, em novembro de 2009. O mecanismo já havia sido utilizado pelo governo em 2005, como ferramenta para suscitar a discussão e colher contribuições, tanto de setores especializados quanto da sociedade em geral. Tal fato gerou protestos por parte de diversas instituições que representam os deficientes físicos e sensoriais, que cobravam a implantação de medidas que já haviam sido discutidas e aprovadas na primeira consulta pública.

Após anos de impasse e discussões, o recurso da audiodescrição finalmente entrou em vigor no dia 1º de julho de 2011 por meio da Portaria n. 188/2010, tornando obrigatório às emissoras de TV aberta do país - com sinal digital - disponibilizar o mínimo de duas horas de sua programação semanal com audiodescrição. O recurso da narração deve estar disponível na função SAP. Além da programação em português, os filmes, documentários e programas transmitidos em outro idioma também terão que ser integralmente adaptados, com dublagem do diálogo e voz do narrador.

2.2 Deficiência visual

Para contextualizar de forma mais efetiva as discussões que envolvem a audiodescrição (algumas já foram apresentadas na introdução), torna-se necessário lançar um breve olhar sobre as questões que envolvem a deficiência. São vários os pontos de vista em torno do tema, muitos deles, vale destacar, de entendimentos conflitantes.

Enfield e Harris (2003) apresentam quatro modelos de conceituação: no *Modelo Caritativo*, entende-se a deficiência como um *déficit*. A pessoa com deficiência é vista como vítima da sua incapacidade, logo, precisa da nossa ajuda, simpatia e caridade. O *Modelo Médico* (ou Individual) encara os deficientes como pessoas que têm problemas que precisam ser curados, atribuindo a eles o papel passivo de pacientes. A incapacidade atribuída aos deficientes os imputa a exclusiva responsabilidade de ultrapassar limites físicos, sensoriais ou intelectuais, o meio social seria isento de qualquer tipo de responsabilidade.

O terceiro modelo é o *Modelo Social*, em que a deficiência é vista como resultado do modo como a sociedade está organizada, ou seja, a deficiência não depende apenas do indivíduo, mas também das condições que o meio social lhe oferece, que pode ser limitador ou capacitador de várias maneiras. Isso quer dizer que, por exemplo, um cego poderia não ser considerado um deficiente se, com ajuda de técnicas assistivas, fosse capaz de apreender de um produto audiovisual informações tão relevantes quanto um vidente. Por último, os autores apresentam o *Modelo Baseado em Direitos*. O modelo é semelhante ao Modelo Social, porém a assistência aqui não é entendida como uma questão de humanidade ou caridade, mas sim como o cumprimento de um direito humano básico que todos podem reivindicar. Assim, para fins práticos, o Modelo Baseado em Direitos será aqui adotado como direcionamento conceitual.

Em relação às especificidades da deficiência visual, Campos, Sá e Silva (2007) definem que, na avaliação funcional da visão, as principais variáveis levadas em conta são a acuidade visual, o campo visual e o uso eficiente do potencial da visão.

A acuidade visual é a distância de um ponto ao outro em uma linha reta por meio da qual um objeto é visto. Pode ser obtida através da utilização de escalas a partir de um padrão de normalidade da visão.

O campo visual é a amplitude e a abrangência do ângulo da visão em que os objetos são focalizados.

A funcionalidade ou eficiência da visão é definida em termos da qualidade e do aproveitamento do potencial visual de acordo com as condições de estimulação e de ativação das funções visuais. (CAMPOS; SÁ; SILVA, 2007, p.17)

Uma pessoa é considerada cega, segundo as autoras, se apresentar uma alteração grave ou total de uma ou mais dessas funções elementares da visão, ou seja, se a acuidade visual no melhor olho e com a melhor correção possível for igual ou menor a 20/200. Isso significa dizer que essa pessoa enxerga a 20 pés (seis metros) o que uma pessoa com visão normal é capaz de ver a 200 pés (60 metros) e/ou que o campo visual tem o diâmetro máximo de 20° (DEFININDO..., 2004), afetando de maneira irremediável a capacidade de perceber cor, tamanho, distância, forma, posição ou movimento.

A baixa visão (também conhecida como ambliopia, visão subnormal ou visão residual), por sua vez, é definida por Campos, Sá e Silva como comprometimento dessas funções visuais de diferentes e variadas intensidades, que podem interferir desde a simples percepção de luz até a redução da acuidade e do campo visual. Isso significa que, mesmo utilizando aparatos de correção óptica, os indivíduos com baixa visão não conseguem obter o desempenho visual

considerado normal, apresentando dessa maneira um conhecimento limitado sobre o mundo exterior. Assim sendo, o entendimento sobre deficiência visual abarca tanto os conceitos de cegueira quanto o de baixa visão, sendo que ambos podem ser congênitos (desde o nascimento) ou adquiridos em decorrência de causas orgânicas ou acidentais.

Sob uma perspectiva histórica, de maneira geral, as relações entre os deficientes visuais e a sociedade aconteceram de formas muito distintas ao longo do tempo. Vygotsky (1993) divisa três diferentes momentos. O primeiro período, que compreende a Antiguidade, a Idade Média e boa parte da Idade Moderna, caracteriza-se por reações ambíguas. Nele, os deficientes visuais eram considerados incapazes e indefesos, ao mesmo tempo em que se acreditava que, por não poderem enxergar a luz terrena, estariam em contato mais direto com o universo espiritual, o que lhes conferiria sabedoria e o poder de ver o futuro.

O segundo período corresponde ao Iluminismo (século XVIII). Nele, encontramos a substituição da superstição e misticismo por uma visão um pouco mais científica, tanto porque avanços no campo da psicologia levaram a uma nova concepção da deficiência visual, quanto porque ocorre, nessa época, os primeiros passos rumo à extensão da educação aos não videntes, garantindo-lhes assim maior acesso à vida social e cultural da época.

Por último temos o terceiro período, que corresponde à visão mais ampla e menos organicista da contemporaneidade. Nele, a deficiência visual é caracterizada como forma de levar o indivíduo a se relacionar com o mundo físico de uma forma diferente, mas que não necessariamente indica qualquer prejuízo ao seu desenvolvimento. A partir dessa visão mais ampla e menos organicista, temos que os indivíduos com deficiência visual são plenamente capazes de obter um desenvolvimento normal, a depender do ambiente físico e social no qual estão inseridos.

No Brasil, a postura em prol da acessibilidade mostra-se bastante recente. Segundo Godoy (apud MAYER; SÁ, 2011), até bem pouco tempo atrás, a falta de informação e a dificuldade que as famílias enfrentavam para lidar com os parentes deficientes tornavam as relações bastante complexas. Por puro desconhecimento, o preconceito da própria família era uma das principais barreiras a serem superadas.

Godoy afirma que, embora Dom Pedro II tenha fundado o Instituto Benjamin Constant em 1854, o movimento social realmente relevante entre os deficientes visuais aconteceu a partir da década de 1980, com o ano internacional da pessoa com deficiência, comemorado em 1981.

Segundo ele, esse período foi marcado pela criação de algumas instituições no Brasil, inclusive em Belo Horizonte, porém, ainda caracterizado por uma perspectiva assistencialista.

Mas o quadro tem mudado nos últimos anos. Cada vez mais, a questão da deficiência vem sendo tratada sob a perspectiva da autonomia, da independência, da participação na vida social, política e cultural, implicando, assim, em uma mudança significativa de postura, tanto por parte dos deficientes quanto da sociedade.

2.3 Leitor-modelo e leitor pressuposto

Partindo do Modelo Baseado em Direitos, ou seja, entendendo a deficiência como um desdobramento do modo como a sociedade se organiza e compreendendo o amplo acesso aos seus meios um direito, é possível olhar de forma mais reflexiva e crítica para a questão da deficiência visual. Sendo a pessoa com deficiência um sujeito demandante de informação e cultura – como qualquer outro cidadão – mostra-se necessário perguntar: os produtos culturais (cinema, TV, teatro, dança e ópera) e informativos, da forma como se organizam e se apresentam, pressupõem essa parcela da população como um de seus receptores? Eles oferecem, de fato, canais de interação com esse público?

Umberto Eco (1983) afirma que um texto postula o leitor como condição indispensável, não apenas da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da sua potencialidade significativa. Em seu *Lector in Fabula* (1983), ao analisar as possibilidades e limites da interpretação, Eco deixa clara a importância de se considerar o *outro*, implicando um *sistema dialógico* em jogo.

O autor nos diz então de uma pragmática do texto, ou seja, uma atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete e implica; em outras palavras, convida o leitor a preencher os vazios deixados propositalmente pelo enunciador.

[...] um texto que não só requer a cooperação do próprio leitor, mas quer também que esse leitor tente uma série de opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas, e, em todo o caso, são mais que uma. [...] Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto. (ECO, 1983, p. XI)

Aqui, Eco retoma sua própria argumentação sobre a obra aberta e faz o imbricamento com

estratégias pragmáticas do próprio texto.

Configura-se, então, uma cadeia de artifícios de expressão, de não ditos, de condições de êxito textualmente estabelecidas a serem satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no conteúdo potencial. A essa estratégia narrativa, Eco descreveu como *leitor-modelo*.

Seguindo esse raciocínio, gerar um texto passa pela previsão, ou melhor dizendo, por um conjunto de hipóteses sobre o mundo do *outro/leitor*, de seus movimentos interpretativos em função da possível resposta que deste se espera. Isto não quer dizer que este *outro* exista no mundo real: ele só é concreto no texto, como leitor-modelo, detentor de determinado conjunto de competências capaz de movimentá-lo interpretativamente à maneira idealizada pelo autor. O leitor real, empírico, pode ou não corresponder a essas expectativas.

É importante frisar, no entanto, que essa estratégia textual não relega o texto à onipotência do leitor. Se em teoria o leitor-modelo é o “leitor máximo”, ou seja, é postulado como o indivíduo que possui o máximo de inteligibilidade, que domina todas as estratégias de percepção que o texto dita e, por isso, entende tudo o que o texto diz; segundo Eco, prever este leitor não significa “esperar” que ele de fato exista no mundo real, mas sim mover o texto de modo a construí-lo, indicando a competência sob a qual o texto repousará.

Como Bakhtin comenta:

Ao falar sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção de meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele. (BAKHTIN, 2003, p.302)

Bakhtin (2003) postula, ainda, que nenhum enunciado é neutro, já que expressa não apenas a mensagem em si, mas também a ideologia de quem os enuncia. De acordo com o autor, as diversas instâncias enunciativas condicionam de certa forma o teor desse enunciado, já que é pensando em seu *leitor implícito – leitor pressuposto* - que o enunciador o elabora.

Se ao programar a estratégia narrativa do seu texto o autor-empírico pressupõe um leitor-modelo, de acordo com Eco podemos pensar que o *leitor-empírico*, como sujeito concreto dos atos de cooperação, ao tentar preencher as lacunas deixadas no texto pressupõe uma hipótese de autor, o *autor-modelo*.

A partir do lugar capital que a imagem ocupa hoje em nossa sociedade – como pode ser

percebido no *boom* dos efeitos especiais, na difusão das animações geradas por computador, no cinema 3D, nas cenas de perseguição repletas de ação visual sem nenhuma descrição audível - e da nossa condição social de leitores-empíricos; pode-se dizer que a acuidade visual tida como normal é uma competência postulada pelo autor-modelo desses produtos. Em outras palavras, o deficiente visual é pensado teoricamente como vidente, ou simplesmente é negligenciado como *leitor pressuposto*.

Ao tratarmos do conceito de leitor pressuposto, dizemos que, mais do que não se enquadrar como um leitor-modelo das produções audiovisuais, discutimos o fato da pessoa com deficiência visual também estar imersa em um contexto onde o texto, ou neste caso a produção audiovisual, não procura se *adaptar a este leitor*. Ou seja, o leitor-pressuposto desses produtos não abarca o deficiente visual, basta perceber como as imagens são produzidas, com poucos sons, pura cinética da imagem.

Vale destacar que o objetivo aqui não é questionar o fato desses gêneros se estruturarem ou não sob o sentido da visão, mas, sim, de nos perguntar se quem não é capaz de decodificar este tipo de informação está fadado à exclusão ao acesso a eles.

2.4 Lugar de fala, dispositivo e território

Para começar a responder a esta questão, remeteremos ao conceito de *lugar de fala* de Foucault (1998). Segundo o autor, o *lugar de fala* é a representação no texto das posições sociais e da posse de capital simbólico dos agentes e instituições sociais, um desdobramento do conceito prévio que eles têm de si e do outro. Isso significa dizer que falar/enunciar é apropriar-se de estilos expressivos já constituídos *no e pelo uso*, ou seja, é o discurso proveniente de algum lugar, que é produzido *para e pelo mercado* ao qual ele deve sua existência e suas propriedades mais específicas (BOURDIEU, 1998). Os *lugares de fala* são, então, lugares constituídos e legitimados a partir de posições sociais e simbólicas, não se configurando simplesmente como uma relação de comunicação, mas como relações de poder. Cada locutor tem seu horizonte social. Assim, uma fala não pode ser analisada de forma deslocada das condições sociais de seu falante.

Mostra-se relevante, pois, a análise de uma pequena fala que ilustra a trajetória histórica do deficiente visual no Brasil. Segundo o historiador Arnaldo Godoy, que possui deficiência visual:

Nossa carga histórica é muito pesada, as pessoas [com deficiência] foram abandonadas porque a sociedade não tinha como tratá-las e mantê-las. No final do século XVII, as pessoas com deficiência passaram a ter um tratamento um pouco diferenciado, começaram a ser criados os institutos que as retiravam das ruas, mas isso porque elas incomodavam, causavam um certo desprezo, nojo e até medo, por causa da paranoia de contágio. Foi só no século XX que as pessoas com deficiência passaram a ser encaradas de forma diferenciada em relação à questão da educação e do trabalho. (MAYER; SÁ, 2010, p. 45-46)

Por questões seculares de renegação, alijamento social e preconceito, o lugar de fala do deficiente visual não detém uma construção social equipotente ao lugar de fala dos videntes. Claro que se trata aqui de uma generalização. O próprio Arnaldo Godoy compõe atualmente a Câmara de Vereadores da cidade de Belo Horizonte – o que, por si só, é índice de representatividade e “voz política” a esta parcela da sociedade.

No entanto, mesmo cientes de que essa generalização não relega as pessoas com deficiência visual a uma condição social desigual perpétua, os conceitos de *dispositivo* e de *território* reiteram ainda mais este viés de desigualdade já que, como veremos adiante, essa perspectiva de forças dentro do dispositivo é que postula o leitor-modelo. Dessa maneira, os dois conceitos serão aqui apresentados no intuito de elucidar essas relações de poder e de demarcar como cada uma delas determina e articula comportamentos e linhas de raciocínio.

Começemos com o dispositivo. Ao abordar a relação do homem com a religião (dispositivo religioso), Hegel (1990) discorre a respeito da oposição entre “religião natural” e “religião positiva”. Entendendo a primeira como a interação imediata e direta da razão humana com o divino, o autor caracteriza a segunda como histórica, ou seja, um conjunto de crenças, regras, ritos em uma determinada sociedade em um determinado tempo, que formatam a relação. Essa positividade imposta aos indivíduos por um poder externo – seja ela no âmbito religioso, estatal, legal, etc. - “carimbada” por coerção, comportamentos e instituições, mas que se torna interiorizada nos sistemas de crença e sentimentos, indica o que Foucault define como dispositivo.

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. E isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (FOUCAULT, 1979, p. 246).

Ao destacar o que considera os pontos fundamentais nas discussões de Foucault, Giorgio Agamben (2009) diz que o dispositivo é “um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico,

que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” (AGAMBEN, 2009, p.29). Corroborando com Foucault, o autor destaca que o dispositivo possui sempre uma função estratégica concreta, já que se inscreve numa relação de poder.

[...] chamarei literalmente de dispositivo, qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p.41)

O dispositivo, mais do que um paradigma epistêmico, configura-se como um conjunto de *práxis*: em um dado período de tempo e lugar, faz frente a uma situação particular tornando objetos visíveis, enunciações formuláveis e colocando forças em exercício para, assim, implicar um determinado modo de desvelamento do real.

Deleuze (1990) destaca que cada dispositivo tem seu regime de luz, sua maneira de atribuir o visível e o invisível ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que, sem ele, não existe. “Construído” em condições históricas específicas, o dispositivo consiste em uma espécie de máquina enunciativa singular, que engendra, simultaneamente, um sujeito que vê e um objeto a ser visto. Assim, o conjunto de suas práticas discursivas aponta as diversas posições do sujeito e do objeto no discurso, as modalidades de enunciação, as definições conceituais, bem como as escolhas estratégicas. Nesse sentido, a predominância do campo cognitivo do olhar em nossa sociedade nada mais seria do que um dispositivo que, em sua dimensão de “poder”, possui seu próprio regime de luz e enunciação.

Para corroborar ainda mais com este pensamento, Deleuze nos aponta que uma das consequências dos dispositivos é a constante mudança de orientação, as linhas de fuga, que o separa do eterno para apreender o novo. O “novo”, entretanto, não seria a “originalidade” de uma enunciação, já que como destaca Foucault, a eventual contradição entre duas enunciações não basta para distingui-las, nem para marcar a novidade de uma em relação à outra. Ele é a novidade do próprio regime de enunciação, que pode, inclusive, compreender enunciações contraditórias.

Pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do atual*. A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o atual é esse outro com o qual já coincidimos. (DELEUZE, 1990, p.158)

Não seria exagero entender aqui a *audiodescrição como uma possibilidade de novo regime de enunciação da informação visual*. Ela não seria apenas um enunciado contraditório, mas sim um novo dispositivo, que implica novos agenciamentos e comportamentos, uma ruptura ou, para usar um conceito do próprio Deleuze em seus escritos com Guattari, uma *desterritorialização*.

Aprofundando-nos neste conceito, em seu *O Mito da Desterritorialização*, Haesbaert (2004) comenta que existem duas perspectivas para se tratar o território: a) a materialista, que julga o território como espaço físico, biológico, de abrigo; e que se configura como uma área de acesso controlado, de atuação do Estado, que é fonte de recursos e de relações econômicas; e b) a idealista, que vê o território como espaço simbólico, cultural, ético, espiritual e afetivo.

Tomando por base as discussões sob a perspectiva idealista, Souza (*apud* HAESBAERT, 2004) aponta que o território não é um substrato, o espaço social em si, mas sim um campo de forças, relações de poder espacialmente delimitadas e operando sobre um substrato referencial. Gunzel completa:

Um ‘território’, no sentido etológico, é entendido como o ambiente [*environment*] de um grupo [...] que não pode por se mesmo ser objetivamente localizado, mas que é constituído por padrões de interação através dos quais o grupo ou bando assegura uma certa estabilidade e localização. Exatamente do mesmo modo o ambiente de uma pessoa (seu ambiente social, seu espaço pessoal de vida ou seus hábitos) pode ser visto como um “território”, no sentido psicológico, no qual a pessoa age ou a qual recorre. (GUNZEL, *apud* HAESBAERT, 2004, p.38).

Ao apropriar e ordenar o espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos, o território se converte em um dos principais instrumentos de padronização, especialmente no que tange à relação com outros territórios.

Todos que vivem dentro de seus limites tendem assim, em determinado sentido, a ser vistos como “iguais”, tanto pelo fato de estarem subordinados a um mesmo tipo de

controle (interno ao território) quanto pela relação de diferença que, de alguma forma, se estabelece entre os que se encontram no interior e os que se encontram fora de seus limites.

Por isso, toda relação de poder espacialmente mediada é também produtora de identidade, pois controla, distingue, separa e, ao separar, de alguma forma nomeia e classifica os indivíduos e os grupos sociais. (HAESBAERT, 2004, p.89).

Uma vez apresentados, não é difícil perceber que os conceitos de território e dispositivo se complementam e se entrelaçam sob muitos aspectos. Isso porque, o território nada mais é do que um dispositivo, que instaura em seus “limites” um campo de forças construtor de identidades, responsável por determinado tipo de desvelamento do real. Ambos postulam certos modos de raciocínio, etiquetas de comportamento, habilidades sociais e/ou técnicas, criando, assim, sentimentos de pertencimento e critérios de avaliação do *outro*. Cabe-nos então perguntar em que sentido a audiodescrição se configura como um novo dispositivo, um novo território. É sobre este tema que nos deteremos agora.

Dissemos que território implica a formação de identidades, do sentimento de pertencimento. Ao longo da História, quando hábitos milenares, estilos de vida e sistemas de governo desaparecem, quando ideologias desmoronam, é comum que se produzam crises de identidade. Só para dar um exemplo, pensemos no fim da União Soviética e em todas as crises econômicas, separatistas e étnico-culturais que decorreram a partir dela. A nova situação político-econômica exigiu que os Estados buscassem outras formas de relações, norteadas por novas regras dentro da esfera mundial. Ou melhor dizendo, dentro das teorias sobre território, ocorreu uma *desterritorialização*.

Milton Santos (apud HAESBAERT, 2004) aponta a desterritorialização como uma palavra utilizada para significar estranhamento, que é também, segundo o autor, desculturização. Deleuze e Guattari (apud HAESBAERT, 2004), por sua vez, dizem que *pensar é desterritorializar*⁶: segundo os autores, o pensamento só é possível na criação e, para se criar algo “novo”, é necessário romper com o território existente, criando outro, com novos agenciamentos, funções e arranjos. Ou seja, não há desterritorialização sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Toda desterritorialização é uma linha de fuga que implica uma reterritorialização, um novo regime de enunciação, novos encontros, novas funções, novas identidades e compartilhamentos simbólicos.

⁶ Deleuze e Guattari, espécie de “pais” desta terminologia, introduziram suas ideias a este respeito principalmente por meio da obra *O Anti-Édipo* (publicado originalmente em 1972) e desdobrada, sobretudo em *Mil Platôs* (1980) e *O que é a filosofia?* (1991).

Sendo o território um dispositivo, um “lugar” de agenciamento de forças, fica aqui reiterada sua íntima relação com as noções de lugar de fala, de leitor-modelo e de leitor pressuposto, já que se estruturam sob o mesmo *modus operandi* – assim como nos enunciados, nenhum território é neutro, já que expressa não apenas o substrato em si, mas também uma ideologia. Para pertencer a ele, o sujeito deve ser detentor de determinado conjunto de competências e/ou características e, como cada locutor tem seu horizonte social, uma fala/um posicionamento não pode ser analisado de forma deslocada das condições sociais de seu falante – ou seja, do seu lugar de fala.

De posse desses conceitos e relações, retomemos agora as discussões que envolvem a audiodescrição. Tomando-a como uma enunciação que visa à produção simbólica mediada por um canal de áudio extra, ou seja, cujo objetivo é sugerir imagens multisensoriais ao seu espectador a partir do som; dedicaremos-nos agora a entender seu movimento redesterritorialização⁷. Isso significa dizer que as discussões que se seguem estão vinculadas às formas com que a audiodescrição reconfigura as estruturas e as relações de poder de dispositivos já instituídos e legitimados socialmente, a fim de torná-los acessíveis aos portadores de deficiência visual. Para tanto, tomaremos o cinema como dispositivo a ser analisado, focando-nos em suas potencialidades de reterritorialização na audiodescrição, a partir dos estudos sobre o som.

2.5 Cinema-dispositivo

Para investigar aspectos que traduzem de forma mais adequada a informação visual em informação sonora, mostra-se desejável a análise dos mais variados produtos culturais e informativos, com fins de traçar um panorama detalhado dessa ação. Entretanto, por questões metodológicas, optou-se pela análise de um único dispositivo: o cinema. Essa escolha se deve à posição central que a imagem ocupa em sua constituição, bem como a sua maior oferta e facilidade de análise, uma vez que pode ser feita deslocada do momento da produção do filme. Mostra-se necessário então elucidar o que entendemos por cinema, ou melhor dizendo, pelo dispositivo do cinema.

Christian Metz (1980) aponta que o dispositivo do cinema não é apenas o aparato técnico

⁷ Este conceito será melhor abordado ao longo do texto.

(movimentação de câmera, iluminação, etc.), mas toda a engrenagem que envolve o filme (notações gráficas, ruídos, música, ações, diálogos, etc.), o público e a crítica – ou seja, uma estrutura plural que engloba produção, consumo, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários. Esta perspectiva mostra-se bastante interessante, pois analisa tanto o dispositivo como captação de imagens, quanto o dispositivo de exibição. Por um lado, isto significa associar o cinema a um projeto ideológico: a câmera não é neutra⁸ e – na grande maioria das vezes - reproduz o “código visual” vigente.

Por outro lado, ele também explicita as condições de recepção inerentes ao dispositivo da sala escura (onde está em jogo o fetichismo, a vontade de permanência da imagem alheia ao fluxo narrativo), além da identificação do espectador com os personagens na tela e, porque não, com a própria câmera.

Tentando entender as projeções elaboradas pelo espectador e o caráter duplo das imagens, Roland Barthes (1982) aponta que podemos distinguir três níveis na imagem fílmica: *informativo*, que nos remete a conhecimentos originários do cenário, dos personagens, figurino, etc.; *simbólico* relacionado aos símbolos ligados ao tema do filme, ao seu autor e ao seu referencial e, por último, um nível *obtusos*, que diz respeito ao sensível, ou seja, que nos leva à emoção, ao afetivo. Tais níveis de distinção auxiliam na construção dialética do filme, em que “realidade se torna ficção” e “ficção se torna realidade”, revelando, assim, a força das estratégias de representação utilizadas pelo dispositivo do cinema.

Neste sentido, o espaço da sala escura é associado por Baudry (1978) à *caverna de Platão*: a tela, por ser grande e o único ponto iluminado da sala escura, reativa a metáfora das pessoas que, imobilizadas, não podiam desviar o olhar da caverna para tentar enxergar a realidade do lado de fora. De acordo com este ponto de vista, o cinema é então considerado como uma experiência que se realiza em um espaço específico, na busca de promover um desligamento da “realidade” e um mergulho na diegese que se desenrola na tela. Para Baudry, “o prisioneiro de Platão é a vítima de uma ilusão de realidade, quer dizer precisamente que nos exige uma alucinação ao estado de vigília dentro do sonho; ele é a presa da *impressão, de uma impressão de realidade*” (BAUDRY, 1978 p.30).

⁸ Ao tratar das pessoas que tomam o cinema como lugar de revelação, ou seja, de acesso a uma verdade que por outros meios inatingível, Ismail Xavier (2003) aponta que tal engano não é resultado de um acidente, mas sim de uma estratégia. “O que é a filmagem senão a organização do ‘acontecimento’ para um ângulo de observação?” (XAVIER, 2003, p.51-52)

De acordo com Gutfreind (2006), a representação não trata apenas da conversão do ausente em presente, mas sim de uma “tensão aberta”, em termos do imaginário, entre um substituinte e um substituído, entre o filme e sua produção, o signo e seu objeto. Neste sentido, o que interessa à nossa discussão central é questionarmos a respeito da significação do que nos é dado ver. A resposta mobiliza dois referenciais: a imagem na tela (enquadre e moldura), que define um campo visível e seus limites; e o observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva.

Segundo Ismail Xavier:

A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção. O encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. (XAVIER, 2003, p.35)

Assim, se no cinema toda a imagem é produto de um olhar, temos então que a câmera, ao emoldurar, olha pelo espectador, oferece-lhe pontos de vista, coloca-se entre ele e o mundo. Ou seja, embora o espectador tenha aqui a oportunidade de recortes mais precisos, imagens em câmera lenta e *closes*, simultaneamente, algo lhe é roubado: o privilégio da escolha. É justamente colocando-se no lugar do aparato que o espectador sintoniza-se com suas operações - sua emoção passa a se atrelar aos “fatos” que o olhar da câmera lhe oferece.

Diante disso, temos que as condições e a natureza da experiência do espectador - subjetivação-produto deste dispositivo - são necessariamente alienantes, tanto porque naturalizam aquilo que é da natureza do artifício, negando a representação como representação e fazendo com que o sujeito viva, a cada filme, a ilusão de que é o centro do mundo e que dele emana o sentido das imagens; quanto porque o faz acreditar que, ao revelar as formas de sua produção ou apresentar de maneira não-roteirizada histórias que de fato foram/são vivenciadas, ele não seja também uma representação do real.

Tal complexidade faz com que o filme ofereça diferentes sistemas de interpretação, admitindo vários níveis de leitura. Consequentemente, se o sentido da imagem é função do

contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, que reage conforme o seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, etc. Mais ainda, a simples inteligibilidade do filme exige o conhecimento de uma certa “gramática”: é preciso aprender a ler um filme, compreender suas sutilezas, decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e dos conhecimentos.

A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não tocariam senão mediocrementemente.

A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob esse aspecto, apela ao juízo de valor e não ao de fato; na verdade, ela é algo mais que uma simples representação. (MARTIN, 2007, p.25-26)

O pressuposto apontado por Aumont (1999), de que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p.70) reitera ainda mais este “poder” do cinema de transformar em ausentes, no tempo e no espaço, objetos, pessoas e narrativas ao apresentá-los sob outra forma: imagem visual. Pode-se dizer então que todo filme representa o irreal, no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o que não está lá. Mesmo o gênero documentário, ao “tornar visível” uma situação “real”, tem na mediação do olhar cinematográfico a otimização do efeito da ficção - busca reconstruir o real dando um novo sentido à ideia de representação, mantendo assim um diálogo com o filme de ficção – ou, reinterando Baudry (1978), promove uma ilusão de realidade.

Não devemos perder de vista que o cinema é um eficiente dispositivo de difusão-administração de pontos de vista e que continua a ser um poderoso produtor de imagens do mundo. O jogo do visível e do invisível, deste “iluminar” certos recortes da realidade, é modalidade de uma fortíssima relação entre o ver e o poder.

Quanto ao tema central de nossa discussão, esta abordagem lança uma importante reflexão sobre movimento de re-desterritorialização⁹ do dispositivo do cinema na audiodescrição. Afinal, quem é o audiodescritor senão um espectador que, em um segundo momento, é um filtro que recorta, moldura e traduz as imagens da tela, tal qual a câmera faz com as informações que capta do ambiente? Oferecendo o seu ponto de vista ao espectador, o audiodescritor conduz a

⁹ Em sem *O Mito da Desterritorialização*, Haesbaert (2004) utiliza o termo “des-reterritorialização” para caracterizar que todo movimento de desterritorialização implica, necessariamente, uma reterritorialização. No presente texto, utilizaremos o termo “re-desterritorialização” para enfatizar que, além desta relação direta, este movimento é contínuo dentro do dispositivo.

pessoa com deficiência visual a uma experiência que, talvez de outro modo, não fosse possível para ele acessar. Discutir e pensar os termos desse olhar mostra-se emergencial. É sobre isso que trataremos no próximo capítulo.

3 COGNIÇÃO, TRADUÇÃO E ESTUDOS SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO

Retomando as discussões anteriormente formuladas, vimos que longe de ser um *símile* da realidade, o cinema é um querer dizer a partir de elementos do real. Assim, o sentido que ele desperta se dá tanto em função do contexto criado pela montagem, quanto do contexto mental do espectador. No que tange aos espectadores com deficiência visual que fazem uso da audiodescrição, a interpretação final passa ainda pelo filtro do contexto mental do audiodescritor, que seleciona as ações e itens a serem narrados.

Em detrimento disso, muito se discute sobre as técnicas adequadas ao fazer audiodescritivo. Sobretudo após a implementação nas emissoras de TV públicas (com sinal digital) no Brasil, diferentes pontuações foram feitas na imprensa com relação a ela: desde considerá-la uma técnica objetiva, em que todo o conteúdo na tela é narrado e nenhum detalhe é perdido, até a afirmação de que o usuário está tendo acesso integral ao produto veiculado. Ora, objeções não faltam a essas asseverações. Seria mesmo a audiodescrição uma técnica objetiva? E mesmo se o fosse, a realidade estaria ali, embalada e pronta para ser simplesmente assimilada? Estas serão as questões-chave a serem trabalhadas neste segundo capítulo. Para tanto, procurando respostas, sobretudo em estudos sobre *cognição, fenomenologia, tradução* e sobre o *som*, serão apresentados alguns esboços do que podemos entender sobre o dispositivo da audiodescrição.

3.1 Cognição e Fenomenologia

O mundo não é anterior à nossa experiência.

(MATURANA; VARELA, 2005)

Segundo Maturana e Varela (2005), a vida é um processo de conhecimento. Somos constantemente influenciados e modificados pelo que experienciamos e sentimos, nos levando a construir nosso conhecimento de mundo. Mas o mundo, por sua vez, também constrói seu próprio conhecimento a nosso respeito. Após darmos um passeio pela praia, ao fim do trajeto não seremos mais os mesmos. A praia, por sua vez, também estará diferente, terá registrado nossas pegadas na areia - para citar um exemplo do livro dos autores.

Mas este não é um ponto de vista fácil de assimilar. Desde o Renascimento, nos condicionamos a tomar o conhecimento, em suas diversas formas, como uma cópia fiel de uma

realidade, independente de seu conhecedor. É como se o mundo fosse “pré-dado” em relação à experiência humana, como se o conhecimento não se construísse pela interação, mas sim pela tarefa passiva de processar e assimilar as informações vindas prontas de fora. Essa posição, que privilegia a objetividade em detrimento da subjetividade, constitui a base da nossa educação formal e da mentalidade extrativista (e predatória) vigente, nos conduzindo à crença de que o mundo é um objeto a ser explorado pelo homem, em busca de seu bem-estar e desenvolvimento.

Contra-argumentando este posicionamento representacionista, Maturana e Varela afirmam que os seres vivos são autônomos – capazes de produzir seus próprios componentes ao interagir com o meio (autopoiese). E por serem autônomos, torna-se incoerente tomar o fenômeno do conhecer como se houvesse “fatos” ou objetos lá fora, possíveis de serem captados e introduzidos objetivamente na mente de algum indivíduo. A experiência de qualquer coisa do “mundo externo” é, segundo os autores, válida de uma maneira subjetiva e ativa, que ocorre pelo encadeamento entre ação e experiência, pela inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser: “todo ato de conhecer faz surgir um mundo” (MATURANA; VARELLA, 2005, p.32).

Se todo conhecer é um fazer daquele que conhece, por conseguinte temos que todo conhecer depende também da estrutura biológica daquele que conhece. Assim, transpondo para a nossa discussão central, a forma com que o deficiente visual percebe e constrói o mundo é diferente da do vidente, não apenas por sua subjetividade, mas também por razões de sua estrutura sensorial.

Podemos, pois, associar a visão a fenômenos relativos ao conhecimento sensível (as sensações são condições da percepção oriundas dos nossos sentidos, necessárias ao conhecimento de qualquer coisa exterior ao espírito. Ao olhar é possível creditar uma reflexão, de certa forma, elaborada e crítica do mundo). No entanto, não podemos nos esquecer da discussão feita na introdução deste texto, em que apresentamos os horizontes de visibilidade como condicionados pelas visões do homem, ou seja, seu ponto de vista é que cria o objeto. “A imagem está na intersecção da luz que vem do objeto e da que vem do olhar” (PLATÃO apud MOURÃO, 2002, p.30).

Ao se preocupar com a percepção do mundo, o que se tenta conhecer, essencialmente, é o sujeito que o observa - quem é ele, como se sente diante dos fenômenos do mundo, qual a sua

história, em que lugar ele está, o que ele busca, qual o seu sintoma¹⁰.

Diante dessas questões, reiteramos que se todo conhecimento é relacional - e não extraído objetivamente do mundo exterior – este “sintoma” pode ser construído de várias maneiras: desde uma experiência individual, até mesmo de uma situação não vivida, ou, melhor dizendo, como desdobramento da cultura em que o indivíduo está inserido. É justamente ela, a cultura, que não nos faz estranhar quando um deficiente visual diz “que bom te ver” ou “eu vi o que aconteceu”. Todos nós somos sujeitos da língua e, mesmo não tendo propriamente vivenciado uma experiência, *aprendemos* como nos comportar socialmente por meio dela.

A linguagem não foi inventada por um indivíduo sozinho na apreensão de um mundo externo. Portanto, ela não pode ser usada como ferramenta para a revelação deste mundo. Ao contrário, é dentro da própria linguagem que o ato de conhecer, na coordenação comportamental que é linguagem, faz surgir um mundo. Percebemo-nos num mútuo acoplamento linguístico, não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo ser nos mundos linguísticos e semânticos que geramos com os outros. (MATURANA; VARELA, 2005, p.257)

Tendo-se em vista este conhecer o mundo a partir da linguagem, e não necessariamente pela experiência, como pensar os moldes da audiodescrição de forma a atender adequadamente as pessoas com deficiência visual frente à questão da imagem? Um bom começo para pensar esta questão pode estar nos estudos sobre fenomenologia.

De acordo com Merleau-Ponty (1994), o sentido, para a ciência, é uma significação lógica. A aplicação desta abordagem fica clara e direta quando observamos as ciências empíricas, como a Matemática ($1+1 = 2$), a Física Clássica ($v = d/t$), ou mesmo a Astronomia e a Robótica. Nelas, as postulações são verdadeiras não apenas para um indivíduo ou um pequeno grupo de pessoas: são simplesmente verdadeiras – “verdades provisórias úteis” até que um fato novo mostre outra realidade - independente de quem diz ou quando é dito. Entretanto, quando nos deslocamos para as questões que envolvem as ações humanas, cabe-nos perguntar se esta maneira lógica de entender o sentido, este racionalismo científico que mascara a subjetividade, é a única forma de compreender o mundo.

Husserl, o primeiro fenomenólogo, acreditava que não. Propôs, então, que o estudo das nossas vivências, dos nossos estados de consciência, deveria referir-se às coisas como se

¹⁰ “[...] o conjunto das minhas leituras não constitui a minha memória, mas sim o meu sintoma (...). É através dele que leio, que recebo o livro novo”. (BARTHES-COMPAGNON, 1979, p.189).

apresentam na experiência de consciência, estudadas em suas essências, em seus verdadeiros significados, ou seja, de um modo livre de teorias e pressuposições, despidas do mundo empírico. Assim, de maneira geral, a “fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: essência da percepção, essência da consciência, por exemplo.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.1).

Ao percebermos o mundo sentindo-o, ou melhor dizendo, focando nas essências, evitamos que a verdade filosófica seja provisória, como a verdade empírica. No entanto, a sensação não é uma fórmula única e válida para todos os seres - percebemos os objetos, os gostos, os cheiros, as imagens, na medida em que as experimentamos. Assim, ao contrário do cientificismo, o mundo não está fora de nós.

O próprio cientista deve aprender a criticar a ideia de um mundo exterior em si, já que os próprios fatos lhe sugerem abandonar a ideia do corpo como transmissor de mensagens. O sensível é tudo aquilo que se apreende com os sentidos, mas nós sabemos agora que este “com” não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.32)

Se nossas sensações são resultado direto das nossas vivências no mundo, não devemos nos preocupar se elas correspondem, ou não, a objetos do mundo externo à nossa mente. Isso diminuiria nossa capacidade de compreensão e reflexão dos fenômenos da vida. O que importa é a maneira pela qual o conhecimento do mundo acontece como percepção de sua essência, a forma pela qual nós apreendemos imediatamente o conhecimento de alguma coisa com que nos deparamos. Assim, para a fenomenologia, não é o “mundo que existe”, exterior a nós, que é relevante, mas, sim, o modo como o conhecimento do mundo se realiza para cada indivíduo.

O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.18)

No entanto, Merleau-Ponty aponta que essas essências não podem ser vistas de forma eidética, ou seja, tomadas como verdade. Elas fazem parte do mundo, pois o homem faz parte do mundo e a sua existência está atrelada a ele, não existe separação. O autor diz, então, que a essência passa a não ser uma meta, mas um meio. O nosso engajamento efetivo no mundo é o que, de fato, precisamos compreender.

Isso significa que não podemos submeter nossa percepção do mundo ao olhar filosófico sem deixarmos de nos unir a tese do mundo, a esse interesse pelo mundo que nos define, sem recuarmos para alguém de nosso engajamento para fazer com que ele mesmo apareça como espetáculo, sem passarmos do fato de nossa existência à natureza de nossa existência, do *Dasein* ao *Wesen*. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.11)

Dasein, em alemão, significa existência e *Wesen*, essência. Sendo a fenomenologia o estudo das essências, para compreendê-la é preciso, pois, passar pelo *Dasein*, e só assim buscar alcançar o *Wesen*, ou seja, a natureza da nossa existência.

De forma análoga, como em toda experiência de consciência estão envolvidos o que é informado pelos sentidos e o modo como a mente enfoca aquilo que é informado, ao audiodescrever não podemos nos abster da subjetividade e do nosso engajamento no mundo.

À luz da fenomenologia, o mais importante à audiodescrição não seria defender uma suposta objetividade, um pretensão contato amplo com tudo o que está sendo veiculado pelos produtos audiovisuais, tão pouco se prender a uma técnica específica e universal para narrar a informação visual. O fundamental, segundo o viés traçado por esta teoria, é conseguir provocar nos deficientes visuais sensações que o produto de partida (sem audiodescrição) é capaz de despertar em qualquer outro indivíduo.

Não estamos aqui entrando em uma comparação simplista e, após toda esta discussão, equivocada entre o tipo de conhecimento despertado nos videntes e nos deficientes visuais. A nossa intenção não é, em absoluto, tomar uma delas como base, como “correta” ou “mais adequada”. Elas pertencem a universos cognitivos diferentes e, por isso, são incomparáveis. O que queremos aqui sugerir é que a busca pela essência, a essência da imagem, da cena, do filme, ou melhor dizendo a essência da *gestalt* da imagem, da *gestalt* da cena, da *gestalt* do filme - para citar a teoria de Wertheimer, Koffka e Köhler¹¹.

¹¹ Segundo a teoria da *Gestalt*, os processos fisiológicos e cognitivos centrais não podem ser vistos como a soma de elementos, mas sim como processos integrantes de um todo: ao se observar as coisas do mundo, observa-se suas formas, seus conjuntos estruturados e significantes, ou melhor dizendo, suas *gestalts*. A percepção de uma totalidade – por exemplo, uma casa – não pode se reduzir à soma dos estímulos percebidos, já que o todo é diferente da soma de suas partes. De maneira semelhante, uma parte num todo é algo bem diferente desta mesma parte isolada ou incluída num outro todo, uma vez que ela extrai propriedades particulares de seu lugar e função em cada um deles. (PERLS, 1977)

Para citar um exemplo, o filme é um todo composto por uma sucessão de fotogramas estáticos, que são apresentados com uma rapidez tal que as pessoas que as assistem vêem, não uma série de fotografias, mas movimentos contínuos no tempo. No entanto, cada um dos fotogramas exibidos na tela tem sentido diferente se forem analisados individualmente, em outro contexto que não o filme.

Para melhor ilustrar o que queremos dizer, cabe aqui traçarmos um pequeno paralelo entre a ferramenta da audiodescrição e sua relação com o deficiente visual com o ensino do português para os índios brasileiros.

O processo educativo oriundo das sociedades indígenas apresenta diferenças do modo como o “mundo dos brancos” se organiza, o que faz com que muitas vezes se conclua erroneamente que não existe educação nessas comunidades. Em outros termos, pressupõe-se que os índios não têm educação porque não têm a “nossa educação”.

Se pensarmos com cautela sobre o critério que utilizamos para dizer que alguém *tem* conhecimento, veremos que o que buscamos é uma determinada ação de domínio dentro de um certo tipo de contexto. “Falamos em conhecimento toda vez que observamos um comportamento efetivo (ou adequado) num contexto assinalado. Ou seja, num domínio que definimos com uma pergunta (explícita ou implícita) que formulamos como observadores” (MATURANA; VARELA, 2005, p.195). Assim, quando nos deparamos com respostas – ou comportamentos – que não correspondem aos esperados, muitas vezes ignoramos a possibilidade de outras formas de relação e não as reconhecemos como válidas.

De forma análoga, é preciso estar ciente de que mesmo não decodificando a informação visual da forma como os videntes fazem, os deficientes visuais possuem sim uma relação social e cultural com este tipo de imagem. Eles possuem uma “outra *gestalt*”.

Se sabemos que nosso mundo é sempre o que construímos com os outros, cada vez que nos encontramos em contradição ou oposição com o outro ser humano **com o qual desejamos conviver**, nossa atitude não poderá ser reafirmar o que vemos do nosso próprio ponto de vista. Ela consistirá em apreciar que nosso ponto de vista é o resultado de um acoplamento estrutural do domínio experiencial, **tão válido quanto o de nosso oponente, mesmo que o dele nos pareça menos desejável**. Caberá, pois, a busca de uma perspectiva mais abrangente, de um domínio experiencial em que o outro também tenha lugar e no qual possamos construir um mundo juntamente com ele. (MATURANA; VARELA, 2005, p.267- 268, grifos do autor).

É imperativo, pois, respeitar esta cultura que já existe, esta maneira de se relacionar e lidar com a realidade. O papel da audiodescrição é servir como uma possibilidade de acesso e novas interações, não de dominação da imagem (lógica pela qual nossa sociedade se orienta) sobre os deficientes visuais. Em outras palavras, não é dizer “eis o que nós vemos”, mas sim, “eis o que você pode ver”.

É preciso salientar que, ao longo deste texto, não serão poucas as menções a respeito da

importância da audiodescrição e, mais ainda, de necessidade de sua ampla disseminação como forma de se fazer cumprir um direito. No entanto, é preciso analisar a questão com parcimônia, não subestimando os impactos sociais e alcances políticos que este dispositivo pode ter. Esta é uma cegueira com a qual a audiodescrição não deve se prestar a lidar.

Assim, retomando a discussão sobre o viés da fenomenologia, mesmo que o deficiente visual compreenda a respeito do produto audiodescrito não corresponda ao que “existe no mundo real”, ou seja, não seja exatamente fidedigno às cenas do filme exibido, o que é válido é que, ao final, a *Dasein* do filme provoque nele uma *Wesen* que qualquer outro espectador possa ter experienciado, seja ele deficiente ou não. Como este é o ponto-chave deste texto, voltaremos a esta discussão mais adiante, após tratarmos das questões que envolvem a tradução intersemiótica.

3.2 Tradução

No início de nossa discussão, apresentamos o seguinte conceito sobre audiodescrição: “tradução intersemiótica, na qual um sistema de signos visuais é convertido em textos verbais” (SILVA, 2009). Para darmos continuidade à análise do contexto e do processo em que esta técnica se estrutura, cabe-nos destrinchar com mais propriedade a proposição acima.

Alvez, Magalhães e Pagano (2005) definem tradução como um processo interpretativo e comunicativo, que se caracteriza pela reformulação de um texto com os meios de outra língua (ou linguagem¹², poderíamos dizer), e que se desenvolve em um certo contexto social com uma determinada finalidade. Ainda segundo os autores, a tradução teria três características fundamentais: ser uma atividade textual, comunicativa e cognitiva. Passemos então à análise destas asseverações.

Ao considerarmos o funcionamento dos textos – entendendo por texto qualquer unidade de linguagem em uso - como fenômenos sociais, ou seja, em suas relações contextuais e culturais, estamos dizendo que a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade - ou de um sistema sígnico para outro -, já que toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade (*gestalt*) maior que a inclui. Em outras palavras: a ação tradutória, em termos estéticos, não se dá termo a termo, traduz-se também, sincronicamente, outros aspectos

¹² Neste trabalho, *linguagem* diz respeito a um sistema estruturado de signos de qualquer ordem, que cumpre uma função teleológica de comunicação.

envolvidos.

Outro ponto importante diz respeito à finalidade. Ao operar sobre o passado, a tradução encerra um problema de valor. “Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e eu tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro.” (PLAZA, 1987, p.6). Não se traduz qualquer coisa - embora qualquer coisa possa ser traduzida -, mas aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade conforme os princípios da analogia e da ressonância.

Neste sentido, endossamos os dizeres de Plaza quando discorre a respeito da tradução como recuperação da história como “afinidade eletiva”, ou seja, como reorganização da percepção e da sensibilidade dentro de um projeto não somente poético, mas também político. Este ponto de vista se opõe à crença quanto à objetividade da tradução, pois, sendo um produto de uma leitura, a tradução não é vista como um processo “literal”, mas como ação que modifica o original, isto é, neste ponto de vista, o conceito de fidelidade é falacioso.

Deste modo, a operação de passagem da informação de um plano para outro implica ao tradutor não apenas o exame da natureza do novo suporte - seu potencial e limites – mas também “dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (PLAZA, 1987, p.109). Neste sentido, Walter Benjamin comenta:

[...] nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real, assim também nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. (BENJAMIN, apud PLAZA, 1987, p.29)

Plaza argumenta que o problema da tão alarmada “fidelidade” na verdade diz respeito a uma questão ideológica. Segundo o autor, o signo não pode ser considerado “fiel” ou “infel” ao objeto, pois, como substituto, só pode apontar para ele. Assim, mesmo em um processo que se pretenda mimético, ao tentar fazer-se igual a outro, sua principal característica é se mostrar como não igual.

Segundo Roman Jakobson (apud PLAZA, 1987), existem três tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução interlingual é comumente conhecida como a tradução que fazemos de um idioma para o outro, como do inglês para o português, por

exemplo. A tradução intralingual, por sua vez, corresponde a uma reformulação, como acontece nas paráfrases e nas adequações repertoriais. Já a tradução intersemiótica, ou transmutação, foi por ele definida como sendo a tradução que se dá “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou vice-versa” (PLAZA, 1987, p.XI). Sendo a audiodescrição o cerne de nossa discussão, nos deteremos a uma análise mais detalhada sobre a *tradução intersemiótica*.

Como dito anteriormente, no que diz respeito aos procedimentos da linguagem, a tradução se estrutura diante da eleição de preferências e diferenças. Essa característica acentua-se ainda mais na tradução intersemiótica, já que ela também está sujeita à influência de determinadas alternativas de suportes, códigos, formas e convenções. Como consequência, ela faz “fugir a tradução do traduzido” (PLAZA, 1987 p.30), ou seja, avessa à ideologia de fidelidade, intensifica as diferenças entre ambos induzindo a criação de novas realidades ao invés de simplesmente representar conteúdos preexistentes.

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho” que seria o da tradução criativa, isto é, icônica. (PLAZA, 1987, p.30)

Passemos agora para uma análise mais pormenorizada sobre esta modalidade de tradução.

3.2.1 *Pensamento em signos e Tradução Intersemiótica*¹³

Para Peirce, onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos (PLAZA, 1987, p.18). Isso quer dizer que não existem pensamentos virgens - cada pensamento se configura como um elo na cadeia semiótica, uma transmutação de signo em signo, ou melhor dizendo, a *tradução* de um pensamento em outro pensamento.

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro

¹³ Para uma análise mais detalhada sobre os conceitos semióticos aqui tratados, vide Anexo A.

pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há pensamento sem antecedentes pensamentais. (PLAZA, 1987, p.18)

Se o pensamento só pode existir na mente como signo em estado de formulação, para ser conhecido, ou seja, passar do “mundo interior” do indivíduo para o “mundo exterior” da interação, ele precisa ser extrojetado por meio da linguagem.

Temos, então, que a linguagem é também um sistema semiótico, ou mais ainda, um sistema modelador de realidades. Modelador, vale destacar, na medida em que é por meio da linguagem que construímos nossa relação com o mundo – ou melhor dizendo, retomando Maturana e Varela (2005), é a partir da linguagem que construímos o nosso mundo - e que, como tal, constitui-se por uma série de escolhas: sua concretização é uma dentre as muitas outras possibilidades de realização do sistema semiótico.

O processo de produção de textos consiste, essencialmente, na escolha e organização de signos interpretantes – desta forma, o texto traduzido é apenas uma das possíveis retextualizações do material textual de partida. Esta relação torna-se ainda mais tangível quando analisamos as operações de tradução intersemiótica, em que o novo suporte impõe suas leis e limitações de maneira veemente sobre a formação da mensagem.

A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao seu original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. (PLAZA, 1987, p.30)

Ao assumirmos o pensamento como tradução, temos, por conseguinte, que a sua exteriorização – a linguagem - também o é. Segundo nos aponta Thaís Diniz (2001), para Roman Jakobson a tradução intersemiótica consiste na conversão de um sistema de signos em outro, o que, no caso da presente pesquisa, corresponde à tradução de um texto visual em um texto acústico. Ao produzir o discurso sonoro que descreve o conteúdo visual de um discurso multimodal - produto original contendo elementos visuais, auditivos e verbais -, ela envolve processos de compreensão e produção no qual interagem diferentes modos semióticos, bem como com o conhecimento individual, experiências e expectativas tanto dos tradutores do discurso quanto do público para o qual ela se dirige.

Ao lado dessa perspectiva linguística de Jakobson, temos também alguns outros

importantes pontos. Como apresentado anteriormente, a ideia central de Matrurana e Varela (2005) é a de que a cognição é o resultado de uma construção multifatorial. O conhecimento da realidade, tenha origem na percepção, na linguagem ou na memória, emerge da interação dessa informação com o contexto no qual ela se apresenta e com o conhecimento preexistente do sujeito conhecedor. A orientação geral de que o mundo objetivo não é diretamente acessível, ou seja, não temos acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo, mas sim o construímos a partir de influências restritivas do conhecimento humano e da linguagem.

Tomando a fenomenologia, podemos ainda pensar que a busca para construir significados deve ser baseada na essência, que pode, segundo entendemos, ser construída a partir de metáforas. Segundo Lakoff e Johnson, a metáfora é uma figura de pensamento e não apenas de linguagem; ou seja, pressupõe “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF; JONSON, 2002 p. 48).

Mas como, então, construir essas metáforas em vias de tangibilizar as essências? Como se dão as atividades sígnicas que estruturam as escolhas do tradutor? Segundo Peirce, elas podem ser de dois tipos: contiguidade (índice/metonímia) e semelhança (ícone/metáfora).

Sugestão por contiguidade significa que, quando uma ideia nos é familiar como parte de um sistema de ideias, pode ela trazer o sistema à nossa mente – e desse sistema, por alguma razão, uma ou outra ideia pode destacar-se e vir a ser pensada por si mesma. (PEIRCE, 1994a)

Isso quer dizer que, neste eixo de articulação, um elemento cede passagem a outro que é diferente dele, mas ao mesmo tempo parte dele. Plaza destaca três modalidades de contiguidade:

a) *Contiguidade Topológica*: é o caso mais elementar de manifestação sígnica na sua condição de existente (secundidade) – qualquer signo, ao se corporificar em um determinado campo homogêneo (mesmo contexto), começa a indicar contraste e sentido. Exemplo: Fumaça e fogo.

b) *Contiguidade por Referência*: um mesmo signo, dando-se em um outro contexto, não será mais o mesmo. Neste caso, o que se altera não é a linguagem, mas o contexto onde ela está depositada. Subverte-se assim a expectativa do intérprete e, por conseguinte, sua experiência colateral como signo. Exemplo: fumaça na mata, nas chaminés do Vaticano para a eleição do novo Papa, no cano de descarga dos carros.

c) *Contiguidade por Convenção*: a partir de padrões estabelecidos, determinam-se a

articulação ou a contiguidade dos elementos - como acontece na linguagem verbal padronizada como, por exemplo, nas palavras sinônimas.

A *sugestão por semelhança*, por sua vez, consiste na capacidade da mente em unir no pensamento duas ideias que toma por similares. Analogamente, Plaza apresenta três modalidades de similaridade:

a) *Semelhança de Qualidades*: quando ocorre a identidade de caracteres qualitativos (primeiridades) entre as partes do signo. Nesta, a apreensão do estímulo se dá pela transformação e intercâmbio de informação entre os sentidos (visão, olfato, paladar, tato e audição). Exemplo: em uma cesta cheia de maçãs, de vários tipos, cores e tamanhos, consigo identificar que todas são maçãs, pois, mesmo em suas diferenças, apresentam traços comuns que as caracterizam como maçãs.

b) *Semelhança por Justaposição*: nesta, as semelhanças se dão pela proximidade (justaposição) entre os elementos do signo, sendo capaz de revelar uma *relação essencial* pela qual eles estão unidos e que, sem a proximidade, não poderia ser revelada. Exemplo: ditados populares.

c) *Semelhança por Mediação*: a relação de semelhança entre as partes ocorre porque, na mente de quem interpreta, fez surgir um terceiro termo que opera como mediador para unir aquelas partes - como na metáfora, por exemplo.

Associação por contiguidade se deve a uma conexão na experiência de fora; a associação por similaridade se deve a uma conexão nos nossos sentimentos. [...] A sugestão de uma ideia por outra pode ocorrer por um dentre os dois diferentes princípios; pois que uma ideia pode sugerir outra parecida com ela, ou pode sugerir outra que foi conectada com ela na experiência. (PEIRCE, 1994b).

Assim, retomando a discussão a respeito da audiodescrição sobre o viés da fenomenologia, nos interessa tomar as sugestões por *semelhança* em suas três possibilidades. Como dito anteriormente, nossa proposta neste trabalho consiste em nos ater não com a *Dasein* das imagens e a conseqüente necessidade de descrevê-las, mas sim nas *Wesen* que delas emanam e que são acessíveis a qualquer observador (deficiente visual ou não). Diferente das discussões de Plaza, nosso foco não é o signo em relação ao seu objeto – muito embora esta seja sim uma relação importante para nós. Interessa-nos aqui tratar de dois aspectos: i) as relações monádicas entre os signos, as primeiridades, as operações por semelhança de qualidades ou seja, o

qualissigno, o ícone e o rema; ii) as relações do signos com seus interpretantes, ou seja, o dicissigno, o argumento e, citando novamente, o rema.

3.2.2 O *Wesen* e os interpretantes

Se os Órgãos Perceptivos se alteram, os Objetos da Percepção parecem alterar-se; Se os Órgãos Perceptivos se fecham, seus Objetos também parecem fechar-se. (BLAKE apud PLAZA, 1987)

O campo da percepção é extremamente complexo: a simultaneidade dos objetos e acontecimentos, o ruído, a intransparência, aquilo que eu sei e que não sei. Esta tudo lá. A *gestalt* sustenta que perceber é perceber em conjunto e não estímulos isolados - prevê lidar com o objeto percebido em sua universalidade, na coexistência de suas partes. É certo que podemos tomar suas partes seccionadas e articuladas, mas, de acordo com esta teoria, este tipo de síntese pressupõe então uma análise, o que nos faz distanciar do movimento de percepção.

Mas segundo Kilpatrick (apud PLAZA, 1987), perceber já se configura como uma seleção e categorização do real, uma vez que podemos extrair informações que nos interessam num momento determinado, guiados por algum propósito. Assim, muito mais do que o real, o autor diz que o que os nossos sentidos captam é, na verdade, o choque das forças físicas com os receptores sensoriais.

Seja qual for a vertente que tomemos, em ambas o sentimento salta como a forma mais imediata e global de conhecimento. Isso nos faz remeter ao *Bedeutung* (o querer-dizer) de Husserl (apud PINTO, 2009 p.40). Disso, temos que, se é pelos sentidos que os homens se comunicam entre si, é justamente aquilo que não se sabe que irá mover a circulação destes sentidos.¹⁴

Dentre os sentidos humanos, Plaza aponta três que historicamente se caracterizaram como meios produtores de sistemas de linguagem: a visão, a audição e o tato. Segundo o autor, a percepção visual atua conjugando a percepção global (ou simultânea) e a linear, recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais”. Porém, destaca que o olho não é somente um receptor passivo, mas também um formador de *objetos imediatos* da percepção.

¹⁴ Dentro desta corrente de pensamento, o sentimento é global. Ao dizer *eu te amo*, por exemplo, podem estar imbuídas sentenças como *gosto do seu carinho, da sua companhia, do seu toque, das coisas que você diz*. Neste sentido, o *Bedeutung* nada mais é do que o movimento de sentidos para que um sujeito consiga chegar a algo global, ao *wesen*.

Os sinais táteis e auditivos têm em comum com a percepção visual a exploração temporal do espaço, como acontece na leitura de um texto. Mas há algumas diferenças fundamentais entre o acústico e os demais: os últimos podem escolher e selecionar a fonte e a informação recebida, isto é, podem eliminar informação de seu campo de amostragem. Já o canal acústico é obrigado a perceber em simultaneidade várias sucessividades, caracterizando-se, assim, por uma ambiguidade.

Tendo em vista algumas das peculiaridades destes três sentidos, cabe aqui apresentar um contraponto:

A palavra “sentidos” é tão enganosa quanto o conceito de “sensação”, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real. [...] Mas existe também o avesso. Não somos somente sujeitos, somos também objetos do e no mundo, pois nos percebemos dentro do mundo, isto é, nos ouvimos, nos tocamos, nos vemos. Ao perceber o mundo, percebo-me dentro deste mundo, percebo o meu eu. À sensação de estar “aqui” corresponde a outra, de estar “ali”, em conflito. E mais: a distinção entre “mundo visual” (o mundo existente) e o “campo visual”, ou seja, aquilo que entra na retina como informação, leva-nos à distinção entre o mundo tal qual como conhecido e que, como tal, somente pode existir na memória, e o mundo que observo e sinto. Essa distinção entre o que se sabe, o que se sente e o que se vê, parece-nos fundamental para a captação do real, pois constitui a diferença entre síntese dos estímulos do passado, arquivada na memória do eu, e o conflito aqui-agora do presente, o não-eu: “o homem que alguma vez conheceu um dado, mas o manteve esquecido, é diferente do homem que jamais conheceu esse dado”¹⁵. Mas é a memória “involuntária” que nos possibilita uma experiência mais completa do momento, como já o sabia Proust. Sinestesia e memória são, então, dois dispositivos que nos permitem estabelecer uma comunicação adequada com nosso meio ambiente e que nos permitem estabelecer as chaves culturais pertinentes. (PLAZA, 1987, p. 46 - 47)

Ao dizer que a memória e a sinestesia nos permitem estabelecer as chaves culturais pertinentes, Plaza aponta que as diferenças culturais nada mais são do que as diferenças de nossas culturas de registro e sensoriais, ou melhor dizendo, as diferentes formas de cultura dos sentidos. Nessa medida traduzir é repensar a configuração de escolhas culturais do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.

Neste sentido, a Teoria do Sensacionismo de F. Pessoa (apud PLAZA, 1987) postula que: a) todo objeto é uma sensação nossa; b) toda arte é uma conversão de uma sensação em objeto; donde conclui-se c) toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação. Partindo da condição *sine qua non* estabelecida por Bense (apud PLAZA, 1987) de que toda tradução requer outra informação estética, o que queremos apontar aqui é que a audiodescrição, como tradução

¹⁵ (HEINZ VON FOERSTER, “Du stimulus au symbole: L’économie du calcul biologique”, In GYOGY KEPES (org) Sign, Image, Symbole, Bruxelles, La Connaissance, 1969)

intersemiótica, pode ser entendida tanto como um ofício - com técnicas e códigos que lhe são característicos -, quanto como uma ferramenta criativa e, por isso, também uma forma de arte: possibilita que uma sensação seja trasladada em outra sensação.

Isso posto, cabe-nos retomar a discussão a respeito de alguns conceitos semióticos.

Como dito anteriormente, se é por meio da semelhança e contiguidade que conseguimos pensar os esquemas de representação, ou seja, se os signos são percebidos justamente pelas suas diferenças, criar certas regularidades é justamente o que dará legibilidade ao texto já que, se forem muito diferentes, idiossincráticos, não haverá entendimento por parte do leitor. Remetendo à classificação de signos, temos que o legissigno é o signo que nos fornece a relação da invariância na equivalência entre dois signos, podendo ser, segundo Plaza, *transductor*, *paramórfico* e *otimizador*. Vejamos a seguir cada um deles:

a) *Legissignos Transdutores*: Na transposição do signo de partida para o signo tradutor, passamos de uma ordem para outra ordem. A tendência do legissigno como transductor é a de conservar a carga energética do signo de partida no signo traduzido, isto é, manter a invariância na equivalência.

b) *Paramorfismo do Legissigno*: implica admitir que um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes. Neste sentido, nos fornece as condições para se estabelecer o estudo comparado das artes, visto mais como comparação de formas-significantes e menos como comparação de “conteúdos”.

c) *Legissigno como Otimização*: nos leva a reconhecer o caráter metalinguístico da operação tradutora. O legissigno tem a ver também com a interpenetrabilidade do signo, ou seja, o signo-leitor, pois o legissigno como lei está necessariamente se referindo a certas condições de código, repertório e convenção, enfim, de reconhecimento por meio dos “conceitos representativos”. (PLAZA, 1987 p.73).

Pela função de transdução, mais apropriada à tradução, pois obriga o tradutor a passar de um repertório para um estado de configuração estética e semântica, os legissignos configuram-se como a ponte entre a geração dos interpretantes e a organização dos efeitos do signo original. Pode-se, assim, destacar três grupos de legissignos no que diz respeito ao objeto: Legissigno-Icônico-Remático, Legissigno-Indicativo-Remático¹⁶ e Legissigno-Simbólico-Remático. Como o

¹⁶ Indicativo ou indicial. A ordem, a rigor, é 3 - 2 - 1, já que no 3 cabem o 2 e o 1, e assim por diante. O legissigno é 3 do 1, o símbolo é 3 do 2, e o argumento é 3 do 3.

que nos interessa aqui são as relações de primeiridade, descreveremos apenas o primeiro grupo.

Legissignos-Icônico-Remáticos: Este privilegia as relações de semelhança e a função poética. Atua por coordenação, tendo, portanto, um caráter pan-sêmico e um máximo de ambiguidade. Ao mesmo tempo, fornece-nos condições para a montagem ou organização sintática, ou de referência dos meios. Este legissigno, ao mesmo tempo em que delimita a estrutura sintática (LS) cria também o caráter do Objeto Imediato (IC), sendo ainda aberto à interpretação (RE) que se suspende no nível do interpretante imediato. [...] Este tipo de legissigno é uma “lei ou tipo geral que exige que cada um de seus casos incorpore uma qualidade definida que o torna apto a despertar, no espírito, a ideia de um objeto semelhante. Assim sendo, um ícone deve ser um rema. (PLAZA, 1987, p.76)

Cabe-nos aqui estabelecer as outras relações que nos interessam: Legissigno-Icônico-Dicente e Legissigno-Icônico-Argumento. Temos então que o Legissigno-Icônico-Dicente se difere do Legissigno-Icônico-Remático na medida em que envolve uma afirmação a partir de uma possibilidade qualitativa (remática). O Legissigno-Icônico-Argumento, por sua vez, mais do que uma afirmação, conduz a uma conclusão.

Remetendo ao objeto de estudo, o que se quer mostrar com esta discussão é que a audiodescrição nada mais é do que possibilitar que a pessoa com deficiência visual tenha na não-visualidade uma “visualidade”, ou seja, se ela não tem cultura imagética na experiência visual direta, é preciso oferecer o que já há na cultura dela (no que ela sabe e sente, mas não vê) para que ela consiga ler a imagem visual.

Em outras palavras, a partir de relações primárias na esfera do interpretante, a audiodescrição como tradução intersemiótica deve auxiliar seus usuários a simbolizarem a experiência da interpretação da imagem visual ao invés de a indicializarem - ou seja, evitar que aceitem passivamente o que receberam, como se, por terem baixa ou nenhuma acuidade visual, não possuíssem cultura visual. Simbolizar o interpretante (ambíguo e possível), por seu turno, é fazer valer nossa autopoiese, encadear ação e experiência. É, como bem disseram Maturana e Varela (2005), fazer surgir um mundo num ato de conhecer.

Depois de toda esta argumentação teórica, vejamos como as potencialidades dessa discussão se aplicam à realidade da audiodescrição. Para tanto, é preciso levar em conta sua principal forma de expressividade: o som.

3.3 Pensando a imagem sonora

Como dito anteriormente, o estudo da audiodescrição surge como uma ferramenta que proporciona ao público de deficientes visuais outra maneira de lidar com o discurso visual e de se posicionar diante dele. Por meio das discussões que envolvem os processos semióticos, não seria novidade afirmar que, além da descrição verbal do que pode ser visto, outros elementos são de grande importância nos processos de articulação de sentido da audiodescrição. Isso quer dizer que, se em alguns momentos no cinema a imagem dispensa falas, o efeito sonoro na audiodescrição, ao se tornar mais uma possibilidade de construção da informação, também o faz.

“Através da música, o olho vê imagens”. O ouvido, “órgão sem pálpebras” (Janete El Haouli) e sempre aberto, sentido que não dorme, estabelece uma conexão imediata com camadas profundas da mente, diferentemente dos vícios culturais do olhar, cuja percepção tende a ser mais gestáltica. Com o som, os outros sentidos despertam (experimente ouvir o vento, a água: a paisagem virá não só aos seus olhos, como à sua pele). Com o som, o espaço físico ganha em amplitude e profundidade. “Ouvir será criar sua própria cenografia num espaço infinito de escuridão”, diz René Farabet. (PORTO, 1997, p. 21-22).

De acordo com Aumont e Marie (2003), existem diferentes tipos de imagens que se dirigem, notadamente, aos nossos sentidos (imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas), construindo, assim, o que designamos como “imagem mental”. Seja qual for o tipo de imagem, ela pode ser produzida por fenômenos naturais (reflexo, sombra, trovões, sabor azedo, etc.), ou por um gesto humano intencional. Isso significa dizer que a imagem tem uma existência multiforme e que, notadamente, seu vínculo com a noção de representação é bem variável.

De acordo com Arnheim (apud AUMONT; MARIE, 2003), uma imagem pode ser utilizada, principalmente:

- a) Como signo, se figura um conteúdo cujos caracteres ela não reflete visualmente/auditivamente/tátilmente/olfativamente;
- b) Como representação, quando figura coisas concretas em relações codificadas socioculturalmente;
- c) Como símbolo, quando figura coisas abstratas servindo, então, para figurar o desconhecido, o invisível, o impossível, do mesmo modo que as abstrações metafísicas ou morais, sociais ou políticas.

Tais perspectivas nos levam a dissertar também a respeito do conceito de imaginário. De

acordo com Lacan (apud AMOUNT; MARIE, 2003), o imaginário diz respeito à relação do sujeito com suas identificações formadoras; ou seja, da relação do sujeito com o real - cuja característica essencial, segundo o autor, é ser ilusória.

A teoria lacaniana liga, estritamente, imaginário e identificação; a primeira identificação, a do sujeito com sua própria imagem no espelho, é o que constitui, para ele, o registro imaginário. Foi no modelo dessa identificação primária, em que a vista desempenha um papel importante, que foi proposta a noção de identificação cinematográfica primária (Baudry), na base da qual se tornam possíveis as identificações secundárias (com personagens, com situações etc.). Dessa forma, o imaginário designa, portanto, a instância que define e regula a relação metapsicológica do espectador com o dispositivo. (AUMONT; MARIE, 2003, p.164-165).

Mas se, segundo Lacan, o primeiro registro do imaginário do sujeito é justamente o seu contato com o espelho, como ficariam os deficientes visuais? Eles não seriam capazes de construir um imaginário? Para responder a esta questão, retomemos as discussões feitas na introdução deste texto, quando citamos o exemplo do filósofo-fotógrafo Evgen Bavcar. Deficiente visual, Bavcar constitui a trama de sua obra como uma espécie de ruptura radical entre o visual e o visível, entre a imagem e o imaginário. O filósofo nos mostra então que uma imagem não é forçosamente visual, ou mais, sua condição de fotógrafo-deficiente visual equivale a dizer que todo cego tem sim o direito de dizer “eu me imagino”. Assim sendo, trataremos aqui a imagem não como algo da ordem do visual, mas sim como uma ideia, algo que pode ser construído no plano do pensamento, do imaginário.

A imagem construída por meio da audiodescrição se dá pelo som. Retomando as declarações de René Farabet (apud PORTO, 1997) sobre a importância do som, cabe agora a análise do papel e das potencialidades dele dentro do dispositivo da audiodescrição.

3.3.1 O som

O som possui natureza movediça. Fritz Winckel, em *Music, Sound and Sensation* (1967) nos lembra que não há diferenças entre as três dimensões do espaço e uma quarta, a do tempo, por onde se desloca nossa consciência. A simultaneidade da recepção do som ocorre em relação ao fluxo da consciência de quem ouve. Assim, os possíveis usos da linguagem dependem das possibilidades da percepção e estas dependem tanto dos sentidos quanto da sua relação com a consciência.

Ángel Rodríguez (2006) aponta que o som é resultado da percepção auditiva de variações oscilantes de algum corpo físico, normalmente pelo ar – essas oscilações podem ocorrer por outros meios como, por exemplo, pela vibração de nosso próprio corpo. Para entendermos melhor este conceito, o autor aponta três categorias de análise:

- a) **Fonte sonora** – corresponde a qualquer objeto físico no momento em que está emitindo som (ou seja, quando o objeto não está emitindo som, não deve ser considerado uma fonte sonora).

- b) **Objeto sonoro** – é qualquer som que se encontra delimitado fisicamente, ou com instrumentos conceituais, de forma que seja possível estudá-lo.

Quando escutamos um som, podemos ou não reconhecer a fonte sonora que o produziu, gerando, do ponto de vista cognitivo, duas possibilidades fenomenológicas completamente diferentes. Porém, quando o ouvinte reconhece a fonte geradora do som, ele deixa de ser um *objeto sonoro* e passa a atuar como se fosse a própria *fonte sonora*.

No entanto, a fonte sonora já não existe, só existe o som como uma entidade independente que adquiriu para o receptor um valor sógnico aparentemente ‘substantivo’ da fonte sonora. (RODRIGUEZ, 2006, p.57)

- c) **Ente acústico** – corresponde a qualquer forma sonora que, tendo sido separada de sua fonte original, é reconhecida pelo receptor como uma *fonte sonora* situada em algum lugar de um espaço sonoro.

Evidentemente, um ente acústico é um signo, na medida em que é uma forma de expressão que, ao ser reconhecida pelo receptor, desencadeia em sua mente um estímulo específico ao qual está associada. E, ao mesmo tempo, sob uma perspectiva sógnica indexativa, essa forma sonora tem um referente concreto na realidade referencial. No entanto, a partir do momento em que retiramos o som de sua fonte física e o tratamos de modo independente em uma narração, ele não está atuando como um índice vinculado rigidamente a sua origem física.

Temos então que a possibilidade de trabalhar com o som isolado permite aos narradores audiovisuais estabelecer novas associações virtuais entre sons e imagens que não existem no

universo referencial. Esse modo de trabalhar vinculado ao tratamento tecnológico de acusmatização¹⁷ abriu um universo expressivo revolucionário na comunicação audiovisual: o som, como fenômeno físico, passa a não ter, necessariamente, a ver com as formas sígnicas que podem ser construídas com ele.

Essa independência física que a tecnologia do áudio confere ao som tornou-se também independência semiótica.

[...] A acusmatização isola os objetos sonoros e os transforma em portadores de conceitos. Porém, frequentemente o som dispensa sua fonte e se conecta a um sentido novo que já não tem nada que ver com sua origem direta, mas sim com sua forma sonora e com sua situação no contexto audiovisual. Tudo isso nos leva a incluir também no conceito atual de acusmatização essa nova vertente de independência física entre o som e o ente que o produziu originalmente. (RODRIGUEZ, 2006, p. 40).

A consequência imediata dessas observações é a possibilidade de produzir na mente de nossos receptores espaços sonoros virtuais que atuam com uma extraordinária força realista. Em suma, é perfeitamente possível manipular um som específico de modo que ele transmita acusticamente a sensação de que sua fonte sonora está localizada em um determinado lugar ou que comunique distâncias, perspectivas, movimentos e significados segundo a vontade do narrador.

Obviamente, não podemos deixar de levar em conta que o ouvinte parte de seus próprios automatismos perceptivos e da acumulação de uma longa experiência em associar formas sonoras e sentido, para conduzir de modo ativo sua própria escuta.

O ouvinte decide ativamente em cada ocasião como deve ouvir e em seguida interpreta o que ouve para lhe atribuir sentido. Mas esse sentido não tem por que estar em repertórios preestabelecidos; pode ser um sentido novo: modificado, recomposto ou recém-descoberto. (RODRIGUEZ, 2006, p. 247).

Corroborando com este ponto de vista, Schafer (1991) estabelece quatro mecanismos diferenciados de escuta: *ouvir*, *escutar*, *reconhecer*, e *compreender*. Segundo o autor, *ouvir* corresponde ao primeiro nível de audição, que supõe, simplesmente, receber informação a partir de nosso sistema auditivo. O universo que nos rodeia está cheio de estímulos que chegam a nosso

¹⁷ “O termo acusmática remonta ao tempo de Pitágoras, quando este filósofo dava as suas lições escondido por trás de uma cortina – a cortina acusmática – para que os seus discípulos se concentrassem apenas no ensinamento que lhes chegava por via da audição, sem se distraírem com elementos visuais. No cinema, o facto de nos ser escondida a causa de um determinado som (acusmático, portanto), pode produzir efeitos poderosos na nossa percepção”. (GONÇALVES, 2009, p.4).

ouvido, mas esses estímulos (sons) não são sempre considerados de modo ativo e atento por parte do receptor. Quando isso ocorre, ou seja, quando recebemos som sem lhe prestar atenção ativa, estamos ouvindo.

Escutar, por sua vez, implica em dedicar ao som uma atenção ativa que tem como objetivo extrair dele determinada informação que nos interessa por alguma razão. É claro que o interesse por um estímulo, ou seja, nossa capacidade de percebê-lo de forma ativa, também depende de nossa familiaridade com ele. Quanto mais conhecido é um estímulo, maior é a sua força de atração, ou seja, quanto mais familiar é o estímulo que *ouvimos*, mas fácil será que o *escutemos*.

Reconhecer um som diz respeito a identificar sua forma e associá-la a uma fonte sonora. Ou seja, implica encontrar em nossa memória auditiva uma forma semelhante à encontrada, que nos dê a explicação sobre a origem da que estamos escutando agora. *Compreender*, por extensão, é desenvolver uma produção de sentido com base nessa forma sonora que *escutamos* e *reconhecemos*.

Tomando todo este cenário de discussão, ficam claras as diferentes formas de se perceber a importância cognitiva do som. No entanto, não podemos nos esquecer de que em qualquer narração audiovisual o conteúdo semântico do discurso linguístico é também um instrumento expressivo fundamental: é na interface entre a imagem visual com o som que a cena adquire seu valor dramático. Ou seja, é a partir da interface criada entre visualidade e audibilidade da cena que resulta a “visibilidade” do enredo.

Levando em conta as questões que dizem respeito à audibilidade, qual seria, então, o papel dos conteúdos semânticos das expressões sonoras no universo audiovisual? Em outras palavras: quais as potencialidades de articulação da informação semântica com as outras dimensões da expressão acústica? Sendo o potencial expressivo dos elementos sonoros de grande importância para entender o fenômeno da re-desterritorialização do cinema na audiodescrição - uma vez que é capaz de sugerir imagens multisensoriais ao espectador - nos deteremos aqui apenas a destrinchar alguns dos fenômenos sonoros do cinema e tomá-los como potencialidades para pensar o dispositivo da audiodescrição¹⁸.

¹⁸ Os itens a seguir são baseados no artigo *Elementos sonoros da linguagem radiofônica: a sugestão de sentido ao ouvinte-modelo*, de Graziela Vianna (2011).

3.3.1.1 Flexão da voz

O mais compreensível na linguagem não é a palavra, mas o tom, a força, a modulação, a velocidade com que se articulam uma série de palavras – em suma: a música subjacente às palavras, a paixão subjacente à música, a pessoa subjacente à paixão: coisas, todas elas, pois, que não se podem escrever. (NIETZCHE apud GAUGER, 1998, P.71).

Assim como acontece com a *performance* do ator, a imagem audiodescrita, ao ganhar voz a partir da interpretação do locutor, sugere sentidos e sentimentos diversos ao receptor. Deste modo, quando um texto visual se torna oral, pode sugerir um sentido diferente, ou mesmo sentido algum, caso não possua um desenho melódico, rítmico e harmônico com a cena audiodescrita.

Partindo da constatação de que a emoção altera a voz ou, no caso da audiodescrição, a voz altera a emoção, pretende-se estabelecer uma correspondência entre o código emotivo e os traços fônicos. Isso quer dizer, por exemplo, que a raiva e a alegria seriam marcadas por forte quadro melódico ascendente em relação a um estado “neutro”, enquanto a tristeza seria indexada por leve desenho melódico descendente. Cabe aos estudos da audiodescrição compreender como tal programa melódico da voz que fala sugere sentido ao ouvinte.

3.3.1.2 Dublagem

Ainda que não pertença diretamente ao universo do dispositivo da audiodescrição, a *dublagem*, como técnica, pode ser usada na construção de novos personagens a partir de uma recomposição da relação voz-imagem, possibilitando misturar os traços físicos e de expressão gestual de um ator com a capacidade de expressão oral e sonora de outro. Temos, com isso, a elaboração de um novo personagem, portador de diferentes características do personagem original e que só existe no universo audiovisual.

Tal possibilidade mostra-se extremamente interessante à prática da audiodescrição: estando impossibilitado de caracterizar fisicamente seu personagem (descrever seu porte físico, as características de sua indumentária que remetam a um determinado estereótipo ou a uma determinada região), o audiodescritor pode lançar mão da dublagem como ferramenta para, por exemplo, acentuar sotaques, regionalismos ou expressões linguísticas de determinados segmentos sociais.

3.3.1.3 Trilha musical

Para construir a dramaturgia da cena cinematográfica, além da composição dos planos, dos ângulos, dos enquadramentos e da iluminação, o emprego da música na cena concorre para enfatizar a expressividade da imagem (aspectos poéticos, expressivos e dramáticos), criando o que é comumente caracterizado como música de ambientação. Esse tipo de uso não-naturalista, ou não-realista, da música é empregado também para narrar os estados emocionais dos personagens, para criar efeito de previsibilidade (algo que vai acontecer), para dar sensação de tensão em determinado momento da história, dentre outros.

Jiménez (apud JOSÉ; RODRIGUES, 2007) elenca algumas das funções que a trilha sonora exerce: a) a função referencial (quando é típica de uma região ou de um grupo social); b) a função focalizadora (quando diz respeito ao ponto de vista perceptivo, isto é, seu posicionamento); c) a função formante (quando cria uma atmosfera para expressar o modo como o espectador percebe os personagens no espaço da diegese); d) função ambiental (quando a música leva à percepção dramática e estética do espaço); e e) função delimitadora (quando a música marca partes estruturais da narrativa).

A música teria, pois, uma forte função expressiva na audiodescrição - quando afeta o espectador ao sugerir reações emotivas como amor, tranquilidade, medo - e também descritiva - quando a música remete a uma paisagem ou um período histórico, como hinos e canções de época.

3.3.1.4 Efeito sonoro

O efeito sonoro, também conhecido como sonoplastia, corresponde aos ruídos incorporados intencionalmente em um filme. Ele atua como índice do objeto representado a fim de que o ouvinte reconheça e estabeleça associações, que, pelo caráter referencial assumido pelo ruído, se dá por contiguidade (SILVA apud VIANNA, 2011).

O essencial desses sons é tanto a sua capacidade de remeter à realidade referencial quanto a de criar para o espectador que contempla a sequência um novo sentido, ou seja, uma relação que não é a de índice, mas sim a de símbolo.

Acreditamos, assim, que os efeitos sonoros cumprem algumas funções importantes na

sintaxe da audiodescrição, como criar objetos sonoros, reais ou imaginários na mente dos espectadores.

3.3.1.5 Silêncio

O silêncio, por sua vez, é um elemento que sugere sentido pela oposição aos demais elementos sonoros do filme e de sua audiodescrição. De acordo com Le Breton (apud VIANNA, 2011), a definição de silêncio se dá pelo contraste entre ruídos diversos, já que o silêncio absoluto só é possível em condições muito especiais, ou seja, sem a presença de seres vivos em um ambiente hermeticamente isolado de interferências.

Ao trabalhar a relação do silêncio com o rádio, Antón (apud VIANNA, 2011) classifica o silêncio de acordo com a sua função em relação à mensagem. Segundo a autora, ele pode ser: *funcional*, quando acompanha uma ação, quando dois personagens fazem uma grande pausa antes de continuar falando; *expressivo*, quando é utilizado para criar ou reforçar sentimentos, como, por exemplo, o sentimento de pesar, o luto, a homenagem a quem faleceu; *descritivo*, quando serve para descrever ou ambientar um espaço, como, por exemplo, o ambiente silencioso de um hospital; ou *narrativo*, quando estrutura o conteúdo, ordenando o relato, separando as partes diferentes da história, como, por exemplo, o silêncio pode sugerir o início e o fim de algumas cenas.

Assim, no que diz respeito ao silêncio, uma das possibilidades que se apresenta à audiodescrição é justamente alterar o som original do filme, inserindo silêncios com intenções cognitivas específicas.

3.4 Alguns apontamentos para o roteiro de audiodescrição

Ciente da importância capital do som e de como ele se articula - ou pode vir a se articular - no dispositivo da audiodescrição, mostrou-se emergencial o levantamento das técnicas de audiodescrição já existentes. Porém, ao invés de delimitar a forma com que o fazer audiodescritivo se daria, o levantamento das técnicas - assim como o estudo sobre o som - teve como objetivo mostrar as potencialidades de ação no momento de criação do roteiro e, acima de tudo, propiciar uma imersão ainda maior nas pesquisas existentes sobre o tema.

Segundo Casado (2007), existem dois aspectos a serem levados em conta ao audiodescrever: o que descrever e quando descrever. No que diz respeito a *quando* – e, porque não, a *onde* – a autora aponta que as inserções devem ser colocadas entre os diálogos, títulos, músicas e sonoplastias significativas. Contudo, ela também admite a sobreposição da audiodescrição sobre outros estímulos sonoros, quando se tratar de uma informação que se mostre relevante para o entendimento da história.

Com relação ao *o que*, Casado classifica os elementos a serem descritos em *visuais não verbais* e *visuais verbais*. Os elementos *visuais verbais* dizem respeito a tudo o que pode ser lido na tela, como os créditos que marcam o início e o final do filme, as legendas, as didascálias no cinema mudo, além de escritos diversos como placas, nomes de lugares onde se desenvolve alguma ação, jornais, cartas ou mensagens lidas por personagens, entre outros.

Os elementos *visuais não verbais*, por sua vez, compreendem a ambientação – elementos espaciais e elementos temporais –, os personagens, seus figurinos, características físicas, expressões faciais, linguagem corporal, etnia, idade; e, por fim, as ações transcorridas na narrativa.

Para deixar estas relações ainda mais evidentes, nos remeteremos à lista de etiquetas semânticas narratológicas, desenvolvida por Jiménez Hurtado (2007, p. 69-70):

ELEMENTOS VISUAIS NÃO VERBAIS

1. Personagens

1.0a. Apresentação

1.0b. Identificação do ator ou atriz que interpreta o personagem

1.1. Atributos físicos

1.1.1. Idade

1.1.2. Etnia

1.1.3. Aspecto

1.1.4. Vestuário

1.1.5. Expressões faciais

1.1.6. Linguagem Corporal

1.2. Estados

1.2.1. Estados emocionais

1.2.1.1. Positivos

1.2.1.1.1. Alegria

1.2.1.1.2. Ânimo

1.2.1.1.3. Serenidade

- 1.2.1.1.4. Ternura
- 1.2.1.2. Negativos
 - 1.2.1.2.1. Tristeza
 - 1.2.1.2.2. Desânimo
 - 1.2.1.2.3. Desesperança
 - 1.2.1.2.4. Ira
 - 1.2.1.2.5. Medo
- 1.2.2. Estados físicos
- 1.2.3. Estados mentais

2. Ambientação

2.1. Localização

- 2.1.1. Espacial
 - 2.1.1.1. Interiores
 - 2.1.1.2. Exteriores
- 2.1.2. Temporal

2.2. Descrição

- 2.2.1. Interiores
- 2.2.2. Exterior

3. Ações

ELEMENTOS VISUAIS VERBAIS

4. Créditos

5. Inserções

- 5.1. Textos
- 5.2. Títulos
- 5.3. Legendas
- 5.4. Intertítulos

No Brasil, a Norma Brasileira sobre Acessibilidade em Comunicação na Televisão - NBR 15290 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2005) -, publicada em 31 de outubro de 2005, estabelece diretrizes gerais para acessibilidade em comunicação das transmissões televisivas e de conteúdos distribuídos em diferentes formatos, como o VHS ou o DVD. Sendo uma das primeiras publicações relativas às questões de acessibilidade aos meios audiovisuais no Brasil, a NBR 15290 significou de fato um avanço nesta área em nosso país. Todavia, justamente por se tratar de uma das primeiras discussões a este respeito, o documento mostra-se impreciso e superficial no tange às bases de atuação para a audiodescrição.

Isto posto, retomemos o cenário internacional. Silva (2009), ao comparar pesquisas realizadas em outros países a respeito das diferentes formas de roteirizar a audiodescrição, e embasando-se no trabalho de Vercauteren (2006) e Orero e Wharton (2007)¹⁹, apontou a Norma Inglesa (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 2000) como a mais completa e detalhada de todas até então elaboradas. Além disso, vale destacar, esta norma se mostrou bastante complementar às diretrizes apontadas por Jiménez Hurtado (2007) e Casado (2007), o que nos dá maior coerência técnica para pensar a elaboração dos roteiros da audiodescrição.

Segundo o referido documento inglês, um bom audiodescritor deve:

- a) escolher bem o material a ser audiodescrito. Priorizar aquelas obras cujo caráter mais visual apresentem maior desafio para os não-videntes. Certos gêneros, como os telejornais, não se constituem num grande obstáculo sem o recurso e outros, como os *game shows*, geralmente não apresentam pausas suficientemente longas para que as descrições possam ser inseridas;
- b) usar os intervalos entre as falas, mas evitar preencher todas as pausas entre os diálogos. As obras precisam “respirar” para que a atmosfera correta seja criada;
- c) preservar os efeitos sonoros (estampidos, explosões, etc.). Sempre que possível, identificar a fonte dos ruídos imediatamente antes ou depois de serem ouvidos. Somente sobrepor as descrições aos efeitos de áudio se informações importantes precisarem ser transmitidas. Nesse caso, reduzir o volume da trilha original para que a narração possa ser claramente ouvida;
- d) priorizar as informações mais relevantes. Omitir o que não for essencial. O tempo disponível para as descrições é curto e textos muito longos e cheios de detalhes podem ser confusos, cansativos e irritantes. As principais categorias de informação a serem descritas podem ser resumidas em quatro perguntas básicas: Quando? Onde? Quem? E o quê?;
- e) certificar-se de que o contexto das ações está claro. Indicar as mudanças de cena com textos curtos (“Na manhã seguinte”, “No quarto”, etc.) e identificar os personagens principais o quanto antes para que o espectador se concentre em outros detalhes da trama. Se necessário, repetir nomes próprios ou invés de usar pronomes para que não haja dúvida sobre quem se está falando;
- f) descrever o vestuário e a aparência física dos personagens. Incluir cores. Muitos não-videntes guardam algum tipo de memória visual;
- g) usar uma linguagem rica e variada. Escolher adjetivos e advérbios expressivos, mas não criar textos por demais rebuscados. A clareza e naturalidade do texto são fundamentais;

¹⁹ Vercauteren estudou a Norma Inglesa (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 2000), Espanhola (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN, 2005), um guia Alemão (BENECKE; DOSCH, 2004), e outro elaborado na Bélgica (REMAEL, 2005). Além desses mesmos documentos, Orero e Wharton analisaram também um guia elaborado no Canadá (CLARK, 2001).

- h) usar o tempo presente e a terceira pessoa. Se o tempo disponível for curto demais, omitir artigos e/ou pronomes;
- i) evitar descrições subjetivas. Descrever o que pode ser visto, “Ela sorri” e não “Ela fica alegre”. Incluir informações adicionais somente se as mesmas não forem opiniões pessoais e contribuir para evitar confusões ou perda de tempo. Os usuários de audiodescrição têm o direito de interpretar aquilo que ouvem para chegar às suas próprias conclusões;²⁰
- j) ter cuidado para que as surpresas e mistérios da trama não sejam revelados pelas descrições;
- k) tentar sincronizar as descrições e as imagens. Se não houver tempo, introduzir os comentários nos intervalos mais apropriados para que a compreensão da obra não seja prejudicada. A falta de sincronia pode incomodar alguns usuários com baixa visão, mas nem sempre é possível agradar a todos;
- l) usar um tom de voz que expresse as diferentes nuances da obra (trechos engraçados, de suspense, de aventura, etc.) sem exageros. Chamar atenção para a obra e não para a narração. Se a peça em questão já possuir narrador, como no caso dos documentários, usar uma voz do sexo oposto para a audiodescrição;
- m) acompanhar a gravação. Assegurar-se que o roteiro seja gravado na forma pela qual foi concebido;
- n) certificar-se que a gravação está clara e que todas as palavras estão perfeitamente audíveis. O público só terá contato com a obra através do canal acústico. A qualidade do áudio é fundamental. (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION apud SILVA, 2009, p. 61-62)

Como dito anteriormente, estes são interessantes e importantes pontos de partida com os quais o audiodescritor brasileiro pode – e deve – se guiar. No entanto, é preciso destacar que tanto a Norma Inglesa quanto as variáveis apresentadas por Jiménez Hurtado e Casado não são um tutorial fechado, ou seja, deve-se sempre ter em mente que o contexto de um não-vidente inglês, espanhol, francês, alemão, americano é diferente do de um brasileiro. Assim, não devemos adotar nenhuma diretriz sem antes testá-la junto ao público daqui, principalmente porque, estando a audiodescrição em fase de estudos e aprimoramento, não existe um guia preciso sobre como ela deve ser trabalhada no Brasil. E é justamente a investigação empírica o que nos leva ao próximo capítulo.

²⁰ Muito embora discordemos veementemente do item “i”, pois como ficou claro ao longo do texto, acreditamos na subjetividade como um caminho para as audiodescrições, Para fins de conhecimento, optamos por apresentar a Norma Inglesa em toda a sua extensão.

4 COMEÇANDO A EXPERENCIAR PARA MELHOR COMPREENDER O DISPOSITIVO DA AUDIODESCRIÇÃO

Como apontado na introdução, além de uma discussão teórica bastante compromissada, este texto é também um relato sobre algumas experiências empíricas no contato com os portadores de deficiência visual, bem como com o dispositivo da audiodescrição. No entanto, mais do que conhecer e participar um pouco do dia a dia destas pessoas, foi quando comecei a investigar efetivamente as normas de execução dos roteiros de audiodescrição é que imergi verdadeiramente nesta vivência. Afinal, qual tipo de informação eu gostaria de receber caso não pudesse decodificar as informações visuais? E foi justamente neste momento que me dei conta da complexidade de se investigar este objeto. Depois de todas as discussões feitas sobre cognição e fenomenologia, sendo vidente, eu jamais poderia ser um parâmetro.

Em *Kant e o ornitorrinco* (1998), Umberto Eco questiona como os naturalistas poderiam descrever o ornitorrinco – animal até então não descoberto - se os conceitos disponíveis na época não eram suficientemente estáveis para interpretá-lo. Em outras palavras, Eco levanta a questão de como analisar um fenômeno desconhecido quando não conseguimos enquadrá-lo em uma classificação disponível, ou ainda, quando não dispomos de um conceito que o preencha adequadamente.

Ao falar do ornitorrinco, Eco diz que o processo de conhecimento se realiza fundamentalmente por meio da *analogia*, ou seja, no reconhecimento do desconhecido pela aproximação. Transpondo novamente para a audiodescrição, a técnica começaria a se desenvolver a partir da perspectiva que os videntes possuem sobre a limitação da deficiência visual e as formas de cognição destes receptores. Porém, este não era, em absoluto, o meu caso – já havia feito o levantamento bibliográfico sobre a audiodescrição e das normas de roteirização disponíveis. Eu não estava partindo do zero absoluto, mas comecei a me indagar como poderia de fato pensar a inclusão do deficiente visual se ainda o conhecia tão pouco.

Iniciei meus trabalhos como voluntária na biblioteca da Escola Estadual São Rafael, de Belo Horizonte (MG), também conhecida como Instituto São Rafael. Dedicado a educar, reabilitar e integrar deficientes visuais, o Instituto recebe alunos sem limite de idade.

Logo que cheguei, ganhei um apelido: *Escova de Dente*. Segundo Juarez Martins – deficiente visual e coordenador da biblioteca do Instituto –, isso se devia ao fato de eu ser magra,

alta e da “cabeça peluda” (tenho cabelos longos). Não pude deixar de me intrigar (e achar muita graça) pela maneira com que eles me perceberam e caracterizaram. Mas este foi só o primeiro de muitos outros aprendizados experienciados ali.

Certo dia, ao chegar ao São Rafael, antes mesmo de anunciar minha presença fui saudada por um “Olha quem chegou! É a Escova de Dente!” Juares foi o autor da frase. O curioso foi que, até então, eu não havia falado nem tocado em ninguém. Como ele poderia saber que eu estava ali? Juares disse ter me reconhecido pelo meu estilo (sonoro) de caminhar e pelo cheiro do perfume que uso (fragrância que, diga-se de passagem, Juares acertou o nome logo na primeira tentativa). Resumidamente, ele me “via” como uma *escova de dente* com um jeito peculiar de andar, além de ter um cheiro característico. De fato, uma maneira de perceber completamente diferente da que eu estava acostumada.

Uma das experiências mais enriquecedoras que tive ali diz respeito a uma conversa que presenciei entre dois alunos do Instituto. A história ilustra bem as dificuldades enfrentadas por uma pessoa com deficiência visual. Um deles contava que, caminhando pelas ruas do centro de Belo Horizonte, trazia em uma das mãos uma fatia de melancia. Ao parar para atravessar a rua, sentiu que alguma coisa começou a puxar a fruta que carregava. “Quem é que está comendo a minha melancia?”, perguntou. Ninguém respondeu. Ele então elevou a voz. “Me ajudem, tem alguém roubando minha melancia!”. Foi neste instante que um policial falou. “Mil perdões senhor. Sou da Cavalaria da Polícia Militar. Não tem ninguém roubando sua melancia. Meu cavalo é que não resistiu e comeu um pedaço.”

Além da risada incontida dos dois alunos, outro fato me chamou bastante atenção: a conversa transcorreu estando eles de mãos dadas. Ao narrar a história, além de descrever oralmente os acontecimentos, o aluno que perdeu a melancia utilizava também as mãos para ilustrar cenas, como a forma com que ele carregava a melancia, a força com que o cavalo a puxava e a altura do animal. Essas e outras experiências me fizeram constatar a necessidade de perceber o mundo de outras maneiras, ouvindo, cheirando, pegando e provando. Eu precisava me impregnar de imagens produzidas pelas impressões destes sentidos. Ou, recuperando Bavcar, era preciso imaginar mais, transpor o portal de indeterminações do não ver.

4.1 Projeto Cinema ao Pé do Ouvido

Diante de todas as questões até aqui levantadas e da pouca bibliografia sobre o tema, ter a experiência de uma investigação próxima ao universo dos deficientes visuais se mostrou fundamental para melhor refletir sobre os mecanismos do dispositivo da audiodescrição. Assim, no seio do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, nasceu a ideia de se criar um espaço voltado para o acesso e a integração sociocultural dos portadores de deficiência visual e, ao mesmo tempo, proporcionar material empírico para a pesquisa em torno das linguagens possíveis para esse processo de imajar – produzir imagens - pelo som. Para tal, foi firmada uma parceria entre o referido departamento, a Pró-Reitoria de Extensão da PUC Minas e o Núcleo de Apoio a Inclusão de Alunos com Necessidades Educacionais Especiais (NAI PUC Minas), o que culminou com a formação de uma equipe interdisciplinar composta pelo Prof. Dr. Julio Pinto e quatro bolsistas - dos quais eu me incluo - nas áreas de Comunicação Social, Psicologia e Letras da referida instituição. Nascia, assim, o projeto *Cinema ao Pé do Ouvido*.

Procurando dialogar com os processos da audiodescrição de uma forma ainda experimental e exploratória, o escopo de ações do projeto formou-se com as seguintes etapas: formar um grupo de voluntários composto por deficientes visuais, traçar o seu perfil e a partir disso selecionar os filmes a serem audiodescritos, roteirizar a audiodescrição de cada um dos filmes, gravar sua respectiva faixa de audiodescrição, exibir o filme com audiodescrição para o grupo de voluntários, analisar as percepções do grupo quanto ao filme.

4.1.1 Os participantes da pesquisa

Dando início às ações do projeto, o primeiro grande desafio encontrado foi formar o grupo de deficientes visuais que veio a compor a pesquisa. Embora aberto a toda população, o grupo de participantes voluntários efetivamente se estruturou com integrantes da própria comunidade da PUC Minas (funcionários e alunos), contatados a partir do apoio incondicional do NAI.

Para se legitimar a audiodescrição como uma possibilidade do deficiente visual acessar e se relacionar com o dispositivo cinematográfico sob novas formas – e não “primeiras formas”, como se fosse uma atividade inédita para o grupo - todas as ações empreendidas dentro do

projeto apresentaram como premissa o respeito às diferentes relações sociais e culturais que os voluntários já apresentavam a respeito do universo imagético. Afinal, quem era o público para o qual estávamos falando? Quais as suas características, suas demandas?

O segundo passo do projeto foi, então, elaborar e aplicar um questionário de linha de base²¹, destinado a mapear as histórias de vida e o universo cultural-visual de cada participante antes de entrarem em contato a pesquisa. Seguem, pois, informações sobre cada um destes voluntários. Para assegurar o anonimato dos entrevistados, os nomes foram substituídos por letras.

4.1.1.1 Participante A

A tem 27 anos, é solteira e perdeu a visão aos 23 anos, consequência de uma retinopatia diabética que a levou à cegueira total. Além da deficiência sensorial, é também deficiente física: não possui uma de suas pernas e, para se locomover, faz uso de uma prótese e muletas. A sempre estudou em escolas regulares e atualmente cursa História. Já trabalhou como operadora de caixa e atendente de lanchonete.

A diz que recorre com frequência ao repertório de imagens visuais que construiu quando vidente, além de sinestésias (textura, sons, cheiros). Quando em contato com objetos/lugares/pessoas que não conheceu quando vidente, A estabelece relações de aproximação com cores, formas e elementos que consegue lembrar.

Nas horas vagas, A costuma assistir filmes, televisão (especialmente noticiários e documentários) além de entrar na internet. Relatou que não sai muito, mas quando o faz, costuma ir a *shopping centers* e cinemas.

A diz gostar de assistir a filmes nacionais, principalmente ficcionais, com contextos históricos, algumas vezes suspense (mas não terror) e comédia. No entanto, A relatou que antes da pesquisa não teve muito contato com audiodescrição – assistiu apenas a dois filmes nacionais.

²¹ Anexo B

4.1.1.2 Participante B

B tem 29 anos e é solteiro. Em decorrência de uma série de complicações na gestação, nasceu prematuro (seis meses) e, segundo relatou, sua cegueira total foi causada por excesso de oxigênio na incubadora. Sempre estudou em escolas regulares, contando com o apoio incondicional da mãe para acompanhar as disciplinas, inclusive na faculdade – tem formação superior em jornalismo.

B aponta que forma imagens por meio de dados sensoriais agrupados (sons do ambiente, texturas, profundidade, cheiros). Não tem muito contato com filmes (audiodescritos ou não), vê pouco TV e escuta algumas vezes o rádio. Tem acesso a notícias e textos principalmente pelo computador e lê algumas vezes livros em braille. No entanto, aponta para a restrição de não conhecer “palavras muito difíceis” e prefere enredos mais simples de se entender. Gosta de autores mais descritivos - como José de Alencar ao falar de *Iracema*, a “virgem dos lábios de mel”.

B diz não sair muito. Aponta que, normalmente, fica em casa ouvindo música, mas de vez em quando vai ao clube e ao *shopping*. Além disso, já viajou para casa de familiares no interior. Quanto aos filmes, embora tenha muito pouco contato, diz gostar muito enredos religiosos (como o filme *Nosso Lar*), de comédia e romance.

4.1.1.3 Participante C

Aluno do curso de Pedagogia, *C* é solteiro, tem 18 anos e tornou-se cego aos 16 (antes deste período, possuía baixa visão). Sempre estudou em escolas regulares, onde acompanhava as aulas com a ajuda de colegas.

Relata pautar a formação de suas imagens nas lembranças visuais que possui de lugares e pessoas a partir dos dados sensoriais (sons, cheiros e texturas) que o ambiente oferece. Ao construir as imagens, *C* diz que é como se ele possuísse duas imagens paralelas: uma toda preta (a que “enxerga”) e simultaneamente a imagem que imagina.

Seu passatempo preferido é navegar na internet, embora assista a muitos filmes e séries - no entanto sem audiodescrição. *C* gosta de ficções e de suspense, algumas vezes com elementos de terror, e também comédia. Interessa-se muito por temáticas de debates sociais e não tem

preferência quanto a filmes nacionais ou internacionais. Nas horas vagas, frequenta lugares como shopping centers e clubes. Algumas vezes vai a bares e anda de bicicleta com o pai.

4.1.1.4 Participante D

D é solteira, tem 38 anos e é estudante de Psicologia. Por ter sido criada em uma cidade do interior de Goiás, diz que não tem certeza quanto à origem da cegueira, mas, ao que tudo indica, ela é decorrente de uma meningite que teve aos dois anos de idade.

O primeiro contato com o ambiente escolar se deu no jardim de infância, mas foi somente aos 21 anos, no já desativado Instituto Artesanal dos Cegos de Goiás (IAC), que foi alfabetizada e aprendeu o braille.

D tem preferências por romances e comédias, assiste pouco a TV (quando assiste, a maioria consiste em programas jornalísticos ou documentários), gosta de sair para bares e restaurantes. Tem por hábito ler, além de ouvir música clássica, instrumental e *jazz*.

4.1.1.5 Participante E

Com 25 anos, *E* é formado em Ciências Sociais e casado com outra deficiente visual. Possui deficiência congênita, mas não total, decorrente de problemas genéticos: enxerga borrões pelos quais distingue de forma precária silhuetas e reconhece variações de luz, sombra e algumas cores. Conhece a audiodescrição e assiste assiduamente tanto a filmes audiodescritos quanto sem audiodescrição.

E diz se ancorar em informações sinestésicas para formar suas imagens, como por exemplo, músicas, sons e texturas descritas ou tocadas, relacionadas com os contrastes de luz e cor que consegue distinguir. *E* tem uma vida social bem ativa, frequenta bares, restaurantes e viaja com frequência para a casa dos pais e dos sogros. Ele se interessa por arte, *jazz* e músicas nacionais (exceto pagode e sertanejo), principalmente *gospel*. Demonstra uma postura crítica e ter tido acesso a uma grande gama de produções cinematográficas.

No que tange aos gêneros, *E* gosta especialmente de documentários, romances com contextos históricos e sociais, além de comédias. Interessa-se muito por enredos que propõem algum debate, além de desenhos animados. Tem preferência por filmes nacionais.

4.1.2 Os filmes

- E qual o seu tipo de filme preferido?
- Todos. Todos que tiverem audiodescrição eu assisto. Justamente para ter opinião sobre o filme, sabe? Nós deficientes visuais, agora com a audiodescrição, estamos na fase de descoberta de nosso gênero preferido, porque a gente até então não tinha como fazer isso. (Entrevista com participante E)

A partir do questionário de linha de base, foi elaborado um mapeamento criterioso sobre o repertório comum e das preferências temáticas de cada dos participantes do projeto. Como substrato final, averiguou-se que a comédia era o gênero comum à preferência de todos, além da predileção por filmes nacionais e temas que abarcassem alguma realidade social (não necessariamente dos deficientes visuais).

Vale ressaltar que apenas um dos entrevistados – participante *E* - apresentou contato prévio significativo com a audiodescrição. Como a maioria dos participantes declarou ter pouco contato também com o universo cinematográfico, para evitar que eles se cansassem com exibições fílmicas muito longas, foi definido que as produções seriam curtas-metragens nacionais de, no máximo 25 minutos.

A partir destes dados, foram selecionados cinco filmes que atendiam o perfil do grupo, a saber²²:

4.1.2.1 Eu Não Quero Voltar Sozinho – 2010

Com duração de 17 minutos, direção de Daniel Ribeiro e produção da Lacuna Filmes, o filme narra o despertar da paixão de Leonardo (Guilherme Lobo), um aluno com deficiência visual do ensino médio, por Gabriel (Fábio Audi), um estudante recém-chegado à capital paulista. Ao lado de Leonardo está Giovanna (Tess Amorim), sua fiel escudeira e grande amiga. Em um primeiro momento, os três estabelecem uma amizade sólida e inocente, até o momento em que a paixão de Leonardo é revelada e a tensão e ciúmes são sutilmente apresentados neste triângulo.

²² O cerne da discussão aqui proposta é a recepção dos deficientes visuais frente ao dispositivo do cinema, por meio de sua reterritorialização no dispositivo da audiodescrição. Deste modo, ao falar dos filmes trabalhados ao longo do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido*, optou-se por inserir tanto uma fala dita “oficial” - em respeito às descrições de seus produtores sobre a obra - quanto a percepção dos deficientes visuais participantes do projeto. Isto porque, o que nos importa nesta pesquisa é a interpretação do público com o qual trabalhamos, sem entrar no mérito se ela é ou não é igual a dos videntes. De maneira alguma desejamos qualquer tipo de comparação entre estes dois públicos, pois, como já discutido anteriormente, esta seria uma abordagem equivocada.

A seguir temos as impressões dos participantes do projeto sobre o filme.

Bom, é [a história] de um menino cego, que estudava numa escola normal, de pessoa sem deficiência. E chega um aluno novo, eles passam a fazer amizade com esse menino e depois ele descobre que está apaixonado por esse menino. Ele descobre a sua afetividade com esse menino. (Participante A)

É a história de um garoto [Léo] que tem deficiência visual e ele estuda numa escola pública e tem uma aluna chamada Giovana. Essa amiga é uma auxiliar que ajuda ele na sala, em tudo que a gente já vivencia aí como deficiente em alguns momentos. Ela ajuda ele em sala de aula, ela digita para ele, ela vai com ele para casa. E parece que ele mora perto da escola também. E ela sempre se dedicou muito a ele. Até que chegou um menino chamado Gabriel na escola. Esse menino passa a também conviver junto com os dois. Passa ser uma convivência tranquila, de auxílio também ao Leo, e depois de um tempo, esse relacionamento vai ficando mais íntimo... Pelo toque, o cheiro, através da percepção que o Leo tinha, ele pode perceber que estava gostando do Gabriel. E aí ele resolve esse conflito dele, resolve se expor e colocar isso para amiga dele. No final, ele vai para casa. De repente, vem alguém e ele achou que era a Giovana e confessa que tava apaixonado pelo Gabriel, falando que ela não devia ter saído tão correndo assim de perto dele. Só que não é a Giovana, é o Gabriel, né? O Gabriel dá um beijo nele, pega o moleto e vai embora, e aí acaba o filme. (Participante E)

Por de certa forma dialogar com o cotidiano dos participantes do projeto (personagem com deficiência visual, trazendo a escola como principal ambiente do filme), além de apresentar uma temática que incita o debate – homossexualidade - o filme foi escolhido para testar o questionário a ser utilizado ao longo da pesquisa. Porém, algumas impressões se mostraram bastante interessantes e, por isso, serão utilizadas ao longo deste texto.

4.1.2.2 O Comprador de Fazendas - 2001

Produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, tem 26 minutos de duração e traz no elenco nomes como Marco Nanini, Bruno Garcia, Júlia Feldens, Lúcia Alves, Zé Victor Castiel, Nelson Diniz e Paulo Betti. Trata-se de um episódio da série Brava Gente, exibido pela TV Globo. A produção é baseada em um conto de Monteiro Lobato, tendo sido adaptada por Carlos Gerbase (também diretor) e Jorge Furtado.

A adaptação tem um forte elemento de metalinguagem. O conto original de Lobato traz a história de uma família que disfarça uma fazenda decadente para vendê-la, porém o comprador é um trambiqueiro. Ele então se apaixona pela filha do dono da fazenda, ganha um grande montante de dinheiro na loteria e volta para realmente comprá-la. Na obra audiovisual adaptada,

contudo, o "comprador" é um cineasta que está procurando uma fazenda decadente para filmar justamente o conto de Monteiro Lobato.

Tinha a família que morava na fazenda e eles queriam vender ela, porque eles precisavam do dinheiro. E aparece um cara para comprar no começo [...], mas acaba não vendendo. [...] aparece um cara [Pedro] dizendo que estava querendo comprar. [...] Esse cara já veio para comprar uma fazenda velha, mas eles [família dona da fazenda] já haviam pintado ela. Então alguns queriam comprar antes, mas [a fazenda] estava muito velha, aí vem esse cara agora para comprar, mas ele queria algo velho. Mas eles já haviam arrumado ela toda. Então eles começam a desarrumar ela para tentar vender. O cara [Pedro] parece que acharam ele muito simpático, ficaram muito amigos, confiaram nele. Mas na verdade ele era um pilantra e falaram que ele ia fazer um filme e precisava do lugar e já até havia falado de valores. E parece que o cara sumiu, não veio mais depois que já tinha falado que ia comprar, ele sumiu. Aí o dono da fazenda chamado Davi foi atrás dele para saber onde ele morava e o dono da pensão já falou que ele um trambiqueiro, que fazia isso com várias fazendas, usava a confiança e dava para ele um presente para pagar a pensão. (Participante C)

[...] Aí esse cara [Pedro] some. Vai embora e não volta. Mas ele não volta não porque ele não queria voltar, é porque não tinha o dinheiro mesmo. Ele não estava conseguindo o patrocínio para fazer o filme. E depois, ele consegue e retorna, e aí foi acontece o desenrolar do filme. (Participante E)

O filme foi selecionado por ser uma comédia (gênero apontado como o preferido de todos os participantes), apresentar um texto que não se constrói com tramas e expressões de grande complexidade, além de ter no elenco atores televisivos famosos - o que poderia criar um reconhecimento imediato por parte dos participantes, levando assim a maior identificação com o filme.

4.1.2.3 O Bochecha - 2002

Episódio da série *Contos de Inverno 2002*, da RBS TV – filial da Rede Globo no Rio Grande do Sul – possui 19 minutos e é dirigido por Ana Luiza Azevedo.

No curta, Carmem (Mirna Spritzer) e Edgar (Careca da Silva) formam um casal que convive sem brigas, discussões ou bate-bocas. Mas para que a vida não entre na rotina, Carmem tem uma fantasia: dar uma bofetada no rosto de Edgar e, na sequência, ganhar dele um beijo apaixonado. Edgar não gosta da ideia, mas Carmem não desiste de seu plano e tenta de todas as maneiras realizá-lo.

Olha, o filme é engraçadíssimo! Tem os personagens: a Carmem, Edgar, Suzana, que é amiga dela [da Carmem], Diana, que é a empregada [da Carmem e do Edgar]. Ela [Carmem] tem um desejo de dar um tapa na cara do marido [Edgar], porque ela queria inovar um pouco o casamento dela, o casamento dela era muito rotineiro, não tinha briga nenhuma e ela queria alguma coisa diferente. Ai ele [Edgar] lembrou do passado dele na escola, que ele usava um sapato para poder olhar a calcinha das meninas e ele levou um tapa na cara da menina, ele virou chacota da sala, e a sala colocou o apelido nele de Bochecha. E ela [Carmem] tentou de todas as formas fazer com que ela atingisse o objetivo dela. (Participante B)

Tinha as duas personagens que eu acho principais: a Carmem e o Edgar. [...] a Carmem tinha o desejo de reproduzir uma cena de briga de amor com o Edgar [...], de dar um tapa nele e depois se beijarem. Ela não conseguia isso porque o Edgar é muito bonzinho. Eles não brigavam de jeito nenhum, e ela tentava arranjar uma situação para eles saírem nesse tapa. Ai, bom, primeiro ela tenta. Tem umas conversas no salão [entre Carmem e sua amiga Suzana, dona de um salão de beleza]. Mas primeiro ela [Carmem] tenta embebedar ele, mas acaba que ela fica mais bêbada e cai [da cadeira no chão]. Depois, ela [Carmem] resolve entrar no teatro e falar que vai fazer teatro para ensaiar com ele [Edgar] a cena de Shakespeare. Eles começam a ensaiar, mas na hora do tapa começa a nevar e ele empolga mais com a neve e olha lá para fora. A última coisa que ela tenta, que a amiga [Suzana] sugere é ir para um centro de umbanda. [...] E acaba acontecendo a cena que ela bate nele, e ele vai e beija ela no final. (Participante C)

Comédia de trama e diálogos de fácil compreensão, o filme foi selecionado por explorar o artifício do *flashback*²³, constituindo-se, assim, como um desafio a ser enfrentado pela audiodescrição.

4.1.2.4 Um Homem Sério - 1996

Dirigido por Dainara Toffoli e Diego de Godoy, o filme, de 18 minutos, conta a história de Hilário Pestana (Ari França), o mais famoso, o mais engraçado e, por ironia, o mais triste dos atores brasileiros. Hilário passou por várias fases do cinema nacional: pelas chanchadas, pelos clássicos da Vera Cruz²⁴, pela pornochanchada, pelos experimentais. Era adorado pelo público, tinha a vocação para fazer os outros rirem, mas desejava apenas e tão somente ser um homem sério. Em nome do seu sonho, produz e interpreta filmes

²³ Também conhecido por analepse, trata-se uma forma de anacronia, onde acontece a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

²⁴ Companhia cinematográfica brasileira da década de 1950.

dramáticos, mas todos são um fracasso de bilheteria. Depois de sair de alguns quadros de depressão, ele prepara o seu número final: *A Maior Comédia de Todos os Tempos*.

É a história de um ator [Hilário Pestana] que fazia comédia e ele queria tentar mudar o estilo dele, queria fazer um homem sério, queria fazer filmes de drama. E ele tentou varias vezes fazer esse tipo de filme, mas não teve êxito. Tanto que no ultimo filme lá que ele tentou fazer, que ele fez sobre os palhaços, ele próprio planejou o fim dele. Os palhaços estavam atirando e numa cena lá a bala não era uma bala de brinquedo, era uma bala de verdade. Tanto que ele olha pra câmera e fala “para onde eu vou, para onde eu irei, para que país”. [...] Pessoas falando pra ele que devia fazer comédia. Tanto que no cemitério, eles falaram que depois que ele morreu, não teve mais graça, porque ele que fazia as pessoas mais alegres, as pessoas riram mais. Tem uma frase que falou lá “ com as tortas que ele levava na cara, a vida das pessoas ficava menos amarga”. O principal do filme é isso. Era um ator que queria mudar o estilo dele de atuar, fazia comédia e queria fazer drama. (Participante B)

[...] o Hilário Pestana, que pra mim é o personagem protagonista do filme; ele tava muito preocupado em agradar os outros. [...] Mostrou aquele filme que ele dirigiu, e o filme assim, foi um fracasso. [...] Quando ele é entrevistado naquele programa de TV, quando foi perguntado qual seria o próximo filme, ele respondeu que o filme seria o mais dramático possível [...]. Mas quando ele foi pressionado a fazer um filme de comédia, por mais que ele não quisesse ele cedeu. Ele abriu mão do que ele queria e decidiu que então seria o próximo filme dele a maior comédia de todos os tempos. [...] na verdade ele era muito engraçado e queria ser um homem serio. É destoante a pessoa que ele é do que ele queria ser. (Participante D)

A escolha do filme se deve a características que dizem respeito ao gênero – uma produção ficcional com formato de documentário. O tipo de estratégia utilizada pelo filme não permitiu grandes intervenções na audiodescrição, já que a maioria dos intervalos de silêncio entre os diálogos dos personagens era preenchida pelas falas do narrador. Como o objetivo do projeto era também o de acompanhar a reação dos participantes frente aos diferentes gêneros do cinema, a escolha do filme deveu-se não só ao papel da audiodescrição no respectivo entendimento, como também o de analisar a reação dos participantes frente a sua estratégia narrativa.

4.1.2.5 Dona Cristina Perdeu a Memória - 2002

Neste filme de 13 minutos, a diretora Ana Luiza Azevedo mostra o nascimento de uma amizade e discute a questão do esquecimento de Cristina (Lissy Brock), 80 anos, por intermédio de uma relação dela com Antônio (Pedro Tergolina), de oito anos. Internada no asilo que fica ao

lado da casa do menino, a senhora tem problemas de memória e conta ao menino histórias diferentes sobre a sua vida, os nomes de seus parentes e os santos do dia.

O filme conta a história de uma senhora [Cristina] que parece estar em um asilo. Ela conserta uma cerca todos os dias, e todos os dias o Antônio se encontra com ela, dá um nome diferente e ela fala uma história diferente daquele nome. A memória dela puxa alguma coisa que tem a ver com aquele nome. Então essa é a história. No final ele encontra com ela e ela fala que não perdeu a memória, mostra um monte de objetos para ele que estavam dentro da bolsa dela, conserta a ponte que ele caía todos os dias e fica amiga dele. Mostra para ele as coisas [suas “reliquias” pessoais] e pede para ele guardar as relíquias, as lembranças dela que ficavam dentro da sacola. (Participante E)

Havia dois personagens principais, a criança que se chamava de Antonio e a senhora que gostava de ser chamada de Cristina. Ela parece que vive em um asilo, um lar de idosos, e a criança brincava ali perto, parece que em um quintal. Ele sempre estava ali, brincando com um velotrolzinho, um triciclo [...]. Ele foi para conversar com a senhora uma vez [...]. Cada hora ela tinha uma história diferente, tinha algumas conversas sobre os nomes [o nome do menino Antônio e alguns outros], sobre alguns familiares dela, falava coisas sobre outros idosos. Sempre ela ia mudando a mesma história assim, ela todo dia não lembrava o que falava no dia anterior. Até que um dia ela deu uma madeira para que ele tentasse brincar direito, [porque] onde ele estava passando [com o triciclo] tinha um buraco. Ai ela construiu uma pontezinha para ele [...]. Ai no final ela constrói a pontezinha lá e ele consegue brincar direito. (Participante C)

Apelando para uma narração mais poética e de forte apelo simbólico, além de ter o tempo como uma questão fortemente trabalhada - o pato descendo a tábua como marcação de tempo, o contraponto entre a infância e a velhice, a repetição como recurso de narração - o filme foi selecionado justamente para que fosse testado uma expressividade mais subjetiva e interpretativa na audiodescrição.

É importante destacar que os filmes em questão foram audiodescritos utilizando técnicas variadas. Pautando-nos nas discussões a respeito da tradução intersemiótica aqui realizadas, e no papel da audiodescrição em auxiliar seus usuários a simbolizarem a experiência da interpretação da imagem ao invés de aceitarem passivamente o que receberam, optamos, como estratégia de ação, por começar com uma estrutura objetiva (sobretudo nos filmes *Eu não quero voltar sozinho*, *O comprador de fazendas*, *O Bochecha* e *Um Homem Sério*), em direção a uma lógica mais poética (*Dona Cristina Perdeu a Memória*). Isso significa que partimos de frases curtas, com menos adjetivos e com expressividade de voz “seca” e direta, para uma audiodescrição mais metafórica e subjetiva, com expressividade mais aveludada e interpretativa²⁵.

²⁵ Vale ressaltar que, por restrições orçamentárias, a locução das audiodescrições foi gentilmente realizada por um de nossos pesquisadores bolsistas. Temos ciência, pois, que a questão da interpretação do locutor pode e será explorada de maneira mais contundente no decorrer do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido*.

As exposições para o grupo ocorreram nas dependências da PUC Minas do Coração Eucarístico. A primeira sessão ocorreu em julho de 2011 e as demais ao longo do segundo seguinte. Após cada sessão, os integrantes eram entrevistados e respondiam a um questionário de perguntas semiestruturadas²⁶ sobre as impressões sobre o filme. Mantendo-se o mesmo durante toda execução do projeto (para evitar a oscilação das variáveis e melhor averiguar a evolução do quadro perceptivo fílmico dos voluntários), o questionário procurou aferir itens como a percepção geral do filme (o que o entrevistado entendeu sobre a história), qual(is) o(s) personagem(s) principal(s), o espaço e o tempo em que a narrativa transcorreu, quais os fatos chamaram mais atenção, além de diferentes itens de avaliação sobre a audiodescrição realizada (atuação do locutor da audiodescrição, modulação da voz, importância da audiodescrição para o entendimento do filme).

Por meio da análise dos dados, realizadas após cada exposição, e seu cruzamento com as informações colhidas no questionário de base, averiguou-se que durante o período de exposição às audiodescrições os participantes foram demonstrando um aprendizado decorrente do contato com os filmes. Assim, foi possível traçar um acompanhamento do desenvolvimento de cada integrante – que será posteriormente apresentado. Além disso, ao término da análise de um filme, tais dados davam suporte à elaboração do roteiro de audiodescrição do filme subsequente a ser trabalhado com o grupo.

Nesse sentido, e retomando as proposições anteriormente feitas a respeito do leitor-modelo, além dos apontamentos feitos pelos participantes, era preciso também ter em mente a forma com que eu iria encarar o polo da recepção ao roteirizar a audiodescrição.

Refletindo sobre a obra de Martin Barbero, no que tange ao seu entendimento sobre o processo comunicativo, Itânia Gomes (2004) aponta que é o funcionamento das estratégias de interação, em que se fazem presentes e reconhecíveis as competências comunicativas dos emissores e dos destinatários, que se impõe uma diferente concepção da comunicação, na medida em que nos faz pensar a “competência textual” fora do âmbito de uma exclusividade da emissão, senão também da recepção.

Orozco (apud GOMES, 2004) estabelece sete premissas básicas que lançam luz sobre o processo receptivo. A primeira delas diz que *a comunicação se produz no polo da recepção, e não no da emissão*. Orozco não descarta a intencionalidade e os sentidos propostos pelo emissor,

²⁶ Anexo C

mas diz que estes sentidos não têm garantia de serem aceitos, uma vez que a mensagem é polissêmica e que *o receptor é um múltiplo agente social, historicamente imerso em uma cultura e sujeito de outros processos de interação*- segunda premissa. A terceira premissa, por sua vez, ressalta as práticas cotidianas do sujeito, uma vez que *a recepção não se esgota apenas no momento em que se dá o contato direto com as mensagens, mas são negociados com os significados e sentidos prévios do receptor*.

A exposição aos meios não é a variável determinante para a compreensão do processo receptivo – quarta premissa. O que importa é a maneira de expor-se: nos termos de Orozco, “passiva’ ou ativamente, ‘crítica’ ou acriticamente, individual ou coletivamente. (GOMES, 2004, p. 212).

A quinta premissa de Orozco alude ao fato de que *o receptor não nasce, mas se constrói* - tanto pela mediação exercida pelos meios e as mensagens, quanto pelas múltiplas aprendizagens em outros cenários sociais, experiências, memórias e condicionamentos culturais. Assim, estimular a criatividade e resistência dos receptores significa estimular maneiras distintas de construir estratégias de interação e de co-construção de sentido, permitindo maior autonomia deles e a articulação com as mediações de forma alternativa.

Em sua sexta premissa, Orozco define que *recepção é interação – com os meios, com as mensagens, com a cultura, com as instituições*. Segundo o autor, é justamente na interação social dos receptores que se produz o sentido, já que os limites não são dados apenas por razões individuais, mas também ao cenário sociocultural a qual eles pertencem. Assim, temos que as mediações que se dão em vários níveis: no do próprio receptor, nas condições em que a recepção acontece, na própria mediação cultural. Entender, pois, a *recepção como processo sempre e necessariamente mediado* constitui-se como a sétima e última premissa de Orozco²⁷.

Assim, retomando a discussão, quando comecei a escrever os roteiros de audiodescrição, sabia que eles não passariam de impressões de uma vidente sobre este universo do não-ver. Nesse sentido, e tendo em vista as premissas de Orozco, ao invés de contar com a ajuda de um consultor com deficiência visual para revisar o texto e checar o ritmo da narração do roteiro, optei por co-construir este conhecimento em parceria com todos que se envolviam diretamente com *Cinema ao Pé do Ouvido*.

²⁷ Vale ressaltar que não estamos aqui, de maneira alguma, propondo a mediação como uma dicotomia entre os polos da emissão e da recepção. Ao contrário, o que queremos dizer é que o sentido e significado que se constrói e reconstrói no sujeito diz respeito às multimediasções as quais ele está inserido e que é justamente nessa negociação histórica, social, cultural que ela se dá o processo comunicativo.

A elaboração dos roteiros²⁸ se dava, então, da seguinte maneira: após a seleção do filme, realizava-se uma análise minuciosa de suas imagens, seguida da minutagem dos intervalos de silêncio entre os diálogos. Depois, seguia-se uma nova análise do filme, em que eram destacadas as informações visuais verbais e não verbais prioritárias para o entendimento da narrativa. Assistindo ao filme uma terceira vez, e sem perder de vista o levantamento das normas de audiodescrição²⁹, as tais informações eram inseridas nos intervalos de silêncio³⁰. O passo seguinte era levar o roteiro e o filme para discussão e análise da equipe de pesquisa do projeto (constituído por mim, pelo semiótico Prof. Dr. Julio Pinto e três outros bolsistas – Julia Fonseca, Bianca Anacleto e Gustavo Silva, oriundos da área de Psicologia). Feitas as modificações sugeridas, o áudio era então gravado e o filme exibido para os participantes não-videntes. Eles então avaliavam a audiodescrição do filme sobre diferentes aspectos e falavam das suas impressões sobre as técnicas aplicadas. Assim, na roteirização seguinte, essas impressões eram tomadas como base para o trabalho.

No próximo item, nos deteremos de forma mais detalhada à análise das informações colhidas com o grupo de participantes do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido*.

4.2 Análise das entrevistas

Antes de entrarmos efetivamente na análise das entrevistas, não podemos perder de vista que o projeto trabalhou com um grupo amostral pequeno e muito diverso em suas histórias de vida, etiologias de deficiência e percursos educacionais. Tais fatores, claramente, interferiram de diferentes maneiras nos tipos de interpretações aqui colhidas.

De maneira geral, o estudo se valeu de três principais instrumentos para coleta de dados – a saber, questionários estruturados de linhas de base, questionários de pós-coleta e observações

²⁸ Anexos 4 a 8.

²⁹ O levantamento dos estudos aqui apresentado (tanto das normas técnicas de audiodescrição quanto das pesquisas sobre o som) foi fundamental para lançar luz sobre as possibilidades de caminhos que poderíamos percorrer. No entanto, como ainda nos encontrávamos em um momento bastante inicial no que tange à parte prática da pesquisa, tomamos tais caminhos como possibilidades de experimentação - não necessariamente uma diretriz a ser seguida à risca. Deste modo, os roteiros desenvolvidos se balizaram de uma maneira um tanto quanto “descompromissada” com tais normas e com os estudos sobre o som, no sentido de que os parâmetros utilizados foram muito mais exploratórios e experimentais do que necessariamente uma aferição da sua aplicabilidade junto ao público pesquisado.

³⁰ Muito embora seja do nosso conhecimento a eficiência do *software Subtitle Workshop* (SW), da URUsoft, optamos por roteirizar os filmes da maneira descrita.

realizadas durante sessões de exibição dos filmes audiodescritos - todos os relatos foram gravados com o auxílio de um gravador. Ao final da coleta, os dados eram discutidos e analisados qualitativamente pelo grupo de pesquisadores do projeto.

Os principais itens de análise foram: importância da audiodescrição para o entendimento do filme; análise da audiodescrição realizada, referências sociais e culturais, projeção/identificação no cinema; dificuldade de diferenciar ficção com realidade, efeitos sonoros (sonoplastia); percepção do ambiente diegético; percepção do tempo diegético; identificação do personagem principal.

Apresentaremos, pois, tais itens de maneira breve e pontual, não por não se tratarem de temas relevantes, mas porque o atual momento da pesquisa diz respeito ao período de problematização das percepções colhidas. Assim, futuramente cabe-nos investigá-las de maneira mais pormenorizada.

4.2.1 Importância da audiodescrição para o entendimento do filme

A relevância da audiodescrição para a compreensão dos deficientes visuais sobre as produções fílmicas já foi explorada por diversos autores. Aqui, iremos pontuar esta questão apenas para referendar os estudos já apresentados.

A audiodescrição é muito importante para os cegos. Pela autonomia que ela proporciona. Porque eu sei o que eu passei na minha faculdade sem a audiodescrição, e para mim fez muita falta. Porque eu não tive colaboração dos professores, da maioria dos professores, e não tive colegas com boa vontade para me ajudar. Isso porque o filme era legendado, então tinha que fazer trabalho em grupo, tinha que ler a legenda e me descrever a cena. (Participante B – Dona Cristina Perdeu a Memória)

Gostei muito, porque a audiodescrição possibilitou que pudesse assistir ao filme. Eu não tinha e quero passar a ter mais esse hábito. Se eu não tenho alguém para me descrever eu ficou totalmente perdido. (Participante B – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

4.2.2 Audiodescrição dos filmes

Como apontado anteriormente, foram várias as dificuldades encontradas para estruturar e gravar a audiodescrição dos filmes. O retorno dos participantes não videntes do projeto foi fundamental para a execução do trabalho, sendo um dos principais norteadores na busca de afinar e melhor explorar as potencialidades da audiodescrição. A cada encontro, estes depoimentos guiavam a elaboração do roteiro e da locução do filme subsequente a ser exibido.

Eu acho que é o que eu estou achando ruim em todos os curtas. Eu não estou bem ainda, eu não me acostumei com essa troca de cena muito rápida, vai passando de um cenário para o outro, cada hora está em um lugar. Acho isso muito rápido. (Participante C – Um homem Sério)

A audiodescrição em si, eu achei que você poderia ser um pouco mais natural, mais espontâneo. Eu acho que ficou muito claro que você estava lendo. (Participante D – O Bochecha)

- Eu acho que foi bacana, legal, mas teve alguns momentos de fim de frase [que não conseguiu entender], mas isso eu acho que é coisa de mineiro. [...] A voz [do locutor da audiodescrição] tem que sair para frente, e acho que isso acabou não acontecendo. Mas em alguns momentos, também porque tinha que ser rápido, acabou ficando embolado porque eu percebi que vocês aumentaram a descrição. Aumentaram a quantidade de coisas a serem descritas. Então foi bacana, foi importante para aumentar informação, mas perdeu um pouco a qualidade da voz, e precisou falar mais rápido para o entendimento.

- E o que você acha que é mais relevante: mais informação ou entendimento [falar mais devagar]?

- Eu acho que é informação, as flores... Saber que estavam lá mexendo, que a mulher tinha cabelo de tal forma. Isso caracteriza um pouco, principalmente o próprio local em que ocorreu a história, o estado brasileiro. [...] E também outra coisa que foi bacana é a roupa, o local, diz um pouco também sobre a classe social. Foi bacana para o entendimento. (Participante E – O Bochecha)

Acho que reparei até mais na audiodescrição do que no filme, fiquei pensando “deixa eu analisar mais a audiodescrição”. Então assim, eu gostei do que foi transcrito, mas eu acho que ficou muito alta. Uma hora ela estava por cima da voz do.... Às vezes eles [personagens] nem estavam falando uma coisa importante, só estavam assim, aquele diálogo normal [...], mas sem importância. Mas eu acho que ficou muito acima do tom que precisava. (Participante C – O Comprador de Fazendas)

Ai, eu acho que essa audiodescrição... Ela foi muito pobre. Só falava “na sala de aula”, “na rua”, “no quarto”... Não detalhava! (Participante A – Não Quero Voltar Sozinho)

Mas eu acho que teve algumas modificações que eu te falei, que ficou bacana, que ficou com mais descrição. Eu consegui saber como eram os personagens. Naquele filme anterior eu sabia que as pessoas eram roceiras, que as pessoas moravam na roça, mas eu não sabia como estavam vestidas. (Participante E – O Bochecha)

Uma das grandes preocupações no momento de roteirizar e gravar a audiodescrição foi a sobreposição de fala. Entre os participantes, não havia uma unanimidade quanto a esta questão. Optamos - em acordo com a Norma Inglesa - por sobrepor o mínimo possível de diálogos, utilizando este artifício apenas quando fosse extremamente necessário.

[...] mas cego tem a capacidade de ouvir duas coisas ao mesmo tempo, você consegue ouvir o que está sendo dito às vezes e o que está sendo descrito, em nenhum momento prejudicou. Porque é necessário, é tipo um flashback, era aquilo que estava acontecendo no real e o que estava na imaginação dela. (Participante E – O Bochecha)

Muito bom. Não sobrepôs a fala de nenhum personagem, mostrou o que tinha que mostrar mesmo. Mostrou os detalhes direitinho. Todos os detalhes que se eu estive

assistindo o filme sem audiodescrição eu não entenderia. Eu gostei do tom de voz. Ele não sobrepôs a fala de ninguém. Ele soube esperar o momento de falar. Então para mim foi muito bom! Acho que foi um tom neutro dá para gente criar mesmo a nossa imagem. É um tom mais imparcial. Então eu acho o tom bom para poder se descrever. (Participante B – Não Quero Voltar Sozinho)

Esta estava perfeita. Não sobrepôs nenhuma fala. No tempo certinho. Achei que estava serio e centrado. Achei muito bom. Você percebe que em outras audiodescrições a voz é tremula, nessa não. (Participante A – Dona Cristina Perdeu a Memória)

Ficou clara a fala do filme passando ao fundo mais baixo e a fala do audiodescritos lendo a legenda. [...] Na verdade, eu não estava interessando em ouvir a voz do pessoal que estavam falando no filme, que era em outra língua, nem deu para perceber que língua que era. Eu queria saber o que estava lido [a audiodescrição da legenda], que também foi importante para o entendimento do filme. (Participante E – O Bochecha)

Outra questão-chave era a interpretação do locutor da audiodescrição. A principal preocupação era quando – e como – utilizar esta ferramenta. Embora explorada de maneira tímida, os quatro primeiros filmes exibidos se pautaram por uma descrição mais objetiva, porém, o último – *Dona Cristina Perdeu a Memória* – foi marcado por um roteiro mais poético e uma interpretação mais acentuada por parte do locutor da audiodescrição.

Ele falou que estava com cara de surpresa, mas não dramatizou. Porque quem, na verdade, é ator do filme são as pessoas que estão fazendo o filme. O audiodescritor é apenas um interlocutor da cena. Eu acho mais bacana. Ele não me influencia na interpretação que eu vou ter daquilo. (Participante E – O Comprador de Fazendas)

- Ficou bom, mais assim, o tempo todo da mesma forma, ele não alterou [o tom de voz]. [...] Ficou a fala dele normal o tempo todo, ele não colocou emoção na voz. Quando a cena era muito romântica. Foi uma voz simples, não teve alteração nem para agressão, nem para diminuição, [...] uma coisa mais simples, mais meiga..

- Então você preferiria que ele tivesse interpretado, no caso assim em determinadas cenas?

- Algumas cenas requerem uma interpretação. (Participante A – O Comprador de Fazendas)

Olha, eu achei que ele foi extremamente neutro. Então isso também foi bacana, porque eu cheguei as minhas próprias conclusões do texto. (Participante E – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

Mesmo não dizendo diretamente sobre o roteiro da audiodescrição, em um dos filmes apresentados – *O Comprador de Fazendas* - a voz de alguns dos personagens foi considerada muito parecida, causando certa confusão entre os participantes do projeto.

- Bom, pelo que eu pude perceber ali... Era a mulher, o Davi, a menina que apareceu mais e o menino né, agora... Tem um menininho na história, não tem?

- Eu não posso te responder.
- [...] Ah, tem um menininho lá sim. Tem um menininho, agora não sei se ele é filho, o que ele é. Mas tem menininho lá.
- Como você percebeu esse menininho? Já que você estava falando sobre ele.
- Como eu percebi a presença dele? Na hora em que eles estavam reformando a casa, falou que o filho pintava a parede, e depois apareceu um menininho falando assim: a eu vou dormir porque eu tenho que acordar muito cedo. Então tem um menino! (Participante A – O Comprador de Fazendas)

Neste filme, não existe este menino em questão. A participante confundiu a voz da personagem Zilda com a do suposto personagem.

- Ai aparece esse ator lá o Ricardo. Eu não entendi esse final, ele apareceu lá e ficou muito confuso para mim. Eu não sabia quem mais era o Pedro, quem era o Ricardo.
- A voz deles era parecida?
- Eram parecidas, fiquei um pouco perdido. (Participante C – O Comprador de Fazendas)

4.2.3 Referências sociais e culturais

Como apontado por Orozco (apud GOMES, 2004), a recepção é resultado da interação da história de vida de cada indivíduo com os meios, as mensagens, com a cultura e com as instituições. Assim, procuramos destacar aqui interessantes e diferentes formas com as quais os participantes mobilizaram seus sentidos, repertórios e experiências para fazer a leitura dos filmes.

- O que mais te chamou atenção no filme?
- O trabalho do Nanini, o Davi. Tanto que teve uma hora que achei que partiu pra cima do cara. Ele é bom nesses personagens. Ele interpreta bem, igual na Grande Família. (Participante B – O Comprador de Fazendas)
- Você gostou do filme?
- Adorei! Porque o filme é algo bem brasileiro. Ele é algo que faz rir, e brasileiro gosta de filme que faz rir. Acho que muito da nossa característica ter que fazer isso. Então, foi bom isso, e foi bom poder ter rido e ter conhecido esse filme. (Participante E - O Comprador de Fazendas)
- Acho que na hora falou, quando desceu do táxi, ter vindo uma lembrança de algum lugar. Ai que eu imaginei foi isso.
- Quais detalhes da história que te chamaram mais atenção?
- [...]Táxi. Eu estava pensando no interior, ai veio um táxi.
- Entendi. O taxi te remete ao interior.
- Não, eu fiquei pensando que o táxi estava fora de contexto. Ai eu fiquei na dúvida se era mesmo o interior. (Participante C - O Comprador de Fazendas)
- Parece que foram personagens do sul, porque o próprio sotaque, igual uma fala que ele usou, que está nevando em Porto Alegre. Então dá a impressão que foi no Sul do Brasil. (Participante B – O Bochecha)

4.2.4 Projeção/identificação no cinema

Como discorrido no item 2.5, Christian Metz (1980) aponta como característica do dispositivo do cinema o despertar de certa identificação do espectador com os personagens na tela. Como era de se esperar, esta característica se aplicou também aos participantes do projeto:

- O que te chamou mais atenção?
- Foi na menina, a Zilda.
- Por quê?
- Ela é romântica, sonhadora. Essa sou eu. Querer encontrar um grande amor, só não quer se abrir. (Participante A – O Comprador de Fazendas)

- Qual personagem te chamou mais atenção? Por quê?
- Eu gostei muito do Leo. Mais pela autonomia dele... Mais em mostrar isso que eu te falei, que a pessoa com deficiência tem capacidade de fazer o que quiser. Basta ela querer aprender a fazer. (Participante B – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

- Quem é o personagem principal?
- O Leo.
- Descreva a importância dele para a trama?
- Eu acho que a importância dele é o seguinte. Eu vou colocar no meu caso. Ele apesar da deficiência dele, ele vive, ele tem sentimentos, independente de como são, de como deve ser, mas ele é uma pessoa normal. Esse filme mostrou esse lado também. Sei lá, que a pessoa pode ver. (Participante A - Eu Não Quero Voltar Sozinho)

4.2.5 Dificuldade de diferenciar ficção com realidade

Escolhido propositalmente por ser uma ficção que utiliza estratégias narrativas de documentário (como narrador em *off*, imagens de arquivo e dados históricos), o filme *Um Homem Sério* causou certa confusão entre quase todos os participantes, que o trataram como sendo uma história real. Como dito nas discussões a respeito do dispositivo do cinema, esta dificuldade em distinguir fato de ficção não se restringe apenas ao universo dos espectadores com deficiência visual.

Olha, esse filme, acho que é um documentário dramático. (Participante E – Um Homem Sério)

Ele retrata muito a realidade. Acho que um documentário. (Participante A - Um Homem Sério)

E eu gostei da história. Foi uma biografia, uma história antiga. Tanto que, além da audiodescrição teve uma voz, uma voz bem diferente [do locutor]. (Participante B - Um Homem Sério)

4.2.6 Efeitos sonoros (*sonoplastia*)

Ressaltamos anteriormente a importância dos efeitos sonoros para a construção da imagem cinematográfica. No dispositivo da audiodescrição, esta ferramenta possui grande relevância, tanto por auxiliar na construção do espaço onde a cena transcorre, quanto por tangibilizar a emoção e as sensações dos personagens:

- O que te chamou mais a atenção no filme?

- A música. A música me chamou mais a atenção porque ela me dava uma ideia, por exemplo, naquela parte quando ele [Léo] estava em casa, mexendo na cortina. A música me dava a sensação de que ele estava pensativo, tentando entender o que ele tinha falado, porque o que ele tinha falado e o fato de que a menina [Giovana] tinha saído correndo. [...] E ele é interrompido. Aquela música interrompida pelo barulho da campainha, e ele já naquela esperança de tentar falar, de tentar consertar alguma coisa.

A questão da música estava bacana... E a sala de aula era para ilustrar mesmo uma sala de aula, mas a música era para o entendimento mesmo do sentimento. (Participante A – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

4.2.7 Percepção do espaço *diegético*

Um dos itens que se destacou foi a maneira como os participantes percebiam os ambientes nos quais os filmes se desenrolavam. Além da descrição presente na audiodescrição, utilizavam os efeitos sonoros e as bagagens experienciais para construir suas imagens.

- Olha, pelo que eu entendi a história acontecia em um local, pelo menos uma zona rural, no fundo de algum quintal e era um quintal de uma propriedade que dava para o quintal da outra propriedade. Claro que pelo jeito, é no Rio Grande do Sul, pelo sotaque da senhora e a gente sabe que no Rio Grande do Sul tem aquelas questões das divisões dos locais não serem tão marcadas. São pequenas cercas, as pessoas têm mais contato um com o outro.

- E que te deu mais elementos para perceber esse ambiente?

Eu acho mesmo que foi a questão dos pássaros cantando, a questão do menino brincar no quintal, que parecia ser um tanto quanto grande. O ambiente parecia mais rural mesmo. Até mesmo pelas brincadeiras do menino: brincadeiras com triciclo, brincadeiras com uns brinquedinhos, na grama, um caminhãozinho, quer dizer na verdade não mostra que é um menino tecnológico. (Participante E – Dona Cristina Perdeu a Memória)

A história teve vários ambientes: na escola, depois na casa do Leo. Não teve, assim, um ambiente fixo. Na escola era na sala de aula e mostrava eles conversando fora, como se fosse num pátio, ou então na saída escola. Eram os dois ambientes, porque a professora só aparece no começo. Depois ela não aparece mais. (Participante B – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

- A história aconteceu em um bairro de São Paulo.

- Descreva o ambiente.
- Parece que é um bairro tranquilo, passam alguns carros. É um bairro mais residencial porque tem muito pássaro cantando. E para mim pareceu um bairro de classe média porque o Gabriel consegue andar bem no bairro. Se fosse um bairro de classe baixa não conseguiria. (Participante E – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

A cidade é pequena, você vai pegando por algumas referências, por exemplo, uma pensão. E na vídeolocadora, a menina fica assim se portando como se alguém estivesse vendo [observando o que ela estava fazendo]. Porque realmente ela era conhecida, então ela tinha que dar um jeito de não ser vista pegando filme pornográfico. (Participante E – O Comprador de Fazendas)

- Onde a história aconteceu?
 - No interior. Em alguma cidade do interior, porque tinha pensão.
 - Você consegue descrever o ambiente?
 - Eu imagino que parecia um pouco mais seco, tinha as montanhas e tudo, mas parecia ser um pouco mais seco. A fazenda separada há alguns quilômetros deveria ter uma cidadezinha. Aquelas bem típicas de interior, só que essa daí era bem mediana, porque tinha pensão, tinha locadora.
 - Por que você achou que o clima era mais seco?
- Acho que na hora falou, quando desceu do taxi. Pode ter vindo uma lembrança de algum lugar, aí que eu imaginei que foi isso. (Participante C – O Comprador de Fazendas)

4.2.8 Percepção do tempo diegético

Talvez o item de maior dificuldade de percepção por parte dos participantes tenha sido o tempo diegético. É preciso aqui fazer um *mea culpa*, já que esta variável foi pouco explorada por nós ao elaborarmos o roteiro de audiodescrição. Apesar disso, é interessante notar as estratégias utilizadas pelos participantes para percebê-lo.

Eu tentei contar e acho que foram sete dias, mais ou menos. Deve ser quase uma semana... Todos os dias acontecia a mesma coisa, o pato descia a tábua, ele encontrava com a senhora e contava a história. Pelo menos que eu consegui contar foram sete dias. (Participante E – Dona Cristina Perdeu a Memória)

Desde o tempo que ele [Davi] tenta vender a fazenda até o final deve ter passado mais ou menos mais de 10 anos. Porque a produção de cinema ela varia de um ano a um ano e meio, dependendo do filme. (Participante A – O Comprador de Fazendas)

Não sei te falar quanto tempo. Porque estava em época de aula, então acho que não tem como definir o tempo assim. Vinte dias ou mês no máximo. (Participante B – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

Se eu contar que a pessoa vai ao salão [de beleza] um ou duas vezes na semana, uns vinte dias. (Participante E – O Bochecha)

No filme *Dona Cristina Perdeu a Memória*, além da repetição do encadeamento da cena (todos os dias, Cristina se aproximava da cerca e iniciava uma conversa com Antônio), e da

marcação da passagem de tempo a partir da imagem de um pato que descia uma taboia de madeira (que, na audiodescrição, foi descrita como “Um pato amarelo de madeira desce caminhando em *tic-tac* sobre uma tábua”), optamos também por descrever as cores das camisas de Antônio para ressaltar ainda mais esta variável.

- O que mais te chamou atenção no filme?
- Quando ele [locutor da audiodescrição] falava da cor da camisa do garoto. Diversas vezes ele falava, quando mudava a cena. Pra mim era como se fosse um dia diferente. Um dia ele [garoto Antônio] estava com a blusa verde, outro ele estava com a blusa verde-clara. Depois ele [locutor da audiodescrição] falava que ele estava com uma blusa azul e um casaco vermelho, depois de pijama. Então assim, no início eu achava que isso tinha alguma interferência na história. (Participante A – Dona Cristina Perdeu a Memória)

4.2.9 Identificação do personagem principal

Quando perguntados sobre o personagem principal, alguns participantes - em especial o Participante B - faziam conexões diretas com o nome do filme para responder a pergunta, não levando muito em conta o que entenderam sobre a história.

O principal é o Hilário Pestana. Tanto que ele dá nome ao título, que é “Um Homem Sério”. (Participante B – Um Homem Sério)

- O personagem principal é o Edgar, porque o nome do apelido dele dá título ao filme.
- Então você acha que pelo fato do apelido dar nome ao título do filme ele é o principal?
- Sim. (Participante B – O Bochecha)

Bom, se for pelo nome do filme é o Edgar. Mas eu ficaria entre o Edgar e Carmem. (Participante C – O Bochecha)

Pensando bem, o nome do filme é “Eu Não Quero Voltar Sozinho”. Pensando bem é o Gabriel porque ele chegou de São Paulo, ele precisou se apresentar. Acho que a história é mais em torno dele até. Eu acho que é o Gabriel o personagem principal. Por causa do título também, né? Acho que mais por isso mesmo. (Participante B – Eu Não Quero Voltar Sozinho)

Tem o título dessa história, que é “O Comprador de Fazendas”. Mas eu acho que o principal é Davi, o dono da fazenda, porque a história gira em torno dele. Pelo título, não considero não, mas para mim ele é o principal. (Participante A – O Comprador de Fazendas)

Tendo isso em vista, além de uma análise geral sobre a percepção do filme por meio do dispositivo da audiodescrição, realizou-se também uma comparação individual de desempenho dos participantes, relacionando os dados coletados nas entrevistas de linha de base com cada uma de suas entrevistas ao longo do projeto.

Comparando estes resultados de desempenho dos participantes, foi possível analisar em que medida a percepção dos recursos sonoros (tanto os originais do filme quanto a audiodescrição) perpassaram os quatro mecanismos de escuta apontados por Schafer (1991) - *ouvir, escutar, reconhecer, e compreender* - e como estes estão diretamente atrelados a dados culturais e fenômenos sociais dos participantes.

Participante A

- a) Prestou mais atenção nos personagens, estado de humor, comportamento julgando e refletindo sobre suas ações e dificuldades e se identificando com eles;
- b) Demonstrou insegurança ao apontar o personagem principal, quando o mesmo não dava nome ao filme;
- c) Limitou-se a descrever o ambiente a partir das informações trazidas pela fala dos personagens e da audiodescrição, não imaginando muito a cena nem recorrendo a suas experiências;
- d) No geral, prefere que o locutor da audiodescrição tenha uma atuação mais interpretativa, com voz emotiva e envolvente. Acha que esse mecanismo vai trazer o telespectador para a cena e prender a sua atenção. Considerou as informações trazidas pela audiodescrição importantes e essenciais para o entendimento do filme, mas se sentiu confusa quando a fala se sobrepunha com a do personagem.

Participante B

- a) Não explora muito seu repertório para interpretar os filmes, focando-se mais nas informações objetivas dadas pelos diálogos e pela audiodescrição. Tal fato pode, por exemplo, explicar as razões que o faziam relacionar o personagem principal ao nome do filme;
- b) Durante a descrição dos enredos, apresentou conhecimento sobre muitos detalhes das cenas - como nomes de personagens e de lugares, reconhecimento dos ambientes - mas nem sempre demonstrava confiança no momento de concatenar as ações da história;
- c) Ao fim das entrevistas, fazia perguntas a respeito da construção da história e dos personagens. As respostas que obtinha eram utilizadas como estratégias de leitura nas exposições subsequentes.

Participante C

- a) Utiliza tanto informações objetivas trazidas pelo filme e, fortemente, as subjetivas - relacionadas ao seu repertório - para descrever a trama. Apresentou dificuldades ao dizer o tempo diegético, se confundindo com o tempo de produção e edição do filme;
- b) Relatou dificuldade em acompanhar as mudanças rápidas de cenas, as sobreposição de fala e de reconhecer a voz dos personagens;
- c) Prefere que a audiodescrição detalhe bem o ambiente e os personagens.

Participante D

- a) Por não ter muito contato com filmes e programas de TV, grande parte das dificuldades apresentadas são ligadas a aspectos de reconhecimento de ambientes, além das mudanças de cenários. No entanto, ao longo das exposições, apresentou maior desenvoltura e segurança para responder tais questões;
- b) Como estratégia de leitura, procurava focar no personagem que considerava principal para captar mais informações do filme;
- c) Preocupou-se muito com a naturalidade do locutor da audiodescrição, enfatizando a importância desta variável em todas as entrevistas.

Participante E

- a) Focou muito nos efeitos sonoros para construir a ambientação dos cenários, principalmente na correlação da música com a emoção da cena;
- b) Suas interpretações basearam-se, na maioria das vezes, em referências externas – seja por experiências por ele vividas, seja pelo seu repertório social e cultural – sendo sempre ativadas para a compreensão dos filmes;
- c) Reforçou a importância da descrição do cenário e dos personagens para a construção da cena. Tem preferência por uma audiodescrição mais objetiva;
- d) Relatou em uma das entrevistas que sente mais facilidade hoje em dia na leitura e interpretação dos filmes.

Diante de tais análises, e tendo em mente que as questões acima pontuadas não têm como propósito estabelecer asserções universais a respeito da audiodescrição e dos modos de recepção

do deficiente visual, é possível perceber nos depoimentos coletados indícios práticos das discussões teóricas aqui realizadas. Assim, ao pensarmos o movimento de reterritorialização do cinema na audiodescrição, fica evidente a inserção dos deficientes visuais nas relações de poder deste dispositivo, tal como a projeção e a identificação, as formas de identificação do personagem principal, a importância da sonoplastia, além da percepção do tempo e espaço diegético.

Isso nos faz concluir que, com a disseminação do dispositivo da audiodescrição e com uma reflexão mais minuciosa acerca das potencialidades do som em suas técnicas e modos de fazer, o endereçamento das produções audiovisuais pode – e deverá – ter como um de seus receptores pressupostos esta parcela da população. Como consequência, teremos então uma significativa alteração do lugar de fala destes sujeitos, já que, em termos práticos, representará um maior empoderamento, sociabilidade e mais circunstâncias de interação, lazer e informação.

5 PARA NÃO CONCLUIR

Depois desta discussão, fica a pergunta: quão cegos estamos com relação aos nossos próprios sentidos e em relação aos outros?

Muitos são os desafios que se mostram para as pesquisas no campo da audiodescrição. Como movimento de re-desterritorialização - retratado aqui com ênfase no dispositivo do cinema -, ela surge como uma possibilidade de o deficiente visual se relacionar sob outras formas com a visão. A julgar pelos depoimentos colhidos, ficou bastante evidente que, ao adentrar este universo, é preciso respeitar a cultura visual que já existe junto a este público, entender como ele se relaciona e lida com o mundo para, então, e a partir disso, co-construir novas e importantes possibilidades acadêmicas e sociais.

É importante salientar, porém, que no decurso do projeto a bibliografia escassa sobre o tema se mostrou uma das principais barreiras a serem superadas. Tal fato levanta uma intrigante questão: afinal, como poderemos de fato pensar a inclusão do deficiente visual se ainda o conhecemos tão pouco? Mesmo no que diz à parte empírica do presente texto, muito embora tenham surgido alguns bons indícios a respeito dos processos de leitura das pessoas com deficiência visual, e a subsequente roteirização e locução da audiodescrição, o que se viu aqui foi apenas um esboço do que de fato pode ser investigado.

Essa questão faz lembrar as discussões feitas pelo Dalai Lama (2006) a respeito da ciência. Nelas, o pensador chama a atenção para as implicações da ciência em nossa compreensão de mundo, e mais ainda, como ela influencia nossos valores éticos. Segundo o Dalai Lama, o grande mérito e responsabilidade da ciência é contribuir para a emergência de uma nova “realidade”, de aliviar, sob diversas formas, o que ele chama de “sofrimento físico” e “psicológico”. Porém, advoga que esse movimento deve andar, sempre e conscientemente, de mãos dadas com o sentimento humano básico de empatia – a compaixão. A respeito da compaixão, Santo Agostinho provoca:

Mas ao sofrimento próprio, chamamos ordinariamente desgraça, e à *participação* das dores alheias, compaixão. Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer o dramaturgo na proporção da dor que experimenta? (AGOSTINHO, 1992, p.58)

Maturana e Varela (2005) apontam que não é o conhecimento, ou neste caso o saber

científico em si, que promove o nosso comprometimento com o que o Dalai Lama chama de compaixão, mas, sim, o *conhecimento do conhecimento*. “Não é saber que a bomba mata, e sim saber o que queremos fazer com ela que determina se a faremos explodir ou não” (MATURANA; VARELLA 2005. p.271). Assim, saber que sabemos implica uma responsabilidade não só filosófica, mas atrelada a todas as esferas do nosso cotidiano. Afinal, o que queremos e fazemos com o que sabemos? Talvez seja este o valor ético que o Dalai Lama mencionava: a passagem do olhar do “saber” de Ulisses para o da inconformidade de Tirésias em aceitar o mundo tal e qual.

Como os próprios Maturana e Varella apontam, nosso mundo é aquilo que construímos com os outros. Além de pensarmos sob o ponto de vista da compaixão, os autores advogam que não há como defender verdades, mas apenas formas de ver. Isso significa que devemos assumir uma atitude de vigília permanente contra a tentação de achar que nossas certezas são provas de verdade. Resgatando os conceitos da fenomenologia, se o mundo que cada um vê é *um mundo*, e não *o mundo*, se desejamos *com-viver*, devemos sempre ter em mente que o nosso ponto de vista é resultado do nosso modo de “experienciar”, e por isso é tão válido quanto o do nosso interlocutor - mesmo que o dele nos pareça menos aprazível. Assim, nos orientar para uma reflexividade abrangente, que torne mais visível o invisível, é contribuir para que a experiência do outro também tenha lugar, é construir um mundo em *com-junto*.

A esse ato de ampliar nosso domínio cognitivo reflexivo – que sempre implica em uma experiência nova –, podemos chegar pelo raciocínio ou, mais diretamente, porque alguma circunstância nos leva a ver o outro como um igual, um ato que habitualmente chamamos de **amor**. Além do mais, tudo isso nos permite perceber que o amor ou, se não quisermos usar uma palavra tão forte, **a aceitação do outro junto a nós** na convivência, é o fundamento biológico do fenômeno social. Sem amor, sem aceitação do outro junto a nós, não há socialização, e sem esta não há humanidade. Qualquer coisa que destrua ou limite a aceitação do outro, desde a competição até a posse da verdade, passando pela certeza da ideologia, destrói ou limita o acontecimento do fenômeno social. (MATURANA; VARELLA 2005, p.269, grifos do autor).

O amor, ou a aceitação do outro, é, segundo Haesbaert (2004), a atitude com a qual devemos nortear nossos processos de territorialização. De acordo com o autor, a construção de nossos referentes materiais e imateriais, funcionais e simbólicos não deveria se vincular a nenhum tipo de indiferença dos homens entre si, mas sim se comprometer com uma sociedade democrática e multiterritorial.

Ainda assim, é muito importante que não se perca de vista a perspectiva de dispositivo que a audiodescrição possui. Postuladora de regras, comportamentos, formas de visibilidade e de

discursos, é dona de um forte caráter territorial, permeada por relações de força, de lugares de fala e de criação de identidades. Mas como dispositivo, é também uma das principais formas de fazer valer o direito de acesso e inclusão a que todos temos direito.

Sendo o objetivo maior deste projeto trazer as discussões sobre audiodescrição de forma efetiva para o campo da Comunicação Social e, em última instância, contribuir com os estudos sobre deficiência visual e inclusão, foram feitas aqui abordagens teóricas visando um melhor entendimento sobre estes universos. Além disso, as breves observações colhidas a partir do projeto *Cinema ao Pé do Ouvido* foram uma tentativa de experienciar um pouco da dinâmica e dos processos da audiodescrição por meio do contato direto com seu público majoritário. Ou, em outros termos, de tentar compreender como as relações poéticas dos legissignos-icônicos-remáticos podem ser ativadas de modo a despertar nos deficientes visuais a ideia de um objeto semelhante à veiculada pelas produções cinematográficas - as tais “flores cor de abelha” e cor “vaquinha do campo” a que o garotinho Diego menciona no vídeo para a organização espanhola ONCE.

Assim, tendo como norte a afirmação de Toro e Werneck (1997) de que a “democracia é uma forma de construir a liberdade e a autonomia de uma sociedade, aceitando como seu fundamento a diversidade e a diferença”; e retomando Modelo Baseado em Direitos de Enfield e Harris (2003), ou seja, entendendo a deficiência como um desdobramento do modo como a sociedade se organiza, argumenta-se aqui em favor do deficiente visual também ser tomado como receptor pressuposto, de fato e de direito, das produções audiovisuais.

Cientes de que a estrutura narrativa destes meios é ancorada no visual, sugere-se o uso da audiodescrição como prática democrática possível e cotidiana. Deste modo, além de cobrar dos produtores desses meios uma postura mais inclusiva, devemos também nós, pesquisadores, considerá-los como receptores destes produtos, dando a eles um lugar de fala diferente do que até agora os destinamos.

Neste sentido, o caráter não conclusivo desta pesquisa é proposital e inevitável: em um campo tão complexo e ainda tão pouco explorado, começar a entendê-lo para então apontar algumas de suas possibilidades de investigação se configurou como o caminho mais coerente a ser trilhado. Este é só o começo. Existe todo um universo de processos semióticos, linguísticos e cognitivos envolvidos na compreensão do discurso visual pelos deficientes visuais a ser explorado.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- ALVES, Fabio; MAGALHÃES, Célia; PAGANO, Adriana (Org.). **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ARRUDA, Sônia Maria Chadi de Paula et al. **A educação especial na perspectiva da inclusão escolar: os alunos com deficiência visual: baixa visão e cegueira**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 2010.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN. **UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías**. Madrid, 2005. 12p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290: acessibilidade em comunicação na televisão**. Rio de Janeiro, 2005. 10p. Disponível em: <http://www.mpdft.gov.br/sicorde/normas/NBR15290.pdf> Acesso em: 09 ago. 2011.
- AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Standards for audio description and code of Professional conduct for describers**: based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States. [S.L]: Audio Description Coalition, 2007. Disponível em: <http://audiodescriptioncoalition.org>. Acesso em 8 de abril de 2011.
- AUMONT, J. **Esthétique du film**. Paris: Nathan, 1999.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). **Estética da criação verbal**. Trad. do francês Paulo Bezerra. 4. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. **L'obvie et l'obtus**. Paris: Seuil, 1982.
- BARTHES, R; COMPAGNON. A. Lettura. In ENCICLOPÉDIA Einaudi. Turim: Einaudi, 1979. v. 8.
- BATISTA, Cecilia Guarnieri. Formação de conceitos em crianças cegas: questões teóricas e implicações educacionais. **Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Campinas, v. 21 n.1, p. 7-15, jan./abr. 2005.
- BATISTA, Cecilia Guarnieri; LAPLANE, Adriana Lia Frizman. Ver, não ver e aprender: a participação de crianças com baixa visão e cegueira na escola. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 28, n. 75, p. 209-227, maio/ago. 2008. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>

BAUDRY, Jean-Louis. **L'effet cinema**. Paris: Albatroz, 1978.

BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BELL, Lori; PETERS, Tom. Audio description adds value to digital images. **Computers in Libraries**, v. 26, n.4, abr. 2006. P. 26-28. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em 7 abril 2011.

BENECKE, Bernd; DOSCH, Elmar. **Wenn aus Bildern Worte werden – Durch Audio-Description zum Hörfilm**. München: Bayerischer Rundfunk, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

BRAGA, K. **Cinema acessível para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de *O Grão* de Petrus Cariry**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 3 dez. 2004. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/Decreto/D5296.htm>. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Decreto nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005. Nova redação ao Decreto Nº 5.296, 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. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 dez. 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5645.htm. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Decreto nº 5.762, de 27 de abril de 2006. Prorroga, por sessenta dias, o prazo previsto para expedição da norma complementar de que trata o art. 2º do Decreto nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005. **Diário Oficial da União**, Brasília, 28 de abril 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil/_ato2004-2006/2006/Decreto/D5762.htm. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Lei nº 10.098, 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. **Diário Oficial da União**, Brasília, 20 de dez. 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/L10098.htm>. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Portaria nº 403, de 27 de junho de 2008. Dispõe sobre a suspensão da obrigatoriedade de veiculação na programação. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 de junho 2008. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/wp-content/uploads/o-ministerio/legislacao/portarias/portaria-403.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Portaria nº 466, de 30 de julho de 2008. Concede o prazo de noventa dias, para que as exploradoras de serviço de radiodifusão de sons e imagens e de serviço de retransmissão de televisão (RTV) passem a veicular, recurso de acessibilidade. **Diário Oficial da União**, Brasília, 31 de julho 2008. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/wp-content/uploads/o-ministerio/legislacao/portarias/portaria-466.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2011.

BRASIL. Portaria nº 661, de 14 de outubro de 2008. Suspensão da aplicação da descrição de cenas em programas de televisão, a chamada audiodescrição. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 de outubro 2008. Disponível em: <http://www.audiodescricao.com/portariaruim.htm>. Acesso em: 10 de abril 2011.

CAMPOS, Izilda; SÁ, Elizabet; SILVA, Myriam. Atendimento Educacional Especializado. **Formação Continuada a Distância de Professores para o Atendimento Educacional Especializado**. São Paulo: MEC/SEESP, 2007.

CASADO, Ana B. La audiodescripción: apuntes sobre el estado de la cuestión y las perspectivas de investigación. **Revista TradTerm**, São Paulo, v. 13, p. 151-169, 2007.

CLARK, Joe. **Standard techniques in audio description**. 2001. Disponível em: <<http://joelclark.org/access/description/adprinciples.html>>. Acesso em: 18 de abril de 2011.

COSTA FILHO Helder Alves et al (Org.). **Baixa visão e cegueira: os caminhos para a reabilitação, a educação e a inclusão**. Rio de Janeiro: Cultura Médica, 2010.

DALAI-LAMA. **O universo em um átomo**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, p.155-161, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. v. 2.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. v. 5.

DELGADO, Francisco U; MEZCUA, Belén R. (Coord.). Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad – **AMADIS' 06**. Disponível em: <http://www.cedd.net/docs/ficheros/200706260001_24_0.pdf>. Acesso em: 8 de abril de 2011.

DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Ed.). **Media for all**: subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam: Rodopi, 2007.

DINIZ, Thaís F. N. Apresentação. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v.1, n.7, p.9-17. 2001. Disponível em: <<http://www.cadernos.ufsc.br>>. Acesso em: 19 de abril de 2011.

DOMÍNGUEZ, Ana R.; JIMÉNEZ HURTADO, Catalina. (Ed.). Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad – **AMADIS' 07**. Disponível em: <http://www.cedd.net/docs/ficheros/200807080001_24_0.pdf>. Acesso em: 07 de abril de 2011.

DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003. p. 41-54.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**: a cooperação interativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva. 1983.

ECO, Umberto. **Kant e o Ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ENFIELD, Sue; HARRIS, Alison. **Disability, Equality and Human Rights: A Training Manual for Development and Humanitarian Organisations**. Oxford: Oxfam e Action Aid on Disability and Development, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCO, Eliana P. C. **Audiodescrição e audiodescritores: quem é quem?** Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/eliana.php>>. Acesso em: 6 de abril de 2011.

FRANCO, Eliana P. C. Legenda e áudio-descrição na televisão garantem acessibilidade a deficientes. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v.58, n.1, p.12-13, jan/mar 2006. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/>>. Acesso em: 08 de abril de 2011.

FRANCO, E. ; SILVA, M. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: ROMEU FILHO, Paulo; MOTTA; Livia Maria Villela Motta (Org.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

GOLL, Yvan. **Les cercles magiques**. Paris: Editions Falaize, 1951.

GOMES, Itânia. **Efeitos de Recepção**. Rio de Janeiro: Editora *e-papers*, 2004.

GONÇALVES, H. **Significação musical e definição de “espaços” cinematográficos:** trilogia da morte de Gus Van Sant. Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/goncalves-helder-significacao-musical-e-definicao-de-espacos-cinematograficos.pdf>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2011.

GUIMARÃES, Cao. **Histórias do Não Ver.** Belo Horizonte: Do autor, 2001.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 6, p. 1-12, 2006.

HAESBAERT, R.. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito.** Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1990.

INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION. **Guidance on standards for audio description.** London, 2000. 35p. Disponível em: <http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Description.doc>. Acesso em: 10 jul. 2011.

INGS, Simon. **Uma história natural da visão.** São Paulo:Larrouse, 2008.

JIMÉNEZ HURTADO, C. Una gramática local del guión audiodescrito: desde la semántica a la pragmática de nuevo tipo de traducción. In: JIMÉNEZ HURTADO, C.. **Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos:** nuevas modalidades de traducción audiovisual. Amsterdã: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

JOSÉ, Carmen; RODRIGUES, Elisabete. Ouvir para ver a cena cinematográfica. In: FERRARA, Lucrécia. **Espaços comunicantes.** São Paulo: Annablume, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Metáforas da vida cotidiana.** São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

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

MATURAMA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento:** as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2005.

MAYER, Flávia; SÁ, Luiza. **Diagnóstico de comunicação para a mobilização social: promover autonomia por meio da audiodescrição.** Belo Horizonte: PROEX/UFMG, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MOTTA, Livia. **Audiodescrição – recurso de acessibilidade para a inclusão cultural das pessoas com deficiência visual**, 2008. <http://www.bancodeescola.com/audiodescr.htm> . Acesso em: 6 de abril de 2011.

MOURÃO, José Augusto. O Jardim do Éden. **Revista Episteme**, Porto Alegre, n.15, p.29-42, 2002.

MULSER, José. **Definindo a cegueira e a visão subnormal**. Disponível em: <<http://www.portaldaoftalmologia.com.br/home/saibamais.asp?cod=88>>. Acesso em 7 de abril de 2011.

NOGUEIRA, G. Propósito. In: RESENDE, Ana Paula; VITAL, Flávia (Coord.). **A convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência comentada**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2008.

OLIVEIRA, Juarez. **Ouvindo Imagens: A Audiodescrição de Obras de Aldemir Martins**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza.

ORERO, Pilar; WHARTON, Steve. The audio description of a Spanish phenomenon: Torrente 3. **The Journal of Specialised Translation**, v. 7, p.164-178, Jan. 2007. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue07/art_orero_wharton.php>. Acesso em: 19 de setembro de 2011.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994a.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994b.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994c.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994d.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994e.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994f.

PERLS, Frederick s. et al. **Isto é Gestalt**. São Paulo: Summus, 1977.

- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- PINTO, Julio. **1, 2, 3 da Semiótica**, Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- PINTO, Julio; CASA NOVA, Vera. **Semiótica: *doctrina signorum***. In Algumas Semióticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- PINTO, Julio. Espelho, espelho meu. In: PINTO, Júlio. **O ruído e outras inutilidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 61-66.
- PLAZA, Julio. **A tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PORTO, Regina. A poética do som: utopia e constelações. In: ZAREMBA, Lílian; BENTES, Ivana (Org.). **Rádio Nova - Constelações da radiofonia contemporânea 2**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- REMAEL, Aline. **Audio description for recorded SU, Cinema and DVD: experimental stylesheet**. 2005. Disponível em: <<http://www.hivt.be>>. Acesso em: 18 abril 2011.
- RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- SÁ, Elizabet Dias. **A Insustentável leveza do Braille**. Palestra proferida no I Simpósio Sobre o Sistema Braille –14 de setembro de 2001, Salvador. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/leveza.htm> Acesso em dezembro de 2011.
- SANTIN, Sylvia; SIMMONS, Joyce Nesker. Problemas das crianças portadoras de deficiência visual congênita na construção da realidade. **Revista Benjamin Constant**, Rio de Janeiro, n.16, ago. 2000. Disponível em: "http://www.ibcnet.org.br/Paginas/meios_rbc.html" ##http://www.ibcnet.org.br/Paginas/meios_rbc.html# Acesso em 15/02/2001.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- SILVA, Manoela C. **Com os Olhos do Coração: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil**. 2009. 216f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SNYDER, J. Audiodescription: the visual made verbal. In: **International Congress Series**, September 2005. v. 1282, p. 935-939 .
- TORO A., José Bernardo; WERNECK, Nísia Maria Duarte. **Mobilização social: um modo de construir a democracia e participação**. Brasília: ABEAS, UNICEF, 1997.
- VERCAUTEREN, Gert. Practical guidelines for audio description: a comparative analysis. In: **MUTRA: audiovisual translation scenarios**, 2006, Copenhagen. **Abstracts**. Copenhagen:University of Copenhagen, 2006.p.79-85.

VIANNA, Graziela, **Elementos sonoros da linguagem radiofônica**: a sugestão de sentido ao ouvinte-modelo, de Vianna. Porto Alegre: Compós 2011.

VILARONGA, Iracema Rodrigues. A Dimensão Formativa do cinema e a audiodescrição: um outro olhar. In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009, Londrina, Paraná. **Anais...** Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2009. p. 1056-1061.

VYGOTSKY, Lev S. **The collected works of L. S. Vygotsky**: volume 2 the fundamentals of defectology (abnormal psychology and learning disabilities). New York: Plenum Press, 1993. 349 p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WINCKEL, Fritz. **Music, Sound and Sensation**. New York: Dover, 1967.

ANEXOS

ANEXO A – A Semiótica de Peirce

De acordo com Pinto (2009), a Semiótica pode ser entendida como um ponto de vista sobre o signo e seus processos de produção de sentido.

A semiótica é, pois, uma *doctrina signorum*, uma teoria dos signos. O que é um signo, senão qualquer objeto que esteja no lugar de (fala de, substitui, representa, produz, etc.) outro objeto e, ao fazer isso, elicita um objeto análogo, *mas não igual*, que está no lugar de (fala de, substitui, representa, produz, etc.) aquele segundo objeto da mesma maneira que o primeiro objeto o faz?

(PINTO, 2009, p. 35-36)

Este ponto de vista se assenta sobre a lógica triádica de C. S. Peirce, em que se propõe o signo (ou primeiro) como um sujeito com relação a um segundo (chamado seu *objeto*) para um terceiro (seu *interpretante*, ou seja, o conteúdo da interpretação). De acordo com Pinto, o primeiro corresponde à infinitude, ao devir do processo significante, uma vez que o interpretante será o desencadeador de outros interpretantes. O segundo, por sua vez, diz respeito a uma relação com um objetivo que, em diadicidade, deve necessariamente produzir uma interpretação terceira.

Essa forma de categorizar o signo e suas relações de representação busca tratar das diversas formas de interação com um fenômeno. Nesse sentido, Peirce aponta que todos os elementos da experiência pertencem a três classes, a saber:

Primeiro (First) – *experiências monádicas* ou *simples*, em que os elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem inconsistência, ainda que nada mais houvesse na experiência;

Segundo (Second) – *experiências diádicas* ou *recorrências*, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos em oposição;

Terceiro (Third) – *experiências triádicas* ou *compreensões*, sendo, cada uma experiência direta que liga outras experiências possíveis.

(PEIRCE, 1994c)

Assim, temos a experiência monádica – *Primeireza* ou *Primeiridade* - que, segundo Thomas S. Knight (apud PIGNATARI, 2004), refere-se a um sentido de qualidade ou a uma ideia de sentimento, um estado não-relacional, indiferenciado, impermutável, inalisável, indescritível, não cognitivo, original e espontâneo. São primeiros: sentimentos e sensações, qualidades, crenças, artes.

[...] por exemplo, uma certa cor vermelha – pode ser imaginada como constituindo o todo da experiência de alguém, sem qualquer sentido de começo, fim ou continuação, sem qualquer autoconsciência distinta do sentimento da cor, sem comparação com outros sentimentos – e ainda continuar a ser a própria cor que vemos.

(PEIRCE, 1994d)

De acordo com Knight, a experiência diádica – *Segundeza* ou *Secundidade* – realiza-se ou é percebida nos estados de “choque”, surpresa, ação e percepção. Ela corresponde a uma experiência que nos faz mudar de ideia a respeito dela mesma. São segundos: a força, os fatos, a dúvida.

O sentido que passou será o *ego* rudimentar, o sentido do que ainda vem será um *não-ego* rudimentar. Pois a experiência passada, para cada um de nós, é *nossa*, e aquilo que o futuro traz não é nosso e só se torna presente no instante da assimilação [...]. A mudança instantânea envolveria uma espécie de choque consistindo na consciência bilateral. Esta experiência de *reação* é a segunda categoria.

(PEIRCE, 1994e)

Por último, a experiência triádica – *Terceireza* ou *Terceiridade* – não se caracteriza apenas, segundo o autor, pela consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora. Sendo cognitiva e de caráter geral, torna possível a mediação entre primeiridades e secundidades. São terceiros: o conhecer, a regularidade estatística no mundo físico, as leis, o hábito.

Uma relação é algo *hic et nunc*. Acontece apenas uma vez. Se repetida, já são duas reações. E se continuada por algum tempo [...], envolve a terceira categoria. [...] Uma reação que se generaliza é uma lei. Mas uma lei, por si mesma, sem o acréscimo de uma reação viva que a aplique em cada caso e ocasião, é tão impotente quanto um juiz sem delegado. Todo raciocínio envolve outro raciocínio que, por sua vez, envolve outro – e assim *ad infinitum*. Todo raciocínio liga aquilo que se acaba de aprender com o conhecimento já adquirido, de modo que, dessa forma, aprendemos o que antes era desconhecido. É assim que o presente de tal modo se funde com o passado recente que torna o que vem vindo como que inevitável. A consciência – do presente como fronteira entre passado e futuro – envolve a ambos. Raciocinar é uma experiência que envolve algo velho e algo até então desconhecido. O passado, como acima mencionado, é o *ego*. Meu passado recente é meu *ego* predominante; meu passado distante é meu *ego* mais generalizado. O passado da comunidade é o nosso *ego*. Ao atribuir um fluxo de tempo aos eventos desconhecidos, imputamos um quase-ego ao universo. O presente é a representação imediata do que agora estamos aprendendo e que faz com que o futuro, ou *não-ego*, seja assimilado no *ego*. E assim se vê que o aprendizado, ou representação, é a terceira categoria.

(PEIRCE, 1994f)

Tendo em mente estas relações triádicas de Peirce, passemos agora ao exame das três

tricotomias mais importantes para o autor – as referentes ao signo, ao objeto e ao interpretante.

Partindo do que Pignatari classificou como “vértice-do-signo”, ou seja, considerando o signo em relação a si mesmo, podemos classificá-lo em:

- *Qualissigno* (primeiridade) – uma qualidade que é um signo;
- *Sinsigno* (secundidade) – coisa ou evento que é um signo, existe no real por meio de suas qualidades;
- *Legissigno* (terceiridade) – uma lei que é um signo. Convencional e de ordem geral, é determinado pelos homens por meio de corporificações concretas, chamadas *réplicas*.

No “vértice-do-objeto”, por sua vez, o signo é considerado em relação ao seu objeto, podendo ser:

- *Ícone* (primeiridade, possibilidade) – representa o objeto por traços de semelhança ou analogia. Um ícone puro, *genuíno*, só pode ser uma *possibilidade*, em virtude de sua qualidade – e seu objeto só pode ser um primeiro. Existem também os ícones *degenerados*, denominados por Peirce como *hipoícones*, classificando-os em três tipos:

Imagens – participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades;
Diagramas – representam algo por relações diádicas análogas em suas partes;
Metáforas - representam um paralelismo com alguma *outra* coisa.

(PIGNATARI, 2004 p. 52)

Ainda no “vértice-do-objeto”, temos:

- *Índice* (secundidade, existente) – signo que possui uma relação direta, causal com o Objeto, tal qual a que a fumaça estabelece com o fogo;
- *Símbolo* (terceiridade, nível pragmático, generalizações) – signo que se refere ao Objeto em virtude de uma convenção, ou seja, de relação arbitrária. “Implica ideia geral e o objeto ao qual se refere deve igualmente implicar ideia geral. [...] A palavra é o símbolo por excelência” (PIGNATARI, 2004 p.53).

Por fim, no “vértice-do-interpretante”, onde o signo é considerado em relação ao interpretante, temos:

- *Rema* (primeiridade, possibilidade qualitativa) – signo destituído da pretensão de ser realmente afetado pelo objeto ou lei à qual se refere; vago, não se presta a noções de verdade ou falsidade, mas de possibilidade;

- *Dicissigno* (secundidade, existente) – É uma proposição ou quase-proposição, envolvendo um *Rema*;

- *Argumento* (terceiridade, nível pragmático, lei) – signo de razão que conduz a uma conclusão, tal qual as teorizações e as generalizações explicativas.

Diante da apresentação destes que são alguns dos conceitos básicos da Semiótica, sentimo-nos mais confortáveis para retomar nossa discussão com maior propriedade.

ANEXO B – QUESTIONÁRIO DE LINHA DE BASE

- Nome completo:
- Idade:
- Sexo:
- Escolaridade:
- Faz Faculdade? De quê?
- Quais são suas experiências de trabalho?
- Você tem irmãos?
- Há outras pessoas com deficiência visual na sua família?
- Motivo do desenvolvimento da deficiência: adquirida ou congênita
Idade do ocorrido (adquirida)
- Em que escola estudou? Escola comum ou especializada?
- (Caso não seja congênita) Como foi o processo de adaptação relacionado à deficiência?
- Você tem o hábito de ouvir leitura de textos? Tipo preferido de texto?
Com que frequência faz isso?(diariamente, semanalmente, mensalmente, anualmente, nunca)
- Hábito de leitura em braile? Tipo preferido de texto?
Com que frequência faz isso?(diariamente, semanalmente, mensalmente, anualmente, nunca)
- Hábito de ver TV? Tipo preferido de programa?
Com que frequência faz isso?(diariamente, semanalmente, mensalmente, anualmente, nunca)
- Hábito de ver filme? Tipo preferido de filme?
Com que frequência? (diariamente, semanalmente, mensalmente, anualmente, nunca)
- O que gosta de fazer nas horas vagas?
- Lugares que mais gosta de frequentar?
- Você gosta de música? Quais são seus estilos musicais preferidos?
- Você tem o hábito de ler livros? Quais são os gêneros que você mais gosta?

ANEXO C – QUESTIONÁRIO SEMI ESTRUTURADO APLICADO APÓS OS FILMES

- 1) Percepção geral: conte a história.
- 2) Qual o tempo da história/ qual o tempo que a história transcorreu?
- 3) Onde a história aconteceu? Descreva o ambiente.
- 4) Quais detalhes / fatos te chamaram mais atenção? Como este detalhe se encaixa dentro da trama da história?
- 5) Qual personagem te chamou mais atenção? Por quê?
- 6) Quem é o personagem principal? Descreva. Qual a importância dele para a trama?
- 7) Resuma este filme em uma frase.
- 8) Que sentimento este filme te trouxe? Descreva este sentimento/como você está se sentindo após assisti-lo.
- 9) Diga o que você achou:
 - a) Do filme.
 - 1) Gostou? Por quê?
 - 2) O que você não gostou no filme.
 - b) Da sonoplastia (dos sons que não são de fala).
 - 1) Muito barulhento/ poderia ter sido melhor/ satisfatória/muito boa?
 - 2) Foi importante para o entendimento do filme? Por quê?
 - c) Da linguagem da audiodescrição em termos de:
 - 1) Tom de voz
 - 2) Modulação da voz
 - 3) Atuação do locutor da audiodescrição
 - 4) Em que medida a audiodescrição fez diferença?

ANEXO D – ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *EU NÃO QUERO VOLTAR SOZINHO*

TIME CODE	DESCRIÇÃO
00:00.01 - 00:00.18	Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura, Brasil um país de todos – Governo Federal apresentam. Uma produção Lacuna Filmes. Coprodução cinepró. Apresentando Guilherme Lobo, Tess Amorim, Fabio Audi: EU NÃO QUERO VOLTAR SOZINHO.
00:00.20 - 00:00.41	Os olhos de um menino estão enquadrados na tela. Ele olha fixamente para frente, sem piscar. A câmera abre. O menino está sentado em uma carteira e, na sala de aula, ele e os outros alunos usam a mesma blusa de uniforme cinza claro com gola vermelha. O menino usa uma máquina. O restante escreve sob o papel. A máquina é de escrever Braille. Dois meninos trocam olhares. A professora olha para a turma.
00:00.45 - 00:00.46	O menino ri.
00:01.36 - 00:01.53	Gabriel anda em direção a sua carteira enquanto os outros alunos guardam o material e vão embora. O menino e sua amiga são os únicos que permanecem na sala. O menino está pronto e a menina termina de guardar suas coisas.
00:01.56 - 00:01.59	O menino pega no braço da menina e caminha com ela.
00:02.09 - 00:02.15	Gabriel sorri, acaba de pegar seus pertences e sai com os dois.
00:02.17 - 00:02.19	Andando pela calçada.
00:02.21 - 00:02.27	A menina pega a chave nas mãos do menino e abre o portão.

00:02.33 - 00:02.36	Gabriel e o menino apertam as mãos. O menino entra na casa.
00:02.49 - 00:02.50	Na escola.
00:03.56 - 00:03.57	Na rua.
00:04.07 - 00:04.09	No quarto.
00:04.13 - 00:04.14	Na rua.
00:04.21 - 00:04.22	No quarto.
00:04.27 - 00:04.31	Chegando na casa do Léo, os três cruzam o portão e entram.
00:04.33 - 00:04.41	No quarto, a menina está embaixo da cama enquanto Gabriel se esconde no encontro entre duas paredes. Léo tateia o quarto e encontra Gabriel.
00:04.48 - 00:04.49	Na escola.
00:05.15 - 00:05.17	Léo pega no braço de Giovana.
00:005.18 -	Na rua.

00:05.19	
00:05.38 - 00:05.43	Léo segura no braço direito de Gabriel, desloca Gabriel para seu outro lado e segura em seu braço esquerdo.
00:05.50 - 00:05.58	Porta da casa de Léo. Gabriel abre o portão e devolve a chave para Léo.
00:06.02 - 00:06.03	Léo entra.
00:06.06 - 00:06.08	Na sala de aula.
00:06.10 - 00:06.15	As carteiras estão enfileiradas, mas a de Giovana está junto à de Léo. Gabriel está logo atrás.
00:06.33 - 00:06.39	Giovana afasta a carteira de Léo e volta para a fila. Gabriel cutuca Léo, que sorri e faz sinal positivo.
00:06.42 - 00:06.43	No corredor.
00:06.58 - 00:07.01	Léo lê um livro em Braille e sorri.
00:07.31 - 00:07.36	Gabriel pega o livro de Léo, fecha os olhos e o tateia.
00:07.58 - 00:08.02	Léo tateia a capa de um livro.
00:08.13 -	Gabriel pega a garrafa de suco vazia de Léo.

00:08.15	
00:08.20 - 00:08.25	Porta da casa de Léo. Gabriel abre o portão. Os dois meninos entram.
00:08.28 - 00:08.31	Léo entra no quarto e tira sua mochila.
00:08.33 - 00:08.56	Gabriel entra e fecha a porta. Léo tira a blusa de uniforme e abre o armário. Gabriel o observa. Desvia o olhar. Léo veste uma camisa que pegou no armário.
00:09.30 - 00:09.49	Gabriel deixa o quarto. Léo tateia o moletom de Gabriel que está sobre a mesa. Ele o pega, leva o moletom ao rosto e sente seu cheiro. A câmera abre, Gabriel está na porta, observando Léo.
00:09.51 - 00:09.55	No corredor da escola, Léo está deitado no colo de Giovana.
00:10.32 - 00:10.39	Léo se levanta e pega no braço de Gabriel. Giovana olha para Léo e depois para Gabriel.
00:10.47 - 00:10.48	Na rua.
00:11.01 - 00:11.02	No quarto.
00:11.28 - 00:11.31	Na sala de aula. Gabriel se aproxima do ouvido de Léo.
00:11.54 - 00:11.56	Giovana entra na sala.
00:13.23	Léo caminha sozinho pela rua.

- 00:13.26	
00:13.31 - 00:13.37	Ao chegar à porta de casa, Léo tira a chave do bolso e abre o portão.
00:13.46 - 00:13.53	Em seu quarto, Léo está deitado em uma cama próxima à janela. Com as pernas para cima e escoradas no armário, mexe na cortina.
00:14.09 - 00:14.10	Gabriel está no quarto.
00:14.21 - 00:14.23	Gabriel sorri e olha para baixo.
00:14.26 - 00:14.31	Gabriel beija a boca de Léo. Em seguida anda em direção a porta.
00:14.36 - 00:14.39	Léo dá dois passos para trás e cai sentado na cama.
00:14.41 - 00:14.47	Léo está sentado sobre a cama, com um chocalho entre as mãos. Ele apoia a cabeça no vidro da janela.
00:14.49 - 00:14.52	Com fones de ouvido, Léo está sentado sobre a cama, com as costas apoiadas no armário.
00:14.53 - 00:14.55	Léo está na cama no centro do quarto.
00:15.19 - 00:15.20	Léo sorri.
00:15.30 -	Roteiro e direção: Daniel Ribeiro Produção: Diana Almeida e Daniel Ribeiro

00:14.32	<p> Produção executiva: Diana Almeida Direção de fotografia: Pierre de Kerchove Montagem: Cristian Chinen Direção de arte: Olívia Helena Sanches Trilha sonora: Tatá Aeroplano e Juliano Polimeno Figurino: Kiki Drona Maquiagem: Ebony Produção de elenco: Alice Wolfeson e Danilo Gambini Desenho de som: Daniel Turini e Simone Alves Mixagem: André Tadeu Diretor de produção: Hugo Kenzo Produtor de Finalização: Renato Briano 1º Assistente de Direção: Von Gabriel </p> <p> Elenco: Leonardo – Guilherme Lobo Giovana – Tess Amarin Gabriel – Fábio Audi Professora – Nora Toledo Larissa – Carolina Cezar RAspanti </p> <p> 2º Assistente de direção: Adriana Hernandez Continuista: Twist Medeiros Platô; Carol Alckimin 1º Assistente de produção: Daniel Dante Assistente de produção Set: Marcella Paschoal, Rafael Bicesto, Luciana Pilon, Danilo Gambini. Copeira: Valkíria Traves </p> <p> 1º Assistente de Camareira: Marco “Chile” Contreras 2º Assistente de Camareira: Pope Mendes Video-assist: André Keller Operador de Steady Cam: Sandro Galvão Still: Adelina Estrella Chefe de Elétrica: “Jamanta” 1º Assistente de elétrica: Willians Genaro Maquinista: “Amaro” 1º Assistente de maquinaria: “Giba” </p> <p> Produtora de objetos: Mariana Hermann Assistente de produção de objetos: Thais Goldokorn Assistente de arte: Amanda Coelho Contra Regra: “Rodrighinho” Ajudante de arte: Kléber Machado Assistente de Figurino: Carol Almeida Camareira: aparecida Bradoti (“Cida”) Costureira: Regina </p>
----------	---

Técnico de som: Daniel Turini
 Técnico de som (extra): Guilherme Shinji
 Microfonista: Raul Baptista
 Foley Artist: Marcelo Autuori
 Consultor Dolby: Carlos B. Klachquin, ABC

Cathering: Arte e Cozinha
 Motorista Caminhão Elétrica: Luis Renato
 Motorista Van de Câmera: Gusmão dos Santos
 Motorista pick up de produção: Marcelo Rodrigues de Lima
 Making-of (vídeo): Henrique Carvalhares
 Tradução e legendas: Marcia Macedo

Equipe Estúdios Mega
 Atendimento: Ariadne Mazzetti
 Assistente de atendimento: Talita Meireles
 Gerente de Pós Produção: Adenilson Muri Cunha
 Coordenação de Operação: Sabrina Comar
 Assistente de coordenação: Robson Schunck
 Correção de cor: Rogério Moraes
 Scan Técnico: Diana Carvalho
 Assistente de Telecine: Gabriel Tinoco
 On line: Valdo Caetano
 Estúdio de Mixagem: Mariana Paschoal
 Gerente de Áudio: Guilherme Reis
 Coordenação de Operação: Cláudio Alvino.

Equipe Megacolor
 Supervisão geral: David Trejo
 Gerente de atendimento: Silvia Levy
 Assistente de atendimento: Cláudia Reis e Regiane da Cruz
 Coordenação de produção/ Supervisão de Revelação: Jony H. H. Sugo
 Supervisão de transfer tape to film: Joaquim R. Santana
 Assistente de Operação: Reginaldo Veloso
 Operador de Color Analyser: Nório Oshikawa
 Montagem de negativo: Cristina de Camargo e Paulo Ferreira de Lima.

Figurantes

Adriana Hernandez Alice Ery Dias Morra Morita, Amanda Coelho, Ana Paula Lie Otani, Angélica Pereira dos Santos, Cecília Assy de Assis, Daniel Akira, Henrique Carvalhaes, Hugo Kenzo, Jade Marques, José Paixão Dias, Lara Flaviana Guimarães, Leonardo Botelho, Lucas Botelho, Luisa Helena Grossa Silva, Luiza Vicelin Schafer, Maciel Paixão Dias, Manuela Zilveti dos Santos, Matheus Imperatrice Carvalho dos Santos, Moziel Paixão Dias, Nina Rodrigues Vieira, Pedro, Renan Lopresti, Thais Golkorn, Victor Hugo Gonçalves, Von Gabriel.

<p>Apoio Cultural: Bié Cine e TV, Borandá, Cinecidade, Diskfilmes, Mega, Kodak, MegaColor, Governo do Estado de São Paulo, Quanta, Yoki.</p> <p>Colaboração: CCSP - Biblioteca Luois Braille, CET SP, CMD – Comércio de Materiais para deficientes visuais, Fundação Dorina Nowill para Cegos, Laramara, LPR Locações, Maria Bonita Filmes, Mixer, Pilon e Pilon, Preta Portê, Ri Happy, Subprefeitura da Lapa,</p> <p>Agradecimentos Especiais: Ana Arthur, Ariadne Mazzetti, Beth Sá Ferreira, Bruna Benvegnú, Cláudia Reis, Comissão de Seleção de Curtas Metragens em 35mm do Programa Petrobrás Cultural 2008/2009, Edna Fujii, Edna Magalhães Correia, Eduardo Ribeiro, Eliane Ferreira, Juliana Vicente, Luis Monteiro, Marcelo Camelo, Marcus Preto, Maria Helena Chenque, Paulina Pereira, Rafael Gomes, Ricardo Frayha, Sergio Ribeiro, Susana Ribeiro, Tânia Ribriro, Tati Fujimori, Thiago Faelli, Wilson Gomes de Almeida.</p> <p>Obra Musical: Eu Não quero voltar Sozinho Autor: Juliano Polimeno / Tatá Aeroplano Interpretação: Juliani Polimeno / Tatá Aeroplano Editora: Nossamúsica Gravadora:Phonobase</p> <p>Obra Musical: Janta Autor: Marcelo Camelo Interpretação: Marcelo Camelo / Malu Magalhães Editora: Nossamúsica Gravadora: Nossamúsica</p> <p>Obra Musical: Eu Não quero voltar Sozinho (realejo) Autor: Juliano Polimeno / Tatá Aeroplano Interpretação: Juliani Polimeno / Tatá Aeroplano Editora: Phonebase Gravadora:Phonobase</p> <p>Dolby Digital Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura, Brasil um país de Todos – Governo Federal. 2010 Lacuna Filmes Ltda. Tods os Direitos Reservados.</p>

ANEXO E – ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *O COMPRADOR DE FAZENDAS*

Orientações gerais: tom de voz aberto, alegre, cômico, irônico.

Motes: confusões, trapalhadas, comicidade.

TIME CODE	DESCRIÇÃO
00:00.01 - 00:00.05	Cavalo pasta entre roseiras e uma laranjeira. Ao fundo, um casarão. <i>(falar bem rápido. Sobrepõe fala)</i>
00:00.47 - 00:01.00	Davi gira Doutor Salgado e aponta para a direção oposta à casa. Enquanto isso, duas mulheres retiram de lugar os vasos com as roseiras, o cavalo, galinhas e o carrinho de mão com a laranjeira. <i>(trecho inteiro sobrepõe fala)</i>
00:01.21 - 00:01.24	Ao lado do casarão.
00:02.25 - 00:02.31	Doutor Salgado se distrai e dá as costas para o cenário enquanto, ao fundo, a menina puxa o cavalo. <i>(trecho inteiro sobrepõe fala)</i>
00:02.32 - 00:02.38	De volta ao local anterior. O cavalo pasta ao lado da laranjeira, tendo o casarão ao fundo.
00:02.53 - 00:02.55	Doutor Salgado vai embora.
00:03.55 - 00:04.00	Davi pinta a parede externa do casarão, a filha poda a planta, Isaura limpa e conserta o abajur.
00:04.02 - 00:04.19	Marco Nanini em “O comprador de Fazendas” Baseado no conto de Monteiro Lobato

	<p>Com Bruno Garcia, Julia Fernandes, Lúcia Alves, Nelson Dinis, Zé Victor Cartiel.</p> <p>Participação especial de Paulo Betti.</p> <p>Adaptação de Jorge Furtado e Carlos Gerbase.</p> <p>Direção Carlos Gerbase.</p>
00:04.21 - 00:04.23	Isaura e a filha analisam o pano da cortina.
00:04.24 - 00:04.25	Na mesa da cozinha.
00:05.25 - 00:05.30	Um homem sai de um táxi e vai em direção ao portão da fazenda.
00:05.31 - 00:05.34	Na janela todos de pijama.
00:05.48 - 00:05.50	O homem empurra o portão e quase cai. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:05.54 - 00:05.56	O homem retira os óculos escuros do rosto.
00:06.03 - 00:06.06	Davi cruza a porta para fora do casarão.
00:06.59 - 00:07.00	Interior do casarão. <i>(falar rápido)</i>
00:07.14 -	Davi desorganiza e danifica o interior da casa.

00:07.17	<i>(sobrepõe fala)</i>
00:07.54 - 00:07.57	A filha surge usando um vestido feito com o pano da cortina.
00:08.32 - 00:08.33	Pedro abre um cartaz. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:09.28 - 00:09.29	Cena de novela. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:09.32 - 00:09.33	Outra novela. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:09.37 - 00:09.40	Comercial Ricardo André matando barata com <i>spray</i> .
00:10.01 - 00:10.02	Exterior do casarão.
00:11.42 - 00:11.43	Anoitecer na varanda.
00:11.44 - 00:11.46	Davi vira um copo de cachaça.
00:13.17 - 00:13.19	Pedro checa a fala em um caderno. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:15.24 - 00:15.27	Dia seguinte, frente do casarão.
00:15.51 - 00:15.53	Pedro olha para Zilda.

00:16.34 - 00:16.37	Pedro entra no táxi e deixa a fazenda.
00:16.48 - 00:16.51	Duas semanas depois, sala de jantar.
00:17.04 - 00:17.07	Zilda e Isaura olham aflitas para Davi.
00:17.32 - 00:17.34	Pensão Lobato. Recepção.
00:18.23 - 00:18.26	O homem se abaixa para pegar algo atrás do balcão.
00:18.46 - 00:19.09	Em uma vídeo locadora, Zilda caminha em um corredor da seção de filmes adultos. Ela olha para os lados, para checar se está sendo observada, e examina com atenção os vários títulos. Ela para (pausa) e pega na prateleira o filme <i>Uma fazenda muito louca</i> . <i>(Usar tom de suspense na narração. Prestar atenção no desenrolar da cena. A informação que ela pegou o filme só deverá entrar após o acontecimento da ação)</i>
00:19.18 - 00:19.22	Pensão Lobato. Entra Ricardo André.
00:19.32 - 00:19.36	O homem olha para Ricardo André, sorri e aponta o dedo indicador.
00:20.03 - 00:20.06	O homem para de sorrir e acena com a cabeça como se não soubesse.
00:20.07 - 00:20.21	Vídeo locadora. Zilda e Davi assistem ao filme. Uma mulher de calcinha e sutiã de oncinha está abraçada a um Pedro mais jovem, sem camisa e de cabelos longos. Zilda e Davi se entreolham. A mulher acaricia um jumento, que está

	preso a uma cerca.
00:20.22 - 00:20.23	Pensão Lobato.
00:20.43 - 00:20.47	Vídeo locadora. Zilda olha com reprovação para as cenas do filme de Pedro.
00:20.48 - 00:20.49	Pensão Lobato.
00:21.00 - 00:21.01	Vídeo locadora.
00:21.05 - 00:21.06	Pensão Lobato. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:21.14 - 00:21.15	Fazenda.
00:21.47 - 00:21.49	Zilda sai chorando da sala de jantar.
00:21.51 - 00:21.59	Pedro e Ricardo André chegam de caminhonete e estacionam na porta do casarão. Descem do veículo. Pedro traz alguns papéis embaixo do braço.
00:22.12 - 00:22.14	Davi acende uma vela para um santo.
00:22.21 - 00:22.24	Pedro entra na sala de jantar.
00:22.26 - 00:22.29	Davi e Isaura olham atônitos. Pedro sorri e abre os braços.

00:22.34 - 00:22.46	Ricardo André caminha sorridente pelo jardim mal cuidado da fazenda. Observa plantas, a grama alta e uma fonte seca cheia de folhas. Zilda, que corria chorando, se assusta ao vê-lo.
00:22.51 - 00:22.53	Zilda faz cara de surpresa.
00:23.26 - 00:23.29	Zilda agarra Ricardo André e lhe dá um beijo na boca.
00:23.47 - 00:23.49	Isaura toma a vassoura de Davi. Os dois correm atrás de Pedro.
00:23.50 - 00:23.51	Entrada do casarão. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:23.55 - 00:23.58	Ricardo André corre para dentro da caminhonete.
00:23.59 - 00:24.04	Davi com uma espingarda, sai do casarão com Isaura. Davi aponta a arma para a caminhonete. Zilda empurra Davi.
00:24.13 - 00:24.15	Família vendo TV.
00:24.45 - 00:24.46	Cenas do filme. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:25.05 - 00:25.23	Enquanto assistem à TV, Zilda chora e Davi e Isaura olham desolados. Do lado de fora da casa, a lua cheia nasce atrás do casarão.
00:25.25 - 00:24.54	Elenco: Rejane Arruda, Juliana Menz e Pipa Diniz. Produção de elenco: Cynthia Caprara e Ciça Castello. Direção de Fotografia: Jaime Lerner. Cenografia: Rogério Nazari.

	<p>Figurino: Rosângela Cortinhas. Assistentes de direção: Mârcio Schonardie e Tainá Müller. Caracterização: Jamonot. Edição: Giba Assis Brasil. Produção Musical: Flávio Santos e Marcelo Fornazier. Produção de engenharia: Carlos Bonfim. Coordenação de produção: Tito Mateo e Marília Fonseca. Produção Porto Alegre: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Gerência de produção: Paula Bezerra. Núcleo: Guel Arraes. Realização: Central Globo de Produção. www.globo.com/bravagente</p>
--	--

ANEXO F – ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *O BOCHECHA*

Orientações gerais: tom de voz leve, aberto.

Sentimentos: amor, desejo, pequenas frustrações, mas em tom de comédia.

TIME CODE	DESCRIÇÃO
00:00.02 - 00:00.04	“O Bochecha” <i>(Falar devagar)</i>
00:00.06 - 00:00.11	O ambiente é repleto de plantas e flores: amarelas, vermelhas e laranjas; são várias cores e espécies. <i>(tom leve, no compasso da música)</i>
00:00.13 - 00:00.16	Com: Mirna Spritzer, Careca da Silva e Lisa Becker. <i>(fazer pequeninas pausas entre cada nome)</i>
00:00.18 - 00:00.23	Participação especial: Sirmar Antunes, Cintia Ferrer, Sérgio Lulkin, Artur Pinto, Nadya Mendes e Maurício Weimar. <i>(fazer pequeninas pausas entre cada nome)</i>
00:00.24 - 00:00.27	Argumento e roteiro: Roberto Philomena.
00:00.29 - 00:00.31	Direção: Ana Luiza Azevedo.
00:00.33 - 00:00.43	Um homem alto, de meia idade, cabelos grisalhos e curtos, pega um vaso de orquídea no chão e passa por detrás de uma mulher de meia idade, cabelos castanhos e cacheados, que toca violino. Ele limpa a mesa de madeira e pega um papel de embrulho lilás.
00:00.49 - 00:00.51	Edgar embrulha o vaso de orquídea.

00:01.18 - 00:01.19	Salão de Beleza. (falar rápido, sobrepõe fala)
00:01.38 - 00:01.39	Na Floricultura.
00:01.53 - 00:01.55	No Salão de Beleza.
00:02.15 - 00:02.18	Trecho de filme antigo em preto e branco.
00:02.19 - 00:02.21	Na floricultura.
00:02.52 - 00:02.55	Carmem olha para Edgar desanimada.
00:02.57 - 00:02.59	No Salão.
00:03.04 - 00:03.10	Carmem se imagina dançando enquanto seu aluno toca violino. Ela gira os braços e vai em direção a Edgar, dando um tapa em seu rosto. Edgar cai no chão. (prestar atenção no barulho da bofetada. A informação que ele apanhou só deverá entrar após o barulho)
00:04.19 - 00:04.29	Filme na TV: -Seu verme covarde inútil! Não me segure assim. (falar essa parte mais apressada) -Scarlet, olhe para mim. Beije-me! Beije-me uma vez! (falar essa parte no compasso da fala do personagem)
00:04.30	Carmem está em seu quarto sentada na cama, Edgar faz a barba no banheiro.

- 00:04.33	
00:04.35 - 00:04.37	Carmem esbofeteia Edgar no banheiro. A cena recomeça da pergunta. <i>(falar bem rápido, sobrepõe fala)</i>
00:05.09 - 00:05.11	Lembrança de Edgar na escola.
00:05.16 - 00:05.18	As meninas usam uniforme com saia.
00:05.33 - 00:05.43	O pequeno Edgar se aproxima do grupo de meninas e posiciona o espelhinho do sapato embaixo da saia de Hortência. O lápis dela cai no chão e ela percebe a brincadeira, dando um tapa no rosto de Edgar. <i>(prestar atenção no barulho da bofetada. A informação que ele apanhou deve vir junto ao barulho)</i>
00:05.45 - 00:05.46	No quarto.
00:06.16 - 00:06.18	O pequeno Edgar está rodeado. <i>(voz dramática, para mostrar que Edgar está cabisbaixo)</i>
00:06.24 - 00:06.35	Carmem observa sua cozinheira arrumar a mesa para a refeição. A moça arrasta a fruteira para o lado e ajeita um jogo americano. Ela é jovem, loira e sorridente. Apesar da roupa da moça tampar quase todo o corpo, Carmem observa seu decote e a proporção avantajada de seus quadris. Carmem sorri.
00:06.50 - 00:07.14	Aula de violino. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:07.00 - 00:07.03	Aluno olha vestido provocante. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:07.10 - 00:07.13	Carmem olha para seu aluno.
00:07.17	Com seu violino, Carmem escuta a conversa na outra sala sorrindo.

- 00:07.20	<i>(sobrepõe fala)</i>
00:07.53 - 00:07.55	Carmem senta frustrada na cadeira.
00:07.56 - 00:07.57	Floricultura.
00:08.26 - 00:08.28	Carmem puxa Suzana para longe de Edgar.
00:08.49 - 00:08.50	Na cozinha. <i>(sobrepõe fala)</i>
00:09.10 - 00:09.12	Carmem entrega uma taça para Edgar.
00:09.13 - 00:09.13	<i>(após o brinde)</i> Na sala.
00:09.54 - 00:09.56	Edgar fecha os olhos e Carmem ergue o braço para esbofeteá-lo. <i>(falar bem rápido)</i>
00:09.58 - 00:10.00	Mas a cadeira vira e Carmem cai desacordada.
00:10.11 - 00:10.13	No café da manhã.
00:10.14 - 00:10.15	Edgar lê o jornal.
00:10.33 -	Novamente imaginação de Carmem.

00:10.36	
00:10.38 - 00:10.44	Frustrada, Carmem coloca o pote de biscoitos na mesa e oferece outro pote a Edgar, que tira um biscoito.
00:10.56 - 00:10.57	No salão.
00:11.22 - 00:11.23	Em casa.
00:13.34 - 00:13.41	Edgar vai para o jardim brincar na neve, enquanto Carmem toca violino no interior da casa. Edgar come a neve e pula feliz.
00:13.43 - 00:13.44	No salão.
00:13.54 - 00:13.57	Um homem abre a porta de entrada do salão.
00:14.32 - 00:14.33	No Terreiro.
00:15.32 - 00:15.33	Edgar olha para as flores. (falar rápido)
00:15.54 - 00:16.15	Dois homens de pele negra e sem camisa tocam atabaque, um homem toca chocalho, mulheres de saias rodadas e turbantes dançam no salão. Todos eles têm colares coloridos no pescoço e usam roupas brancas. Velas, flores e pétalas estão por todos os lados. O chefe de terreiro acena com a cabeça para Suzana. Ao fundo, um altar. Carmem, Edgar e Suzana estão sentados em cadeiras com outros visitantes no canto do salão.
00:16.20 - 00:16.25	O chefe acena para Suzana, que faz sinal para Carmem. Carmem começa a dançar com as mãos na cintura e muda o semblante. (falar rápido)
00:16.32 -	Carmem gira pelo salão. Edgar se levanta.

00:16.37	
00:17.01 - 00:17.32	<p>Carmem gira com os braços abertos e dá um tapa no rosto de Edgar. Ele imagina seus tempos de escola. Seus colegas estão ao seu redor. Edgar então olha para a menina Hortência e lhe dá um beijo. A cena volta para o terreiro. Edgar olha para Suzana, que sorri. Ele vai em direção à Carmem, a toma nos braços, olha em seus olhos, inclina seu corpo sobre o dela e a beija com fúria. Carmem desmaia. Suzana para de sorrir. Edgar deita Carmem no chão. Os dois tentam acordá-la.</p> <p><i>(a narração deve acompanhar o desenrolar da cena, tanto nas emoções variando a entonação, quanto na sincronia dos acontecimentos).</i></p>
00:17.34 - 00:17.35	No quarto.
00:18.11 - 00:18.13	Edgar beija Carmem.
00:18.15 - 00:19.02	<p>Elenco: Mirna Spritzer, Careca da Silva e Lisa Becker. Participação especial: Sirmar Antunes, Cintia Ferrer, Sérgio Lulkin, Nadya Mendes, Artur Pinto e Maurício Weimar. Argumento e roteiro: Roberto Philomena. Direção: Ana Luiza Azevedo. Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Coordenação de Produção: Kika Sousa e Aline Rizzoto. Direção de fotografia: Jorge Henrique Boca. Direção de Arte: Denise Zelmanovitz. Direção de Produção: Tietzmann. Produção de elenco: Sheila do Amaral. Montagem: Milton do Prado. Assistente de Montage: Thaís Vieira. Supervisão de Montage: Giba Assis Brasil. Coordenação de texto da Série: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Música: Henrique Gomes. Trilha Sonora: Pop Club Efeitos Especiais: Gerson Alonso Machado e Adriano Campos Fontoura. 1ª Assistente de Direção: Ivana Verle. 2ª assistente de Direção: Augusto Malmann. Produção de Arte: Carolina Veiga e Ana Biacaschi Degrazia. Figurinos: Daiane Senger e Roberta Abrantes. Maquiagem: Sandro Rosa. Assistente de produção: Daniel Müller e Charlene Cabral. Produção de Locações: Daniel Müller.</p>

Produção de set: Marne Pereira e Jefferson Porto.
Contra-regra: Roque Uiaqui.
Câmera: Eduardo Mendes.
2ª Unidade: Diógenes de Moraes.
Cenas dos Filmes: “A um passo da eternidade”, “E o vento levou”, cedidas por Columbia Tri Star e Warner Home Vídeo.
Eletricistas: Amaral Junior e Luiz Carlos Gomes.
Assistente de eletricista: Diego Amorim Teixeira, Luis Carlos Nunes.
Técnico de som direto: Rafael Rodrigues da Silva.
Microfonista: Alexandre dos Santos.
Figuração no Terreiro: Josué de Almeida, Eloísio Vieira, Raquel Silveira, Nara Santos Silva e Lauro.
Abertura: Celso dos Santos Junior e Ronaldo Sabin.
Finalização: Márcio Riffel e Thiago Silva.
Coordenação de Operações: Anselmo Silva, José Linck Neto, Valdir Gonçalves, Voltaire Vargas.
Coordenação de Produção: Alexandre Habigzang e Denise Camargo.
Supervisão de Imagem: Milton Cougo.
Direção Geral da Série: Gilberto Perin.
Gerência de operações: Norton Marcon.
Gerência de programação: Gilberto Lessa.
Gerência de produção: Alice Urbim.
Diretor Responsável: Raul Costa Jr.
Agradecimentos: Academia Prediger, Ban Ban Ban Figurinos, C&A, Casa do Desenho, Casa In Ferro, Daniel Portieri, Centro de Entretenimento E o Vídeo Levou, Escola de Atores Fábrica do Belga, Faro Design, Fibrasul, Floricultura Winge, Galeão Espanhol, Ney – Cem Rótulo, Paquetá, Rainha do Mar – Banca 49, Raro Efeito, Ser e Estar, Shimolyne, Tavola e Cucina, Thonart e Wall Street.
Apoio Cultural: Quanta.
RBS TV – 2002 Televisão Gaúcha S.A. e Casa de Cinema de Porto Alegre.

ANEXO G – ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *UM HOMEM SÉRIO*

Orientações gerais: tom de voz dramático.

Motes: drama, ironia.

TIME CODE	DESCRIÇÃO
00:00.01 - 00:00.07	Filme realizado a partir do convênio de produção APTC-ABD/RS. Governo do estado do Rio Grande do Sul – SEDAC/IECINE Coprodução Funarte CTAV
00:00.08 - 00:00.29	Homens de preto carregam lentamente um caixão. Policiais estão de mãos dadas para formar um corredor entre multidão emocionada. O caixão passa pelo corredor e cruza o portão, que se fecha. A multidão corre para suas grades.
00:00.56 - 00:01.05	Casa de Cinema de Porto Alegre apresenta. Ary França em... Um homem sério
00:01.14 - 00:01.16	Teatro trágico.
00:01.46 - 00:01.47	Plateia. (sobrepõe fala)
00:01.59 - 00:02.02	Homem fumando charuto. (falar rápido)
00:02.07 - 00:02.09	Cemitério: Homem do charuto já grisalho.
00:03.05 - 00:03.07	Filme chanchada.
00:04.01 - 00:04.06	O marinheiro namorado da mulata toma a banana da mão de Pestana e a esmaga em sua cabeça.
00:04.08 - 00:04.10	Filmes e capas de jornais.
00:04.39	Homem mais cobiçado do Brasil.

- 00:04.41	
00:04.44 - 00:04.45	Estúdio
00:06.17 - 00:06.18	Imagens antigas. (falar rápido)
00:06.51 - 00:06.53	Plateia cinema.
00:07.12 - 00:07.14	Filme antigo. Tomada 1. (falar rápido)
00:08.21 - 00:08.22	Consultório.
00:09.18 - 00:09.19	Paciente (sobrepõe fala)
00:09.30 - 00:09.32	Cena de filme. Clínica.
00:09.56 - 00:09.58	Exame ginecológico.
00:10.16 - 00:10.18	Mulher se levanta. (falar rápido)
00:10.45 - 00:10.47	Filme modernoso. (falar rápido. Sobrepõe fala)
00:11.35 -	Sala de cinema.

00:11.37	
00:11.38 - 00:11.40	A única espectadora sai. (falar rápido)
00:12.07 - 00:12.09	Barbudo sem camisa.
00:12.56 - 00:12.57	TV
00:14.21 - 00:14.28	Pestana olha para a plateia bastante incomodado. Ele acena com a cabeça como se concordasse a contragosto com o que ela diz. (sobrepõe fala. Falar rápido.)
00:14.54 - 00:14.59	Estúdio de filmagem. Dois palhaços duelam em um picadeiro. O palhaço-cowboy dispara um tiro de mentira.
00:15.11 - 00:15.20	Um palhaço-médico entra no picadeiro e reanima Pimpão com uma bomba de ar. Pimpão melhora e solta um pum que derruba o médico.
00:15.23 - 00:15.33	Novamente os dois palhaços duelam. Em tom de brincadeira, Pimpão segue os passos do palhaço-cowboy, lhe dá um beijo na boca e chuta seu traseiro.
00:15.37 - 00:15.44	Outro duelo. Pimpão troca discretamente sua arma com a do palhaço-cowboy.
00:16.02 - 00:16.05	Pessoas o socorrem. Pestana olha para a câmera.
00:16.53 - 00:16.59	A câmera enquadra o rosto de Pestana. Os olhos estão fechados.
00:17.01 - 00:17.05	Cemitério. Estátua de anjo desolado, poucas pessoas em torno do caixão.
00:18.31	

- 00:18.33	Panorama do cemitério.
00:18.35 - 00:19.46	<p>Direção: Dianara Toffoli e Diego de Godoy. Roteiro: José Roberto Torero, Gustavo Cascon e Dianara Toffoli. Adaptado do conto “Um homem Célebre” de Machado de Assis. Produção executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Direção de fotografia: Alex Sernambi. Direção de produção: Marco Baioto. Direção de arte: Denise Zelmanovitz e Ênio Ortiz. Figurino: Rô Cortinhas. Montagem: Paulo Sacramento. Edição de som e mixagem: Kito Siqueira e Quinho. Direção musical: Kito Siqueira. Arranjos: Kito Siqueira e Tiago Costa. Narração: Francisco Milani. Participação especial: Tânia Carvalho como Helô. Personagens e atores – Jocasta/teatro: Sandra Dani Descobridor: Oscar Simch Ofélia: Tatiana Soares Psicanalista: Cláudio Heemann Werner: Leverdógil de Freitas Jocasta/cinema: Denise Ovália Paciente: Antônio Carlos Falcão Radialista: Gilberto Verardi Padre: Zé Vitor Castiel Plateia/cinema Luciano Mallmann, João Wolmir, Daniela Schimitz, Zeca Kiechalovski, Lisa Becker, Tatiana Silveira. Cortejo: Abramo Petry, Amora Zorzeto Marzulo, Arthir Pinto, Eleonora Pizzo, Giovana Figueiredo, José Luis Gregianin, José Roberto Torero, Mirna Spritzer, Patsy Cecato. Claquetista: Cleo de Paris Cowboy: João França Chanchada: Magd Beatris e Auri Amaral Boom man: Marco Fronckoviack Enfermeiro: Lauro Ramalho Guardas: Arthur Mallet e Emerson Morello Assistente de direção: ana luíza azevedo. 2º assistente de direção: Márcia Baldissera Produção de objetos: Eduardo Feijó Assistentes de produção: Denison Ramalho e Rodrigo Mondin Elenco: cynthia caprara Maquiagem: Luis Carlos Jamonot Assistente de maquiagem: Ana Denise Kuhn Assistente de figurino: Beto Zambonato</p>

	<p>Técnico de som direto: Cléber Neutzling Microfonista: Jéferson Martins Música de chanchada: Léo Henkin Letra: José Roberto Torero Ruídos: Kito Siqueira e Quinho Assistente de câmera: Newland Silva 2º assistente de câmera: Juliano Lopes Stil: Fernanda Chemale Filmagem adicional: Kátia Coelho. Assistentes de câmera: Lula Maluf e Onairo Silva Filmagens dos créditos: Malu Dias Marques.</p> <p>Porto Alegre, 1996</p>
--	---

**ANEXO H – ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO DO FILME *DONA CRISTINA PERDEU*
A MEMÓRIA**

TIME CODE	DESCRIÇÃO
00:00.09 - 00:00.16	Este filme foi financiado com recursos do Instituto Estadual de Cinema e Governo do Rio Grande do Sul.
00:00.17 - 00:00.22	Criança coloca objetos na caçamba de um caminhãozinho de brinquedo.
00:00.23 - 00:00.26	Casa de cinema de Porto Alegre Apresenta.
00:00.27 - 00:00.33	Criança empurra caminhãozinho sobre a grama em um caminho margeado com pedras.
00:00.34 - 00:00.39	Letras coloridas e feitas de brinquedos Lissy Brock e Pedro Tergolina em
00:00.40 - 00:00.45	Menino transfere os objetos da caçamba do caminhãozinho para uma caixa embaixo do assento do triciclo.
00:00.46 - 00:00.50	Mesmas letras. Dona Cristina Perdeu a Memória (falar mais apurado, para destacar que este é o título do filme)
00:00.51 - 00:01.07	Menino ajeita terceira tábuca sobre um pequeno buraco no chão. Vestindo uma blusa azul, ele sobe no triciclo e pedala. Ao tentar passar por cima da ponte de tábuas soltas, a última delas se quebra e o menino cai.
00:01.09 - 00:01.23	Do chão, o menino observa uma idosa martelando o outro lado da cerca que divide seu quintal de outra propriedade. Ele pega o ioiô que caiu da caixa do triciclo e, com um estilingue pendurado no pescoço, se levanta e caminha em

	direção a ela.
00:03.05 - 00:03.13	Cristina vai embora. Pela fresta da cerca de madeira, Antônio observa a senhora caminhar por um quintal com varal e árvores.
00:03.14 - 00:03.21	Um pato amarelo de madeira desce caminhando em tique-taque sobre uma tábua.
00:03.22 - 00:03.47	De blusa verde-claro, Antônio coloca uma nova tábua no lugar da que se quebrou. Ele sobe em seu triciclo e pedala pelo quintal. Ao tentar passar sob a ponte do buraco, novamente cai. Ele se levanta e olha em direção à cerca. Cristina chega e pendura um relógio de pulso sobre uma das tábuas que formam o cercado. Antônio sorri, se levanta e vai em direção à senhora.
00:04.48 - 00:05.04	Cristina pega o relógio e vai embora. Antônio a observa por uma fresta na cerca.
00:05.05 - 00:05.10	Desce o pato sobre a tábua.
00:05.11 - 00:05.41	Vestindo uma blusa verde-escuro, Antônio pedala seu triciclo em seu quintal. Ele tenta passar por cima da ponte do buraco, mas novamente cai sobre a mesma tábua. O menino olha para a cerca. Não há ninguém. Ele se levanta e caminha em direção a ela. Espiando por entre a fresta, Antônio observa Cristina caminhando em sua direção. Ela traz uma bolsa xadrez vermelha, com listras pretas e brancas. O menino sorri e dá uns passos para trás. Cristina chega e pendura a bolsa e o relógio de pulso na cerca.
00:06.27 - 00:06.36	Cristina vai embora carregando o martelo que tirou da bolsa xadrez. Antônio se aproxima da cerca e a observa. Ele vê o relógio de pulso pendurado e o pega.
00:06.38 - 00:06.41	Desce o pato sobre a tábua.
00:06.47 - 00:07.00	Depois de mexer na cerca, Cristina guarda seu martelo na bolsa xadrez. Ela a toma nas mãos e vai embora.
00:07.04 - 00:07.10	Desce o pato sobre a tábua.

00:07.15 - 00:07.18	A cerca está sem algumas de suas tábuas.
00:07.24 - 00:07.28	Antônio está de blusa azul e casaco vermelho.
00:08.15 - 00:08.19	Desce o pato sobre a tábua.
00:11.22 - 00:11.29	A cerca está cada vez com menos tábuas. De blusa acinzentada, Antônio se aproxima puxando seu caminhãozinho.
00:08.46 - 00:08.47	Uma tábua da cerca. (falar rápido)
00:09.16 - 00:09.19	Os dois olham para cima e observam um avião.
00:09.48 - 00:10.03	Antônio ajeita a tábua que ganhou sobre o buraco no chão. Ele pedala o triciclo em seu quintal. Cristina o observa da cerca. O menino olha para ela e sorri. Ele tenta passar por cima da ponte, mas cai novamente no chão.
00:10.05 - 00:10.10	Desce o pato sobre a tábua.
00:10.14 - 00:10.18	Antônio aparece de pijamas em seu quintal.
00:10.24 - 00:10.26	Cristina ao lado do buraco.
00:10.44 - 00:10.45	Antônio se aproxima.
00:11.46	Ele observa um retratinho em um monóculo.

- 00:11.52	
00:12.14 - 00:12.54	<p>Antônio coloca todas as relíquias de Cristina na caixa de seu triciclo. A senhora observa o menino pedalar, sentada em um caixote no centro da estrada circular margeada de pedra. Ele olha determinado para o obstáculo e consegue passar tranquilamente pela ponte feita por Cristina. Ela sorri e bate palmas. O menino a olha e também sorri. Antônio continua pedalando pelo quintal e passa novamente em segurança pela ponte. Cristina bate mais palmas.</p> <p>(falar respeitando o desenrolar dos acontecimentos)</p>
00:12.46 - 00:13.43	<p>Direção: Ana Luiza Azevedo Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi Roteiro: Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado e Rosângela Cortinhas Direção de fotografia: Alex Sernambi Direção de arte: Fiapo Barth Montagem: Giba Assis Brasil Música: Gustavo Finkler com Mateus Mapa na flauta e brinquedos. Direção de produção: Debora Peters e Betânia Furtado. Figurinos: Rosângela Cortinhas. Produção de elenco: Cynthia Caprara Assistente de direção: Alfredo Barros 2ª Assistente de direção: Laura Mansur Produção de Arte: Pierre Olivé Maquiador: Sandro Rosa Assistente de produção: Morgana Rissinger Produção de set: Marne Pereira e Jefferson Porto Cenotécnico: Altamiro Barbosa Assistente de câmera: Juiano Lopes Fortes 2º assistente de câmera: Adinam Lopes Técnico de som direto: Cristiano Scherer Microfonista: Rafael Rodrigues Assistente de Montagem: Alfredo Barros Edição de Som: Cristiano Scherer e Fernando Basso Mixagem: Luiz Adelmo</p> <p>Agradecimentos: Angela Gonzaga, André Rosa, Asilo Padre Cacique, Bile Sul, Casa de Cultura Mário Quintana, Creche Macaquinho no Sótão, Everest Hotéis, Galeão Espanhol, Feliz Salvador, Mirna Spritzer, PMPA – CRC, PMPA – DMLU, três tempos e via Apia.</p> <p>Casa de cinema de Porto Alegre.</p>