

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

Anita Menezes de Rezende

**OS SENTIDOS DO CINEMA PARA AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL:
as relações do espectador com deficiência visual com o cinema, a partir da
audiodescrição**

Belo Horizonte

2017

Anita Menezes de Rezende

**OS SENTIDOS DO CINEMA PARA AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL:
as relações do espectador com deficiência visual com o cinema, a partir da
audiodescrição**

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

Orientador: Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto

Área de concentração: Interações Midiáticas.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Mediação Sociotécnica.

Bolsista FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais)

Belo Horizonte

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R467s Rezende, Anita Menezes de
Os sentidos do cinema para as pessoas com deficiência visual: as relações do espectador com deficiência visual com o cinema, a partir da audiodescrição / Anita Menezes de Rezende. Belo Horizonte, 2017.
198 f.

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

1. Audiodescrição. 2. Deficientes visuais. 3. Cinema sonoro. 4. Significação (Psicologia). 5. Percepção. 6. Cognição. I. Machado Pinto, Julio Cesar. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 791.43.05

Anita Menezes de Rezende

**OS SENTIDOS DO CINEMA PARA AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL:
as relações do espectador com deficiência visual com o cinema, a partir da
audiodescrição**

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

Orientador: Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto

Prof.Dr. Julio Cesar Machado Pinto - PUC Minas (Orientador)

Profª Drª Flavia Affonso Mayer - PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus - UFMG (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 23 de Fevereiro de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, responsável, de muitas maneiras, pelo meu ingresso e conclusão do processo de Mestrado. Agradeço especialmente ao meu pai, pelas indicações de leitura e pelas revisões de texto, à minha mãe, pela paciência e disposição em ajudar, e ao meu irmão, Vitor, pelas trocas de ideias.

Agradeço também aos amigos, pela compreensão, nos momentos de ausência, e pela companhia, nos necessários momentos de descontração.

Agradeço ao Julio, meu orientador, pelas indicações ponderadas e certas durante o processo de orientação e pelas discussões inspiradoras (e divertidas), tanto no Projeto Cinema ao pé do Ouvido quanto ao longo da disciplina Poéticas Audiovisuais.

Também sou grata a todos os professores do PPGCom da PUC-Minas, em cujas disciplinas insinuaram-se novos temas pertinentes a esse trabalho, e apresentaram-se novas perspectivas para tratar de temas familiares.

Agradeço aos colegas do Mestrado pelo companheirismo e pelo compartilhamento de conhecimentos e reflexões.

Agradeço aos colegas e amigos do Projeto Cinema ao pé do ouvido e SVOA, por me permitirem utilizar os dados de discussões, estudos e observações, ao longo dessa pesquisa. Agradeço, principalmente, por me acolherem, e me deixarem trilhar, junto a vocês, esse percurso de formação e realização no universo da inclusão, que me possibilitou compreender a grandeza dessa palavra.

Agradeço imensamente à Flavia Mayer, que me convidou a entrar no Projeto Cinema ao pé do ouvido e me incentivou a ingressar no Mestrado, num momento muito oportuno. Agradeço pela confiança, pela partilha de conhecimentos e pela grande e rara generosidade, que lhe é característica.

Agradeço muito a todos os participantes voluntários da pesquisa, tanto do Projeto CPO, quanto do estudo de recepção, pela abertura e pela disposição em construir um conhecimento conjunto, em um campo ainda tão pouco explorado. Também reconheço a importância de várias outras pessoas com deficiência visual, que contribuíram de maneira indireta para as reflexões feitas nesse trabalho. Essa pesquisa só existe por vocês e para vocês.

Agradeço à FAPEMIG pelo auxílio da bolsa, sem a qual a conclusão dessa dissertação não seria possível.

“Ver junto – aos outros e com os outros – nos permite perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente.” (GUIMARÃES, 2015, p. 50)

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão sobre a relação de pessoas com deficiência visual com o Cinema, a partir das experiências desses sujeitos com filmes audiodescritos, observadas ao longo do Projeto Cinema ao pé do ouvido(CPO) e no estudo de recepção, realizado no âmbito dessa pesquisa. Essa dissertação se organiza em volta de três categorias, denominadas como as três instâncias fundamentais da experiência: o *sentir*, que envolve a corporeidade, a apreensão pelos sentidos perceptuais e os afetos; o *compartilhar*, que trata da dimensão relacional incorporada individualmente pelos sujeitos, da circulação dos sentidos e afetos no momento mesmo da experiência e da constituição de universos partilhados; o *significar*, que diz respeito ao conhecimento gerado na interlocução entre sujeitos e objetos e à própria comunicação do processo. Em relação à experiência, abordamos os modos como a percepção/pensamento é estruturada nas relações de mútua influência entre o indivíduo e o meio, analisamos alguns aspectos das dimensões individual e coletiva da experiência, exploramos possibilidades da experiência estética e discutimos processos de leitura e significação. Quanto ao Cinema, discutimos a natureza e articulação da imagem e do som, debatemos o conceito de diegese e as formas de afetação do espectador, em nível individual e coletivo. A respeito da audiodescrição, procuramos delinear uma definição desse conceito, traçar um panorama histórico de sua prática e pesquisa no Brasil e no Mundo, e refletir sobre aspectos relevantes para sua realização. Apresentamos e analisamos os dados recolhidos dos debates realizados tanto no Projeto CPO, quanto no estudo de recepção, observando aspectos referentes à percepção da imagem e do som pela AD, questões de afeto e identificação, referências socioculturais, influência de questões identitárias e a interferência da intenção e do contexto nos processos de interpretação. Tais estudos levantaram questões relevantes para compreender as relações e os deslocamentos estabelecidos e compartilhados pelos espectadores com deficiência visual com as obras audiodescritas, e indicaram aspectos que devem ser melhor investigados em pesquisas futuras.

Palavras-chave: Audiodescrição. Deficiência visual. Cinema. Recepção. Experiência.

ABSTRACT

The present study proposes a reflection on the relation of people with visual impairment with Cinema, based on the experiences of these subjects with audio described films, observed throughout the Project Cinema o pé do ouvido(CPO) and in the reception study, carried out within this research. This dissertation is organized around three categories, considered as the three fundamental instances of experience: *feeling*, which involves corporeity, apprehension by the perceptual senses and affections; *sharing*, which deals with the relational dimension embodied individually by the subjects, the circulation of the senses and affections at the very moment of the experience and the constitution of shared universes; *meaning*, which refers to the knowledge generated in the interlocution between subjects and objects and the very communication of the process. In relation to experience, we approach the ways in which perception / thought is structured in the relations of mutual influence between the individual and the environment, we analyze some aspects of the individual and collective dimensions of experience, we explore possibilities of aesthetic experience and we discuss processes of reading and meaning. As for Cinema, we discuss the nature and articulation of image and sound in Cinema, we debate the concept of diegesis and the ways that the spectator is affected, at the individual and collective level. Regarding audio description, we sought to delineate a definition of this concept, to draw a historical panorama of its practice and research in Brazil and in the World, and to reflect on aspects relevant to its realization. We present and analyze the data collected from the debates carried out in both the CPO Project and the reception study, observing aspects related to the perception of image and sound by AD, issues of affection and identification, social and cultural references, influence of identity issues and interference of intention and context in the processes of interpretation. These studies have raised relevant questions to understand the relationships and dislocations established and shared by visually impaired viewers with audiodescribed works, and indicated aspects that should be better investigated in future research.

Keywords: Audio description. Visual impairment. Cinema. Reception. Experience.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
AD	Audiodescrição
DV	Deficiência visual
ITC	Independent Television Commission
Projeto CPO	Projeto Cinema ao pé do ouvido
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 SOBRE A EXPERIÊNCIA.....	22
2.1 Sentir.....	30
2.1.1 <i>Percepção, memória e atenção.....</i>	30
2.1.2 <i>A visão.....</i>	38
2.1.3 <i>A audição.....</i>	42
2.1.4 <i>Tato, propriocepção e percepção háptica.....</i>	45
2.1.5 <i>Sinestesia.....</i>	47
2.2 Compartilhar.....	49
2.3 Significar.....	56
3 SOBRE O CINEMA.....	63
3.1 Sentir.....	64
3.1.1 <i>A imagem.....</i>	70
3.1.2 <i>O som.....</i>	73
3.1.3 <i>Outra forma de abordar a imagem.....</i>	76
3.2 Compartilhar.....	78
3.3 Significar.....	83
4 SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO.....	89
4.1 Histórico de práticas e pesquisas em AD.....	93
4.1.1 <i>Práticas e experiências no Brasil e no mundo.....</i>	93
4.1.2 <i>Pesquisas no Brasil e no mundo.....</i>	99
4.2 A experiência do audiodescritor/pesquisador.....	105
4.2.1 <i>Construindo uma definição de AD.....</i>	105
4.2.2 <i>O roteiro.....</i>	109
4.2.3 <i>A locução.....</i>	118
4.2.4 <i>A edição.....</i>	122
4.2.5 <i>A consultoria.....</i>	124
5 A EXPERIÊNCIA DA RECEPÇÃO.....	127
5.1 Sentir.....	132
5.1.1 <i>A relação da AD com as imagens.....</i>	132
5.1.2 <i>A relação da AD com os sons.....</i>	136
5.1.3 <i>A relação da AD com o tato e outros sentidos.....</i>	139
5.1.4 <i>A percepção do tempo.....</i>	141
5.1.5 <i>Questões de afeto e identificação.....</i>	141
5.2 Compartilhar.....	142
5.2.1 <i>Referências socioculturais.....</i>	144
5.2.2 <i>Referências audiovisuais.....</i>	146
5.2.3 <i>Questões de identidade.....</i>	147
5.3 Significar.....	149
5.3.1 <i>A intenção significativa.....</i>	150
5.3.2 <i>A influência do contexto na significação.....</i>	151
5.3.3 <i>A influência da AD na significação.....</i>	152
5.3.4 <i>Interpretação ou superinterpretação?.....</i>	152

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
REFERÊNCIAS.....	157
ANEXO A - Questionários.....	169
ANEXO B - Transcrição dos debates do estudo de recepção.....	172

1 INTRODUÇÃO

Há alguns anos, Jacques Aumont disse, em uma entrevista, que o cinema “é o último dispositivo aonde vamos para olhar algo e para escutar.” (AUMONT, 2010, p.184). Segundo o autor, além do poder de socialização, o cinema solicita, ou até mesmo exige, que nos envolvamos com ele. Aumont estava se referindo ao dispositivo em sua forma original, ou seja, relacionado à Sala Escura, porém é possível verificar esse poder de mobilização em qualquer situação de exibição (a TV, O DVD, ou mesmo os serviços multiplataforma de *streaming*, como o *Netflix*), em que haja o mesmo nível de atenção e disposição do espectador. Considerando essa posição ainda central do Cinema em nosso meio, nos perguntamos que tipos de relações pessoas com deficiência visual podem estabelecer com a experiência do Cinema (enquanto espectadoras), que é, aparentemente, tão dependente do olhar.

Estamos partindo da premissa que pensar na formação de um público de cinema composto por espectadores com deficiência visual (DV), é possível e necessário. Somente no Brasil, são mais de meio milhão de cegos. O número referente a indivíduos com algum grau de deficiência visual é cerca de dez vezes maior. (IBGE, 2010). De acordo com o parâmetro considerado, em geral, mais adequado hoje em dia, o Modelo baseado em Direitos¹, a marginalização de indivíduos e grupos não é decorrente de características intrínsecas à deficiência, mas de uma resposta inadequada da sociedade em relação às necessidades dessas pessoas. Para garantir a inclusão das mesmas, seria preciso adotar uma série de princípios de acessibilidade, que Sasaki (2006) define em seis dimensões: atitudinal, arquitetônica, metodológica, instrumental, programática e comunicacional. Quando falamos de cinema para espectadores com DV, nos referimos a uma modalidade de acessibilidade comunicacional. O recurso que cumpre essa função no audiovisual (e, em qualquer outra situação, onde é preciso traduzir uma imagem visual) é a inserção da audiodescrição (AD).

Em termos práticos, a AD permite o acesso de pessoas com DV a informações sobre dados visuais de uma obra, produto, local ou evento, por meio de sua descrição sonora (ou em suportes escritos- via leitores de tela ou Braille) e do seu diálogo com o material e o contexto em questão. No caso do Cinema, ela descreve elementos como cenário, personagens

¹O Modelo baseado em Direitos se contrapõe ao Modelo Caritativo e ao Modelo Médico, e pode ser considerado uma evolução do Modelo Social, adotado, a partir dos anos 60, que já defendia a responsabilização da sociedade como um todo, pela busca da integração efetiva das pessoas com deficiência. (MAYER, 2012). Tais modelos se baseiam em diferentes concepções de deficiência. Embora o Modelo baseado em Direitos sirva, atualmente, como Norte para a elaboração de documentos oficiais e políticas públicas, os outros Modelos ainda persistem em outros âmbitos.

(características físicas e estados emocionais), ações e aspectos temporais. Mas também pode introduzir expressões específicas da cinematografia, tais como fotografia, enquadramentos, movimentos de câmera e artifícios de montagem. Idealmente, a AD amplia as possibilidades de interação dos espectadores com a obra audiovisual e seu contexto, e dos espectadores entre si, enquanto participantes de uma experiência partilhada, com efeitos potencialmente estéticos. A AD procura municiar o receptor para que ele consiga compor um cenário significativo, em seus próprios termos. Para isso, ela deve trabalhar a matéria visual de maneira que possa ser reelaborada, como algo mais familiar por pessoas que não têm (ou não têm mais) um contato direto e pleno com ela. Como diz César Guimarães (2006):

“... a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível. Como resposta a uma ‘coerção acontecimental’, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar.” (GUIMARÃES, 2006, p.5)

O Cinema – campo que orbita em volta da imagem e da ideia de imagem - é, a princípio, um objeto problemático para quem não tem a percepção ótica dessas imagens. Para gerar essa “mobilização multidimensional”, é preciso que haja alguma ancoragem no quadro de referências familiares dos espectadores com deficiência visual. Seria a audiodescrição capaz de apresentar esses objetos estranhos, permitindo sua integração ao quadro de referências já existentes? Que estratégias ela adotaria nesse sentido?

Desde seu início, a presente pesquisa se propôs a investigar como seriam os processos de percepção e entendimento de obras cinematográficas audiodescritas, por espectadores com DV. À medida que as leituras avançavam, percebemos que simplesmente saber se determinada pessoa compreendera o enredo básico de um filme (ou seja, se saberia responder às perguntas básicas da narrativa: *quem?*, *onde?* e *quando?*) poderia não ser o suficiente para entender a relação estabelecida entre esse público específico e a obra (e menos ainda com o Cinema), através da mediação da AD. Para irmos mais a fundo, teríamos que conciliar uma análise das obras e dos temas relevantes (Cinema e audiodescrição), mas também considerar o processo interacional envolvido. No caso, esse processo estaria relacionado à experiência da espectadorialidade cinematográfica, que diz respeito ao modo como o espectador é chamado a se relacionar com determinado filme e à postura que ele adota a partir dessa implicação. As sensações e afetos despertados, o nível de identificação com o universo e os personagens apresentados, o domínio do repertório expressivo cinematográfico (e consequentemente, a

capacidade de estabelecer relações entre filmes) impactam enormemente a maneira de receber e significar um filme. Tomando a experiência do espectador de Cinema como ponto de partida, é pertinente então situá-la dentro o universo de experiências possíveis.

Kant (1980) nos diz que todo o conhecimento é precedido pela experiência, associada, em termos gerais, à percepção sensível de determinado objeto. O conhecimento da experiência não partiria do objeto em si, mas seria engendrado a partir da relação do sujeito com o objeto. De acordo com o filósofo, no entanto, o conhecimento não poderia ser concluído somente a partir dos princípios empíricos da experiência. As condições e limites do estabelecimento desta estariam atrelados a termos que não se originariam diretamente da experiência: as formas *a priori* da intuição (espaço e tempo) e os conceitos de entendimento puro ou categorias. Os limites do conhecimento da experiência estariam determinados pelo ponto central de observação do sujeito, em relação aos objetos. A realidade essencial do mundo seria, assim, possível de ser pensada mas, no fundo, incognoscível.

Apesar de compartilhar a noção de que pode se conhecer um fenômeno, mas não a realidade, a Fenomenologia de Merleau-Ponty questiona pelo menos dois pontos da concepção kantiana. Primeiramente, a postura fenomenológica postula que a percepção do mundo independe de categorias anteriores. Segundo Josgrilberg:

A percepção, é importante notar, precede qualquer atividade categorial. Sendo assim, a ciência, bem como a linguagem e a cultura, é apenas uma *expressão segunda* dessa relação fundadora' (Merleau-Ponty, 1966, p. III). Uma criança, por exemplo, percebe o mundo antes de organizá-lo em categorias ou por uma linguagem constituída. Assim sendo, o mundo se revela para o sujeito que se dirige ao mundo. (JOSGRILBERG, 2006, p.224)

Peirce também se aproxima dessa posição ao afirmar que “(...) em filosofia não existe uma arte observacional especial, e não existe conhecimento adquirido anteriormente à luz do qual a experiência é interpretada. A interpretação em si mesma é experiência [...] Em filosofia, a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver...” (CP 7.527)². Parece tentador associar a instância do sensível à categoria peirceana da Primeiridade, que se relaciona às noções pré-reflexivas de sensação e sentimento, mas como ela expressa uma qualidade, um potencial momentâneo, parece ser escorregadia demais para ser capturada. Porém, essa dificuldade talvez seja decorrente da insistência em tratar o sensível como um tipo de conhecimento

²As referências são citadas da forma usual, em relação à obra de Peirce. O primeiro número corresponde ao volume da obra, e o segundo corresponde ao parágrafo em questão. A sigla CP se refere aos Collected Papers.

confuso, muito diverso do pensamento racional. Essa dualidade cartesiana entre corpo e mente presente no pensamento de Kant, ainda persiste nos dias atuais.

Segundo esse modelo, o corpo receberia diretamente os dados sensíveis, que seriam então processados - analisados, classificados e ordenados - pela mente. Essa posição desconsidera a possibilidade do corpo em si ser criador de sentido. Para Merleau Ponty :

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele. Nós só retiramos a síntese do corpo objetivo para atribuí-la ao corpo fenomenal, quer dizer, ao corpo enquanto ele projeta em torno de si um certo "meio", enquanto suas "partes" se conhecem dinamicamente umas às outras, e seus receptores se dispõem de maneira a tornar possível, por sua sinergia, a percepção do objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 312)

Muito influenciados pela Fenomenologia, os biólogos Maturana e Varela (1995) corroboram a posição de que a cognição emerge da corporeidade, e de que a mente não está localizada fora do corpo, e nem mesmo em uma parte específica dele. Segundo os autores:

Percepção e pensamento são o mesmo no sistema nervoso; por isso não tem sentido falar de espírito versus matéria, ou idéias versus corpo: todas essas dimensões da experiência são o mesmo no sistema nervoso; noutras palavras, são operacionalmente indiferenciáveis.” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 43-44).

Se pensarmos na questão da deficiência visual, partindo das premissas de que a experiência precede o conhecimento e de que a cognição emerge da corporeidade, percebemos como é complicado conceber a experiência da deficiência, de modo generalizante, pois tanto as experiências pessoais quanto as condições dos corpos são singulares.

(...) pode-se concluir que se torna mais adequado estudar como as experiências se tornam incapacitadoras do que tentar radiografar a experiência da deficiência visual, até porque ela é mais plural e diversa do que pode parecer. Desse modo, a pessoa com deficiência deixa de ser um objeto de estudo isolado e dissecado e o foco passa a ser suas experiências de interação com o mundo – com as coisas, pessoas, o meio etc. – e os fatores que tornam essas experiências in/capacitadoras. (VIGATA, 2016, p.41)

Partimos, então, do princípio que não existe uma experiência da deficiência visual, mas uma infinidade delas, que se tangenciam em alguns pontos e se afastam em outros.

A experiência da cegueira é única para cada indivíduo. Assim, aqueles clichês que se desenvolveram ao longo da cultura, de que pessoas cegas normalmente preferem o rádio à televisão, ou que geralmente os cegos têm tendência para a música, nem sempre encontram expressão de verdade na realidade. Os modelos de

consumo da cultura por pessoas cegas, suas preferências, seus gostos, são tão variados quanto à experiência de cada um com respeito à sua cegueira. (BELARMINO, 2010, p.199)

Isso não significa, porém que não haja elos que conectem esses indivíduos de algum modo. Felipe Mianes comenta:

A cultura e alguns modos de vida de cegos e pessoas com baixa visão se tornaram importantes elementos de identificação. Um exemplo disso são os cães-guia, que mais do que um recurso de acessibilidade, são um símbolo de identificação para as pessoas com deficiência visual. (MIANES, 2015, p.49)

Na prática, esses elementos podem ser marcadores da deficiência visual tanto para os videntes (além do cão-guia, podemos pensar também na bengala, nos óculos escuros e em alguns aspectos físicos, como as manchas esbranquiçadas e opacas, típicas de catarata) como para outras pessoas com DV (que escutam o som característico da bengala, por exemplo). Podemos incluir entre esses marcadores também a AD, que pode possibilitar o reconhecimento visual dos usuários (através do fone de ouvido, geralmente usado), mas também estimula o agrupamento dos mesmos no momento da recepção (eles tendem a ficar mais próximos) e permite o compartilhamento de uma situação de recepção, diversa, em muitos aspectos, daquela dos participantes videntes. Como afirma Felipe Mianes: “Creio que essa rede que se constrói, além de formar um público que consome esses produtos, e que os fazem circular, tem a capacidade de estabelecer relações de identificação, de união grupal, e por que não dizer, de marcas de identificação”. (MIANES, 2015, p.101).

O compartilhamento da experiência é o que permite ter um afastamento necessário (pois podemos “emprestar” o ponto de vista de outros) para elaborar a experiência de maneira mais complexa e se apropriar dela.

Sem uma comunidade com a qual compartilhar nossos hábitos abduativos e sem uma comunicação interpessoal, não teríamos como estabelecer nenhum tipo de objetividade experiencial. Desse modo, a experiência se dá no interior do sujeito em sua relação com o mundo exterior, não sendo possível prescindir de nenhum deles. Peirce reconhece um elemento pré-reflexivo e imediato na experiência (Erlebnis), mas a inteligibilidade e comunicabilidade da experiência (Erfahrung) são imprescindíveis. (VIGATA, 2016, p.80)

No caso da experiência da deficiência visual, esse “elemento pré-reflexivo e imediato”, está ligado à experiência corporal. Evgen Bacar, fotógrafo cego, entrevistado no filme *Janela da alma* (2001), sugere que:

Para além das expressões que, a título de maquilagem conceitual, designam o corpo deficiente, prefiro lançar a hipótese de que o corpo deficiente decorre apenas de uma consciência do corpo um pouco mais aguda e um pouco mais dolorosa, sem poder dizê-lo, devido a toda a aparelhagem conceitual que impede esta mesma consciência de dizer sua própria visão da história. (JANELA DA ALMA, 2001)

Acreditamos que essa consciência mais aguda do corpo se deve menos a uma percepção subjetiva, e mais à confrontação com uma sociedade que pensa a deficiência quase sempre em termos de um estigma ou de uma falta.³ E, de forma geral, a percepção da falta, enfraquecimento ou desaparecimento de um elemento pressuposto como necessário (no caso, a visão) se torna imediatamente uma questão. Num nível pessoal, essa falta pode continuar sendo o fator central da questão da deficiência ou pode acabar sendo repensada em termos mais amplos (a partir de uma perspectiva não setORIZADA da percepção, mas pensada a partir do corpo como um todo).

Até agora, estamos pensando a deficiência a partir da consciência dos indivíduos que se relacionam com ela, mas é importante considerar o modo como ela é entendida pela sociedade, pois isso influencia não só a auto-percepção dessas pessoas, mas impacta suas práticas e o modo como elas se relacionam com o mundo à sua volta (e, naturalmente, o modo como esse mundo responde).

Podemos pensar o tratamento dado à deficiência (em geral), a partir de alguns modelos. Embora cada modelo tenha sido predominante em determinadas épocas, isso não significa que, nos momentos de transição, os modelos anteriores desapareçam. Eles coexistem, e por vezes, podem até se combinar.

O primeiro foi o da “prescindência” e dominou desde a Antiguidade até os primórdios da Modernidade. Em linhas gerais, se caracterizava pela visão de que as pessoas com deficiência estavam pagando por algum castigo divino, o que as tornava prescindíveis para a sociedade e eram tidas como almas perdidas por uma decisão suprema e irrevogável. (VIGATA, 2016, p.32)

Apesar de repreensível, essa posição ainda se faz presente, de algumas formas. Obviamente não se defendem mais soluções extremas, como o sacrifício dessas pessoas (pelo menos não no mundo ocidental contemporâneo e globalizado). Não é raro, porém, que elas permaneçam isoladas, alijadas, em maior ou menor grau, do convívio social (especialmente, quando as limitações da deficiência são agravadas por limitações socioeconômicas).

³ Em uma conversa, um amigo com deficiência visual comentou que só se deu conta da sua condição de deficiente aos 7 anos, quando ingressou na escola e passou a conviver com colegas videntes.

O segundo Modelo compartilha com o primeiro uma percepção bastante negativa da deficiência. Não a associa a algo maligno, mas conserva o aspecto fatalista: por esse viés, não há grandes perspectivas para as pessoas com deficiência, mas é possível ajudá-las a ter uma vida razoavelmente confortável. O Modelo caritativo ainda persiste em muitas situações, especialmente as ligadas a instituições religiosas.

O terceiro Modelo se firmou após a Primeira Grande Guerra, que forçou a Europa e o mundo a lidar com uma enorme quantidade de indivíduos com alguma deficiência (que haviam sido amputados, tinham perdido a visão ou audição ou haviam perdido os movimentos do corpo, em algum grau). Nessas circunstâncias, a deficiência passou a ser encarada como falta, como algo a ser corrigido de modo a aproximar o indivíduo, o máximo possível, dos padrões de normalidade. Embora essa perspectiva possa ser um tanto estreita (ao tomar como referência um padrão de normalidade restrito), ela foi, e ainda é, importante porque permitiu a elaboração de diversos programas de reabilitação, que efetivamente podem melhorar a qualidade de vida de pessoas com deficiência.

O paradigma subsequente foi moldado pelo Modelo Social, surgido em fins do século XX. De acordo com Diniz:

Com o modelo social, a deficiência passou a ser compreendida como uma experiência de desigualdade compartilhada por pessoas com diferentes tipos de impedimentos: não são cegos, surdos ou lesados medulares em suas particularidades corporais, mas pessoas com impedimentos, discriminadas e oprimidas pela cultura da normalidade. Assim como há uma diversidade de contornos para os corpos, há uma multiplicidade de formas de habitar um corpo com impedimentos. Foi nessa aproximação dos estudos sobre deficiência dos estudos culturalistas que o conceito de opressão ganhou legitimidade argumentativa: a despeito das diferenças ontológicas impostas por cada impedimento de natureza física, intelectual ou sensorial, a experiência do corpo com impedimentos é discriminada pela cultura da normalidade. (DINIZ, 2009, p.69)

Diniz ainda acrescenta que essa perspectiva introduziu uma distinção entre um modo de ver a deficiência a partir da limitação física, que seria pessoal e singular (associada ao termo *impairment*, em Inglês), e a partir da experiência social e histórica da deficiência (associada ao termo *disability*). É interessante notar que esse Modelo ganhou contornos diferentes em diversos locais.

Além de se desenvolver na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, o modelo social da deficiência se formou em outros países da Europa com peculiaridades específicas. Tom Shakespeare (2006, p. 197) identifica uma família de explicações sociais da deficiência, em função de sua origem: na América do Norte, usa-se a terminologia associada aos direitos humanos e aos grupos minoritários; nos países nórdicos,

segue-se o modelo relacional; na Grã-Bretanha, o foco é colocado na exclusão social. (VIGATA, 2016, p.33)

O Modelo baseado em Direitos seria então uma derivação dessa perspectiva mais ampla. Como afirma Mayer, “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.” (MAYER, 2012, p.30).

Esse modelo é particularmente relevante para a presente pesquisa porque foi principalmente através da adoção de leis e políticas públicas que a audiodescrição tomou um grande impulso no Brasil. Atualmente, o decreto 5296/2004— que regulamenta a lei 10.098, institui a transmissão de seis horas semanais de programação audiodescrita, nos canais “abertos” de televisão, com previsão de aumentar o número de horas ao longo dos anos. A Instrução Normativa 116, publicada em 2014, prevê a inclusão do recurso de acessibilidade em todas as produções financiadas pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema). Outra Instrução Normativa da ANCINE, de número 128, aprovada no fim de 2016, determina que as Salas de cinema comerciais têm dois anos para se adequarem à exibição de filmes com recursos de acessibilidade (como audiodescrição, Closed Captions, janelas de LIBRAS). Esse processo paulatino de implementação da AD também foi, em parte, responsável, pelo grande impulso que a pesquisa acadêmica relativa a esse tópico tomou no Brasil, nos últimos 10 anos.

Entre os grupos de pesquisa sobre o tema, está o do Projeto *Cinema ao Pé do Ouvido (CPO)*, da PUC-Minas, surgido, em 2011, como um desdobramento da pesquisa de Mestrado de Flavia Mayer, sob orientação do Prof. Julio Pinto, e ligado à Pró-Reitoria de extensão (PROEX) da Universidade. O Projeto, do qual participei entre 2013 e 2016⁴, propunha uma abordagem teórica e exploratória acerca da AD e assuntos afins. A experiência prática e a investigação de aspectos conceituais e aplicados despertaram o desejo de prosseguir e aprofundar as muitas discussões geradas no grupo de pesquisa e na relação com o grupo de recepção.

Com o ingresso no Mestrado, pude me dedicar com mais afinco às investigações teóricas, e me atualizar em relação ao campo de pesquisa em AD. Na presente pesquisa, me propus a continuar o estudo acerca do Cinema, que gera um material riquíssimo para análise,

⁴Após uma breve interrupção, o grupo de pesquisa retomou as atividades em um outro Projeto, apoiado pela PUC-Minas, no segundo semestre de 2016. A proposta é reunir material, propor novos estudos e articular diálogos com outros pesquisadores, para a elaboração de um livro sobre o atual panorama da pesquisa em AD no país.

e manter o foco na recepção. Mesmo que estudos de recepção não sejam raros na pesquisa em AD, creio que uma abordagem centrada na experiência da recepção (que leve em conta os aspectos sensíveis, interacionais e comunicacionais) e não na transmissão de informações, pode nos dar uma perspectiva mais ampla e indicar novas possibilidades para pensar a AD, em relação a seu público potencial.

Tendo isso em conta, além da discussão teórica acerca de conceitos-chave, esse trabalho objetiva explorar, através da pesquisa de recepção, as relações e os deslocamentos estabelecidos e compartilhados pelos espectadores com deficiência visual com as obras audiodescritas em termos de percepção, compreensão e vinculação afetiva à diegese, ao discurso fílmico e ao universo fílmico/cinematográfico, além de identificar e analisar os mecanismos de engajamento e tensionamento espectral, apresentados na audiodescrição dos filmes.

A dissertação se organiza em torno do que consideramos as três instâncias fundamentais da experiência que, embora profundamente imbricadas, serão analisadas separadamente, por motivos didáticos. Buscando uma correspondência não estrita com os elementos da consciência de Peirce, podemos dizer que a primeira instância, o *sentir*, se liga à Primeiridade, ao sentimento/consciência das qualidades do objeto da experiência. Sendo assim, envolve a corporeidade, a apreensão pelos sentidos perceptuais e os afetos. A segunda instância, o *compartilhar*, está relacionada à Secundidade, ao reconhecimento de um *fora* e o estabelecimento de uma relação com ele. Dessa maneira, trata da dimensão relacional incorporada individualmente pelos participantes, da circulação dos sentidos e afetos no momento mesmo da experiência e na constituição de universos partilhados. A terceira instância, o *significar*, se conecta à noção de Terceiridade, à uma síntese, que gera algo novo a partir da experiência. Diz respeito ao conhecimento gerado na interlocução entre sujeitos e objetos da experiência e à própria comunicação da experiência, ou seja, ao modo como objetivamos a experiência, para poder compartilhá-la com os outros.

O desenvolvimento da dissertação obedece a uma estrutura integrada por quatro capítulos. O primeiro capítulo explora a noção de experiência e os conceitos a ela relacionados. Na dimensão pessoal, abordamos as formas como a percepção/pensamento é estruturada a partir das relações entre o indivíduo, e o meio. Nesse ponto, nos baseamos principalmente na fenomenologia de Merleau-Ponty, em Maturana (noção de autopoiese), Varela (com o conceito de enação) e Zlatev. Pesquisadores da área de Neurociências, como Antônio Damásio (e sua noção de “representação disposicional”), Oliver Sacks (que aborda muitos

casos relacionados à deficiência visual) e outros mais atuais auxiliam a compreender alguns processos perceptivos e cognitivos a partir das atividades neurais a eles relacionados.

Num outro âmbito, também discutimos as noções de experiência (individual e coletiva) e comunicação da experiência encontradas em Peirce, Dewey e Benjamin. A partir daí, exploramos as possibilidades da experiência estética como abertura ao sensível (Kant), como forma de expressão (Merleau-Ponty), como poética para a vida (Flusser) ou como questão política (Rancière).

Enfim, abordamos a experiência a partir das três instâncias propostas. Em relação ao sentir, discutimos questões relacionadas à percepção, atenção e memória e às possibilidades relativas a cada modalidade sensorial (a visão, a audição, o sistema tátil-cinestésico e outros sentidos). Na categoria compartilhar, tratamos de conceitos como público, comunidade interpretativa (Fish), circulação, capital simbólico (Bourdieu) e identidade, e retomamos a noção de “partilha do sensível” de Rancière. Quanto à instância da significação, analisamos a questão da autoria, as estratégias textuais e modos de leitura, tal como abordados por Eco, Barthes, Bakhtin, entre outros, a noção de linguagem como jogo, de Wittgenstein e alguns princípios da Semiótica de Peirce.

O segundo capítulo, “Sobre o Cinema”, também está estruturado a partir das dimensões do sentir, do compartilhar e do significar. Na instância do sentir, abordamos a questão da corporeidade na situação de recepção, ligada ao prazer do anonimato, à sensação de pertencimento a um público, e à passividade, que permite a liberação do imaginário. Também tratamos da atenção bipartida do espectador (ao mesmo tempo ativa e flutuante), do conceito de impressão de realidade, tal como abordado por Metz, das noções de projeção e identificação, discutidas por Baudry, Mulvey e Morin e das diferenças entre percepção diegética e espectral.

Posteriormente, fazemos uma relação com as modalidades sensoriais tratadas no primeiro capítulo e discutimos as relações da imagem, do som e de outros sentidos no Cinema. Em relação à imagem do Cinema, discutimos sua especificidade e o modo como ela pode ser significada, a partir de qualidades dela mesma, a do seu sentido denotado ou de sua relação com a diegese, com o universo ficcional, que envolve a narrativa. Procuramos também debater as possíveis funções do som (diálogos, música, efeitos sonoros, locução, etc) no Cinema e as suas diversas articulações com a Imagem. Em relação aos outros sentidos, pensamos nas possibilidades do Cinema evocar sensações complexas, que poderiam potencializar o sentimento de presença do espectador, e também em outras lógicas de organização da visualidade, como a visualidade háptica, proposta por Deleuze.

Em relação à dimensão do compartilhar, discutimos o Cinema como prática social, os diferentes contextos de recepção e circulação, e a influência do Cinema na conformação do imaginário coletivo. Na dimensão do significar, partimos dos diferentes modos de compreender o Cinema, a influência da narrativa, da montagem e dos recursos expressivos. Abordamos a Grande Sintagmática de Metz, na qual a narrativa precede a organização das imagens e a confrontamos com a posição de Deleuze, de que as relações nas e entre as imagens criam a narrativa de forma orgânica.

O terceiro capítulo apresenta a audiodescrição, explica o seu processo de elaboração e suas possibilidades de aplicação. É traçado um panorama histórico da prática e da pesquisa da AD no Brasil e no Mundo. Posteriormente, vários aspectos relativos a etapas da AD (roteiro, locução, edição e consultoria) são abordados, a partir de uma articulação entre discussões geradas no Projeto CPO e diversas pesquisas. Nesse capítulo, também procuramos delinear nosso conceito de audiodescrição, de forma a enfatizar o potencial expressivo e comunicativo da AD.

No quarto e último capítulo, discutimos a experiência da recepção do Cinema audiodescrito. Discorremos sobre a experiência do Projeto CPO e apresentamos o estudo de recepção, feito no âmbito dessa pesquisa, a partir de quatro filmes de curta metragem, com AD. A partir de dados recolhidos dos debates realizados tanto no Projeto CPO, quanto no estudo de recepção, analisamos aspectos referentes às dimensões do sentir (percepção da imagem e do som pela AD, percepção do tempo e espaço, questões de identificação), compartilhar (referências socioculturais, audiovisuais e influência de questões identitárias), e significar (intenção, contexto e limites de interpretação).

2 SOBRE A EXPERIÊNCIA

Se a experiência parte da corporeidade, como foi dito anteriormente, o que lhe confere estrutura é a linguagem. De acordo com Lima, o objetivo de Walter Benjamin, em um momento mais otimista de sua vida, anterior à concepção de pauperização da experiência seria:

Definir a experiência sem se referenciar necessariamente ao acontecimento sensível ou à síntese entendimento-sensibilidade, mas defini-la precisamente como um “símbolo único” de tudo o que formou o conhecimento, cuja estruturação é linguística. (LIMA 2013, p.461)

Segundo Benjamin, “(...) Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual”. (BENJAMIN, 2011, p. 51). Contudo, nem todo o conteúdo espiritual seria comunicável através da linguagem e por isso, seria impossível ter acesso à realidade em si. Em outras palavras, alguns aspectos das coisas não poderiam integrar o leque de experiências possíveis.

Dentro das experiências possíveis, esse percurso linguístico nem sempre é marcado por um caminho linear e cumulativo.

O movimento do pensamento remete ao movimento da metáfora, em um fazer desfazer lúdico e figurativo; dá-se visibilidade ao invisível, comunica-se o não comunicável, atualiza-se o já dito. Benjamin dizia que a criança entra nas palavras como quem entra em cavernas, criando caminhos estranhos em um universo a ser explorado. Algo parecido com o percurso dos poetas, dos artistas ou dos cineastas quando penetram na linguagem, criando seus caminhos, suas errâncias, suas obras, suas montagens, estabelecendo uma relação com o tempo que não é, necessariamente, aquela do tempo linear, cronológico, homogêneo e vazio. (PIRES, 2014,p.824)

Agamben também recorre a essa analogia com a postura infantil frente à linguagem, ao propor uma definição de infância como um lugar entre a experiência e a linguagem, onde “os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autoreferencialidade” (AGAMBEN, 2005, p. 12). Para o autor, a experiência autêntica iria em direção a essa infância que, como na psicanálise, está ligada ao inconsciente, ou seja, indica uma exteriorização do sujeito. Nesse sentido, a experiência seria necessariamente um processo de criação.

Merleau-Ponty se aproxima dessa posição ao dizer que a significação é como um desentranhamento do sentido no cerne do objeto, algo que ele próprio nos ensina a desvendar. Segundo o autor:

A operação de expressão, quando ela acontece, não deixa ao leitor e ao próprio escritor um auxílio à memória, mas faz existir a significação como uma coisa no coração mesmo do texto [...] ela abre um novo campo ou uma nova dimensão à nossa experiência (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Essa abertura de uma nova dimensão da experiência, embora nem sempre seja radical, promove um deslocamento, mesmo que temporário, do sujeito. De acordo com Bondia,

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (BONDIA, 2002, p.24)

Em todas as concepções acima, o aspecto relacional da experiência fica evidente, seja entre o sujeito e o objeto, o sujeito e o ambiente ou entre os sujeitos participantes. Nesse sentido, compreendemos o que Queré chamou de caráter impessoal da experiência, que distribui o peso da experiência entre suas instâncias, que se afetam mutuamente. Ou seja, o sujeito não poderia definir o tom da experiência a priori, ele estaria numa posição intermediária entre a atividade e a passividade, num estado de receptividade disponível. A personalização da experiência ocorreria ao longo do processo interacional. Então, se a experiência é impessoal, o saber da experiência é singular, contingente e subjetivo. Como diz Salgado: “Nessa operação de agir e padecer, os indivíduos interpretam e se apropriam dos sentidos negociados. Desse modo, a experiência se torna própria ao sujeito, que pode, então, descrevê-la como ‘minha’ experiência.” (SALGADO, 2012, pp.85-86). Essa apropriação da experiência também envolve a delimitação do sujeito na experiência, dependente da sua relação com seus outros “mins”. Como explica Pinto:

O *eu* é uma sensação de *mim*. O *mim* é o símbolo indicial do *eu* e constitui aquele conjunto de experiências passadas que está no lugar de um *eu* inefável e apenas vislumbrável através dos *mins* históricos. Em outras palavras, o *eu* se manifesta por vias do *mim*, sua imagem, entidade visível, símbolo indicial e, muitas vezes, também icônico. (PINTO, 2009, p. 44)

A identidade, o *mim* visível, se torna manifesta através de práticas, de narrativas biográficas mais ou menos controláveis pelo sujeito.

O ato de 'escolher' uma identidade também faz parte dessas intencionalidades, e por isso mesmo, não se pode dizer que essa opção é uma escolha unicamente do 'eu', mas que faz parte desse conjunto de ações. Saber quem eu sou e o que quero que os outros saibam que eu sou é fundamental para estabelecer essa relação consigo e com os outros. (MIANES, 2015, p.64-65)

A constituição dessa entidade mais ou menos fixa do *mim* é o que possibilita a posterior comunicação da experiência. O modo de comunicação e o universo simbólico compartilhado pelo grupo engajado nessa atividade estão relacionados a um tipo de experiência ligada à coletividade e a um sentido histórico, definido por um passado e um potencial futuro comuns.

De acordo com Benjamin, essa modalidade de experiência, chamada *erfahrung* “(...) é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (1994, p. (105)). A narração, nesse registro, não só entrelaça os momentos da experiência e da comunicação, como convida o ouvinte a tomar parte no processo, sugerindo novos caminhos. Ela conciliaria uma forma de tornar o estranho próximo e um jeito de enxergar o familiar com novos olhos, conforme Benjamin nos diz, em sua analogia com o sistema corporativo medieval:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro”. (...) No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIM, 1994, p.198-199).

Apesar de diagnosticar a decadência da narrativa tradicional, decorrente da fragilização da vida coletiva e do questionamento da autoridade da experiência (naturalmente, muito influenciados pelo contexto das guerras mundiais), Benjamin parece enxergar traços do seu “não-acabamento essencial”, em algumas novas formas de narrativa como o cinema, a fotografia e a arte moderna (o que poderia ser um vislumbre da noção de “obra aberta”, tal como definido por Umberto Eco).

No entanto, de acordo com o autor, a modernidade parece privilegiar mesmo outro tipo de experiência, a *erlebnis*, que seria mais bem traduzida como vivência, e que “pressupõe a presença viva e o testemunho ocular a um evento. (...) Conjuga a fugacidade do

evento e a duração do testemunho, a singularidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite.”(MEINERZ, 2008, p.17-18). Os tempos modernos teriam levado a *erlebnis* ao limite, transformando-a em experiência de choque (*Chockerlebnis*), que produz informações e sensações em profusão, sem, no entanto, dar um sentido ou direcionamento aos mesmos. De acordo com Meinerz:

Por questão de sobrevivência, não temos tempo nem espaço para degluti-las (...) Portanto, abrandados e polidos pelo consciente, os choques não se fixam na memória profunda, são acervo das lembranças conscientes tornando-se, segundo Benjamin, estéreis para a experiência poética.((MEINERZ, 2008, pp.46-47)

Poderíamos dizer que esse processo é o que marca a experiência comum e cotidiana, aquela que a memória se encarrega de apagar quase que imediatamente. Porém, Dewey ressalta que, dentro da modalidade de experiência vivida, existe a experiência qualquer e a experiência singular (que ele chama de *uma experiência*), que se caracteriza por ser um processo integral, com uma qualidade unificadora, mas não reducionista, e um ritmo próprio (diferente da estagnação e do fluxo contínuo). Segundo ele:

Por causa da fusão contínua, não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos quando temos uma experiência *singular*. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento. Resumem aquilo por que se passou e impedem sua dissipação e sua evaporação displicente. A aceleração contínua é esbaforida e impede que as partes adquiram distinção. Em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo - tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla contínuos, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume. (DEWEY, 2010, p. 11-112)

Peirce não faz essa distinção entre as modalidades de experiência. “Do ponto de vista peirceano, sem novidade não há experiência, mas hábitos. A experiência surge quando nos tornamos cientes da existência de um outro que nos tira do estado de inércia e nos insta a agir para recuperar a calma.” (VIGATA, 2016., p. 89)

Levando em conta as concepções já abordadas, buscaremos delinear nossa própria definição de experiência. Considerando alguns pontos-chave, vamos dizer que a experiência é um processo essencialmente sensível, que, a partir de alguma perturbação exterior, produz um deslocamento dos sujeitos envolvidos que, ao buscarem recuperar o equilíbrio, se apropriam e significam a experiência em seus próprios termos.

Como concordamos com Dewey que o traço estético é “o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente

completa.⁵(2010, p.125), então podemos dizer que toda experiência completa tem um potencial estético, que será ou não desenvolvido, dependendo das condições do seu desenrolar. Flusser diz que a estética estrutura nosso mundo, que seria uma espécie de poética para a vida. Segundo o autor:

Onde não há modelo estético, nós estamos ‘anestesiados’, nós não temos experiência nenhuma. Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é a nossa maneira de viver no real. Nisso somos diferentes de outros animais. Nosso mundo é uma “Lebenswelt”, (um mundo de vida humana) graças à arte, e não somente uma “Umwelt”, (um sistema ecológico). A arte é nosso programa para a experiência da realidade, nós somos computadores estéticos. (FLUSSER, 2011, p. 10)

O que ocorreria na experiência estética seria uma potencialização daquele estado de receptividade disponível, relacionado a uma postura desinteressada que, de acordo com uma perspectiva kantiana:

(...) reside na suspensão dos juízos explicativos que o sujeito poderia proferir ante a coisa ou o acontecimento que vive, de modo que possa colocar-se em uma posição de vulnerabilidade ao seu efeito. O juízo estético, nesse sentido, refere-se não propriamente a um objeto ou acontecimento, puramente, mas ao sentimento que esse objeto ou acontecimento produz no sujeito. (PEREIRA, 2012, 186)

Em Kant o que está em jogo não é somente a sensibilidade, mas também (e principalmente) a afetação do sujeito, manifesta no juízo do gosto. Segundo o filósofo, os sentimentos exortados pela experiência estética poderiam se filiar às dimensões do Belo ou do Sublime. O Belo seria experimentado como uma percepção da harmonia entre a razão (que produz e articula conceitos) e a imaginação (que apreende e sintetiza, a partir de dados sensíveis), enquanto o Sublime seria evocado por uma tensão entre essas duas instâncias. Por ser informe e demasiadamente grande, o Sublime escapa da imaginação, “concerne somente às ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.” (KANT, 2005, p.91).

Já Merleau-Ponty imbui a atitude estética não só de uma abertura ao sensível e à sensação, mas também de um movimento expressivo, vinculado à exploração de possibilidades linguísticas. Segundo Nóbrega:

⁵Para Dewey (2010), experiência completa é aquela que se move num ritmo determinado, que promove uma integração entre as partes e ruma em direção a uma espécie de consumação, que já é prenhe ao longo de todo o processo.

A sensibilidade estética é um desdobramento da análise perceptiva de Merleau-Ponty, considerando os aspectos do corpo, do movimento e do sensível como configuração da corporeidade e da percepção como criação e expressão da linguagem; considerando as referências feitas pelo filósofo às artes, especialmente à pintura, como possibilidade de se ampliar a linguagem, de aproximá-la da vida do homem e de seu corpo. (NÓBREGA 2008, 143)

Embora o criador imprima um valor expressivo ao objeto criado, esse só se torna um objeto estético na medida em que é assim consagrado na e pela percepção, que busca “a verdade do objeto, assim como ela é dada imediatamente no sensível. O espectador, que é todo olhos e todo ouvidos, entrega-se sem reservas à epifania do objeto” (DUFRENNE, 1998, p. (80).

Quando essa epifania se realiza, forma e conteúdo se entrelaçam e a matéria é tomada pela substância expressiva que:

(...) confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos — a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor — de sua existência empírica e os arrebatava para um outro mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248)

Deleuze se aproxima dessa ideia ao dizer que:

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem. (DELEUZE, 1992, p.227)

Dewey não opõe o pensamento intelectual ao estético, mas diferencia o último justamente pela tendência de incorporação do pensamento no objeto. Segundo o autor, “(...) o artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem diretamente com este”. (2010, p.76). Para Dewey, uma compreensão do estético deveria se iniciar justamente nos momentos em que ele, ainda incipiente, se insinua na experiência comum e concreta, quando a linguagem da arte começa a balbuciar algo ainda ininteligível, mas já expressivo. (2010, pp.61-62)

Esse momento de revelação, contudo, não encerra a experiência. A objetivação expressiva e o compartilhamento seriam essenciais para a sua efetivação como experiência estética. Talvez seja nesse sentido que Benjamin caminha, ao apostar na emancipação da obra de arte em relação à sua função ritual (relacionada à sua aura), como forma de estabelecer, ao

mesmo tempo, um vínculo mais próximo, (o que a tornaria mais permeável à interpretação e apropriação) e um lugar simbólico compartilhado entre os leitores da obra. Para o autor, eram essas características, relacionadas às virtudes da narração tradicional, que tornavam o Cinema um campo de novas potenciais estéticos. Como ele diz:

À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1983, p.179).

Retomando a posição de Flusser, que postula que a arte funciona como um programa, um sistema modelo para nossas experiências ordinárias, podemos dizer que a experiência estética, apesar de contingente (pois, mesmo na era da reprodutibilidade técnica, o processo sempre mantém sua singularidade), contém algo de essencial, algo que tende ao universal. A aparentemente óbvia associação entre juventude e rebeldia está calcada em uma estética cinematográfica, nossa ideia de amor romântico está profundamente relacionada a exemplos literários.

Essa estreita aproximação entre vida e arte, segundo Rancière, é própria do regime estético da arte, que se afasta dos regimes ético e representativo, pois “(...) afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade”. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, p.34). O autor diz que essa relação pode se dar em três cenários diferentes. No primeiro, a arte torna-se vida, ou seja, a arte assume uma missão didática, como guia para a transformação do espaço político e para a constituição de um novo mundo comum. No segundo, em que a vida torna-se arte, a arte é transformada em questão política e é delimitada pelas condições concretas e históricas da experiência estética. No terceiro cenário, arte e vida podem trocar suas propriedades, devido à permeabilidade de suas fronteiras e à coexistência de múltiplas temporalidades. Nessa última configuração, frequente na arte contemporânea:

As obras, naturalmente se situam no campo da arte, mas se desterritorializam pra reterritorializar a vida cotidiana com tempos e memórias percebidos de outra forma.”. (...) Experiência estética de passagem, de fluxo, de trânsito. Potência do deslocamento, que ao contrário de nos convocar para pensar apenas nos domínios da arte, nos dá novos impulsos a uma experiência estética que se faz justamente na distância que podemos tomar da obra, nos aproximando de nossos espaços e vivências cotidianas. (JESUS, 2014, p.12)

Tais deslocamentos espaciais e temporais remetem ao papel proposto por Certeau ao leitor como um caçador furtivo, que se embrenha por um espaço parcialmente desconhecido e se perde, mas descobre ou inventa caminhos. E assim:

Ele se desterritorializa, oscilando entre um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito á vista, descobre uma pista, ri, faz 'golpes', ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí suas seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social. (CERTEAU, 1998, p. 269).

A analogia com a floresta é muito pertinente se pensarmos no texto como “um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura” (BARTHES, 1988, p. 68- 69). Se ainda considerarmos o conceito de polifonia de BAKHTIN (2008), aplicável a alguns textos, onde várias “vozes” independentes dialogam ou se entrelaçam, e não há um discurso dominante e acabado, conseguimos de fato imaginar o texto como o ecossistema de uma floresta tropical, cuja integridade depende de uma rede de relações entre diversas espécies.

O leitor que se aventura numa obra, no entanto, pode contar com a orientação do texto, que organiza seus espaços, indica caminhos e prevê as reações dos indivíduos que por ali passam. Para Iser, o texto deve prever a bagagem necessária de um indivíduo (normas e condições sociais e culturais) pra sua leitura, para que haja “(...) um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto.” (COMPAGNON, 1999, p. 152). A essa estratégia textual, o autor denominou *leitor implícito*.

Ao dizer que “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (1988, p. 39), Umberto Eco, se aproxima da concepção de Iser, mas outorga um controle maior à obra. Seu conceito de leitor-modelo parece não só prever mas, de certa forma, conformar as possibilidades de leitura. O autor diz que “(...) um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – se não ‘legítimas’” (1988, p. 44), sendo que alguns textos amplificam esse universo. A obra aberta de Eco é aquela que comporta a ambiguidade e a auto reflexão, é “(...)passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO 2005, p. 40). O autor admite a possibilidade da abertura do texto ser feita à força, mas considera essa posição como um uso indevido, uma superinterpretação da obra.

Criador da Estética da Recepção, junto a Iser, Jauss também abarca a dimensão coletiva e histórica dessa relação entre os mundos do leitor, do autor e da obra. Em sua concepção, o texto deve considerar o *horizonte de expectativas* do leitor, definido

pela “compreensão prévia do gênero, da forma e da temática das obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática.” (JAUSS, 1994, p.169). Quando os horizontes de expectativa da leitura e da práxis entram em consonância na experiência concreta, a Literatura (e é possível ampliar o termo para Arte, em geral) assume uma função social.

A seguir, vamos analisar as três dimensões da experiência, citadas no princípio do capítulo. A primeira instância, a do *sensível*, nos permite investigar como se dão os processos de apreensão dos estímulos sensíveis pelos sentidos, de mobilização da atenção e da memória e de geração de afetos e, a partir disso, permite perceber diferenças relevantes entre a percepção sensível de pessoas videntes (que não têm nenhum comprometimento grave da visão) e pessoas com DV, que podem influenciar na conformação da experiência.

2.1 Sentir

2.1.1- Percepção, memória e atenção

As palavras sentir e sentido se conectam a diversos espaços semânticos, podendo se referir à apreensão de estímulos sensíveis (a consciência imediata de uma imagem, som, etc), a sensações corporais (percepção de textura, temperatura, dor, pressão, etc), a afetos elicitados e a processos de significação. De acordo com Dewey:

Cada termo se refere a uma fase e aspecto reais da vida de uma criatura orgânica, tal como a vida ocorre através dos órgãos sensoriais. (...) Os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente das ocorrências do mundo a seu redor. (DEWEY, 2010, p.88)

Ou seja, em todas as acepções, nós nos relacionamos com o mundo através dos sentidos. Nosso sentimento de ocupar um espaço e estar no tempo depende profundamente deles. O sensível é o real e é o presente (um beliscão pode ser útil para nos certificarmos da concretude de determinado momento), mas não nos dá uma noção de fluxo de tempo. O que nos fez perceber esse fluxo é a relação dele com um passado, que cria a distância necessária. O que falta ao presente em perspectiva, no entanto, é compensado pela intensidade. De acordo com Pinto, “O passado é, de acordo com a teoria semiótica, aquilo que eu consigo observar ou, para ficar no campo visual, aquilo que eu enxergo. O presente é aquilo que me aparece e que vejo, mais que enxergo.” (2010, p.07).

O que eu *vejo* (percebo) é atualizado a cada momento, criando novas configurações mais apropriadas. Segundo Ponty, (...) o próprio do percebido é admitir a ambigüidade, o "movido", é deixar-se modelar por seu contexto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.33). Ao descrever o que chama de enação, Varela descreve a relação circular em que os domínios sensorial e motor alimentam e modulam um ao outro:

Segundo Varela (1995), entender a cognição como enação significa a interligação estrita entre dois pontos: 1) a percepção é formada por ações perceptivamente guiadas e 2) o próprio sistema cognitivo emerge de esquemas sensório-motores, que capacitam a ação para que ela seja perceptivamente guiada. (KASTRUP, 1999, p.193)

O conceito de enação se aproxima da noção de autopoiese, desenvolvida por Varela e Maturana. Um sistema autopoietico se autoproduz e se autocalibra, a partir de modulações internas e de perturbações desencadeadas pelo meio externo. Maturana diz que esse é o processo primordial de manutenção da vida:

(...) constitutivamente, um sistema vivo opera sempre em congruência estrutural com o meio, e existe como tal somente na medida em que essa congruência estrutural (adaptação) for conservada. Caso contrário ele se desintegra. Nessas circunstâncias, o fenômeno conotado pela palavra percepção consiste na associação, pelo observador, das regularidades de comportamento que ele ou ela distingue no organismo observado com as condições do meio que ele ou ela vê como desencadeando essas regularidades. O observador usa tais regularidades comportamentais para caracterizar objetos perceptivos. (MATURANA, 1997, p.67)

Percebe-se, nessa concepção, que a percepção é algo que estabelece uma relação entre dois termos e, sendo assim, já é uma modalidade de significação. Tal posição se aproxima do postulado de Zlatev que, segundo Mayer:

(...) aponta que o significado/percepção (se aceitarmos que existe semiose na percepção, torna-se embaraçoso diferenciar percepção de significação) é a relação entre um organismo e seu ambiente, determinado por aspectos do valor ambiental particular guardados por aquele organismo. (MAYER; PINTO, 2013, p.2)

Aproximando todas essas concepções, temos que não só o corpo conforma relações de expressão e significado, mas essas relações também conformam o corpo (entendido numa perspectiva holística, sem separação entre físico e mental, racional e emocional). O corpo se entende e se constitui, a partir de suas experiências no mundo. Isso é particularmente importante quando se fala em pessoas com deficiência, porque as permite entender seus corpos, a partir de inúmeras possibilidades, além da deficiência, da incapacidade, da limitação.

A partir da experiência de John Hull, para quem a própria ideia do ver perdera o sentido quando ele se tornou cego, Vigata comenta:

Após essa descoberta, ele entendeu que a percepção, a qual antes ele localizava em uma parte específica do corpo, agora estava distribuída pelo corpo todo, ou seja, adquiriu uma nova consciência perceptiva baseada na corporeidade, que, sem a visão das coisas na distância, tem uma abrangência espacial restrita ao que está próximo, sendo um cheiro ou um som as principais referências para sentir a presença de objetos na distância. (VIGATA 2016, p.55)

Em uma experiência descrita por Moraes, durante os ensaios de uma peça a ser apresentada no Instituto Benjamin Constant (que atende pessoas com deficiência visual), todas as crianças demonstraram algum conhecimento a respeito do conceito *bailarina* (que seria um dos personagens da peça), menos uma menina com cegueira congênita.⁶ O grupo envolvido nos ensaios se propôs então a discutir “O que é ter um corpo-bailarina? O que pode um corpo-bailarina? (...) Como produzir um corpo-bailarina numa menina cega congênita? Como fazê-la afetar-se pelo mundo da bailarina levando-a a inventar o seu corpo-bailarina?” (MORAES, 2007, p.318) Tentou-se chegar a uma definição a partir de algumas características relacionadas pelo grupo ao corpo de bailarina, elegante, ágil e leve. Mas foi somente após algumas experiências ao perceber músicas, tatear o figurino e se movimentar junto com alguns objetos (uma bola e um balão cheio de arroz) que a menina conseguiu articular a experiência e os conceitos, para realmente corporificar o conhecimento sobre o corpo-bailarina.⁷

Do mesmo modo como a percepção influencia o processo de conceituação, os nossos conceitos também influenciam nossa percepção. Um artigo publicado na BBC (POR que..., 2016) em 2016 nos fala sobre a pesquisa do filósofo e linguista alemão Lazarus Geiger, que constatou a ausência de referências à cor azul em diversos textos antigos, incluindo o Alcorão e os *vedas* hindus (fato já atribuído anteriormente por William Ewart Gladstone à obra de Homero). O artigo aventa dois motivos pra isso. Em primeiro lugar, o azul é uma cor raramente encontrada em objetos da natureza (há poucas pedras e flores dessa cor), o que inclusive fez com que, por muito tempo, pigmentos azuis fossem raros em grande parte do

⁶ Essa experiência reforça a ideia, central no Modelo Social e no Modelo baseado em Direitos, de que a deficiência é forjada pelo ambiente. A não compreensão do conceito foi revertida, a partir do momento em que as configurações do ambiente foram alteradas, de forma a ampliar e potencializar a percepção/entendimento do universo simbólico da palavra “bailarina”, pela garota cega. É interessante notar que tal potencialização beneficiaria também às colegas videntes da menina, que teriam uma percepção multisensorial, mais rica e criativa da ideia de “bailarina”.

⁷ Durante o trabalho de audiodescrição de um espetáculo de dança, de que participei, pude observar um processo similar. Participavam do espetáculo um bailarino vidente e um ator cego. Foi feito um longo trabalho entre os dois, para que o ator conseguisse desenvolver e se apropriar da sua versão de um corpo dançante.

mundo.⁸ Depois, o céu e o mar, nossas referências mais imediatas quando pensamos na cor, além de não manterem uma tonalidade constante, também não são objetos sólidos, concretos. Assim, essa associação não é tão óbvia quanto nos parece.

Quando lemos um texto ou uma situação qualquer, fazemos inferências a partir das relações internas desse objeto lido e das possíveis conexões desse com conhecimentos, sensações e sentimentos anteriores. Podemos dizer que esse processo se relaciona com a busca da “congruência estrutural” entre indivíduo e meio, postulada pela noção de autopoiese de Maturana e também pela equação de Zlatev. Fresno explica esse processo de interrelação, que envolve a memória sensorial (SM- sensory memory), a memória de trabalho (WM- working memory) e a memória de longo prazo (LTM- long term memory), da seguinte forma:

Na abordagem de Cowan, novas informações chegam a nossos sentidos e são então transferidas para a SM para uma codificação inicial. A LTM ajuda a interpretar informações recebidas de acordo com nosso conhecimento anterior e cria uma representação significativa temporária do conteúdo que será transferida para a WM, onde será ativada no caso de ser requerida na atividade cognitiva em curso. Quando na WM, essa representação está sujeita a formar associações com outros bocados de informação que chegam depois. Depois que os necessários processos descendentes e ascendentes acontecem, o agrupamento de informações recém-processado volta para a LTM, onde vai permanecer como parte de um esquema existente ou formar um esquema novo. Claro, enquanto a WM e a LTM estão processando os dados, novos estímulos seguem atingindo nossos sentidos e o mesmo ciclo recomeça várias vezes.⁹ (FRESNO, 2014, p.116)

No caso acima citado, pode-se especular que a inclusão do termo azul na memória (coletiva) de longo prazo esteja relacionado a seu emprego nas artes plásticas, quando o azul fixado à superfície pictórica inerte permitiu a associação da cor ao mar e ao céu, criando assim uma representação temporária do conceito. Com o uso recorrente do azul associado aos mesmos objetos, as pessoas criaram um esquema facilmente recuperável da memória de longo prazo. Nesse caso, a percepção (desencadeada pelo fato da cor estar mais presente) levaria à semiose (à necessidade de delimitar um significado para aquela qualidade) que, por sua vez,

⁸ Nesse sentido, é importante considerar a variação regional. Os egípcios antigos, que fabricavam um pigmento azul à base da pedra semipreciosa lápis-lázuli, possuíam uma palavra referente à cor azul.

⁹ Tradução livre de “In Cowan’s approach, new information reaches our senses and is then moved to SM for initial encoding. LTM helps to interpret incoming information according to our prior knowledge and creates a meaningful temporary representation of the content that will be moved to WM, where it will be activated in case it is needed for the ongoing cognitive task. When in WM, this representation is subject to form associations with other pieces of information arriving later. After the necessary top-down and bottom-up processes have taken place, the newly processed cluster of information is moved back to LTM, in which it will stay either as part of an existing schema or forming a new one. Of course, while WM and LTM are processing data, new stimuli continue to reach our senses and the same cycle begins over and over again.”

apontaria novamente para a percepção (a cristalização do nome e de suas associações conforme determinada percepção).

Obviamente já existia uma percepção primária da qualidade da cor, mas a referência específica a ela dependeu da fixação da memória semântica do nome “azul” e da associação contextual através da memória episódica. A partir desse exemplo, podemos dizer que até mesmo uma qualidade tão ancorada na visão quanto a cor pode ser compreendida por pessoas com DV, através da sua associação com um nome e com um contexto (situação de ocorrência, função, simbolismo).

Tanto a memória semântica quanto a episódica são modalidades da memória explícita ou declarativa, que se relaciona a um esforço consciente de verbalização. A memória semântica é imprescindível para o desenvolvimento de conceitos (e, assim, para o nosso entendimento do mundo) e para a comunicação (que, afinal, depende de um mínimo compartilhamento de significados), enquanto a episódica é fundamental para a percepção de um devir histórico, tanto na dimensão individual quanto na coletiva.

Em relação à memória semântica, certo número de pesquisas, inclusive algumas que usam técnicas avançadas de neuroimagem, como a ressonância magnética funcional, sugerem que pessoas com deficiência visual, particularmente aquelas nascidas cegas, têm um desempenho melhor em tarefas relacionadas à memória verbal. Um estudo indica que indivíduos com cegueira congênita são mais bem sucedidos na codificação e recuperação de informações verbais e, assim, são menos suscetíveis a formação de memórias falsas. (PASQUALOTTTO; LAM; PROULX, 2013). Esse seria um grande bônus para uma parcela do público de AD (os cegos congênitos são a minoria entre as pessoas com DV), porém, como pesquisas nessa área específica ainda são escassas, e existem outros estudos que apontam para direções diferentes ou mesmo opostas, esses resultados não podem ser tomados como conclusivos.

Já a memória implícita, que não precisa ser estruturada linguisticamente, engloba a memória processual (relacionada a habilidades aprendidas e hábitos incorporados); a associativa, que pode ser relacionada a um comportamento (um cheiro que remete a uma resposta fisiológica) ou a uma relação livre entre palavras (como num *brainstorm*), e a memória de imagem. Aqui, usamos imagem¹⁰ no sentido de “representação topograficamente organizada” (DAMÁSIO, 1996, p. 128), que abarca não só imagens visuais, mas também

¹⁰ Daqui em diante, usaremos o termo ‘imagem’ de acordo com o senso comum, designando imagem visual. Quando ele for usado para se referir à essa concepção mais ampla ou vinculado a outra modalidade sensorial (imagem auditiva, por exemplo), essa mudança será explicitada.

outras modalidades sensoriais, que podem ser recuperadas pela memória. De acordo com Damásio, “(...) esse depósito de fatos e de estratégias para manipulação é armazenado, em estado de dormência e em suspenso, sob a forma de “representações disposicionais” (“disposições”, para abreviar) nos setores cerebrais intermediários”. (1996, p.120). Essas representações guardariam não uma réplica da imagem, mas um conjunto de instruções para refazer um esboço dela.

Damásio ressalta que não existe uma “única região no cérebro humano equipada para processar simultaneamente representações de todas as modalidades sensoriais ativas” (1996, p.121), ou seja, para elaborar um cenário concretamente multissensorial. O autor sugere que:

(...) nosso forte sentido de integração mental é criado a partir da ação concertada dos sistemas de grande escala, pela sincronização de conjuntos de atividade neural em regiões cerebrais separadas - na verdade, um truque de sincronização. (DAMÁSIO, 1996, p.122).

Porém, é possível que o traço estético da memória sensorial esteja justamente nessa capacidade de desfiar nossa percepção de tempo-espço. Como diz Benjamin: “Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra” (BENJAMIN, 1989, p.135). O autor estava se referindo, nesse caso, à memória involuntária, associada a Proust, na qual as lembranças chegam como substância onírica, sem encadeamentos temporais e, às vezes, nem lógicos. A memória involuntária é fortemente marcada por imagens, sensações e afetos. Mas, como ressalta Damásio, “(...) a ligação pelo tempo requer mecanismos de atenção e de memória de trabalho poderosos e efetivos, e a natureza parece ter acedido em fornecê-los”. (1996, p.123). É nessa brecha causada pela falha da memória e da atenção que a imaginação criativa pode se infiltrar. Na obra de Proust, por exemplo, o passado reverbera, mas também se reinventa no presente.

Diferente da noção de Proust, a memória pura de Bergson supõe o lembrar como uma escolha livre e consciente de elementos da dureé, que seria uma “duração pura, cujo decorrer é contínuo, e onde passamos, por gradações insensíveis, de um estado a outro: continuidade realmente vivida, mas artificialmente decomposta para a maior comodidade do conhecimento usual” (BERGSON, 2010, p. 217).

Benjamin censura ambos os autores por seu afastamento da ideia do *erfahrung*: enquanto Proust se limita à lembrança individual e subjetiva, Bergson separa a memória

individual da coletiva, impossibilitando o entrelaçamento das duas dimensões, tal como ocorre no trabalho de narração.

Assim como a memória, a atenção também pode ser involuntária ou voluntária, sendo a primeira provocada por estímulos intensos ou mudanças no ambiente, e a segunda por um esforço consciente de concentração em determinado objeto. Vigotsky ressalta que embora sejam desencadeadas de modo diverso, as duas modalidades, no entanto “(...) constituem um exemplo elementar que demonstra como processos essencialmente diferentes adquirem similaridades externas em consequência dessa automação”. (VIGOTSKY, 1988, p.45). Ou seja, quando incorporada a um hábito, a memória voluntária funciona como a involuntária. Mas, em seu estabelecimento:

A atenção supõe primeiramente uma transformação do campo mental, uma nova maneira, para a consciência, de estar presente aos seus objetos. (...) A primeira operação da atenção é portanto criar-se um *campo*, perceptivo ou mental, que se possa "dominar" (*Ueberschauen*), em que movimentos do órgão explorador, em que evoluções do pensamento sejam possíveis, sem que a consciência perca na proporção daquilo que adquire, e perca-se a si mesma nas transformações que provoca..(MERLEAU-PONTY,1999,p.57)

Embora a atenção seja normalmente considerada como a abertura de um arquivo perceptual, ou seja, uma ação dirigida pela percepção, uma pesquisa sugere (WATANABE et al, 2011) que a atenção e a consciência perceptual não só se expressam de maneira diferente na dimensão comportamental, mas também são processadas em locais diferentes do cérebro. Esse trabalho indica que, tanto em termos de comportamento quanto de mecanismos neurais, “atenção e consciência perceptual estão dissociadas, mas acopladas.” (Watanabe, 2011, p.06).

É possível que Freud intuisse essa diferença nos modos de operação da percepção e da atenção (ainda que não houvesse ainda provas empíricas desse fato), já que afirmou que nesses movimentos exploratórios da consciência, o sujeito, “ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber” (FREUD, 1912/1969, p. 150). Ao pensar na postura do psicanalista durante as sessões, ele sugeria, então, que se adotasse um estado de atenção flutuante, que observa e acolhe todo tipo de estímulo (no caso, o comportamento e o discurso do paciente), suprimindo, a princípio, a seleção, a classificação e o juízo. No curso da sessão, naturalmente, a atenção poderia se fixar e se demorar em algum aspecto, mas logo voltaria para o seu estado de suspensão receptiva.

Esse estado que busca o objeto de forma paciente, sem obrigá-lo a “falar”, se aproxima da postura fenomenológica, como bem diz Kastrup:

Ao discutir a mudança na qualidade da atenção, Depraz, Varela e Vermersch (2003) referem-se ao movimento que, no contexto da *epoché* fenomenológica, faz com que a atenção passe de uma atitude de busca para uma atitude de abertura ao encontro, que corresponde ao gesto de deixar-*vir* (*letting-go*). Sublinham, também, que essa reversão da atenção não é imediata, mas requer um tempo de espera em que se enfrenta um vazio, algumas vezes difícil de sustentar. (KASTRUP, 2007, p.73).

A autora diz que a noção de atenção suplementar de Bergson segue um caminho similar (ainda que nessa concepção a corporalidade do observador seja deixada de lado na relação com o objeto). De acordo com ela:

“Bergson afirma ainda que a atenção suplementar inverte o fluxo cognitivo habitual e promove o alargamento da percepção, possibilitando uma apreensão direta do objeto. Ela o faz com o desaparecimento momentâneo do recorte utilitário operado pelo percebido, que se sobreponha, através de seus interesses, ao próprio objeto.” (KASTRUP, 2007, p.73).

Simone Weil (apud BOSI, 1993) parece ir ainda mais fundo nessa questão, ao considerar que a compreensão plena depende de um olhar atento, que espera pacientemente pela epifania do fenômeno. Para alcançar tal feito, seriam necessárias quatro dimensões. A primeira seria a *perseverança*, a paciência para desconstruir o objeto da atenção, para depois restituir-lhe a unidade. A segunda seria o *despojamento*, movimento de sair de si, em direção ao objeto. Como diz Bosi, “A atenção é uma escolha, logo uma ascese. Quem prefere, pretere” (1988, p.84). A terceira, o *trabalho*, se relaciona ao olhar que age, que propõe uma ação eficaz. A quarta dimensão seria a *contradição*, presente na dicotomia mecânico x intelectual e na luta de classes, que só seria percebida pela “práxis conjugada de corpo e consciência” (BOSI, 1988, p. 86).

A posição de Weil (diretamente ligada à luta operária) também demanda um sacrifício do corpo sensorial em função do objeto, mas essa poderia ser uma estratégia deliberada para alcançar novamente um equilíbrio perdido. Segundo Bosi:

A unidade primeira de corpo, alma e mundo já está dada no olhar fenomenológico estético de Merleau-ponty; para Simone Weil ela será uma reconquista que a divisão do trabalho e o estado totalitário parecem tornar cada vez mais difícil. (1988, p.86)

Partindo da visão, que para Weil parece ser o mais emancipatório dos sentidos, faremos a seguir algumas considerações sobre os sentidos que nos conectam ao mundo a nós mesmos. Embora sejam muito importantes, especialmente com relação a associações afetivas, o olfato e o paladar não serão analisados, por se tratarem de sentidos menos pertinentes à

experiência do Cinema (pelo menos, no Cinema como o conhecemos hoje). Já o tato foi incluído porque abre novas possibilidades de se pensar o audiovisual, a partir da percepção háptica, que permitiria novos modos de se explorar a imagem.

2.1.2 A visão

Ao longo da história, a visão sempre se mostrou um conceito capital. Em termos de construção filosófica e cultural, a visão já foi compreendida através de perspectivas muito diversas, como bem observou Alfredo Bosi, em seu texto sobre *O olhar (1993)*. A visão pode ser uma potência criadora (a criação no Gênesis se completa com a formação de uma imagem-*Fiat lux*), revelar as verdades do mundo (pensemos no olhar analítico- tanto nas Ciências quanto nas Artes- da Renascença), e ter um aspecto transcendental (no caso de visões religiosas ou de obras de arte que parecem revelar outros mundos), mas também pode ser enganadora (lembramos de religiões que proíbem o culto a imagens) ou manipuladora (caso das imagens publicitárias). A importância e os propósitos que outorgamos a visão têm uma relevância fundamental na maneira como consideramos as pessoas com DV e na maneira com que elas se relacionam com sua própria condição, e com as imagens visuais.

Por agora, porém, vamos nos ater à visão enquanto um processo concreto, pois entender os modos como ela recebe, codifica e elabora os estímulos também é fundamental para discutirmos os processos de percepção das imagens pelos audiodescritores.

A visão perceptual (desencadeada por um estímulo visual externo) depende de uma série de processos. O primeiro, que é físico e ótico, se refere à captação de luz pela retina, que define o campo visual (os limites de alcance de cada olho). O segundo se relaciona ao tratamento químico que a imagem projetada na retina recebe através dos fotorreceptores (cones e bastonetes), que determina informações como luminosidade e cor. O terceiro processo é fisiológico e consiste no movimento dos impulsos elétricos pelo nervo ótico até o cérebro. Enfim, no quarto estágio, esses sinais são interpretados, num processo psicofisiológico, que gera uma Imagem consciente.

Distinguimos basicamente quatro aspectos de uma imagem (Aumont, 1993): luminosidade, cor (a partir dos parâmetros de matiz, saturação e luminosidade), bordas visuais (os limites de determinado objeto) e contraste. Já a noção de profundidade é dada pela associação dos seguintes aspectos: “gradiente de textura” (diferenciação entre texturas finas, que podem indicar uma distância maior, e grossas, que podem indicar proximidade), variação de iluminação (objetos distantes são menos nítidos), perspectiva linear (a noção de que a

imagem é a “projeção de um plano a partir de um ponto”, que gera linhas convergentes e divergentes) e, finalmente, pela correção do desajuste da visão binocular, que cria a percepção de visão em relevo.

Nos casos de deficiência visual (exceto nos casos de cegueira, obviamente), a visão pode ser alterada em vários aspectos, o que gera uma grande diversidade de formas de enxergar.

Em função das áreas afetadas do olho, os efeitos serão diferentes na capacidade visual: pode ser afetada a visão central, a periférica, a noturna, a distinção de contrastes, de distâncias etc. (VIGATA, 2016, p.45)

Embora esses aspectos perceptivos sejam maneiras diferentes de criar correlações entre as células sensoriais e as células nervosas, Aumont nos alerta que “os elementos da percepção- luminosidade, bordas, cores- nunca são produzidos de modo isolado, analítico, mas sempre simultâneo, e que a percepção de alguns afeta a percepção de outros.” (AUMONT,1993, p.30). Ou seja, embora possam ser analisadas em separado, as características de uma imagem não são destacáveis do seu referente. Essa associação entre a imagem e a substância concreta é um aspecto importante para a manutenção da constância perceptiva, “percepção desses aspectos invariáveis do mundo (tamanho dos objetos, formas, localização, orientações, propriedades das superfícies etc)” (AUMONT, 1993, p.38), que faz com que possamos reconhecer os objetos receptivos.

Como diz Ponty:

Os sentidos se comunicam entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala com a visão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308-309).

Nós não conseguimos nos ater a só uma dimensão sensorial e apagar as outras. Porém, embora percebamos o campo visual simultaneamente, conseguimos fracionar a imagem em partes, para assim nos determos em determinados elementos. O olhar é muito eficiente em explorar o espaço, mas precisa de tempo para concluir esse rastreamento. Aumont distingue dois tipos de atenção visual: a periférica, que é menos precisa e “refere-se em especial à atenção aos fenômenos novos na periferia do campo.” (1993, p.59) e a central:

(...) concebida como uma espécie de focalização sobre os aspectos importantes do campo visual, destacados por um processo às vezes chamado de pré-atentivo, e que Ulric Neisser (um dos pais da psicologia cognitivista) descreveu como um tipo de segmentação do campo em objetos e fundos, permitindo que a atenção se fixe sobre um desses segmentos desde que necessário (AUMONT, 1993, p.59).

Essa focalização é fundamental para realizarmos a leitura de cada segmento do campo visual mas, quando consideramos a sequência dessas leituras do campo, não é possível prever um padrão sequencial. Esse vaguear pela imagem se guia pela estrutura dela, mas também pelas intenções de quem a percorre. Comentando a respeito de experiências sobre rastreamento ocular, Aumont comenta que:

(...) não há varredura regular da imagem do alto para baixo, nem da esquerda para a direita; não há esquema visual de conjunto, mas, ao contrário, várias fixações muito próximas em cada região densamente informativa e, entre essas regiões, um percurso complexo. (...) Tentou-se prever as trajetórias de exploração de uma imagem pelo olho, mas, se não for dada uma ordem explícita, essas trajetórias são uma inextricável rede de linhas quebradas. O único resultado constantemente verificado é de que a trajetória é modificada pela introdução de ordens particulares, o que é normal em vista do que dizíamos: um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora. (AUMONT, 1993, p.61).

De fato, nossa percepção visual é influenciada por informações e disposições anteriores. Vemos o que nós buscamos ou queremos ver. Mas também vemos o que os outros nos dizem para ver (o ilusionismo se baseia nessa premissa). E essa é uma verdade válida até para quem não consegue perceber imagens, a partir de estímulos visuais externos. Segundo Pinto:

Lambert et al. (2004) relatam, em seu estudo com ressonância magnética, que a área visual primária é ativada em sujeitos cegos e tal ativação persiste durante a tarefa de produzir imagens mentais sem nenhum insumo sensorial a não ser instruções verbais. Chegaram, portanto, a conclusão semelhante às de Röder et al (2002), que declaram que há evidência de plasticidade neural e cerebral em casos de privação de sentidos. Seu experimento, também realizado com ressonância magnética, comprova a ativação do córtex visual em indivíduos cegos a partir de estimulação auditiva. (PINTO, 2015, p.190)

Ou seja, nesses casos, “(...) as regiões cerebrais que evoluíram para assumir as tarefas de visão podem também assumir tarefas de processamento de linguagem” (...) (PINTO, 2015, p. 191). O fotógrafo cego Evgen Bacar comenta que “Para mim, a linguagem e imagem estão ligadas, isto é, o verbo é cego, mas é o verbo que torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens... graças ao verbo, temos as imagens.” (JANELA DA ALMA, 2002)

No caso da AD, esse fato é especialmente relevante, pois, ao descrever, estamos determinando um direcionamento para o fluxo de informações. É possível que o caminho seguido seja congruente com a imagem visual, mas perca essa coerência quando desarticulado dela. Nesse caso, a perspectiva muito ancorada no visual pode fazer com que a relação da pessoa com DV com a AD seja superficial ou ausente.

Em relação a pessoas com cegueira adquirida, as imagens visuais mentais poderiam ser tão coerentes quanto às imagens perceptuais de videntes, desde que as instruções verbais que a desencadeassem entrassem em consonância com alguma referência visual armazenada. Essa afirmação é corroborada pela seguinte explicação para o processo de formação de imagens mentais:

(...) as imagens mentais são construções momentâneas, tentativas de réplica, de padrões que já foram experienciados, nas quais a probabilidade de se obter uma réplica exata é baixa, mas a de ocorrer uma reprodução substancial pode ser alta ou baixa, dependendo das circunstâncias em que as imagens foram assimiladas e estão sendo lembradas. (DAMÁSIO, 1996, p. 128).

Nesse caso, estamos falando de imagens evocadas, porém, em alguns casos, pessoas com DV podem efetivamente ter alucinações visuais, tal como nos casos de pacientes com a Síndrome de Charles Burnett, descritos pelo neurologista Oliver Sacks (2013). Uma de suas pacientes, Rosalie, chegou a lhe dizer que “suas alucinações eram mais ‘como um filme’ do que como um sonho” (SACKS, 2013, p.16), indicando que as imagens, apesar de comumente surreais, tinham consistência, pareciam sólidas e reais.

A capacidade de uma pessoa com DV produzir imagens (visuais), no entanto, não está relacionada só a esse tipo de alucinação. O próprio Sacks relata, em *O olhar da mente* (2010), diversos casos em que pessoas privadas de visão conseguiam produzir imagens visuais mentais muito vívidas e complexas, com maior ou menor controle da forma e do fluxo das imagens. Esse controle, aparentemente, depende de um exercício voluntário e constante de visualização. O autor comenta sobre o caso de um homem que decidiu desenvolver, ao máximo, “sua capacidade de trabalhar com imagens mentais.” (SACKS, 2010, 184), e foi muito bem-sucedido nesse intento, conseguindo visualizar até mesmo o funcionamento de máquinas complexas. Sobre outro exemplo, Sacks comenta:

Depois de ficar cega na casa dos quarenta, Arlene Gordon descobriu que a linguagem e a descrição eram cada vez mais importantes, pois estimulavam sua capacidade de lidar com imagens mentais mais do que antes e, em certo sentido, permitiam- -lhe ver. “Adoro viajar”, ela me disse. “Eu vi Veneza quando estive lá.” Ela explicou que seus companheiros de viagem descreviam os lugares, e ela então

construía uma imagem mental baseada nos detalhes que eles lhe forneciam, em suas leituras e em suas próprias memórias visuais. (SACKS, 2010, p.210)

No extremo oposto, o neurocientista discute o caso de John Hull (que havia escrito um importante livro sobre sua experiência com a deficiência visual), já citado aqui, que perdera completamente a conexão com o sentido da visão e orientara sua percepção a partir de outros sentidos, como o tato. Esses casos comprovam que não há um redirecionamento automático do sistema perceptivo, quando a pessoa perde a visão. A capacidade de visualização pode ser estimulada através de um esforço consciente da própria pessoa e do uso de gatilhos para desencadear a imaginação.

Isso valida as duas afirmações: a de que imagens visuais podem ser evocadas a partir de instruções verbais e a de que pessoas com DV (inclusive as com cegueira) são capazes de produzir imagens mentais. Embora seja muito difícil saber com exatidão se essas imagens são constituídas do mesmo tipo de matéria visual percebida pelos videntes, podemos dizer que elas são ricas em informação.

Considerando que a AD opera com a evocação de imagens mentais (visuais ou análogas às visuais) através do som, a seguir faremos algumas considerações sobre a audição.

2.1.3 A audição

Como a visão, a audição também é simultânea, porém ela parece ser um sentido mais “invasivo” e menos controlável do que a visão. Em primeiro lugar, ela se desenvolve bem antes do que a visão nos humanos. Depois, nossa capacidade de direcionar a audição é muito limitada (por conta mesmo da anatomia de nossas orelhas). E, finalmente, os estímulos sonoros entram livremente pelos nossos ouvidos (não é possível bloqueá-los totalmente). Como diz Carpenter (apud SCHAFER, p.22): "o espaço auditivo não tem um foco preferido. É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pelas próprias coisas, e não espaço contendo coisas."

Nesse sentido, é possível pensar numa paisagem sonora construída pelos próprios estímulos sonoros (em contraposição a uma paisagem visual, em que os objetos vêm habitar um espaço já existente), como “(...) as descrições feitas pelos compositores do século XVIII, tais como Vivaldi, Haendel ou Haydn. Suas paisagens são bem populosas, habitadas por pássaros, animais e pessoas do campo, pastores, camponeses, caçadores“ (SCHAFER, 2001, p.152).

Assim como a imagem visual, a paisagem sonora também pode ser pensada, em termos de figura e fundo, sendo que:

A figura corresponde ao sinal, ou marca sonora, o fundo corresponde aos sons do ambiente à sua volta- que podem, com frequência, ser sons fundamentais- e o campo, ao lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora. (...) Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados), parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interessa) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo, forasteiro). (SCHAFFER 2001, p. 217)

Dentre as categorias de escuta propostas por Chion (1993), a escuta causal e a semântica estão mais relacionadas à noção de figura sonora. Segundo o autor:

A escuta causal pode efetuar-se a diferentes níveis. Podemos reconhecer a causa exata e individual: a voz de uma pessoa determinada, o som de um objeto único entre todos. Mas este reconhecimento raramente se faz a partir do som isolado, fora de qualquer contexto...(CHION, 1993, p.27)

Chion diz que, quando temos poucas informações, fazemos associações bastante vagas e gerais entre o som e sua fonte (quando, por exemplo, dizemos que uma voz pertence a uma mulher jovem), podendo chegar ao extremo de simplesmente identificar o exemplar sonoro com “uma categoria de causa humana, mecânica ou animal” (CHION, 1993, p.28). Mesmo que seja imprecisa, a escuta causal é fundamental para que possamos estruturar encadeamentos temporais e lógicos em uma sequência sonora. No caso da AD de filmes, é fundamental considerar esse aspecto, para se evitar redundância. Quando a fonte de determinado barulho é facilmente inferida pelas características sonoras, não é preciso nomear tal fonte. Se for relevante, ela poderá ser devidamente qualificada ou localizada (em relação a um personagem, por exemplo).

Em relação à escuta semântica, Chion diz que ela “se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse.” (CHION, 1993, p.29). Ou seja, ela se relaciona ao aspecto simbólico, e aponta uma conexão para além das características do som e da sua fonte ou causa. Poderia se referir, assim, a um código linguístico, a uma convenção social ou institucional, ou a uma associação complexa entre determinada música e uma comunidade cultural ou algum fato diegético (uma canção que pressagia um acontecimento recorrente, por exemplo). Em relação à AD de obras audiovisuais, quando não é possível compreender uma cena somente através do som, a descrição verbal pode acrescentar valor ao som, tal como diz Chion (1993).

Por exemplo, se um personagem diz “aqui ó”, ao “dar uma banana” com o braço, a situação só será compreendida a partir da descrição da imagem.

A escuta reduzida, ao contrário das outras duas, “(...) trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido” (CHION, 1993, p.29). Por não buscar nada no som, além de sua própria natureza, pode-se dizer que essa escuta está relacionada a um processo de imersão. Embora os objetos sonoros, nesse registro, possam ser tratados como *figura* (especialmente no caso da música) eles são, mais frequentemente, sons do ambiente e, assim, compõem o *fundo* da paisagem sonora. Mesmo como *fundo*, no entanto, eles podem ter uma forte carga afetiva e estética. É importante que a AD também considere essa dimensão e não interfira demais nos espaços sonoros que podem parecer menos informativos (música, som de cidade ao fundo).

Entre todos os objetos sonoros, a voz humana tem aspectos muito particulares que a fazem ser percebida de forma especial. Paul Zumthor (2014) elencou algumas dessas características. A primeira é relativa à natureza ambígua da voz que ao mesmo tempo nos aproxima do nosso corpo e do que nós temos de animalidade, e nos leva além dessa dimensão, ao permitir a comunicação pela língua oral. Nas palavras do autor, “Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade.” (ZUMTHOR, 2014, p.83).

A segunda é a ligação íntima e afetiva que mantemos com a voz, influenciada pela importância da comunicação oral durante a nossa infância. Como bem ressalta Zumthor: “Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal.” (2014, p.83). Para além do meramente familiar, a voz humana desperta um profundo sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz, ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo.” (2014, p.83). Levando em conta que a voz humana é o meio preferencial de expressão da AD no audiovisual (ela também pode ser expressa por leitores automatizados de tela, mas esse recurso costuma ser evitado), é essencial considerar a influência da performance vocal.

Além das características intrínsecas e prosódicas da voz, a sua força é sempre potencializada pelo contexto no qual ela está imersa, o que inclui as imagens associadas a ela. Ao tentar evocar a lembrança de acompanhar os cantores de ruas parisienses em sua infância, o autor se dá conta que as canções de que tanto gostava perdiam boa parte do encanto sem os barulhos da rua, sem o céu violeta, sem o camelô “que vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada” (ZUMTHOR, 2014, p.32).

A noção de audiovisual de Chion nos mostra como imagem e som tendem a se entrelaçar. Se a imagem tem uma competência especial para explorar o espaço, o som tem a habilidade de deslizar pelo tempo (mesmo um som estável, como uma sirene, ocupa um intervalo de tempo). Assim, o som pode dotar uma imagem de uma temporalidade vaga, relacionada à ideia de um movimento (por exemplo, quando combinamos a imagem estática de um rio com o som de água correndo), ou sequencial e lógica (como quando, estando num cômodo vazio, podemos ouvir os sons da rua). Ou ainda, pode se combinar com temporalidade existente na imagem “quer para ir no mesmo sentido, quer para o contrariar ligeiramente” (CHION, 1993, p.19) (nossa percepção da intensidade de uma chuva é muito afetada pelo barulho. Escutar as gotas atingindo um telhado de zinco pode nos fazer imaginar que a chuva está caindo mais rápido do que realmente está).

Se o som pode influenciar o modo como compreendemos a imagem, o inverso também acontece. Na tabela proposta por Schafer (2010, p.209), em que ele correlaciona as qualidades acústicas, semânticas e estéticas de várias amostras sonoras, há o exemplo da buzina de carro que, em diferentes situações, pode soar como algo agressivo (no meio do trânsito), ou festivo (no caso de recém-casados partindo para a lua de mel). Embora fosse provável que, nesses casos, houvesse outras dicas sonoras relevantes, seriam as imagens que dariam instruções mais precisas de como interpretar os sons.

2.1.4 Tato, propriocepção e percepção háptica

Embora seja comumente menosprezado, especialmente durante a vida adulta, o tato é um meio essencial para estabelecermos uma relação com o mundo. Esse sentido pode ser classificado como passivo, relacionado à recepção involuntária de estímulos, como dor, pressão e calor, e ativo, que envolve a busca de informação através do toque. Além da pele, essa última modalidade aciona “(...) receptores dos músculos e tendões, de maneira que o sistema perceptivo háptico capta a informação articulatória motora e de equilíbrio” (OCHAITA; ROSA, 1995, p.185).

Assim, o tato está relacionado não só a sensações de contato com o ambiente e objetos, mas também ao movimento necessário para efetivar esse contato. Dessa forma, o tato é, junto com a visão, fundamental para a percepção do espaço. Como ressalta Aumont, “em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos

caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo.” (AUMONT, 1993, p. 37)

O tato é essencial para a consciência dos limites e formas (propriocepção) e das posições e movimentos (cinestesia) do próprio corpo. Segundo Kastrup, o resultado dessas condições “é a constituição de um sistema tátil-cinestésico, onde componentes perceptivos e motores encontram-se estritamente imbricados.” (KASTRUP, 2007, p.73). O modo de percepção desse sistema é chamado de percepção háptica. Ao contrário da percepção da visão e da audição, ela não opera pela lógica figura/fundo, mas é dada por impressões sucessivas e fragmentadas, que “são aos poucos combinadas e sintetizadas, mobilizando o esforço da atenção e a memória de trabalho.” (KASTRUP, 2007, p.73).

Deleuze (2007) sugere que a percepção háptica não é exclusiva do sistema tátil, e pode ser acionada por outros sentidos como a audição e a visão. Diz o autor que esse tipo de percepção traz uma sensação forte de presença e imediatismo

No caso das pessoas com deficiência visual, o sistema tátil-cinestésico é mais importante, em três sentidos: para o conhecimento e categorização de objetos, para a compreensão do espaço e para o sentimento de presença. Especialmente para os cegos congênitos, tocar é essencial para conhecer um objeto concreto. Sacks comenta, a respeito de um paciente, cego congênito (perdera a visão muito pequeno), que havia recuperado a visão: “Primeiro, foi incapaz de reconhecer qualquer forma visualmente — mesmo as mais simples, como o quadrado ou o círculo, que identificava imediatamente pelo toque. Para ele, um quadrado tocado não correspondia em nada a um quadrado visto”. (SACKS, 2006, p.130).

O sistema tátil-cinestésico também é fundamental para a percepção do espaço. Um estudo (PASQUALOTTO et al, 2013) indica que, entre pessoas com DV, há uma forte tendência a empregar uma lógica egocêntrica, ou seja, usando o próprio corpo como referência (noções de esquerda e direita) em detrimento de uma lógica aloétrica (empregando referências como pontos cardeais, por exemplo). Isso não significa, no entanto que os DV só têm uma percepção fragmentada e não conseguem ter uma noção complexa das relações do espaço. Uma pesquisa de Dominic Lopes, citada por Vigata (2016) indica que mesmo cegos congênitos¹¹ têm uma boa noção de perspectiva, ou seja, conseguem ter uma percepção geral do espaço, sem precisar ter um contato direto com ele.

¹¹ Há um pintor turco, chamado Esref Armagan, que é cego congênito, cujo trabalho ficou famoso pela profusão de cores e pelo uso da perspectiva de três pontos, técnica complexa até mesmo para videntes. Para mais informações, acesse: <http://esrefarmagan.com/>

O fato de que, em um estudo realizado por ele, pessoas adultas com cegueira congênita – e sem experiência prévia com desenho – recorressem aos mesmos princípios que os enxergantes para desenhar objetos em perspectiva mostra, segundo o autor, que a percepção da perspectiva é parte da percepção espacial, e que, portanto, não é exclusiva da visão. (VIGATA, 2016, p.52)

Em relação ao sentimento de presença, o sistema é capaz de produzir um quadro complexo de sensações, a partir de parâmetros como temperatura, pressão (sensação de toque), textura, percepção de movimento, etc.

A consideração dessas questões é interessante para a AD em vários sentidos. A sugestão de dados táteis-cinestésicos enriquece a descrição, pode ajudar os espectadores a reconhecer elementos com que têm mais familiaridade pelo tato e pode, inclusive, servir como gatilho para a evocação de imagens mentais complexas (a menção do calor do Sol e da brisa podem desencadear a lembrança de um pôr do Sol na praia, por exemplo). O emprego de referências egocêntricas, não só em relação à orientação, mas também através de analogias com dimensões e formas do corpo, também pode potencializar a compreensão da AD.

Além disso, por sua característica sequencial e fragmentada (a percepção geral do objeto vai se construindo ao longo da articulação dos fragmentos), a dimensão háptica parece se aproximar da lógica verbal. Assumindo isso, seria possível articular a percepção háptica com a AD (que é necessariamente verbal, embora também contenha elementos não-verbais) e aproximar a descrição da lógica de construção mental de um espaço ou objeto por pessoas com DV. Pessoas que perderam a visão podem perceber o mundo através de um caminho parecido com o dos videntes, mas, em cegos congênitos é provável que a percepção háptica seja dominante. Também temos que considerar que essa seria somente uma possibilidade a ser explorada, em condições favoráveis (não seria possível fazê-lo com uma cena rápida e complexa em um filme, por exemplo).

2.1.5 Sinestesia

Como vimos anteriormente, os sentidos estão profundamente interligados. Essas conexões podem ser vistas em três situações: nas sinestesias (que podem ser congênitas ou adquiridas), nas frequentes tentativas de se estabelecer correlações entre sentidos, com base em algum critério científico (entre as cores do espectro e as notas musicais, por exemplo), e no uso de metáforas sinestésicas.

A sinestesia verdadeira (que realmente gera um estímulo multimodal) parece ser uma condição bastante comum entre artistas. Kandinsky se auto proclamava um sinesteta extremo,

que inclusive usou de sua condição para “traduzir” em sua pintura as sinfonias de Schoenberg. Geralmente congênita, a sinestesia pode associar modalidades sensoriais (como audição e olfato), diferentes aspectos relativos a um mesmo sentido (por exemplo, uma ligação entre forma e cor, gerando letras coloridas) ou até mesmo disparar movimentos e sentimentos específicos, de acordo com determinados estímulos. (Basbaum, 2002). As associações geradas são bastante estáveis para cada indivíduo, ou seja, quem “vê” o som de uma flauta como violeta, tende a manter essa percepção. Os disparos multissensoriais são sempre involuntários, mas podem ser intensificados, se percebidos com maior atenção.

Não se conhece o mecanismo exato de ativação da sinestesia congênita. Já a sinestesia adquirida pode ocorrer devido a alguma lesão neurológica ou ao uso de determinadas drogas, como o LSD. No entanto, de acordo com Sacks, “(...) a única causa significativa de sinestesia adquirida permanente é a cegueira. A perda da visão, especialmente no começo da vida, pode, paradoxalmente, levar a imagens mentais visuais intensificadas e a todo tipo de conexões inter-sensoriais e sinestésias.” (2007, p. 121). Possivelmente, esse tipo de sinestesia (assim como as alucinações da síndrome de Charles Bonnet) seria causado pela liberação de um sistema ocioso, pela “remoção de uma inibição normalmente imposta pelo sistema visual quando este funciona plenamente”.

A segunda situação relacionada à sinestesia é exemplificada pela recorrente obsessão de se estabelecer uma correspondência entre cores e sons (associação que, não por acaso, remete ao tipo mais comum de sinestesia). O matemático Gottfried Leibniz propôs uma correlação entre as cores do arco íris (cores do espectro visível) e as notas musicais, analogia que Newton esquematizou em seu círculo cromático (o sistema também incluía uma associação desses elementos com os sete planetas do Sistema Solar).

De acordo com Basbaum, a sinestesia tende a ser uma condição comum durante a infância, mas, geralmente “(..) perdura na idade adulta apenas sob a forma intrínseca das correspondências cross-modais, e em novas correspondências, não diretamente presas à experiência, criadas no reino abstrato da linguagem.” (BASBAUM, 2002, p. 45).

Essas correspondências linguísticas são as metáforas sinestésicas, que estão enraizadas em qualquer cultura, e associam diferentes modalidades sensoriais, com base em algum critério físico ou cultural. Quando Merleau-Ponty diz que a forma de um objeto “fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo”, já está explicando a importância da metáfora sinestésica. Segundo Basbaum:

O cruzamento e comparação entre as dimensões das diferentes modalidades perceptivas é o que permite construir uma representação consistente, eficiente, da

realidade. Assim, por exemplo, se ouvimos um ruído brilhante e agudo, com um forte ataque (e outras características), logo deduzimos que se trata de um copo de vidro ou de um talher, ao passo que um ruído mais seco poderia ser o de um objeto de madeira, ou de batidas na porta. (BASBAUM, 2002, p.49).

A audiodescrição pode aproveitar as possibilidades das metáforas sinestésicas para relacionar qualidades de modalidades diversas, e assim criar uma "representação consistente" dos objetos do mundo.

2.2 Compartilhar

O compartilhamento na experiência estética percorre vários caminhos. De certo modo, ele está presente na relação do sujeito fruidor com o texto mesmo (aqui entendido como qualquer obra ou evento que pode ser interpretado), através de suas vozes singulares ou polifônicas [no sentido proposto por Bakhtin como "vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto" (2008, p.4) dentro do próprio texto], muito embora o diálogo com o texto normalmente não se prolongue para além da leitura (se há um retorno, ele é inventado pelo leitor, a partir dos sentidos encontrados no texto).

Indo além das relações individuais de significação e afeto, as dimensões de compartilhamento que realmente supõe uma interação recíproca entre sujeitos são: entre os leitores/fruidores de determinado texto estético; entre os leitores/fruidores e a instância da produção; entre os leitores/fruidores e seu contexto social, cultural e político.

A relação entre os leitores no momento da experiência estética compartilhada é regida pela noção de público. França explica a concepção de Quéré para o termo, dizendo que ele é "(...) uma modalidade de ação coletiva, é o resultado de uma ação: ele não está no início, como sujeito do verbo, desencadeando uma ação, mas é decorrência da ação (acontece durante). 'O que é coletiva é a ação, não o sujeito', ele diz." (FRANÇA, 2006, p.15). Como o público não é conformado previamente, sua natureza se define ao longo da experiência estética.

Quéré fala que o público encarna uma comunidade estética, uma comunidade de aventura e uma comunidade de enquete e de controle. Uma comunidade estética, pelo partilhamento de um julgamento ou ponto de vista de um outro generalizado. Mas também uma comunidade de aventura, uma comunidade que faz uma experiência, que passa por uma "prova" da qual não se sai intacto. Ao atravessar uma situação, no entanto, as qualidades daquilo que se experimenta podem ser antecipadas, o que permite intervir no seu desenvolvimento; o controle de uma situação exige um trabalho de busca (enquete, mapeamento), para identificar o que se passa e antever suas consequências. A comunidade de aventura se transforma aí

em comunidade de enquete e de controle; nesse momento poder-se-ia dizer que a experiência se intelectualiza e se politiza.(FRANÇA, 2006, p.17).

Apesar de muitas pesquisas brasileiras sobre audiodescrição terem focado na recepção em nível individual, nenhuma se propôs a investigar, de modo aprofundado, a postura do receptor com deficiência visual como membro de um público, ou as possíveis diferenças de comportamento entre um público homogêneo, formado só por pessoas videntes, um só por pessoas com DV, e outro público misto. A partir das observações feitas dentro do Projeto CPO, acreditamos que, ao menos no contexto da pesquisa de recepção, a maioria das pessoas com DV se sente mais à vontade para assistir e (principalmente) discutir um filme, junto de outras pessoas com a mesma condição.¹²

No entanto, quando falamos em público, em geral, falamos de um agrupamento mais ou menos aleatório de pessoas, o que torna difícil de prever traços comuns entre os integrantes. Essa imprevisibilidade, contudo, será menor se esse grupo for coincidente com uma mesma *comunidade interpretativa*. Desenvolvido por Stanley Fish (no âmbito da crítica literária), esse conceito descreve uma comunidade de leitores com concepções, práticas e estratégias de leitura comuns. Janice Radway explica o conceito de Fish como (...) “um grupo mais ou menos conectado de acadêmicos literários que compartilham concepções básicas acerca da natureza da literatura, dos objetivos do criticismo literário e da natureza do processo interpretativo...”(RADWAY, 1985, p.54). Essas diretrizes comuns não precisam necessariamente estar relacionado à prática compartilhada presencialmente (a prática de leitura, por exemplo, é quase sempre feita individualmente).

Como a prática e a pesquisa em audiodescrição ainda é muito recente no Brasil, é complicado falar em uma comunidade interpretativa de cinema audioescrito, mas com a ampliação do acesso ao Cinema acessível, cremos que é uma questão de tempo até que se formem grupos de pessoas com DV que compartilhem as mesmas concepções acerca do Cinema e da audiodescrição.

Os fatores comuns entre os membros, no entanto, não significam que as comunidades interpretativas são homogêneas e estáveis. Dentro da comunidade artística, por exemplo, os artistas performáticos muito provavelmente têm uma concepção de arte diferente daquela dos pintores figurativos. De acordo com Fish:

¹² Seria interessante, para pesquisas futuras, pesquisar a influência de diferentes configurações de público na recepção, focando nos comportamentos individuais e nas formas de interação (em termos de protagonismo, cooperação, competitividade, etc).

Dentro da comunidade literária existem subcomunidades (o que vai animar os editores da Diacritics provavelmente vai afligir os editores da Estudos em Filologia), e dentro de cada comunidade os limites do aceitável estão constantemente sendo redefinidos. (FISH, 1980, p.343).

Se mesmo dentro das comunidades existem diferenças, entre elas a distância pode ser enorme, dependendo dos recursos (materiais e intelectuais) disponíveis a cada leitor, do interesse e do status outorgado à atividade (que influenciará a prática da leitura). Chartier comenta que:

Os que podem ler os textos, não os lêem de maneira semelhante, e a distância é grande entre os letrados de talento e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que lêem para poder compreender, só se sentindo à vontade frente a determinadas formas textuais ou tipográficas. Contrastes igualmente entre normas de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, usos do livro, modos de ler, procedimentos de interpretação. Contrastes, enfim, entre as expectativas e os interesses extremamente diversos que os diferentes grupos de leitores investem na prática de ler. De tais determinações, que regulam as práticas, dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos, e lidos diferentemente pelos leitores que não dispõem dos mesmos utensílios intelectuais e que não entretêm uma mesma relação como escrito. (CHARTIER, 1991, p.179)

Fazendo uma aproximação com a ideia de mediações comunicativas da cultura, desenvolvida por Martin-Barbero, em *Ofício de Cartógrafo*, podemos dizer que a existência da comunidade interpretativa está associada à dimensão das *ritualidades*, que segundo o autor:

(...) remetem, de um lado, aos diferentes usos sociais das mídias, por exemplo, o barroquismo expressivo dos modos populares de ver cinema em oposição à sobriedade e à seriedade do intelectual ao qual qualquer ruído distrai de sua contemplação cinematográfica (...). De outro lado, as ritualidades remetem aos múltiplos trajetos de leitura ligados às condições sociais do gosto. (MARTIN-BARBERO, 2004, pp.232-33).

As ritualidades têm a ver não só com um conjunto de práticas e interpretações possíveis, mas também inclui o desdobramento da leitura em outros contextos, e desse modo, elas se relacionam à circulação. Qualquer um pode falar de uma experiência estética de modo individual e subjetivo, mas para externar uma interpretação é preciso ter legitimação, que normalmente é atribuída (ou não) pela comunidade interpretativa de referência. Como diz Guimarães:

Se a expressão da experiência é fundamental, a circulação depende de um 'vocabulário' socialmente construído- não só no ponto específico de incidência da expressão (pois isso corresponderia a hipostasiar a obra), mas no próprio processo interacional- construção social dos modos expressivos e interpretativos. (GUIMARÃES, 2008, p.84).

Como a circulação é o modo de recolocar o texto (propondo-lhe perguntas e provocações) no circuito novamente, essa instância é:

(...) transformada em lugar no qual produtores e receptores se encontram em “jogos complexos” de oferta e de reconhecimento – é nomeada como dispositivo em que se realiza trabalho de negociação e de apropriação de sentidos, regidos por divergências e, não por linearidades. (FAUSTO NETO, 2010, 63)

Considerando que os espectadores com deficiência visual têm acesso limitado ao Cinema, normalmente não dominam o vocabulário necessário para integrar o circuito, o que, por sua vez, restringe a sua capacidade de compreender os recursos expressivos filmicos. A AD pode cumprir um papel importante nesse sentido, ao apresentar elementos visuais da linguagem cinematográfica e assim, permitir que esses espectadores com DV também tenham lugar de fala dentro do circuito da recepção de cinema.

Conceitos como *contrato de leitura*, desenvolvido por Eliseo Verón e *modo de endereçamento*, surgido a partir de pesquisas de análise filmicas nos anos 1980, tentam dar conta da relação entre produção e recepção, ao propor uma espécie de pacto, que trace (ou se esforce para isso) uma correspondência entre as propostas do texto e as expectativas e interesses dos receptores. No mundo midiático, no entanto, as relações entre as instâncias da produção e da recepção são muito mais complexas. Como diz Fausto Neto, “As lógicas dos “contratos” são subsumidas por outras “lógicas de interfaces”, circunstância que reformula o *status* e a própria noção de receptor.”(2010, p.64). Ou seja, embora ainda exista controle na dimensão da produção (instituições midiáticas, como os grandes conglomerados e culturais, como museus continuam fortes), essa hegemonia foi abalada pela nova lógica interacional, devida, principalmente, à Internet e às redes sociais.

Essa nova configuração, no entanto, deve ser relativizada, pois a relação entre produção-texto-recepção não é dada só pela lógica interna, pelos modos de uso, apropriação e circulação do texto, legitimadas por uma comunidade de interpretação. A dimensão da socialidade está associada a fatores macro-sociais (classe, etnia, gênero, idade) e relações micro-sociais (família, trabalho, amigos e instituições de referência, como igreja e escola). Esses termos podem ter um peso muito maior na relação entre leitor e texto do que a comunidade interpretativa, já que estão relacionados com laços afetivos, institucionais e identitários mais fortes e estáveis (muito embora as relações líquidas da pós-modernidade ameacem esses laços).

Há uma grande probabilidade de existir correspondência entre alguns desses fatores e a comunidade interpretativa, já que, como diz Bourdieu, “a disposição estética é... uma manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular...” (1979. p.59). Nessa perspectiva, pessoas que estão próximas em relação a seu capital econômico, social (contatos e acesso a instituições) e cultural (educação formal e formação cultural) tendem a ter leituras parecidas. Nesse sentido, aspectos econômicos e sociais podem ser muito mais influentes para a disposição estética do que aspectos físicos da deficiência. A formação educacional e cultural, por exemplo, parece ter um peso muito maior nos processos de fruição e significação de um filme do que o tipo ou grau de severidade da deficiência visual, fato observado em trabalhos como o de Araújo (2011) e em nossas pesquisas no Projeto CPO.

Um dos problemas a se pensar, em relação à identificação a um grupo, no caso da audiodescrição, é saber quais traços, além das questões de ordem fisiológica, podem constituir uma espécie de identidade cega. Os surdos usuários de LIBRAS, por exemplo, costumam se apresentar através de uma identidade surda e, por conseguinte, de uma comunidade surda. Mas isso se dá, principalmente, porque eles compartilham uma língua e, por isso, tendem a uma convivência maior, o que acaba gerando características socioculturais comuns (algumas pessoas falam em literatura surda, por exemplo). Nesse sentido, o senso de identidade e comunidade é um pouco parecido com o que vemos entre grupos étnicos. Mas poderíamos definir, mesmo que de forma frouxa e volátil, uma identidade cega? Se isso é possível, o caminho provável para isso é desentranhar esses traços de identificação nas próprias falas dos participantes da pesquisa de recepção. Nesse ponto, voltamos a Stuart Hall, que diz:

Utilizo o termo identidade para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nosso lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividade, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. "As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós." (HALL, 1995). Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso... (HALL, 2000, p.111)

Descobrir esses traços de identificação é, não só uma maneira de aprofundar o conhecimento sobre os sujeitos da pesquisa de recepção, mas também uma questão de ordem prática pois, normalmente, é preciso pensar a audiodescrição para um grupo de espectadores amplo e heterogêneo. Descobrir aspectos relevantes e comuns para a maioria desses

espectadores ajudaria enormemente na definição de diretrizes para a audiodescrição, que não partam dos parâmetros dos videntes e sim mantenham o foco nos receptores do recurso.

Se as correspondências identitárias parecem menos determinantes hoje em dia, isso se deve, em parte, à maior possibilidade de se incrementar o capital cultural (exemplificada pelo acesso mais democrático à educação superior e à imensa quantidade de informações disponíveis na Internet), fato que Bourdieu já previa. O autor chama esses movimentos de "trajetórias individuais" e "trajetória social de grupos" (BOURDEU, 1979. p.127). Tal mobilidade seria a melhor maneira de indivíduos marginalizados e grupos minoritários ascenderem a uma posição social mais justa e confortável.

Essas novas configurações representariam uma ruptura na partilha do sensível, um dissenso tal como proposto por Rancière, mudando “a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). De acordo com o autor, esse movimento seria próprio da política (e também do regime estético), entendida como o “conjunto das atividades a que vem perturbarem a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea.” (RANCIÈRE, 1996, p.372). Essa pressuposição seria a de equidade entre dois indivíduos essencialmente diferentes, ideia que segundo o autor, é um desvio da ideia de dominação natural. O consenso deseja identidades bem conformadas, separadas e hierarquizadas. A polícia determina identidades, como a identidade nacional (da qual quase ninguém escapa), mas a política permite que as identidades conformadas segundo as histórias de vida, subjetividades e afinidades coletivas tenham visibilidade.

Nessa perspectiva, tanto as identidades individualizadas como as coletivas se constroem como narrativas minimamente coerentes. Como reforça Giddens:

A auto-identidade, em outras palavras, não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo. (GIDDENS, 2003, p.54)

No caso de aderência a uma identidade coletiva, o processo normalmente se dá com uma negação de outras identidades disponíveis. No caso de uma pessoa com deficiência, por exemplo, ela pode adotar para si o Modelo Social ou o Modelo Baseado em Direitos, e se definir como uma pessoa “normal”, vivendo em uma sociedade deficiente, e não como alguém digno de pena ou admirável pela superação de adversidades. E, ao fazer isso, ela combaterá essas duas últimas concepções. Segundo Bauman:

Numa das frentes, a identidade escolhida e preferida é contraposta, principalmente, às obstinadas sobras das identidades antigas, abandonadas e abominadas, escolhidas ou impostas no passado. Na outra frente, as pressões de outras identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por 'forças inimigas', são enfrentadas e - caso se vença a batalha - repelidas. (BAUMAN, 2005, p. p.45)

No caso das pessoas com deficiência (assim como de outros grupos minoritários), a exposição dessa identidade escolhida pode inclusive motivar uma alteração na percepção da identidade coletiva, pois:

O modelo social da deficiência e as narrativas autobiográficas que relatam os modos de ser de alguns sujeitos cegos e com baixa visão, dentre outras situações, promovem a circulação de olhares sobre o mundo daqueles que outrora não tinham essa possibilidade. (MIANES, 2015, P. 148)

Essa auto-definição, contudo, não é uma opção para alguns grupos, que recebem suas identidades como marcas de uma alteridade insuportável. Refugiados, moradores de rua, criminosos, loucos dificilmente conseguem ser vistos além dessas etiquetas. A essas pessoas é negado um *rostro*, que na perspectiva de Lévinas, é a alteridade absoluta, que mesmo não podendo ser compreendida, é assumida. De acordo com o autor:

Compreender uma pessoa já é falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. 'Ter aceito', 'ter considerado' não corresponde a uma compreensão, a um deixar-ser. A palavra delinea uma relação original. Trata-se de perceber a função da linguagem não como subordinada à *consciência* que se toma da presença de outrem ou de sua vizinhança ou da comunidade com ele, mas como condição desta 'tomada de consciência'. (LÉVINAS, 2005, p.27)

A experiência estética, que demanda um deslocamento de si mesmo, um deixar-se impregnar por outras ideias e sensações, se apresenta, então, como um lugar privilegiado para lidar com essa categoria complexa, que é a alteridade. Mafesolli diz que:

Seja qual for a maneira de expressão do 'imaginal', virtual, lúdico, onírico, ele estará presente e, prenante, não será mais relegado à vida privada e individual, mas figurará como elemento constitutivo de um estar-junto fundamental. (...) O imaginal consiste, assim, noutra maneira de prestar atenção na sociedade complexa, na solidariedade orgânica incipiente, na correspondência', no sentido baudelairiano, entre todos os elementos do meio ambiente social e natural. (MAFESOLLI, 2009, pp.13-14)

No caso do Cinema, a criação de laços entre os espectadores não se deve só a uma ideia de sociabilidade fútil. O caráter fugidio (a imagem dificilmente se fixa) e impalpável da imagem cria espaços de respiro por onde esses laços podem se atar (aliás, o Cinema se constitui tanto das imagens, como dos intervalos entre elas). Como propõe Guimarães:

Entre um e outro, entre o criador e o espectador (ambos tendo feito a renúncia do tudo, mas sustentando ainda o desejo e a crença), a imagem passa, e nesse trânsito, o possível – imprevisto, inesperado – advém. Se as imagens podem criar um comum entre os espectadores é porque ela liga os separados sem preencher a distância que se abre entre eles. (GUIMARÃES, 2015, p. 48)

Desse modo, a dimensão estética do Cinema não está colada ao filme, mas depende também desse processo de cooperação entre quem partilha a experiência da espectralidade. Ainda segundo Guimarães:

Ver junto – aos outros e com os outros – nos permite perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente. (GUIMARÃES, 2015, p. 50)

2.3 Significar

Ao pensar na significação como resultado de um processo relacional, convém pensar, nos termos de Stuart Hall, em quem o codifica e quem o decodifica, ou seja, no autor e no leitor. Podemos pensar ambos em duas direções, nos aproximando de uma situação concreta de escrita/leitura ou localizando-os nos próprios textos.

Em seu ensaio *O que é um autor?*, Foucault define os parâmetros que regulam a questão da autoria, de forma geral, a partir dos critérios propostos por São Jerônimo para estabelecer correlações entre o valor de um texto à santidade do autor. Segundo Foucault, (2010, p. 17-18), a autoria de um texto seria definida por “um certo nível constante de valor” (no sentido de qualidade da escrita mesmo), “um certo campo de coerência conceitual ou teórica”, pela “unidade estilística” e pela circunscrição do texto a “um momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (o autor não poderia falar de acontecimentos reais ocorridos após a sua morte, por exemplo). Alguns autores têm características tão particulares que se tornariam, como Foucault os denominou, “formadores de discursividade”, e criariam “a possibilidade e a regra de formação de outros textos.” (FUCAULT, 2010, p. 21). Dessa forma, nomes como Marx, Freud ou, para alcançar o domínio das artes, Giotto, Pina Bausch ou Bergman, proporiã novas formas de lógica e

expressão, que afetariam seu próprio campo de atuação (e talvez até alcançassem campos adjacentes). Apesar de afirmar a importância do autor enquanto sujeito histórico concreto, esses critérios demonstram como ele deixa suas marcas no próprio texto. Porém, eles não explicitam como essas marcas se constituem como maneiras de regular a própria leitura.

As concepções do autor como estratégia textual estão presentes nas noções de autor modelo e autor implícito que:

(...) fora introduzida pelo crítico americano Wayne Booth em *The Rhetoric of fiction* [A Retórica da ficção] (1961). Posicionando-se na época contra o *New Criticism*, na querela sobre a intenção do autor (evidentemente ligada à reflexão sobre o leitor), Booth defendia a tese segundo a qual um autor nunca se retirava totalmente de sua obra, mas deixava nela sempre um substituto que a controlava em sua ausência: o autor implícito. (COMPAGNON, 2006, p.150).

O conceito de Autor-Modelo de Eco é bem próximo dessa concepção, porém o autor ressalta que se “a hipótese formulada pelo leitor- empírico acerca do próprio Autor-Modelo parece mais garantida do que aquela do que o autor empírico formula acerca do próprio Leitor- Modelo.”, já que o leitor faz conjecturas a partir de um ato de enunciação já concluído, (...) “com frequência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação.” (ECO, 1979, p. 46). Porém, o próprio fato dessa hipótese se basear num enunciado concluído demonstra que ele é incontornável, pois o texto nos fala durante a leitura, mas não propõe nenhuma revisão; só o leitor pode atualizar o seu posicionamento.

A hipótese sobre o Autor-Modelo pode ser ainda mais desafiadora se esse tem mais de uma voz, ou seja, se o autor é somente o maestro de um coro de vozes igualmente potentes, voluntariosas e significativas. Para Bakhtin, para encerrar o fenômeno estético, o autor-criador precisa de um excedente de visão, que só é alcançado quando ele se torna outro em relação a si mesmo, quando pode olhar para si com estranhamento. Assim, se o texto requer pelo menos duas consciências, ele é sempre dialógico, mas também pode comportar um número maior de vozes, constituindo uma polifonia, tal expressa, de maneira exemplar, nos romances de Dostoiévski.

Já segundo a perspectiva de Barthes, a voz ou as vozes do texto tem pouco a ver com a intenção ou a vontade do autor. No momento em que a escrita toma forma, a identidade do autor é subsumida à linguagem do texto, que só pode ser entendido na e pela escrita.

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de

modo a nunca se apoiar em apenas uma delas [...] o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

De acordo com Barthes, esse enfraquecimento do poder do autor está relacionado a um maior poder do leitor, postura que coincide em maior ou menor grau a diferentes concepções da recepção estética.

Eco (1979) define leitor-modelo como “um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (Eco, 197. p.45). Considerando o texto como “uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco “(ECO 1979, p. 11), o autor deixa clara sua confiança na atitude do leitor de não ultrapassar a liberdade que o texto propõe (que, no caso da obra aberta, é bastante grande).

Iser (1966) frisa que o leitor traz consigo toda uma carga sócio-cultural e histórica e a bota em jogo no momento da leitura, enquanto a Jauss (1979) interessa o *horizonte de expectativas*, determinado pelas conjunções sócio-históricas que conformam as competências de determinado leitor. Ainda assim, os criadores da Estética da Recepção foram criticados por ainda confiar no autor para ditar as normas da leitura. Stanley Fish, para quem a significação era dada pela comunidade interpretativa (não pelo texto, nem pelo autor, nem pelo leitor individual), criticou Iser diretamente, lamentando que “a pluralidade de sentido reconhecida no texto não seja infinita ou ainda que a obra não esteja realmente aberta, mas simplesmente entreaberta.” (COMPAGNON, 2006, p. 156)

Em relação ao Cinema (e, na verdade, a qualquer expressão fortemente vinculada ao visual), é possível dizer que o espectador com DV dificilmente é considerado na construção desses modelos de leitura teóricos. Cabe à audiodescrição botá-los nessa conta e, assim, ampliar seu diálogo com o texto em questão.

Picard comenta acerca dos leitores teóricos que “tudo neles parece asceticamente , hipocritamente, fugir diante dessa obscenidade: o verdadeiro leitor possui um corpo, lê com ele. Ocultamos essa verdade tão imperceptível!” (PICARD, 1989, 133). Esse autor concebe a leitura como um jogo, num duplo sentido: primeiro como representação, evasão, fantasia, e também como um sistema com regras. Essa concepção se aproxima um pouco da ideia de Certeau de leitura como caça, onde estratégias são formas de mapear, delimitar, definir

caminhos e táticas são ações inventivas que procuram escapar ao controle. Em Picard, as normas do texto disciplinam a leitura que, no entanto, mantém certa liberdade criativa. Essas duas maneiras de pensar a leitura parecem particularmente interessantes para se pensar na relação dos espectadores com DV com o Cinema que, sem ter o domínio das regras, podem inventar táticas próprias para estabelecer relações com o texto.

Voltando a Stuart Hall, podemos pensar leitura a partir dos três grandes modos de decodificação que ele apresenta. Quando a decodificação se dá em conformidade com o que o texto propõe, há *apreferred reading*, que seria a linha de interpretação hegemônica. Nesse ponto, se coloca um problema fundamental da pesquisa em recepção: como saber, com certeza, qual é a leitura dominante? Se consideramos que ela é coincidente com a leitura do próprio audiodescritor ou do espectador vidente, o risco de se centrar a análise na lógica da visualidade, é enorme.

A segunda posição possível é a leitura de negociação em que se busca um diálogo entre os sentidos propostos pelo texto e as condições particulares dos leitores. Como os sentidos propostos pelos textos visuais e audiovisuais não pretendem falar diretamente ao público com DV, a AD tende a fazer esse tipo de leitura, negociando o que é relevante manter do universo visual e o que precisa ser apresentado de uma outra forma para o espectador. Por sua vez, o espectador com DV também negocia com o texto audioescrito, se apropriando de questões algumas questões, e ignorando outras, consideradas menos pertinentes (por exemplo, recursos fílmicos, como enquadramento, são considerados importantes por alguns espectadores com DV e por outros, não).

O terceiro padrão de leitura é o de oposição, em que o leitor compreende a proposta predominante do texto, mas deliberadamente interpreta usando um outro quadro de referência. No caso do Cinema audiodescrito, esse nos parece um modelo mais improvável, pois demanda uma consciência mais aprofundada do texto em si, do gênero e da modalidade, ou seja, exige certa familiaridade com o Cinema que a maioria dos espectadores com DV não têm. Acreditamos, porém, que o hábito de assistir filmes com AD poderia facilitar esse tipo de leitura.

Na prática, o modelo de negociação é claramente preponderante. Isso se deve ao fato de que o contexto têm um papel crucial no curso da interpretação. Wittgenstein usa a metáfora do jogo para discutir essa importância, aplicada não só a processos específicos de leitura (como em Picard), mas a processos de significação em geral. De acordo com o filósofo:

Em primeiro lugar, bem como num jogo, a linguagem possui regras de constituição, a saber, as regras da gramática. Essas regras gramaticais, diferentemente de regras de estratégia, não nos informam que lance – no caso do jogo, ou proferimento – no caso da linguagem, terá sucesso, e sim o que é correto ou faz sentido, definindo assim o jogo ou a linguagem. Segundo, o significado de uma palavra não é um objeto que a sucede, mas é determinado pelas regras que norteiam seu funcionamento. Aprendemos o significado das palavras aprendendo a usá-las, assim como o xadrez, aprendemos a jogá-lo não pela associação de peças a objetos, mas pela observação dos movimentos possíveis de tais peças, isto é, com o uso. E terceiro, uma proposição é um lance no jogo de linguagem; não teria significado se estivesse fora desse determinado jogo. O sentido dessa proposição é o papel que ela desempenha nessa atividade lingüística em desenvolvimento, nesse jogo delinguagem. (WITTGENSTEIN, 2000, §§ 23, 199, 421).

Ou seja, os proferimentos, como diz Wittgenstein, dependem do contexto e da intenção para serem pertinentes e serem compreendidos. O uso das palavras depende da atividade (jogo de linguagem) na qual a envolvemos: afirmar, descrever, conjecturar, inventar, confirmar, etc. Se você diz “*café?*”, oferecendo uma xícara a alguém, o interlocutor dificilmente entenderá a pergunta como um pedido de confirmação se aquele líquido é mesmo café. O jogo de linguagem será efetivo na medida em que há um contexto, mesmo que os proferimentos sejam vagos ou imprecisos. Se não há comunicação, é provável que se esteja tentando usar as regras de um jogo em outro, como quando estamos aprendendo uma nova língua, e insistimos em aplicar a sintaxe da nossa língua materna. Porém, com a devida paciência, a própria aplicação das palavras acaba revelando suas regras.

Esse aspecto contingente dos processos de significação (semioses) fica muito evidente no postulado geral da semiótica peirceana que diz:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que representa algo para alguém, em algum aspecto ou sentido. Dirige-se a alguém, quer dizer, cria na mente de uma pessoa um signo equivalente ou, talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo que é criado chamo *interpretante* do primeiro signo. O signo representa algo, seu *objeto*. (CP 2.228)

Podemos aproximar o processo de semiose, e os jogos da linguagem de Wittgenstein através do seguinte caso hipotético, envolvendo um clássico dilema semântico: vemos um objeto comestível, feito a partir de uma massa doce, com a forma de um arco. Ao pensarmos numa palavra para descrevê-lo, enumeramos as seguintes possibilidades: biscoito, bolacha e rosca. Considerando a forma do objeto, decidimos denominá-lo como rosca, porém nosso interlocutor discorda, dizendo que aquilo não é uma rosca, e sim um biscoito, porque não é produzido de modo caseiro. Explanamos nossos pontos de vista e chegamos à conclusão que

tal objeto poderia ser uma rosca ou um biscoito, mas não uma bolacha, que deveria ter uma forma achatada.

Nesse caso, biscoito, bolacha e rosca seriam o interpretante imediato do objeto, ou seja. “(...) o conjunto de *interpretantes dinâmicos*(v) possíveis de um dado signo, num mesmo momento da *semiose* (v)” (PINTO, 1995, p.32), sendo que rosca seria o nosso interpretante dinâmico. Entendendo *ground* como “um atributo do objeto enquanto o objeto foi selecionado num certo modo e somente alguns dos seus atributos foram tornados pertinentes de maneira a construir o objeto imediato do signo” (ECO, 1979, p.16), podemos dizer que o nosso atributo diz respeito a qualquer massa doce assado e crocante, mas o interlocutor restringe o atributo à forma do objeto. Logo, o interpretante imediato do interlocutor não havia incluído rosca e, portanto, ela não poderia ser o interpretante dinâmico para ele. Contudo, após a discussão, chegamos a um interpretante final, a uma “antecipação, feita no momento da interpretação, de qual seria a gama completa de possibilidades interpretativas de um dado signo.”(PINTO, 1995, p.31). Os significados possíveis para aquele objeto determinado seriam, nesse contexto, biscoito e rosca. Provavelmente em nosso círculo de convivência todos adotariam essas duas possíveis acepções, porém nada garantiria a estabilidade dessa definição.

Claro que esse exemplo é trivial e Umberto Eco ressalta que “Peirce jamais se interessou pelos objetos como conjunto de propriedades, mas como ocasiões e resultados de experiência ativa” (ECO, 1979, p. 29). Dessa forma, eles podem se referir a palavras, imagens, conceitos, proposições ou mesmo textos.

No caso das imagens (visuais), a analogia é dada por proximidade. Tomando como base a divisão peirceana dos signos em ícone, relacionado à primeiridade (que se refere ao objeto pela semelhança, através de uma qualidade ou potencial), índice, relacionado à secundidade (que estabelece uma relação diádica com o objeto) e símbolo, relacionado à terceiridade (que representa o objeto), entendemos porque Peirce define representâmens icônicos como hipoícones, signos degenerados, já que a primeiridade é sempre uma virtualidade. De acordo com o pensador, os hipoícones se dividem em imagens, diagramas e metáforas. Peirce explica essa classificação da seguinte maneira:

Assim, as imagens são a Primera Primeridade, porque 'participam das qualidades simples' dos objetos (CP 2.277). a segunda primeiridade representa as relações binárias de partes de objetos, através de relações análogas entre suas partes: é o caso de mapas e diagramas. A terceira primeiridade, que estaria mais próxima da noção de representação, representa o caráter representativo de um signo através da analogia com o objeto e seria o campo da metáfora. (PINTO, 1995, p.20)

Às imagens propriamente ditas, que mantêm uma analogia por semelhança com seu objeto, corresponderiam o caráter especular de uma foto ou a tomada de uma parte da imagem pelo todo (por exemplo, a imagem de um rosto de homem na porta de um banheiro normalmente quer dizer *homem* e não rosto). Os diagramas poderiam ser exemplificados pelas pinturas de Klee, que reduzem objetos a formas geométricas e os organizam numa composição que nos permite reconhecer-lhes (como casas ou elementos de um rosto). Por sua vez, a pintura *A condição humana* de Magritte traça um paralelo qualitativo entre a imagem de um quadro que reproduz e prolonga a paisagem da janela, borrando os limites entre o real e a representação, com a condição humana.

Porém, as imagens nunca são uma coisa só. De acordo com Joly (2007):

O primeiro princípio essencial é provavelmente, a nosso ver, que o que se chama ‘imagem’ é *heterogêneo*. Isto é, reúne e coordena, dentro de um quadro (ou limite) diferentes categorias de signos: ‘imagens no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também) e a maior parte do tempo também *signos linguísticos* (linguagem verbal). É sua relação, sua interação, que produz o sentido que aprendemos a decifrar mais ou menos conscientemente e que uma observação mais sistemática vai ajudar a compreender melhor. (JOLY, 2007, p. 38)

No caso das imagens cinematográficas, além dos eixos plásticos (que são, segundo Joly, a forma, a cor, a composição e a textura) e dos ícones (imagens, diagramas ou metáforas), temos que analisar também a relação das imagens entre elas, considerando os aspectos narrativo (que temporaliza e complexifica o espaço) e semântico (já que a ligação entre duas cenas pode construir um conceito e não um acontecimento), além de considerar o vínculo que a imagem estabelece com o filme como um todo. Finalmente, é preciso considerar a importante relação das imagens com os signos linguísticos (falas, narração em off, legendas) e com o som, de maneira geral.

3 SOBRE O CINEMA

Discutir sobre Cinema está longe de ser uma tarefa simples. Esse termo está vinculado a diversas concepções e a muitos campos do conhecimento, da mecânica à psicanálise. Como bem diz Rancière:

Caberia indagar se o cinema não existe justamente sob a forma de um sistema de afastamentos irreduzíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros do mesmo corpo. Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, (...) É também o que se acumula e se sedimenta dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda e os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela da escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento, como em Gilles Deleuze. (RANCIÈRE, 2012, p.14)

Apesar de ser impossível abordá-la em todas as suas facetas, é necessário ter em mente que essa multiplicidade faz parte da natureza do cinema. Neste capítulo, pretendemos investigar como esse aspecto multiforme é integrado na experiência do cinema, e explorar algumas singularidades de tal experiência, no que se refere ao cinema audiodescrito, dirigido a espectadores com DV.

Propondo uma articulação da recepção/fruição filmica com os parâmetros propostos no primeiro capítulo, podemos dizer que no Cinema existe uma instância *sensível*, que se relaciona a um comportamento corporal e mental específicos, à grande estimulação dos sentidos da visão e da audição, e à geração de sensações e afetos. No que se refere ao *compartilhamento*, podemos pensar no “assistir um filme” como prática social, que interfere fortemente na conformação do imaginário coletivo, e desse modo, pode funcionar como o aparelho ideológico de que nos fala Rancière. No que diz respeito à *significação*, podemos pensar a produção de sentidos através da imagem e do som, da narrativa e da montagem, com diferentes aproximações do significado propriamente linguístico.

3.1 Sentir

O que “rege o encontro entre espectador e imagem” (AUMONT, 1993, p.175), em um contexto simbólico determinado, é o dispositivo. Segundo a concepção de Agamben (2009), formulada a partir das ideias de Foucault, dispositivo seria “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.” (AGAMBEN 2009, p.40). No caso do dispositivo cinematográfico, essa capacidade é determinada em três instâncias: a transformação do material bruto captado pela câmara em material significante, através da sua seleção e ordenação; a operação de significação e síntese realizada pelo espectador, a partir da projeção; os mecanismos de mobilização de atenção da situação de exibição.

Em relação à questão da corporeidade, podemos tomar a postura determinada pela Sala Escura como um modelo que se repete, com maior ou menor força, em outras situações. Em uma sala de cinema, há a restrição do movimento corporal (todos ficam sentados, em um lugar determinado) e uma intensa mobilização da atenção visual, gerada por uma enorme fonte de luz e movimento, ainda mais destacada pela escuridão e pelo isolamento sonoro do ambiente. Além disso, é o próprio filme que define o tempo de duração da experiência (obviamente, podemos assistir um filme pela segunda vez, mas isso não implicará numa continuidade da experiência). Tal condição restritiva só é tolerada porque, em primeiro lugar, o espectador, ao outorgar o controle do seu corpo e de seus sentidos, pode relaxar. Como diz Barthes:

O escuro não é apenas a própria substância do devaneio (no sentido pré-hipnóide do termo); ele é também a cor de um erotismo difuso; por sua condensação humana, por sua ausência de mundanismo (contrária a ‘aparência’ cultural de toda sala de teatro), pela prostração das posturas (quantos espectadores, no cinema, se deixam escorregar na poltrona como numa cama, o casaco ou os pés jogados sobre o assento anterior). A sala de cinema (de tipo comum) é um local de disponibilidade. (BARTHES, 1975, p.122)

Seria interessante saber em que medida a não percepção dos aspectos visuais desse processo na Sala Escura, como a imposição da tela iluminada, a escuridão penetrante e a percepção dos companheiros de sessão (que poderiam ser completamente silenciosos) influencia a atenção e o comportamento dos espectadores com DV (em comparação com os espectadores videntes). À primeira vista, um estudo nesse sentido parece ser pouco relevante,

considerando a rara a presença desse público em tais locais, porém essa situação deve mudar rapidamente, com a implementação da recente Instrução Normativa da ANCINE (AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA, 2016) que pretende tornar todas as Salas Comerciais de Cinema acessíveis até 2018. A presente pesquisa considerou a possibilidade de comparar a recepção do Cinema e de outras formas de exibição, contudo tal investigação demandaria uma pesquisa muito mais extensa e complexa.

Além disso, podemos dizer que, apesar das progressivas mudanças nas práticas dos espectadores, o cinema continua propondo o mesmo tipo de relação com seu público e, esse tende a não se afastar muito da postura adotada na Sala Escura. A televisão, o vídeo e o DVD, os canais de streaming e a multiplicidade de telas influenciam o modo como se pode assistir um filme, conformando o ambiente, o comportamento do espectador e até mesmo a duração e continuidade ou fragmentação da experiência. Porém, quando o espectador está disposto a se entregar a experiência fílmica, a contenção do corpo parece ser uma prerrogativa.

Além de gerar essa espécie de languidez prazerosa da qual nos fala Barthes, a corpo imóvel também serviria como uma espécie de lastro, que permitiria ao imaginário movimentar-se com mais desenvoltura. Segundo Morin:

A ausência ou o atrofiamento da participação motriz, prática ou activa (cada um destes adjectivos tem mais valor que os outros, segundo o seu caso particular), está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. Não podendo exprimir-se por actos, a participação do espectador interioriza-se. “ (MORIN, 1970, p.117).

Na verdade, a disposição do espectador age em duas frentes: uma se relaciona a essa abertura ao imaginário, ao inconsciente, e a outra permanece colada ao filme. Por um lado, a imagem fílmica “suscita na memória ou na imaginação idéias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores.” (MUNSTERBERG, 1983, p. 43). Por outro lado, o curso desse fluxo associativo também depende da orientação da imagem que o desencadeou. Articulando os conceitos de atenção flutuante de Freud e atenção dupla de Benjamin, Ide diz que:

No trabalho artesanal há uma distinção entre o trabalho do artesão (voltado ao tecer e fiar) e sua escuta (dirigida ao narrador). No cinema, o que pode ser considerado como parte do trabalho do espectador (voltado à recepção) e sua escuta (dirigida à tela) cobrem o mesmo objeto: o filme, o qual então é perseguido através de uma atenção dupla: uma atenção prestativa e uma atenção por atração: - uma atenção cuja presteza, caso não mantida em ritmo, desfaz-se nas associações de idéias que, contrárias à correnteza, seguem inconciliáveis à sucessão de imagens;

- uma atenção cuja atração está em íntima relação com o estado de esquecimento de si do espectador. (IDE, 2008, p.105)

Podemos dizer que a primeira modalidade estaria mais relacionada à percepção diegética e a segunda, à percepção espectral. A dimensão diegética diz respeito à narrativa em si, ao universo ficcional e à “lógica suposta por esse universo representado.” (AUMONT, 2003, p. 78), que são inferidos a partir do material efetivamente apresentado por cada filme. Quando a AD se dedica à descrição dos personagens, espaços e ações, seu objetivo é, primordialmente, ajudar o espectador com DV a atar as pontas soltas na construção desse universo diegético.

Ao falar sobre diegese, Metz comenta:

Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância *representada* do filme - a que um Mikel Dufrenne oporia à instância *expressa*, propriamente estética- isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado. (METZ, 1972, p.118).

De acordo com a lógica de Metz, a construção do universo diegético deve, principalmente, ao fenômeno de impressão da realidade que “... desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade...”¹³ (METZ, 1972, p.16). Na dimensão perceptiva, a impressão de realidade se dá pela ilusão de profundidade (na verdade, a imagem tem uma natureza dúbia-bidimensional e tridimensional, como discutiremos mais adiante), aspecto compartilhado com a fotografia e a pintura (possivelmente), e pela ilusão de movimento, característica específica da imagem do Cinema (e do audiovisual, em geral). Em primeiro lugar, o movimento tem a capacidade de atualizar, de maneira recorrente, a imagem cinematográfica que, na fotografia, permanece vinculada ao passado, ao momento de sua criação. A imagem cinematográfica carrega em si um germe, uma expectativa do que pode entrar ou sair de cena no próximo *frame*. Dessa maneira, é possível dizer que o Cinema acontece nos espaços invisíveis entre os *frames*. De acordo com Xavier:

¹³ Embora, obviamente não seja o objetivo do Cinema comercial, devemos relativizar e dizer que o tédio é uma reação possível e válida no Cinema. Se pensarmos nele como uma contemplação dos vazios da existência, poderia-se dizer até que o tédio é um estado favorável à experiência estética (como uma confrontação com um objeto problemático, conforme sugere Cesar Guimarães).

O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão e vice-versa. (XAVIER, 1977, p.14)

Assim, o cinema outorga à imagem uma temporalidade própria. Porém, o movimento, por si só, já amplia a impressão de tangibilidade, pois a projeção exhibe os objetos filmados “... libertos tanto da película como da caixa do Quinetoscópio, sobre uma superfície em que parecem autônomos”. (MORIN, 1970, p.19). Paradoxalmente, o fato de a percebermos (pois, na realidade, a luz também é matéria) como “descolada” de uma superfície concreta, torna a imagem cinematográfica mais real. Por esse motivo, também percebemos o cinema como mais real do que o teatro, que é excessivamente ancorado na realidade concreta. Metz reitera essa ideia, a partir da noção de Jean Leirens:

a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência dessas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma realidade que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. (METZ, 1972, p.23).

Essa “realidade que provém de nós mesmos” se refere à dimensão espectral, à percepção subjetiva do filme, tanto no momento mesmo da recepção quanto nas suas reverberações. , De acordo com Aumont:

Etienne Souriau (1953) chama de "fato espectral" todo fato subjetivo que põe em jogo a personalidade psíquica do espectador. Por exemplo, a percepção do tempo é objetiva e cronometrável no nível filmofônico*, enquanto é subjetiva no plano espectral. É este último que está em questão quando o espectador acha o filme lento demais ou rápido demais. Souriau leva também em conta os fatos espectrais que se prolongam para além da duração da projeção, notadamente, a impressão do espectador na saída do filme e todos os fatos que concernem a influência profunda exercida por este, seja pela lembrança, seja por uma espécie de impregnação produtora de modelos de comportamento. (AUMONT, 2003, p.107)

Essa dimensão, então, refere-se às três instâncias: ao *sentir*, pois afeta a percepção de tempo, convoca diferentes níveis de atenção, desencadeia lembranças e afetos; ao *compartilhar*, porque estimula interações diversas entre o público, e pode gerar “modelos de comportamento”; ao *significar*, porque todos esses fatores influenciam, com maior ou menos força, o modo como entendemos determinado filme.

Os “fatos espetatoriais” relacionados ao momento da projeção, ao momento chave da experiência de assistir um filme, estão ligados, principalmente, às noções de projeção e identificação, que estão quase sempre interligadas. Na projeção, o espectador se projeta no ambiente e na identificação, ele absorve o ambiente. Ao mesmo tempo em que ele investe a leitura de uma carga sócio- histórica e cultural individual e coletiva, também se deixa impregnar pelo que a obra lhe apresenta. Morin (1970) ressalta que esse jogo de transferências não ocorre só numa escala humana. “Ao antropomorfismo, que tende a carregar de presença humana as coisas, vem juntar-se, mais fraca e obscuramente, cosmomorfismo, ou seja, a tendência para carregar o homem de presença cósmica. (MORIN, 1970, p.87). Nesses processos, um rosto poderia ser apresentado tal qual uma paisagem, um lugar possível de se percorrer, e uma paisagem poderia ganhar os contornos expressivos e afetivos de um rosto.

Para Baudry (1983), essa identificação com os elementos da diegese, como personagens ou situações (identificação secundária) seria mais fraca e subordinada à identificação primária, especular, que conecta o olhar do espectador ao da câmera, que determina o que, como e de onde o objeto será olhado. Tanto mais forte quanto mais negado e oculto, esse jogo seria uma forma privilegiada de transmissão da ideologia dominante. Laura Mulvey (1983) reitera essa tendência de conformação ideológica do dispositivo cinematográfico, ao dizer que, em se tratando dos três olhares relacionados ao Cinema - da câmera, do espectador e dos personagens, “as convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da platéia. (MULVEY, 1983, p.452). Esse poder de conformação, contudo, deve ser relativizado, pois como lembra Ranciére, “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível.” (2005, p.26).

Como a identificação primária está fortemente ligada ao Cinema narrativo, convém caracterizar aqui essa modalidade. Segundo Xavier, os elementos que caracterizam o Cinema narrativo comercial são:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.
- a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas

convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. (XAVIER, 1977, p.31)

Além da busca pelo naturalismo, esse Cinema tende a mostrar um enredo estruturado, que se relaciona a possíveis funções narrativas, como as propostas por Greimas (1966), que tendem a seguir a lógica apresentação de situação-complicação-clímax-desfecho. Em oposição a essa modalidade, está o Cinema não-narrativo, que, na verdade, está relacionado à própria origem do Cinema, o Cinema de atrações, o Cinema espetacular de Méliès. De certa forma, o Cinema não-narrativo, que não precisa se submeter às amarras de um espaço-tempo linear ou a uma estrutura acontecimental rígida pode atingir o espectador de modo mais direto, mais visceral, mais afetivo, através da exposição das qualidades da imagem e do som. Embora esteja associada a vanguardas cinematográficas, como a *Nouvelle Vague* ou o documentário contemporâneo, a desnarrativização também está associada a um tipo de Cinema bastante comercial, que valoriza mais o sentimento de presença do que o sentimento de significação do espectador (e se inspira em outros modelos estéticos audiovisuais, como os da Publicidade, do Videoclipe e de Videogame).

Na verdade, ao invés de pensar em termos de oposição, poderíamos considerar uma escala que vai do narrativo ao não-narrativo, já que toda imagem e som podem ser percebidos à parte do enredo, e toda associação de imagens já contém em si um germe narrativo. Ou poderíamos ampliar o conceito de narrativa, para abarcar formas menos canônicas e menos organizadas.

Essa, contudo, é uma discussão demasiadamente complexa. Como, no âmbito desse trabalho, vamos abordar filmes mais narrativos, não vamos nos alongar na abordagem sobre o Cinema não-narrativo que, apesar de ser instigante, representa um grande desafio para a AD¹⁴.

No caso do Cinema Narrativo, a AD também apresenta um desafio bem particular: como fazer uma descrição de elementos do específico fílmico, sem quebrar o pretendido “ilusionismo”? No caso de um movimento de câmera subjetiva (coincidente com o movimento do olhar de algum personagem), por exemplo, assumir essa identificação pode abalar a percepção diegética, como foi notado em experiências dentro do Projeto CPO.

¹⁴No Projeto CPO, tivemos a experiência de tentar audiodescrever, de maneira espontânea, alguns curtas-metragens do cineasta Cao Guimarães para o consultor do grupo (que tem deficiência visual). Os filmes, que borram a fronteira entre o cinema experimental e a vídeo arte, não têm uma narrativa estruturada e foram especialmente difíceis de descrever. Curiosamente, o consultor relatou ter sentido vertigens durante a experiência. Considerando esse caso, concluímos que a articulação da AD com esse tipo de Cinema merece uma investigação posterior.

Porém, é difícil dizer se esse abalo se deu pela exposição dessa coincidência, ou pelo estranhamento de uma escolha descritiva ainda pouco usada na AD aplicada ao Cinema. Devemos considerar que a compreensão das escolhas visuais do Cinema exige, não só a aceitação de uma lógica particular (do Cinema e, mais especificamente, de cada filme), como uma concessão a um universo desconhecido (ou, ao menos, familiar mas não verificável). Conforme afirma Emmanuelle, voluntária com DV, que participou da pesquisa de Bell Machado:

Se incomoda? A audiodescrição em si é interveniente, mas eu escolhi entrar em uma arte que é visual, sem o sentido da visão. Então, que essa intervenção seja algo que me aproxime dessa arte”. (...) Eu sei que tem muitas pessoas cegas que dizem que a linguagem de câmera atrapalha. É com muito carinho que eu digo que você ir para o mundo do olhar dá medo. Porque é algo que não se controla. Ir para o mundo do olhar, dá medo porque é algo que não é instintivo.”(MACHADO, 2015, p. 186)

Podemos dizer que entrar nessa Arte “que é visual” (o Cinema) exige não só uma abertura consciente ao desconhecido, mas também uma grande confiança em seu cicerone nessa incursão (o audiodescritor).

3.1.1 A imagem

A complexidade da seleção, organização e modulação dos elementos da audiodescrição se dá, em parte porque o espaço visual cinematográfico não é constituído de forma simples. Na verdade, podemos falar em três modos de pensar esse espaço, baseados nas categorias de Rohmer, que são comentadas por Costa (1989): plástico, arquitetônico e diegético. Para Rohmer, toda grande obra cinematográfica consegue harmonizar essas três dimensões, mas, normalmente, uma forma tende a dominar as outras, e esse predomínio podem indicar a marca de um contexto, de um gênero ou de uma autor.

O espaço plástico lida com aqueles eixos de que nos fala Joly (2007) e que Kristeva (1980) chama de “traços lektônicos”: forma, cor, luz, composição e textura. Podemos associar esse parâmetro com uma forma específica¹⁵ da dimensão absoluta do espaço, como conceituada por David Harvey (2012): um espaço fixo, delimitado e mensurável. No Cinema, tem a ver com as formas dos elementos no plano, com a distância, o ângulo e as relações internas do enquadramento, com a fotografia (luz e cor) e com as relações formais entre os

¹⁵ Específica porque diz respeito a um espaço visual, mas não tangível.

planos e sequências (que estabelecem cortes, continuidades ou intervalos). Por estar vinculado a qualidades intrínsecas (e não a referentes externos), esse espaço pode se ligar ao que Felinto (2010) classificou como “uma dimensão da experiência cinematográfica que aponta para essa sensação de imediatismo, como algo ainda intocado pela cultura, virginal e da ordem das sensações.” (2010, p.13). De acordo com Kristeva:

Desde seu início, o cinema parece seguir essa tendência da arte moderna em geral, quando persegue, especialmente com Eisenstein, um projeto obstinado de fazer passar, com e sobre a imagem-signo referencial, aquilo que eu chamei de uma rede de ‘traços lektônicos’. Organização minuciosa do espaço, colocação rigorosa de cada réplica, devem acrescentar ao muito visível uma dimensão ‘rítmica, ‘plástica’, enigma que não salta aos olhos imediatamente, e no qual se insere a angústia do cineasta, que deve suscitar a do espectador mais profundamente que o faz a imagem-signo referencial. (1980, p.97)

A imagem referencial, por sua vez, constituiria o espaço arquitetônico, espaço denotado, cenográfico, referente a uma realidade possível (dentro da lógica diegética). Como deve se articular com alguns fatores para fazer sentido (deve estar temporalmente limitado e corresponder a determinadas funções, por exemplo), essa categoria pode ser associada ao espaço-tempo relativo de Harvey (2012), que depende do ponto, dos critérios e do tempo de observação. No Cinema, essa dimensão tende a se destacar mais quando se afasta de uma representação realista (como nos cenários fantásticos de Méliès) ou previsível (quando se mostra aspectos pouco conhecido de determinada cidade, por exemplo). De acordo com Costa:

(...) a cenografia remete para o teatro e é estruturalmente ligada à pintura, a arquitetura, além de reproduzir espaços dotados de uma funcionalidade, é sempre também representação; a paisagem não constitui apenas um gênero pictórico, nem é somente o modo pelo qual uma cultura vê a natureza; é justamente a forma em que uma sociedade organiza a relação entre natureza e cultura... (COSTA, 1989, p.229)

Já o espaço diegético (fílmico), é uma virtualidade, uma construção mental de um espaço-tempo diegético através da articulação dos fragmentos de imagem, feita a partir da encenação e da montagem. É possível vinculá-lo à noção de espaço relacional de Harvey (2012), em que há uma confluência de espaços-tempo diversos.

Um elemento visual não está automaticamente ligado a uma dimensão somente. A cor, por exemplo, pode dizer respeito ao espaço plástico (o azul do mar tomando toda a tela, por exemplo), ao espaço arquitetônico (ligando-se a um elemento do personagem- um vestido vermelho, ou do cenário-uma geleira branca) ou ao espaço diegético (quando se torna

essencial para a narrativa, como no filme *A vida em preto e branco*, em que a introdução pontual da cor representa um despertar de consciência). E, em determinados casos, a cor pode comportar todas essas dimensões

Quando há predominância de uma dessas dimensões, isso já orienta o trabalho da audiodescrição porém, quando elas estão equilibradas, é necessário fazer escolhas difíceis. Vamos tomar como exemplo o filme *Um corpo que cai* (1958), de Hitchcock, que é inquestionavelmente uma grande obra cinematográfica (e, assim, equaliza bem as três formas de organização espacial). Na cena em questão, Scottie vê Judy, fisicamente transformada em Madeleine (com as mesmas roupas e penteado) saindo do banheiro do quarto de hotel. O casal se beija.

Pela perspectiva dos eixos plásticos, a imagem de Judy está fora de foco, enevoada, quase translúcida. A luz verde do letreiro do hotel banha o quarto. A câmera roda ao redor do casal, mas as paredes ao fundo giram mais rápido do que o que seria normal. Essa imagem de Judy é a mais óbvia analogia com a idéia de simulacroque aparece no filme. A cor verde está sempre presente junto à Judy/Madeleine (nas roupas e no carro que ela dirige também), ou seja, também tem uma dimensão arquitetônica, descritiva. O verde também pode ser lido como uma alusão à irrealidade (alguns filmes, como *Ladrão de sonhos*, de Jean-Pierre Jeunet, usam a luz verde para sugerir um ambiente onírico. A sucessão de imagens em movimento, no momento do beijo, provoca vertigem. Nesse sentido, a cor verde também tem uma potência diegética, porque indica o estado psicótico de Scottie, sua progressiva perda de contato com a realidade.

Na dimensão cenográfica, o quarto de hotel é um local simples e bastante impessoal. Possivelmente, o tipo de acomodação também é representativo da cidade e da época em que o filme se passa (São Francisco, no final dos anos 1960). Os figurinos, além de também indicarem esse aspecto espaço-temporal, também são uma marca de autor. Nos filmes de Hitchcock, os homens tendem a ter uma elegância simples, e as mulheres, uma sensualidade austera (que parece sempre prestes a transbordar).

Do ponto de vista diegético, essa cena é o clímax romântico do filme. Scottie, que nesse ponto ainda não havia percebido (ou admitido para si mesmo) que Judy e Madeleine eram a mesma pessoa (o figurino dela também tem uma função diegética, pois deixa isso claro), entra em êxtase quando vê Judy/Madeleine (a câmera se alterna entre os dois). Ela, por sua vez, se entrega aos braços de Scottie. Sua expressão sugere, ao mesmo tempo, resignação (ela aceita o comportamento obsessivo de Scottie, mas teme que ele logo descubra a verdade) e paixão.

Apesar do espaço generoso para a inserção da AD (há poucas falas na cena), seria impossível incluir todas as leituras feitas acima. A partir das orientações geralmente seguidas pelos audiodescritores, seria quase certo que a AD privilegiaria as duas últimas dimensões (descreveria cenários, personagens e ações) e daria menos atenção aos eixos plásticos. A questão que poderíamos nos fazer é se essa escolha possibilitaria a leitura conceitual do filme, que segundo Rohmer, é definido pela imagem da espiral, da hélice. “Tudo forma um círculo, mas o laço não se desenrola e a revolução nos conduz sempre um pouco mais para as profundezas das reminiscências.” (1984). Relacionadas à ideia da hélice, as noções de vertigem (ligada à loucura, à obsessão) e de simulacro poderiam ser inferidas a partir da narrativa do filme, porém são os eixos plásticos que as explicitam. No caso dessa cena, a imagem enevoada e contaminada pelo verde de Judy/Madeleine evidencia o seu aspecto de simulacro (Scottie é obcecado pela imagem de Judy que, por sua vez, remete a Madeleine e a Carlota), e a velocidade do giro, com um descompasso entre a imagem do casal que se beija e a imagem de fundo, sugere que Judy foi sugada pelo vórtice de loucura de Scottie (a sensação de vertigem remete ao conceito complexificado de vertigem).

3.1.2 *O som*

Na cena descrita anteriormente, além das imagens, o som é fundamental, e um bom audiodescritor lhe daria espaço para se mostrar. A música instrumental traz uma carga romântica, mas não abandona o aspecto dramático, que acompanha todo o filme (escuta semântica). Seu fluxo circular e crescente (escuta reduzida) acentua a percepção da vertigem. O silêncio dos personagens é igualmente revelador, como se naquele momento, tendo ambos concordados com aquela situação absurda, não precisassem dizer mais nada para justificar a paixão avassaladora. Ou seja, nesse caso, a música potencializa a imagem, lhe confere um valor acrescentado, que segundo Chion, é (...) o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem.” (1993, p.12).

A música no Cinema pode exercer inúmeras funções. Como ressalta Crepaldi:

Se o cinema não foi o primeiro espetáculo que fez uso da música para a sua efetivação, ele foi o que mais visceralmente se apropriou dela. Fosse para sublinhar a tensão da cena e titilar a atenção do público, reforçando o contexto emotivo da ação. Fosse para abafar o ruído alheador dos primeiros projetores – aos quais a crítica brasileira pouco amigavelmente denominava *maquininhas de moer*.

Fosse para destacar o espaço diegético da ação dos incontroláveis ruídos do ambiente externo. Fosse para mimetizar, na sala de exibição, a polifonia do mundo exterior. Fosse, ainda, para remover as cinzentas sombras do cinema do *éthos* de fantasmagoria ao qual elas estavam incontornavelmente atreladas, inserindo-as na fluidez melodiosa e harmônica da música – que convidava aos bailados, à alegria dos gêneros cômico-musicados, às belezas dos quadros operísticos. (CREPALDI, 2016, p.06)

Além das possibilidades mencionadas, a música também pode caracterizar um gênero ou o contexto sócio-histórico em que o filme foi concebido. A trilha musical costuma ser extra-diegética (não se vincular diegeticamente à imagem mostrada), mas a música também pode ser diegética (como um programa de rádio ouvido por um personagem) e, nesse caso, a sua presença “na tela” deve ser explicitada pela AD. A trilha musical também pode ter a função de amarrar a narrativa, dando-lhe coesão e caracterizando as cenas (através, por exemplo, do uso de “leitmotiv”, temas recorrentes associados a situações ou personagens).

Em relação aos outros elementos do som no Cinema, os ruídos têm uma função diegética fundamental, relacionada à escuta causal (um som de explosão depois de uma batida, por exemplo), enquanto o som de fundo é importante para dar um aspecto mais realista ao ambiente. Esses dois últimos elementos podem inclusive segurar o fio de continuidade da narrativa, quando o aspecto visual é fragmentado pela montagem. A orientação de não antecipar ou atrasar a AD é fundamental nesse caso para não quebrar a diegese.

Embora os efeitos sonoros tenham o poder de tornar a narrativa mais plausível e realista, o sentimento de presença possivelmente evocado por eles pode não ter a mesma intensidade sobre os espectadores com deficiência visual. Ao menos, foi isso que indicou uma pesquisa guiada por Louise Fryer, que testou a diferença da recepção de uma cena sem e com efeitos sonoros (que não tinham influência na narrativa), com um público vidente e um público com DV. De acordo com a autora:

Nossa explicação é que sons não-verbais desencadeiam uma resposta visual em pessoas videntes como resultado de uma habituação a estímulos bimodais congruentes. Por contraste, pesquisas recentes sugerem que indivíduos cegos recrutam o cortex visual para processamento semântico. Diferenças na organização cortical podem, portanto, sustentar esses resultados surpreendentes. Esses achados são importantes para a prática de AD que tem sido criticada por priorizar informações verbais sobre informações sonoras não-verbais. ¹⁶ (FRYER, 2013, p.04)

¹⁶Tradução livre de “One explanation is that non-verbal sounds trigger an imagery response in sighted people as the result of habituation to congruent bimodal (AV) stimuli. By contrast, recent research suggests that blind individuals recruit the visual cortex for semantic processing [16]. Differences in cortical organisation may therefore underlie these surprising results. The findings are important for the practice of AD which has been criticised for prioritising verbal over non-verbal audio information.”

Embora intrigantes, tais resultados mereceriam uma investigação mais extensa, para serem comprovados e melhor compreendidos. Ademais, seria interessante verificar prováveis diferenças na recepção de cegos congênitos e indivíduos com cegueira adquirida em diferentes estágios de vida (que, supomos, têm lembranças desses “estímulos bimodais congruentes” e, assim, poderiam criar uma imagem mental complexa e vívida).

Em relação aos elementos extradiegéticos, podemos ter a narração e a locução. Geralmente, os personagens não a percebem (a não ser em casos particulares como em *Mais estranho do que a ficção* (2007), em que a narração e a performance têm uma relação direta.) Como essa modalidade de voz over está fora não só da tela, como da diegese, ela costuma ter uma maior autoridade para apresentar, interpretar ou mesmo criticar as imagens. Assim, é importante que o locutor da audiodescrição não compita com ela.

Já os diálogos, embora também possam ser só divagações ou servir para caracterizar personagens, em geral são parte fundamental da condução da narrativa. Além desses recursos, o silêncio também é um importante elemento na arquitetura sonora de um filme, como foi exemplificado no exemplo da cena de *Vertigo*. Ele ajuda a determinar o seu ritmo e pode ter uma função dramático-narrativa (o silêncio após uma pergunta, por exemplo), captar a atenção do espectador (o silêncio antes de uma cena de terror) ou compor a atmosfera de uma cena (em filmes mais contemplativos, principalmente). Por isso, como se afirmou anteriormente, a AD deve resguardar um espaço para ele.

De forma geral, como a audiodescrição é mais um elemento sonoro, é de suma importância que ela atue em parceria com o som do filme (inclusive com os seus silêncios), respeitando as suas funções narrativas e expressivas, e não competindo com ele. Como já foi verificado em algumas experiências no Projeto CPO, em alguns casos, pode ser mais efetivo manipular sutilmente o som original do filme para evidenciar algo, sem precisar descrever.

O audiodescritor também deve considerar que assistir a um filme somente através da audição demanda uma atenção especial dos espectadores com DV, que não é automática. Iracema Vilaronga (pesquisadora com DV) comenta, a esse respeito:

Ver com os ouvidos” implica uma educação do sentido fisiológico da audição para se construir imagens mentais a partir do que se ouve/presta atenção. Como já dito, é tarefa que se aprende com a prática. Prestar atenção nos diálogos, efeitos de sonoplastia, trilha sonora, trama de um filme e, em paralelo, na descrição das imagens, associando-as rapidamente ao conteúdo e narrativa filmica, exige exercício constante.(VILARONGA, 2010, p.66)

3.1.3 Outra forma de abordar a imagem

Quando pensamos na imagem cinematográfica, comumente o fazemos a partir de uma perspectiva ótica, ou seja, a consideramos como uma unidade espacial separada de nós, com relações claras entre seus elementos. Mas como foi indicado anteriormente, a visualidade também pode ser háptica. Benjamin sugere que na verdade, o Cinema tem essa dimensão muito mais aflorada do que a pintura, por exemplo. Diz ele que:

Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação existente entre o curandeiro e o cirurgião. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. As imagens que cada um obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do filmador divide-se num grande número de partes, onde cada qual obedece a suas leis próprias. Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento — o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte — ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade.”(BENJAMIN, 1983, p.26) .

Nessa definição de Benjamin, a imagem do cinema tem essa vocação para a modalidade háptica porque é fragmentada, porque demanda proximidade e, assim, provoca um impacto físico (seria uma categoria especial de experiência de choque?) e porque supõe movimento. Nesse registro, ela seria então uma imagem tátil-cinestésica. Como tal, também se aproxima da noção de espaço liso, proposta por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*:

“(…) O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil o manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem "medi-lo", e que só se pode explorar "avançando progressivamente". Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano. (DELEUZE;GUATARI, 1997, p 38).

Na visualidade háptica, a imagem tende a se colar à superfície, exhibe sua textura, deixa rastros, mas não se mostra por completo. A percepção tem que, a todo tempo, se reorientar. Esse contato que, apesar de muito próximo do objeto, não nos deixa conhecê-lo, traz uma

dimensão de prazer muito diferente do prazer voyeurístico da visualidade ótica, que está ligado à projeção (para se projetar no espaço, o espectador precisa manter uma distância dele).

Erotismo é o encontro com um outro que se delicia diante de sua alteridade, mais do que tenta conhecê-la. O erotismo visual possibilita à coisa vista manter sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do cognoscível. O erotismo visual permite ao objeto da visão permanecer insondável.” (MARKS apud DOS REIS FILHO, 2013, pp.87-88)

Na prática, no entanto, as dimensões ótica e háptica não se encontram totalmente isoladas. O que costuma ocorrer é um movimento entre uma e outra, que poderíamos entender como uma oscilação entre o espaço plástico e o espaço cenográfico. Lant (1995), ao estabelecer uma conexão entre a arte egípcia e o cinema do começo do século XX, comenta:

A ilusão de imagens fotográficas em movimento num plano, e a montagem de espaços diversos um contra o outro em filmes de multi-disparo sugeriam em sua recepção inicial uma compressão para dentro e para fora do espaço, uma demanda por um novo espaço, um movimento entre o háptico e o ótico, implicando interações específicas com o espectador. ¹⁷(LANT, 1995, p.53)

Pensando nas categorias de Deleuze (1985) para as imagens-movimento, talvez seja possível propor que a dimensão háptica seja próxima da **imagem-afecção**, relacionada à qualidade e à potência da imagem (e, assim vinculada à noção peirciana de primeiridade). Ao isolar determinado objeto no espaço/tempo, o plano lhe dá o status de uma entidade. O primeiro plano e o close, em especial, estão naturalmente associados a essa categoria, mas planos mais abertos também podem ter essa dimensão afetiva, se houver uma supressão de profundidade (caso da paisagem lida como um rosto). A **imagem-ação**, por sua vez, como supõe um binômio dialético (e como tal, se liga à noção de secundidade), estaria mais ligada a uma lógica ótica. Nesse caso, as potências se particularizam, se atualizam e se localizam. O plano médio é o correspondente mais comum dessa categoria. Finalmente, a **imagem-percepção**, associada ao plano de conjunto, estabelece uma síntese, uma relação com a potência e com a ação, operando um processo simbólico. Desse modo, ela se relaciona com a noção de terceiridade.

¹⁷ Tradução livre de “The illusion of moving photographic pictures on a plane, and the cutting of diverse spaces against one another in multi-shot films suggested in its early reception a pressing out into and back into space, a claiming of new space, a movement between haptic and optic, entailing specific interactions with a viewer. (Lant, 1995, p.53)

Partindo dessas possibilidades, como a AD poderia incorporar as duas dimensões ao descrever as imagens cinematográficas? A lógica da configuração ótica é claramente preponderante: há uma tendência de se organizar o espaço e localizar claramente os objetos nele contidos. No caso das imagens hápticas, poderíamos pensar numa correspondência com uma escuta háptica, que seria “(...) esse breve momento em que os diversos elementos sonoros se apresentariam como não-diferenciados, antes que escolhamos os sons que mais nos afetam (aqueles que “roçam” de maneira mais presente nossos ouvidos), em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial.” (VIEIRA JR, 2014, p.1232). Essa escuta seria, como a visão háptica, guiada pelo imaginário e pela memória afetiva, e assim, daria ao espectador a oportunidade de ampliar suas relações com a obra audiovisual, de uma maneira muito particular.

Até agora, estamos pensando o Cinema a partir de relações individuais, porém a experiência do espectador também é influenciada pelas interações envolvidas no momento da projeção/transmissão da obra; pelas relações dos espectadores entre si, e com a instância da produção e da crítica; pela cristalização de convenções e recursos expressivos do Cinema, acordada coletivamente; pelo imaginário social alimentado pela cultura cinematográfica.

3.2 Compartilhar

Pensando nas práticas relacionadas à recepção do Cinema, é fundamental considerar as diferentes situações em que ela ocorre. A experiência de assistir um filme é diferente no Cinema, na TV, por DVD ou em um canal de *streaming* (como o Netflix). O espectador sempre estabelece uma relação individual com o filme, mas também com outros sujeitos que compartilham a recepção. Em cada situação, essa interação se dá numa configuração diferente.

No entanto existem pouquíssimos estudos empíricos no Brasil, que investigam essas diferentes configurações e suas consequências. De acordo com Souza, “(...) são praticamente inexistentes os trabalhos publicados que tratam da recepção cinematográfica, ou da espectadorialidade, assim como as reflexões metodológicas sobre os problemas enfrentados quando se aborda como as audiências percebem, consomem e agem diante do cinema comercial.” (SOUZA, 2014, p.03).

Na sala de cinema, a dimensão coletiva é muito mais evidente. Como a ligação do primeiro cinema com outras formas de atrações populares indica, o que une o público é o desejo de viver uma experiência singular. A não ser que a experiência seja compartilhada com pessoas próximas (com quem se pode conversar sobre ela), os elos entre os espectadores são

bastante frouxos. Porém, no nível da sensação, essa ligação ainda pode ser bastante eficiente. Juntar-se à massa do público para assistir um filme num formato cinematográfico imersivo como o 3D ou o IMAX é muito mais impactante do que ter essa experiência sozinho¹⁸.

Mas, independente da capacidade de potencializar a sensação de presença, o processamento dos estímulos sensoriais de um filme também indica uma forte tendência de compartilhamento. Um complexo estudo liderado por Janice Chen (2016) mostrou que as respostas neurais a estímulos visuais e/ou sonoros, como os de um filme, formam estruturas topograficamente organizadas (como diz Antônio Damásio), cuja arquitetura é similar entre indivíduos. Do mesmo modo, a rememoração desses estímulos, através de resumos elaborados de forma livre, também gera uma resposta muito parecida entre os indivíduos. Ou seja, de fato, existe uma convergência entre os modos de perceber e codificar um filme e entre os modos de se reelaborar esse filme (mesmo que existam diferenças no estilo desses resumos). Isso se dá, principalmente porque as estruturas neurais geradas se baseiam, em grande parte, em esquemas mentais compartilhados, baseados em referências socioculturais e audiovisuais.

Tal estudo foi realizado com voluntários videntes, e seriam necessárias outras pesquisas para verificar se esses resultados se aplicam a estímulos verbos-sonoros. Partindo de observações e da presente pesquisa, acreditamos que os resultados da rememoração seriam bem parecidos entre espectadores videntes e espectadores com DV (assistindo a filmes com AD), mas o processamento dos estímulos geraria estruturas parecidas? Pensando particularmente nos cegos congênitos, o imaginário não-visual deles codificaria os dados em uma arquitetura diferente? Ou seria uma estrutura parecida, só composta por outro material? Essa é uma questão complicadíssima para responder através de pesquisas de recepção, pois nos falta até mesmo uma base terminológica para abrir uma discussão. Se nós, videntes, não sabemos precisar do que são feitas nossos pensamentos, tampouco as pessoas com DV sabem.

¹⁸ Para além da visão, audição e do sistema tátil-cinestésico (estimulado nas salas IMAX, pela simulação de movimento), outros sentidos como o tato direto, o olfato e o paladar parecem ter sido mesmo relegados a segundo plano no Cinema. De acordo com Castanheira (2011), ao longo dos anos, foram usadas muitas estratégias para liberar odores diversos nas salas de Cinema: através de tubos estrategicamente posicionados, de dutos de ar condicionado, e de cartelas que podiam ser raspadas (recurso usado no filme *Polyester*, do excêntrico diretor americano John Waters). Em algumas sessões do filme de terror trash brasileiro *Nervo craniano zero* (2012), sangue cenográfico era jogado na platéia. Hoje em dia, com a exceção de um ou outro caso isolado, esse tipo de experiência multisensorial parece interessar mais a parques de diversão como a Disney, ou à arte, em seu flerte com a tecnologia (tal como a instalação holandesa de imersão extrema *Be Boy Be Girl*, trazida a São Paulo no FILE- Festival Internacional de Linguagem Eletrônica desse ano) do que ao Cinema propriamente dito. Apesar das muitas possibilidades que a tecnologia têm oferecido, como o holograma tátil criado por pesquisadores japoneses em 2015, o Cinema Sensível, descrito por Huxley, em Admirável Mundo Novo (1932) deve permanecer na ficção, ao menos por enquanto.

Voltando às diferentes situações possíveis do espectador de filmes, pensamos que, em relação à TV, a lógica de processamento dos filmes não parece ser tão diferente, mas a sensação de presença, de pertencer a uma massa ao mesmo tempo próxima e desconhecida (o público) é menor. Devemos considerar também que o nível de atenção prestado à TV tende a ser mais baixo. A espetatorialidade da TV é individualizada ou familiar, e está inserida numa lógica própria da mídia televisiva (a TV modifica os formatos e fragmenta os filmes em blocos, para encaixá-los numa grade de programação). Como diz Comolli:

As próprias dimensões do aparelho de TV, seu caráter de móvel e, ao mesmo tempo, a presença mais ou menos familiar ao seu redor de objetos da vida cotidiana, a ausência de outros espectadores, esses estrangeiros com os quais compomos um público nas salas de cinema, tudo isso contribui para desencantar a relação televisual. O que é, por exemplo, uma fora-de-campo que não se abra para a noite dos abismos ou dos temores da minha imaginação, mas para o abajur, o buquê, os reconfortantes bibelôs do lar, do pequeno mundo habitado, localizado, inofensivo? (COMOLLI, 2004, p.139).

O aparecimento do VHS e formatos sucedâneos (DVD, Blu Ray) libertou o filme do controle da TV, mas transferiu esse controle para o espectador, que pode assistir ao filme no tempo e no ritmo que mais lhe aprouver. Os canais de *streaming* (como o Youtube, Netflix e Vimeo) ampliam a liberdade individual do espectador (que tem acesso a filmes em diferentes telas e pode refinar a busca de acordo com seu gosto), mas, ao mesmo tempo, o inserem numa comunidade enorme de espectadores. O Youtube é um bom exemplo, que conjuga uma plataforma audiovisual e uma rede social. É importante ressaltar, no entanto, que todas essas práticas de espetatorialidade não se substituem, mas coexistem “O que antes estava no percurso do espectador – sucessão e passagem de um registro a outro, de uma experiência a outra, cada uma delas marcante o suficiente para permitir supor que fará esquecer aquela que a precedia, torna-se empilhamento, superposição, confusão.” (COMOLLI, 2004, p.135).

O acesso de espectadores com DV ao Cinema audiodescrito se dá principalmente através da TV e do computador. Embora existam dois aplicativos em funcionamento no Brasil, que possibilitam o acesso a AD (assim como a Closed Captions e a LIBRAS) em Salas comerciais de Cinema, o acervo de ambos só começou a se expandir muito recentemente (ao longo de 2016, para ser mais exata). Assim, para os espectadores com DV, a experiência da Sala Escura ainda está mais ligada a algumas mostras e festivais, que incorporam filmes audiodescritos à sua programação. O número de DVDs e Blu-rays com AD no Mercado também é inexpressivo. Já os canais de *streaming* parecem ser um meio promissor para a aplicação da AD. O Vimeo já oferece essa possibilidade e a Netflix, que já disponibilizava a

opção do áudio com AD em Inglês em um grande número de programas, passou a contar com duas séries brasileiras com AD em 2016.

Como afirmamos anteriormente, acreditamos que a disposição dos espectadores é mais determinante para a experiência filmica do que a situação (o local e o suporte técnico de exibição/recepção) em que o encontro entre o leitor e o filme ocorre, mas consideramos fundamental também considerar o contexto do momento da recepção. Assim, levando em conta a limitação nas situações reais de recepção do público com DV (pelos motivos explicitados acima), a opção pelo uso do grupo focal na pesquisa se mostra ainda mais relevante. Talvez possamos chamar os grupos focais de público, já que os membros têm consciência do seu pertencimento, mesmo que momentâneo, a um grupo que tem a função específica de assistir um filme acessível e discutir aspectos a respeito do filme em si e da audiodescrição. De certo modo, aqui, a artificialidade do grupo trabalha a seu favor, encorajando “as pessoas a se engajarem umas com as outras, a expressarem verbalmente suas visões de mundo e descortinarem estruturas cognitivas que antes se encontravam desarticuladas.” (MARQUES, 2006, p. 42). Se entendermos o grupo focal “como uma mediação capaz de incentivar a produção de sentido em situações de recepção coletiva e evidenciar processos políticos de questionamento de representações, formação e sustentação de identidades, reconhecimento, legitimidade e inserção das questões levantadas por grupos marginalizados na esfera pública” (MARQUES, 2006, p. 39) podemos tomá-lo realmente como uma pequena amostra da audiência e, assim, começar a construir um quadro representativo da recepção de cinema audiodescrito.

Outro aspecto interacional a se considerar é entre a instância da produção e dos espectadores. Hoje, mais do que nunca, o cinema hollywoodiano é pensado em função da sua audiência. Tanto grandes produções quanto filmes dirigidos a nichos específicos consideram muito os gostos e expectativas do público.¹⁹ O público define tendências (pensemos na recente febre de produções sobre zumbis) e é fundamental para a consolidação do *star system* (a constituição dos grandes astros e estrelas do mundo cinematográfico). Até mesmo uma categoria relativamente estável como o gênero depende da articulação de “pelo menos três grupos de forças: a indústria cinematográfica e suas práticas de produção; o público e suas expectativas e competências; e o texto em sua contribuição ao gênero como um todo.” (TURNER, 1997, p.191). A cristalização ou não de convenções e recursos expressivos

¹⁹ Diz-se que a série recente *Stranger Things*, produzida e exibida pela Netflix, foi meticulosamente pensada a partir de algoritmos que revelavam as preferências dos usuários, em relação a gênero, autor e época de filmes.

cinematográficos, marcas de autoria, estilo ou gênero, também depende muito dessa relação complexa, na qual poderíamos incluir os críticos especializados de Cinema.

O influxo do público sobre o Cinema não ocorre necessariamente num diálogo direto entre produção e recepção mas, de forma mais frequente, nas interações, presenciais e *online*, entre espectadores, e dos espectadores com a Crítica, que são analisadas pela instância da produção. Considerando o acesso restrito, pela falta de acessibilidade, de espectadores com DV ao Cinema e à circulação de informação sobre o assunto nas diferentes mídias (através de *trailers*, *teasers*, jogos, *apps*, participação de atores e diretores em diferentes programas e, até mesmo, a produção de *memes* e *gifs* a participação desse público potencial em discussões sobre Cinema (em fóruns presenciais ou online, redes sociais, caixas de comentários em sites de crítica cinematográfica, etc) é mínima. E, dessa forma, o prestígio desse grupo no processo de diálogo com a instância da produção também o é.

Se o público tem o poder de influenciar o Cinema, o sentido inverso tem um peso muito maior, que transborda para a sociedade como um todo. O Cinema influencia fortemente a construção do imaginário coletivo sobre as identidades, modos de pensar e agir, maneiras de organizar a memória coletiva, etc. Tomando a identidade da pessoa com deficiência como exemplo, as poucas representações filmicas desses sujeitos tendem a ser bastante maniqueístas. E, apesar disso, tendem a se tornar referência para a maioria das pessoas, que não tem uma convivência próxima com pessoas nessa condição. Barnes (1992), em sua extensa pesquisa sobre as representações midiáticas da pessoa com deficiência, destrinchou as seguintes categorias de representação das pessoas com deficiência, que podem ser combinadas em categorias mais complexas: patético/ digno de compaixão, alvo de violência, sinistro/maligno, exótico/curioso, herói, ridículo/cômico, pior inimigo de si mesmo, fardo, assexual ou pervertido, incapaz de inserção social e finalmente, normal. Considerando a importância da identificação secundária (com os personagens), só podemos supor que a representação rara e frequentemente preconceituosa de pessoas com deficiência nos filmes influencia de forma negativa a relação desse público com o Cinema.

Além de configuração de identidades, o Cinema nos fornece modelos de como agir e pensar em diversas situações. Nosso ideal de experiência romântico-sexual, por exemplo, é muito baseado no Cinema hollywoodiano, que tem um forte componente visual. As formas de conceber e organizar o espaço e o tempo reais também são influenciadas pelas representações cinematográficas. Como pensar na Guerra do Vietnã sem lembrar de *Apocalypse Now*²⁰

²⁰ É relevante notar que, nesse filme, o som parece ser tão importante quanto às imagens (é impossível não associar o ruído das hélices e a imponente *Cavalgada das valquírias* à famosacena dos helicópteros.)

(1979)? O Cinema não só é um local privilegiado de armazenamento de memórias coletivas (a imagem cinematográfica grava o movimento para a posteridade), mas também produz essas memórias. Na narrativa clássica, em que o aparato ideológico tende a ser escondido, essa diferença (entre guardião e produtor de memórias) pode ser menos perceptível. Essa é mais uma questão a se considerar na AD: saber discernir se determinada imagem faz referência à cultura geral ou à cultura visual/audiovisual, com a qual o espectador com DV pode ter menor familiaridade.

3.3 Significar

O processo de significação de um filme se dá basicamente através de quatro perspectivas que frequentemente seguem lado a lado, mas podem apontar direções diferentes: a imagem em si (no qual a sua ausência ou invisibilidade- o fora de campo- também podem ser significativas), a articulação entre imagem e som, a narrativa, e os sentidos desencadeados pela montagem.

Como o ponto de partida da AD são as imagens, vamos, a princípio, nos concentrar nos elementos visuais. O universo visual cinematográfico comporta: a cenografia (arquitetura e objetos), os personagens (com seu figurino e maquiagem), a dramaturgia encarnada na atuação dos atores, outras ações não humanas, e recursos gráficos diversos (textos e desenhos na tela). Todos esses elementos são usualmente contemplados na AD, porém o mesmo não ocorre com o próximo grupo.

O grupo dos elementos visuais específicos do Cinema diz respeito àqueles elementos que, mesmo presentes em outras Artes, se comportam de maneira muito particular no Cinema. Eles dizem respeito ao modo de mostrar os objetos no quadro e pô-los em relação, se referem ao comportamento da câmera - distância, ângulo, altura e movimento, à fotografia - luz e cor, e à montagem.

Em relação à distância, a câmera sempre define um campo de filmagem, que normalmente é classificado de acordo com a proporção da figura humana no enquadramento. Seguindo a classificação de Costa (1989), o plano geral é aquele que capta o espaço da cena em sua totalidade, incluindo, ou não, a figura humana. O plano de meio-conjunto dá algum destaque à figura humana, mas ainda situando-a dentro do ambiente. O plano médio já mostra a figura inteira, totalmente destacada, enquanto o plano americano a mostra a partir dos joelhos. Muito popular, especialmente nos filmes de faroeste - pois permitia mostrar, ao mesmo tempo, as expressões dos atores e os movimentos das mãos (geralmente armadas), o

plano americano tem caído em desuso nos últimos anos. No primeiro plano, a figura humana é filmada a partir do busto e, no primeiríssimo plano, somente o rosto. O plano de detalhe elege objetos ou partes específicas do corpo para ocupar a tela.

Considerando o que compõe o espaço da tela, ainda é possível conseguir alguns efeitos específicos, como um enquadramento incompleto (por exemplo, um personagem filmado do pescoço para baixo, para preservar a sua identidade) ou uma tela dividida (que coloca duas cenas em algum tipo de relação).

Quanto ao ângulo, a câmera pode ser frontal ou lateral, e reta ou oblíqua. A altura, em relação ao objeto filmado pode ser frontal (altura dos olhos, aproximadamente), de cima (*plongée*) ou de baixo (*contra-plongée*). A altura e o ângulo da câmera podem ser usados com motivação diegética (um personagem que tem uma visão lateral e fragmentada, ao espionar outro personagem), para expressar relações de poder (dominação/sujeição) ou sugerir estados de ânimo (a câmera oblíqua sugerindo um estado de perturbação mental).

Quando a câmera não mostra o movimento, ela pode realmente se fixar em um ponto, no desenrolar da cena (o que lhe confere um aspecto teatralizado) ou pode mostrar uma sequência de planos, usando uma passagem bem marcada, como em *Encouraçado Potenkim* (Sergei Einsentein, 1925) ou mais fluida (como geralmente se dá na decupagem clássica). Nos casos em que o movimento efetivo da câmera é mostrado, ele pode ser realizado em torno de um eixo vertical, horizontal ou oblíquo (panorâmica), pode seguir uma linha reta, em diferentes sentidos (*travelling*) ou pode fazer uma combinação dessas duas modalidades. Mas, o operador também pode usar a câmera de maneira mais próxima, seja sem nenhum suporte (câmera na mão), seja com um sistema de amortecimento (*steadycam*). Essas duas técnicas são geralmente usadas para simular o ponto de vista subjetivo de um dos personagens. Já o *zoom* normalmente é realizado com a câmera parada, mas tem um efeito de movimento, podendo ser usado para se aproximar ou se afastar do objeto filmado (pode dar a impressão de movimento real ou de aproximação para destaque).

A fotografia de um filme gira em torno de dois pontos principais: a luz e a cor. A luz pode ser natural ou artificial. Ela pode usada para compor a atmosfera de um filme (uma luz “estourada” pode sugerir um ambiente inóspito), marcar um gênero (as luzes e sombras bem marcadas do Expressionismo, por exemplo) ou ter uma função narrativo-dramática (como a luz representando elevação espiritual). A cor, ou a ausência dela, também está ligada à definição de gêneros, à composição de cenários e locações (seja ela mais realista ou mais estilística, como um filme no deserto, filmado somente em tons de areia, ou um filme de época que usa a paleta de cores de um pintor contemporâneo ao tempo representado). As

cores também podem ser usadas como um recurso semântico, seja ele mais convencional (vermelho sugerindo paixão ou violência) ou mais contextual, como a possível ligação entre a vingança e a cor amarela em *Kill Bill v.2* (Quentin Tarantino, 2004).

Também podemos considerar a nitidez da imagem como um elemento da fotografia. O foco e a ausência dele podem ser usados para definir e mudar os pontos de atenção do espectador e também podem simular a visão de um personagem sonolento/bêbado ou mesmo indicar o estado psicológico do personagem (como o diretor ambigualmente “desfocado” de *Dirigindo no escuro*, filme de Woody Allen, de 2002).

Em relação à ligação entre as cenas, o tipo de passagem é fundamental para garantir a continuidade ou não. Quando é desejável que a passagem seja imperceptível, é usado o corte direto. O corte seco pode indicar uma mudança abrupta ou uma quebra da continuidade (muito usado por Godard). O *fade in* e o *fade out* são geralmente usados como sinais de pontuação, representando fechamento ou intervalo no filme. A fusão, sobreposição e dissolução de imagens são recursos usados com funções diversas, como indicação de passagem, transformação, etc.

Outros efeitos que interferem no ritmo do filme também têm diferentes propósitos são: a câmera lenta, que é comumente utilizada para intensificar o aspecto narrativo-dramático de uma cena; a câmera acelerada que está muito relacionada às ideias de velocidade e automatização; o congelamento da imagem, muito usado para chamar a atenção para algum detalhe, ou criar uma pausa para aumentar a expectativa (como se vê em muitos filmes de Scorsese).

Costa (1989) bem observa que essas associações entre determinado recurso e uma função dramática, narrativa ou plástica podem se cristalizar em determinado momento, mas reitera sua instabilidade e arbitrariedade. Sobre esse último aspecto, o autor (1989, p.187-188) observa, de maneira perspicaz, como recursos historicamente convencionados como mais naturalistas no cinema narrativo clássico costumam contrariar a correspondência entre câmera e olhar. Embora o nosso campo visual se assemelhe mais à abertura de uma grande angular, existe um acordo tácito, que estabelece a abertura de, no máximo, 40°, de uma objetiva de foco médio, como mais parecida com o nosso olhar. O uso da grande angular, que deforma a imagem, costuma ser reservado a algumas situações fora do comum. Em relação à montagem, o plano sequência seria o mais condizente com o nosso modo de ver. No entanto, ele tende a causar estranhamento, vide o exemplo extremo de *Festim Diabólico* (Hitchcock, 1948), em que a filmagem (aparentemente) ininterrupta parece nos encarcerar no tempo e no espaço, junto com os personagens.

Como se disse, as motivações dessas convenções filmicas são relativamente arbitrárias, pois toda escolha de um recurso é motivada pelo sentido outorgado às partes do filme, em sua relação consigo mesmo, com as outras partes e com o todo. Dessa forma, elas estão sujeitas à mudança. Metz (1972) reitera que não há um sistema de códigos fixos no Cinema, e, quando é possível reconhecer um código, ele é grosseiro e frágil, ao passo que a mensagem pode se tornar mais complexa, e encontrar o seu meio de significar, independente dele.

Para o autor, “(...) o cinema é uma linguagem *antes de qualquer efeito especial de montagem*”. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem (METZ, 1972, p. 64). Nessa concepção, a montagem seria a seleção e organização das porções significativas de um filme, que já estariam determinadas de antemão, pela vocação narrativa do filme. De acordo com o sistema de classificação do autor, sua Grande Sintagmática, alguns tipos de planos (como o plano-sequência) encerram em si um sentido completo, mas, em geral, o discurso cinematográfico se mostra através de sequências de planos com significado autônomo, que Metz chama de sintagmas. Esses sintagmas podem ser acronológicos (paralelos - comparação simbólica entre cenas análogas ou opostas, ou em feixes - geralmente cenas relacionadas a uma mesma ideia ou conceito), cronológicos (descritivos – ilustram algo, mas não interferem diretamente na narrativa) ou narrativos. Dentre os narrativos, eles podem ser alternados (acompanhando ações de dois personagens, por exemplo) ou lineares. Os sintagmas lineares podem aparecer como cenas (mesmo não sendo um segmento contínuo de filmagem, a cena é apreendida como uma sequência temporal real, o que a aproxima de uma cena teatral) ou sequência sem continuidade temporal (essas podem ser habituais – desconsideram os momentos sem importância pra o filme ou episódicas – mostram regularidades ou progressões).

Apesar de esse sistema parecer determinista a princípio, Metz ressalta que:

(...) a gramática cinematográfica não consiste em prescrever o que se deve filmar. A montagem alternada, por exemplo, prevê simplesmente que a alternância das imagens poderá significar a simultaneidade dos referentes correspondentes, mas nada diz sobre o que se deve botar nessas imagens. (METZ, 1972, p.212)

Além disso, o autor prevê a possibilidade do Cinema incorporar novos sintagmas como a sequência potencial, não determinada, que reúne um feixe de sequências possíveis “(...) que oferece um tipo sintagmático novo, uma forma inédita da ‘lógica da montagem’, mas que continua sendo de fio a pavio uma figura da narratividade...” (METZ, 1972, p.208).

Metz defende a ideia de que a aparente desconstrução do discurso fílmico que alguns filmes empreendem:

(...) bem longe de demonstrar a inexistência da ‘sintaxe’, exploram, pela exemplificação, novas regiões desta sintaxe, que continua (desde que os filmes fiquem compreensíveis, como é quase sempre o caso) inteiramente submetida às exigências funcionais do discurso fílmico. (METZ, 1972, p.199)

Partindo da premissa de que a maioria dos filmes parte efetivamente de um programa de base verbal (o roteiro), a classificação de Metz parece ser de grande valia para estabelecer relações entre a AD e o filme. Comparando-se o roteiro de AD com o roteiro do filme correspondente, é possível perceber muitas coincidências. Sendo assim, o quadro de Metz poderia ser usado para se verificar se, e em que medida, a estruturação da AD acompanha a organização sintagmática do filme e, posteriormente, se isso parece surtir efeito na relação do espectador com a diegese.

Apesar do evidente peso que a dimensão narrativa tem no Cinema, não podemos negar que as imagens têm uma força significativa própria, que não se deixa domar por essa dimensão. Deleuze faz uma crítica direta a esse aspecto narrativo, que já seria subjacente à concepção de Metz, imagens e diz:

Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação. (DELEUZE, 1990, p. 39).

Para o autor, o filme seria um sistema de imagens-movimento, que criaria sentidos, a partir do enquadramento, que organizaria as relações nos planos (especificando sua categoria), e da montagem, que faria a conexão das partes com o todo. Deleuze considera que as imagens são efetivamente dotadas de movimento (e não de uma ilusão de movimento). Dessa forma, como o movimento é algo indivisível, o filme é visto como um todo que põe suas partes em relação e o tempo como um componente subordinado ao movimento.

Apesar de se inspirar na Semiótica peirceana para definir suas categorias de imagem-movimento (relativas à afecção, ação e percepção). Deleuze lhe critica a necessidade de pressupor um conhecimento anterior sobre um objeto, para lidar com ele novamente. O filósofo propõe então um ponto zero, referente à percepção da matéria, equivalente à imagem-percepção, que seguiria na direção dos outros tipos de imagem-movimento. Na concepção

deleuzeana, a imagem-signo descobre afinidades com outras imagens e se conecta diretamente a elas, sem o intermédio de um interpretante, como no modelo de Peirce.

Além da imagem-movimento, relacionada de forma geral ao cinema narrativo, Deleuze também concebeu uma outra natureza de imagem, a imagem-tempo, conectada ao Cinema não-narrativo, em que o tempo se liberta da submissão do movimento e vira a própria matéria da imagem. Nela, o atual e o virtual se entrelaçam.

A partir da perspectiva de Deleuze, o Cinema não pode ser visto como uma linguagem (como o supõe Metz), mas constitui:

(...) uma matéria sinalética que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos). (...) Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. (...) Quando lembramos que a lingüística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma matéria não-lingüística que ela transforma. (DELEUZE, 1990, pp. 42 e 43).

Por mais interessante que seja, a proposição de Deleuze parece, a princípio, inconciliável com a concepção de AD no Cinema. Afinal de contas, a tarefa da AD parece ser justamente se apoderar das imagens, a partir da linguagem verbal. No entanto, acreditamos que vale a pena investigar formas de se alcançar essa “matéria sinalética” de modo mais direto, especialmente no que se refere aos eixos plásticos, que estão entranhados na natureza mesmo da imagem. Considerando as modulações cinésicas, afetivas, rítmicas e tonais, pensamos que um caminho poderia ser a exploração mais profunda das possibilidades sonoras (através da prosódia na locução e da articulação cuidadosa com o som do filme) e da dimensão háptica. Isso será discutido no próximo capítulo, a partir das considerações conceituais e práticas sobre a audiodescrição.

4 SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO

A audiodescrição pode ser definida, em termos pragmáticos, como um recurso inclusivo, que possibilita às pessoas com algum comprometimento da visão, uma ampliação de suas relações com o conteúdo visual de produtos, obras e eventos.

Embora muitos pesquisadores e profissionais de audiodescrição também incluam outros grupos, como pessoas com dislexia, autismo e deficiência intelectual entre possíveis beneficiários da AD, não iremos abordá-los, por dois motivos. Primeiro, há pouquíssimas pesquisas em audiodescrição envolvendo esses sujeitos, o que, ao nosso ver, torna arriscado fazer afirmações categóricas e generalistas. Segundo, mesmo que a audiodescrição seja um aliado potente na interação desses grupos com diferentes textos visuais (o que acreditamos ser possível), cada característica exigiria da AD demandas muito diferentes. Uma pessoa com dislexia se beneficiaria da descrição (leitura) de elementos visuais verbais, mas, provavelmente, não das não-verbais, isto é, das imagens propriamente ditas. Um indivíduo com autismo talvez ficasse mais atento, mas poderia se irritar com a sobrecarga de estímulos presente em um filme densamente audiodescrito. Já a AD voltada para um público com deficiência intelectual²¹ necessitaria de uma atenção especial ao tipo de vocabulário e construções frasais, assim como à entonação empregada. Enfim, esperamos que mais pesquisas específicas sobre esses grupos sejam feitas e amplamente divulgadas. No nosso caso, optamos por considerar somente a AD para pessoas com deficiência visual (que já constituem um grupo suficientemente heterogêneo), que já tem um histórico considerável de prática e pesquisa.

Isso posto, vamos apresentar algumas características e aplicações da audiodescrição. Costuma-se categorizar a “matéria-prima” da AD em dois grandes grupos: imagens estáticas e imagens dinâmicas. No primeiro grupo, estão fotografias, obras de pintura, escultura e arquitetura, ilustrações didáticas, etc. Entre as imagens dinâmicas estão filmes, programas de TV, espetáculos de teatro e dança, eventos esportivos, eventos sociais, etc.

Em relação à transmissão da AD, ela pode ser: ao vivo, mas pré-roteirizada (caso da maioria dos espetáculos de teatro e dança); ao vivo e simultânea (em eventos esportivos, programas de TV ao vivo, etc); gravada (filmes, audiolivros, exposições, etc); em texto (em

²¹ Em 2015, Barbara Cristina dos Santos Carneiro defendeu, na UFBA, sua dissertação de mestrado intitulada *Repensando o roteiro de audiodescrição para o público com deficiência intelectual*, à qual, infelizmente, não tivemos acesso.

escrita tradicional), para ser lida com um leitor de tela, em um suporte eletrônico; em Braille, opção bem menos usual, mas viável (pode ser aplicada ao cartaz de um espetáculo de teatro ou na legenda de uma atração turística, por exemplo.).

Seja ao vivo ou gravado, o áudio da AD pode ser transmitido de maneira aberta, de modo que todo o público possa ouvi-lo, ou na modalidade fechada, somente para os interessados (quase sempre, através de um fone de ouvido). Em relação à tecnologia de transmissão, no Brasil, são utilizados principalmente a radiofrequência (que tem mais alcance, mas também sofre mais interferência de outros dispositivos, como celulares) e o infravermelho (que não sofre interferência, mas tem menos alcance que a radiofrequência).

Quanto à relação do som com a obra, a AD pode ser uma faixa de áudio simples (caso da maioria das imagens estáticas, e de algumas dinâmicas, como um filme mudo (ou, para pensarmos em algo mais contemporâneo, um *gif* de Internet) ou uma faixa de áudio extra, que deve ser integrada ao já existente quadro sonoro da obra (o que acontece em filmes, espetáculos e eventos em geral). No caso da AD gravada, essa faixa extra precisa ser mixada à obra audiovisual.

O processo de elaboração da AD normalmente envolve as seguintes etapas: roteirização, revisão, consultoria, locução (exceto na AD em texto) e edição (que, no caso da AD como faixa de áudio extra, também exige a mixagem). A roteirização é a elaboração do texto da audiodescrição. Quando ele se refere a imagens dinâmicas, deve ter uma marcação de tempo que indique os momentos exatos de inserção das falas da AD (no caso de espetáculos ao vivo, pode-se usar deixas- falas de personagens, sons ou ações marcantes- para fazer essa marcação). Além dessas marcações para a posterior edição, o roteiro também faz indicações para a locução (velocidade, tom de voz, etc).

Embora o roteiro possa começar a ser pensado antes, ele sempre é finalizado a partir do acesso à obra terminada. Por esse motivo, no caso de espetáculos ao vivo (que sempre estão abertos a alguma mudança), ainda que o roteiro possa ser escrito a partir de ensaios e vídeos da peça em questão, a AD deve sempre ser ao vivo (alguns casos recentes de espetáculos ao vivo, que usavam ADs gravadas, foram duramente criticados pelo público com deficiência visual e por audiodescritores).

Em relação a obras audiovisuais, o audiodescritor roteirista deve sempre assistir a obra inteira antes de começar o roteiro. Caso contrário, corre o risco de imprimir um tom inadequado ao texto, de revelar algo que deveria ser mostrado mais sutilmente, ou de não explicitar algo que será importante mais à frente. Em alguns casos, o roteirista pode ter contato com pessoas envolvidas na produção/realização da obra (se for um filme, o diretor, o

produtor, o roteirista, o montador, os atores, etc) ou com materiais de referência, como o roteiro do filme. Essa relação pode ser crucial para compreender pontos importantes da obra e abrir novas possibilidades para a AD, mas deve sempre prezar pelo equilíbrio. O audiodescritor deve compreender que a AD, além de interferir na materialidade da obra (adiciona mais uma camada verbo-sonora a ela), inevitavelmente faz uma interpretação da mesma, o que pode incomodar muito quem a concebeu e/ou produziu. Por sua vez, os responsáveis pela obra devem entender que os sentidos dela vão muito além das intenções autorais (e que às vezes, as intenções só estão claras para eles) e que a AD deve potencializar as formas de recepção do público com deficiência visual, que serão sempre diferentes das do público vidente.

Após a roteirização, a AD deve passar pela revisão de outro audiodescritor e de um consultor com deficiência visual. Esses processos também podem ocorrer ao longo da roteirização, gerando uma interlocução contínua entre os três sujeitos. Como aventa diversos pontos relevantes, o roteiro elaborado em conjunto essa é uma opção interessante no âmbito da pesquisa mas, pelo tempo que demanda, costuma ser inviável na prática profissional.

Essa dupla revisão é essencial para garantir a qualidade do roteiro. O revisor vidente, além de avaliar a estrutura textual, oferece um segundo ponto de vista para a obra (que pode complementar ou questionar o do roteirista). O consultor avalia se o texto está coerente com a obra, claro e relevante para o público com deficiência visual. Como deve, de certa forma, atuar como um representante desse público, o consultor deve procurar conhecê-lo, em sua heterogeneidade. Como o consultor tende a ter (ou desenvolver, no curso do trabalho) uma relação mais próxima com o mundo imagético, ele precisa se colocar no lugar de pessoas que não tem esse tipo de relação. Também é necessário considerar que os obstáculos relacionados à deficiência atingem os sujeitos de maneira diferente (gerando consequências na maneira como eles se relacionam com obras visuais/audiovisuais), de acordo com questões econômicas, educacionais, de personalidade, etc.

É importante ressaltar que esse movimento de imaginar a perspectiva do público com deficiência visual já deve estar presente na roteirização e revisão, justamente pra não se incorrer num texto muito visuocêntrico. No entanto, como videntes não tem a experiência efetiva da não-visão, a atuação do consultor deve agir como uma bússola nesse processo, corrigindo desvios e procurando possíveis rotas que aproximem a AD do seu público.

Com o roteiro finalizado em mãos, passa-se à etapa da locução que, no caso de obras audiovisuais, é geralmente gravada. A não ser em casos de AD simultânea, em que o locutor é necessariamente o roteirista, a locução pode ser feita por uma outra pessoa. Alguns

profissionais e pesquisadores defendem que esse trabalho deve ser feito por atores/dubladores ou locutores profissionais. Acreditamos que, além de questões básicas (como uma boa dicção) a locução da AD demanda habilidades específicas, que podem e devem ser trabalhadas. Não há garantias que um profissional com experiência no uso da voz será um bom locutor de AD.

De modo geral, as orientações sobre a locução em AD são bastante vagas. Parece que a única indicação unânime é que a voz do locutor da AD seja claramente distinta da voz do narrador/ locutor e/ou dos atores (por exemplo, se o narrador é homem, a locução da AD deve ser feminina). Em relação à entonação, em geral, diz-se que deve ser neutra, porém não monótona. A Norma Inglesa, um dos mais usados guias de referência para a audiodescrição, recomenda ao locutor de AD “usar tom de voz que expresse as diferentes nuances da obra (...)” (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 2000 apud SILVA, 2009). As diretrizes espanholas e francesas também fazem recomendações semelhantes.

Além das indicações do roteiro, é recomendável que, ao gravar, o locutor seja dirigido por alguém, que pode ser o próprio roteirista (não acreditamos ser necessário que seja um técnico, como a citação abaixo afirma). Conforme diz Bell Machado:

A direção de gravação deve ser feita por um técnico com a função de orientar a velocidade da fala, de acordo com o tempo que se tem para narrar, de indicar qual a melhor entonação da voz de modo que esteja apropriada ao gênero e ritmo do filme, regular o volume da voz para que não esteja mais alta que a dos personagens do filme, entre outras tarefas técnicas. (MACHADO, 2015, p.29)

A direção, então, não só orienta a locução em si, mas já antecipa aspectos da edição, ao considerar o tom e o volume de voz mais apropriados, e a velocidade da fala de acordo com o tempo da inserção. Além da locução em si, outra possibilidade da edição, não tão utilizada na AD, é modular o som original do filme, de forma a deixar uma situação mais clara ou expressiva. Se, por exemplo, aumentamos sutilmente o som de um objeto caindo, é possível que a articulação entre esse som e o diálogo seja suficiente nessa cena determinada, e que a AD não precise interferir.

Mesmo que a edição fique a cargo de profissionais não envolvidos com AD (o que pode ser uma exigência dos clientes, para ter mais controle sobre a produção), a obra finalizada deve ser revisada ao menos pelo consultor, para verificar se há algo a se corrigir ou melhorar, em relação à locução e à edição. Um tom muito inadequado, uma fala redundante (que explica um som óbvio), uma edição dessincronizada podem arruinar um roteiro bem feito. Outro risco comum no caso da edição não ser feita por audiodescritores, é que, nos cortes feitos para

exibição de filmes na TV, a AD perca o fio de continuidade ou, em casos mais graves, que alguma informação importante da AD acabe sendo excluída, junto com uma porção do filme.

Mônica Magnani diz que:

(...) aí reside um dos maiores desencontros entre o ofício do editor e do audiodescritor roteirista, pois, segundo nossos achados, o editor vê os trechos sem fala como brechas relevantes e preciosas para os cortes e recortes, enquanto o audiodescritor vê esses mesmos trechos como brechas igualmente relevantes e preciosas para inserir informações que tornem o filme acessível ao seu público alvo.”(MAGNANI, 2016, p.110)

Tendo apresentado, em linhas gerais, o seu processo de elaboração, veremos no tópico seguinte como a AD vem sendo estudada, aplicada e praticada no Brasil e no mundo.

4.1 Histórico de práticas e pesquisas em AD

4.1.1- Práticas e experiências no Brasil e no mundo

Ainda que como prática informal seja impossível definir uma data de início para a audiodescrição, o marco da AD enquanto um recurso sistemático de acessibilidade é a encenação da peça teatral *Major Barbara*, em Washington, no ano de 1981. Os responsáveis pelo feito, Margaret Rockwell e Cody Pfanstiehl, logo fizeram outras experiências em museus e atrações da cidade, usando fitas cassete, e no audiovisual, sincronizando a AD transmitida pelo rádio com a programação televisiva. Pouco depois, em 1983, foi feita a primeira transmissão (aberta) de AD somente via TV, no Japão. (MAYER, 2012). Nos anos seguintes, a AD chegou à Europa, começando por um pequeno teatro na cidade de Averham, na Inglaterra, chegando à Alemanha, França e Espanha e, posteriormente, se disseminando por outros países.

Os EUA (e, em menor escala, o Canadá) continuam sendo uma referência importante para a prática e pesquisa da AD. O *American Council of the Blind* (através do *Audio description Project*) e a *Audio description Coalition* desenvolveram dois conjuntos de diretrizes para o ofício de AD, que são amplamente utilizados por profissionais da área. A TV do país, incluindo canais a cabo, oferece um bom número de programas audiodescritos, e uma lei, promulgada em 2010, prevê um aumento progressivo da programação acessível. Muitas salas de Cinema também estão preparadas para a transmissão da AD. O canal de streaming

Netflix já tem um número expressivo de séries e alguns filmes com AD em Inglês. Nesse ano de 2016, até mesmo um site de vídeos pornográficos, o *Pornhub*, começou a disponibilizar vídeos acessíveis às pessoas com deficiência visual.

Mas, apesar do pioneirismo americano, a Grã-Bretanha pode ser considerada o maior exemplo na implementação da AD, em diversas áreas. A audiodescrição contempla 10% da programação televisiva; já em 2010 havia 40 teatros oferecendo programação audiodescrita regularmente; há uma oferta impressionante de DVDs acessíveis no mercado; segundo o site *Your local cinema*, cerca da metade dos cinemas oferece programação com AD, e os principais museus contam com essa opção de acessibilidade. Além disso, a Inglaterra também se destaca pelas pesquisas na área. Nos anos 90, a ITC (*Independent Television Commission*) se juntou ao Consórcio multinacional AUDETEL, que visava investigar as possibilidades da implantação da AD na TV. A implantação do projeto foi realizada na Inglaterra e eventualmente, gerou um dos guias mais referenciados de AD, o *ITC guidance*, aqui conhecido como Norma Inglesa. A tradicional instituição *Royal National Institute of blind people (RNIB)*, teve um papel crucial, tanto no processo da pesquisa quanto na implantação da AD. Também é digno de nota o trabalho do OfCom, órgão regulador da Telecomunicação no país, que realiza pesquisas e consultas recorrentes acerca da acessibilidade, e de outros temas que tangenciam a questão da deficiência (como a questão da representatividade das pessoas com deficiência na TV, que gerou um interessante estudo, em 2005).

Na Espanha, outra instituição de referência para pessoas com deficiência visual teve papel crucial no desenvolvimento da AD, através do Projeto AUDESC. A ONCE (*Organización Nacional de Ciegos de España*) também incentivou a pesquisa na área, o que acabou culminando, em 2005, na formulação da chamada Norma espanhola da AD, a UNE 153020, fruto do diálogo entre o potencial público com deficiência visual, profissionais de AD e emissoras de TV (AENOR, 2005). Como nos EUA, a programação audiodescrita na TV espanhola é regulamentada por uma Lei, que determina o aumento progressivo da oferta de programas acessíveis. Larissa Costa (2015) também destaca o bom número de óperas acessíveis no país.

A Alemanha também se destaca no cenário europeu da AD, devido, principalmente, ao projeto *Hörfilm*, principal responsável pela elaboração e promoção de obras e eventos acessíveis no país. Segundo o site do evento, o Festival de Berlim vem apresentando filmes acessíveis desde 2002. A TV pública da Baviera publicou, em 2004, um documento de recomendações para a AD, chamado “Quando as imagens tornam-se palavras”, que acabou

ficando conhecido como Norma alemã. Vale à pena assinalar que o processo de elaboração da AD no país tem uma particularidade: de acordo com Bernd Benecke e Elmar Dosch (os autores do documento citado), duas pessoas videntes devem fazer a audiodescrição para o consultor com deficiência visual, que deve sugerir a adição de novas informações e/ou alterações. (COSTA, 2015, p.62).

Outros países europeus que se sobressaem na produção e difusão da AD são: França, que teve sessões audiodescritas no Festival de Cannes ainda em 1989, tem um guia específico de AD e hoje conta com uma videoteca de filmes acessíveis, produzida pela Fundação Valentine Haury; Itália, onde foi desenvolvido o *Movie Reading*, aplicativo para utilização de audiodescrição no audiovisual (além de língua de sinais e *Closed Captions*), que já é usado no Brasil; Bélgica, que tem alguns importantes pesquisadores na área; Polônia, que além de desenvolver pesquisas sobre o tema, também tem uma vasta oferta de programas audiodescritos na TV (segundo o site Media Acess); Suécia; Portugal e Grécia (que tem diretrizes próprias de AD).

Fora da Europa e da América do Norte, é interessante destacar a Austrália, que tem desenvolvido bastante a AD, e produzido muitos DVDs acessíveis, através do Projeto *Media Acess*. Na Ásia, além do Japão, Índia e China também começaram a produzir material audiodescrito nos últimos anos. Na África do Sul, a Netflix local já conta com um bom número de programas com AD. Na América Latina, o primeiro país a aplicar a audiodescrição no audiovisual foi a Argentina, com o filme “... al fin, el mar”. Uruguai, Chile, Peru e Colômbia também têm se dedicado à prática da AD. (CARBALLEDA, 2015).

No Brasil, que se tenha conhecimento, a primeira vez em que a AD foi aplicada e exibida de forma sistemática foi no projeto *Vídeo Narrado* em 1999, no Centro Cultural Louis Braille, em Campinas. O projeto foi iniciado pela coordenadora do centro, Maria Eduarda Leme e pela pedagoga Maria Cristina Loyola Martins, que fazia as “narrações” de filmes ao vivo, tendo sido substituída depois por Bell Machado. Maria Cristina escreveu o primeiro trabalho sobre AD no Brasil, intitulado “*Vendo filmes com o coração: o projeto vídeo narrado*”, publicado pela Revista do Instituto Benjamin Constant, em 2001. Maria Eduarda Leme e Bell Machado criaram em 2004, o Ponto de Cultura *Cinema em palavras*, que ficou sob a coordenação da última até 2011. (MACHADO, 2015, pp.35-36).

A primeira exibição de filmes audiodescritos aberta ao público (também com audiodescrição ao vivo) aconteceu no Festival *Assim Vivemos*, promovido pelas irmãs Graciela e Lara Pozzobom, em 2003, no CCBB do Rio de Janeiro.. O Festival, que exhibe filmes que contemplam a temática da deficiência e conta com outras opções de acessibilidade,

também acontece, hoje, em outras cidades do Brasil (tendo, inclusive, já passado por Belo Horizonte).

Em 2005, foi lançado o primeiro DVD com AD, do filme *Irmãos de fé*. Em 2007, foi apresentada, no Teatro Vivo em São Paulo, a peça *O andaime*, que teve audiodescrição de Lívia Motta. No mesmo ano, aconteceu a *Mostra Cinema nacional legendado e audiodescrito* no CCBB, em que a AD dos filmes foi gravada e mixada às obras. Em 2008, foi lançada a primeira propaganda audiodescrita do país (Natura Naturé), com AD de Maurício Santana, e também foi apresentado o espetáculo de dança *Os três audíveis*, com AD de Eliana Franco. (COSTA, 2015, p. 32).

Nos últimos anos, a oferta de audiodescrição tem crescido bastante no país, ainda que de forma irregular entre as diversas áreas de aplicação. Além de audiodescritores independente, existem entre 5 e 10 empresas importantes que prestam serviços voltados para a AD.

No campo das Artes Plásticas e da Museologia em geral²², há algumas experiências interessantes que incentivam o conhecimento tátil na Pinacoteca de São Paulo, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio e no Museu de Morfologia da UFMG, por exemplo, mas ainda há poucos espaços que oferecem AD de forma permanente. Entre eles, podemos citar o Museu do Futebol, o Museu do Ipiranga e o Centro de memória Dorina Nowill, todos em São Paulo. Apesar disso, o número de exposições temporárias com AD vem crescendo. Alguns editais, como o da FUNARTE, já exigem a inclusão do recurso para fomentar exposições.

Do mesmo modo, há uma oferta relativamente boa de espetáculos audiodescritos²³, mas poucos teatros que exibem espetáculos acessíveis com regularidade. Entre eles, podemos destacar o Teatro Vivo, o Teatro Sérgio Cardoso e o Centro cultural São Paulo, em São Paulo, e o Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Alguns festivais, como Palco Giratório (de teatro), Sesi Bonecos de Mundo (de teatro de bonecos), e Festival de Dança de Joinville adotam a AD de forma recorrente. Ao que parece, alguns editais voltados para Teatro e Dança também vêm exigindo, de modo mais específico, a adição de recursos de acessibilidade (a legislação ainda deixa brechas para que se escolha entre um ou outro recurso).

²²Em matéria de Outubro desse ano, o Ministério do Turismo divulgou que investiu mais de R\$ 75 milhões em obras de acessibilidade, para adequar Museus e locais de interesse histórico e turístico no país (Fonte: <http://www.brasil.gov.br/turismo/2016/10/governo-federal-investe-mais-de-r-75-milhoes-em-obras-de-acessibilidade>).

²³ Tanto em exposições, quanto em espetáculos ao vivo, é possível adequar o espaço facilmente, para receber a audiodescrição. Em exposições, pode-se disponibilizar o áudio já gravado em aparelhos de recepção (móveis ou não). No caso de dança, teatro e outros espetáculos ao vivo, além dos aparelhos de recepção, é preciso haver um equipamento de transmissão. O audiodescritor deve fazer a locução em um local com algum isolamento acústico, que forneça uma boa visão do palco. Normalmente, ele fica na cabine reservada à técnica (iluminação e sonorização) ou em uma cabine acústica, semelhante às cabines de tradução simultânea.

No campo do Cinema, no final dos anos 2000, a Programadora Brasil, importante projeto da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, criou um catálogo de mais de quinhentos filmes acessíveis, entre longas e curtas metragens. As obras podiam ser disponibilizadas a instituições, para exibições não comerciais, mediante a associação ao projeto. Infelizmente o projeto está desativado, e os rumores de sua volta ainda não se confirmaram. Atualmente, algumas mostras e festivais, como o *Festival Sesc melhores filmes* e a *Mostra de Cinema e Direitos Humanos* oferecem sessões com AD, já há algum tempo. Esse ano, o Festival de Gramado exibiu 2 filmes acessíveis. Além do *Festival Assim Vivemos*, outras iniciativas focadas na acessibilidade são: o Festival de Cinema acessível, de Porto Alegre, o Festival Ver ouvindo, de Recife (que premia as melhores audiodescrições) e, também em Recife, a mostra erótica *Às escuras*, que teve sua primeira edição em 2016.

Duas instruções normativas da ANCINE foram decisivas para a questão da audiodescrição no Cinema no Brasil. A primeira exige que todos os filmes financiados pela Agência contemplem recursos de acessibilidade (audiodescrição, Closed Captions e janela de LIBRAS) (AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA, 2014). A segunda, citada anteriormente, determina que todas as Salas comerciais de Cinema deverão dispor de tecnologias para exibição (fechada) desses recursos, num prazo de 2 anos (AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA, 2016). Em relação à produção da AD, no final de 2015, foi divulgado um guia orientador para a acessibilidade no audiovisual²⁴. Esse documento foi desenvolvido por pesquisadores e usuários da AD, e deve se transformar na principal referência para os produtores de audiovisual nos anos a seguir. Sobre a adequação das salas, ainda não está claro como será feita e que tipo de tecnologia será adotada, mas é um claro avanço no sentido de democratizar o acesso ao Cinema. Hoje em dia, o acesso à audiodescrição para filmes pode ser aberto, na modalidade ao vivo ou gravada, através de aplicativos (além do *Movie Reading*, já citado acima, ainda há o *WhatsCine*, aplicativo que foi desenvolvido na Espanha, e um outro programa, que está sendo desenvolvido na UFPB- Universidade Federal da Paraíba) ou, mais raramente, através da transmissão via rádio ou infravermelho. Uma grande feira, voltada para a distribuição e exibição na Indústria Cinematográfica, que vai ocorrer em Novembro desse ano, em São Paulo, promete trazer muitas novidades para suprir essa demanda recente.

Quanto à presença da AD na TV, a legislação atual exige que seis horas semanais da

²⁴O guia pode ser acessado através do endereço:
https://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf

programação veiculada em canais abertos sejam audiodescritas.²⁵ A escolha dos programas é de responsabilidade de cada emissora, o que restringe a variedade de programas (não há programas jornalísticos, por exemplo). A recepção da AD, que depende do sinal digital, foi um grande problema nos primeiros anos, mas, com a previsão do apagão analógico, é provável que essa questão seja resolvida de vez, em breve. A qualidade das audiodescrições tem melhorado em alguns canais e permanecido baixa em outros.

Serviços de vídeo *on demand* também já começam a disponibilizar a AD em algumas produções. A versão brasileira do *Netflix* lançou duas séries brasileiras audiodescrita nesse ano de 2016, e o *Vimeo on demand* conta com dois filmes com AD. Por outro lado, há pouquíssimos títulos em DVD/Blu ray com audiodescrição no mercado, certamente não chegam a trinta filmes (a Programadora Brasil e o Programa Cinema Legendado e audiodescrito lançaram um número considerável de obras com o recurso, mas elas não estão disponíveis no circuito comercial).

É importante assinalar a importância da legislação no processo de implementação da AD no Brasil. Além das portarias que regulamentam a inserção do recurso na TV e das instruções da ANCINE, no ano passado foi promulgada a Lei da Inclusão, que deu um respaldo mais sólido à promoção da acessibilidade no geral, e da audiodescrição, especificamente. Entre outras determinações, o artigo 67 diz que os “Os serviços de radiodifusão de sons e imagens devem permitir o uso dos seguintes recursos, entre outros: I - subtítuloção por meio de legenda oculta; II - janela com intérprete de Libras; III - audiodescrição;”. (BRASIL, 2015). A Lei também prevê a formação e capacitação de profissionais aptos a atuar no campo da AD e de outros recursos de acessibilidade. Quanto à ABNT, em 2008, foi publicada a Norma 15599, que regulamenta a Acessibilidade na comunicação em prestação de Serviços e, em 2016, foi publicada a Norma 16452, que dispõe especificamente sobre a audiodescrição.

Além das leis e políticas públicas, e do trabalho comprometido de boa parte dos audiodescritores, o empenho de vários ativistas com deficiência visual também foi e continua sendo crucial para o aumento quantitativo e qualitativo de produções acessíveis. Algumas pessoas que têm ampla influência no movimento em prol da acessibilidade são: Marco Antônio de Queiroz (falecido em 2013), que criou o site Bengala Legal e foi um importante defensor da acessibilidade na Web; Paulo Romeu Filho, criador do Blog da audiodescrição, principal referência *online* sobre o tema; Francisco Lima, professor da UFPE (Universidade

²⁵ O primeiro cronograma especificando o número de horas para a programação audiodescrita é de 2006. Depois de muitas idas e vindas, ele foi atualizado na Portaria de 2010, que ainda é válida hoje em dia.

Federal de Pernambuco) e editor da RBTV (Revista brasileira de tradução visual); Elizabet Dias de Sá, de Belo Horizonte, referência em acessibilidade, principalmente na área pedagógica. Alguns pesquisadores com deficiência visual também têm feito contribuições importantes para a área de estudos em AD, como veremos no tópico a seguir.

4.1.2- Pesquisas em AD no Brasil e no mundo

Embora o conceito de AD tenha sido delineado na dissertação de Mestrado do norte-americano Gregory Frazier em 1974 (ou seja, antes das experiências pioneiras de Margaret Rockwell e Cody Pfanstiehl), as primeiras pesquisas acadêmicas sistemáticas sobre o tema só surgiram nos EUA e Inglaterra nos anos 1990, motivadas, principalmente, pela implantação da AD na TV. Segundo Eliana Franco:

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. ((FRANCO, 2010, p.27-28)

Ao longo dos anos 2000, houve uma forte aproximação com a área da Tradução (especificamente, da Tradução Audiovisual), porém alguns autores, entre eles Snyder, Benecke e Matamala, se voltaram a aspectos mais pragmáticos, como a sistematização de diretrizes para a audiodescrição (que geraram algumas das normas citadas no item 3.1) e a formação profissional na área.

Como Larissa Costa afirma, "atualmente, as principais metodologias abordadas em pesquisas sobre a AD são TTS text-to-speech (fala sintética), eye-tracking, narratologia, tradução dos roteiros de AD, audiosubtitling (audiolegendagem) e pesquisa de recepção." (COSTA, 2014, p.51-52).

Podemos dizer que as primeiras pesquisas na área tinham o propósito de validar o processo da AD, de delinear, mesmo que superficialmente, o perfil do seu público e de discutir o modo de descrever as imagens (com foco na dimensão textual da AD). Nos últimos anos, parece haver um interesse maior em questões mais específicas, relativas ao "que" e ao "como" descrever, como técnicas de filmagem e edição no Cinema e expressão corporal e gestual no Teatro, Dança e Cinema.

Entre os países que se destacam na pesquisa em AD, a Espanha tem a produção mais consistente, com um número considerável de pesquisadores, geralmente vinculados aos

estudos de tradução, linguística aplicada e narratologia. Em relação à AD no Cinema, é digno de nota o projeto TRACCE, conduzido por Catalina Jimenez Hurtado entre 2006 e 2009, na Universidade de Granada. O projeto analisou um *corpora* de 300 filmes audiodescritos em Espanhol, Inglês, Francês e Alemão (a maioria da videoteca da ONCE), a partir de três parâmetros: narrativa fílmica, linguagem da câmera e estruturas gramaticais presentes no roteiro de AD. (Matamala, Villegas, 2016). Entre os projetos atuais, o VIW (*Visual into words*), da Universidade Autônoma de Barcelona, encomendou um curta-metragem especialmente para a pesquisa, e pediu a diversos profissionais que fizessem 30 audiodescrições em 3 línguas diferentes (Catalão, Espanhol e Inglês). A etiquetagem e a análise, segundo as dimensões linguística e fílmica, ainda estão em curso. Outro projeto em andamento é o NEA (*Nuevos Enfoques sobre Accesibilidad: modalidades híbridas, inmersión y tecnología en audiodescripción*), resultado de uma parceria entre a Universidade Autônoma de Barcelona e a Universidade Jagiellonian, da Polônia, que pretende investigar o impacto dos aspectos sonoros na audiodescrição e na audiolegendagem²⁶. A Universidade Autônoma de Barcelona também lançou em 2016 o livro *Researching audio description: new approaches*, com edição de Anna Matamala e Pilar Orero, que atualiza o cenário da pesquisa em AD, especialmente na Europa.

Na Inglaterra, Andrew Salway desenvolveu uma importante análise de roteiros de AD de filmes, no Projeto TIWO (*Television into words*), no começo dos anos 2000. Sabine Braun investiga as estratégias da AD para criar e manter a coerência do texto multimodal. Já Louise Fryer tem feito alguns estudos notáveis sobre a dimensão sonora da AD, se aproximando do campo das Ciências Cognitivas.

Voltando à área da Linguística de Corpus, na Bélgica destacam-se o Projeto “A linguagem da audiodescrição em Holandês”, conduzido por Aline Remael, na Universidade de Antuérpia, e os estudos dessa pesquisadora e de Gert Vercauteren. A Polônia também vem fazendo importantes contribuições ao campo de estudo há alguns anos, com pesquisas feitas a partir de experiências com rastreamento ocular (*eye tracking*) e leitores de tela (*text-to-speech*). Outros estudos relevantes vêm sendo feitos também em Portugal, na Itália, na Alemanha (liderados por Bernd Benecke) e na Escandinávia.

²⁶ A audiolegendagem (*audio subtitling*) é a leitura sonora das legendas de uma obra audiovisual, feita por um locutor, ator ou por uma voz sintética. Esse recurso pode ser usado para que um filme em língua estrangeira e legendado seja apresentado ao público com deficiência visual. Muitas pesquisas recentes investigam a audiolegendagem juntamente com a audiodescrição, posto que as duas podem ser entendidas como modalidades de tradução audiovisual (TAV).

É notável a recorrência de empreendimentos de caráter multinacional dentro da Europa. O Projeto *Pear Tree* (MAZUR, CHMIEL, 2012), por exemplo, envolveu 11 países e 12 línguas diferentes. Baseado na metodologia de Chafe (1980), o Projeto pretendia investigar as influências culturais e linguísticas na maneira como espectadores desses países descreviam determinado filme e, com isso, determinar a viabilidade de um guia europeu de audiodescrição²⁷. O Projeto encontrou uma grande variação nas descrições, mas algumas falhas metodológicas (por exemplo, os textos produzidos não eram descrições sistemáticas direcionadas para pessoas com DV, ou seja, não eram audiodescrições) tornaram seus resultados inconclusivos.

Uma iniciativa mais recente, o ADLAB PRO foi iniciado em 2016, com financiamento da União Européia. Segundo informações do site do Projeto, seus objetivos são: traçar um panorama atual e abrangente da AD na Europa, definir parâmetros e normas internacionais e criar uma rede ampla de formação profissional em AD (além de informar e sensibilizar sobre a importância da acessibilidade no audiovisual). Entre os parceiros do Projeto, estão a Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha), a Universidade da Antuérpia (Bélgica), a Universidade Adam Mickiewicz (Polônia), a Universidade de Trieste (Itália) e o Instituto Politécnico de Leiria (Portugal).

Outras iniciativas européias, de abrangência potencialmente global, são o *Advanced research seminar in audio description*(ARSAD), seminário bienal, que acontece desde 2007, e o novíssimo projeto MAP (*Media Accessibility Platform*), que envolve pesquisadores da Espanha, Itália e Inglaterra, e tem como intuito “a criação de um corpus estruturado e eficiente da história e das últimas pesquisas, políticas, treinamentos e práticas no campo”²⁸ (GRECO et al, 2016, p.1) de acessibilidade (envolve não só audiodescrição, mas outras modalidades da área de Tradução audiovisual).²⁹

Do outro lado do Atlântico, nos EUA, sobressai o trabalho bastante objetivo de Joel Snyder³⁰, cujo livro *The visual made verbal: A Comprehensive Training Manual and Guide to*

²⁷ A criação de uma Norma de AD única para a Europa tem uma motivação prática, já que abre a possibilidade de se traduzir roteiros de uma língua para a outra, eliminando a necessidade de se elaborar um roteiro de AD para cada país ou região (o que, a princípio, reduziria o custo e o prazo de finalização de uma AD). Há alguns estudos que investigam essa possibilidade, mas nenhum demonstrou resultados conclusivos, em relação à compreensão e fruição desses roteiros traduzidos.

²⁸ Citação original: “(...)the creation of a structured and efficient corpus of the history and the latest research, policies, training, and practices in this field.”

²⁹Uma das justificativas para o projeto é o grande influxo de informações sobre acessibilidade que, no entanto se encontram dispersas. Segundo o artigo consultado, uma pesquisa realizada no *Google Scholar* envolvendo as palavras audiodescrição e acessibilidade retornou 398 resultados, para o período entre 2000 e 2007, e 1680 resultados, para o período entre 2008 e 2015.

³⁰Snyder é diretor do *Audio description Project*, e muito próximo do Prof. Francisco Lima, da UFPE.

the History and Applications of Audio Description (2014) é referência para muitos audiodescritores brasileiros, e os estudos de Philipe Piety, que analisa a AD em uma perspectiva discursiva.

No Brasil, além do já citado artigo *Vendo filmes com o coração: o projeto vídeo narrado*, os primeiros trabalhos de cunho acadêmico foram publicados na *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia* da USP, em 2007. Foram eles um artigo da Profa. Eliana Franco, e uma edição especial, organizada pela mesma autora e pela Profa. Vera Lúcia Santiago Araujo, responsáveis, respectivamente, pela criação dos grupos de pesquisa TRAMAD (Tradução. Mídia e Audiodescrição), na UFBA (Universidade Federal da Bahia) e LEAD (Legendagem e Audiodescrição), na UECE (Universidade Estadual do Ceará).

A ligação com o campo da Tradução permanece forte, e parte da pesquisa em AD encontra espaço nos congressos e simpósios da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução). Porém, como é possível perceber na produção atual e na programação dos dois primeiros ENADES³¹ (Encontro Nacional de Audiodescrição em Estudos), outras áreas também têm abordado a AD em trabalhos significativos, no contexto brasileiro. Larissa Costa atesta que:

“A maior parte do que se produz na academia sobre o assunto vem se dando na área dos Estudos da Tradução, a partir de 2000, embora a AD também seja abordada no âmbito dos estudos de Tecnologia Assistiva e de Educação Especial. (...) Vale lembrar que a AD também vem sendo estudada, apesar de que com menos frequência, na área de Comunicação Social, com pesquisas que avaliam como esse recurso pode contribuir para o processo comunicacional” (COSTA, 2014, p.47).

Uma característica comum entre os trabalhos parece ser o envolvimento dos pesquisadores na prática da AD. Se nos primórdios da pesquisa, essa situação era motivada pela escassa, senão nula, oferta de AD, acreditamos que essa tendência persiste por possibilitar uma abordagem mais aprofundada do universo da AD.

Na maioria das vezes, essa produção feita por pesquisadores é avaliada em estudos de recepção³². No Brasil, esses estudos têm sido feitos com grupos pequenos e, assim, há uma clara tendência à análise qualitativa. Embora eles estejam sendo feitos em várias partes do país, ainda há pouca articulação entre as pesquisas, o que dificulta uma visão mais ampla

³¹ Realizados em 2015 e 2016. Em 2015, apresentei dois artigos, junto a colegas do Projeto Cinema ao pé do ouvido durante o evento.

³²Embora a proximidade do pesquisador seja muito positiva no sentido de se familiarizar com o objeto de estudo, ela pode levar a uma perspectiva estreita ou, no pior dos casos, manipuladora da instância da recepção. Assim, ao optar por analisar um objeto com o qual tem envolvimento direto (no caso, a audiodescrição), o pesquisador deve manter um estado permanente de vigilância epistemológica.

sobre um potencial público com deficiência visual. Como o tema ainda é incipiente no espaço acadêmico, esperamos que essa articulação seja posta em prática nos próximos anos.

Em relação à produção acadêmica, a primeira turma do curso de especialização em audiodescrição³³ da UFJF apresentou seus trabalhos de conclusão de curso em Outubro de 2015. Entre eles, quatro abordam o cinema audiodescrito. No *strictu sensu*, até o presente momento, foram defendidas pelo menos sete teses de Doutorado e trinta e seis dissertações de Mestrado (quatorze dessas foram defendidas na UECE) diretamente relacionadas ao tema, das quais duas teses e doze dissertações tratam especificamente da AD no Cinema. Também há, no mínimo, dois trabalhos de Pós- Doutorado em andamento.

Acompanhando a afirmação de Larissa Costa, esses trabalhos estão filiados às áreas de Direito, Comunicação, Educação e principalmente Letras. Com a exceção da dissertação de Flavia Mayer, que traça um panorama mais amplo da AD, e da de Bell Machado, que aborda o Cinema, os outros trabalhos da área de Comunicação focam algumas particularidades e o processo de implementação da AD na TV.

O primeiro livro a tratar especificamente de AD, *Audiodescrição: transformando imagens e palavras*, organizado por Livia Motta e Paulo Romeu Filho (e apoiado pela Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo), traz algumas reflexões sobre o trabalho do audiodescritor, relatos de casos e depoimentos do público com deficiência visual. Em 2013, como fruto da cooperação entre a UFMG e a UECE, foi publicado o livro *Novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*, organizado por Vera Santiago e Marisa Aderaldo. A publicação conta com 17 artigos de diversos pesquisadores, que abordam a AD pela perspectiva da Semiótica e da Tradução Audiovisual, entre outras. Em 2016, foi disponibilizado o e-book *Audiodescrição: práticas e reflexões*, organizado por Daiana Stockey³⁴, que levanta algumas questões ainda pouco abordados na pesquisa, como a edição e a consultoria, e a AD relacionada ao Jornalismo. No mesmo ano, Livia Motta lançou a publicação *Audiodescrição Na Escola: Abrindo Caminhos Para Leitura De Mundo*.

Além desses trabalhos, que tomam a AD como objeto central de estudo, outras pesquisas abordam o assunto de maneira indireta, como a Tese de Marco Bonito, *Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação*, defendida na UNISINOS, e a de Felipe Mianes, *Marcas de identificação em narrativas autobiográficas de pessoas com deficiência visual*,

³³ Além da UFJF, a UECE e a UNESP passaram a ofertar, recentemente, cursos de especialização em AD, à distância.

³⁴ Daiana Stockey mantém o site acessível *Jornalismo em audiodescrição*, que é parte integrante do seu Mestrado em Letras na UNISC (Universidade de Caxias do Sul).

apresentada na UFRGS. Ainda há um número crescente de artigos que tematizam a AD, em diferentes campos.

É importante sublinhar a participação de pesquisadores com deficiência visual na área. Entre outros, Felipe Mianes, Alessandro Câmara e Iracema Vilaronga, que defendeu dissertação sobre o potencial formativo da AD no Cinema, na UFBA, têm deficiência visual e são consultores em audiodescrição. Mianes diz: “Acredito que, se os sujeitos considerados diferentes tiverem a oportunidade de refletir sobre suas diferenças em pesquisas acadêmicas, possamos ter outras perspectivas sobre essas temáticas.” (MIANES, 2015, p.23). Além de abrir espaço para outras perspectivas, o envolvimento direto na pesquisa ganha uma importância política, ao amplificar a voz desses sujeitos que, no papel de beneficiários ou mesmo profissionais da AD certamente não têm tanto peso na comunidade acadêmica.

O envolvimento de pessoas com DV, como pesquisadores, depoentes ou participantes de estudos de recepção indicam a importância do aspecto empírico no contexto da pesquisa em AD. Muitos estudos se iniciam a partir da necessidade e do interesse dos Núcleos de Inclusão e de Projetos de Extensão de Faculdades e Universidades, caso do projeto *Biblioteca Falada*, da UNESP-Bauru, por exemplo.

Nos espaços da Graduação e Pós Graduação, há projetos com um escopo mais amplo, como o *Comunicação e Acessibilidade*, do Prof. Marcelo Santos, da Faculdade Casper Líbero, que tangenciam o universo da AD. Entre os grupos que o tem como ponto focal, além do TRAMAD e do LEAD, destacam-se os grupos da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), coordenado pelo Professor Francisco Lima, da UNB (Universidade de Brasília), coordenado pela professora Soraya Alves, da UNICAMP (sobre o qual não foram encontradas informações atualizadas), e da PUC-Minas.

O projeto da PUC, ligado à Pró-reitoria de Extensão (PROEX) e chamado *Cinema ao Pé do Ouvido* (CPO), surgiu como um desdobramento da pesquisa de Mestrado de Flavia Mayer, sob orientação do Prof. Julio Pinto, propondo uma abordagem teórica e exploratória acerca da AD e assuntos afins. Além da discussão de temas ligados a questões de cognição, percepção e significação – principalmente as concernentes ao universo da deficiência visual, o projeto se dedicava a aplicar e discutir todo o processo de elaboração da AD: da roteirização do filme (sempre realizada por duas pessoas), seguida pela discussão coletiva para se chegar a um roteiro final, até a pesquisa de recepção, com um grupo focal³⁵. Tanto as reflexões que surgiam no processo de elaboração dos roteiros, quanto as informações obtidas do grupo focal

³⁵Ao longo dos anos, o Projeto trabalhou com dois grupos diferentes, que se sucederam.

forneciam dados importantes, e geravam indagações teóricas, o que garantia um *feedback* contínuo para a pesquisa. Eu participei do Projeto entre 2013 e 2016.

No segundo semestre de 2016, os mesmos integrantes do CPO, também sob a coordenação do Prof. Julio Pinto, iniciaram outro Projeto, apoiado pelo Fundo de Amparo à Pesquisa (FIP) da PUC-Minas. Esse projeto pretende traçar um panorama atualizado da pesquisa em AD no Brasil, abrir um espaço de diálogo entre os pesquisadores da área, e discutir questões teóricas e práticas que consideramos fundamentais para o campo de estudos. O resultado final da pesquisa será um *e-book*.

Além da área acadêmica, os membros desse grupo de pesquisa, no qual estou incluída, também se dedicam ao trabalho profissional de AD, sob o nome de SVOA. Muitas reflexões expostas nesse trabalho foram motivadas por experiências profissionais, inclusive em áreas diferentes do Cinema, como Fotografia e Teatro (que levaram a pensar sobre os pontos comuns e as especificidades do Cinema). Essa situação também permitiu ter um conhecimento mais abrangente do público e da relação do Mercado com a questão da acessibilidade.

Nos próximo item, iremos comentar aspectos relativos à elaboração da AD, procurando articular questões e exemplos levantados por pesquisas do CPO e de outros estudos. Mas, antes de nos debruçarmos sobre esses diferentes aspectos, consideramos fundamental delinear o nosso próprio conceito de AD (nesse caso, digo nosso porque esta definição foi exaustivamente discutida no âmbito do Projeto CPO), e demarcar nossa perspectiva, na medida do possível.

4.2 A experiência do audiodescritor/pesquisador

4.2.1 Construindo uma definição de AD

Como esse trabalho parte do lugar da Comunicação, e não da Tradução, que seria o local mais habitual da pesquisa em AD, é pertinente considerar a seguinte crítica de Marco Bonito, sobre a recorrente aproximação entre concepções (relacionadas à ideia de transferência de significado) dos dois campos, em estudos sobre o tema:

(...) invariavelmente a relação apropriada nestes casos ocorria de maneira técnica, compreendendo a comunicação como simples forma de transmissão e desconsiderando o processo amplo de mediações que a compõem. Como já explicitado anteriormente, durante a pesquisa da pesquisa foram raríssimos os

trabalhos científicos que investigavam questões de acessibilidade associadas à comunicação entendida como processo. (BONITO, 2015, p.154)

Obviamente, não é nosso intuito desconsiderar os trabalhos na área de Tradução que, a bem da verdade, criaram e praticamente sustentam o campo da pesquisa em AD, com muitos estudos sérios e relevantes. Acreditamos que a definição da audiodescrição como modalidade de tradução pode ser válida e interessante, desde que encontremos uma concepção de tradução que seja congruente com a nossa perspectiva, próxima da noção de Comunicação como processo, conforme diz o autor. Esse movimento nos parece particularmente relevante para definir o lugar epistemológico da AD no campo da Comunicação.

A AD quase sempre é definida como uma modalidade de Tradução Intersemiótica, que segundo Jakobson “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais.” (JAKOBSON, 2007, p. 64-65). Nesse sentido, a AD somente ocorreria no sentido inverso. Essa manobra (que só considera essa definição de Jakobson, excluindo outros aspectos do seu pensamento) possibilita que muitos pesquisadores adotem a concepção de AD como tradução de imagens em palavras,³⁶ que, ao nosso ver, é simplista, por sugerir uma equivalência direta entre os dois sistemas de signos e por desconsiderar totalmente o aspecto sonoro da AD. Considerar a tradução somente como transporte semântico (como um meio de buscar o significado inscrito claramente na imagem para colocá-lo na palavra) empobrece muito o fenômeno da AD. Na verdade, essa concepção já parte de uma crença equivocada num sentido essencial, a ser desentranhado do texto (visual, no caso). Essa suposição insiste na velha dicotomia entre forma e conteúdo que é, no mínimo, problemática, no caso da tradução intersemiótica.

Julio Plaza comenta que nessa tradução, também chamada por ele e por Jakobson de “transmutação”:

(...)tornam-se relevantes as relações entre sentidos, meios e linguagens, acentuando-se aí um estranhamento entre esses aspectos. Os meios, como instrumentos da tradução, emprestam as qualidades necessárias aos caracteres dos signos, as suas aparências. Os meios artesanais, industriais e eletrônicos e os procedimentos poéticos nos mostram como traduções entre diferentes sistemas de signos absorvem as qualidades materiais desses mesmos meios e interferem nas aparências, qualificando-as. (PLAZA, 1987, p. 9)

É possível dizer que a tradução intersemiótica se aproxima (ou deveria se aproximar, numa prática ideal) da noção de tradução criativa de Augusto de Campos, que busca uma

³⁶Apesar de muitos pesquisadores adotarem essa definição, a prática e, muitas vezes, o próprio discurso dos mesmos sobre o tema, acaba contrariando essa concepção.

espécie de equivalência que leve em conta não só a exterioridade para a qual o signo aponta, mas sua corporificação (iconicidade). Segundo o autor:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p.35).

No caso da relação entre as imagens do Cinema e sua tradução verbal, podemos pensar na interessante sugestão feita por Décio Pignatari:

Manuel Bandeira escreveu:

Os girassóis
amarelo

resistem.

Eliminando um 's' , substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizessem duas tomadas de cinema: 1ª em plano médio, os girassóis; 2ª corte para close ou a câmera aproximando-se em close-up: o amarelo tomando conta da tela toda. (PIGNATARI, 2005, p.48)

Se a AD, tomando a direção contrária, se permitisse a mesma liberdade criativa para descrever uma cena do Cinema, conseguiria manter alguma relação entre essa descrição e as imagens? Ao privilegiar a força expressiva, sacrificaríamos o aspecto informativo das imagens?

Ao reconhecer as tão propaladas objetividade e neutralidade como horizontes utópicos, admitimos que estamos em um terreno movediço. Afinal de contas, a audiodescrição não deve ser diretiva, mas também não pode ser absolutamente autoral e subjetiva, com a desculpa de se alcançar uma dimensão poética. Marcelo Santos sugere uma saída, ao dizer que “Estabelecidos os nortes estéticos e os propósitos éticos, a linguagem ou lógica irá nos indicar os métodos semióticos mais adequados para atingi-los.” (SANTOS, 2015, 231)

Partindo desse lugar, assumimos que a tradução intersemiótica deve ser, ao mesmo tempo, referencial e criativa. Como diz Pinto, os processos que aproximam as noções de tradução e metáfora:

(...) transmutam A em B, e o B, apesar de lembrar A, é algo que acaba sendo inteiramente distinto de A. Há implicações importantes na caracterização da relação signica dada acima. Ao se sublinhar a expressão em algum aspecto, imediatamente se percebe que não são todos os aspectos do objeto que o signo vai

manifestar e, por conseguinte, não serão todos os aspectos do signo que o interpretante vai interpretar. (PINTO, 2015, p.186)

No caso da AD de filmes, além da dimensão verbal, devemos considerar o aspecto sonoro (a locução), e devemos ter em mente que a tradução não será um texto à parte, mas vai estar (ao contrário da maioria das traduções) diretamente, fisicamente vinculada à obra audiovisual. Ou seja, já devemos partir do princípio que nem todas as dimensões da imagem estarão presentes na AD, e algumas só farão sentido na articulação entre a AD e o áudio do filme.

Além disso, podemos considerar que a tradução, como processo comunicativo, se efetiva e se prolonga na leitura e para além dela. Conforme Rodrigues comenta, a partir das ideias de Derrida:

O original vive, sobrevive, na e pela sua própria transformação produzida pela leitura. A tradução não transporta uma essência, não troca ou substitui significados dados, prontos em um texto, por significados equivalentes em outra língua. A tradução é uma relação em que o texto original se dá por sua própria modificação, em sua transformação. (RODRIGUES, 2000, pp. 95- 96)

Rodrigues ainda toca num ponto crucial, ao dizer que para que seja possível essa transformação pela leitura, a tradução também precisa agir como um processo de mediação cultural. E, “para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra.” (RODRIGUES, 2000. p.141). Essa é uma questão tão fundamental quanto complicada para a AD. Apesar do acesso direto ao mundo imagético (através da visão) representar uma vantagem evidente em termos sócio-culturais, não existe, de modo claro e homogêneo, uma cultura vidente e uma cultura da deficiência visual. Existem distâncias e intercessões, que dependem de inúmeros fatores.

Consideramos, então que a audiodescrição como tradução pode ser entendida nos sentidos de referenciação (pois sempre vai haver alguma conexão entre o que as imagens e os sons do filme mostram e o que a AD fala); criação (pois envolve infinitas possibilidades entre o “que”, o “como” e o “quanto” incluir no texto verbo-sonoro), negociação de sentidos (entre todos os envolvidos na elaboração da AD- roteirista, revisor, consultor, locutor e editor) e mediação cultural (na pressuposição do público com deficiência visual). A partir dessas perspectivas, conceituamos audiodescrição como: **um processo de mediação entre impressões visuais e imagens verbo-sonoras**³⁷, que busca municiar e provocar o receptor

³⁷ Como a disponibilização da AD em Braille é rara, só consideramos a modalidade verbo-sonora.

com deficiência visual, de modo a multiplicar e amplificar, em seus próprios termos, as possibilidades de interação com a obra audiodescrita, com o contexto relativo a ela e com o restante do público (com e sem deficiência visual).³⁸

Tendo demarcado nossa definição, podemos prosseguir para os próximos tópicos, onde abordaremos cada etapa do processo de elaboração da AD, a partir de questões levantadas por diversas pesquisas e por nossa experiência no Projeto CPO.

4.2.2- O roteiro

Quando pensamos no roteiro de AD, as perguntas feitas são “o que”, o “quanto” e “como” descrever. As Normas tendem a ser ou muito vagas ou muito diretivas nesse sentido, sem, no entanto discutir o porquê de se descrever esse, mas não aquele aspecto.

Em relação ao “quanto”, no caso do Cinema (e no audiovisual, em geral), o tempo é um fator limitante. Já que se deve evitar sobrepor diálogos e sons relevantes para o filme, as descrições são encaixadas nos intervalos sonoros³⁹, e costumam ficar restritas a alguns segundos (eventualmente há um intervalo de tempo grande, mas não é o mais comum). Embora isso ajude a organizar o roteiro (pois já temos um parâmetro *a priori*), também representa um grande desafio. A imagem se apresenta de forma simultânea, enquanto a linguagem verbal é sequencial. E, apesar do texto visual tender a comunicar um volume maior de dados do que o texto verbal (dado o mesmo intervalo de tempo), ele é usualmente mais implícito do que a sua descrição (por exemplo, se ao fotografar alguém, escolhermos mostrá-la de determinado modo, ao descrever essa mesma pessoa, essa escolha fica muito mais evidente).

Cabeza-Cáceres, comentado por Larissa Costa (2014, pp.112-113), diz que a subjetividade da AD está presente nas três instâncias: ao escolher o “que” interpretar, o audiodescritor estabelece uma hierarquia entre os elementos e aspectos da imagem; ao decidir “como” interpretar, o audiodescritor evidencia seus juízos sobre esses elementos e aspectos; ao escolher o “quanto” interpretar, o audiodescritor modula o grau de explicitação da imagem.

³⁸ No projeto CPO, adotamos a prática de manipular (com parcimônia) o som da própria obra audiodescrita, com o objetivo de enfatizar um elemento ou fazê-lo conversar melhor com a AD. Como isso envolve uma série de questões delicadas, como direitos autorais, optamos por considerar essa manipulação do áudio como algo à parte da AD. Porém, seria importante, em oportunidades futuras, problematizar os limites dessa prática. Após tal discussão, talvez seja possível incorporá-la à definição de audiodescrição.

³⁹É possível adiantar ou atrasar ligeiramente uma descrição, para evitar tal sobreposição, desde que isso não altere de forma significativa a percepção da cena ou da obra. Em último caso, se essa opção for inviável e a descrição for crucial para a clareza e/ou expressividade, a regra pode e deve ser burlada.

Tomemos o seguinte exemplo retirado de um videoclipe⁴⁰, audiodescrito no Projeto CPO: “Cícero lança confetes para o alto./ Ele sopra os papéis em direção à moça, mas, com uma expressão séria, ela os tira do braço e do cabelo.” Em relação ao “que”, como a tônica do clipe era a interação entre os dois, a AD focou nas ações e na linguagem corporal de ambos. Em relação ao “como”, usou-se a palavra “confetos” para descrever o que eram, na verdade, pequenos papéis coloridos, para reforçar a atitude lúdica do personagem. Em relação ao “quanto”, decidiu-se apresentar a reação da moça, mas também qualificá-la (“séria”) para evidenciar a sua indiferença.

Um ponto crucial para se determinar os elementos a partir desses parâmetros é considerar as referências socioculturais dos espectadores e as conexões dessas com os estímulos sensoriais. Dois casos experienciados no Projeto CPO ilustram bem essa questão. No primeiro caso, determinada cena de *O comprador de fazendas* mostrava uma mulher de calcinha e sutiã (atuando em um filme pornográfico), que foi descrita como “mulher com lingerie de oncinha”. Contrariando o objetivo dessas AD, a qualificação “oncinha” não evocou nenhuma eroticidade no grupo focal. Os participantes não tinham uma noção objetiva do que significava a “oncinha”, e suas experiências não permitiram relacionar a palavra a uma ideia de provocação sexual, fortemente calcada no estímulo visual. O roteiro foi posteriormente refeito, e a descrição da personagem foi alterada para “mulher com lingerie sexy de oncinha”. A locução foi bem mais expressiva e enfatizou a palavra “sexy”. Com essa explicitação lexical e prosódica, a cena foi bem melhor recebida e compreendida pelo grupo focal.

O segundo caso aconteceu ainda na etapa de elaboração da AD. Ao roteirizar o filme *Minhocas*, denominamos um pequeno inseto como “tatu-bola”, porque era a forma como conhecíamos tal bichinho. Nosso consultor relacionou essa palavra com o mascote da Copa (que havia acontecido há pouco tempo), o mamífero tatu-bola. Isso lhe deixou muito confuso, visto que o filme mostrava uma família de minhocas, e o “tatu-bola” era o mascote do filho minhoca (e, portanto, deveria ser menor do que uma minhoca). Levando isso em conta, alteramos a denominação de “tatu-bola” para “tatuzinho de jardim” que, além de minimizar uma possível confusão, deveria dar uma noção da dimensão e do habitat do pequeno ser.

Tais exemplos evidenciam a questão da subjetividade do roteirista, que, apesar de ser uma constante, não costuma ser apresentada de forma evidente na AD. Conforme uma pesquisa, que avaliou diversas ADs, “(...) os roteiros se comportam de maneira semelhante, com os audiodescritores tendo avaliado/interpretado apenas por ‘monoglossia’ com

⁴⁰O videoclipe é relativo à música “Tempo de pipa”, do cantor Cícero.

percentuais de frequência de ocorrência próximos.” (OLIVEIRA JUNIOR; PRAXEDES FILHO, 2016, p.32). Ou seja, as falas dos roteiros costumam ser assertivas categóricas, evita-se a imprecisão e a ambiguidade (as diretrizes desaconselham o uso de expressões como “parece que”). Isso é uma tendência até mesmo nos casos em que o roteiro é feito a muitas mãos. No Projeto CPO, por exemplo: para cada filme, duas pessoas faziam roteiros individuais, que eram então discutidos por todo o grupo de pesquisa, incluindo o consultor com DV, para se chegar a um roteiro final. Nesse processo, apareciam muitas dúvidas e discordâncias, mas havia um esforço para que não transparecessem na AD. Por um lado, podemos pensar que esse movimento de escamotear a potência dialógica do processo de AD restringe a liberdade da recepção (que tomaria as descrições como inquestionáveis). Mas, numa outra perspectiva, ao tomar essa posição categórica, o audiodescritor estaria assumindo sua subjetividade. “Logo, o que diz sobre o objeto da AD no roteiro passa a ser altamente problematizável e desnaturalizado, sendo passível de contra-argumentação imediata por parte do interlocutor.” (OLIVEIRA JUNIOR; PRAXEDES FILHO, 2016, p.32).

Marina Ramos, que, em seu Doutorado, se propôs a avaliar o impacto emocional da AD (através de questionários, resumos, medições fisiológicas, etc) aponta que a natureza da cena é um fator importante para definir a adequação ou não de uma AD mais subjetiva (com mais inferências, juízos e metáforas). Segundo a autora:

(...) para as cenas mais visuais (como as de asco), nossos dados sugerem que o mais importante é que a AD descreva o conteúdo visual que não se pode deduzir do som e, nesses casos, a inclusão de detalhes emocionais, ainda que aceita pelos sujeitos, não supõe uma grande diferença na hora de provocar emoções no público. Ao contrário, para as cenas mais narrativas como as de medo e, sobretudo as de tristeza, a linguagem adquire uma importância muito maior.⁴¹ (RAMOS, 2013, p.242)

De acordo com Ramos, nessas cenas narrativas, o som já delinear a carga emocional e a AD seria uma fonte complementar de informações. Como a compreensão e a percepção da emoção não dependeriam tanto da AD, ela poderia adicionar elementos a mais, para enriquecer a cena e potencializar o envolvimento do espectador.

Apesar de fazer aí uma correspondência um tanto determinista entre estados emocionais e a tendência ao visual ou ao narrativo (por exemplo, o medo pode se encarnar

⁴¹Tradução livre de “(...) para las escenas más visuales (como las de asco), nuestros datos sugieren que lo más importante es que la AD describa el contenido visual que no se puede deducir del sonido y, en esos casos, la inclusión de detalles emocionales, aunque es aceptada por los sujetos, no supone una gran diferencia a la hora de provocar emociones en el público. Por el contrario, para las escenas más narrativas como las de miedo y, sobre todo las de tristeza, el lenguaje adquiere una importancia mucho mayor.”

numa única imagem), e de não relativizar o peso do som nas cenas de tristeza e medo (o silêncio pode evidenciar a tristeza de forma até mais enfática), Ramos faz um apontamento importante, ao reiterar que a forma de descrever determinada cena deve estar em consonância com o que a mesma demanda.

Mas, antes de pensar em como descrever, é preciso elencar o que deve ser descrito. Afinal de contas, o que deve ser contemplado na AD, que tipo de dado compõe o seu roteiro? Uma das técnicas mais usadas nos últimos anos para investigar essa questão é o rastreamento ocular (*eye tracking*). Essa ferramenta permite saber a ordem, a intensidade e a frequência do olhar ⁴² e, assim, pode indicar se um roteiro de AD seguiria um caminho parecido com o do olhar de um espectador vidente. Em uma pesquisa realizada na UECE, “foi observado que mais de 77% dos elementos descritos na AD do filme ‘Águas de Romanza’ correspondiam exatamente àqueles fixados pelos participantes do experimento.” (SEOANE, 2012, p.95). Essa correspondência indica que grande parte do trabalho do audiodescritor se relaciona ao percurso do seu olhar em relação ao filme (que, como Seoane também diz, pode ser induzido por informações verbais- escritas ou faladas, e efeitos sonoros). Os 23% não correspondentes poderiam se referir a elementos que têm baixo apelo visual, mas são relevantes para a narrativa, ou a elementos usados para garantir coesão textual no roteiro de AD (não diretamente relacionados ao estímulo visual).

Essa pesquisa é pertinente para entender o processo de seleção do audiodescritor, mas não estabelece relação com a percepção do espectador com DV. Tal relação foi investigada na pesquisa das polonesas Mazur e Chmiel (2016), que, desenvolveram um roteiro de AD de um filme⁴³, pautado no mapeamento ocular via *eye tracking*. As autoras então compararam a recepção desse roteiro com outro roteiro mais tradicional, relativo ao mesmo filme, a partir da exibição dos filmes audiodescritos a dois grupos de espectadores com DV. A AD baseada em *eyetracking* era mais fragmentada e sincronizada com a imagem. Havia mais referência a cores e técnicas filmicas, especialmente as usadas deliberadamente para atrair a atenção (*zoom*, uso da linha de fuga para ressaltar enquadramento, etc). Já a AD tradicional era inglesa e, como tal, obedecia à Norma Britânica. Era mais detalhada, dava ênfase à narrativa, usava frases completas e mais complexas.

Embora o nível de compreensão e a evocação de imagens visuais tenham sido mais intensas para a AD feita a partir do *eye tracking*, em relação à preferência, houve um empate

⁴²Uma das críticas a essa ferramenta é que ela não considera a visão periférica, que tem um papel importante, ainda que pouco claro, na percepção.

⁴³O filme usado na pesquisa foi Maria Antonieta, de Sofia Coppola.

entre os dois roteiros. Supomos que a AD via *eye tracking* possibilitava uma percepção mais próxima da dos espectadores videntes, enquanto a AD tradicional era mais coesa e, assim, dava uma ideia mais abrangente da atmosfera do filme. A pesquisa concluiu que a opção por uma ou outra versão era largamente motivada pela experiência individual de cada espectador, que pouco tinha a ver com o tipo de deficiência. Segundo as autoras:

Um comentário interessante foi feito por uma participante que preferiu a descrição mais narrativa, literária (AD britânica). Ela explicou que escolheu esse tipo, porque estava acostumada a ouvir audiolivros e, assim, seguir aquele tipo de AD, com frases longas e complexas, não dificultava sua concentração. (MAZUR; CHMIEL, 2016, p.114)⁴⁴

No Projeto CPO, embora tendêssemos a um texto mais estruturado e coeso, também procurávamos incluir elementos que “saltassem aos olhos”, mesmo que não fossem essenciais para compreensão. Por exemplo, na cena de abertura do filme *Minhocas*, a imagem era mostrada como se a câmera pairasse rente ao chão e mergulhasse em um buraco. Como o filme mostrava minhocas e tatus-bolinha, entendemos que a câmera subjetiva sugeria o ponto de vista de algum ser que mora embaixo da terra. Por isso, descrevemos a cena assim: “Passamos sobre um chão de terra com cogumelos, e atravessamos uma cerca de madeira./ Buraco entre raízes/ Dentro do buraco, um tatuzinho de jardim” Como na experiência acima citada, a escolha dividiu o grupo focal. Alguns acharam a informação relevante, outros nem tanto. Mas todos problematizaram o uso da primeira pessoa do plural, que causou um certo estranhamento.

Nesse caso, pensamos que a opção pela câmera subjetiva tinha um potencial significativo naquele universo ficcional, que poderia ser inferido pelos espectadores. Para Vercauteren, um campo de estudos que permite entender uma obra tanto pelo viés do processo de produção, quanto do da recepção é a narratologia. De acordo com a pesquisadora:

A narratologia estrutural nos diz quais diferentes constituintes narrativos ou ‘blocos de montar’ os autores podem usar para criar suas histórias (isto é, ela foca o conteúdo do nosso processo de seleção de conteúdo). A narratologia cognitiva, por outro lado nos diz como as audiências processam as histórias e como priorizam informações (isto é, ela foca na seleção do nosso processo de seleção de

⁴⁴ Tradução livre de “An interesting comment was made by a respondent who preferred the more narrative, book-like description (UK-AD). She explained that she chose this type, because she is used to listening to audiobooks and thus following this kind of AD, with long and complex sentences, does not burden her concentration.”

conteúdo). Juntas, elas podem ajudar a esclarecer os duplos papel e tarefa do descritor.⁴⁵ (VERCAUTEREN, 2012, pp. 211- 212)

Os estudos do Projeto TRACCE e de Renata Mascarenhas (2013), no Brasil, são exemplos de aplicação dessa linha. Mascarenhas segue a proposta de diversas pesquisas espanholas de correlacionar aspectos da narrativa, elementos de linguagem fílmica⁴⁶ (que podem ser mais ou menos evidentes) e estruturas gramaticais-discursivas do roteiro de AD.

A autora dá vários exemplos retirados do roteiro de uma minissérie policial (que foi tema de sua dissertação de Mestrado). Para evidenciar um plano detalhe, que mostra um elemento importante para a história, diz-se: “Uma chave é presa num chaveiro”. (Mascarenhas, 2013, p.197). A voz passiva focaliza textualmente o elemento central (a chave) na narrativa e na imagem. Em outro caso, o predicativo no início da frase, reforça o estado físico e emocional do personagem, que também é importante para a construção da narrativa: “Nervoso, Ramiro corre em direção ao carro” (MASCARENHAS, 2013, p.196).

Na experiência do CPO, em dois exemplos, integrantes do grupo focal conseguiram inferir informações espaciais e temporais, a partir da recorrência de cenas no mesmo espaço, que a AD abordava com pequenas alterações. No primeiro caso, relacionado ao curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho para casa*, o protagonista é mostrado, diversas vezes, andando pela rua de casa, ora acompanhado, ora sozinho. Um dos espectadores comentou:

“(…) é um bairro mais residencial porque tem muito pássaro cantando. e para mim pareceu ser um bairro de classe média, porque o Gabriel consegue andar bem no bairro. Se fosse um bairro de classe baixa, não conseguiria. ‘- Participante E” (MAYER; PINTO, 2013, p.132)

O segundo caso diz respeito ao filme *Dona Cristina perdeu a memória*, cuja história dura alguns dias, mas se passa no mesmo espaço. As sequências são parecidas e alguns enquadramentos são repetidos mais de uma vez. Para manter a ideia de repetição, mas deixar clara a continuidade temporal, enfatizou-se a descrição da roupa de um dos personagens, o que foi notado pelos participantes: ““(…) Quando ele (o 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’- Participante A “(MAYER; PINTO, 2013, p.133)

⁴⁵Tradução livre de “Structuralist narratology tells us what different narrative constituents or ‘building blocks’ authors can use to create their stories (i.e., it focuses on the content of our content selection process). Cognitive narratology on the other hand tells us how audiences process stories and how they prioritize information (i.e., it focuses on the selection of our content selection process). Together they can help clarify the double role and task of the describer.”

⁴⁶Não acreditamos que exista uma linguagem fílmica estruturada, mas a maior parte das pesquisas em narratologia sobre AD, adota esse termo.

Apesar do risco de se estabelecer uma correspondência simplista entre a narrativa audiovisual e o texto verbal ou seja, voltar àquela ideia de uma gramática do Cinema (relacionar enquadramentos, planos, sequências com unidades mínimas, elementos lexicais e sintáticos, com funções mais ou menos fixas), a articulação dos três parâmetros proposta nesses trabalhos pode ser interessante para se pensar cada cena e sequência de um filme dentro de uma lógica maior e, assim, analisar a coerência do filme audiodescrito como um todo. No entanto, acreditamos que seria fundamental incluir mais um elemento nesse quadro: o som. Além dela própria ter uma dimensão sonora, a AD estabelece relações (ou, pelo menos, deveria estabelecer), com os diálogos, com os efeitos sonoros e com a música (e, quando há, com a narração) que são essenciais para a compreensão e apreciação holística do filme.

Além de descrever a imagem, a AD se relaciona com outros textos verbais (diálogo, narração, música) e media a conexão entre imagens e sons diegéticos. Nesse último caso, muitas vezes, ela precisa esclarecer sons imprecisos ou ambíguos, estabelecendo uma relação com as imagens (pode se ouvir um estrondo, mas não saber se são fogos de artifício ou um tiro. E, se for um tiro, pode não se saber quem atirou e quem foi ferido) ou mesmo reforçar relações complexas entre som e imagem. Seria o caso, por exemplo, da melodia serena de *Veludo azul*, que “acrescenta valor” (nos termos de Chion) num sentido inverso ao das imagens do homem infartando e da orelha caída no gramado, ou do latido desencarnado mas persistente do cachorro de *Dogville*.

Por um lado a correlação narrativa/linguagem fílmica/audiodescrição pode ser útil para desconstruir a noção de que os elementos da linguagem fílmica têm uma função pré-determinada, e são sempre utilizados da mesma forma. Embora a câmera baixa (*contre-plongée*) seja comumente usada para engrandecer um personagem, também pode indicar outras relações. Por exemplo, no filme *O iluminado*, quando Wendy finalmente lê o que seu marido andava datilografando (quando supostamente estava escrevendo um livro), a câmera a focaliza de baixo. Em vez de sugerir superioridade da personagem, o ângulo evidencia sua fragilidade e seu desespero, estampados em seu rosto. Isso só pode ser compreendido, levando-se em conta a narrativa como um todo. Por outro lado, a tendência de se pensar a expressão audiovisual somente em função da narrativa pode levar a AD a ignorar aspectos que denotam uma escolha estética e/ou conceitual (como o jogo de claro-escuro no cinema expressionista), o que pode é especialmente complicado nos filmes considerados “de arte”, por exemplo.

Mas, seja qual for a motivação dos elementos da linguagem fílmica, sua inclusão no roteiro de AD é uma questão relevante. Louise Fryer nos relata que um dos participantes de

um estudo sobre AD lhe disse: “(...) a AD padrão não me conta sobre o que eu estou assistindo enquanto um filme, ela me conta o que estou assistindo enquanto narrativa, e eu acho isso muito frustrante porque eu não tenho nenhuma sensação de filme, parece uma peça radiofônica ruim.” (FRYER; FREEMAN, 2013, p.3) ⁴⁷

A autora ressalta que muitas técnicas filmicas, como a posição e o movimento da câmera podem ser relacionados a dimensões espaciais (distância, sentido e velocidade de deslocamento) e auditivas e, assim, mesmo espectadores sem qualquer memória visual, poderiam compreender esses aspectos. Na medida do possível, a AD poderia usar a referência corporal do espectador para definir tamanhos, formas, localização relativa, etc. A partir de um outro estudo, que comparou uma AD mais tradicional e uma AD que contemplava diferentes técnicas visuais específicas do Cinema, Fryer concluiu, a respeito do segundo tipo:

Um efeito disso foi introduzir uma grande sensação de movimento, tanto da imagem geral quanto dos movimentos da câmera, ou dos personagens, enquanto se movem em direção ou para longe do espectador, ou entram ou saem de cena. Também poderia dar uma sensação de profundidade ou perspectiva, de modo que um personagem poderia obscurecer o olhar de outro, um personagem sozinho poderia preencher toda a tela ou mais do espaço ao redor era revelado conforme o personagem se retirava da parte frontal ou a própria câmera recuava. (FRYER; FREEMAN, 2012, p.4) ⁴⁸

Essa pesquisa revelou um resultado surpreendente: mais de 90% dos espectadores que não conheciam audiodescrição preferiram o segundo tipo, enquanto os espectadores familiarizados com AD tenderam a não gostar dessa nova abordagem. No entanto, é difícil mensurar até que ponto isso não foi motivado por uma questão de costume (como no caso da leitora de audiolivros, que preferia a AD com características literárias) ou por uma cristalização de uma concepção determinada de boa AD.

O mesmo pode ser dito dos resultados apresentados na dissertação de Mestrado de Bell Machado (2015):

(...) de acordo com relatos de algumas pessoas com deficiência visual, realizados de 1999 a 2011 no Centro Cultural Braille de Campinas, confirmou-se que, muitas delas, depois de terem acesso à audiodescrição com ênfase na linguagem do cinema, passaram a não mais se satisfazer com as outras formas de descrição, pois já tinham introjetadas em suas memórias, em seus repertórios imagéticos, uma

⁴⁷Tradução livre de “(...) standard AD ‘doesn’t tell me about what I’m watching as a film, it tells me what I’m watching as a narrative, and I find that very frustrating because I don’t have any feel of a film, it feels like a rather bad radio play’ [Thomas, personal communication]”.

⁴⁸ Tradução livre de : “One effect of this was to introduce a greater sense of movement, either of the general image as the camera tracks and pans, or of characters as they move towards or away from the viewer, or step into or out of shot. It could also give a sense of depth and perspective, so that one character might obscure the view of another, a single character might fill the entire frame or more of the surrounding scene was revealed as either the character retreated from foreground to background or the camera itself pulled back.”

linguagem mais apurada e consistente dá multiplicidade de artifícios que compõe as imagens em movimento do cinema.(MACHADO, 2015, p.70)

Nesse caso, é possível que os espectadores tenham se acostumado a essa modalidade de AD e passado a considerá-la mais adequada, mais completa. Isso é particularmente provável porque os espectadores participaram de um curso sobre Cinema (ministrado pela própria autora), no qual foram abordadas obras que enfatizam o aspecto expressivo das técnicas filmicas, os ditos filmes de autor. Podemos supor ainda que os participantes tenham se sentido mais confiantes, ao ampliar seu domínio em uma área na qual pessoas com DV não costumam ter voz, como se o conhecimento da dita linguagem filmica fosse um “passe” para circular, sem amarras, pelo universo do Cinema. Em sua pesquisa de Doutorado, realizada em Madrid, Helena Vigata chegou a conclusões um tanto diferentes, sugerindo que o alto grau de engajamento (com a linguagem filmica) dos voluntários da pesquisa de Bell Machado esteja mesmo relacionado ao contexto específico da pesquisa:

“O que foi constatado durante as conversas com os participantes da pesquisa foi que a informação relativa à linguagem cinematográfica é almejada unicamente pelos cinéfilos que perderam a visão em idade adulta. Foram precisamente essas pessoas as que alegaram ter deixado de ir ao cinema por sentir uma terrível falta ao não poder perceber esses aspectos formais. O resto das pessoas com deficiência visual não sente falta disso.” (VIGATA, 2016, p. 269)

A diversidade dos dados obtidos por esses estudos com ênfase no específico filmico traz muitas questões interessantes, mas indica que os resultados não devem ser extrapolados para conclusões generalizantes. Um dos pontos que mereceriam mais atenção é a forma como as técnicas e efeitos são apresentados, e quais as indicações de cada uma delas: através de terminologia específica (zoom, panorâmica, foco, etc), de um vocabulário mais usual (por exemplo: cidade vista de cima) ou de maneiras mais indiretas (descrevendo detalhadamente um rosto, ao invés de dizer close, por exemplo, ou, como no caso acima citado, assumindo o ponto de vista da câmera). Outro ponto, já introduzido de modo muito interessante por Bell Machado, que seria digno de outras investigações, é a forma como os modos peculiares do Cinema se expressar são explanados e discutidos por e com espectadores com DV.

No âmbito do Projeto CPO, ao elaborar os roteiros, procurávamos, sempre que possível e quando relevante, mostrar os recursos filmicos, porém evitando o uso de termos específicos. Optamos por descrever determinada cena do filme *Hiato* da seguinte maneira: “Homem levanta a camisa e bate em sua barriga” A câmera mostrava o homem em primeiro

plano, focando em seu rosto e, logo em seguida se dirigia para baixo, mostrando sua barriga. O modo de estruturar a frase já deveria dar uma noção do que a cena estava destacando.

A questão da câmera em primeira pessoa também rendeu longas discussões. No caso já referido do filme *Minhocas*, consideramos que o uso da terceira pessoa do plural para definir o ponto de vista da câmera poderia ter gerado estranhamento, por ocorrer logo no início do filme e não se repetir mais. Assim, usamos esse mesmo recurso de novo na AD do vídeo *Belo Horizonte 24 horas*, que mostrava vários locais de Belo Horizonte através de *drones*. Como os lugares eram mostrados de ângulos e alturas pouco usuais, com velocidades e movimentos diferentes, achamos que seria interessante sugerir que o espectador seguisse o movimento da câmera.

A estratégia continuou gerando certo desconforto mas, dessa, vez, as falas dos participantes deram algumas pistas de porque isso estaria ocorrendo. Uma voluntária disse que a escolha se referia à perspectiva de quem enxerga. Outra voluntária com baixa visão comentou que conseguia se sentir como agente ativa no filme através da visão, mas não da audição. Ela relacionou os movimentos de aproximação dos prédios com as imagens do Homem-aranha se movimentando pela cidade.

Uma das hipóteses que justificariam a sensação de estranhamento é a de uma certa resistência ao envolvimento com o Cinema (que pertenceria mais ao Mundo visual) e com o público de Cinema (a opção pelo “nós” no lugar de “ela”, a câmera, indicava um convite para se integrar ao público). Outra hipótese é de que a escolha de determinada palavra ou expressão não é suficiente para induzir um maior envolvimento ou sentimento de presença. É certo que a percepção do movimento não é só visual. Como o comportamento da câmera (conforme sugeriu Fryer) pode ser relacionado à percepção espacial egocêntrica (partindo do referencial corporal do espectador) e a aspectos sonoros, talvez essa questão fosse mais bem explorada pelo *sound design* do que pelo roteiro de AD.

4.2.3 A locução

A primeira dissertação sobre AD no Brasil, que teve como objeto desenhos animados, já revelava que: “Quanto ao estilo de narração, na opinião da maioria dos participantes (85.7%), as crianças prefeririam uma narração mais interpretativa, mais semelhante à contação de histórias, na qual diferentes emoções pudessem ser transmitidas pela voz.” (SILVA, 2009, p.89). Como os discursos sobre esse tema ainda variam entre um apego à locução neutra e um aceno frouxo a uma locução mais expressiva, podemos concluir que essa

carga emocional na voz pode ser considerada adequada ao público infantil, mas nem tanto ao público adulto. O grande número de pesquisas que tratam de análises de roteiros de AD indica que o aspecto verbal é, no geral, considerado mais impactante na recepção de um filme audiodescrito.

Numa perspectiva divergente a essa concepção, destacamos a dissertação de Flavia Mayer, que reconhece toda a potência significativa e afetiva do som, e faz uma articulação entre a AD e os diferentes elementos sonoros do audiovisual (as falas, incluindo a possibilidade da dublagem⁴⁹, a música, os efeitos sonoros e o silêncio). Segundo a autora:

“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. (MAYER, 2012, p.65)

Deve-se ressaltar, contudo, que a interpretação na locução da AD é muito diferente da interpretação dramatúrgica. Algumas locuções vêm sendo feitas por dubladores, e o resultado final nem sempre agrada aos espectadores. O exercício da dublagem pode criar alguns vícios de entonação, que não se encaixam muito bem na AD. Ademais, o uso de vozes conhecidas pode confundir os espectadores. A locução feita por atores também corre o risco de ser expressiva demais, e chamar mais atenção do que o próprio filme, o que não é recomendável. Partindo de nossas observações, pensamos que a locução deve ser trabalhada de modo específico para a AD. Seriam necessários mais testes, para se chegar num nível de expressividade que agradasse a maior parte dos espectadores. Contudo, reconhecemos que esse ponto pode ser tomado como uma questão de estilo autoral (assim como o texto do roteiro). A adequação de determinada voz a um filme específico também deve ser levada em conta. Uma voz grave e soturna dificilmente ficará bem em um filme infantil, por exemplo.

⁴⁹ Na grande maioria das vezes, o filme a ser audiodescrito precisa ser exibido no idioma local, ou seja, se é um filme estrangeiro, ele precisa ser dublado (já que o público com deficiência visual não vai ter acesso a legenda em tela). Por esse motivo, a não ser nas emissoras de TV, que mantém sua programação regular de filmes, a maior parte das obras audiodescritas é nacional. Essa situação representa uma restrição importante no acesso a filmes estrangeiros e, principalmente, a filmes menos comerciais, que têm pouca entrada na TV aberta. O público com deficiência visual provavelmente só terá acesso a esse tipo de obra (com audiodescrição), se houver alguma sessão acessível em mostras e festivais de cinema ou em outra situação específica de exibição. Uma outra questão, levantada por Mayer (2012), e pouco discutida pelos estudos em AD, é a influência da dublagem na recepção do filme. Primeiro, a dublagem dificulta ou impede que os atores sejam identificados pelo público com deficiência visual. Depois, o ator-dublador traz uma outra camada de significação e expressão ao filme, que pode ser pouco importante para o público vidente, mas é muito relevante para os espectadores com deficiência visual.

Uma iniciativa interessante no sentido de analisar a locução de AD foi apresentada no artigo “Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores” (2013), de Wilson Carvalho, Vera Santiago e Célia Magalhães. Participantes de um colóquio sobre o tema, realizado na UFMG, gravaram o mesmo roteiro de AD para o trecho de um filme determinado. Foi feita então uma análise comparativa, considerando diferentes aspectos da locução: altura e timbre de voz, sopro, velocidade da fala, clareza na articulação, ritmo e melodia. Tal análise foi feita por três fonoaudiólogos e, por esse motivo, é bastante técnica. Embora essa abordagem seja muito relevante, acreditamos que a discussão poderia ser complementada e enriquecida, a partir de estudos de recepção com espectadores com deficiência visual, a fim de se aprofundar nos traços estéticos e afetivos da locução em AD que, conforme o próprio artigo assinala, são essenciais para a recepção:

Acreditamos, portanto, que devemos considerar a dimensão vocal da locução de modo a contribuir para a recepção das imagens mentais a serem construídas pelas pessoas de baixa visão, pois, determinados estados afetivos, como o medo, a ira, a alegria etc, são mais rapidamente inferidos a partir da expressão vocal. Em outras palavras, as emoções são mais facilmente projetadas/ materializadas pela voz. (CARVALHO et al, 2013, p. 154).

Desde o princípio do Projeto CPO, consideramos a importância da locução da AD, e fizemos diversos testes usando diferentes entonações, para cada filme. O grupo focal tendeu a rejeitar tanto as locuções muito neutras quanto as muito expressivas. Foram consideradas boas as locuções que, no geral, não destoaram do tipo de filme, ou seja, eram mais descontraídas num filme cômico, mais sérias num filme dramático, etc. Uma opinião comum entre os espectadores com DV é que quanto menos a locução sobressai, melhor.

Além de dar esse tom geral para a AD, inflexões pontuais na locução também podem ser importantes na percepção de cenas e sequências, como mostra o exemplo da “lingerie sexy de oncinha”, citado anteriormente. Além de marcar determinado aspecto da imagem, essas inflexões podem ser úteis, por exemplo, para apontar um elemento visual crucial para o desenrolar do enredo.

Uma forma interessante de pensar a potencialidade do som na AD é sugerida por Santos, a partir da noção peirciana de diagrama, signo que busca estabelecer uma analogia não com as qualidades mas com as relações internas próprias do objeto. De acordo com o autor:

O conceito propicia-nos sugerir que através da construção de diagramas sonoros, ou melhor, de poéticas verbo-sonoras, seja possível apreender, por meio de

audiodescrições, as relações internas existentes em obras de arte visuais e audiovisuais. Tal processo mantém o caráter heurístico necessário à AD, pois como observaram pensadores a exemplo de Bertrand Russel (2013, p.9) e Frederik Stjernfelt (2010, p.X), os diagramas propiciam descobertas e aprendizados sensoriais inesgotáveis, como é particular às artes, sendo capazes de criar “modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico” (PIGNATARI, 2005, p.53). (SANTOS, 2015, p.229)

Um estudo de Fryer indica que essa analogia pelas qualidades pode mesmo não ser tão efetiva na AD. Na pesquisa, associações feitas por pessoas com deficiência visual entre qualidades de determinados sons e outras qualidades sensoriais (forma e textura) não seguiram padrões regulares, como as associações feitas por videntes (que foram bastante previsíveis).

Descritores são encorajados a usar técnicas linguísticas como a onomatopéia, por exemplo escolhendo palavras curtas com staccato como “jab” e “thwack” quando descrevem uma sequência de movimentos rápidos como uma luta (Fryer, 2009). A onomatopéia é um exemplo de simbolismo sonoro em que ‘o som é tomado para representar um objeto pela similaridade imagética com ele’ (Tabakowska, 2003, p.361). Tabakowska cita o exemplo do explosivo ‘p’, usado em expressões desdenhosas como ‘pish’ a ‘pooh’ que podem ser associados com cuspir algo que tem um gosto ruim (veja Wierzbicka, 1991). Contudo, nosso estudo sugere que tais associações sonoras, pensadas como ‘universais’, não podem ser tomadas como garantidas naqueles com a visão comprometida. Isso pode afetar a escolha de palavras feita pelos descritores.⁵⁰ (FRYER, 2014, p, 171)

Seriam necessárias outras pesquisas para saber se essas associações são mesmo dependentes da associação imagem-som (a explosão do “p” e a imagem da cuspada, por exemplo) ou se são introjetadas por hábitos compartilhados⁵¹, mas, sem dúvida, esse é um ponto muito relevante para AD.

Considerando esses trabalhos e nossa experiência no Projeto CPO, ressaltamos a importância de se investigar mais a fundo os limites e potencialidades da locução, no contexto específico da AD.

⁵⁰ Tradução livre de “Describers are encouraged to use language techniques such as onomatopoeia, for example choosing short, staccato words such as “jab” and “thwack” when describing a fast movement sequence such as a fight (Fryer, 2009). Onomatopoeia is one example of sound symbolism whereby “the sign is taken to represent the object by image similarity to it” (Tabakowska, 2003, p. 361). Tabakowska cites the example of the plosive “p”, used in dismissive expressions such as “pish!” and “pooh!” that can be associated with spitting out something that tastes bad (see Wierzbicka, 1991). However, our study suggests that such sound associations, thought of as “universal”, cannot be taken for granted in those with impaired sight.”

⁵¹ Seria interessante pesquisar se a leitura recorrente de histórias em quadrinhos (que empregam muitas onomatopéias) por pessoas com deficiência visual influenciaria esse tipo de associação.

4.2.4- A edição

Como já discutimos, o roteiro e a locução são aspectos fundamentais na construção da AD de filmes, porém a recepção de ambos pode ser arruinada por uma edição mal feita. Essa instância da AD depende de uma boa articulação com o roteiro (que deve dar indicações sobre como inserir as falas da AD) e a locução (que deve se adequar, em termos de altura, ritmo e velocidade, para evitar que a edição precise fazer malabarismos).

A edição é fundamental para: manter a qualidade sonora da locução (deixá-la clara, sem ruídos); para modular a altura e o ritmo da locução de maneira harmoniosa com o som do filme; para articular o conteúdo semântico da AD com as informações (verbais e não verbais) que podem ser inferidas do áudio original; para manter o conteúdo informativo e expressivo do áudio do filme; para potencializar o conteúdo informativo e expressivo do áudio do filme.

O dois primeiros itens, que dizem respeito a qualidades específicas do som, são relativamente simples de se regular, mas são essenciais para que a AD seja bem recebida. Há exemplos de bons roteiros que foram prejudicados porque a locução estava muito alta, em relação ao som do filme, ou muito acelerada, destoando do ritmo do filme.

O terceiro item se refere ao modo como a AD se relaciona com o áudio do filme de modo a produzir um texto coerente e coeso sem, no entanto, se confundir com o próprio filme. Tem a ver, principalmente, com o momento da inserção de cada fala da AD.⁵² Se a fala de um personagem é uma reação à atitude de outra pessoa, a descrição da atitude deve ser inserida antes da fala, para que a cena faça sentido. Se, por outro lado, uma sequência mostra um plano detalhe de uma mão disparando uma arma, um homem ferido, e só então mostra-se o autor do disparo, a fala da AD que revela o atirador deve ser muito bem sincronizada com essa última cena, para não perder o *timing* da revelação. A edição também pode esclarecer um som expressivo, como no seguinte exemplo do Projeto CPO. Em *O comprador de fazendas*, a descrição “Zilda, sensual, usa vestido feito de cortina.” foi inserida logo antes de um efeito sonoro, que acompanha a olhada de admiração, dos pés à cabeça, que um personagem lança a Zilda. Sem essa conexão sugerida entre os dois elementos, talvez os espectadores com DV não atribuíssem sentido algum ao efeito sonoro. No Projeto CPO, passamos a modular também a altura dos sons do próprio filme, o que, por vezes, tornava a cena suficientemente clara e expressiva, a ponto de podermos abrir mão da descrição.

⁵² O momento de inserção, a indicação de minutagem, já está presente no roteiro da AD. Porém, uma fala mal inserida, muitas vezes, só é percebida após a edição, como mostra o exemplo do Projeto CPO, a seguir.

A quarta atribuição da edição, aliás, se refere a esse reconhecimento dos momentos em que a AD seria desnecessária, ou mesmo incômoda. Na verdade, indicar esses momentos é uma atribuição da roteirização, que demanda uma projeção do processo de edição. Exige muita sensibilidade e atenção à arquitetura sonora do filme, para definir em quais momentos a AD poderia confundir mais do que informar (quando uma cena é muito ruidosa, por exemplo), e em quais momentos o áudio original é suficiente para construir um quadro de sentidos e sensações. Como sugere Remael:

Uma batalha, por exemplo, é associada com certos ruídos, o que significa que o espectador/ouvinte normalmente será capaz de localizá-los se precisar de muita descrição. Ainda, se se pode esperar que os espectadores tenham algum conhecimento histórico da batalha, o desembarque nas praias fortificadas da Normandia em *O resgate do Soldado Ryan* (Spielberg, 1998), por exemplo, a pista sonora sozinha pode permitir a eles imaginar eventos bastante específicos. (REMAEL, 2012, p.267)⁵³

Usualmente, dá-se mais importância aos efeitos sonoros, por seu potencial de adesão à diegese. Porém, um elemento cuja sobreposição (pela AD) não é muito problematizada é a música. As diretrizes costumam sugerir que se deixe ouvir um pouco dela (os primeiros acordes ou o refrão), mas que se aproveitem esses espaços onde a pista sonora só tem a melodia para inserir descrições. Mais uma vez, é preciso ter sensibilidade para se perceber se a música faz alguma referência diegética ou intertextual (a letra da música pode inclusive, ter relação direta com a narrativa), se é fundamental para estabelecer a atmosfera de uma cena, para fazer um contraponto à imagem, etc. A partir disso, é possível discutir se é necessário e/ou recomendável sobrepor alguma descrição. O mesmo se aplica aos efeitos sonoros que não se encaixam na escuta causal da categorização de Chion. O filme *O Duplo*, audiodescrito no Projeto CPO, por exemplo, era permeado por uma série de sons indiscerníveis, que não se relacionavam a nenhuma fonte sonora identificável, mas que produziam uma paisagem sonora que potencializava a tensão da narrativa.

Tais cuidados são importantes para manter o potencial informativo e expressivo do filme, mas a AD também pode procurar explorar esse potencial de forma a deixá-lo mais evidente para o público com DV. Essa alternativa, ainda pouco explorada, envolveria o uso de técnicas e tecnologias de gravação e exibição, para conseguir efeitos específicos, como a espacialização do som (localização e movimento) e a ambientação (tipo de ambiente evocado-

⁵³ Tradução livre de “This mental modelling approach can also be applied to sound. A battle, for instance, is associated with certain noises, which means that the viewer/ hearer will usually be able to place them without requiring much description. What is more, if the viewers can be expected to have some historical knowledge of the battle, the landing on the heavily fortified beaches of Normandy in *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998), for instance, the sound track alone may allow them to conjure up quite specific events.”

qual a forma e tamanho do ambiente, quais materiais estão presentes, etc) ⁵⁴. Curiosamente, muitas dessas questões estão sendo investigadas e aplicadas no desenvolvimento de *audiogames*, jogos inclusivos (que não necessariamente envolvem a AD propriamente dita), e poderiam trazer perspectivas interessantes à AD. Levando-se em conta os resultados de Fryer sobre o baixo impacto dos efeitos sonoros em indivíduos com AD, seria interessante pesquisar mais a fundo o modo como essas técnicas de imersão afetam a recepção da AD, e se a relação dos efeitos sonoros com a narrativa é mesmo tão relevante para modular essa afetação.

4.2.5- *A consultoria*

Apesar de nem sempre ter sido habitual no processo, a consultoria é uma condição indispensável para se fazer uma boa AD (algumas ADs ainda são feitas sem a presença de um consultor, mas isso não é muito bem visto). Como diz Vergara, “ao contar com a experiência de pessoas cegas na produção da audiodescrição, determinados temas ou aspectos de uma imagem passam a ser discutidos de forma mais concreta, como, por exemplo, a relevância da descrição de cores em imagens.” ⁵⁵ (VERGARA, 2016, p.176).

A entrada do consultor no Projeto CPO (que ocorreu em 2013) efetivamente representou um grande salto qualitativo em nossa produção. O consultor não só apontava problemas e possibilidades no modo de descrever determinada imagem (como no exemplo do “tatu bolinha”), como nos atentou, ainda mais, para a importância da dimensão sonora da AD, em relação à locução (aspectos como clareza e fluidez da fala) e a uma percepção ampliada do áudio de cada filme (sons que passavam despercebidos por nós, videntes, se revelavam fundamentais na percepção dele).

Contudo, apesar de ter sido favorecido por alguns fatores (ele já estava envolvido, nos estudos e no trabalho, com práticas de acessibilidade), o consultor foi desenvolvendo suas habilidades, ao longo das práticas e das discussões ocorridas no âmbito do Projeto CPO. Assim como enxergar não é a única prerrogativa para ser um (bom) roteirista, não enxergar também não basta para fazer de alguém um consultor em AD. Conforme Francisco e Rosângela Lima:

O consultor é um profissional que deve saber muito de como fazer a áudio-descrição, de como é processada a informação imagética, capturada pela audição, e

⁵⁵A partir de nossa experiência no Projeto CPO e no SVOA, nós defendemos veementemente a relevância da descrição de cores, que é corroborada pela tese de Doutorado de Flavia Mayer. Esse trabalho mostra que, mesmo não percebendo ou assumindo, pessoas com cegueira congênita (que poderiam não estabelecer relações com aspectos exclusivamente visuais) formulam concepções e juízos complexos a respeito de cores e de seus usos.

de como as pessoas com deficiência visual fazem uso das informações visuais descritas e das configurações imagéticas em geral. Ele é o profissional que aponta erros tradutórios que vão do uso vernacular, aos que se esteiam em barreiras atitudinais ou os que estão impregnados do desconhecimento de como as pessoas com deficiência enxergam por meio da audição ou tato. (LIMA; LIMA, 2013, p.7-8)

Apesar de concordarmos com as atribuições apontadas pelos autores, consideramos necessário relativizar essa função de “apontar erros tradutórios”. Primeiro, porque isso pode levar a crer que existe uma tradução ideal, posição na qual não acreditamos. Segundo, porque a AD deve sim passar pelo crivo do consultor, mas a palavra do mesmo não deve ser tomada como inquestionável.

Embora seja naturalmente mais próximo do público com DV em certos aspectos, o consultor (como os roteiristas) também faz esse movimento empático, de se colocar no lugar de outros espectadores, que podem ser muitos diferentes dele próprio, e diferentes entre si. Como ressalta Mianes:

A pluralidade existente entre as pessoas com deficiência visual faz com que dificilmente haja consenso sobre qual a melhor forma de descrever e de realizar a consultoria. É quase impossível realizar consultorias contemplando as especificidades de todas as pessoas desse grupo. Assim, o que buscamos é atingir adequadamente a um público médio. (MIANES, 2016, p.15)

Um consultor com cegueira congênita não terá uma noção de como é a percepção de alguém com baixa visão, tendo como referência somente sua condição física. De outra forma, um consultor com formação acadêmica e hábitos culturais sofisticados, pode ter dificuldades em imaginar como um espectador que só passou pela educação fundamental percebe determinada obra. Assim, para evitar grandes desvios, o consultor deve, juntamente com os outros profissionais de AD, procurar conhecer o máximo possível sobre o público da AD. Se a obra pretende atingir um público grande (como os filmes exibidos na TV aberta), realmente será preciso considerar um espectador médio, como diz Mianes, ou ter como referência os espectadores com maior comprometimento visual (posição assumida no Projeto CPO)⁵⁶. Se a obra for dirigida a um tipo de público específico (se for um filme numa mostra de Terror *trash*, por exemplo) ou a um público limitado (por exemplo, alunos de determinada faculdade), a AD pode e deve levar isso em conta, para se adequar aos conhecimentos e expectativas dos espectadores.

⁵⁶Se a AD fosse feita pressupondo esse espectador, ele possivelmente compreenderia e apreciaria a obra. A AD poderia não agradar a espectadores com memória visual (que perderam a visão) ou com alguma percepção visual, mas eles certamente também ampliariam sua percepção da obra. No caso inverso, se a AD fosse feita para pessoas com baixa visão, ela provavelmente seria pouco efetiva para cegos congênitos.

Se o consultor deve ter essa proximidade com o público, por outro lado, também deve compreender a perspectiva vidente. Como diz Câmara, “assim como o audiodescritor-roteirista, ele precisa ter bom domínio do português, conhecimento teórico da influência da linguagem do produto audiovisual na obra ...” (CAMARA; COSTA, 2014). Ao longo de seu trabalho, ele deve procurar conhecer elementos específicos (como cor, luz e perspectiva) da imagem visual e o modo como se comportam em diferentes tipos de obra (a luz para o Teatro tem funções muito específicas e diferentes do Cinema, por exemplo). Somente assim, o consultor poderá compreender as motivações tradutórias do roteirista, no contexto específico de cada obra para assentir com as escolhas ou problematizá-las com mais propriedade.

Não acreditamos que a recepção do público com DV deva se pautar nas lógicas da recepção do público vidente, mas alguns sentidos importantes das obras são dependentes de lógicas calcadas na visualidade, e podem ser particularmente relevantes para espectadores com baixa visão ou espectadores que tem uma imaginação visual mais aflorada. Por esse motivo, preferimos incluir esses elementos na AD e possibilitar uma recepção mais complexa, ainda que eles possam ser ignorados ou rejeitados pelo público. Nesse sentido, o consultor e o roteirista devem manter uma relação de sintonia e confiança, para que possam sempre negociar os sentidos da AD, sem pender para perspectivas visuocêntricas ou visuofóbicas.

Por último, mas não menos importante, a presença do consultor no processo da AD também tem uma importância política, que Felipe Mianes explana de modo certo:

“Haver alguém com deficiência visual na equipe de audiodescritores é também um posicionamento político no sentido de propor que os sujeitos passem de plateia à protagonista. (...) Os próprios consultores, por suas diferentes vivências, convívio e redes de relacionamento, têm papel preponderante na divulgação do recurso da AD entre as pessoas com deficiência visual.”⁵⁷ (MIANES, 2016, p.16)

Após nos debruçarmos sobre os caminhos da escrita (num sentido amplo) da audiodescrição, podemos, enfim, refletir sobre os aspectos da sua leitura (também num sentido amplo), ou melhor, dizendo, da leitura do cinema audiodescrito. Dessa maneira, no próximo e último capítulo, abordaremos algumas questões relativas à recepção de filmes com audiodescrição.

⁵⁷ No âmbito do Projeto CPO e do SVOA, isso é repetidamente comprovado. A participação ativa do consultor é decisiva para garantir a presença e o envolvimento das pessoas com DV.

5 A EXPERIÊNCIA DA RECEPÇÃO

A importância dos estudos de recepção no campo da AD é inquestionável. Como já discutimos anteriormente, esse tipo de pesquisa pode ter diferentes motivações: validar a área de estudo (o que, acreditamos, já foi feito), traçar um perfil do público, comparar a compreensão do público com DV e o público vidente, revelar preferências do público com DV, etc. De forma geral, porém, podemos dizer que tal estudo tem um propósito prático, o de aprimorar a AD, seja num contexto particular, ou num âmbito mais geral, com a intenção de criar diretrizes de trabalho.

Independente da motivação, essas pesquisas enfrentam alguns desafios que se referem aos estudos de recepção, de modo geral, e outros mais peculiares à área. A primeira dificuldade, certamente é a relativa falta de interesse das pessoas com deficiência visual pela audiodescrição, questão já pontuada na Dissertação de Iracema Villaronga:

Com relação à audiodescrição, os Colaboradores desta pesquisa, apesar de considerar o recurso importante ou mesmo indispensável, não costumam prestigiar eventos nos quais a AD esteja disponibilizada (mostras, peças de teatro, jornadas). Fato, aliás, muito comum na cena cultural soteropolitana, apenas reafirmado ao longo deste trabalho. (VILLARONGA, 2010, p. 99).

Apesar de vermos uma mudança nítida na situação atual⁵⁸, pelo menos no contexto de Belo Horizonte, as pessoas com DV ainda têm pouco contato com a AD no dia-a-dia. Podemos pensar em inúmeros fatores para explicar esse baixo engajamento no cenário da AD (e, conseqüentemente, na pesquisa): desinteresse pelo tipo de obra a ser contemplada pela AD (pela modalidade, gênero ou autor, por exemplo), desconhecimento da AD, diversas questões de ordem prática (dificuldades de deslocamento, a exigência de um grande esforço físico ou cognitivo para acessar a obra audiodescrita), entre outros. Mas, cremos que o cerne da questão seja a falta de conexão com o mundo da AD, causada talvez pela percepção de que ela é um objeto estranho no(s) universo(s) das pessoas com DV, pois é necessariamente elaborada por alguém que enxerga (ainda que haja a participação de consultores).⁵⁹ E, como observa Kastrup:

⁵⁸ Ao audiodescrever o espetáculo de dança E a cor a gente imagina, no final de 2016, o SVOA registrou um público recorde de espectadores com DV. Vale notar, porém, que um dos dançarinos era cego e o próprio espetáculo abordava a deficiência visual.

⁵⁹ Algumas experiências de audiodescrição profissional no SVOA nos mostraram, de maneira incisiva, como é importante buscar envolver o público da AD, procurar saber o que ele pensa, o que precisa e o que anseia, seja convidando as pessoas de uma maneira mais adequada (um convite presencial faz uma enorme diferença), ou abrindo espaço para uma discussão aberta.

Para que haja participação é preciso que haja experiência de pertencimento. Não basta que o pesquisador se proponha a fazer uma pesquisa participativa. É preciso também que os participantes queiram nela se engajar. Sem isso, a participação, no sentido forte do termo, não acontece, restando uma participação mitigada. (KASTRUP, 2013, p.271)

Desse pequeno potencial de engajamento, decorre que o perfil dos participantes dos estudos de recepção em AD é pouco diverso: em sua maioria, são pessoas com curso superior (completo ou em curso) e/ou ligadas ao mundo da arte, com hábitos culturais fortes, relativamente independentes em sua vida cotidiana, etc. Por um lado, isso gera menos variáveis para a pesquisa, o que deve resultar em dados mais sólidos. Por outro lado, um número imenso de indivíduos com DV permanece desconhecido e sem voz para nós.

Outro problema muito delicado para a pesquisa de recepção é a metodologia- como conduzir o estudo, que caminhos são mais adequados para o que se quer saber, como categorizar e avaliar os dados obtidos? No nosso caso, algumas questões se mostraram desafiadoras e permanecem em aberto. Primeiro, como mensurar e categorizar sensações e sentimentos do público? Segundo, como avaliar, com alguma certeza, o peso da AD na compreensão e fruição de filmes audiodescritos? Terceiro, como fazer questionamentos, a partir de parâmetros visuais, de forma compreensível para as pessoas com DV? E, por último, se não queremos nos balizar pela percepção dos videntes, o que funcionaria como nosso grupo controle, o que serviria como referência como a nossa *preferred reading*? Remael diz, em relação aos espectadores com DV, que “sua interpretação e apreciação a respeito do filme deve estar dentro do intervalo de interpretação e apreciação da audiência vidente.”⁶⁰ (Remael, 2012, p.262). Como defendemos que a AD deve permitir que o espectador amplie suas possibilidades de interação em seus próprios termos, tomar a percepção vidente como guia parece contraproducente. Por outro lado, enquanto não pudermos falar de um público devidamente formado e informado de Cinema audiodescrito, que possa servir como lugar de referência, teremos que manter, ao menos em parte, a proposição de Remael.

Nosso breve estudo de recepção não teve a intenção de obter respostas conclusivas a essas e outras questões, mas sim sondar alguns possíveis caminhos. Primeiramente, é pertinente dizer que muitas questões foram levantadas ao longo do Projeto CPO e ainda não haviam sido suficientemente exploradas. Por isso, em nossa análise, usaremos tanto dados obtidos na pesquisa de recepção, quanto dados gerados no âmbito do Projeto CPO.

⁶⁰ Tradução livre de “(...) their interpretation and appreciation of the movie should be within the sighted audience’s range of interpretation and appreciation.”

Acreditamos que a inclusão do estudo de recepção, realizado para o presente trabalho, se justifica pela necessidade de abordar a AD também de uma posição um pouco mais distanciada, ou seja, não estando na posição de audiodescritora diretamente envolvida com a AD a ser discutida (posição que assumia no Projeto CPO).

Tanto os dados do Projeto CPO quanto os do estudo de recepção foram obtidos através de debates, realizados com grupos focais diferentes, após exibições de curtas-metragens audiodescritas. A opção pelo debate no Projeto CPO ocorreu naturalmente. A princípio, aplicávamos questionários individuais e, posteriormente, fazíamos uma discussão coletiva. Mas, pela limitação de tempo, a discussão coletiva sempre era prejudicada. Quando optamos por iniciar nossos encontros com o debate, verificamos que muitas questões interessantes, que dificilmente aflorariam individualmente, começaram a vir à tona, e acabamos abandonando os questionários. Ao prescindir desse contato individual, algumas questões certamente se perderam. O debate acaba por privilegiar sujeitos que se impõe com mais facilidade, e pode inibir pessoas mais retraídas, ou menos familiarizadas com o grupo. Porém, como, no caso, não havia a possibilidade de dividir o grupo em dois (pois já era muito pequeno), e aplicar ambas as estratégias, e havia um limite de tempo, preferimos manter os debates.

A princípio, o estudo de recepção⁶¹ faria essa divisão em dois grupos, a fim de aplicar questionários individuais em um e realizar um debate aberto no outro. Mas, como no Projeto CPO, o grupo constituído era demasiado pequeno para tanto. Além disso, como tivemos que reduzir o número de encontros a dois, o tempo também foi um fator limitante. Dessa forma, também optou-se por um debate livre, mas orientado por algumas perguntas.

Os dados do Projeto CPO aqui são usados são referentes à segunda fase do projeto (na primeira fase, em que eu não estava presente, havia outro grupo focal). O grupo focal era constituído por três mulheres e um homem, com a presença eventual de mais uma mulher e um homem. Todos têm formação superior, trabalham na área de Educação e têm maior ou menor engajamento no campo da Inclusão. Todos os participantes têm familiaridade com a AD, sendo que dois deles têm experiência na prática da mesma.

Nessa segunda fase do Projeto, foram exibidos cinco curtas-metragens, (um documentário, três ficções e uma ficção de animação), o trecho de um longa-metragem, um vídeo do *Youtube*, um videoclipe e uma propaganda, todos em audiodescrição feita pelos integrantes do Projeto. Durante os encontros, os filmes eram sempre assistidos em uma sala,

⁶¹Primeiro, tentou-se formar um grupo focal com alunos da PUC-Minas com deficiência visual, mas ninguém manifestou interesse em participar da pesquisa.

onde havia aulas de Informática. Dessa forma, os curtas eram exibidos em um computador e, por isso, a qualidade do som e da imagem era variável. Os debates duravam cerca de uma hora, e eram gravados. Esses debates se encontram parcialmente transcritos.

Os filmes comentados na análise a seguir são: *Minhocas* (2006), animação em *stop motion*, de Paolo Conti, sobre uma família de minhocas; *Hiato* (2008), documentário de Vladimir Seixas, que aborda a ocupação pacífica de integrantes do MTST (Movimento dos trabalhadores sem-teto) em um Shopping da Zona Sul do Rio de Janeiro e sua repercussão; *Uma história de futebol* (1998), de Paulo Machline, que conta histórias da infância de Pelé, a partir das lembranças de um amigo dos campinhos de futebol; uma cena de *9 canções* (2004), filme de Miahael Winterbottom, que acompanha a rotina de um jovem casal por um ano, mostrando cenas de sexo e de idas a shows de rock; o vídeo *Belo Horizonte 24 horas*, que mostra uma série de locais de referência para a cidade, filmados de alguns ângulos e formas inusitados, por *drones*.

O grupo do estudo de recepção⁶² variou entre três pessoas (duas mulheres e um homem) na primeira sessão, e seis pessoas (os três que estavam no primeiro encontro e mais três homens), na segunda. Os participantes têm entre 30 e 40 anos. Todos concluíram ou estão cursando algum curso superior. Têm relativa familiaridade com a AD, estando habituados a assistir a sessões de longas audiodescritos na Biblioteca Estadual Luiz de Bessa (que, em geral, ocorrem mensalmente). Com exceção de dois homens, que se queixaram da falta de acessibilidade de alguns locais, os outros têm costume de frequentar eventos culturais. Há dois homens com cegueira congênita e uma mulher com baixa visão. O restante perdeu a visão entre a infância e a adolescência.

Durante os encontros, os filmes foram exibidos em um DVD e projetados em um telão, num teatro de médio porte. Foram exibidos dois curtas de ficção audiodescritos por encontro. O debate referente a cada filme era realizado imediatamente após a sua exibição. Espectadores videntes estiveram presentes nos dois encontros e tiveram uma pequena participação nos debates. Cada debate durou quarenta minutos, em média. Todos os debates foram gravados e transcritos⁶³

Os filmes foram escolhidos segundo os seguintes critérios: deveriam ser de curta-metragem (pela questão do tempo, e para garantir certo nível de atenção durante a sessão); e brasileiros (falados em Português); a AD deveria ser feita por audiodescritores com, ao menos, uma experiência mínima na área; os filmes deveriam estar publicamente disponíveis (no caso,

⁶² Os questionários de perfil e hábitos, aplicados aos participantes, estão anexados.

⁶³ A transcrição dos debates está devidamente anexada.

todos os filmes estão hospedados no *Youtube*); os filmes e/ou a AD deveriam ter algum aspecto interessante, a ser investigado no estudo de recepção.

O primeiro filme, *Seu Arlindo vai á loucura*⁶⁴ (2011), de Raoni Reis, foi escolhido porque é protagonizado por artistas conhecidos, e gostaríamos de verificar se isso influenciaria o engajamento dos espectadores. O filme mostra as Bodas de ouro de um casal, Mauro Mendonça e Rosamaria Murtinho. Seu Arlindo, o marido, é um tanto ranzinza e tem a saúde mais comprometida, enquanto a esposa, Benê, é jovial e alegre. A audiodescrição foi realizada por Rosângela Favaro (roteiro) e Andreia Paiva (roteiro e locução), com orientação da Prof.^a Livia Motta.

O segundo filme, *Hotel Farrapos* (2014)⁶⁵, de Lisandro Santos, foi escolhido por ser um desenho de animação (gostaríamos de saber como os aspectos plásticos seriam percebidos), e pelo fato da AD estar cheia de expressões e referências regionais (o filme é gaúcho). O curta fala de um jovem do interior que chega a Porto Alegre com o intuito de receber uma quantia em dinheiro e retornar para casa, mas é obrigado a ficar alguns dias a mais na capital. A audiodescrição foi feita por Letícia Schwartz, da Mil palavras, com consultoria de Marilena Assis e André Campelo.

O terceiro filme, *Quando o universo conspira* (2008)⁶⁶, de Caio Bortolloti, traz alguns elementos alegóricos (queríamos saber se seriam bem recebidos e compreendidos pelo público) e uma configuração temporal diferente (a cena inicial é repetida, diversas vezes). O filme mostra um garoto que deseja conquistar uma garota e, após o seu fracasso inicial, é ajudado por diversos personagens, que representam elementos naturais, como o Tempo e a Chuva. A AD ficou a cargo de Ana Fatima Berquó (roteiro), Georgea Rodrigues (locução) e Cida Leite (consultoria), e ganhou o prêmio de melhor locução, e melhor audiodescrição pelo júri popular, no Festival Ver Ouvindo de 2016.

O quarto filme, *Com os pés na cabeça* (2012)⁶⁷, de Gabriela Liuzzi Dalmasso e Tiago Scorza, foi escolhido por apresentar uma AD pouco usual e bastante expressiva. O filme mostra um garoto que vive na zona rural com a família e, não tendo sapatos para usar, fica encantado com os tênis de uma garota que vem passar férias no local. O roteiro da AD é de Monica Magnani e a locução, de Bianca de Jesus.

⁶⁴ Disponível com audiodescrição em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rs-EPdm1ss>

⁶⁵ Disponível, com audiodescrição em: <https://www.youtube.com/watch?v=FpRZhmTfZ34>

⁶⁶ Disponível, com audiodescrição em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZuYDsSHMME>

⁶⁷ Disponível, com audiodescrição em: <https://www.youtube.com/watch?v=A6jRQTCH3P0>

A seguir, analisaremos alguns aspectos relacionados ao cinema audiodescrito, a partir de dados retirados de debates do Projeto CPO e do estudo de recepção. Procuraremos estruturar os elementos analisados, seguindo a mesma divisão triádica que propusemos nos primeiros capítulos: o sentir, o compartilhar e o significar.

5-1 Sentir

5.1.1 Relação entre a AD e as imagens

Uma das primeiras observações feitas no estudo de recepção foi a reação da participante com baixa visão. Como ela tem um aproveitamento visual razoável, quando havia um descompasso entre imagem e AD, ou quando a AD parecia incompleta, ela se mostrava incomodada. No último filme exibido, *Com os pés na cabeça*, a cena inicial mostrava um menino saltando uma poça no meio de um chão de terra batida. Após o salto, via-se na poça o reflexo do menino, que continuava andando, e o título do filme (primeiro invertido, e depois corrigido). A participante assinalou que a AD falou sobre o título, mas não descreveu o reflexo do menino de cabeça para baixo (que fazia uma analogia óbvia com o nome do filme). Também disse que a AD não comentou sobre a roupa do garoto, detalhe que poderia ser usado para reconhecê-lo na cena seguinte, em que aparecem só os seus pés e sua calça com a barra desfiada. Embora nesses casos, a AD não tenha interferido muito na compreensão, para ela, a descrição mais perturbou do que auxiliou seu envolvimento com o filme.

Embora no Projeto CPO também houvesse duas participantes com baixa visão, elas nunca haviam relatado essa espécie de interferência entre AD e imagem, talvez porque não se apoiassem tanto na visão residual, ao assistir os filmes.

Sobre a relação entre a AD e a noção de espaço, no Projeto CPO, uma das participantes disse, a respeito do filme *Minhocas*: “Essa animação ajuda porque o próprio conteúdo das falas já remete a imaginação para esse elemento terra: a minhoca, a casca do amendoim e tal, quando fala de comer areia, quando fala da sopa de terra...” (Participante 1). É interessante notar como, nesse caso, a construção do espaço cenográfico, possibilitada pela articulação entre os diálogos e as descrições, foi essencial para a noção do universo diegético, para a compreensão da lógica desse mundo minúsculo e subterrâneo.

Uma simples escolha de palavras, contudo, pode alterar a percepção do ambiente. No contexto do estudo de recepção, a cada debate, foi perguntado aos participantes onde o filme se passava (sem especificar se nos referíamos ao espaço arquitetônico ou diegético). No filme

Quando o universo conspira, foi-se descrito que o protagonista estava sentado num “banco de praça”. Embora fosse mesmo um banco típico de praças, ele estava num gramado, no pátio interno de um grande prédio. Porém, pela AD, todos pensaram que o cenário era de fato uma praça. O participante A inferiu: “Deve ser uma praça em frente a uma escola. Cidade do interior tem muito isso: praça em frente à escola”. No caso, esse engano (praça, no lugar de patio) interferiu muito pouco na compreensão do espaço e da narrativa. Acreditamos que, de qualquer forma, poderia se imaginar que o prédio era uma escola (apesar de não ser comprovado no filme, é uma suposição provável, pelo contexto).

É importante notar que a construção dos espaços arquitetônico e diegético é realizada a partir de diversos elementos, que trabalham em conjunto ou independente da AD. Por exemplo, os participantes disseram que o filme *Com os pés na cabeça* se passava no interior do Brasil, numa zona “muito rural”, sem especificar que local seria esse. Porém, um deles sugeriu que poderia ser o interior de Minas Gerais (que, de fato, era), a partir do sotaque de uma personagem (que, a meu ver, era pouco acentuado).

Em relação aos personagens, embora não tenham sido feitas muitas perguntas específicas, os mesmos foram referenciados várias vezes ao longo dos debates. Quando instados a dizer o que diriam do filme a um amigo, em todos os casos do estudo de recepção, os participantes fizeram uma breve sinopse, centrada nos personagens. No caso do filme *Seu Arlindo foi à loucura*, a AD parece ter sido bastante eficiente, ao caracterizar o casal de protagonistas, que foi descrito pela participante C da seguinte maneira: “Parece que o homem tá meio debilitado, ele é surdo, tem um andador... E a mulher ainda tá mais conservada e tal. Eu acho que ele se sente um pouco mal por isso. Ele queria dançar com ela, e não podia dançar, porque tá debilitado...”. A participante B ainda complementou, dizendo, que, devido a essa situação, Arlindo tinha ciúmes da esposa Benê. Aqui, o conteúdo e o tom dos diálogos, assim como o encadeamento das ações, permitiria notar o contraste entre seu Arlindo e a mulher, porém a AD tornou isso mais evidente, ao incluir elementos como o andador, e descrever o modo como Benê dança.

Por vezes, a AD levava a juízos surpreendentes sobre os personagens. A menção da roupa roxa da personagem Música de *Quando o universo conspira* levou duas participantes a julgarem que ela era “aparecida”: a participante com baixa visão e outra com cegueira adquirida. É difícil dizer até que ponto essa associação foi influenciada pelo fato da personagem sempre falar cantando (o que foi considerado irritante, por uma das participantes). De qualquer forma, é interessante notar que a AD só mencionou a cor da roupa. Se talvez tivesse sido dito que a personagem vestia uma túnica, como as usadas por integrantes de coral,

as participantes não a julgariam “aparecida” (em um coral, com todos vestidos da mesma forma, a roupa não de destacaria).

Em relação ao volume de informação sobre os personagens, C afirmou: “você também esquece, né, como que é cada personagem? Até que fala tudo, você já esqueceu como que era o primeiro. (B CONCORDA) Era melhor falar assim: ele é loiro, tem cabelo branco, alguma coisa assim, que você vai lembrar dele com uma característica mais marcante.” C comentava a respeito das notas introdutórias da AD, que normalmente apresentam os personagens, o cenário e, eventualmente, incluem uma pequena sinopse. Três dos filmes apresentados no estilo de recepção tinham essa introdução. No Projeto CPO, incluíamos essas notas, quando não havia tempo suficiente durante o filme para a descrição de personagens, cenários e outros elementos importantes. O comentário de C indica que é preciso avaliar se incluir descrições detalhadas (pois, nas notas introdutórias, não há a limitação de tempo) enriquece a AD ou força a memória de trabalho do público, que acaba por esquecer os detalhes depois. Podemos argumentar que espectadores videntes também esquecem muitos detalhes ao longo de um filme, mas é preciso saber se o esforço para apreender esses detalhes pela via visual é comparável ao mesmo esforço por via verbo-sonora (ou seja, é preciso saber se ver, com atenção, uma obra ricamente detalhada é tão cansativo quanto escutar uma descrição complexa dessa obra).

Quanto às expressões e gestos de personagens, é possível comparar descrições mais interpretativas e descrições mais explícitas. Na pesquisa de recepção, fizemos várias perguntas a respeito do modo como tais elementos eram descritos. Em *Quando o universo conspira*, na cena em que a garota se levanta do banco onde estava ao lado do garoto, é dito que ela “joga a cabeça para trás”. Embora não tenham compreendido bem como era o gesto, os participantes começaram a especular e D, que é cego congênito, perguntou “Tem algum charme nesse jogar a cabeça pra trás?”, o que realmente parecia ser o caso, na cena em questão. Por outro lado, quando foi dito que Benê, a esposa de Arlindo havia feito um “gesto de impaciência”, os participantes compreenderam porque ela estava impaciente (havia sido tirada para dançar, a contragosto), Indagados sobre o tipo de gesto feito, começaram a fazer suposições e, inclusive a demonstrar como ele poderia ser (batendo os pés, rangendo os dentes, etc).

Esses casos demonstram que as duas estratégias de descrição podem ser adequadas, conforme o caso. A descrição mais explícita (desde que suficientemente clara) permite uma imaginação mais precisa da cena e amplia o conhecimento geral sobre linguagem corporal (D comentou: “eu gosto muito de saber dos gestos. A gente já é tão carente disso nas ações do

cotidiano...”). Por outro lado, a descrição interpretativa, que categoriza a fisionomia ou gesto (como uma expressão de impaciência, surpresa, raiva, etc) reduz o esforço cognitivo de compreensão da imagem e, por isso, pode ser mais eficiente para garantir o fluxo diegético, para não quebrar o envolvimento do espectador na cena em questão.

É interessante notar, contudo, que não há um consenso claro sobre a questão objetividade/subjetividade em relação a essas escolhas. Às vezes, uma única pessoa pode ter uma noção ambígua a esse respeito. Num dos debates do Projeto CPO, o participante 2 comentou “Às vezes causa confusão vocês quererem debater o significado. Não debatam o significado. Já sabe que foi intencional? Sim sabemos. Então, objetivamente, descrevam” Um pouco adiante, porém, ele disse: “Interpretar assim: ‘fez uma cara de raiva’ é melhor. Mas como que é uma cara de raiva? Tanto faz, não vão ser vocês que vão ensinar como um cego faz uma cara de raiva, como é a fisionomia...” Na opinião dele, ao que parece, descrever objetivamente seria não descrever a fisionomia mas usar a expressão “fazer cara de raiva”, o que, pra muitas pessoas, seria considerado altamente subjetivo.

Outra questão bastante complexa é a relação da AD com os enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera. Como já foi comentado anteriormente, o emprego da câmera em primeira pessoa rendeu uma boa discussão no Projeto CPO. O uso da expressão “nós passamos sobre” no filme *Minhocas* foi entendido de formas muito diferentes pelos participantes. A participante 1 a associou a uma visão panorâmica, o participante 2 a relacionou ao olhar de um personagem e a participante 3 pensou que o movimento se referia a um narrador diegético (como se fosse o pai Minhoca contando a história). Embora o participante 2 gostasse do termo “câmera em primeira pessoa”, ele admitiu que o emprego dele na AD poderia ficar obscuro para alguns espectadores, e disse que a “omissão do ponto de vista narrativo”, não modificaria muito a percepção da cena por espectadores com DV. O mesmo participante ressaltou, contudo, que (em relação à câmera subjetiva) “tem alguns filmes que é essencial. Lembra aquele filme *A bruxa de Blair*. É essencial, aquilo é o filme”.

No estudo de recepção, os participantes também demonstraram entender a relevância da posição da câmera, desde que o contexto esclareça a sua função narrativa. Em outros casos, em que a posição da câmera parece ter uma motivação estilística, como na cena inicial do filme *Arlindo vai à loucura*, isso lhes parece confuso ou desimportante, conforme demonstra o trecho a seguir:

“P- Mas, pensando em coisas específicas: e a questão da câmera dentro do armário? A câmera tá dentro do armário, focalizando a Benê. Faz diferença saber isso?
B- Deu a impressão que ela tava dentro do armário.

- A- Acho que isso não acrescenta nada pra gente.
 B- Não tem nenhuma relevância.
 C- Mas se faz parte do filme, também não perde, né?
 A- Acho que não acrescenta nada pra gente saber que a pessoa tá sendo filmada pelo ângulo de uma câmera. Pra mim, não acrescenta.”

O uso de construções pouco usuais para reforçar a noção do enquadramento, por exemplo, também pode causar estranhamento. Mesmo que, aparentemente, todos tenham entendido que se tratava de um close, a expressão “Bebida enchendo um copo”, usada na AD de *Seu Arlindo vai à loucura*, deixou os participantes incomodados, porque a bebida não podia ser o sujeito da ação. Sabendo que a cena não mostrava quem enchia o copo, C sugeriu “Acho que, como não mostra, podia dizer: alguém enche o copo de bebida.”

Nos dois grupos focais, mesmo que nem sempre termos característicos do cinema (como *close*, *foco*, *flashback*, etc) levassem a um entendimento ou a uma apreciação melhor da cena, o emprego deles, em si, não parecia incomodar os participantes. Vale notar, contudo, que nas ADs dos filmes analisados nas duas pesquisas, só foram usadas palavras de uso mais corrente, e não termos muito específicos (como *plongée* e *travelling*, por exemplo).

Em relação aos eixos plásticos, percebemos, no caso da animação *Hotel Farrapos*, exibido no estudo de recepção, que a AD foi pouco eficiente para caracterizar o estilo de desenho e animação. Somente C teve uma noção um pouco melhor, devido à sua baixa visão. Ela percebeu que o desenho não era muito dinâmico e, de fato, parte do desenho era estático, só alguns elementos tinham movimento. A ressaltou que isso não ficou claro na AD, apesar de ter notado que ela permitiu imaginar que o desenho era mais realista.

Embora o interesse por esses elementos varie de espectador para espectador, o aspecto plástico (as formas, a composição, a luz e a cor) têm importância por si só (ou não existiria arte abstrata). Acreditamos que a AD ainda não descobriu uma boa estratégia para inclui-los. Talvez o mais interessante seja conjugar a AD com outros recursos não-verbais, que expressem as qualidades de forma mais direta. O som poderia auxiliar nesse caso. A entonação do personagem da animação, por exemplo, foi importante para o participante A imaginá-lo como desenho. O participante disse que o protagonista parecia estar lendo, e não atuando, o que o remeteu a um tipo de dublagem de animação.

5.1.2- Relação entre a AD e os sons

A primeira questão observada no Projeto CPO, nesse quesito, foi a influência da qualidade do som na recepção dos filmes audiodescritos. Uma edição malfeita (locução muito

alta ou baixa, abafada ou sobreposta ao som do filme) ou problemas técnicos de reprodução (causados por uma caixa de som de qualidade inferior, por exemplo) impactam negativamente a experiência dos espectadores, demandando uma atenção maior do que o usual. Como comentou a participante 1: “Faz muita diferença, porque quando o som não tá bom, quando tem uns ruídos, você faz muito esforço para entender, né?”. No caso do Projeto CPO, os participantes também ficavam bastante incomodados com expressões e construções que desviavam da norma culta do Português, como a supressão de artigos, sem necessidade (ou seja, quando havia tempo para dizer “o homem”, mas a AD dizia só “homem”), e com expressões cacofônicas que, por vezes, passavam despercebidas por nós. No âmbito do estudo de recepção, o que mais parece ter desagradado os participantes foram as sobreposições da AD, em relação aos diálogos. Aliás, já se disse que uma das virtudes da AD deve ser a de deixar espaço para o som do filme se colocar. No caso do Projeto CPO, em relação ao documentário *Hiato*, a participante 5 disse que conseguiu ter uma noção da quantidade de pessoas presentes no Shopping, pelo burburinho (a AD não quantificava o grupo).

Assim como a AD deve deixar espaço para o som do filme, é importante que a AD dialogue, não só com o som, mas também com o vocabulário usado no filme, para criar elos de significação, que tornarão o filme audiodescrito mais coeso. Porém, deve-se tomar cuidado com a relação que se criará entre a palavra e as imagens. No filme *Uma história de Futebol*, exibido no Projeto CPO, optou-se por usar a palavra “lembrança” antes de uma cena em *flashback*, porque esse termo havia sido usado por um dos personagens. Essa escolha foi unanimemente rejeitada. Os participantes deram diferentes justificativas: a participante 3 alegou que o contexto deixava bastante claro que a cena se referia ao passado. (“Eu achei desnecessário porque logo que inicia a fala eu conseguia localizar que não se tratava do presente, que era uma referência.”); o participante 2 ressaltou que a cena não mostrava o acontecimento segundo um ponto de vista pessoal e subjetivo (“E ali de fato não é uma lembrança. Ali na verdade é algo que aconteceu no passado. O filme não indica quem que tá lembrando.”); a participante 4 comentou que o emprego do termo causou um estranhamento a ponto de criar uma ruptura diegética (“E quando usa esses termos que quebram, que pontuam, pra mim é como se me trouxesse, assim, quebrasse o envolvimento até com o filme assim. (...) Quebra a naturalidade.”).

Além de descrever as imagens em si e de se relacionar com os sons (verbais e não verbais) do filme, também é tarefa da AD explicitar relações entre sons e imagens, que não podem ser inferidas (ou que demandam um esforço muito grande para serem percebidas) na ausência da imagem. Por exemplo, no filme *Minhocas*, há uma cena em que o avô Minhoca,

já na cama, solta um pum. Logo em seguida, a chama da vela, que estava ao seu lado, se expande. O avô dá uma risadinha e ouve-se a mãe Minhoca exclamar “Que horror”, do quarto ao lado. A AD falava simplesmente que a chama da vela se expandia, contando que os participantes fariam a conexão entre essa descrição, o som do pum, a risadinha e o comentário da mãe. Porém, isso não foi suficiente para que eles entendessem a cena. O participante 2 comentou a esse respeito: “Não é pelo barulho só, é pela cena. É aí que eu quero chegar. Tem outros elementos visuais que mostram que ele soltou um pum: ele fez uma carinha malandra, ele virou de ladinho assim.“. Nesse caso, então, a AD deveria ter inserido mais elementos visuais, para que os espectadores compreendessem a sutil comicidade da cena.

No contexto do estudo de recepção, o participante A observou que é preciso discernir quando é necessário explicitar um som e quando ele é auto-explicativo. Inclusive o mesmo som pode demandar uma descrição numa situação, e ser claro e evidente, em outra situação. Ao comentar uma cena do filme *Seu Arlindo vai à loucura*, o participante disse: “Teve uma coisa que achei desnecessária... foi quando ela fala que a filha dá um beijo no pai. Deu pra perceber sem audiodescrição. Agora quando o namorado - acho que - beija a mão da mãe, é interessante falar. Você está ouvindo o som do beijo, mas não sabe se é a mão ou o rosto que ele tá beijando.” Embora, a observação de A seja pertinente, no exemplo do filme, não há garantias de que todos os espectadores com DV considerariam óbvio, pelo som, que a filha dá um beijo no rosto do pai. Se feita, a inferência se daria porque esse é um costume social bastante comum, porém também há famílias com o hábito de se beijarem na boca. E não acreditamos que o som somente seria suficiente para distinguir um beijo no rosto de um “selinho”.

Quanto à relação do som da AD com o filme, é interessante citar a tentativa de incluir sons não verbais na AD, realizada no início da segunda fase do Projeto. Como forma de deixar mais evidente a transição de cenas (com mudanças espaciais, temporais ou de outro tipo), tentamos inserir um breve “bip”, cada vez que se iniciava uma nova cena. O uso do “bip” foi duramente criticado. Além de ter sido considerado irritante e de comprometer seriamente a imersão dos espectadores, o som era, segundo os participantes, dispensável na maior parte das cenas. Uma frase ou expressão que contextualizasse o espaço-tempo da nova cena era suficiente para evidenciar a transição. Apesar do fracasso dessa tentativa, pensamos que a inclusão de sons não-verbais na AD pode ser uma opção interessante e deve ser melhor explorada e discutida.

Em relação à locução, no âmbito do Projeto CPO, a recepção a esse elemento da AD melhorou gradativamente, conforme íamos explorando possibilidades prosódicas e afinando a

entonação, para chegar no tom mais adequado para cada filme. O trecho do filme *9 canções*, por exemplo, retratava uma cena de sexo entre um casal jovem, que namorava há pouco tempo. Apesar da cena (e do filme inteiro, na verdade) ser bastante explícita, o diálogo e a música davam um tom romântico. Os participantes consideraram que a locução estava bem acertada: era neutra, mas não anêmica, não pendeu para o vulgar nem para o melodrama. Além disso, segundo eles, o ritmo pausado casou com o *timing* e com a natureza da cena (o casal estava curtindo o momento, sem pressa).

No estudo de recepção, como não havia uma discrepância grande entre os gêneros dos filmes, não foi possível avaliar a adequação da locução ao tipo de filme. Porém, C observou que a voz da locutora de *Quando o universo conspira*, era “bonitinha”, mas provavelmente não seria adequada a um filme de terror. Em geral, os participantes não teceram muitos comentários a respeito das locuções. Todas foram consideradas relativamente boas. Curiosamente, um aspecto avaliado como positivo foi a rapidez da locução do filme acima citado. C explicou que “Se ela fala rápido, ela fala tudo que tem que falar, começa a cena e a gente não perdeu nada.” D concordou, mas assumiu que a rapidez pode ter um impacto negativo: “Atrapalha a compreensão, porque você tem que ter a mente rápida, mas, ao mesmo tempo, não atropela a fala. Porque uma coisa que a gente não gosta é de perder fala de personagem.” Ambos os comentários indicam que a AD é percebida como um elemento necessário, mas estranho e, às vezes, até inconveniente no filme. É difícil dizer se essa percepção decorre da própria natureza da AD, do modo como ela costuma ser elaborada e incluída nos filmes, ou de uma falta de entendimento em relação a ela. Acredito que à medida que o Cinema audiodescrito se tornar algo mais próximo e tangível para a maioria dos seus potenciais espectadores, essas questões serão respondidas.

5.1.3- Relação entre a AD e outros sentidos

Como defendemos, ao longo desse trabalho, que percebemos com o corpo todo, e não só com os olhos ou ouvidos, também procuramos analisar se o Cinema audiodescrito é capaz de instigar outros tipos de sensações: táteis-cinestésicas, olfativas, gustativas, etc.

Voltando à discussão da câmera em primeira pessoa, que foi retomada no Projeto CPO, a partir do vídeo *Belo Horizonte 24 horas* gostaríamos de fazer alguns apontamentos interessantes. Nesse vídeo, que mostrava imagens de BH feitas por drones, tentamos evocar, através do uso da terceira pessoa do plural, sensações de movimentos, como se o espectador

estivesse viajando junto ao drone. Os participantes comentaram que essa estratégia causou estranheza, desconforto, e que reforçou a ideia do referencial de uma pessoa vidente. A participante 1 deixou claro que compreendia o movimento, mas que a descrição não lhe causava o menor efeito de imersão, não suscitava a ideia de movimento. (“Se usar ‘nós sobrevoamos’, no meu entender, não produz o mesmo efeito de fruição que produz numa pessoa que enxerga”). E a participante 3 fez um comentário bastante revelador: “Eu não sei se eu me permito estar nesse lugar.” A partir dessa frase, nos perguntamos até que ponto a AD deixa de buscar estratégias de engajamento que seriam mais efetivas para os espectadores com DV, e até que ponto esses espectadores não criam uma resistência ao envolvimento com o Cinema.

Em relação ao tato, na discussão do filme *Seu Arlindo foi à loucura*, a participante B questionou o que eram “lambris”. Quando respondi que era um tipo de revestimento de parede, os participantes enfatizaram que a palavra desconhecida não lhes dizia nada, e que o importante no caso seria dizer que a parede era escura (denotava certa sobriedade) e de madeira. B comentou: “A gente não sabe como é essa madeira. A gente já sentiu a madeira”, ao passo que A complementou “Agora aposto que se ela falasse ‘a parede é revestida de madeira’, eu já teria uma noção. Existe parede revestida de azulejo, de madeira, eu saberia mais ou menos o que é...”. Esse caso demonstra, de modo claro, como é importante que a descrição, sempre que possível, remeta a elementos táteis.

Em dois exemplos, um no Projeto CPO e outro no estudo de recepção, os participantes também consideraram importante a descrição do comprimento do cabelo de personagens. No caso do filme *9 canções*, além de remeter ao toque (que é especialmente importante, numa cena erótica) a menção do cabelo curto da personagem também completava a sua caracterização levemente andrógina. No caso da descrição de Benê, os participantes do estudo de recepção, consideraram mais relevantes saber que o cabelo dela era curto, do que saber que era Chanel (na perspectiva deles, essa informação era muito pautada no visual).

No estudo de recepção, a evocação de sensações, aparentemente, foi mais intensa em relação ao filme *Com os pés na cabeça*. D, que declarou ter gostado muito da AD, comentou que a descrição recorrente dos pés enfatizou as sensações a ele relacionadas: “Tem até aquela hora que a mãe tá lavando o pé dele na bacia. Fiquei imaginando. Ele com pé todo sujo e ela lá colocando a água quentinha. E essa que você falou também, dele na grama, na igreja. Essa questão dos pés realça muito isso, sabe? Faz ficar mais forte.”

Quanto a outros sentidos, o mesmo filme também parece ter suscitado alguns aspectos olfativos/gustativos. Mesmo que a AD tenha sido econômica na descrição das comidas da

festa de Igreja (só menciona a maçã do amor), A e F conseguem imaginar que também havia pipoca, quentão, caldos, etc.

5.1.4 A AD e a percepção do tempo

Em geral, a AD parece ter ajudado a estabelecer a percepção do tempo (época, duração e frequência). Porém, os filmes apresentados também não pareciam representar grandes desafios nesse sentido. O único filme que mostra uma alteração do recorte espaço-temporal é *Quando o universo conspira*, mas como a repetição da mesma cena faz parte da diegese (e, para ficar mais óbvio, é devida ao próprio Tempo, encarnado em uma alegoria humana), e não do discurso filmico (não da forma como a história era estruturada), essa questão ficou muito clara para os participantes.

Quanto à noção de duração, o debate do filme *Com os pés na cabeça* mostrou que os espectadores usam diversos elementos para calcular em quanto tempo a história do filme se passa. D usou a festa de igreja como referência, para supor que seriam cerca de cinco dias. C, considerando que a mãe do garoto lavava roupa para fora, e o garoto havia entregue duas trouxas de roupa, ressaltou que “tem que ver quantas horas a mãe gasta pra lavar aquelas roupas.”

Em relação à época, os participantes notaram que, no filme *Hotel Farrapos*, o protagonista conversa diversas vezes em um orelhão (o que só é possível saber pela AD). Imaginando que ele não teria celular, mas considerando que o cenário não parecia tão antigo, as participantes A e B presumiram que o filme se passava no começo dos anos 90.

Em relação ao ritmo, *Hotel Farrapos* tem duas sequências mais aceleradas (em uma delas, o personagem se envolve numa briga e foge a cavalo), porém o restante do filme é bastante lento (inclusive para mostrar o tédio do personagem). Curiosamente, para os participantes, o filme pareceu, no geral, mais agitado. Mas, como ele foi exibido após *Seu Arlindo vai à loucura*, que era bem mais lento, isso pode ter influenciado bastante essa percepção.

5.1.5 Questões de afeto e identificação

Se falamos do sentir, é fundamental considerar relações de afeto e identificação, que eventualmente possam transparecer na recepção dos filmes. No estudo de recepção, *Quando o universo conspira* foi, em geral, considerado “romântico”, “fofo” e “poético”, porém C ressaltou que também era muito “adolescente”.

Seu Arlindo vai à loucura também foi avaliado como romântico, e parece ter gerado maior identificação, possivelmente porque os protagonistas são mais complexos (e a AD, juntamente com a atuação dos atores, ajuda a caracterizar esses personagens). C comentou: “Se a gente conseguir chegar nesse tempo de casamento sentindo ciúme, a gente tá bem.” B e C citaram exemplos de casais próximos, que chegaram aos 50 anos de casamento, tal como o casal do filme.

Apesar de ter gerado opiniões divergentes, *Com os pés na cabeça* certamente foi o filme que gerou maior identificação. D, que achou a AD muito poética, comentou que havia uma tendência a se conectar com o garoto, pois a história era guiada a partir do seu ponto de vista. Já C e F se identificaram com o protagonista, por conta mesmo de suas histórias pessoais. C afirmou: “Eu me identifiquei porque vim de uma família muito pobre. Então a história dele era bem parecida com a minha. Me identifiquei muito então.” Ela contou que, na sua infância, sapatos também eram um artigo de luxo. Por sua vez, F estabeleceu um elo de ligação com o personagem, a partir de suas vivências na zona rural: “Eu fui criado na roça. Então, tudo que passou ali, eu já vivenciei.”

5.2 Compartilhar

O primeiro elemento que havíamos citado no tópico *Compartilhar*, no âmbito do Cinema, foi a situação em que a recepção acontece. Apesar de acreditarmos que o suporte da exibição não é determinante na relação do espectador com a obra, queríamos saber até que ponto seria para a experiência, de uma forma mais ampla. Todos os participantes do estudo de recepção afirmaram ir ao Cinema ocasionalmente, mesmo que o filme não tenha AD (o que é a situação mais comum). Os dois cegos congênitos disseram que preferem ir em grupo. Como os participantes deixaram clara a importância da AD para a compreensão dos filmes que foram exibidos, supomos que, para eles (assim como para muitos videntes), a experiência de ir ao Cinema (sem AD) está mais relacionada a uma prática social, que depende de diversos elementos além do filme em si (a ida ao shopping, a pipoca, o esquecimento das preocupações cotidianas, etc).

Antes do estudo de recepção começar, notamos que havia dois filmes disponíveis nos aplicativos de AD (*MovieReading* e *Whatscine*), que estavam em exibição em salas de Cinema comerciais. Tentamos marcar um encontro para assistir a um dos dois filmes, mas não conseguimos uma data e um horário possível para todos e, infelizmente, logo em seguida, os filmes saíram de cartaz.

Apesar de não conseguirmos realizar essa experiência da Sala de Cinema, acreditamos que o grupo focal, ainda que forjado artificialmente, também é um espaço privilegiado (retomando a acepção de Marques, citada na página 75) para entender a dimensão social e coletiva do Cinema audiodescrito, e outras questões que surgem no lastro dessa discussão. O grupo focal é um local para conversar sobre questões relativas à deficiência visual e descobrir similaridades e diferenças entre os diversos tipos de deficiência, discutir referências, hábitos e preferências, partilhar conhecimentos e construir significados, conjuntamente.

No estudo de recepção, os participantes já se conheciam, ao menos um pouco. Embora todos tenham o costume de assistir às sessões de longas com AD na Biblioteca Luiz de Bessa, em nenhum momento dos debates essas sessões foram citadas, o que nos levou a imaginar que elas não devem gerar grandes discussões entre os espectadores. Dois participantes E e F, se envolveram muito pouco nas discussões. Como ambos afirmaram assistir a filmes raramente e ter pouco contato com a AD, entendemos que o baixo engajamento decorreu do parco domínio do capital simbólico relativo ao Cinema e à AD, que dificultava a integração àquele público construído para a pesquisa.

A participação de espectadores videntes nas discussões, embora não prevista, se mostrou interessante, pois esses participantes acabaram por levantar algumas questões de maneira mais espontânea, do que seriam se trazidas pela pesquisadora.

De forma geral, verificamos que os participantes tendiam a debater de forma colaborativa, completando a linha de raciocínio um do outro e explicando questões que geraram dúvidas em algum dos participantes. No entanto, também percebemos algumas discordâncias, e uma tendência de alguns a dominarem o debate. Por exemplo, a AD do último filme exibido, *Com os pés na cabeça*, gerou reações quase opostas entre dois participantes. A participante C, com baixa visão, comentou várias vezes que achara a AD muito interpretativa, o que a desagradou. Por outro lado, D, que tem baixa visão, comentou: “Eu gostei disso, eu achei legal. Eu achei que foi uma outra poesia, como se a audiodescrição tivesse tentando se encaixar melhor ali no contexto, sem ser só objetiva.” Porém, após alguns comentários de C, D disse que estava repensando a sua avaliação.

No grupo do Projeto CPO, os participantes pareciam ter relações mais próximas. Dois deles tendiam a dominar os debates, expondo suas opiniões, que constantemente eram divergentes, de maneira enfática. Como o contato com o grupo foi mais duradouro e rendeu mais encontros, foi possível perceber mudanças na dinâmica da relação entre eles e nós, integrantes do Projeto. Com o tempo, os participantes foram compreendendo melhor o objetivo do estudo de recepção (inclusive, a participante 1 chegou a dizer isso explicitamente,

em um dos encontros), e nós também fomos adaptando o foco e as estratégias da pesquisa, de acordo com o conhecimento gerado a cada encontro.

Quanto à minha relação como pesquisadora, com os participantes, devo admitir a dificuldade em manter o equilíbrio na condução do debate: entre me ater ao roteiro de perguntas e deixar com que eles se expressassem livremente. Sempre esperava um tempo, antes de passar a próxima questão, para permitir que alguém fizesse mais algum comentário, mas como mensurar o tempo necessário para que uma pessoa conclua seu raciocínio ou se sinta à vontade para se colocar na discussão? Ao reler a transcrição dos debates, também percebi alguns momentos que poderiam ter funcionado como “ganchos” para outras discussões mais aprofundadas mas, nesses casos, a limitação do tempo também foi um fator impeditivo. O último debate, por exemplo, poderia ter rendido uma conversa sobre o que os participantes entendem por objetividade/subjetividade na AD, e como efetivamente fazem essa classificação na situação de recepção.

Além das relações interpessoais, abordaremos, a seguir, as referências socioculturais que surgiram durante os debates, assim como as referências audiovisuais citadas. Tentamos perceber também como a questão das identidades, relacionadas à deficiência, emergiram durante as discussões.

5.2.1 Referências socioculturais

No projeto CPO, após a exibição do filme *Minhocas*, a participante 1 fez a seguinte observação:

“A gente fica muito ligado nesse tipo de filme por causa da natureza do nosso trabalho também, por causa das crianças, do material pedagógico pra elas. Esse aí é usado tanto pros adultos, pros professores que estão na escola e vão trabalhar várias temáticas trazidas: conflito de geração, enfim, um monte de coisa. Aí, tanto do ponto de vista dos professores, pra eles trabalharem determinados temas na escola quanto também do alunado, porque é interessante pensar na audiodescrição até com relação a um vocabulário, porque ele pode ser voltado a um público infantil, juvenil.”

Tal comentário demonstra que os espectadores com DV não só conseguem fazer relações do filme com esquemas mentais amplos (da relação da família de *Minhocas* para o conflito de gerações, que é uma questão universal), mas podem pensar em maneiras de empregar essas relações com fins práticos, no caso com propósito didático. A audiodescrição

desse filme não foi pensada para o público infantil, porque, a princípio, ele só seria exibido para o grupo focal, mas a observação em relação à adequação do vocabulário foi muito pertinente. Posteriormente, exibimos o filme, com a mesma audiodescrição, a um público infantil com DV e, embora a recepção tenha sido boa, de maneira geral, percebemos que o engajamento das crianças poderia ter sido maior, se o vocabulário e a locução tivessem sido pensados para atingi-las

Como nesse caso, no estudo de recepção, a participante C também fez um exercício de empatia e tentou imaginar como um outro grupo receberia a AD. Ela comentou que pessoas evangélicas poderiam se sentir ofendidas, ao ouvir a seguinte descrição do filme *Com os pés na cabeça*, “A Nossa Senhora no pedestal e o Cristo na cruz, ladeado por anjos, velam por nós”. Se na situação anterior, a participante 1 só ressaltou que deveria haver uma adequação da linguagem para diferentes públicos, nessa, a participante C considerou o uso da linguagem inadequado de modo geral, pois indicava um alto grau de subjetividade.

Pensando nas representações disposicionais (conforme o conceito de Damásio exposto na página 30), a partir do vídeo *Belo Horizonte 24 horas*, percebemos como a percepção do espaço urbano (e, conseqüentemente, a relação com ele) é afetada pela visualidade. Os participantes conheciam a maioria dos locais mostrados no vídeo (a Pampulha, a Praça da Estação, o Palácio das Artes, entre outros), mas não conheciam a Torre Alta Vila, na Vila da Serra (que, na verdade, fica em Nova Lima, e não Belo Horizonte), e alguns ficaram até surpresos de saber da sua existência. A Torre é bastante alta, e tem uma estrutura em seu cume (onde estão os últimos andares), que lembra um disco voador. Como é um prédio basicamente comercial, não é um grande atrativo turístico. Porém, ela é, sem dúvida, um ponto de referência que se destaca no horizonte da cidade. Ademais, no último andar, há um mirante circular, de onde se vê boa parte de Belo Horizonte. Ou seja, é um lugar de onde se olha e para onde se olha. Por esse motivo, não é de se admirar que pessoas com DV não o conheçam. Isso nos levou a pensar nas possibilidades da AD como um recurso de reconhecimento e apropriação da cidade pelos espectadores com DV.

Voltando ao debate de *Com os pés na cabeça*, verificamos como a festa de igreja acionou um esquema mental complexo, comum (ou muito similar) aos participantes. Eles fizeram inferências a respeito da duração (“A- Esse tipo de festa no interior geralmente dura uma semana”), da comida (“F- Costumam ter quentão, churrasco.”), do som ambiente (“D- Eu imaginei mais barulho. Barulho de foguete. Mas cheiro, não consegui pensar não.”).

O mesmo ocorreu, em relação a um personagem, numa cena do filme *Hotel Farrapos*. Elias, o protagonista, passeia de carro junto a alguns rapazes recém-conhecidos, e a AD diz

“Param o carro junto a uma moça de top e saia curta.” Em seguida, um dos rapazes comenta que ela é “gostosa”. A articulação da descrição da roupa da moça, do contexto (ela estava parada na rua, sozinha, à noite) e do comentário do rapaz fez com que a maioria imaginasse que ela era prostituta (em hora nenhuma, o filme afirmou isso categoricamente).

Por outro lado, também há a possibilidade da AD criar, ela mesma, esquemas mentais, que poderão ser aplicados à vida cotidiana. No filme *Seu Arlindo foi à loucura*, B questiona o significado da palavra “corpulento”. Quando respondi que era uma pessoa alta e forte, C comentou: ”Acho que como essa coisa da audiodescrição é nova, e a gente não prestava atenção, acho que até essas coisas os deficientes mesmo vão conhecendo uma pessoa e começando a imaginar essas coisas...” Ou seja, nesse caso, o espectador poderia aplicar a noção de corpulento, originalmente associada ao personagem do filme, a pessoas conhecidas. O participante C ressaltou que uma inserção maior ou menor no universo visual, através da convivência com videntes, faz muita diferença na apreensão desses termos que tem mais apelo visual (no caso, estávamos discutindo o uso da expressão cabelo “Chanel”).

5.2.2 Referências audiovisuais

Como o exemplo acima demonstra, espectadores com DV também compartilham da cultura do Cinema e do audiovisual. Aliás, mesmo que a AD não existisse, ainda assim eles teriam essas referências, simplesmente porque vivem em sociedade, e a cultura audiovisual e filmica/cinematográfica constitui uma parte importante do capital simbólico, no mundo contemporâneo.

Nos questionários, o participante do estudo de recepção revelaram gostar de Cinema, embora pareça haver uma predileção por Teatro. Têm o hábito de assistir a filmes pelo computador, quase sempre sem audiodescrição. Surpreendentemente, os participantes que disseram ter o hábito de assistir a TV (dois afirmaram não acessar a TV), assistem a programas como telejornais, documentários e novelas, mas não a filmes, que são o principal chamariz da programação audiodescrita na TV aberta. É interessante notar que esse dado está em consonância com uma tendência geral de aumento da audiência dos canais de vídeo por *streaming* (especialmente *Netflix*) e queda de audiência dos canais de TV. No momento da pesquisa, o início da oferta de AD na *Netflix* ainda era muito recente, e a maioria dos participantes nem estava ciente dessa informação.

Em relação ao gênero do filme, no Projeto CPO, após a exibição de *Hiato*, a participante 3 comentou que gosta de documentários porque eles “retratam situações” e podem se relacionar com situações acontecidas ao próprio espectador. O participante 2 avaliou que o aspecto de “real” do filme foi reforçado pelas filmagens feitas pelos próprios manifestantes:

“No início eu já tava pensando nisso, depois parece que teve essa revelação, que são cenas feitas pelos próprios manifestantes, né, muitas delas. Eu achei isso interessante, porque dá mais veracidade aí, né. Assim você vê que a coisa é mais... Mais veracidade... Mais vida, né. Não é necessariamente alguém profissional de cinema, profissional que tá gravando, mas é aquele que tá vivendo o fato ali, né. Eu achei isso interessante.”

Apesar de ser informado no final do filme que as imagens tinham sido gravadas pelos manifestantes essa impressão de maior veracidade foi possibilitada também pela descrição das imagens, que tinham aspecto de amadoras - eram tremidas, tinham movimentos bruscos, etc.

Outra ocasião interessante, em que essa questão do gênero surgiu foi na discussão do trecho do filme *9 canções*, em que o participante 2 comentou a diferença entre erótico e pornográfico, dizendo que o primeiro abordaria outros aspectos de relacionamentos amorosos/sexuais e estaria inserido em uma história mais complexa, enquanto o segundo teria como finalidade principal provocar excitação. Ele citou o exemplo de *O último tango em Paris* como um filme erótico, e o participante 6 lembrou da série *Brasileirinhas*, como exemplo do gênero pornográfico.

Do estudo de recepção, podemos citar o exemplo da locução que não foi considerada adequada para filmes de Terror, indicando que os participantes têm uma noção do que é mais pertinente ao universo do Terror.

Referências televisivas também apareceram durante o estudo de recepção. B reconheceu que a voz do personagem Tempo do filme *Quando o universo conspira* pertencia ao dublador do Seu Madruga, personagem do seriado *Chaves*.

5.2.3 A questão das identidades

Como ambos os grupos focais eram relativamente homogêneos, quanto ao fator sócio-cultural (todos tinham formação superior, alguns hábitos culturais, tinham algum conhecimento da AD, etc), questões relativas a esses critérios de identidade não se sobressaíram tanto durante os debates.

No grupo de recepção, notou-se uma discrepância entre os participantes E e F e os demais. Ambos tinham menor conhecimento sobre AD e sobre Cinema, e se envolveram pouco nas discussões. F pareceu se sentir mais à vontade para se colocar na discussão do último filme, que evocou memórias e sentimentos familiares (sobre a “roça”), mostrando que a AD foi efetiva para criar uma conexão, mesmo para alguém que não entendia bem o seu funcionamento.

Sobre o Projeto CPO, é relevante dizer que os participantes que se empenhavam mais nas discussões eram justamente os que têm envolvimento com a prática de AD e que têm uma projeção maior no campo da luta pela inclusão.

Em relação às diferenças entre tipos de deficiência, no grupo de recepção, os participantes pontuaram, algumas vezes, a diferença na recepção de quem tem e quem não tem lembranças visuais. B comentou: “A caracterização que eu lembro de quando eu era criança, de enxergar anjo, era loirinho com o cabelo cacheadinho.”, deixando claro que conseguia formar uma imagem mental do Anjo de *Com os pés na cabeça*, ainda que essa não correspondesse à realidade do filme. Concordando, A disse que quem perde a visão mais tarde tem uma melhor referência do aspecto de algumas coisas, enquanto quem nunca enxergou não tem essa noção. Ao indagarmos os participantes se conseguiam imaginar o aspecto dos personagens do filme, D, que é cego congênito, respondeu: “Eu não tenho muita necessidade de imaginar, não. Enquanto eu vou ouvindo, eu vou imaginando, mas...” Como ele não concluiu a observação, não entendemos bem o que queria dizer. Mas poderia significar que, enquanto está assistindo, ele se insere numa paisagem de sensações, mas não consegue objetivá-las. Mesmo quando falamos que não precisaria ser necessariamente uma imagem visual, mas poderia ser uma textura, um cheiro, ou outro tipo de sensação, não houve resposta.

C levantou vários pontos, levando em consideração o que ela havia visto. O fato de ela ter baixa visão fez com que fosse mais exigente na avaliação das ADs, e certamente influenciou na sua experiência como espectadora. Afinal, se ela tinha noção do que estava sendo mostrado, podia avaliar se a descrição era mais ou menos adequada. Por exemplo, em determinado momento, ela comentou:

“Como eu tenho baixa visão, eu vi que tinha o cadarço azul, tinha aquelas três listras da marca da Adidas, só que cada uma de uma cor. E ele era preto com branco. Mas a audiodescrição não falou, e era importante porque era o que ele queria, tipo assim: um sapato colorido.”

Nossa posição no Projeto CPO (condizente com a da maioria dos audiodescritores) sempre foi a de considerar o cego congênito como nosso espectador pressuposto de referência. Mesmo que incluíssemos referências visuais (para que aqueles com memórias visuais pudessem usar como referência ou como gatilho de recordações), a AD deveria permitir uma leitura efetiva do cego congênito. Os espectadores com baixa visão, então, acabam não sendo considerados no processo da AD. Os comentários da participante C nos fizeram refletir se há uma maneira de tornar a AD mais apropriada a esse grupo (considerando a capacidade residual da visão na elaboração do roteiro). Seria preciso fazer uma AD específica para ele ou é possível fazer uma AD que considere as diversidades dos espectadores com DV? Essa é uma questão que valeria ser investigada posteriormente.

5.3 Significar

No grupo de recepção, quando solicitados a dizer o que fariam do filme para um amigo, todos os participantes lhe atribuíram uma sinopse, basicamente comentaram sobre os acontecimentos, o cenário e os personagens. Os resumos dados eram bem convergentes, o que parece concordar com os resultados da pesquisa de Leong (citada na página), que diz que os elementos de um filme tendem a ser codificados de maneira esquemática e muito parecida entre os espectadores.

Pode-se afirmar que os elementos diegético (a narrativa, o espaço-tempo, os personagens), de forma geral, são bem compreendidos, e os elementos expressivos (comportamento da câmera e aspectos da fotografia) o são, principalmente quando têm também uma função diegética.

No caso das cenas alternadas na sequência de *Seu Arlindo foi à loucura*, por exemplo, a AD não parece ter conseguido criar uma correspondência clara entre cor/realidade e ausência de cor/irrealidade (na cena poderia ser uma cena imaginada ou um delírio do personagem). No princípio da sequência a AD diz: “A imagem de Benê e Sílvio dançando se alterna entre preto e branco e colorido.” Depois, mostra-se, de modo intercalado, cenas do casal dançando e de Arlindo, claramente incomodado, sentado à mesa (a fotografia segue se alternando entre preto e branco e colorido). Quando Arlindo se levanta, a AD fala “As cenas se alternam”, mas não deixa claro que se refere à variação da fotografia. As cenas podiam simplesmente estar se alternando entre a imagem do casal e do Arlindo. Assim, quando Arlindo (em preto e branco) esfaqueia Sílvio e, logo em seguida aparece (em cores), sentado à

mesa novamente, os participantes não conseguiram inferir que ele tinha somente imaginado (ou delirado) cometer tal ato. B comentou: “Eu pensava que ele tinha acertado o cara de verdade. Tanto que quando mudou de cena eu falei: ué, ele não vai ser punido, não?” C foi a única que pensou haver uma relação entre real e imaginário, mas só teve certeza porque deduziu que ele não conseguiria esfaquear Silvio devido à sua condição física (sua dificuldade para nadar) e porque, quando estava à mesa, segurava uma faca pequena e inofensiva.⁶⁸ Enfim, nesse exemplo, só se atribuiria o significado “real” ou “irreal”, a partir da compreensão da finalidade com que as cores foram usadas. Além disso, espectadores com DV dificilmente saberiam que a alternância do estilo de fotografia (com mudanças de cor, resolução, textura, etc) é um recurso relativamente comum para marcar diferenças entre cenas ou sequências (entre lugares, entre presente e passado, entre realidade e sonho).

5.3.1 Intenção

Como os filmes usados em ambos os grupos eram curtas-metragens (e curtas-metragens, infelizmente, não têm tanta visibilidade e apelo popular), os diretores não eram conhecidos do público e, assim, a influência específica da autoria nos filmes não foi discutida. Porém, os participantes levantaram, algumas vezes, essa questão da intenção significativa. No Projeto CPO, ao comentar a descrição “Excesso de clareza”, que se referia a uma cena do filme *Hiato*, em que a imagem era muito clara, quase sem contraste, a participante 5 comentou: “Porque pra mim me deu várias interpretações. Eu pude pensar na luz estourada, eu pude pensar num excesso de clareza intencional, eu pude pensar em algumas hipóteses, entende? Eu não fiquei só com essa hipótese da luz da câmera. Eu falei: ‘de repente foi uma intenção fotográfica...’” Independente de não ter exposto suas hipóteses interpretativas, a participante entendeu que poderia haver uma intenção específica nessa cena. Aparentemente, a luz estourada e desfocada era resultado de um “mau uso” da câmera (lembrando que as filmagens eram amadoras), mas a maneira com que a cena foi inserida no fim do filme, em articulação com o texto que era falado ao mesmo tempo, e em contraposição à escuridão em que o filme começa (a primeira cena é dentro de um túnel) aponta que aquela escolha realmente “queria dizer algo”. Os participantes não gostaram muito da descrição feita, e talvez ela não tenha sido mesmo a mais adequada, mas ela funcionou como um gatilho para várias suposições (também para outros participantes). Se a AD tivesse sido mais explícita, poderia fechar um significado que não é, de forma alguma, evidente.

⁶⁸ Na verdade, nas cenas “irreais”, em preto e branco, Arlindo aparece com uma faca grande, de ponta. A AD menciona isso, mas os participantes parecem não ter percebido esse detalhe.

Os participantes do estudo de recepção também demonstraram compreender a importância de recursos filmicos. Como se afirmou, quando esses elementos são percebidos como essenciais para a compreensão da história, a descrição é, em geral, bem aceita, mas quando a função não é evidente, ou essas escolhas têm uma motivação conceitual ou estética, as opiniões não são muito claras. C demonstra a relevância da posição da câmera para a narrativa, quando diz: “(...) a pessoa tá filmando de fora da janela, ela filma a casa. Aí, também é importante. Você tá vendo que ela tá fora, filmando dentro. Dá um contexto.” Já A comenta a importância da menção de uma filmagem panorâmica da cidade, em um filme que havia assistido. Certamente, a cena permitia uma percepção ampla do cenário do filme, o que seria importante para a manutenção da diegese, mas o comentário do participante não permitiu inferir se a posição da câmera fazia algo mais do que delimitar e caracterizar o espaço, se tinha uma intenção estética (panorâmicas permitem fazer composições belíssimas), um caráter expressivo ou dramático (como dar ênfase à pequenez das pessoas frente a uma cidade opressora, por exemplo).

5.3.2 *Influência do contexto na significação*

A influência do contexto na construção de significados é uma questão importantíssima a ser levada em conta pela AD. No exemplo já mencionado do filme *Uma história de Futebol*, a participante 3 deixou claro que “pelo contexto, dá pra entender perfeitamente que é ele lembrando e contando e contando desde a infância dele. O que a audiodescrição ajudou é assim, no que ele estava fazendo, né, as ações ali, enfim.”⁶⁹ Ou seja, a participante atribuiria o sentido de lembrança à cena, mesmo sem a AD. Esse é um ponto muito delicado, pois nesses casos, o espectador pode censurar essa redundância como o resultado de uma atitude condescendente (mesmo que não tenha sido a intenção do audiodescritor), e isso pode comprometer a percepção do filme.

O contexto também pode ajudar a esclarecer palavras e expressões desconhecidas usadas na AD. No filme *Hotel Farrapos*, que é gaúcho (assim como a audiodescritora) são usados alguns termos regionais, que os participantes desconheciam. Porém, ao considerar a conjugação entre a AD, os sons e os diálogos, eles conseguiram compreender o sentido das palavras (e acharam interessante aprender aquelas expressões):

⁶⁹Como já foi comentado, o participante 2 ressaltou que, apesar de não ser exatamente uma lembrança, deveria se indicar que o acontecimento mostrado ocorria no passado (usando, por exemplo, a palavra *flashback*).

C- Aí você vai aprender: vai saber que dar uma banda na avenida é dar um rolê, alguma coisa assim...Porque eles já vão andando. Então isso é isso.

B- Pelo contexto.

A- Dá pra perceber. Ela usou o termo lá , e o cara começou a falar com voz de bêbado. Aí, eu percebi que o termo era pra definir uma pessoa bêbada.

Tal caso confirma a proposição de Wittgenstein de que o contexto determina a efetividade da comunicação e acaba conformando as regras de uso das palavras.

5.3.3 *Influência da AD na significação*

A AD também pode ser essencial para compreender o sentido mais geral de uma cena. No final do filme *Com os pés na cabeça*, por exemplo, o garoto, que acabara de ganhar os tênis tão cobiçados, da menina, tira os calçados e segue pela estrada descalço. D comentou: “Eu não entendi se ele ficou com dó de estragar, ou se ele já tava acostumado a andar descalço mesmo.” C respondeu: “Acho que ele ficou com dó de estragar. Você viu que ele pegou o tênis e limpou a poeira?” Ou seja, só foi possível fazer essa inferência porque a AD esclareceu que ele havia tirado e limpo os tênis com todo o cuidado. Concordando com essa interpretação, D acrescentou: “É mais dó de usar mesmo. É uma coisa quase sagrada pra ele.”

5.3.4 *Interpretação ou superinterpretação?*

Tanto no Projeto CPO quanto no estudo de recepção, constatamos certa desconfiança dos espectadores em relação ao limite de interpretação da AD. Como não têm como verificar a correspondência entre a imagem e a AD, muitas vezes se questionam se podem confiar no julgamento do audiodescritor. Como bem explicou a participante C (com a concordância de B):

A gente não sabe como funciona isso. Se eu olhar pra você com uma cara, você vai ver que eu tô de um jeito, vc vai ver. Então a gente acha que você tá sugestionando. Mas, na verdade , qualquer um que tivesse olhando ele olhar daquele jeito, ia falar aquilo? A gente sempre acha que você tá colocando o seu modo de pensar.”

Especialmente no caso do filme *Com os pés na cabeça*, C considerou a AD superinterpretativa. A participante comentou que a audiodescritora assumiu uma função que não era dela. Segundo C: “Ela não tá lá pra contar a história”. De fato, a AD tem um estilo bem marcante. Para exemplificar, no início do filme, a câmera mostra várias pessoas em fila entrando numa Igreja, focando somente os pés. A AD descreve os vários tipos de calçados

usados pelos personagens e segue assim: “E tem os pés descalços. E dois deles tamborilam os dedos no piso de lajotas” Em seguida, ela diz: “Um par de tênis coloridos chegam e ficam quietinhos, ao lado dos pés descalços”. De acordo com C, esse estilo mais livre deu a impressão que a AD elaborou uma versão do filme e, assim, limitou o acesso dos espectadores com DV ao filme:

Então se você for levar pra um lado assim, você vai contar do jeito que você acha que é. O filme tá ali, cada um vai imaginar uma coisa. Se você for descrever, falando o que você acha, aí você não vai permitir que os outros deficientes entendam de uma forma diferente, né? Você tá colocando o que você acha na frente.

Curiosamente, os créditos da AD desse filme denominam o trabalho de locução como narração, o que deu mais força à opinião de C, compartilhada por A (“Essa audiodescrição parece mais uma narração da história”). Essas observações apontam que a distinção entre narrar uma cena e descrever os elementos narrativos da mesma cena pode não ser tão clara quanto parece na AD, e isso pode afetar negativamente sua recepção. Nesse caso, além de não se manter apartada do filme (conforme a expectativa dos espectadores), a AD deu a impressão de certa negligência na sua função de apresentar as informações visuais.

Por outro lado, o participante D, apesar de admitir que a AD pode ter preterido alguns detalhes em função da liberdade poética, considerou que esse aspecto não necessariamente compromete a qualidade da descrição. Ele assinalou, a respeito de determinada cena: “Eu achei uma sacada ótima quando ela falou: “Digas o pé e te direi quem és”, uma coisa assim. Ela foi criativa e, ao mesmo tempo, deixou super claro que, pelos pés, sabia quem tava interagindo com quem“ D também destacou que o estilo do roteiro e da locução, considerado infantil pela participante C, era apropriado ao filme, que partia do ponto de vista narrativo de uma criança.

Podemos supor que a discrepância na recepção dos dois participantes também esteja associada a uma diferença no estado de atenção. Considerando as definições comentadas por Kastrup na página 38, a participante D partiria de uma atitude de busca de informações que preencheriam as lacunas de entendimento do filme, enquanto o participante A partiria de uma “abertura ao encontro” de percepções e sensações trazidas pelo filme audiodescrito.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fizemos uma longa jornada para enfim chegar a esse encerramento, que parece, na verdade, abrir diversos caminhos para o porvir.

Exploramos a noção de experiência, para discutir como os processos de percepção e entendimento se constroem a partir da busca da consonância entre os sujeitos, com suas particularidades sensoriais e conceituais, que compartilham determinada experiência, e o seu meio (busca da congruência estrutural, de acordo com a autopoiese, “mobilização multidimensional” de integração de um objeto estranho a um quadro de referências familiar, segundo a experiência estética de César Guimarães), e como as experiências são apropriadas, comunicadas e postas em circulação.

Discutimos também como, no curso e interlocução da experiência, nessa abertura e busca do Outro, identidades são forjadas, em nível individual e coletivo. Assumindo o lugar central que a narração tem para a experiência, segundo Benjamin, Leonor Arfuch comenta:

A existência será então algo que se pode narrar , mas *não comunicar, compartilhar*.(...) Esse passo entre o *dizível e o comunicável*, assinala, por outro lado, a impossibilidade de ‘adequação’ de todo ato comunicativo, essa *infelicidade* constitutiva de toda “mensagem”. Mas, se o sujeito só pode narrar sua existência, “enganar” sua solidão tendo laços diversos com o mundo, não poderia pensar-se que o relato de si é um desses ardis, sempre renovados, à maneira de Scherazade, que tentam, dia após dia, a ancoragem com o outro – e a outridade-, uma ‘saída’ do isolamento que é também uma briga contra a morte?” (ARFUCH, 2010, p.130)

A partir dessa consideração, nos parece que o Cinema, com sua vocação para narrar histórias (que dão forma à expressão audiovisual, segundo Metz, ou são organicamente engendradas por elas, como sugere Deleuze), e para instigar narrativas autobiográficas, através dos mecanismos de projeção/identificação, é um lugar auspicioso para a experiência estética.

Com essa convicção, reafirmamos a importância dos estudos de recepção para as pesquisas que abordam a AD no Cinema. Mesmo realizados em caráter exploratório, e, por isso, sem o propósito de chegar a resultados conclusivos, os estudos abordados na presente dissertação revelaram pontos cruciais da relação dos espectadores com DV com o Cinema audiodescrito.

Primeiramente, o baixo engajamento (em termos quantitativos) de participantes nas pesquisas, questão crítica e recorrente nessa área de estudo, indica a necessidade de uma investigação sistemática acerca da relação desse público em potencial com a AD, em si, e

com o próprio Cinema, em sua dimensão de prática social. Sublinhamos a relevância de se examinar e analisar os diferentes contextos e modos de assistir filmes, e as estratégias de engajamento no universo filmico/cinematográfico.

A pouca atenção dada à locução da AD (especialmente no estudo de recepção, em que o critério para a locução ser considerada boa era não incomodar os espectadores) mostra que esse ainda é um aspecto a ser muito explorado, na prática e na pesquisa. A relação da AD com os efeitos sonoros, questão também pouco abordada nos debates, também nos parece de importância capital, especialmente, se considerarmos os surpreendentes resultados da pesquisa de Fryer (2013) e o baixo sentimento de presença (imersão) verificado entre os espectadores participantes.

As divergências sobre o modo de apresentação de recursos filmicos, como enquadramento e movimento de câmera, e a percepção de que são relevantes somente quando submetidos à lógica diegética (percepção bastante forte no estudo de recepção e bem mais relativizada no Projeto CPO) assinalam que é preciso explorar melhor as diferentes abordagens desses recursos e as motivações das preferências por determinada abordagem.

As discrepâncias de percepção, entendimento e juízo entre espectadores com diferentes tipos de deficiência, bem mais evidentes no estudo de recepção, mostram a importância de se investigar os modos como as diversas formas de comprometimento da visão e a época do seu acometimento (deficiência congênita ou adquirida) influenciam a recepção de filmes. As particularidades da recepção de pessoas com baixa visão podem ser mais consideradas na elaboração de ADs, assim como as diferenças entre indivíduos com cegueira congênita e adquirida.

As declarações inconsistentes e mesmo contraditórias dos participantes acerca da percepção e juízo da noção de subjetividade na AD indicam que esse é um tópico a ser melhor discutido, especialmente levando a conta a persistência de noções estreitas de objetividade e equivalência nos estudos em AD. Acreditamos que a inclusão da AD como tema de interesse na área da Comunicação pode ser especialmente importante, para relativizar esses aspectos e reforçar o aspecto relacional da AD.

Enfim, a aparente supremacia da diegese nos processos de percepção/entendimento das obras pelos participantes aponta para a necessidade de se investigar a AD em outras categorias de filmes, para explorar as possíveis formas em que ela lida com a desnarrativização do Cinema, forte tendência em vertentes mais experimentais e, mais recentemente, também no Cinema comercial.

Além dos estudos de recepção, que, no nosso entendimento, constituem o eixo principal da pesquisa em AD, assinalamos a importância da abordagem da AD por múltiplos campos e disciplinas, que trazem diferentes perspectivas teóricas, e propõem métodos de pesquisa que podem contribuir para o desenvolvimento da área. Fresno, por exemplo, sugere que:

Pesquisas empíricas interdisciplinares combinando psicologia cognitiva e estudos de tradução devem ser feitos a fim de se estabelecer como usuários processam, criam imagens mentais e compreendem filmes audiodescritos.⁷⁰(FRESNO, 2014, p.125)

Além disso, destacamos a importância dos estudos empíricos, para a aproximação entre pesquisador e sujeitos da pesquisa. Spivak aponta para o risco sempre presente do pesquisador se apropriar da fala do outro, do sujeito. A autora se refere especialmente a grupos numa posição subalterna, por questões étnicas, sócio-econômicas e relacionadas a gênero. Porém, considerando a situação de exclusão em que a maioria das pessoas com deficiência visual ainda se encontra, a observação nos parece adequada a essa pesquisa. Spivak alerta que:

Os críticos e intelectuais pós-coloniais podem tentar deslocar sua própria produção apenas pressupondo esse espaço em branco inscrito no texto. Tornar o pensamento ou o sujeito pensante transparente ou invisível parece, por contraste, ocultar o reconhecimento implacável do Outro por assimilação. É no interesse de tais preocupações que Derrida não invoca que se deixe 'o(S) outro(s) falar por si mesmo(s)', mas, ao invés, faz um 'apelo' ou 'chamado' ao 'quase-outro' (tout-autre em oposição a um outro autoconsolidado), para 'tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós' (SPIVAK, 2010, p.83).

O perigo de pressupor o Outro se insinua em cada análise, em cada inferência da pesquisa, e assumimos que o presente trabalho pode ter, vez ou outra, caído nessa armadilha. Porém, acreditamos que a relação, a experiência partilhada entre os audiodescritores e pesquisadores e os indivíduos com DV, pode minimizar esse risco e realmente dar voz a essas pessoas.

⁷⁰ Tradução livre de “Empirical interdisciplinary research combining cognitive psychology and translation studies should be undertaken in order to establish how users process, create mental images of and comprehend audio described films.”

REFERÊNCIAS

AENOR. Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías”. Madrid: AENOR, 2005

ARFUCH Leonor. A vida como narração. In ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. (pp.111-150) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010

AGAMBEN. George. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Instrução normativa** nº 116, de 18 de Dezembro de 2014. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE; altera as Instruções Normativas nº . 22/03, 44/05, 61/07 e 80/08, e dá outras providências, 2015 Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>> Acesso em: 30 Out. 2015

_____. **Instrução normativa** nº. 128, de 13 de Setembro de 2016. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica, 2016 Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>> Acesso em: 20 Out. 2016

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de Julho de 2015. (Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência) **Diário Oficial da União**, Brasília, 6 Jul.. 2015. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/Decreto/D5296.htm>> Acesso em: 30 Out. 2015

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993

AUMONT, Jacques. **Entrevista: Jacques Aumont**. Revista significação, n.34, 2010 Entrevista concedida a Lisandro Nogueira. Trad. Lourival Belém Neto . Disponível em <www.revistas.usp.br/significacao/article/download/68120/70678>. Acesso em: 16 Ago. 2015

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas:Papyrus, 2003

ARAUJO, Vera Lúcia Santiago. **Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de O Grão**. Trab. linguist. apl., Campinas , v. 50, n. 2, p. 357-378, Dez. 2011 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132011000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 Nov. 2015

BARNES, C. (1992) *Disabling imagery and the media: an exploration of the principles for media representations of disabled people*. Halifax: Ryburn Book Production. Disponível em <<http://www.leeds.ac.uk/disability-studies/archiveuk/Barnes/disabling%25%2020imagery.pdf>> Acesso em:

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988

_____. Saindo do cinema. In: METZ, Cristian.; KRISTEVA, Julia; GUATARI, Felix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e cinema**. São Paulo, Global Editora e distribuidora Ltda., 1980

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

BASBAUM, Sergio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia** – Fundamentos da Cromossonia. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Disponível em: <<http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t0932.pdf>> Acesso em: 05 Nov. 2015

BAUDRY, Jean- Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983
BELARMINO, Joana. In: MOTTA, Livia Maria Vilela de Melo; FILHO, Paulo Romeu (org.) **Audiodescrição : transformando imagens empalavras** .- São Paulo :Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas** 2. ed., São Paulo: Abril, 1983, p. 3-28

_____. O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução: Susana Kampf. São Paulo: Duas Cidades, 2011

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 2010

BONDIA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Abr. 2002 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 Jun. 2016

BONITO, Marco. **Processos da comunicação digital deficiente e invisível**: mediações, usos e apropriações dos conteúdos digitais pelas pessoas com deficiência visual no Brasil. Tese

(doutorado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação: São Leopoldo, 2015.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In A. Novaes (Org.), **O olhar** (p. 65-87). São Paulo: Companhia das Letras, 1993

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Minuit, 1979

BRASIL. Decreto- lei 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: 30 Out. 2015

CAMARA, A., MAGALHÃES COSTA, L.. O papel do consultor deficiente visual para uma audiodescrição de qualidade. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, América do Norte, 18, set. 2015. Disponível em:<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/212/373>> Acesso em: 07 Fev. 2016

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARBALLEDA, Patricia. Un poco de historia sobre la audiodescripción. **Traductores Audiovisuales de Argentina**. 13 agosto, 2015. Disponível em : <<http://tavargentina.com/2015/08/historia-audiodescripcion/>> Acesso em: 07 Jun 2016

CARVALHO, W. J. A., MAGALHÃES, Célia M., ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago
Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores. In: Vera Lúcia Santiago Araújo; Marisa Ferreira Aderaldo. (Org.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. 1ed. Curitiba: Editora CRV, 2013, v. 1, p. 185-200

CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira; ERTHAL, Ana Amélia. O cinema sensível: sensorialidades em pré e pós-cinemas. **Revista Fronteiras-estudos midiáticos**. v.13, n.2, p. 130-139, maio/ago.2011. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2011.132.06>> Acesso em: 24 Jul. 2016

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 5(11),173-191, 1991

CHEN, Janice *et al.* Shared memories reveal shared structure in neural activity across individuals, **Nature Neuroscience** 2016/12/05/online Disponível em: <<http://www.nature.com/neuro/journal/vaop/ncurrent/abs/nn.4450.html#supplementary-information>> Acesso em: 20 Dez. 2016

CHION, Michel. **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Paidós, 1993

- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte, MG: UFMG, 2004
- COMPAGNON, Antonio. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** Trad. de Nilson Moulin Louzada. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 1989
- COSTA, Larissa. **Audiodescrição em filmes: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção.** 2014. 281 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012057_2014_cap_2.pdf> Acesso em 10 Nov. 2015
- CREPALDI, Danielle Carvalho. **O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920).** XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 a 10 de junho de 2016
- DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- DELEUZE, Giles. **Cinema 1: a imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. **Cinema 2: A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990
- _____. **Francis Bacon: A Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007
- DELEUZE, Giles.; GUATARI, Felix. **O que é filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992
- _____. **Mil Platôs - Volume 4.** São Paulo : Editora 34, 1997
- DEWEY, John. **Arte como experiência.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- DINIZ, Debora. Deficiência, direitos humanos e justiça. In: **Revista internacional de Direitos Humanos: São Paulo**;v.6, n.11, 2009
- DOS REIS FILHO, Osmar Gonçalves. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea - **Visualidades**, [S.l.], v. 10, n. 2, set. 2013. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/26551>>. Acesso em: 23 jul. 2016
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**, trad. de Roberto Figurelli, 3° ed. São Paulo, Perspectiva, 1998
- ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva (Debates; 4),2008
- FAUSTO NETO, Antônio. As bordas da circulação. In: **Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política.** V.10, n. 20, 2010. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Neto.pdf> Acesso em 04 24 ABr. 2015

FELINTO, Eric **Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema-** A ‘matéria’ do filme e o corpo do espectador.” *Flusser Studies*. November 2010. 10, p.1-22, 2010. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyroteuthis.pdf>> Acesso em: 20 Ago,2015

FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class?**The Authority of Interpretive Communities,Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989. Disponível em: <<http://www.english.unt.edu/~simpkins/Fish%20Acceptable.pdf>> Acesso em: 24 Abr. 2015

FLUSSER, Vilém, **A Arte: O Belo e o Agradável**. Tradução feita em 2011 por Rachel Cecília de Oliveira Costa, para uso acadêmico, a partir do arquivo original L’art: Le beau e le jolie (gentilmente cedido pelo Vilem Flusser Archive), 2011. Disponível em: : <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/a_arte.pdf> Acesso em: 30 out. 2015

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes, 2010

FRANÇA, VeraSujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: Guimarães, C.; França, V. (Org.). **Na mídia, na rua : narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRESNO, Nazaret.**Is a Picture Worth a Thousand Words?** The Role of Memory in Audio Description. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/home>>

FRYER, Louise. Touching words is not enough: How visual experience influences haptic–auditory associations in the “Bouba–Kiki” effect. **Cognition** 132(2):164–173 · Ago. 2014Disponível em: <<https://www.researchgate.net/home>>

FRYER, Louise; FREEMAN, Jonathan. Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame, **Perspectives: Studies in Translatology**, 2012 Disponível em:<<https://www.researchgate.net/home>> Acesso em 25 Ago. 2016

_____. **Visual impairment and presence:** measuring the effect of audio description.Proceedings of the 2013 Inputs-Outputs Conference: An Interdisciplinary Conference on Engagement in HCI and Performance. New York, USA: ACM, article n° 4, 2013. Disponível em:<<https://www.researchgate.net/home>> Acesso em 25 Ago. 2016

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2003

GUIMARÃES, Cesar. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: Guimarães, C. et al. (Org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

GUIMARÃES, Cesar. O que é uma comunidade de cinema?. **Revista ECO-Pós**, 18(1), 45-56., 2015

GUIMARÃES, Cesar, LEAL, Bruno Experiência estética e experiência mediada. **Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro, 2008

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

_____. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2000. Disponível em <<http://www.culturaegero.com.br/download/hall.pdf>> Acesso em 20 Ago. 2015

HARVEY, David. O espaço como palavra chave. *GEOgraphia*, Vol. 14, No 28 , 2012

IBGE. **Censo Demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/default_caracteristicas_religiao_deficiencia.shtm> Acesso em: 16 Abr. 2015

IDE, Danilo Sergio. Cinema, psicanálise; espectador, analista: campo, contracampo. **Ide (São Paulo)**, São Paulo , v. 31, n. 47, p. 105-109, dez. 2008 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200019&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 jan. 2016

ISER, Wolfgang. **O Atoda Leitura: umateoriadoefeito estético**. Trad. de Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996

JANELA da alma. CARVALHO, Walter; JARDIM, João. Brasil, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>> Acesso em: 13 Fev. 2016

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAUSS Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática (Série Temas, v.36), 1994

JESUS, Eduardo Antonio. Um piscar de Olhos: experiência estética e vida cotidiana. **Encontro Anual de Compós**, XXIII, Anais... Pará, 2014

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 2007

JOSGRILBERG, Fabio. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a pesquisa em comunicação. **Revista Fronteiras 3**: 223-232, 2006. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6137/3312>. Acesso em 29/09/2010>

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2 ed. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

_____. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. In: Col. Os Pensadores. Abril Cultural. São Paulo, 1980

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papyrus, 1999

_____. **A Invenção na Ponta dos Dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual**. Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 69-90, 2007

- KRISTEVA, Julia. Elipse sobre o fragor e a sedução especular. In: METZ, Cristian.; KRISTEVA, Julia; GUATARI, Felix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e cinema**. São Paulo, Global Editora e distribuidora Ltda., 1980
- LANT, Antonia. Haptical Cinema. **October**, vol. 74, Fall, p. 45–73, 1995
- LÉVINAS, Emmanuel. Entre Nós. **Ensaio sobre alteridade**. 3 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005
- LIMA, João Gabriel; BATISTA, Luis Antônio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walther Benjamin. In: **Princípios Revista de Filosofia**, v.20, n.33, jan/jun., 2013 Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/33P-449-484.pdf>> Acesso em: 12 Jun. 2016
- LIMA, Francisco José de; LIMA, Rosângela Aparecida Ferreira. O áudio-descritor em eventos educacionais e científicos: orientações para uma áudio-descrição simultânea. In **Revista Brasileira de Tradução Visual**, Vol. 16, Nº 16, 2013.
- MACHADO, Isabel Pitta Ribeiro. **A parte invisível do olhar**- audiodescrição no cinema : a constituição das imagens por meio das palavras - uma possibilidade de educação visual para a pessoa com deficiência visual no cinema. 2015. 226 f. Dissertação (mestrado) - Programam de Pós-graduação em multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000960175&opt=2>> Acesso em: 12 Ago. 2016
- MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. **Revista Famecos**, v. 1, n. 8, 2009
- MAGNANI, Mônica. Roteirizar, gravar, editar: os efeitos da edição sobre os filmes audiodescritos exibidos na TV brasileira In: CARPES, Daiana Stockey (org.) **Audiodescrição: práticas e reflexões [recurso eletrônico]** /Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/Anita/Downloads/Livro%20Audiodescri%C3%A7%C3%A3o-pr%C3%A1ticas-e-reflex%C3%B5es.pdf>> Acesso em 12 Out. 2016
- MARQUES, Ângela C. S; ROCHA, Simone Maria. A produção de sentidos nos contextos de recepção: em foco o grupo focal. In: **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v.8, n.1, p.38-53, 2006
- MARTIN-BARBERO, Jesus, **Ofício de Cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004
- MASCARENHAS, R. O. . A narrativa audiovisual recriada na audiodescrição: uma proposta de tradução para a minissérie policial Luna Caliente. In: Vera Lúcia Santiago Araújo; Marisa Ferreira Aderaldo. (Org.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. 1ed. Curitiba: Editora CRV, 2013, v. 1, p. 185-200
- MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. UFMG, 1997
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Editorial Psy II, 1995

MAYER, Flavia Affonso. **Imagem como símbolo acústico: a semiótica aplicada à prática da audiodescrição.** 2012. 145f . Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012 Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_MayerFA_1.pdf>. Acesso em: 25 Abr. 2015

MAYER, Flavia Affonso; PINTO, Julio. O deficiente visual e a interpretação de imagens. In: **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista.** 1º semestre, 2013 . Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/65>>. Acesso em: 02 fev. 2015

MAZUR, Agnieszka; CHMIEL, Iwona. **Towards common European audio description guidelines: Results of the Pear Tree Project** Article in Perspectives Studies in Translatology · Mar. 2012. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/home>> Acesso em 25 Ago. 2016

MEINERZ, Andrea. **Concepção de experiência em Walter Benjamin.** 2008. Dissertação (Mestrado) - Program ade Pós-graduação em Filosofia- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008 Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15305/000677160.pdf?sequence=1>> acesso em 16 Jun. 2015

MERLEAU-PONTY, Maurice **Fenomenologia da percepção** -trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura , 2 ed., São Paulo :Martins Fontes, 1999

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução de Jean Claude Bernardet. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972 (Coleção Debates, 54)

MIANES, Felipe Leão. (2015) **Marcas de identificação em narrativas autobiográficas de pessoas com deficiência visual.** 2015. 180 f. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115958>> Acesso em: 14 Out. 2016

MORAES, Marcia. Modos de intervir com jovens deficientes visuais: dois estudos de caso. **Psicol. esc. educ.**, Campinas , v. 11, n. 2, p. 311-322, dez. 2007 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-85572007000200010&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 21 Set. 2015

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Tradução de Antonio-Pedro Vasconcelos, Lisboa: Moraes editores, 1970.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983

MUNSTERBERG, Hugo. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983

NÓBREGA, Terezinha. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, v.13, n 2, pp.141-148., 2008 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>> Acesso em: 23 set. 2015

OCHAITA, Esperanza; ROSA, Alberto. Percepção, ação e conhecimento nas crianças cegas. In: COLL, César; PALACIOS, Jesús; MARCHESI, Álvaro (org.)

Desenvolvimento psicológico e educação: necessidades educativas especiais e aprendizagem escolar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. v.3, p.183-197

OLIVEIRA JUNIOR, Juarez Nunes; PRAXEDES FILHO, Pedro Henrique Lima. A (não)neutralidade em roteiros de audiodescrição-ad de filmes de curta-metragem via sistema de avaliatividade. In: CARPES, Daiana Stockey (org.) **Audiodescrição: práticas e reflexões [recurso eletrônico]** /Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Anita/Downloads/Livro%20Audiodescri%C3%A7%C3%A3o-pr%C3%A1ticas-e-reflex%C3%B5es.pdf> Acesso em 12 Out. 2016

PASQUALOTTO, Achille; LAM, Jade; S. Y.. PROULX, Michael (2013). Congenital blindness improves semantic and episodic memory. **Behav. Brain Res.** 244, 162–165. 2013 doi: 10.1016/j.bbr.2013.02.005 Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016643281300079X> Acesso em 16 Ago. 2016

PASQUALOTTO, Achille et al. Visual experience facilitates allocentric spatial representation. **Behav. Brain Res.** 2013;236:175–9. Disponível em : <http://research.gold.ac.uk/11163/1/2012_Pasqualotto_etal_Visual_experience.pdf> Acesso em 16 Ago. 2016

PEREIRA, Marcos Vilela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-Posições, Campinas**, v. 23, n. 1, p. 183-198, Abr. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072012000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27 Ago. 2015

PEIRCE, Charles Sandres. **Collected papers.** v. 1-6 editado por C. Hartshorne & Paul Weiss; v 7-8 editado por A. W. Burks. Cambridge, Mass; Harvard University Press, 1933- 1978.

PIGNATARI, Decio. **O que é comunicação poética.** 8 ed. , Cotia: Ateliê editorial, 2005

PINTO, Julio Cesar Machado. **1, 2, 3 da Semiótica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995

_____. Um ethos imagético? **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 41-48, jun. 2009

_____. Logos sensorial: tempo e sensação na contemporaneidade. In: **Conferência para a abertura do semestre letivo do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia.**2010. Salvador. Disponível em:<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/4859/360>Acesso em 12 Out. 2015

_____. Da atualidade do pensamento de Peirce. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, 42(43), 2015. p.183-193. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/97462>Acesso em 12 Out. 2015

PIRES,Eloiza Gurgel Experiência e linguagem em Walter Benjamin. **Educ. Pesqui., São Paulo**, v. 40, n. 3, p. 813-828, Set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022014000300015&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 04 Jun.. 2016

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

POR que civilizações antigas não reconheciam a cor azul? BBC Brasil, 22 fev. 2016. BBC Mundo. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160221_civilizacoes_antigas_cor_azul_rb> Acesso em : 05 Mar 2016

RADWAY, Janice. Interpretive Communities and Variable Literacies: The Functions of Romance Reading”. In: GUREVITCH, Michael; LEVY, Mark (eds) **Mass Communication Review Yearbook**, vol. 5, Beverly Hills: Sage, 1985

RAMOS, Marina Caro. **El impacto emocional de la audiodescripción**. 2013. 335 f. Tese (Doutorado) - Universidad de Murcia, 2013

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**, São Paulo: editora 34, 2005

_____. **As distâncias do cinema**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

_____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

REMAEL, Aline. **For the use of sound**. Film sound analysis in audio description. Montl. n. 4, 2012. Disponível em: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26950/1/MonTI_04_12.pdf> Acesso em: 26 Out. 2016

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução: a questão da equivalência**. Aia, São Paulo, v.44, n.esp, p.89-98,2000.

ROHMER, Eric. **A ideia e a hélice**, 1984. Recuperado a partir de : <<https://memoriaeidentidade.wordpress.com/2012/06/09/a-helice-e-a-ideia-por-eric-rohmer/>>

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das letras, 2007

_____. **O olhar da mente**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. **Um antropólogo em Marte**. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SALGADO, Tiago Barcelos Pereira. A constante experiência do self: aproximações conceituais entre Dewey e Mead. **Verso e Reverso**, XXVI(62):83-91, maio-agosto 2012. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.62.03>>. Acesso em: 13 Set. 2015

SANTOS, Marcelo. Por uma nova ética audiodescritiva: a recriação como procedimento. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (3): 222-234, Set./Dez. 2015.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: Construindo uma sociedade para todos**. 7. ed. Rio de Janeiro: 2006.

SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrado. São Paulo: Editora UNESP, 2001

SEOANE, Alexandra Frazão. **A priorização de informação em roteiros de audiodescrição: o que o rastreamento ocular nos tem a dizer?** 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará, 2012

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.

SOUZA, Maria Luíza Rodrigues. Modos de ver e viver o cinema etnografia da recepção fílmica e seus desafios. In: **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)**. Ano 3. Ed. 5, Janeiro/Junho 2014. Disponível em <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/LIVRE_3_MariaLuizaRodriguesSouza_final.pdf> Acesso em 20 Ago. 2015

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o sulbaterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

TURNER, G. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997

VERCAUTEREN, Gert. **The audio description of space in film**. A narratological approach to content selection in AD. Paper presented at the international conference *Emerging Topics in Translation and Interpreting*, Trieste, 16-18 June 2010. Disponível em: <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/59986>> Acesso em: 28 Set. 2016

VERGARA-NUNES, Elton. **Audiodescrição didática**. 2016. 412p. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016

VIEIRA JR., Erly. Por uma exploração sensória e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica no cinema contemporâneo. Porto Alegre: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219- 1240, set.-dez, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fadir/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15919>> Acesso em: 13 Nov.. 2015

VIGATA, Helena Santiago **A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas: uma análise pragmaticista**. 2016, 313 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20397/1/2016_HelenaSantiagoVigata.pdf> Acesso em: 03 Jan, 2017

VILARONGA, Iracema. **O Potencial formativo do cinema e a audiodescrição: olhares cegos**. Dissertação (Mestrado), 2010, 146 f.- Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade - Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em:

<http://www.cdi.uneb.br/pdfs/educacao/2010/iracema_vilaronga_rodrigues.pdf> Acesso em: 23 Ago.2016

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **A formação social da mente**. 2º ed. brasileira. São Paulo, Martins Fontes, 1988

WATANABE M et al. (2011) Attention but not awareness modulates the BOLD signal in the human V1 during binocular suppression. **Science** 334:829–831,2011.

doi:10.1126/science.1203161, pmid:22076381. Disponível em:

<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22076381>> Acesso em: 25 Nov. 2015

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000 (Col. Os Pensadores)

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000

ANEXO A

QUESTIONÁRIO DE PERFIL E HÁBITOS DOS PARTICIPANTES

Participante A

1- Idade: 39

2-Tipo de deficiência/época em que ocorreu: Perdeu a visão aos 12 anos. Enxerga luz e vultos.

3- Estudou em escola regular? Fez ou está fazendo faculdade? Primeiro estudou no Instituto S. Rafael e depois em escola regular. Tem formação em administração pública.

4- Trabalha? Onde e com o quê? Funcionário da Biblioteca.

5- Mora em qual bairro/região/cidade? BH,Pe Eustáquio.

6- Costuma fazer programas culturais? Sim, shows, teatro, cinema, ocasionalmente,e museus quando têm acessibilidade.

7- Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa? Pouco. Gosta de Fórmula 1 e do programa Arrumação.

8- Costuma usar computador? Usa redes sociais? Sim, para trabalho e lazer. Pouco Facebook. Usa Whatsapp

9- Gosta de Cinema? Que tipo de filme? Sim. Ação , aventura e terror.

10- Onde costuma assistir? Netflix- filmes e séries.

11- Alguém costuma fazer AD informal pra você, quando está assistindo um filme, quando está em algum evento? Às vezes.

Participante B

1- Idade:32

2- Tipo de deficiência/época em que ocorreu: Perdeu a visão aos 9/10 anos

3- Estudou em escola regular? Fez ou está fazendo faculdade? Escola regular. Está terminando a graduação na UNI-BH. Quer continuar estudos em Jornalismo Cultural.

4- Trabalha? Onde e com o que? Não, está procurando emprego.

5- Mora em qual bairro/região/cidade? BH,Sta Tereza.

6- Costuma fazer programas culturais? Sim, teatro e shows. Sente mais falta da AD no Cinema.

7- Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa? Sim. Novela e jornal.

8- Costuma usar computador? Usa redes sociais? Sim. Tem Facebook

9- Gosta de Cinema? Que tipo de filme? Sim. Nacional (não especificou gênero)..

10- Onde costuma assistir? Computador (normalmente sem AD)

11- Alguém costuma fazer AD informal para você, quando está assistindo um filme, quando está em algum evento? Ocasionalmente, o pai.

Participante C

1- Idade:31

2- Tipo de deficiência/época em que ocorreu: Baixa visão devido a catarata. Não enxerga de um olho.

3- Estudou em escola regular? Fez ou está fazendo faculdade? Estusou em escola regular. Está terminando a graduação em Direito.

4- Trabalha? Onde e com o que? Não.

5- Mora em qual bairroq/região/cidade? BH, Pe Eustáquio.

6- Costuma fazer programas culturais? Sim, teatro, cinema e shows. Sente mais falta da AD em expos..

7- Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa? Não.

8- Costuma usar computador? Usa redes sociais. Sim. Tem Facebook e Whatsapp.

9- **Gosta de Cinema? Que tipo de filme?** Sim. Comédia e ação. Suspense só com AD.

10- **Onde costuma assistir?** Netflix e Youtube.

11- **Alguém costuma fazer AD informal para você, quando está assistindo um filme, quando está em algum evento?** Não.

Participante D

1- **Idade:**30

2- **Tipo de deficiência/época em que ocorreu:** Cegueira congênita.

3- **Estudou em escola regular? Fez ou está fazendo faculdade?** Estudou no Instituto S. Rafael e depois em Escola regular. Está terminando a graduação em Letras.

4- **Trabalha? Com o que?** Sim, é servidor público no TJ MG.

5- **Mora em qual bairro/região/cidade?** BH, Nova Gameleira.

6- **Costuma fazer programas culturais?** Sim, teatro, concertos, exposição e cinema .

7- **Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa?** Não.

8- **Costuma usar computador? Usa redes sociais?** Sim. Tem Facebook e Whataspp.

9- **Gosta de Cinema? Que tipo de filme?** Sim. Tem gosto eclético (gosta de suspense, ação, aventura, romance). Gosta de um enredo que prenda a atenção.

10- **Onde costuma assistir?** Netflix e no Cinema, quando um amigo convida.

11- **Alguém costuma fazer uma AD informal para você, quando está assistindo um filme, quando está em algum evento?** Várias. Algumas, com muita sensibilidade, descrevem até obras de arte.

Participante E

1- **Idade:** 32

2- **Tipo de deficiência/época em que ocorreu:** Cego congênito

3- **Estudou em escola regular? Fez ou tá fazendo faculdade?** Estudou em escola regular. Tem graduação em Letras.

4- **Trabalha? Com o que?** É Professor de Informática.

5- **Mora em qual bairro/região/cidade?** Sarzedo

6- **Costuma fazer programas culturais?** Pouco. Reclamou das visitas agendadas nos locais, que dão pouca autonomia ao visitante.

7- **Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa?** Sim. Jornal. Ouve muita música.

8- **Costuma usar computador? Usa redes sociais?** Bastante. Tem Facebook.

9- **Gosta de Cinema? Que tipo de filme?** Sim, mas assiste pouco.

10- **Onde costuma assistir?** Biblioteca.

11- **Tem alguém que costuma fazer uma AD informal pra você, quando tá assistindo um filme, quando vão em algum evento?** Às vezes. Ocasionalmente, vai ao cinema com uma turma de pessoas com deficiência visual.

Participante F

1- **Idade:**41

2- **Tipo de deficiência/época em que ocorreu:** Retinose pigmentar. Percebe luz.

3- **Estudou em escola regular? Fez ou está fazendo faculdade?** Estudou em escola regular. Tem Graduação em Psicologia.

4- **Trabalha? Com o que?** Sim, no Setor de Inclusão da Pref. De Nova Lima.

5- **Mora em qual bairro?** Sta Tereza.

6- **Costuma fazer programas culturais?** Pouco. Também reclamou dos horários agendados de visita.

7- **Tem o hábito de assistir TV? Que tipo de programa?** Sim. Jornal, documentários da Nat Geo.

8- Costuma usar computador? Usa redes sociais? Sim. Tem Facebook, mas usa pouco.

9- Gosta de Cinema? Que tipo de filme? Sim, mas assiste pouco. Diz que prefere ir ao Cinema do que assistir a filmes em casa.

10- Onde costuma assistir? Biblioteca.

11- Tem alguém que costuma fazer uma AD informal pra você, quando tá assistindo um filme, quando vão em algum evento? Não. O irmão eventualmente faz descrições, mas não gosta da atividade.

ANEXO B

TRANSCRIÇÃO DOS DEBATES PÓS-EXIBIÇÕES

1ª EXIBIÇÃO - 23/11/2016

Pessoas presentes: P (pesquisadora), A, B, C (espectadores com deficiência visual), e X (espectadora vidente)

Filmes: *Seu Arlindo foi a loucura*, *Hotel Farrapos*

Transcrição do 1º debate - *Seu Arlindo foi à loucura*

1- P- O que vocês acharam do filme?

B- Legal.

2- P- Se saindo daqui, vocês encontrassem um amigo, parente, namorado/namorada, essa pessoa perguntasse o que vocês tavam fazendo e vocês dissessem que estavam vendo um filme: como vocês fariam do filme para essa pessoa ?

B- Fala aí, A. Eu já falei, agora é sua vez.

A- Falaria que é um filme com audiodescrição, que fala sobre a vida de uma família, em uma festa.

C- Mas tem mais né? Parece que o homem tá meio debilitado, ele é surdo, tem um andador... E a mulher ainda tá mais conservada e tal. Eu acho que ele se sente um pouco mal por isso. Ele queria dançar com ela, e não podia dançar, porque tá debilitado...

B- E ele tem ciúme dela

C- Ela tá mais forte e tal, e ele ainda tem ciúme dela.

P- Vocês recomendariam esse filme para um amigo com deficiência visual ?

B e C- Sim.

3- P- Vocês acham que essa é uma história possível de acontecer? Possível de acontecer com gente conhecida ou na família de vocês ?

B- Claro.

C- Evidente

P- E vocês acham que os personagens são realistas, parecem pessoas reais?

C- Certamente.

X- Até pelo contexto familiar.

B- Isso, a questão dos dilemas familiares.

4- P- O filme tocou vocês de alguma forma? Despertou alguma sensação, emoção? Fez vocês lembrarem de alguma coisa?

C- Se a gente conseguir chegar nesse tempo de casamento sentindo ciúme, a gente tá bem.

B- Eu não sei quanto tempo eles tem de casados.

C- Tem 50.

B- Eles tem 50? Eu tava achando que fosse aniversário do pai , não tava entendendo. Pois é, me fez lembrar dos meus tios, eles tem 61 anos de casados.

C- A minha vó acho que tem isso também, Só que a minha vó e a meu vô brigam até hoje.

B- O tio X e a tia Y já passaram dessa fase. Apesar de que quando minha prima foi deixar a mulher dele em casa, meu tio tava esperando por ela. Pra você ver como é que é. A paixão existe até hoje. Acho lindo isso.

5- P- Alguma coisa chamou a atenção de vocês? Ou causou algum estranhamento ou alguma dúvida ?

B- Ainda nos créditos, a audiodescritora falou uma coisa que eu não entendi. Pode até parecer uma idiotice, mas ele disse que o Mauro Mendonça é um senhor corpulento. Não entendi. E teve uma questão que falou da madeira, não sei se era do armário ou da mesa, mas falou uma coisa que eu não entendi também.

C- Aquela parte que ele imaginou que tava matando o cara, deu pra entender que ele tava imaginando ?

B-Eu pensava que ele tinha acertado o cara de verdade. Tanto que quando mudou de cena eu falei: ué, ele não vai ser punido, não ?

C- É que essa parte, pela audiodescrição, não deu pra entender que... não falou que depois que... Que quando tá assim, a gente não pode saber mesmo que ele tá sonhando...

B: ...que é um sonho

C: ... mas depois que ele ficou na mesa, ficou assim: ele matou ou não matou ? Na audiodescrição não deu pra saber se era real ou era um sonho.

B- Eu pensei que fosse real, não sei do A. E aí, A?

P- E aí, A, você entendeu alguma coisa diferente?

A- Eu tô mais com a C. Não deu pra entender se era sonho.

B- Eu também.

C- Pela audiodescrição, não dava pra saber. Quando ele voltava pra mesa, e aí, matou ou não matou ?

B- Ele apunhalou pelas costas, mas logo em seguida já volta pra mesa. Como assim ?

P- Vocês lembram que ela fala que as imagens ficam em preto e branco e depois coloridas? Um pouco antes dessa cena, ela fala “As imagens se alternam”. (*todos concordam*⁷¹)

C-Eu imaginei que fosse uma coisa real e uma coisa imaginária. Mas aí voltou pra parte dele sentado na mesa e aí tipo: matou ou não matou ?

B- Era ilusão ou não era?

C- Eu imaginei que ele não tentou matar, porque tava com dificuldade de andar, né? E tava falando que ele tava andando. Então eu pensei ele não matou. E depois dele ter ido na cozinha pra buscar a outra faca. Então aquela faca não dava pra matar... Eu imaginei que ele ia voltar pra matar com a outra faca, mas aí ele foi cortar as roupas.

C- Teve umas coisas que não deu pra entender também porque a audiodescrição falava junto com eles.

B- É, isso eu acho ruim.

6- P- Deu pra perceber bem onde as cenas se passam?

C- Numa festa.

B- Numa casa. Na casa dela, deles.

P- E como vocês imaginam a casa?

C- Uma casa normal, né?

B- Talvez seja um salão.

C- Parece que é uma casa normal, uma casa grande, né não ?

7- P- E quanto tempo dura a história? Quanto tempo se passa, do começo ao final?

B- Eu não pensei nisso não. Acho que é tudo no dia da festa.

P- E as cenas estão numa ordem certa: passado, presente, futuro? É um tempo linear?

B- Sim, tempo contínuo.

8- P-E vocês conseguem formar uma imagem de cada cena? Se a tela fosse uma caixa, em que as coisas e pessoas ficam dentro: em cada cena, vocês conseguem imaginar como as pessoas ficam dispostas dentro dessa caixa?

B- Sei lá.

9- P-Agora eu vou dar alguns exemplos da audiodescrição e queria saber o que vocês acharam do vocabulário e do jeito de organizar cada frase. A primeira é logo no começo e é assim:

9.1- P- “De dentro do armário, a câmera focaliza Benê sorridente”. Se você pensar que a ordem padrão da frase é sujeito- verbo-objeto, essa aqui já tem alguma coisa diferente porque

⁷¹Observações sobre o comportamento dos participantes e esclarecimentos a respeito da AD ou do filme estão em itálico e entre parênteses.

começa com a localização. Além disso, ela fala da câmera. Fala que a câmera focaliza Benê. O que vocês acham disso? Esse jeito de falar deixa mais claro? Ou incomoda vocês?

9-1 B- Não sei, acho que não incomoda.

C- É, também não.

9.2 P- A outra parte é logo no início da festa. Ela fala “Close numa carne sendo cortada” e “Bebida enchendo um copo”

C- Bebida enchendo um copo você vê que é bebida enchendo um copo. É igual gargalhada. Nem precisava ter falado (*C chegou atrasada e não assistiu a essa cena*).

B- Bebida enchendo um copo a gente ouve.

A- Eu acho estranho porque a bebida sozinha não vai encher um copo.

B- É, é meio esquisito.

P- Por que vocês acham que foi falado desse jeito?

A- Não sei, talvez foi mal formulada essa frase. Uma pessoa coloca bebida em um copo. De repente quem tava enchendo nem era tão importante assim.

C- Mas tava aparecendo quem tava enchendo o copo? Porque as vezes só aparece o copo e alguém botando cerveja lá mas não mostra quem.

P: A cena era assim: de perto, a garrafa sendo inclinada e enchendo um copo.

C- Acho que, como não mostra, podia dizer: alguém enche o copo de bebida.

B- É, porque bebida enchendo um copo não dá.

C- E as vezes pelo barulho que faz nem precisa dizer.

B- Mas não fez barulho.

P- Tinha outros barulhos nessa hora?

A- É, essa hora eu não percebi esse som.

B- É, tava na festa.

A- Teve uma coisa que achei desnecessária... foi quando ela fala que a filha dá um beijo no pai. Deu pra perceber sem audiodescrição. Agora quando o namorado acho que beija a mão da mãe, é interessante falar. Você esta ouvindo o som do beijo, mas não sabe se é a mão ou o rosto que ele tá beijando.

9.3 - P- E a outra é: “Imagem das pernas de Lucas debaixo da mesa”?

B- Eu fiquei em dúvida de quem era esse Lucas. Depois que eu descobri que era o neto que ela tava procurando. Acho que eu não prestei atenção.

P- O que vocês acham da palavra imagem aqui ?

B- Tem cena que aparece só o pé ou a perna do personagem.

C- Pelo jeito, mostrou só as pernas dela.

10- P- Agora , outros exemplos. Várias vezes eles usaram adjetivos. “Benê e Arlindo trocam olhares preocupados”, “Arlindo impaciente” , “Ela vira-se para ele e abaixa os olhos, chateada”. E tem horas que eles descrevem mais, como em “Silvio grita no ouvido de Arlindo, que vira pra trás e olha pra cima, comprime os lábios”. O que vocês preferem?

C- Quando uma pessoa olha pra outra, vocês conseguem saber o tipo de olhar com que ela olha?

P: Muitas vezes sim.

C: Isso pra gente é estranho. Você fala que ela olhou assim quando poderia ter olhado de outro jeito.

B- Tinha que ter mostrado pelo menos um sentimento.

C- A gente não sabe como funciona isso. Se eu olhar pra você com uma cara, você vai ver que eu tô de um jeito, você vai ver. Então a gente acha que você tá sugestionando. Mas, na verdade , qualquer um que tivesse olhando ele olhar daquele jeito, ia falar aquilo? A gente sempre acha que você tá colocando o seu modo de pensar. (*b concorda*). É meio complicado.

P- Acho que nesse caso sim, mas sim, sempre existe o risco de interpretar demais, de um jeito muito pessoal.

P-Tem uma hora em que ela fala que a Benê “Faz um gesto de impaciência”. Quando tá dançando com o Silvio. Vocês imaginam que gesto é esse ?

C- Não.

B- A gente tenta , mas conseguir imaginar...

C- Sei lá, talvez ela tivesse botado um dente no outro...

B- Tipo rangendo os dentes, tipo bruxismo, sabe ? (*range os dentes*)

C- Não sei, não faço a mínima. Tem gente que quando tá impaciente bate as pernas, come muito...

B- Bate o sapato no chão (*faz o movimento*).

C- Agora o dela, qual foi eu não consigo saber.

P- Depois eu mostro como é o gesto.

(*A questão 11 foi discutida anteriormente e não foi colocada novamente- “Na cena onde se diz “As imagens se alternam”, no caso entre preto e branco e colorido, o que pode significar essa alternância?”*)

12- P- O que vocês acharam da Introdução?

B- Minha maior curiosidade foi a questão do corpulento.

A- Eu achei desnecessário. Num curta, até que deu pra fazer sem interferir muito no tempo do filme, mas se vc pega um longa aí de 1:30, 1:40 e vc vai fazer uma sinopse do filme e descrever todos os personagens, vai ficar mto grande.

C- E você também esquece, né, como q é cada personagem? Até q fala td, vc já esqueceu como q era o primeiro. (*B concorda*) Era melhor falar assim: ele é loiro, tem cabelo branco, alguma coisa assim, que vc vai lembrar dele com uma característica mais marcante.

A- Mas à medida em que eles vão aparecendo, vai se fazendo essa descrição. Mas antes do filme, não sei, pra mim não...

B- Mas só uma curiosidade: o que é corpulento, gente ?

P- Um jeito mais simpático de dizer gordo (*risos*)

X : Pode ser um corpo lento também.

B: Eu pensei nisso...

P: Na verdade, é diferente de gordo. Geralmente, é uma pessoa alta e mais forte.

C: Acho que como essa coisa da audiodescrição é nova, e a gente não prestava atenção, acho que até essas coisas os deficientes mesmo vão conhecendo uma pessoa e começando a imaginar essas coisas...

B: Vou chegar pro meu pai e perguntar assim pai, você é corpulento?

A: As vezes quando os audiodescritores estão fazendo o roteiro, eles usam termos que não são familiares pras pessoas que não enxergam, porque isso é muito do mundo...

B: ...visual.

A: ... das pessoas videntes. Não é muito do mundo do cego. Por exemplo, cabelo chanel: muitas vezes, uma pessoa que não enxerga não sabe como é um cabelo chanel.

B: Falou da madeira lá, madeira não sei o que... A gente não sabe como é essa madeira. A gente já sentiu a madeira.

A: Tem umas referências utilizadas que pro cego que não..

B: ... que nunca enxergou.

A: Quando você convive com muita gente que enxerga, tem alguns termos que são utilizados que você consegue identificar. Mas quando é um cego que não convive muito com pessoas que enxergam, e isso tem muito, as vezes a pessoa não vai saber muita coisa...

C: Cabelo chanel é a mesma coisa que cacheado?

X: É curtinho e reto.

P: É mais ou menos no mesmo comprimento do seu.

X: É igual o meu.

C: Não é melhor falar cabelo curto então?

- A: Pode falar cabelo curto, tipo chanel.
 C: Então era melhor ter falado só cabelo curto.
 C: Chanel entende que é um liso né?
 X: Geralmente é liso.
 B: Mas chanel não tem aquilo de...
 C: ...não tem a ponta maior, mais comprida?
 P: Tem esse também, mas pode ser todo do mesmo comprimento.
 C: Mas eu acho que se falasse só cabelo curto, tava bom.
 B: Tá ótimo!
 P: Mas tem uma coisa: chanel costuma ser um corte mais clássico.
 X: É, já faz uma construção da imagem, né?
 P: Ela (personagem) não tem o cabelo todo repicado, assimétrico...
 C: Mas se você não tiver a referência do cabelo chanel, vai continuar sem saber que ela é uma pessoa mais clássica. Aí não adianta.
 X: Igual o meu, é clássico.
 B: É, né? Sei (*risos*).
 C: Ô B, você entendeu que ela é clássica, né ?
 B: Super. Deu até vergonha de conviver com ela, já que a gente não é clássica. (RISOS).
 P: Vocês acham que tinha alguma imagem na hora da introdução?
 A: Acho que talvez tivesse passando aqueles créditos iniciais, que passam no começo do filme.
 B: É, acho que era isso.
 A: Talvez sim... ou não.
 P: Não era isso.
 A: Não imaginei nada que tivesse passando.
 P: Na verdade, tava passando fotos dos personagens do filme. Na hora da descrição, aparecia a foto de cada personagem.
 X: Em filmes no cinema, às vezes no final aparecem fotos com legenda. Mas aí, é uma opção, não te impede de iniciar o filme. Você pode sair e ir embora ou ficar lá descobrindo quem que é cada um no final.
- 13-** P- O que vocês acharam da locução, da voz da locutora?
 C- A voz é ótima
 B- A voz é boa. A audiodescritora é paulista, né?
 P- É.
 B- Eu percebi pelo sotaque (*A audiodescritora tinha um leve sotaque*).
 P- Vocês acharam a voz agradável?
 C- Sim, ela é limpa, né?
 P- E a expressividade?
 B- Eu acho que manteve o foco.
 A- Não incomodou, então acho que foi boa. Eu vou mais por esse lado. Se não incomodou, é porque a pessoa fez o papel dela direitinho.
- 14-** P- E o que vocês acharam da quantidade de informação que tinha na AD?
 C- Acho que na parte que tinha muita informação, cortava a parte dos atores. Então a gente perdia...
 B- ... os detalhes.
 C- Algumas coisas que não iam fazer muita diferença no filme podiam ser cortadas para não perder esse tempo do filme.
 B- Pra não perder a história.
 X- Mas deve ser tão difícil entender o que é relevante e o que não é...

C- É, o que que faz parte do filme. E algumas coisas você consegue perceber. Você consegue perceber que eles estão dando gargalhada. Não precisava de falar.

B- Os exageros... A gargalhada, falar madeira não sei que...

P- De que madeira você está falando? É a madeira da parede?

B- Acho que é a madeira da porta do armário, eu não sei direito.

C- Não é uma hora que ela sai da sala e vai pro quarto, e aí descreve um ambiente que tem um quadro na parede?

P- Ela fala sobre os lambris de madeira na parede.

B- Ah, então é isso.

X- Olha, ninguém sabia o que era “lambris”.

B e C- Que que é isso ?

B- A questão é essa. Pra quem não enxerga, madeira é madeira, e pronto e acabou.

P- Lambri é uma tábua de madeira estreita que você coloca na parede, não coloca no piso. É um tipo de revestimento.

C- Como eu tenho baixa visão, eu consegui perceber que a parede era escura, deve ser por isso, da madeira. Não era uma parede pintada.

B- Então, ao invés de falar lambri, por que não falou parede escura?

P- Você acha que não é importante falar que é de madeira?

B- Sim, madeira escura.

C- Pelo que eu entendi, o ambiente era mais escuro. Então falou

15- P- Vocês ficaram com a impressão que a AD deixou passar alguma coisa importante?

C- Acho que não.

B- A AD foi boa, mas atrapalhou algumas partes da história.

C- Deixou passar não no sentido de não descrever, mas de descrever demais.

E esse filme já era mais complicado porque tinha o barulho do fundo.

B- Da festa.

C- Tinha o barulho do fundo, o barulho dos personagens e o barulho da AD. Então teve hora que a gente não conseguiu ouvir o que eles estavam falando.

B- Tem esse filme no Youtube sem AD?

P- Sim, todos os filmes tem versões sem AD no Youtube.

B- Dá vontade de ver sem AD e com AD.

C- Eu acho que você não ia entender muita coisa. Aquela parte em que ela tá dançando, foi muito boa a AD. Se você fosse ver sem AD, você não ia saber que o cara chamou ela pra dançar, que o outro cara tava tentando levantar e não conseguiu.

B- É verdade.

C- Que ele foi na cozinha, pegou faca, cortou as roupas. Essas coisas sem AD...

B- A gente não ia saber não.

C- Eu nem ousaria assistir esse filme sem AD.

A- No próprio início do filme, que ela tá escolhendo o vestido pra festa e ele tá fazendo a barba..

C- A AD nesse filme é fundamental.

(Há uma interrupção, porque uma pequena parte da conversa não foi gravada).

A- Você pode não saber o que é lambri, mas você tá vendo o que tá lá. Se você não sabe o que é lambri, você vai ver o que tá sendo mostrado na cena.

C- E quando você vir essa madeira, você vai saber ; ah, eu vi isso ali no filme. Você vai saber que aquela madeira do filme é aquela que você viu. Só que como a gente não viu a madeira, nem sabe o que é, você não tem relação nenhuma, pra lembrar disso depois.

X- Aí se perde.

A- Agora aposto que se ela falasse: a parede é revestida de madeira, eu já teria uma noção. Existe parede revestida de azulejo, de madeira, eu saberia mais ou menos o que é...

C- E de cor escura. Aí, você conseguiria entender que o ambiente é escuro e que a parede é de madeira.

X- Esse teatro mesmo... é todo de madeira.

B- É de lambri?(*risos*)

B- Se for uma pessoa muito incomodada, ela nem consegue assistir mais o filme.

A- Existem pessoas com deficiência visual que vão saber o que é lambri também.

P- Dentro do nosso grupo, a gente fala que AD é uma negociação. A gente tem nosso consultor, e ele tem consciência de que ele tá falando por ele, das preferências dele, mas também tá falando por um grupo.

C- Mas ele sabe o que é lambri? (*Risos*)

P- Não sei . vou ter que perguntar pra ele.

C- Eu duvido que ele sabe.

A- E ele já enxergou também. Acho que ele perdeu a visão com 17 anos...

P- Um pouco mais cedo.

A- Então tem muita coisa que ele tem essa noção. Ao passo que pessoas que nunca enxergaram, não vão ter essa noção.

P- A gente tem que cobrir uma variedade muito grande de perfis. Tem que pensar em quem tem baixa visão, quem nasceu cego, quem nunca teve uma referência visual...

B- Quem já enxergou...

C- Acho que nesse sentido que A falou, que a parede é revestida de madeira, na cor escura, quem não sabe o que é lambri não ia sair perdendo. E quem sabe, não ia saber que tem mesmo, então não ia fazer diferença.

X- As vezes quem enxerga acha que vai trazer um elemento importante, pela cultura mesmo. Vou inserir um uma coisa aí, tipo o cabelo chanel, porque fica muito em voga, em filmes, mas não sei se na audiodescrição é o momento para isso.

A- Ela também falou: a menina tá com um vestido de alça, longo, no joelho.

Sei lá, acho que vestido longo não é no joelho. É no tornozelo.

B- Ficou esquisito.

A- A não ser que o parâmetro for o de hoje, né ? Aí, no joelho realmente já é muito longo.

B- Que horror.(*risos*)

P- Mas, pensando em coisas específicas: e a questão da câmera dentro do armário? A câmera tá dentro do armário, focalizando a Benê? Faz diferença saber isso?

B- Deu a impressão que ela tava dentro do armário.

A- Acho que isso não acrescenta nada pra gente.

B- Não tem nenhuma relevância.

C- Mas se faz parte do filme, também não perde, né?

A- Acho que não acrescenta nada pra gente saber qua a pessoa tá sendo filmada pelo ângulo de uma câmera. Pra mim, não acrescenta.

B- Pra mim, também não.

X- Será que isso sugere que ela tá sendo observada?

P- Pode ser. Isso é uma coisa que só perguntando pro diretor...

B- Quem é o diretor?

P- Raoni... esqueci o sobrenome. Depois eu falo para vocês.

P- Isso costuma ser uma questão importante no Cinema. Você mostra a pessoa de corpo inteiro, da cintura pra cima, só o rosto? Você mostra de cima, de baixo, de lado ? Nem sempre quer dizer alguma coisa específica. Pode ser uma questão de estilo.

A- De repente, em alguns casos é até interessante. Eu vi um filme uma vez, em que a pessoa falava que a cidade tava sendo filmada do alto. Isso eu acho relevante, saber que a filmagem que tá sendo feita da cidade é panorâmica, do alto.

B- E descendente, pra baixo.

A- Isso é interessante. E por exemplo, a câmera está focando o rosto da pessoa, talvez sim. Mas que ela tá sendo mostrada de dentro do armário, não sei.

C- Ou então, a pessoa tá filmando de fora da janela, ela filma a casa. Aí, também é importante. Você tá vendo que ela tá fora, filmando lá dentro. Dá um contexto.

Transcrição do 2º debate - *Hotel Farrapos*

1- P- Então, gente, o que vocês acharam?

B- Mais agitado que o outro.

C- É, mais agitado.

B- Muito mais agitado. No início, eu fiquei em dúvida: era animação ou não era?

P- Era.

B- O filme todo era desenho?

P- Sim.

2- P- Mesma pergunta: se um amigo viesse perguntar desse filme, o que vocês iriam falar dele ?

C- Um cara que veio para uma cidade grande, receber um pagamento...

B- Só que ele é do interior e fica perdido lá.

C- É, fica perdido, não consegue receber o pagamento e , como é feriado, não consegue voltar pra casa.

B- Ele não consegue trocar o cheque.

C- E aí vai contar como foram esses dias que ele ficou na cidade.

B- É.

P- Vocês recomendariam esse filme ?

C- Claro.

B- É legal, divertidíssimo

3- P- Vocês acham que um amigo poderia contar uma história assim pra vocês ?

B e C- Claro.

P- Os personagens são realistas?

B-Sim.

C- Hoje em dia, é mais difícil acontecer isso, né? Por causa da Internet. Mas é possível

B- Eu acho possível.

C- Dependendo do interior que a pessoa vem.

B- Ele é da fronteira do Rio Grande do Sul, né ? E foi pra capital. Então não conhece nada, não sabe andar lá.

C- E ele tá doido pra voltar pra casa.

B- E tem uma tal de Susana esperando ele (*Risos*).

4- P- O filme tocou vocês de alguma forma? Fez vocês lembrarem de alguma coisa?

C- A sensação de estar num lugar que você não conhece, com pessoas que você não conhece. Deve ser muito ruim, né?

P- E vocês tiveram a impressão que o filme é muito agitado, né?

B- Agitadíssimo.

C- Acho que talvez por ser desenho...

B- E falou todos os dias, né ?

C- Talvez seja uma história em quadrinho que passou pro filme, né ? Não sei. Mas é porque o filme é muito rápido. E se for devagar também, você...

5- P- Alguma coisa chamou atenção ? Alguma coisa deixou vocês em dúvida ? Ou que vocês acharam estranho ?

B- Não.

6- P- E onde as cenas se passam?

A- Porto Alegre.

B- Da rodoviária pro hotel...

B- Começa na rodoviária, aí ele liga, da rodoviária, vai pro escritório, falar com um advogado, com alguém lá, pra trocar o dinheiro. Depois vai pro banco, pro hotel. Às vezes, ele vai prum barzinho...

B- Pra praça.

C- Pra praça também.

7- X- Esse já dá pra saber o recorte de tempo, né ?

B- Dá pra saber, inclusive tem as datas. A propósito, eu não lembro, começa direto na rodoviária de Porto Alegre ou passa pela rodoviária de São Borja ?

A- Acho que começa com ele chegando na rodoviária de Porto Alegre. Fala: “cidade sendo mostrada de dentro de ônibus.”

C- É, essa parte foi legal. Sendo mostrada de dentro do ônibus quer dizer que ele tava chegando.

B- É verdade. Eu não prestei atenção.

C- Aí, ele chega na rodoviária e já vai ligar pra alguém, primeira coisa que ele faz. E em seguida...

B- E do orelhão, pelo visto.

C- É.

P- Pensando no orelhão, vocês acham que o filmes se passa agora ?

C- Ah, não, o cara tem nem celular.

B- Mas pode ser antigo, mas nem tanto. Pode ser da primeira metade da década de 90. Não tinha celular nessa época.

P- Não tinha mesmo, só tijolão.

B- E olhe lá.

P- Então, vocês perceberam bem quanto tempo dura a história, né ?

B- Deixa eu ver...

C- Final de semana e feriado.

B- E uma segunda de feriado. De sexta até terça.

P- E se passa num tempo linear?

B e C- Sim.

8- P- E vocês conseguiram formar uma imagem das cenas, das sequências? Formaram alguma imagem mental do desenho, do estilo do desenho, se ele é mais realista ou não ?

C- Eu consegui ver que era mais realista, mas na audiodescrição não fala.

B- Mas se tivesse de olhos vendados...

C- Aí não conseguiria ver que ele é um quase homem, que tinha o tamanho.... Como se eu tentasse desenhar um homem e saísse aquele desenho.

A- Pela audiodescrição, pareceu que era mais realista mesmo.

X- Você percebeu que era desenho, A?

A- Percebi quando falou...

B- ... animação

A-na questão do cartoon. E o personagem principal: parecia que ele tava lendo. A voz do personagem principal.... Parecia que ele tava lendo, e não atuando.

B- Mas é dublagem, né?

X- Não tinha muita emoção, né?

A- É.

B- Mas também não tinha voz de desenho. Voz de desenho é mais estridente.

C- Porque é um desenho mais...

A- Por isso, por isso que é um desenho mais realista, não tem aquela voz de desenhos.

C- Mas os movimentos são mais lentos do que uma pessoa normal, né? A voz também é mais lenta. É tipo: uma pessoa fez o seu desenho e você coloca o seu desenho no papel e vai rodando.

X- É mais estático

C- É mais estático, mais lento.

A- Mas isso pela audiodescrição, não dá pra perceber.

B- Você viu porque enxerga um pouco.

C- É. Pela audiodescrição, eu conseguiria entender que é um homem . E a moça de top, que chegou lá, devia ser uma moça bonita.

B- E era?

X- Parecia travesti. (*Risos*)

B- Ela era puta, não?

C- E na verdade mostrou ela só de costas, né ? Não mostra o rosto dela.

P- Não mostra.

X- E na verdade tinham mais 2 que ela não falou.

9- P- Mas voltando aqui, vocês acham isso importante na audiodescrição, o estilo do desenho? Porque tem vários estilos: pode lembrar quadrinhos, pode ser infantil...

C- Acho que tem que deixar claro que não é realidade. É desenho

B- É uma animação.

C- Eu acho que não foi falado.

B- Falou no início , que era animação. Aí, eu imaginei que fosse desenho.

X- As vezes a pessoa fica esperando uma atuação maior, né: Aí, até perde conteúdo...

B- Verdade.

C- Aí fala homem depois e...

P- Vocês acha que confunde falar homem, sem marcar que é desenho?

C- Se for daqueles que tem no mesmo filme um homem e um desenho, sabe?

B- Tipo Muppet Babies.

C- Aí você não consegue saber o que que é o que. É tudo homem.

10- P- Já que você falou na moça de top, quem era ela?

C- Devia ser uma prostituta, né ?

B- Eu também pensei nisso.

P- Porque vocês pensaram nisso?

B- “Gostooosa”, né ?

C- Porque parou na frente do carro, né? Tipo apresentando serviço e tal.

P- Por que a audiodescrição não falou, né?

C- Mas depois eu perdi. Aí ela saiu, bateu o carro, que que foi ?

X- Foi um outro carro.

C- Mas aí, ela já tinha saído ?

P- Não aparece mais.

X- Como é estático, sai da cena.

11- P-Aí, depois que eles batem o carro, a audiodescritora fala assim: “Quatro sujeito mal encarados saem do carro.” O que vocês acham que leva a entender que eles são mal encarados ?

C- Nessa parte, começa a pancadaria... (*Risos*) Mas é pra combinar com desenho, né? Pancadaria e desenho.

P- Mas o que os homens têm que leva a entender que eles são mal encarados?

B- Só de ter batido, descido do carro e...

C- Depende. Se for uma pessoa muito rica, ela vai falar que uma pessoa mal arrumada é uma pessoa mal encarada.

A- Eu sempre escuto isso na mídia e fico me perguntando: o que é uma pessoa mal encarada ?

X- Pode ser vestimenta, pode ser atitude, uma atitude suspeita.

B- Pode ser o jeito de olhar.

A- Eu nunca consegui chegar num denominador comum. A mídia, principalmente esses jornais que você espreme e sai sangue...

B- Datena, Rezende...

C- Tipo uma pessoa com cara de mau. Mas eu não sei como é cara de mau não.

X- Eu acho que é mais atitude.

B- Aqui ó, tá vendo ? (*franze a testa*)

12- P- O que vocês acharam do vocabulário e das referências regionais? Não sei se vocês repararam, mas o filme é do Rio Grande do Sul.

B- Não, imagina. (*Risos*)

A- A palavra que a audiodescritora usou pra descrever o cara bêbado eu não entendi. Ela usou um termo estranho.

P- É, usou mesmo. E ainda falou que ele segurava um martelinho de cachaça.

B-Ah, é. O que que é martelinho ?

P- É um copinho. Eu também nunca tinha ouvido essa expressão.

X- Ela usou mesmo, mas eu não lembro.

A- Não é que eu não lembre, eu não consegui entender.

P- Ela usa muitos termos. Na hora em que eles chamam ele pra passear, eles dizem vamos dar uma banda na avenida...

B- É regionalista demais.

P- Isso chega a incomodar?

A- Até que não.

B- Desperta curiosidade.

C- Aí você vai aprender: vai saber que dar uma banda na avenida é dar um rolé, alguma coisa assim...Porque eles já vão andando. Então isso é isso.

B- Pelo contexto.

A- Dá pra perceber. Ela usou o termo lá , e o cara começou a falar com voz de bêbado. Aí, eu percebi que o termo era pra definir uma pessoa bêbada.

B- Não é?

P- E quando ele tá andando pela cidade, ela fala que ele passa pelo viaduto da conceição, e por outros lugares... Na hora em que ele tá a cavalo. Vocês acham interessante nomear os lugares ? Quem não conhece Porto Alegre, não sabe nada da cidade, né ?

C- Quem não tá vendo o filme, não sabe também. Agora quem conhece e tá vendo o filme, vai saber que é aquel viaduto.

B- Eu acho que isso não é necessário.

A- Acho que se falasse só viaduto, seria relevante do mesmo jeito.

C- Mas não ia perder falando que é da Conceição não.

A- Mas uma pessoa que enxerga e não conhece Porto Alegre, não iria saber o nome do viaduto. Então pra gente também não é relevante.

C- Mas uma pessoa que conhecesse Porto Alegre, iria saber que aquele é o viaduto da Conceição. E a audiodescritora não sabe se a pessoa conhece ou não. A pessoa que conhece ia saber e pensar: ah, eu já passei naquele viaduto ali.

B- Olha eu ali, ó (*Risos*)

P- É lógico que a audiodescritora é de lá, né ? Tem um sotaque bem discreto.

B- Discretíssimo. (*Risos*)

13- P- Por falar nisso, o que vocês acharam da voz?

B- Foi boa.

A- Foi boa, não comprometeu.

14- P- E o que acharam da quantidade de informação na audiodescrição? Foi demais? Foi de menos? Deixou faltar alguma coisa importante?

C- Uma hora ela falou a hora quando não precisava ter falado. Tava no relógio dele. Não tinha nada a ver com a cena.

A- Mas dava pra entender que...

B- Que tem uma sequência.

A- Como que você ia saber que ele saiu do banco correndo? Por que que ele correu?

C- Aí, beleza. Teve uma hora depois dessa história do banco. Ele acordou, saiu e foi prum barzinho. Era 11 horas. Aí, não tinha necessidade. Até porque nos outros dias não falou as horas.

B- Verdade.

X- Pra mostrar : quanto tempo eu ainda tenho que ficar aqui...

B- É , tem isso.

A- No primeiro dia, ela falou muitos horários.

C- Foi, Isso tinha a ver porque ele tinha que chegar no banco...

15- Mais algum comentário?

C- Esse quem não enxergasse também não ia conseguir...

B- Sem chance.

C- Porque tudo gira em torno dessa hora. Você não ia conseguir ver as horas e ia ficar totalmente perdido.

B- Não. Sem audiodescrição, não dá não.

A- Eu acho que desenho animado é mais fácil de fazer audiodescrição porque tem menos diálogo, eu acho.

B- Tem mais ação.

X- E a ação também é lenta.

C- Depende da cena. Se for o pica-pau...

P- Eu vou contar pra vocês que a gente tentou fazer a audiodescrição do Tom e Jerry e não dá. É muito, muito rápido.

B- Mas é mudo.

C- E tem essas coisas de brigar, de cair. Falar tudo isso é difícil.

P- E acontecem coisas surreais: cai alguma coisa em cima do Tom, ele fica chapado, mas logo em seguida volta ao normal.

X- É, como vai descrever isso?

P- Não dá tempo. Ele volta ao normal na mesma hora e já vai fazer outra coisa.

B- Ele é cinza?

P- É.

B- Ah então eu lembro dele.

2ª EXIBIÇÃO - 06/12/2016

Pessoas presentes: P (pesquisadora), A, B, C, D, E e F (espectadores com DV), X, Y e Z (espectadores videntes)

Filmes: *Quando o universo conspira*, *Com os pés na cabeça*

Transcrição do 3º debate - *Quando o universo conspira*

1- P- E aí, o que vocês acharam?

B- Muito fofo.

C- Adolescente, né;?

P- Você acha que ele foi feito para adolescentes?

C- Deve ter sido, sei lá, acho que a gente passou dessa fase (*Risos*).

D- Mas ele é bem poético, bem feito.

C- É, muito bonitinho.

2- P- Se vocês tivessem que convencer um amigo vidente, que gosta muito de cinema, a assistir esse filme, como vocês falariam dele?

B- Fofo e lindo.

C- Romântico.

B- Poético.

P- E se ele perguntasse: legal, mas comoque é esse filme? O que vocês diriam ?

C- Um menino que é tímido tenta conquistar uma menina, só que ele não consegue da primeira vez. Aí tem uma ajuda, até que ele... Não posso falar o final, né?

D- A gente pode falar que é a magia do tempo e dos fenômenos da natureza da natureza, né? Que vão voltando e dando chance pra ele tentar, tentar, tentar... E vai se aliando a outros elementos. E aí, você não conta o final, o resultado.

P- E se fosse para um amigo com deficiência visual, que também gosta de cinema, vocês falariam alguma coisa diferente?

D- Não, igual.

B- Mesma coisa.

A- Só que tem audiodescrição.

C- Porque se não tivesse, você nem iria, porque você não ia entender nada.

P- É uma informação importante.

B- É, a chuva não faz barulho.

3- P-O que vocês acharam da história? Alguma hora pensaram que história boba, ridícula?

B e C- A Y (*ela havia feito um comentário durante o filme*)

P- Y, você achou a história boba mesmo ?

Y- É, bobinha, muito adolescente.

P- Mas pra você, isso atrapalhou ?

Y- Não, até porque o filme é engraçado. É um bobinho interessante.

X- Mas, como tem sinopse, você vai saber antes se é um filme que te atende, né?

B- E aí, E ? O que você achou ?

E- A construção em si é interessante, né? Vai retratando o tempo, né ? Aí eles vão dando opiniões, né ? Vai construindo isso... do relacionamento das crianças que inicia.

B- Como é difícil a pessoa ter...

4- P- Teve alguma coisa específica que chamou a atenção de vocês, causou estranhamento ou deixou vocês em dúvida?

B- O filme é nacional? Porque a voz do Tempo parece a voz do seu Madruga.

P- Ah, eu ia perguntar isso pra vocês depois. Se alguém reconheceu a voz dele. É a voz do dublador do seu Madruga. Quando eu assisti da primeira vez, eu também pensei: eu conheço essa voz...

B- Eu achei que fosse dublado, por isso que eu questionei.

P- Mais alguma coisa deixou vocês com a pulga atrás da orelha? Ou incomodou?

C- Ah, eu não gostei da música não.

P- Da personagem Música?

C- É.

P- Por que?

C- Sei lá, acho que ela grita. (*Risos. B imita a personagem cantando*).

Achei muito exagerada. Talvez a intenção era essa mesmo, né? Ela tava toda vestida de roxo.

B- Era pra chocar mesmo.

P- Mas o que que tem ela estar vestida de roxo?

C- Sei lá, chama muito a atenção.

B- É muito aparecida.

5- P- Onde o filme se passa?

C- Parece que é numa praça né? Num parque, alguma coisa assim.

B- Numa praça.

D- É numa praça em frente a um edifício. Podia ser perto da saída de uma escola.

P- Fala que tem um prédio. Vocês conseguem imaginar como ele é?

D- Não

P- Não dá muita informação sobre ele, né?

D- Fala que é rosado. Dá pra pensar que é um prédio residencial ou um prédio comercial.

B- Eu acho que é comercial.

C- Pode ser até uma escola, porque ela tava esperando o pai.

B- É, o pai.

C- Imagino que ela sentou lá pra esperar o pai depois da aula.

D- É, o que eu pensei é que deveria ser nas imediações de uma escola.

A- Deve ser uma praça em frente a uma escola. Cidade do interior tem muito isso: praça em frente a escola.

P- Só por curiosidade, o filme foi gravado na frente do Arquivo Nacional do Rio. É um prédio bem grandão, clássico. O lugar onde eles estavam sentados era num gramado. Não era exatamente uma praça, era o gramado da frente do prédio.

C- Ela não fala onde era.

D- Tinha banco ?

P- Tinha.

D- Foi por isso que eu pensei que era uma praça.

P- Ela fala banco de praça.

A- Fala banco, palmeira, dá ideia que...

B e C- Que é uma praça.

P- Sim. Provavelmente o que ela quis dizer é que tinha um estilo de banco de praça, mas não que ele estava numa praça.

D- Mas seria interessante ela dizer o prédio que é, até mesmo pra gente conhecer. Ainda mais sendo um local tão importante.

C- Ainda mais que aparece o tempo inteiro.

B- É o mesmo prédio da Biblioteca Nacional?

P- Não. Você sabe alguma coisa Biblioteca Nacional, já foi lá?

B- Eu fui lá em Janeiro.

6- P- Quanto tempo dura a história do filme?

C- Não dá pra saber porque fica voltando toda hora.

B- São vários tempos.

D- Uns 10 minutos, não sei.

A- Acho que o tempo do filme mesmo dura umns 3 minutoa, que é o tempo dela chegar, sentar na praça. Ele primeiro chega e joga a mochila. Aí é o tempo dela chegar, sentar, colocar os livros, começar a ler o fichário e o pai chegar.

P- É esse tempo que fica se repetindo ?

A- É, acho que isso não dura mais do que 5 minutos.

B- No final, ainda tem o beijo, e a discussão do Tempo, a Música e os outros.

7- P- O que acham dos dois personagens do menino e da menina?

C- Da menina não tem muito o que falar. O menino que era tímido.

B- E a menina também.

P- Você acha que ela também era tímida?

B- É, toda hora ela...

C- Acho que não dava pra saber não.

B- É, não sei.

- C- Não dá pra saber porque toda hora o pai chegava.
- B- Ou era obediente, né? Sempre saía quando o pai buzina.
- 8- P- O que acharam dos outros personagens? Eu já sei que você não gostou da música, né, C?
- C- É, achei muito exagerada.
- D- São todos muito caricatos, né?
- P- Vocês conseguem descrever como eles estavam vestidos?
- B- Uma tava de roxo.
- C- O anjo de branco. Acho que o vento tinha um treco marrom...
- A- A chuva tava com uma saia, não sei, nas cores do arco-íris.
- P- E o Tempo ?
- C- O vento q tava com essa roupa marrom, né?
- X- De aviador...
- D- É, falou que era de aviador, mas eu não lembrava mais...
- P- Vocês sabem o que é uma roupa de aviador? Ou vocês imaginam como é?
- B- Um uniforme... de piloto ?
- C- Eu só guardei o marrom.
- P- Interessante. Ela tá falando de um tipo de aviador lá do começo da Aviação.
- X- Tipo um Santos Dumont...
- P- Tem um chapéu, um gorro. E um óculos. Como os aviões eram abertos, tinha que ter alguma proteção, né? E o tipo de jaqueta que ele tava, uma jaqueta de couro mais simples, a gente chama de jaqueta aviador.
- P- Se vocês fossem pensar nesses personagens, vocês imaginariam de um jeito muito diferente?
- C- Só o anjo que seria igual. Mas um anjo mais bonito.
- P- Você achou feio ?
- C- Sei lá. Ele era muito baixinho.
- B- Ele tinha cabelo loiro ?
- P- Não.
- B- A caracterização que eu lembro de quando eu era criança, de enxergar anjo, era loirinho com o cabelo cacheadinho.
- P- E os outros personagens? Vocês conseguem imaginar?
- C- Eu trocaria o Tempo pelo Vento. O Vento seria mais nervoso. O Vento que vem assim...
- B- Mas o Tempo também não poderia ser calmo.
- D- Eu não tenho muita necessidade de imaginar, não. Enquanto eu vou ouvindo, eu vou imaginando , mas...
- B- Você já enxergou, D ?
- D- Não.
- P- Não precisa ser uma imagem mesmo, pode ser alguma coisa relacionada. Pode ser um cheiro, uma textura... *(não respondem)*
- P- Se vocês fossem montar um teatro e tivessem que criar esse personagem...
- A- Eu colocaria o Tempo como se fosse um relógio. É uma referência que a gente tem do Tempo.
- 9- P- O que acontece quando o Tempo aciona o controle? Toda hora ela fala: “Tempo aciona o controle”
- A- Volta.
- C- Aí volta.
- (B faz um som com a boca: PRRR)*
- P- O que é esse PRRR? O que que aparece nessa hora?
- B- Parece que tá repetindo, voltando a cena.

D- Da primeira vez ela descreve, diz que a menina anda de costas, como se as coisas tivessem acontecendo no sentido contrário.

C- Acho que das outras vezes, já foi direto, né? Já apareceu a menina sentada.

P- É mais rápido.

D- É como se a primeira fosse em câmera lenta, pra dar uma noção mais ampla...

P- Agora eu vou passar o primeiro minuto do filme, e depois vou perguntar duas coisas para vocês, ok ?

10.1- P- Como o menino estava sentado e como ele se aprumou? Como ele estava antes de falar com ela?

D- Acho que a feição dele muda, né? Fica mais apreensivo. Quer conversar com a menina, mas não tem coragem.

P- Você acha que a feição muda?

B- Não sei.

P- Se eu pedisse para vocês ficarem nessa posição dele, como vocês fariam?

D- Eu ficaria mais relaxado, depois mais alerta, mais ereto.

X- Primeiro ele tava igual o A, depois fica igual ao E, retinho assim (*Risos. A estava apoiando os braços na cadeira da frente, e com a cabeça encostada nos braços.*)

B- Morgado...

10.2- P- Tem uma hora que a câmera mostra os dois de longe. Mostra os dois, de corpo inteiro, sentados no banco. Aí, a câmera vai se aproximando, se aproximando, até focar só no rosto do menino. A audiodescrição não falou isso. Vocês acham que isso faria diferença? O que isso pode significar?

D- Realça as feições dele, né? A apreensão, as emoções...

B- Não dá pra saber porque a audiodescriitora não fala. Pode ser que seja, pode ser que não seja...

P- Tem uma outra hora que a audiodescriitora fala assim: fala que o menino balbucia...

B- E não dá pra ouvir nada.

P- Ela fala que o menino balbucia e não espera o menino falar. Antes, ela fala que a menina mexe nos papéis.

B- Se ela não falasse isso, a gente ouviria ele balbuciando?

P- Ele fala oi, logo depois. Mas eu não sei se isso atrapalhou. Ficou: Menino balbucia, menina mexe nos papéis, oi. Perdeu um pouco a ligação.

E- Quando ele fala oi, a gente ouve a avoz dele. Então naturalmente, seria a...

B- Balbuciação.

10.3- P- Logo depois, antes do menino pegar o controle no chão, tem uma cena cmo se tivesse alguém, com uma câmera na mão, correndo pelo gramado. Então aparece o gramado, passando muito depressa. Como se a câmera fosse o olho de alguém. E depois o menino aparece pegando o controle. Vocês imaginam o que é isso?

A- O controle.

C- Devia ser o cara passando, não?

B- Eu não entendi a pergunta.

P- Seguinte: imagina que alguém tá com uma câmera no ombro, ou na mão , correndo por um gramado. O que ela ia filmar? Ia filmar o gramado aparecendo muito rápido, com a imagem meio tremida. Logo em seguida, o menino pega o controle remoto.

C- Essa parte não falou, só falou dele pegado o controle.

P- É. Não fala nada. Vocês acham que faria diferença descrever isso? Ou confundiria?

C- É, eu fiquei sem saber como o controle apareceu lá. Então foi o cara que passou e deixou cair, né?

B- É verdade.

D- Eu acho que ia confundir, pelo grande número de informações, de coisas que acontecem ao mesmo tempo.

C- Mas você ia entender como o controle parou lá, né? Pra nós, foi como se o controle tivesse aparecido do nada.

D- É.

P- Nessa cena, não aparece o Tempo ainda, só parece que tem alguém correndo.

C- Mas é como se ele tivesse jogado o controle, né?

P- Dá a entender isso.

11.1- P- Duas vezes, a audiodescritora descreve gestos. Eu queria saber se vocês conseguem imaginar como eles são. Na hora em que o Anjo desce e vai xingar a Música, dizendo que ela fez um barulho muito alto e acordou Deus, ela fala que Música deu de ombros. O que significa esse dar de ombros?

D- É tranquilo pra mim, é um gesto de indiferença, “tô nem aí”.

C- É, eu também entendi isso.

B- Eu nunca tinha ouvido falar nesse termo, mas sim.

X- Assim, né (*levanta os ombros*).

P- É, você levanta os ombros rapidinho. Vocês falaram indiferença. Normalmente é isso mesmo, mas a expressão facial dela parece mais um pedido de desculpa, tipo “foi mal.”

C- Na verdade, nem precisava ter falado isso, porque foi no meio de uma fala. Atrapalhou uma fala pra falar isso.

D- Seria algo supérfluo, talvez.

B- Pode ser.

P- A Música não responde nessa hora, Ou melhor, a resposta dela é esse gesto.

C- Na hora que o anjo tá falando, ela fala que a música deu de ombros.

D- É muito rápido.

C- Ela entra no meio da fala dele.

D- Às vezes é inevitável uma fala do audiodescritor atropelar uma outra fala, uma fala do texto.

B- Ah, mas eu acho...

C- Mas às vezes é melhor perder do que atrapalhar.

B- Não precisava.

P- E, pode falar.

E-- Essa fala aí. No caso, ela tava cantando, né? Então esse gesto, se for representar por essa indiferença. Se não falasse, não tinha como saber. Ia parecer que tava só cantando, né? Não ia dar pra perceber que ela agiu dessa forma. Então, talvez, seja interessante por causa disso.

D- É um momento significativo, mas tem o problema de atropelar essa outra fala.

P- É, a gente tem sempre que medir o que é o mais importante.

D- Eu gosto muito de saber dos gestos. A gente já é tão carente disso nas ações do cotidiano...

E- Ela tá ali cantando. Se não fala como é esse gesto, pra nós é insignificante.

X- E um gesto significa tanto, né?

B- Ahan.

D- Mas a gente percebe que ela não é surda, indiferente ao que o Anjo fala. O gesto dela mostra que a indiferença não é total, de nem ouvir. Ela ainda teve uma reação.

11.2- P- E tem um outro gesto, antes deles darem o beijo, quando a menina tá começando a ficar na dele, mas levanta e vai embora. Fala assim: “Jasmin joga a cabeça para trás e se levanta.

B- Eu pensei que ia rolar o beijo nessa hora.

D- Eu não entendi essa não, como foi esse gesto.

C- Não foi o modo que ela levantou, não?

P- Como?

C- Tipo assim ela sai e...

P- Fala que ela levanta e sai.

E- Acho que foi pra olhar pra ela.

B- Disfarçadamente?

E- É.

D- Esse eu não cohecia. O dar de ombros eu já conhecia de leituras e outras situações.

B- Eu também não

E- Acho que ela dá aquela olhada assim e... não sei.

P- Esse é difícil de descrever mesmo .

D- Tem algum charme nesse jogar a cabeça pra trás?

B- Pra fazer um charme.

C- Um charminho, é.

P- É mais por aí. Foi mais um charminho do que outra coisa.

12- P- O que significa o cronômetro zerado no final?

B- Eu acho que ele queria medir quanto tempo o menino ia perder.

C- Em quanto tempo o menino ia conseguir. Aí ele zerou o cronômetro.

B- E no final não fala quanto tempo.

P- Alguém pensou em outra coisa?

Y- Na verdade, ele não usou o cronômetro, né? Foi fluindo entre o menino e a menina sem que ele interferisse. Por isso ele olhou pro cronômetro pra saber o que tava acontecendo e viu que ele nem precisou ajudar pra acontecer. Eu acho que é isso.

C- É, tem lógica.

P- Eu não sei se vocês lembram. Da segunda ou terceira vez, o Tempo fala que vai parar o Mundo, para continuar só pra eles.

B- É, o tempo vai parar pro resto do Mundo...

P- O tempo vai parar pro Mundo, e só vai continuar pra eles. E, não sei se vocês repararam, logo antes ele olhar pro cronômetro, tem um barulho de sirene, começa a tocar um sino, e tem um outro barulho que agora eu não lembro qual é.

B- Aham.

P- Vocês fizeram alguma relação entre o cronômetro e esses barulhos?

A- Não.

B- Qual relação?

D- Ficou bem abstrato.

C- É, nada concreto.

P- Tava acontecendo um monte de coisa. Então não ficou claro que o barulho da sirene e do sino...

B- significava alguma coisa...

C- que voltou, né?.

P- ... que vinha “de fora”.

E- Só uma curiosidade: quando ele fala desse cronômetro foi naquela parte, eu não lembro mais, que o Vento tá dançando com..., e a chuva com... que os relacionamentos estão acontecendo...

B- O Tempo começa com a Chuva e o Vento com...

E- ou foi antes? Eu não lembro.

P- É um pouco antes. Ele vê o cronômetro, os dois se beijam e os outros começam a dançar.

13- P- Falando da dança, vocês imaginam como eles estão dançando ? O que é esse “estilo rock” que ela fala?

C- Sei não.

B- Bom, rock eu danço pulando. Mas naquele caso, parecia um ritmo mais lento, né? Talvez um popzinho, uma balada. *(A canção que tocava destoava dos dois estilos dançados)*

C- Esse estilo rock aí...

B- Não é rock mesmo.

P- Na verdade, parece um rock anos 50.

C- Ah, tá.

P- É um rock que dá pra dançar em dupla.

B- Não é o rock que eu analisei na minha monografia, não, né? (*Risos*) (*A monografia de B abordou o rock nacional dos anos 80*).

P- Não. Ia ser engraçado se fosse.

B- Ia ser muita coincidência.

P- Também.

14- P- O que acharam da locução?

C- Nossa, a voz dela é muito bonitinha. Eu não sei se , com aquela vozinha, fazendo um filme de terror, ia dar certo.

B- Eu acho que ela não daria conta de audiodescrever *Anabelle* , por exemplo,

D- A voz dela é ótima.

C- Ela fala rápido.

P- É bom ser rápido ?

C- É, aí você não atrapalha a cena.

D- Não atrapalha, né? Ela consegue falar antes da voz, da cena.

B- De uma forma compacta.

P- Mas não pode atrapalhar? Falar rápido .

D- Atrapalha a compreensão, porque você tem que ter a mente rápida, mas, ao mesmo tempo, não atrapalha a fala. Porque uma coisa que a gente não gosta é de perder fala de personagem.

C- Se ela fala rápido, ela fala tudo que tem que falar, começa a cena e a gente não perdeu nada.

P- Tem que achar o ritmo certo...

D- A gente tem que filtrar, naquele momento, naquele monte de informação, aquilo que é mais importante. Mas eu acho que isso é de quem tá vendo. Você filtra aquilo que é mais importante.

C- Você não consegue ver o filme inteiro e saber o filme todo.

B- Igual eu te falei da última vez: um filme bom pra audiodescrever é *Faroeste caboclo*. A maior parte das cenas é muda, em silêncio.

P- Engraçado, né ? Um filme sobre uma música ter tanto silêncio.

B- É.

P- Interessante. Eu vou assistir o filme.

B- Você ainda não assistiu, né?

D- Eu também não.

B- Acho melhor você deixar pra quando tiver audiodescrição (*Risos*).

P- Quanto tempo tem o filme? Umas 3 horas?

B- Não é 9 minutos.

P- Se fosse 9 minutos, eu já tinha feito a AD. (*Risos*)

B- É umas 2 horas.

15- P- Eu ia perguntar se alguém reconheceu a voz do Tempo, mas a B já respondeu.

B- Eu não sabia que o dublador do seu Madruga era ator também.

P- Eu acho que ele não fez muitos filmes.

B- Ele ainda é vivo?

P- Quem, o seu Madruga ou o dublador?

B- O dublador. O seu Madruga eu sei que morreu em 1988.

P- Acho que sim. Esse filme é de 2008.

B- Depois você me passa o nome dele.

- P- Eu fui até pesquisar pra saber se ele dublava...
 B- Ele dublou filme.
 P- Ele dubla muito desenho também.
 B- Aham.
 P- As vezes a voz muda completamente, né ?
 B- E a voz dele é muito marcante. A gente percebe que é ele.

16- P- Vocês tem mais algum comentário? (*Nenhuma resposta*)
 Podemos passar pro próximo?

Transcrição do 4º debate - *Com os pés na cabeça*

- 1- P- E aí, gente?
 C- Eu não gostei da audiodescrição não.
 D- Nossa, eu achei muito atípica.
 C- Ela quer que a gente interprete do jeito dela. Gostei não. Primeiro, ela não falou na hora que ela entrou, que ficou de cabeça pra baixo, porque tava mostrando o reflexo do menino. Na hora em tava na igreja, os pés descalços, quem enxergava já via que os pés descalços eram do menino que mostrou no início. Só falou pés descalços. Aí, eu achei que ela tava dando uma interpretação assim...
 B- Pessoal.
 C- “Aí, vai gente,...”. Ah, e na hora que ela falou do tênis:”ah, e tem o tênis”. Ela não tá lá pra contar a história.
 D- Foi uma coisa que eu percebi também. Eu achei a mais poética, a mais subjetiva. De todas as audiodescrições que eu vi até hoje, foi a menos objetiva, no sentido de se permitir uma liberdade com o texto, de criar... Eu gostei disso, eu achei legal. Eu achei que foi uma outra poesia, como se a audiodescrição tivesse tentando se encaixar melhor ali no contexto, sem ser só objetiva, sem ser só...
 C- Ah, mas eu não sei, porque quando você assiste um filme, se você enxerga, não tem ninguém ali pra te contar como que é, você tira isso da cena. Eu acho que a audiodescrição tá ali pra te contar o que acontece no filme, mas a imaginação é sua, criando o que você acha da cena. Ela fez como se ela tivesse contando uma história.
 B- Narrando a história , como se tivesse que interpretar do jeito dela.
 C- Pode ser legal, mas não como o papel de audiodescritor. Não gostei não.
 D- Interessante.
 C- Se fosse uma contação de histórias, seria perfeito, mas ela não tava lá pra contar uma história, tava lá pra fazer a audiodescrição.
 D- Deveria ser mais objetiva, então.
 C- Deveria ser mais objetiva.
 B- E uma coisa que eu achei estranho foi, logo no início, antes do filme começar, quando ela tava narrando os créditos, ela fala “o título aparece sobre a lama”, mas não fala o título.
 P- Aham.
 B- A gente sabe porque você falou antes.
 2 - P- Então, vocês ainda iriam querer convencer alguém a assistir esse filme.
 D- Eu ia. Eu gostei do filme.
 C- Eu iria sim, a história é legal.
 P- Então, pra convencer um amigo vidente a assistir esse filme, o que vocês fariam dele?
 B- Passa no interior do Brasil. Conta a história de uma criança que só anda descalça, que precisa de sapatos, mas a mãe fala da dificuldade. E ele tenta no sorteio, na brincadeira da roda da cadeira, mas não é dessa vez que ele consegue. E o resto é spoiler.(*Risos*)
 P- Mais alguma coisa ? Algo interessante do filme?

C- Não. Era um menino muito pobre... Lá na região dele, quem tinha sapato, só tinha um. Então eles se conheciam pelo sapato. Aí, chegou uma menininha mais rica, que tinha mais sapato. Um sapato muito bonito. Na verdade, o sapato era colorido. Não descreveu. Já que falou tanto do sapato, deveria ter falado pra gente como que era o sapato.

F- Quais cores...

P- Vocês imaginam como seria o tênis colorido?

B- Multicolor.

D- É muito subjetivo, muito vago.

C- Como eu tenho baixa visão, eu vi que tinha o cadarço azul, tinha aquelas três listras da marca da Adidas, só que cada uma de uma cor. E ele era preto com branco. Mas a audiodescrição não falou, e era importante porque era o que ele queria, tipo assim: um sapato colorido.

B- É, era importante.

P- Realmente, era um tênis bem diferente, não era comum.

C- Mas como eu acho que ela se preocupou em contar a história, então essas coisas que seriam importantes pra audiodescrição...

B- ficaram muito vagas.

3- P- Quem são os personagens do filme?

B- O pai e a mãe do menino, o menino...

C- A menina e o amiguinho dele.

4- P- O que acharam dos personagens?

D- Como a história é contada do ponto de vista do menino, tem uma tendência grande de identificação com ele, né?

C- Eu me identifiquei porque vim de uma família muito pobre. Então a história dele era bem parecida com a minha. Me identifiquei muito então.

P- E vc tava acostumada a andar descalça?

C- É, lá em casa a gente trocava os sapatos. Eram cinco filhos. Então, no Natal, a quinta passava pra quarta, a quarta pra terceira, e aí pra segunda e pra primeira.

P- Ia herdando.

C- Ia herdando sapato, quando sobrava. Então, a história é bem parecida com a minha.

F- Eu fui criado na roça. Então, tudo que passou ali, eu já vivenciei. Usava bota, bota sete-léguas.

P- E era um bota só ?

F- É. Pra andar, era uma botina, de couro mesmo, tinha até o pelinho. De roça mesmo.

5- P- Vocês imaginam onde a história se passa?

B- Ah, no interior do Brasil.

F- Zona rural, né?

D- Não dá pra saber mais do que isso. Que é uma região bem rural.

(A participante B teve que ir embora, nesse momento.)

P- Então, vocês não imaginam mais nada de onde o filme se passa?

D- Ah, não dá não.

P- A região?

D- Pode ser interior de Minas.

C- Talvez pelo sotaque da menina, né?

P- Bom, na sinopse, diz que o filme se passa em Aiuruoca, no sul de Minas. Vocês conhecem lá?

D- Já ouvi falar.

P- É um lugar bem bonito, cheio de cachoeiras.

6.1- P- Já que vocês falaram que conseguem se identificar. Tem uma hora que ele fica sentado no fogão de lenha. Vocês imaginam a sensação de estar sentado em cima de um fogão de lenha? Vocês já fizeram isso?

D- Já.

F- Eu já.

P- Você lembra da sensação?

F- Boa demais.

P- Então você relaciona com um sentimento bom...

F- Na roça, a gente usava pra cozinhar fogão de lenha. Panela de ferro.

A- Comida boa.

C- Comida boa, tranquilidade, sossego.

6.2- E a sensação de pisar na grama molhada ou na poça? Assistindo o filme, com a descrição, vocês conseguem ter essa sensação?

D- Sim.

P- É uma sensação forte?

D- É. Tem até aquela hora que a mãe tá lavando o pé dele na bacia. Fiquei imaginando. Ele com pé todo sujo e ela lá colocando a água quentinha. E essa que você falou também, dele na grama, na igreja. Essa questão dos pés realça muito isso, sabe? Faz ficar mais forte.

7- P- Vocês imaginam como é a casa do Zequinha?

C- Deve ser uma casa muito humilde, mas não falou como é.

A- Dá pra imaginar que é de madeira, porque a escada é de madeira, né?

C- A que a menina tava falou bem, a dele não.

A- Só falou que era uma casinha pequena.

C- A da menina já falou que tinha porta não sei o que, janela...

A- Varanda...

C- Varanda. Na dele não falou nada, então imagino que não tinha nada.

P- Na verdade, a casa dele nem era tão simples, não.

D- Não descreve. No olhar dele, a outra que é nova, né?

P- Verdade.

8- P- Ainda pensando nas sensações, vocês conseguira imaginar o cheiro da festa, da festa da igreja?

C- Não.

D- Eu imaginei mais barulho. Barulho de foguete. Mas cheiro, não consegui pensar não.

F- Comida. Pipoca, quentão.

A- Tipo comida de festa junina.

F- É.

A- Aí tem muita comida: quentão, caldo...

D- Mas nada no filme consegui direcionar meu olhar nesse sentido, não...

C- O meu também não.

D- ... atrair o meu olhar pra criar essa atmosfera.

E- Mas fala que tem as barraquinhas.

F- É.

P- Fala, mas não fala do que que é, né?

E- Não, mas fala das barraquinhas.

C- Fala até da maçã do amor.

E- É normalmente essas festinhas costumam ter.

F- Costumam ter quentão, churrasco.

C- O cara que tava no tiro ao alvo acertou ou errou?

Y- Acertou.

C- Não fala também não.

- 9- P- Quanto tempo dura a história do filme? Dias, horas?
 C- Tem que ver quantas horas a mãe gasta pra lavar aquelas roupas? (*Risos*)
 D- São pelo menos 2 dias, porque ele vai 2 vezes.
 A- É.
 C- Ele vai 2 vezes, mas só vai entregar.
 A- Então, começa na igreja, né?
 C- Começa indo pra Igreja.
 A- Talvez no início das festividades. E termina no final. Talvez uns 5 dias.
 C- Sim.
 A- Talvez uma semana.
 C- Com aquela chuva, demora demais pra secar roupa.
 P- É verdade.
 A- Esse tipo de festa no interior geralmente dura uma semana.
- 10- P- O que vocês acharam do final do filme?
 C- Tadinho. Ele custou tanto a ganhar um sapato. Quando ganhou, teve nem coragem de usar.
 D- Eu não entendi se ele ficou com dó de estragar, ou se ele já tava acostumado a andar descalço mesmo.
 C- Acho que ele ficou com dó de estragar. Você viu que ele pegou o tênis e limpou a poeira?
 D- Sim.
 C- Acho que ele ficou com dó mesmo
 A- Até que ele não se sentiu desconfortável. Ele falou: é gostoso, é confortável, alguma coisa assim.
 D- É mais dó de usar mesmo. É uma coisa quase sagrada pra ele.
 A- Foi mais que isso mesmo.
 C- E o sapato serviu certinho pra ele?
 A- Parece que serviu.
 D- Porque ele mede antes.
 A- Ele coloca o pé do lado e é do mesmo tamanho.
- 11- P- C, já que você comentou sobre a questão da câmera lá do começo, descreve pro pessoal o que você conseguiu perceber, por favor.
 C- Na hora que ele vai chegando, na hora em que ele pisa na água, alguma coisa assim, aí fica de cabeça pra baixo, mostra ele na água e a areia em cima. Eu não sei explicar direito, sei que a imagem fica de cabeça pra baixo, mostra invertido, né?
 P- Aham. No comecinho, é como se a câmera tivesse no chão de terra. O menino tá lá longe, vai chegando pertinho e pula a poça. E aí é como se ele tivesse pulando também por cima da câmera. Na hora que ele pula e depois, aparece o reflexo dele na poça. E também aparece refletido na poça o nome do filme, invertido.
 C- Ela não falou que ele tava de calça branca e camisa azul não, falou ?
 P- Não.
 C- Pois é, se ela tivesse falado isso na hora que ele pulou, na hora que ele chegasse na igreja , ele era o único que tava de calça branca. Então era só falar que um menino de calça branca tinha sentado, que você ia saber que era ele. porque quem enxergava, saberia, né?
 P- É. Mas nesse começo, vocês acham que tem um motivo pra câmera estar no chão, pra aparecer esse reflexo invertido do menino?
 D- Eu pensei nesse foco nos pés. E também com a origem dele.
 C- Tem alguma coisa a ver com quando ele pisou na água, não sei, não entendi.
 P- Essa cena é bem difícil de descrever mesmo, pra ficar bem clara.
 C- Mas eu acho que essa cena é importante, Devia ter sido melhor descrita. Porque fica muito tempo com a imagem de cabeça pra baixo, né?

12- P- Tem uma hora, no fim da brincadeira das cadeiras, em que a cena começa a mudar. Não sei se vocês perceberam alguma coisa.

A- A música começa a ficar meio esquisita.

D- Agitada... Mais que agitada.

A- Distorcida.

D- É, distorcida também.

P- Mas por que teve isso? Teve algum motivo? Tava acontecendo alguma coisa naquela hora?

D- Era um momento de muita agitação e de cansaço? Distorce um pouco as imagens por conta da velocidade? Eu não sei.

F- O povo tava correndo, né não?

P- Sim.

F- Tavam circulando as carreiras bem rápido.

C- Entendi não.

D- Eu não conheço essa brincadeira. Fiquei meio sem entender também.

C- Você nunca brincou de dança das cadeiras?

D- Não.

A- A dança é o seguinte, D: tem o número de cadeiras que é menor do que pessoas.

C- Um a menos.

A- Aí, toca uma música e as pessoas vão rodando em volta das cadeiras. Quando para a música, todo mundo tem que sentar. O que ficar em pé, que não conseguir sentar, sai da brincadeira. E vai assim até o final.

C- A pessoa sai, tira uma cadeira. Sempre vai ficar uma cadeira a menos.

A- Aí, que conseguir ficar sentado na última cadeira é quem ganha.

D- Ah, entendi. E isso faz ficar muito agitado. Eu não tava entendendo se era quem ficasse em pé que ganhava, se era quem sentava...

C- Na verdade, a audiodescritora teria que ter falado assim: a menina sentou na cadeira. Aí, o cara falou “a vencedora”, sem entender que quem sentou ganhou, né?

D- É.

C- Só que a menina sentou e a mulher ficou preocupada em contar história... (Risos) A mulher não falou, ué? Aí, você não entendeu.

D- Verdade.

C- Mas na imagem mostrou a menina sentada, não foi? E o cara falando “uma vencedora”, né? E ela tava sentada na cadeira.

Z- Eu tive a impressão que o menino caiu.

P- Por que você teve essa impressão?

Z- Não sei, acho que teve um barulho.

P- A imagem fica meio torta nessa hora, como se ele tivesse vendo a menina meio de lado.

C- Acho que a câmera tava filmando como se eles tivessem vendo as coisas, né?

P- Aham.

A- Será que ele ficou tonto por causa dos tênis dela? Ou é muita viagem?

C- Acho que eles tavam correndo tanto. Acho que a câmera tava mostrando a visão deles. Então, tava vendo tudo rodando, muito rápida. Aí a música para, ela senta e ganha. Mas o que aconteceu com o menino eu não sei não.

P- Nessa hora em que começa a ficar mais rápido, é como se a câmera fosse o olho dele. Como se ele tivesse olhando pros próprios pés e depois pros pés da menina na frente.

C- E correndo, ao mesmo tempo.

P- Sim.

13-1- P- O que vocês acham das seguintes descrições? Logo no comecinho, quando tá descrevendo a igreja, ela fala “A Nossa Senhora no pedestal e o Cristo na cruz, ladeado por anjos, velam por nós”

- C- Essa é a parte dele acontecendo uma história.
- D- É bem subjetiva.
- P- Isso incomoda ?
- D- Inicialmente, eu tinha gostado, depois eu repensei.
- C- Se for uma pessoa evangélica assistindo o filme, não vai gostar porque não acredita em Nossa Senhora, anjos... Mas não me incomoda também não. É porque o filme todo é assim, como se ela tivesse contando uma história.
- D- Isso é bem atípico. Das audiodescrições que eu já vi, a maioria é bem objetiva.
- A- Essa audiodescrição parece mais uma narração da história.
- C- É, do que uma audiodescrição.
- D- Sim.
- P- Eu não sei se vocês repararam. No final, quando ela foi dar os créditos para a audiodescrição, ela fala narração, não fala locução.
- A- Alguém de Jesus.
- P- Bianca de Jesus.
- C- Então é narração mesmo, não é audiodescrição.
- P- E, só pra vocês saberem, a roteirista ganhou o prêmio de melhor audiodescrição num festival, com esse filme.
- C- Nossa, meu Deus, nós estamos perdidos.
- D- Mas eu gostei, juro que eu gostei.
- C- Mas assistir todos os filmes assim, você já imaginou?
- D- É porque dá mais vida e passa a fazer parte do filme.
- A- Nesse caso, passou a fazer parte mesmo da história, tanto que você percebe que é mais uma narração. Isso pra maioria dos filmes eu não sei se...
- C- Não ia ficar legal...
- A- Provavelmente, esse filme foi feito junto com a audiodescrição.
- P- Acho que não.
- A- Tem alguns filmes que você vai fazer a audiodescrição, não dá pra saber mais... tem que saber bem objetivo mesmo senão acaba que você vai falar coisa em cima de voz, de diálogo. Vai ficar muito complicado.
- C- Cada um tem uma interpretação diferente da coisa, né? Então se você for levar pra um lado assim, você vai contar do jeito que você acha que é. O filme tá ali, cada um vai imaginar uma coisa. Se você for descrever, falando o que você acha, aí você não vai permitir que os outros deficientes entendam de uma forma diferente, né? Você tá colocando o que você acha na frente.
- D- Eu achei que o roteiro dela ficou um outro trabalho artístico.
- C- Ficou um trabalho artístico, mas de audiodescrição não ficou não. Mas ganhou prêmio, né ?
- P- Uma das discussões sobre a audiodescrição é se ela tem que ser objetiva e tal. Mas a gente tem que pensar assim: nenhuma audiodescrição vai ser totalmente objetiva, isso não existe. Se você tá traduzindo alguma coisa, você vai colocar a sua opinião. Pode colocar mais ou pode colocar menos.
- C- Acho que tem que colocar o menos possível. Deixa que o resto eu imagino aqui.
- P- Aham.
- C- Já pensou fazendo a audiodescrição de um filme de suspense: "Gente, ele vai matar!"
(Risos)
- D- É bem controverso isso.
- P- Mas isso também é questão de gosto, não é? As audiodescrições vão ser diferentes.
- C- Mas eu acho que tem que ser o mais objetivo possível, pra você deixar que a pessoa imagine o filme. Se você lê um livro... cada pessoa vê uma coisa diferente num livro, Você não conversa com o autor, então você nunca vai conseguir saber o que ele queria com aquilo.

Se você faz uma audiodescrição, botando o seu ponto de vista, é como se você fosse o autor do filme. Aí você não tá permitindo que as outras pessoas imaginem. Cada pessoa vai imaginar uma coisa diferente, né? Quanto mais objetivo você for, melhor.

P- Vocês dois (*dirigindo a E e F*) aqui: queria saber a opinião de vocês, porque essa é uma questão importante.

E, o que você acha? Você gostou desse estilo de audiodescrição? (*Outros incentivam E a falar*)
Tá meio em dúvida ainda ?

E- Eu assisto muito pouco filme assim. Então, é muito relativo. Na audiodescrição, tem algumas coisas gritantes, igual, não nesse caso aqui, mas tipo ter barulho de porta e falar.

P- OK. F, e você?

F- Eu vou na linha do E, porque assisti pouco a audiodescrição. Aliás, filmes em geral, eu assisto pouco. Ms uma vez teve uma apresentação lá no meu trabalho, que tinha audioescrção. Foi um pouco diferente. A pessoa que tava descrevendo só falava as imagens, não narrava a história. Tinha um carro, ela descrevia: se era um jipe, um fusca, se tinha roda preta, capô vermelho. Descrevia a cor do carro e só. A história foi narrada pelo filme. Um pouquinho diferente desse. Mas eu assisti muito pouco, então... Mas eu percebi a diferença das audiodescrições. Vamos pôr assim: mais ou menos 10% diferente.

13.2- Ah, tem uma hora lá na festa que ela fala assim: "Com jeitinho sapeca, Zequinha e o amiguinho acendem um rojão e jogam no chão, entre os pés dançarinos. A dança acaba e cada um vai para um lado." Deu pra entender o que aconteceu nessa hora?

D- Deu, mas eu imaginei um pouco diferente a forma como a dança terminou. Podia ter virado confusão, tumulto. Podia ter falado um pouco mais de como foi esse terminar. Porque a sensação que eu tive foi de que eles avacalharam com a dança, né? Porque jogaram no meio, o foguete, nos pés das pessoas, e todo mundo fugiu. E dispersou. Mas a forma como isso aconteceu ela não falou.

P- Ela não deu muita ênfase no que aconteceu depois, né?

D- É.

P- Alguém imaginou uma coisa diferente?

A- Imaginei igual o D mesmo. Todo mundo saindo correndo pra todo lado. Igual quando você tá numa festa e alguém grita "é briga". (*Risos*)

13.3- P- Em outra hora, ela fala assim: "Tem criança enchendo a pança de guloseima".

C- Aí é ela contando história.

P- O que tava acontecendo nessa hora?

C- Os meninos tavam comendo.

P- Tava mostrando as crianças comendo?

C- Provavelmente.

D- Talvez nessa hora, nessa brincadeira, ela esqueceu de contar se o foco ainda eram os pés, ou então as mãos, as bocas das crianças.

P- Nessa hora, as crianças tavam pegando os doces das mesas. Tavam enchendo a mão de doce.

14- P- O que acharam da voz da audiodescrição? Tirando a questão da interpretação?

A- Não é uma voz ruim. É tranquila,. Mas achei que tava um pouco lenta.

C- Eu gostei mais da outra voz.

P- E o que acharam do jeito de falar? Além do roteiro, o jeito de falar também era mais expressivo, né?

C- Mas isso é porque ela tava interpretando.

D- Por isso também, era mais lento, mais pausado.

A- "Lá no finalzinho da fila" (*tenta imitar a locutora*)

C- "Ó, apareceu o tênis!" (*tenta imitar a locutora*)

D- Fica uma coisa meio lúdica, né? Meio infantil.

P- Vocês acham que fica infantil?

D- Esse jeito de narrar.

A- Eu acho que sim. Fica parecendo que você tá narrando uma coisa para uma criança. Usar as palavras no diminutivo.

D- Mas encaixou bem, porque é o foco de uma criança.

15- P- O que acharam da quantidade de informação Ficou faltando coisa?

C- Acho que ficou faltando.

D- Agora falando assim, exceto nos momentos em que ela, e você trazendo esses pontos específicos agora. em certos momentos, ela ficou mais preocupada com o texto e deixou de descrever com mais clareza o que tava acontecendo.

P- E teve alguma parte em que ela descreveu algo que não precisava ter descrito?

C- Acho que ela não chegou a falar junto com eles, não. Então, não atrapalhou.

16- Vocês gostaram do som do filme? Acharam legal?

C- Achei.

D- Achei.

C- Na hora que eles tavam debaixo da mesa, tavam falando meio baixo.

A- Eu achei meio embolado. Não entendi quase nada.

C-Nem eu.

A- Tava um mineiro muito carregado.

D- Ah, é, as duas crianças, eu também não consegui entender.

P- Uma pessoa que não é mineira então não ia entender nada, né? Se a gente não entende.

C- É.

D- Tava baixa a voz. Mas tinha que ser daquele jeito, tava bem natural.

17- P- Mais algum comentário, gente?

D- Eu achei uma sacada ótima quando ela falou: “Digas o pé e te direi quem és”, uma coisa assim. Ela foi criativa e, ao mesmo tempo, deixou super claro que, pelos pés, sabia quem tava interagindo com quem. Achei um barato.

P- Não sei se vocês repararam. Ela descrevia a pessoa, e sempre fazia um barulhinho. Mostrava a pessoa, mostrava o que ela tava fazendo e mostrava o pé dela.

D- Olha só.

C- Não., nessa parte aí a gente boiou.

D- Eu só percebi que ele tava reconhecendo as pessoas pelos pés, e quem tava interagindo com quem pelos pés

