

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COMUNICAÇÃO SOCIAL – RADIALISMO

ANA BEATRIZ TAUBE STAMATO

PROPOSTA DE UM NOVO MODELO DE ACESSIBILIDADE:
A Audiodescrição e a importância da coerência
com a obra original e seu público-alvo

Bauru – SP
2017

ANA BEATRIZ TAUBE STAMATO

**PROPOSTA DE UM NOVO MODELO DE ACESSIBILIDADE:
A Audiodescrição e a importância da
coerência com a obra original e seu público-alvo**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
– Monografia – como avaliação do curso
de Comunicação Social – Radialismo da
Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, para obtenção do Grau
de Radialista, sob orientação da Prof^a
Adj. Maria Cristina Gobbi.

Bauru – SP

2017

ANA BEATRIZ TAUBE STAMATO

**PROPOSTA DE UM NOVO MODELO DE ACESSIBILIDADE:
A Audiodescrição e a importância da coerência
com a obra original e seu público-alvo**

Banca examinadora:

Prof^a. Adj. Maria Cristina Gobbi
Presidente/ Orientador/ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Fábio Negrão Figueira Pinto
Docente/ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof^a. Dr^a. Lucinéa Marcelino Villela
Docente/ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Resultado:

Bauru, ____/____/____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha família, em especial meus avós que colaboraram com minhas longas tardes de pesquisa em sua casa. Obrigada aos pesquisadores e amigos das diversas áreas que me ajudaram com palavras amigas e muitas bibliografias e conhecimentos aplicados nesta pesquisa. Obrigada aos meus professores que me guiaram nesses quatro anos, fazendo com que meu lado de pesquisadora aflorasse. Agradeço aos meus amigos participantes dos estudos sobre acessibilidade audiovisual que fizeram com que este trabalho fosse possível depois de longos anos de aprofundamento e discussões. Agradecimentos especiais a minha mãe, ao meu irmão e ao meu namorado, que souberam lidar com toda e qualquer crise durante o período de construção deste relatório. Dedico este trabalho à memória de meu pai, o qual me disse, quando ingressei na universidade, que eu teria muito orgulho de fazer parte de tudo isso, e, hoje, o que eu sinto é exatamente isso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: ALFABETO DE LIBRAS	19
Figura 2: ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA – SEXO NO CORREDOR	44
Figura 3: FILME NOSSO LAR – O UMBRAL	51
Figura 4: FILME NOSSO LAR – O RESGATE	52
Figura 5: FILME NOSSO LAR – RECEPÇÃO	52
Figura 6: FILME NOSSO LAR – ANDRÉ	53
Figura 7: FILME O PALHAÇO – HORIZONTE	60
Figura 8: FILME O PALHAÇO – APRESENTAÇÃO CIRCENSE	60
Figura 9: FILME O PALHAÇO – FILHO DO PREFEITO	61
Figura 10: FILME O PALHAÇO – PURO SANGUE	62
Figura 11: FILME O PALHAÇO – DESFOQUE	62
Figura 12: FILME O PALHAÇO – A TRUPE	63
Figura 13: FILME O PALHAÇO – FAMÍLIA DO PREFEITO	64
Figura 14: FILME O PALHAÇO – REFLEXO DO PANGARÉ	64
Figura 15: FILME O PALHAÇO – CORTADORES DE CANA	66
Figura 16: FILME O PALHAÇO – O FLAGRA	67
Figura 17: FILME O PALHAÇO – O FLAGRA 2	67
Figura 18: FILME O PALHAÇO – A DANÇARINA	71
Figura 19: FILME O PALHAÇO – PAI E FILHO	72
Figura 20: FILME O PALHAÇO – O DELEGADO	73
Figura 21: FILME O PALHAÇO – O ROUBO	78
Figura 22: FILME O PALHAÇO – SOBREPOSIÇÃO	79
Figura 23: FILME O PALHAÇO – O ALMOÇO	80
Figura 24: FILME O PALHAÇO – O ALMOÇO 2	80
Figura 25: FILME PRAIA DO FUTURO – SALA AMARELA	84
Figura 26: FILME PRAIA DO FUTURO – O MAR	85
Figura 27: FILME PRAIA DO FUTURO – CINZA	86
Figura 28: FILME PRAIA DO FUTURO – O QUARTO	86
Figura 29: FILME PRAIA DO FUTURO – VERMELHO	87
Figura 30: FILME PRAIA DO FUTURO – SEXO	88
Figura 31: ACESSA+/ CADASTRO	119
Figura 32: ACESSA+/ LOGIN	120

Figura 33: ACESSA+/ BUSCA _____	121
Figura 34: ACESSA+/ SELEÇÃO _____	122
Figura 35: ACESSA+/ EMPARELHAMENTO _____	123
Figura 36: ACESSA+/ CONTEÚDO _____	124
Figura 37: ACESSA+/ AVALIAÇÃO _____	125
Figura 38: WEBSÉRIE #E_VC? _____	130
Figura 39: FOTODOCUMENTÁRIO SOBRE A DITADURA MILITAR _____	131
Figura 40: LEGENDAGEM DE ENTREVISTA OBEDUC PARA TVUNESP _____	133
Figura 41: VÍDEO CONCEITO LSE _____	134
Figura 42: VÍDEO CONCEITO AD _____	134
Figura 43: IDENTIDADE VISUAL DA SÉRIE “INCLUSIVE ELAS” _____	135

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	10
2.1 A DEFICIÊNCIA NO BRASIL	10
2.2 A ACESSIBILIDADE NO BRASIL	12
2.3 UM BREVE OLHAR NOS RECURSOS ACESSÍVEIS NO UNIVERSO AUDIOVISUAL.....	18
2.3.1 LIBRAS (LINGUAGEM BRASILEIRA DE SINAIS).....	18
2.3.2 LSE (LEGENDAGEM PARA SURDOS E ENSURDECIDOS)	19
2.3.3 AD (AUDIODESCRIÇÃO).....	20
2.4 ACESSIBILIDADE AUDIOVISUAL.....	21
2.5 A AUDIODESCRIÇÃO COMO MODALIDADE TRADUTÓRIA	24
2.6 AUDIODESCRIÇÃO EM FOCO.....	27
3 PROCESSO DE SELEÇÃO DO CORPUS	35
3.1 CORPUS SELECIONADO	37
3.1.1 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (2008)	37
3.1.2 NOSSO LAR (2011).....	49
3.1.3 O PALHAÇO (2011).....	55
3.1.4. PRAIA DO FUTURO (2014)	82
4 A AUDIÊNCIA E O CONSUMO AUDIOVISUAL	90
5 A ERA DA CONVERGÊNCIA.....	94
6 AS REDES SOCIAIS E A SOCIAL TV	99
7 INTERAÇÃO E INTERATIVIDADE.....	102
8 A SEGUNDA TELA	105
9 DA NARRATIVA MONOMÍDIA À TRANSMÍDIA.....	107
10 ENTREVISTAS COM O PÚBLICO-ALVO	111
11 A PROPOSTA: APLICATIVO AUDIOVISUAL ACESSÍVEL	115

11.1 FRUIÇÃO DENTRO DO APLICATIVO	118
12 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
13 ATIVIDADES REALIZADAS	128
REFERÊNCIAS	137
Filmografia	143
Imagens	143
ANEXOS	144

RESUMO

Como proposta inicial desta pesquisa, buscamos traçar um panorama da acessibilidade, focando no contexto da produção audiovisual, mais especificamente, na produção do recurso de narração das imagens: a audiodescrição (AD). Depois de abordarmos o contexto da deficiência em nosso país, exploramos a acessibilidade e suas formas de aplicação no audiovisual. Destrinchamos os conceitos relacionados à produção da AD, passando para a análise de corpus que se constituiu de quatro filmes disponibilizados em DVD, os quais foram coletados em algumas das maiores redes do setor, como forma de explicitar o acesso ou não desses conteúdos no circuito comercial. O corpus contém quatro filmes, sendo eles: *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), *Nosso Lar* (2011), *O Palhaço* (2011) e *Praia do Futuro* (2014). Cada um dos filmes selecionados contribuiu para ilustrar processos de aplicação da audiodescrição, sendo a fidelidade em relação à construção cinematográfica e à descrição de imagens tabus alguns dos principais pontos abordados. Posteriormente, adentramos na questão das novas mídias e tecnologias, passando por conceitos como internet, redes sociais, interatividade, segunda tela e conteúdos transmídia. Esse aporte teórico foi o responsável por embasar a proposta de um aplicativo acessível que aqui denominamos de *Acessa+*.

Palavras-chave: acessibilidade; audiodescrição; interatividade; público-alvo; inclusão e cidadania.

1 INTRODUÇÃO

A questão da acessibilidade é um assunto crescente tanto no Brasil como no mundo. Os avanços vêm de todos os lados, tanto na busca por derrubar barreiras físicas quanto para derrubar barreiras atitudinais. É visível que os campos legislativo e social em relação às estruturas físicas são mais desenvolvidos. A busca pelo acesso à cultura, saúde, lazer e trabalho é uma luta atual, que ganhou voz nos últimos quinze anos.

Com um passo de cada vez, a acessibilidade voltada para o audiovisual está sendo debatida e seus usuários estão cada vez mais ativos para reivindicar o acesso a esses materiais. Cartilhas de produção de recursos de acessibilidade estão sendo desenvolvidas e os avanços podem ser observados em publicações científicas, em decretos, em leis ou até mesmo nas grades horárias das emissoras que anunciam, discretamente, a disponibilidade desses recursos. São eles: Linguagem de Sinais (Libras), Legendagem para Surdos e Ensurdecidos (LSE) e a Audiodescrição (AD).

Como forma de ilustrar essa realidade, antes de adentrarmos nos estudos da AD, foco dessa pesquisa, exploraremos a questão da deficiência e da acessibilidade em nosso país, evidenciando os avanços legislativos e sociais em relação a essas temáticas.

Durante o processo de levantamento bibliográfico, algumas mudanças de perspectiva em relação às análises que seriam aplicadas foram se modificando. A ideia inicial de focar as análises de audiodescrição apenas em objetos que contivessem assuntos tabus caiu por terra no processo de seleção do corpus.

Como explicitado no capítulo referente ao processo de seleção, selecionamos grandes redes comerciais em busca de DVDs acessíveis. Deparamo-nos com a escassez desses produtos no circuito comercial, e a restrição temática anteriormente proposta fez com que a análise se restringisse ainda mais.

Para que essa limitação não interferisse no objetivo geral da pesquisa, optamos por manter a seleção dos objetos de estudo em relação a suas disponibilidades no circuito comercial. Ao mesmo tempo, buscamos enfatizar estudos específicos em cada obra, não limitando apenas aos conteúdos tabus.

Como maneira de melhor organizar os conteúdos levantados e analisados, optamos pelo aprofundamento de temas pertinentes à análise das audiodescrições dos produtos selecionados no próprio tópico de análise dos mesmos para que os conteúdos pudessem se complementar de maneira mais eficiente.

O trabalho é dividido em catorze capítulos, sendo o primeiro a introdução. O segundo inicia a exposição de um panorama acerca da realidade brasileira em relação à deficiência e à acessibilidade, detalhando os recursos de acessibilidade audiovisual e sua legislação correspondente. A AD é exposta e discutida em diferentes perspectivas, e, para isso, buscamos embasamento tanto dentro do país quanto em teóricos estrangeiros.

O capítulo três trata do corpus, o qual foi selecionado de acordo com a disponibilidade do recurso e sua venda nas grandes redes, sendo os selecionados: *Ensaio sobre a Cegueira*, *Nosso Lar*, *O Palhaço* e *Praia do Futuro*. Cada filme foi analisado por meio de um prisma peculiar, sendo salientados os aspectos relevantes em cada obra. Portanto, a análise do corpus não possui uma sistemática de análise que se aplique a todos os casos.

O filme *Ensaio sobre a Cegueira* é analisado por meio da perspectiva da sexualidade e dos tabus linguísticos; o filme *Nosso Lar*, por meio da utilização de termos técnicos relativos à construção cinematográfica. Em *O Palhaço*, a linguagem cinematográfica entra em evidência para o processo de construção do recurso acessível, AD; enquanto o filme *Praia do Futuro* é abordado ainda dentro da perspectiva da Linguagem Cinematográfica, agora focando na questão da utilização das cores na construção de significados.

Depois do aprofundamento acerca da Audiodescrição, suas aplicações e sua relação com o significado original da obra, adentramos no capítulo quatro, o qual trata da audiência e do consumo audiovisual, traçando um panorama acerca da história da produção cinematográfica, sua influência e a maneira de se relacionar com o público e vice-versa.

No capítulo cinco, exploramos a Era da Convergência; no seis, a evolução das redes sociais e sua diferenciação com a Social TV; no sete, as relações entre interatividade e interação; no oito, a utilização da segunda tela. No capítulo nove, chegamos, enfim, à evolução das mídias da narrativa Monomídia à Era Transmídia.

Todos os capítulos se inter-relacionam profundamente, gerando um entrelaçado de conhecimento, o qual será a base da proposta que vem a seguir.

No capítulo dez, trazemos o desenvolvimento de um questionário de recepção voltado para o público com deficiência visual. O formulário (Anexo 2) serviu como guia para entrevistas presenciais em três instituições no Estado de São Paulo (Bauru, Franca e São José do Rio Preto). Ele também foi disponibilizado pela internet, porém, a adesão foi baixa neste meio. Oitenta e cinco pessoas participaram desse levantamento de dados, tendo sido suas respostas muito válidas para o aprimoramento da proposta do aplicativo acessível.

No capítulo onze, elaboramos a nova proposta de aplicação de acessibilidade audiovisual, com foco na AD, segmentando a ideia primária em duas ideias: um aplicativo como banco de dados de AD regular, e outro como fornecedor de conteúdos extras, promotor de interatividade e receptor de feedback do usuário, sendo este último foco desta pesquisa.

Para melhor ilustrarmos o desenvolvimento desta proposta, contamos com a ajuda do Vinícius Laureto, quem desenvolveu o layout do aplicativo, nas suas diversas etapas de uso, por meio de ilustrações, o que tornou possível a descrição detalhada de uso do mesmo.

O capítulo doze expõe as considerações finais deste trabalho; o treze corresponde às referências utilizadas; enquanto o capítulo quatorze é reservado para anexos referenciados durante o texto.

Após a finalização deste trabalho, visamos à aplicação real da proposta de aplicativo para que esta possa ser testada e aprimorada atendendo às necessidades do seu público-alvo. Além disso, visamos também à comercialização deste para que as demandas legais no campo da acessibilidade audiovisual sejam supridas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 A deficiência no Brasil

Vivemos na sociedade da marginalização. Tudo e todos os que são taxados como diferentes são excluídos dos círculos sociais, psicológicos e sociais. Esse tipo de exclusão sempre aconteceu com as pessoas com deficiência, e, hoje, mesmo possuindo respaldo legal, sofremos com os males das barreiras atitudinais.

A deficiência é definida pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como “problemas nas funções ou nas estruturas do corpo, como um desvio significativo ou uma perda”. (FARIAS; BUCHALLA, 2005). De acordo com a *Cartilha do Censo 2010 – A Deficiência no Brasil*, um total de 23,9% da população possui algum tipo de deficiência: visual, auditiva, motora, mental ou intelectual. Destes 23,9%, que totalizam 45.606.048 de brasileiros, um total de 18,6% apresenta algum grau de deficiência visual, sendo 3,5% com deficiência visual severa.

Lima (2004, p. 09 – 10) expõe três diferentes atitudes promovidas em relação aos deficientes: a seleção biológica dos espartanos, todos que nasciam com alguma deformação eram eliminados; a proteção cristã, a qual gera a atitude de piedade; e, na Idade Média, a segregação e marginalização que aconteciam devido à crença de que a deficiência era algo demoníaco.

Em pleno século XXI, ainda não superamos muitas das atitudes preconceituosas em relação aos deficientes, considerando-nos muitas vezes como seres superiores a eles. Isso se deve à crença de que a deficiência é sinônimo de incapacidade; mas não é.

Segundo a revista *International Classification of Impairment, Disabilities and Handicaps (ICIDH)*:

[...] impairment (deficiência) é descrita como as anormalidades nos órgãos e sistemas e nas estruturas do corpo; disability (incapacidade) é caracterizada como as consequências da deficiência do ponto de vista do rendimento funcional, ou seja, no desempenho das atividades; handicap (desvantagem) reflete a

adaptação do indivíduo ao meio ambiente resultante da deficiência e incapacidade. (FARIAS; BUCHALLA, 2005).

Portanto, ser deficiente não necessariamente é sinônimo de incapacidade. A ICIDH classifica a questão da funcionalidade em relação à saúde de acordo com fatores físicos (órgãos e estruturas) e sociais em relação ao meio em que vivem.

Visto isso, podemos ressaltar a importância da promoção da acessibilidade no meio social para a inclusão das pessoas com deficiência, pois estas não são incapazes de promover interações sociais. Muitas vezes, elas sofrem com as barreiras atitudinais que impedem esse tipo de interação. Gotti (2006) afirma que “[...] as barreiras atitudinais são aquelas estabelecidas na esfera social, em que as relações humanas centram-se nas restrições dos indivíduos e não em suas habilidades”.¹

Podemos notar que são poucos os recursos utilizados pelos meios de comunicação para atender a esse público que é muito numeroso. Esse tipo de atitude faz com que a população não vidente fique ainda mais marginalizada em nosso país.

No Brasil, há cerca de 35 milhões de pessoas com algum grau de deficiência visual, sendo seu maior causador doenças. Há indícios de que essa tendência aumenta conforme a idade, portanto, todos nós estamos sujeitos a ela.

A deficiência visual pode ser congênita ou adquirida, ou seja, pode ocorrer desde o nascimento ou durante a vida; total, fazendo com que os indivíduos que a possuem necessitem de recursos para leitura e entretenimento, como o braile, softwares de leitura e audiodescrição; ou parcial, permitindo que o indivíduo usufrua de certos materiais, porém, com a ajuda conjunta de alguns recursos, como ampliador de texto e, muitas vezes, a audiodescrição.

O Decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004 define deficiência visual como:

[...] cegueira, na qual a acuidade visual é igual ou menor que 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; a baixa visão, que

¹ Na comunicação, barreiras são obstáculos que impedem ou dificultam o recebimento ou a transmissão de uma mensagem e/ou recebimento de informações (Decreto nº 5296 de 2 de dezembro de 2004, Brasil).

significa acuidade visual entre 0,3 e 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; os casos nos quais a somatória da medida do campo visual em ambos os olhos for igual ou menor que 60°; ou a ocorrência simultânea de quaisquer das condições anteriores. (BRASIL. Decreto nº 5.296, 2004)

Introduzindo brevemente a função desse recurso, a Audiodescrição é a narração das imagens de conteúdos tanto estáticos quanto dinâmicos. O foco deste trabalho é explorar esse recurso no meio audiovisual no qual a descrição das imagens deve ocorrer nos espaços entre as falas, explorando o personagem, sua caracterização, emoções, cenários, etc.

Porém, para a total inserção desse recurso, que é de direito, travamos grande batalha com o Governo Federal e com os meios de comunicação. Nesse contexto, leis sobre acessibilidade e, especificamente, acessibilidade no audiovisual vêm crescendo e ganhando espaço no cenário nacional.

2.2 A acessibilidade no Brasil

De acordo com o portal da Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (2016), acessibilidade é:

[...] um atributo essencial do ambiente que garante a melhoria da qualidade de vida das pessoas. Deve estar presente nos espaços, no meio físico, no transporte, na informação e comunicação, inclusive nos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como em outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na cidade como no campo. (Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2016)

Ser acessível é quebrar as barreiras físicas, psicológicas e sociais em relação às pessoas com qualquer tipo de deficiência para que elas possam usufruir de condições de igualdade como qualquer outra pessoa. Cada vez mais notamos a presença de adaptações de prédios públicos e privados, espaços urbanos e

transporte. No entanto, as mudanças no campo da comunicação estão um pouco mais devagar.

A primeira lei na área da acessibilidade foi a Lei nº 4.169, de 4 de dezembro de 1962, a qual diz respeito à obrigatoriedade da utilização do sistema Braille para difusão de cultura e conhecimento.

Na Constituição Federal da República Federativa do Brasil, promulgada em 05 de outubro de 1988, ainda vemos poucas menções em relação aos deficientes e a questão da acessibilidade é pouco discutida. O que temos de mais relevante em relação à promoção de igualdade de acesso dessas pessoas é o Artigo 227. § 2º, o qual diz que “A lei disporá sobre normas de construção dos logradouros e dos edifícios de uso público e de fabricação de veículos de transporte coletivo, a fim de garantir acesso adequado às pessoas portadoras de deficiência”. Como é possível perceber, o foco não passava das barreiras físicas.

Em 1989, temos a promulgação da Lei nº 7.853, a qual em seu artigo 2º diz:

Ao Poder Público e seus órgãos cabe assegurar às pessoas portadoras de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à previdência social, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das leis, propiciem seu bem – estar pessoal, social e econômico. (BRASIL. Lei nº 7.853, Art. 2, 1989).

Mais uma vez, a menção geral dos direitos garantidos faz com que a defasagem no campo da comunicação e da informação afete o cumprimento da Lei referida.

Cabe ressaltar que, sem as devidas especificações na área comunicacional, o direito ao acesso dos outros itens também é ferido, já que, sem acesso à informação e cultura, a educação é prejudicada, a saúde é negligenciada e os demais itens passam a não ser garantidos.

O mesmo acontece com decretos subsequentes, como o Decreto nº 914, de 6 de setembro de 1993, o qual discorre sobre a “Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência”, ou o Decreto nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999, o qual consolida as normas de proteção e algumas outras providências.

No ano 2000, com a Lei nº 10.098, começamos a avançar nessa área. No Capítulo VII, Artigo 19 da lei citada, já ocorrem menções sobre a adoção de medidas técnicas, como a linguagem de sinais e “outras subtítulos” usadas para garantir o acesso à informação por pessoas com deficiência. Inclusive, nessa mesma lei foram anexados trechos recentes da Lei nº 13.146, de 2015, os quais detalham melhor a acessibilidade nos sistemas de comunicação:

CAP I d) barreiras nas comunicações e na informação: qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens e de informações por intermédio de sistemas de comunicação e de tecnologia da informação (Vigência) (BRASIL. Lei nº 13.146, Cap. 1, 2015).

Artigo 2º IX – comunicação: forma de interação dos cidadãos que abrange, entre outras opções, as línguas, inclusive a Língua Brasileira de Sinais (Libras), a visualização de textos, o Braille, o sistema de sinalização ou de comunicação tátil, os caracteres ampliados, os dispositivos multimídia, assim como a linguagem simples, escrita e oral, os sistemas auditivos e os meios de voz digitalizados e os modos, meios e formatos aumentativos e alternativos de comunicação, incluindo as tecnologias da informação e das comunicações (Vigência) (BRASIL. Lei nº 13.146, Art. 2, 2015).

Em 02 de dezembro de 2004, foi publicado o primeiro decreto (nº 5.296) que regulamenta a Lei nº 10.098. Neste, destacamos maiores detalhes acerca da acessibilidade, assunto discorrido no Capítulo VI sobre o acesso à informação e à comunicação.

Art. 47. No prazo de até doze meses a contar da data de publicação deste Decreto, será obrigatória a acessibilidade nos portais e sítios eletrônicos da administração pública na rede mundial de computadores (internet), para o uso das pessoas portadoras de

deficiência visual, garantindo –lhes o pleno acesso às informações disponíveis.

§ 2º A regulamentação de que trata o caput deverá prever a utilização, entre outros, dos seguintes sistemas de reprodução das mensagens veiculadas para as pessoas portadores de deficiência auditiva e visual:

I – a subtítuloção por meio de legenda oculta;

II – a janela com intérprete de LIBRAS; e

III – a descrição e narração em voz de cenas e imagens. (BRASIL. Lei nº 10.098, 2004)

No dia 14 de julho de 2005, foi decretado que o dia 21 de setembro (Lei nº 11.133) seria o Dia Nacional da Luta da Pessoa Portadora de Deficiência. Ainda em 2005, foi publicada a Norma Brasileira da Acessibilidade em Comunicação na Televisão (ABNT NBR 15290), que discorre acerca da Audiodescrição em um breve trecho:

Diretrizes para o áudio com a descrição de imagens e sons Para que sejam garantidas as condições de acessibilidade, a descrição de imagens e sons deve atender aos requisitos de 6.1 a 6.3.

6.1 Características gerais para a descrição em áudio de imagens e sons A descrição em áudio de imagens e sons deve transmitir de forma sucinta o que não pode ser entendido sem a visão. Devem ser evitados monotonia e exageros.

6.2 Compatibilidade A descrição deve ser compatível com o programa: a) a narração deve ser objetiva na programação para adultos e mais poética em programas infantis; b) em filmes de época devem ser fornecidas informações que facilitem a compreensão do programa; c) a descrição subjetiva deve ser evitada.

6.3 Diferenciação No SAP, a descrição em áudio de imagens e sons deve estar diferenciada do som do programa. Para permitir

melhor compreensão do programa, sempre que possível, a descrição deve aproveitar as pausas naturais entre os diálogos (ABNT NBR 15290, 2005).

Como complemento, temos a Norma Brasileira (ABNT) NBR 15599:2008 sobre *Acessibilidade: Comunicação na prestação de serviços* publicada em 2008, a qual normatiza a questão da exibição de filmes pela TV, devendo estes “[...] atender as condições de acessibilidade na comunicação e oferecer opções de: idioma original e versão dublada, com os recursos de legenda oculta (CC) e audiodescrição”.

A ABNT não funciona como organização fiscalizadora do cumprimento ou não dos recursos de acessibilidade. Ela consiste apenas em uma normatização de parâmetros na tentativa de guiar os profissionais e padronizar a confecção dos recursos. Portanto, cabe às Portarias, Decretos e Leis aqui destacados a função de implementar e se fazer cumprir a acessibilidade nos meios de comunicação.

A Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006, “[...] aprova a Norma nº 001/2006 – Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão”. No texto dessa lei, há definições dos recursos de acessibilidade. Damos destaque ao texto referente à AD:

3.3. Áudio –descrição: corresponde a uma locução, em língua portuguesa, sobreposta ao som original do programa, destinada a descrever imagens, sons, textos e demais informações que não poderiam ser percebidos ou compreendidos por pessoas com deficiência visual (BRASIL. Portaria nº 310, 2006).

Também podemos destacar o seguinte parágrafo nessa mesma Portaria “[...] 5.4.2. permitir a inserção de locução, em Português, destinada a possibilitar que pessoas com deficiência visual e pessoas com deficiência intelectual selecionem as opções desejadas em menus e demais recursos interativos, com autonomia”.

Notamos que, na atualidade, mesmo quando disponibilizados os recursos acessíveis, estes não são de fácil acesso às pessoas com deficiência, indo de encontro ao que diz o parágrafo citado acima. Além deste não cumprimento, existem

outros muito importantes dentro do texto, como as horas diárias estipuladas, as quais até hoje não são cumpridas na íntegra, e as penalidades para com o descumprimento de tais normas, as quais são constantemente renegociadas pelas emissoras.

O Decreto Legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008, aprova a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em 2007 em Nova York. Por meio dele, podemos notar alguns avanços na questão da acessibilidade.

Em seu Artigo 9, que trata da Acessibilidade:

A fim de possibilitar às pessoas com deficiência viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida, os Estados Partes tomarão as medidas apropriadas para assegurar às pessoas com deficiência o acesso, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, ao meio físico, ao transporte, à informação e comunicação, inclusive aos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como a outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural. Essas medidas, que incluirão a identificação e a eliminação de obstáculos e barreiras à acessibilidade (BRASIL. Decreto Legislativo nº 186, Art. 9, 2008).

Em seu desdobramento, destacamos itens como a promoção do acesso a novas tecnologias e informações, inclusive à internet; e acesso a informações, comunicações, serviços eletrônicos e de emergência. Além disso, há a menção da promoção de recursos de maneira acessível com custo mínimo.

Infelizmente não são todas as pessoas que conseguem acessar materiais adaptados. Isso muitas vezes ocorre pela falta de incentivo e fiscalização por parte do Governo; outras vezes por falta de divulgação. No entanto, vemos que muitos dos atuais empecilhos tratam-se do não acesso às tecnologias que comportam esses recursos, pois dispendem grandes gastos. Para Costa e Frota (2011):

Além de ser necessário um aparelho com sinal digital ou, na falta deste, um conversor, os controles remotos de um modo geral no Brasil (diferentemente de outros países, como o Reino Unido) não

estão adaptados, isto é, não possuem qualquer indicação sensorial. Além disso, cada tipo ou marca de televisor tem acesso e *layout* diferente em seus *menus*, o que tira a autonomia daquele que necessita desse serviço, implicando na necessidade de que uma pessoa vidente lhe preste auxílio entrando no *menue* acionando o canal de áudio 3, destinado à audiodescrição. (COSTA; FROTA, 2011, p. 5)

No Artigo 21 (Decreto Legislativo nº 186), sobre a Liberdade de Expressão e de Opinião e Acesso à Informação, fica clara a postura do Estado para tomar medidas que assegurem às pessoas com deficiência o pleno exercício da liberdade de expressão, opinião, compartilhamento de ideias e informações por meio de qualquer meio de comunicação. No entanto, fica a pergunta de como isso seria possível se não acessam recursos de acessibilidade comunicacional como: Libras, Braille, Audiodescrição, Legendagem para Surdos e Ensurdecidos, Lupa Eletrônica e Leitor de Tela.

Já no Artigo 30 (Decreto Legislativo nº 186), temos maior enfoque na temática da “Participação na vida cultural e em recreação, lazer e esporte”. No Tópico 1 deste, fala-se sobre a igualdade de oportunidade de acesso à vida cultural por parte de pessoas com deficiência, tais como: televisão, teatro, museus, cinema, entre outros. No entanto, ainda não temos a definição de quais recursos deveriam ser disponibilizados para que o cumprimento de lei seja efetivo.

A Portaria nº 466, de 30 de julho de 2008, “Concede o prazo de noventa dias, para que as exploradoras de serviço de radiodifusão de sons e imagens e de serviço de retransmissão de televisão (RTV) passem a veicular, recurso de acessibilidade”, considerando que em Norma Complementar prevê “a utilização de subtítuloção por meio de legenda oculta, janela com intérprete de LIBRAS e a descrição e narração em voz de cenas e imagens”.

Em 2010, avançamos na área da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) com a regulamentação da profissão de Tradutor e Intérprete.

Em 17 de novembro de 2011, o Decreto nº 7.612 institui o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência – Plano Viver sem Limite, o qual visa promover, por meio de integração de políticas, programas e ações, o exercício pleno de

cidadania das pessoas com deficiência. Esses direitos estariam apoiados nos termos da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, mencionados acima. Cabe ressaltar que os Ministérios da Comunicação e da Cultura são citados como colaboradores da “Articulação e Monitoramento” da aplicação desse Decreto.

O que temos de mais recente é a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência – Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015), a qual tem como base a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, destacados anteriormente.

Cabe ressaltar alguns itens novos, como a obrigatoriedade de recursos acessíveis em todas as salas e sessões de cinema. Como salienta o Artigo 73 (Lei nº 13.146), caberá ao poder público em parceria com a sociedade capacitar os profissionais em Baille, audiodescrição, estenotipia e legendagem.

Já o artigo 67 destaca os recursos que promovem acesso à informação e à comunicação, sendo estes:

- I – subtítuloção por meio de legenda oculta;
- II – janela com intérprete de Libras;
- III – audiodescrição.

Vemos que existem muitas leis acerca dos direitos das pessoas com deficiência e percebemos que a evolução no campo da acessibilidade audiovisual vem crescendo. Porém, para entendermos melhor o que estas leis preveem, é necessário conhecer o que cada recurso disponibiliza, qual sua função e seu público-alvo, para então adentrarmos na temática da aplicação legislativa no campo audiovisual e assim enfatizar a produção da AD, recurso foco desta pesquisa.

2.3 Um breve olhar nos recursos acessíveis no universo audiovisual

2.3.1 LIBRAS (Linguagem Brasileira de Sinais)

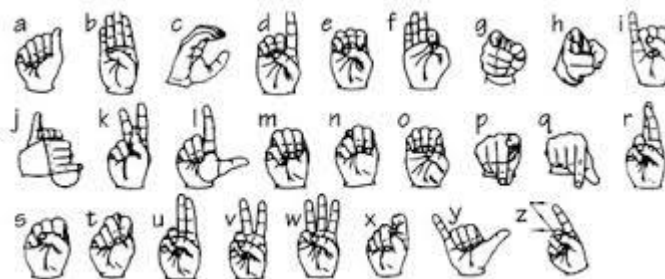
A Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, define a Linguagem Brasileira de Sinais como “[...] forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil”.

Nosso sistema de Libras foi desenvolvido a partir da linguagem de sinais francesa, mas possui características únicas. Cada país desenvolveu sua própria maneira na composição de significados. Estes são compostos por meio de movimentos com as mãos associados ao corpo e às expressões faciais. Este sistema é considerado uma língua devido a sua composição linguística em vários níveis: fonológico, morfológico, sintático e semântico.

Existem algumas particularidades que são de fundamental importância para o entendimento dessa linguagem, como os verbos aparecerem no infinitivo; não haver representação de pronomes pessoais, sendo necessário apontar a pessoa de quem se fala; e a correspondência dos nomes ocorrerem letra por letra ou por meio de uma característica de determinada pessoa.

O alfabeto é de fácil absorção; porém, não basta conhecer apenas essas estruturas sem conhecer o sistema de formação de palavras e frases.

Figura 1: Alfabeto de Libras



Fonte: Encrypted, 2016

2.3.2 LSE (Legendagem para Surdos e Ensurdidos)

A Legenda para Surdos e Ensurdidos se difere de uma legenda normal devido às indicações de falantes, de ruídos e trilhas sonoras dos conteúdos audiovisuais.

No Brasil, temos grande conhecimento do modelo norte-americano chamado *closed caption* muito utilizado nos canais de TV aberta. No entanto, esse modelo não contempla de maneira eficaz as necessidades dos deficientes auditivos, pois muitas vezes as legendas não estão em sincronia com a imagem e aparecem em várias linhas, o que causa desconforto ao telespectador. Isso ocorre devido ao processo de produção dessas legendas durante o qual o decodificador de áudio acaba por gerar muitos erros.

Segundo a classificação de tradução proposta por Roman Jakobson (1995), a LSE é considerada uma tradução intralinguística, pois transfere o conteúdo oral de uma língua para o conteúdo escrito na mesma língua.

A confecção de legendas acessíveis se preocupa com a compreensão do conteúdo audiovisual pelo telespectador com deficiência auditiva. Por isso, são necessárias adaptações para evitar redundâncias e oralidades, sem que haja perda de conteúdo.

Segundo os padrões internacionais de produção de legenda, é necessário: condensação das falas, utilização da cor amarela ou branca, centralização das legendas e uso de no máximo 32 caracteres por linha e duas linhas por legenda.

Essa padronização ajuda na compreensão do conteúdo, uma vez que otimiza o tempo de leitura.

2.3.3 AD (Audiodescrição)

A audiodescrição é o recurso de narração de imagens que pode ser aplicado tanto no meio audiovisual como no televisivo, no teatro, nos espetáculos de dança, museus e em tudo que contiver conteúdo visual. Seu principal público-alvo é o de deficientes visuais; porém pessoas com baixa visão, dislexia e idosos também podem usufruir do recurso.

Atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos. (MOTTA e FILHO, 2010, p. 11)

Esta pesquisa foca na audiodescrição no audiovisual, sendo esta empregada no intervalo entre os diálogos. A descrição deve contemplar ações, linguagem corporal, expressões faciais, cenários, figurinos e tudo o que for relevante na construção audiovisual (BENECKE, 2004), como a ambientação espacial ou temporal (HURTADO, 2007).

Para melhor adentrarmos nos conceitos que serão trabalhados, vejamos agora algumas novidades instituídas sobre a acessibilidade no audiovisual, mais especificamente, no cinema.

2.4 Acessibilidade Audiovisual

Em 02 de dezembro de 2010, foi instituído pela Lei 12.345 o Plano Nacional de Cultura (PNC), o qual possui como “[...] finalidade o planejamento e

implementação de políticas públicas de longo prazo (até 2020) voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira”. Por meio do portal do PNC², pode-se consultar o andamento das metas propostas inicialmente.

É de nosso interesse focarmos na Meta 29 que se refere a “[...] 100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência”.

É evidente que estamos dentro do prazo, temos mais quatro anos para efetivar a meta. Porém, no site não há demonstrativos de avanços de muitos dos itens, incluindo a aplicação da acessibilidade nos cinemas.

Mesmo assim, podemos notar que na área “O que está sendo feito para alcançar esta meta” muita coisa tem sido feita, como a promoção de cursos, encontros, parcerias internacionais para estudos, pesquisas e disponibilização de conteúdo. No entanto, notamos que mesmo com esses feitos, o andar da meta está devagar para que ela seja concluída a tempo.

Em 2013, a Agência Nacional de Cinema (ANCINE) publicou o “Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas”. Nele, a audiodescrição é mencionada apenas cinco vezes, sendo uma delas irrelevante para nosso estudo. Outras duas são mencionadas dentro da Diretriz (6):

[...] construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural (ANCINE, 2013).

Sua meta 6.4 diz respeito à ampliação da fruição da TV pelas pessoas com deficiência visual, considerando conteúdos acessíveis por pelo menos seis horas semanais para o ano de 2015 e, para 2020, vinte horas semanais, assim como definido pelo Ministério das Comunicações na Portaria 188 em 2010.

² Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Outras duas menções ocorrem dentro do Anexo 2 “Planilha de Indicadores” no item 174 sobre o segmento da TV aberta, o qual serve apenas para organizar o indicador de tempo médio de programação semanal com o recurso de audiodescrição.

Na meta 6.3 temos a “[...] ampliação da acessibilidade dos portadores de necessidades especiais ao cinema”. Nela temos os seguintes dados: 150 salas adaptadas para 2015 e 400 salas como meta para 2020. Porém, não temos notícias de que essas salas estejam sendo equipadas da maneira correta.

Houve uma avaliação do *Guia – Folha* em que 98 salas de cinema do estado de São Paulo foram avaliadas de acordo com a acessibilidade. Os erros já podem ser notados no próprio critério de indicativos de acessibilidade. Havia critérios de sinalização, lugar para cadeirante, rampas de acesso, corrimãos e piso tátil para cegos. No entanto, não há menção a como esse deficiente visual pode desfrutar do filme ou como um surdo vai consumir o produto.

Em 18 de dezembro de 2014, houve a publicação da Instrução Normativa nº 116, a qual:

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.

Dentro da norma, temos oito citações a respeito da inserção da audiodescrição nas produções audiovisuais. Em seu artigo 1º, é ressaltada a obrigatoriedade de acrescentar no orçamento da produção os “[...] serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais”, estando este incluso no Item 4 de pós-produção. Prevê-se a entrega do conteúdo audiovisual para fins legais, contendo os recursos de acessibilidade mencionados, o que permite acionamento e desligamento dos mesmos, podendo a fruição dos recursos acontecer de maneira individual.

Em novembro de 2015, foi apresentado pela assessora técnica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), Sylvia Bahiense Naves, o *Guia Orientador para Acessibilidade de Produções Audiovisuais*, o qual, por meio de colaboradores da área de produção de recursos acessíveis, pode desenvolver um

manual sobre a produção dos recursos de acessibilidade no audiovisual: audiodescrição, libras e legendagem para surdos e ensurdecidos. Entre os colaboradores, podemos citar Vera Lúcia Santiago Araújo, doutora em Letras e professora adjunta na Universidade Estadual do Ceará (UFC), quem auxiliou na área da legendagem para surdos e ensurdecidos, e o professor de Libras da UnB, Saul Machado de Mello Sousa. Dentro de cada capítulo dedicado a cada um dos recursos, são exploradas questões técnicas, linguísticas e tradutórias.

Neste manual a AD é definida como:

[...] uma modalidade de tradução audiovisual, de natureza intersemiótica, que visa tornar uma produção audiovisual acessível às pessoas com deficiência visual. Trata –se de uma locução adicional roteirizada que descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens (BRASIL 2015, p. 2).

Como veremos mais adiante neste trabalho, existem definições mais completas acerca do que é esse recurso.

Podemos notar que os esforços para aplicação da acessibilidade, no contexto audiovisual, vêm aumentando gradativamente. Em 22 de dezembro de 2015, foi publicada A Instrução Normativa N°. 125, a mais recente publicada pela ANCINE, que acaba por alterar em muito as normas publicadas anteriormente, como a nº 22, a qual foi revogada; a nº 61, de 07 de maio de 2007, ou a nº. 80, de 20 de outubro de 2008, tendo ambas sofrido alterações.

Nela a questão da acessibilidade é apontada mais criteriosamente fazendo com que o setor audiovisual corra atrás de suas mais novas obrigadoriedades para a produção de conteúdo financiado por meio de recursos públicos. Mesmo tendo ganhado maior notoriedade, a acessibilidade carrega peso 1 (um) na avaliação dos produtos audiovisuais concorrentes nos editais públicos. Em seu parágrafo quinto é evidenciada a aprovação de pelo menos um projeto que contemple ações afirmativas para pessoas com deficiência, podendo esta ser física, auditiva, visual, mental ou múltipla.

No capítulo IV, Artigo 15, e no capítulo VI, Artigo 19, as regras de entrega da cópia final da obra audiovisual se mantêm com as mesmas especificações dadas pela Normativa nº 116, de 18 de dezembro de 2014 (ver página anterior).

Como já é sabido, temos um longo caminho pela frente, mas, como exposto, o volume de iniciativas a respeito da área de acessibilidade com enfoque no audiovisual vem crescendo.

Como novo desafio das produções cinematográficas, temos a inserção, desde o projeto, do planejamento dos recursos de acessibilidade (Libras, LSE e AD). Com isso, teremos mais pessoas pensando e visando à finalização com a utilização desses recursos. Se chegarmos ao dia em que toda a produção for pensada dessa maneira, teremos a aplicação da acessibilidade de maneira mais justa com as pessoas que possuem alguma deficiência.

O ponto negativo de todas essas ações acerca do uso dos três recursos é que ele só é obrigatório para o arquivo da ANCINE, e não para a disponibilização para o mercado. Esse tipo de visão deve ser revista com urgência. Já que os produtos estão sendo realizados, por que não devolvermos para a sociedade o investimento público neles feito?

Depois de traçarmos um panorama acerca da aplicação de recursos acessíveis no audiovisual, mais especificamente no cinema, aprofundaremos os conhecimentos acerca da produção da AD, foco de interesse neste trabalho, a qual será abordada e destrinchada no capítulo subsequente.

2.5 A Audiodescrição como modalidade tradutória

Antes de iniciarmos a interligação da tradução e audiodescrição, gostaríamos de salientar a importância da diferenciação do conceito de tradução e adaptação.

Uma adaptação, em contraste, pode se afastar amplamente de seus materiais anteriores, submetendo-os a vários tipos de manipulação e de revisão. No entanto, uma tradução nunca pode simplesmente comunicar um todo ou a parte do texto de que é traduzida; ela só pode inscrever uma interpretação que inevitavelmente varia de forma e do significado do texto. A tradução pode ser considerada como

uma comunicação intelectual apenas se nós reconhecemos que ela comunica uma interpretação entre outras possibilidades (VENUTI, 2007 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 222)³ (tradução livre).

Simplificando, a adaptação pode ser considerada um processo mais livre de manipulação da obra original, enquanto a tradução busca reproduzir com maior rigor e fidelidade.

Com o intuito de tornarmos o sistema de produção do recurso da audiodescrição como algo mais fiel à obra original, optamos por enquadrar a AD como tradução, e não como adaptação, o que é mais coerente com nossa proposta.

A tradução muitas vezes gira entorno de questões sociais envolvidas nos conteúdos frequentemente repudiados dentro da sociedade brasileira, fazendo com que o profissional atenuar e omita alguns termos e/ou situações para abrandamento do conteúdo.

De acordo com nossa linha de pesquisa, qualquer perda de conteúdo na produção de um recurso de acessibilidade, principalmente em conteúdos audiovisuais, é de extrema importância para a compreensão geral do produto, já que o deficiente visual possui apenas um meio de recepção, sendo este o sonoro, o qual é promovido pelo áudio original do filme e a AD em conjunto. Portanto, a produção do recurso deve seguir a indicação de público-alvo da obra original para que assim haja menor incidência de omissões e atenuações de conteúdo.

Sendo assim, a AD entra no conceito de tradução que é muito bem comparado com o processo de audiodescrição dentro do artigo *Normas técnicas da audiodescrição nos Estados Unidos e na Europa e seus desdobramentos no Brasil: interpretação em foco*, de Larissa Costa (2012). Costa se utiliza do conceito de tradução de poemas de Brito (2006) para identificar os passos que devem ser seguidos pelo audiodescritor.

O quadro a seguir é um comparativo entre a produção da audiodescrição e do processo tradutório proposto por Larissa Costa e foi construído pela autora do presente trabalho baseando-se nas proposições de Costa (2012).

³ An adaptation, in contrast, might depart widely from its prior materials, submitting them to various kinds of manipulation and revision. Nonetheless, a translation can never simply communicate in whole or in part the text that it translates; it can only inscribe an interpretation that inevitably varies the form and meaning of that text. Translation can be regarded as intercultural communication only if we recognize that it communicates one interpretation among other possibilities (VENUTI, 2007 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 222).

Quadro 1: Passo a passo AD por Larissa Costa, 2012

POEMA	AUDIODESCRIÇÃO
a) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;	a) identificar as características mais significativas da cena, levando em consideração o áudio do produto para não repetir uma informação desnecessária. Contudo, se for importante para o desenvolvimento da trama, mesmo estando presente no áudio, a informação pode e deve ser reforçada na descrição, se houver tempo disponível;
b) atribuir uma prioridade a cada característica dependendo da maior ou menor contribuição dada por ela ao efeito estético total do poema;	b) atribuir uma prioridade prestando atenção nas características não só na cena, mas na sua relevância em todo o produto;
c) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.	c) recriar as características mais significativas levando em consideração: 1) o que deve ser explicitado e o que deve ser mantido implícito; 2) a estrutura frasal, a qual deve estar em consonância com o plano da cena ou movimento da câmera; 3) os adjetivos e advérbios — normalmente relacionados à interpretação pelos audiodescritores —, os quais devem ser usados para auxiliar na composição da cena.

Fonte: COSTA, Larissa. Normas técnicas da audiodescrição nos Estados Unidos e na Europa e seus desdobramentos no Brasil: interpretação em foco. Revista Brasileira de Tradução Visual, v. 13, n. 13, 2012. Adaptado pela autora.

Portanto, a audiodescrição, sendo um estudo presente dentro da tradução audiovisual, acaba por se utilizar de parâmetros da tradução mais tradicionais, como a literária, para embasar suas normas de desenvolvimento.

Cabe ressaltar que devido ao fato de os estudos na área da AD serem recentes, a profissão ainda não está regulamentada no Brasil, fazendo com que

normas específicas da área sejam escassas e imprecisas em muitos dos aspectos. Devido a esse fato, recorreremos a muitos materiais bibliográficos e estudos de caso produzidos mundo afora, principalmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, lugares pioneiros nos estudos sobre a audiodescrição.

Por pertencer à área da tradução, a AD acaba por entrar na classificação proposta por Jakobson (1995), a qual separa as modalidades de tradução em:

- 1) Tradução Interlinguística: língua fonte para língua alvo;
- 2) Tradução Intralinguística: dentro de uma mesma língua;
- 3) Tradução Intersemiótica: verbal para o não-verbal.

Seguindo sua classificação, podemos localizar a audiodescrição no contexto da tradução intersemiótica, a qual consiste na transposição das imagens para um roteiro escrito e deste para uma locução; “[...]a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 1971, p.5)

2.6 Audiodescrição em foco

Como podemos notar até aqui, a área de produção de conteúdo acessível vem ganhando espaço nos cenários político e cultural. No entanto, não são apenas nessas áreas que ela vem crescendo. A AD vem ganhando notoriedade no cenário acadêmico e também no circuito profissional.

Porém, o que tem ocorrido, sendo muitas vezes usado como justificativa para a não implementação do recurso, é o seu alto custo e a falta de profissionais. Para sanar essa demanda, existem vários grupos de pesquisa buscando o aprofundamento e a qualificação dos profissionais da área.

A profissão de audiodescritor está cada vez mais próxima de sua regulamentação devido aos avanços legislativos destacados nos capítulos anteriores. No entanto, o crescimento da demanda e a não regulamentação da profissão até então fazem com que surjam diversos profissionais despreparados e

sem muitas diretrizes aprofundadas em relação à produção de AD, fazendo com que o processo siga por caminhos muito distintos dependendo da escolha do produtor.

A primeira menção oficial da audiodescrição aconteceu nos Estados Unidos na tese de pós-graduação de Gregory Frazier em 1970. No entanto, sua estreia no mercado aconteceu com Margaret e Cody Pfanstiehl na década de 1980, os quais fundaram uma empresa de serviços de audiodescrição para peças teatrais. Margaret perdeu a visão aos trinta anos devido à retinose pigmentar, o que a fez se tornar um grande nome na luta pela acessibilidade.

O código de conduta profissional Americano – *Standards for Audio Description and CODE of Professional Conduct for Describers* –, revisado em 2008, define audiodescrição como:

A audiodescrição ajuda a garantir que pessoas cegas ou com baixa visão possam usufruir igualmente do acesso a eventos culturais, fornecendo informação visual essencial. A audiodescrição utiliza –se de pausas naturais entre os diálogos e narração para inserir descrições dos elementos visuais essenciais: ações, aparência dos personagens, linguagem corporal, figurino, ambientação, luzes, etc. (EUA, 2008)⁴. (tradução livre)

Ressaltamos os termos “ambientação” e “luzes”, os quais dizem respeito ao cenário e à iluminação que muitas vezes são deixados de lado na descrição devido à falta de espaço entre os diálogos e à necessidade de apontar itens e ações mais relevantes na trama. Mas como saber o que é de maior importância na cena sem ter contato com o criador, ou sem ao menos entender sobre o universo audiovisual?

É de essencial importância que, mesmo não tendo a possibilidade de contato direto com o diretor da obra, o produtor do recurso tenha conhecimento acerca do universo audiovisual para descrevê-lo da maneira mais fiel, já que é apenas por meio do olhar de alguém da área que se podem alcançar perdas mínimas de significado da construção audiovisual.

⁴ Audio description helps to ensure that people who are blind or have low vision enjoy equal access to cultural events by providing the essential visual information. Audio description uses the natural pauses in dialogue or narration to insert descriptions of the essential visual elements: actions, appearance of characters, body language, costumes, settings, lighting, etc. (USA, 2008).

Esse código ressalta a importância da utilização das cores como forma de nortear pessoas com baixa visão ou proporcionar emoção para aqueles que carregam consigo o significado de muitas das cores. A utilização desse recurso cinematográfico será analisada mais profundamente por meio do filme *Praia do Futuro*, tratado no próximo capítulo.

Outro item de destaque do código americano defendido também no presente trabalho é sobre a importância de o audiodescritor ter total conforto em discorrer sobre os temas expostos na tela. Se o conteúdo for sobre sexo, violência, temáticas íntimas e o produtor do recurso não se sentir à vontade para descrever de maneira fiel e sem omissões, ele deve recusar o trabalho para que o telespectador não seja prejudicado. Essa audiodescrição sem pudores será abordada na análise do filme *Ensaio sobre a Cegueira*.

Outros pontos abordados no código são: não interpretar e antecipar informações, usar linguagem simples e concisa, e evitar jargões técnicos. No entanto, nesta tese, discordamos de tais posicionamentos.

Se não é indicado explicar alguns elementos e não é permitido o uso jargões técnicos da linguagem cinematográfica, como passar em poucos segundos o real sentido que o diretor construiu por meio dos diversos elementos da cena?

Costa (2012) também questiona esse posicionamento:

[...] se a maior parte dos espectadores videntes ao ver um gesto ou expressão facial compreende o seu sentido de acordo com as características do mesmo; será que a maioria dos espectadores deficientes visuais pelas características conseguirá compreender seu significado? (COSTA, 2012, p. 16)

Tomando como base sua linha de raciocínio, questionamos: se a maior parte dos espectadores videntes ao ver um movimento de câmera ou um corte compreende inconscientemente a emoção passada, será que os espectadores deficientes visuais não têm o direito de acessar o significado puro da obra, mesmo que isso resulte na utilização de explicações, inflexões vocais ou qualquer outro recurso para traduzi-la para o público-alvo em questão?

Defendendo a fidelidade em relação à obra, a análise do corpus selecionado abordará questões referentes à utilização da linguagem cinematográfica no filme *O Palhaço* e a utilização de termos explicativos e/ou interpretativos, como economia de tempo e precisão da descrição, na análise do filme *Nosso Lar*.

Foi na década de 1980 que o recurso chegou ao Japão por meio da TV NTV. Um dos maiores reconhecimentos do recurso foi sua utilização no Festival de Cinema de Cannes, em 1989.

O interesse pela audiodescrição no Reino Unido surge paralelamente à iniciativa do casal Cody e Margarat Pfansthiel, agora com o casal Monique Raffray e Mary Lambert, os quais com a ajuda dos precursores americanos começam os estudos sobre o recurso. Concomitantemente a seus estudos, o RNIB – *Royal National Institute of Blind People* – juntamente com o SRAB – *South Regional Association for the Blind* –, os casais se uniram para pesquisar o desenvolvimento da AD. Já em 1986, o grupo promoveu, em parceria com o Robin Hood Theatre, a primeira peça com audiodescrição informal do Reino Unido.

Por meio da capacitação de profissionais, no ano seguinte foi possível a realização de uma peça com audiodescrição formal. Com esse pontapé inicial, os britânicos passaram a ser um dos povos de maior destaque na aplicação e desenvolvimento da AD, publicando, em 1992, a *Audio Described Television* (AUDETEL), um projeto de implementação da AD na televisão britânica.

Na Espanha, as iniciativas acerca da acessibilidade no audiovisual começam a ser discutidas pela ONCE – *Organización Nacional de Ciegos Españoles* –, a qual, por meio de muitas pesquisas, publica a norma “Audiodescripción para personas con discapacidad visual” (Une 153.020), um código de boas práticas na confecção do recurso. Dentro dessa norma, há descrição de passos básicos a serem seguidos, os quais podem ser resumidos em seis itens:

Quadro 2: Passos básicos para AD, Une 153.020, 2005

1. Análise da obra.
 2. Desenvolvimento do roteiro: basicamente um conjunto de informações que serão incluídas entre os diálogos.
- Obs.: Para que o roteiro seja coerente, é necessário: consultar contexto e a temática da obra; esclarecer quando, onde, quem, o que e como para cada situação audiodescrita; respeitar os dados fornecidos pela imagem; não explicar nem

adiantar a trama; e evitar transmitir pontos de vista subjetivos.

3. Revisão e correção do roteiro por uma pessoa diferente do escritor.

4. Locuções com vozes simples e neutras.

5. Montagem: ajuste de volumes, efeitos de ambiente e equalização com a faixa de som original.

6. Revisão final do produto na mídia escolhida.

Fonte: Une 153.020, 2005. Traduzido e adaptado pela autora.

Defendemos o uso de termos explicativos e/ou interpretativos para manter a ideia real das cenas, evitando, assim, ambiguidade de significados. Além disso, a utilização de locuções expressivas colabora para criação de uma atmosfera coerente com o gênero da narrativa, indo de encontro às indicações dos manuais espanhol e norte-americano que acabam por evidenciar itens semelhantes.

Outro ponto a ser ressaltado diz respeito às etapas de produção do recurso propostas pela UNE153.020 que não mencionam a consultoria de um deficiente visual, o que é de extrema importância para o aprimoramento na produção do recurso. Um produto só pode ser validado com o feedback positivo de seu público-alvo. Sendo assim, é de interesse do audiodescritor possuir um consultor em todo o processo de desenvolvimento do recurso para que o produto final tenha mais chances de agradar ao público para o qual se destina.

No Brasil, a audiodescrição ganhou espaço em 2003 por meio do Festival Internacional de Cinema *Assim Vivemos*, o qual explorou conteúdos audiovisuais sobre deficiência a partir da produção de recursos de acessibilidade para deficientes visuais e auditivos. Em 2004, foi criado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) o grupo de pesquisa Tradução e Mídia e Audiodescrição. Em 2007, O Teatro Vivo em São Paulo promoveu a primeira peça comercial com AD, *O Andaime*. A partir daí, como mencionado no capítulo da legislação sobre a acessibilidade, nosso país vem conquistando espaço na área de produção e pesquisa desses recursos. No entanto, devido ao atraso para iniciarmos esse processo, muitas das pesquisas acabam buscando em polos mais antigos, como o norte-americano e o europeu, um aprofundamento na temática.

Alguns dos maiores espaços de pesquisas brasileiras da área se encontram na Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenado pela professora Eliana Franco; na Universidade Estadual do Ceará (UECE), coordenado pela professora

Vera Lúcia Santiago Araújo; e na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenado pelo professor Francisco Lima. Além disso, contamos com a pós-graduação em audiodescrição na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e com muitos eventos que abrem espaço para discussão da temática no cenário nacional. Cabe ressaltar que o interesse pela área tem aumentado, fazendo com que o número de publicações e teses, em várias áreas relacionadas, cresça cada vez mais.

Como já mencionado em capítulos anteriores, não possuímos uma normatização rígida, porém, temos iniciada a promoção de guias para a produção do recurso. A norma da ABNT NBR 15290 (2005) é concisa, mas demonstra concordância com a linha de defesa deste trabalho, ressaltando uma narração mais condizente com o público-alvo, como destaca o parágrafo a seguir sobre a “compatibilidade”:

6.2 Compatibilidade: A descrição deve ser compatível com o programa:

- a) a narração deve ser objetiva na programação para adultos e mais poética em programas infantis;
- b) em filmes de época devem ser fornecidas informações que facilitem a compreensão do programa (ABNT NBR 15290, 2005).

Temos também as iniciativas da ANCINE e o *Guia Orientador Para Acessibilidade de Produções Audiovisuais*, mas esses são apenas os primeiros passos da nossa recente história com a audiodescrição.

Depois de termos passado por um breve histórico da inserção da AD nos EUA, no Reino Unido e na Espanha, alguns dos maiores polos de produção acessível, e posteriormente revendo o histórico de nosso país, vamos adentrar um pouco mais na temática da produção da audiodescrição.

Jorge Díaz Cintas, no artigo *Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual*, estabelece três grandes categorias para a identificação de diferentes tipos e formas de produção da AD:

- a) AD gravada para a tela: de programas audiovisuais com imagens dinâmicas, como filmes, séries de televisão, documentários, espetáculos, etc., independente do meio em que será distribuído ou comercializado (televisão, cinema, DVD, internet);
 - b) AD gravada para audioguia: de obras estáticas, como monumentos, museus, galerias de arte, igrejas, palácios, exposições, entornos naturais e espaços temáticos em que não haja imagens dinâmicas e em que a experiência tátil, ou novas tecnologias que simulem esse tipo de experiência, tenham uma grande importância; e
 - c) AD ao vivo: de obras teatrais, musicais, balé, ópera, esportes e outros espetáculos similares. Também entram nessa categoria congresso e qualquer manifestação pública como os atos políticos.
- (CINTAS, 2007 *apud* COSTA; FROTA, 2011/2, p. 8)

Nesta tese, o foco será na AD gravada para tela. Como mencionado, a AD nada mais é do que uma narração adicionada entre os intervalos de fala a fim de suprir a demanda das pessoas com deficiência visual. Além desse público, esse recurso pode atender pessoas com dislexia, idosos, analfabetos (já que sua função também é promover a leitura de legendas) e até mesmo pessoas que possuam alguma deficiência física e que não consigam se posicionar de maneira a observar na íntegra o conteúdo audiovisual que está sendo exposto na tela.

Este recurso é considerado um texto multimodal, pois só fará sentido quando acompanhado da obra audiovisual, e uma tradução intersemiótica, pois promove a transposição de um sistema de signos para outro, ou seja, do visual para o verbal escrito e do verbal escrito para o oral. Sua relação com a tradução já foi explorada no capítulo anterior.

Jiménez Hurtado (2010) divide os conteúdos a serem audiodescritos em três níveis:

- a) O narratológico: elementos visuais verbais e não verbais;
- b) O cinematográfico: a linguagem audiovisual;
- c) O linguístico: a linguagem usada.

Nesta pesquisa, será possível abordarmos os três níveis. No nível narratológico, podemos explorar os elementos visuais verbais — as legendas, os créditos e informações contidas nas cenas, como cartazes, placas, muros, etc.; e os elementos não verbais, que ganharão maior profundidade devido a sua inter-relação com o nível cinematográfico, o qual, em outras palavras, é uma complementação da linguagem audiovisual. Estes elementos são: descrição do personagem que enquadra, figurino, atributos físicos, expressões faciais e corporais, idade e até mesmo o nome do ator, se for importante para a construção narrativa. Temos também elementos espaciais e temporais, e as ações promovidas por esses personagens.

Podemos notar que a estruturação desses três níveis de análise de conteúdo para a produção da audiodescrição acaba por contemplar a ideia de responder “o que, quem, como, quando e onde”, sendo o “que” e “como” correspondentes à ação; o “quem” correspondente à caracterização do personagem; o “quando” à noção de temporalidade; e o “onde” à noção de espacialidade. Portanto, as indicações de Vercauteren (2007) são reafirmadas por Jiménez (2010).

Já o nível linguístico diz respeito à utilização de verbos no tempo correto, utilização de adjetivos e advérbios, complexidade sintática das orações e tudo o que for importante para a construção de significados na oração. Geralmente aponta-se para o uso de orações coordenadas, no presente, e para uso da primeira pessoa do plural. No entanto, o mais importante é a coerência da narrativa da AD com o contexto da obra: se esta for destinada a um público mais velho e mais culto, ela deve ser mais complexa; se é para crianças, ela deve ser simplificada. Como podemos notar, muitas das escolhas na produção da AD se baseiam no estudo do público-alvo, o que será o foco das próximas etapas desta pesquisa.

3 PROCESSO DE SELEÇÃO DO CORPUS

O processo de seleção do corpus se baseou na disponibilidade de produtos com audiodescrição no mercado brasileiro. Como forma de averiguar o acesso do público a esses materiais, visitamos algumas das maiores redes comerciais de DVDs em busca de produtos com o recurso. Um primeiro ponto a ser destacado é a falta de preparo dos profissionais das lojas, os quais não sabem o que é o recurso. O segundo ponto são as falhas do sistema de catálogo das lojas, as quais não possuem filtros para buscar a AD. O terceiro está no fato de os encartes dos DVDs não possuírem braile ou qualquer informação que identifique o recurso para os não videntes, e as inscrições são em letras tão miúdas que para nós, videntes, também foi de difícil acesso, com exceção do filme *O Palhaço*, que possui um balão de destaque informando a presença do recurso no DVD.

Esses três pontos fazem com que a grande proposta do recurso se perca na hora do consumo. O acesso à audiodescrição não é apenas o acesso ao conteúdo audiovisual, mas também o empoderamento e autonomia desse grupo que cada vez mais tem voz dentro de nosso país. Ao se depararem com barreiras, como a falta de preparo dos vendedores, o não acesso a catálogos exclusivos e ao não êxito na busca dos produtos por si próprios nas prateleiras, acaba-se perdendo o objetivo global da autonomia e empoderamento dos deficientes visuais perante o consumo cultural.

Salientamos que a seleção desse corpus foi feita por pessoas videntes e, mesmo assim, tivemos dificuldades para encontrar os produtos. Destacamos que já possuíamos alguns títulos em mente, porém alguns deles não foram localizados em lojas físicas. Em lojas virtuais, não foi possível saber se a versão continha ou não o recurso.

Ficamos surpresos com a pequena quantidade de produtos que estão disponíveis no circuito comercial. A produção da AD para TV e para circuitos de teatro, dança e festivais de cinema vem crescendo. No entanto, as obras com o recurso dificilmente são produzidas para distribuição comercial, o que acaba por limitar o acesso do público a esses conteúdos.

Analizamos uma lista de DVDS produzidos com AD até 2011, publicada pelo blog *Com Audiodescrição* em parceria com grandes nomes, como Livia Motta⁵ e Graciela Pozzobon.⁶

A lista (Anexo 1) contém 78 títulos, dos quais apenas doze foram produções voltadas para o circuito comercial. O restante dos produtos foi de acesso restrito, o que ilustra essa grande falha na disponibilização e no alcance de produtos com o recurso.

Quadro 3: DVDs lançados entre 2005 e 2011 no circuito comercial, 2011:

2005 – <i>Irmãos de fé</i>
2008 – <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>
2009 – <i>O Signo da Cidade</i>
<i>Zona desconhecida</i>
2010 – <i>Antes que o mundo acabe</i>
<i>Chico Xavier</i>
<i>Cidade dos Anões</i>
<i>M de Mãe</i>
<i>Turma da Mônica – Cine Gibi 5</i>
2011 – <i>5 vezes favela</i>
<i>Incuráveis</i>
<i>Nosso Lar</i>
<i>Novos Rumos</i>

Fonte: <http://comaudiodescricao.blogspot.com.br/p/dvd.html>, 2011. Adaptado pela autora.

Salientamos que nem todos esses produtos se encontram disponíveis no espaço comercial na atualidade, sendo que nas redes pesquisadas encontramos apenas dois dos doze títulos: *Ensaio sobre a Cegueira* e *Nosso Lar*. Felizmente, algumas outras produções com esse recurso, que não constavam nessa lista, puderam ser encontradas, sendo estas: *O Palhaço* (2011) e *Praia do Futuro* (2014).

Portanto, o processo de seleção do corpus se baseou na disponibilidade de títulos nos circuitos comerciais das grandes redes.

⁵ Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, precursora em audiodescrição no Brasil, atua tanto na área acadêmica quanto no mercado.

⁶ Atriz, audiodescritora, atua no mercado de cinema, teatro e em artes gerais.

3.1 Corpus selecionado

Nosso corpus se constitui em quatro filmes, sendo estes: *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), *Nosso Lar* (2011), *O Palhaço* (2011) e *Praia do Futuro* (2014).

Nem todos os filmes participarão de análises mais detalhadas devido à restrição de abordagens propostas neste trabalho acerca da produção da audiodescrição. Para tanto, o filme *Ensaio sobre a Cegueira* e o filme *O Palhaço* ganharão maior destaque na análise devido às relevâncias temáticas, sendo o primeiro possível pela abordagem por meio dos tabus linguísticos e o segundo através da linguagem cinematográfica.

A análise de todos os produtos selecionados contemplará algumas etapas base como: ficha técnica, resumo expandido e curiosidades, mas apenas as obras em destaque acima serão analisadas mais detalhadamente em relação à produção da audiodescrição.

Para a elaboração e detalhamento do corpus, os filmes foram vistos duas vezes, sendo a primeira sem o recurso acessível e a segunda com o recurso. Através de anotações concomitantemente à fruição do produto na versão acessível foi possível selecionar as cenas de maior relevância para este estudo.

Mesmo contemplando etapas base de organização do corpus, cada um deles foi analisado através de um prisma diferente, sendo salientadas suas características mais importantes na discussão acerca da aplicação da AD dos mesmos.

3.1.1 Ensaio sobre a Cegueira (2008)

Ficha técnica:

Fernando Meirelles (Direção); Don Mckellar (Roteiro); César Charlone Abc (Fotografia); Marco Antonio Guimarães/Uakti (Música); Daniel Rezende (Montagem); Susie Figgis e DierdreBowen (Elenco). Duração: 121 minutos.

Resumo

A história gira em torno de uma cegueira branca que atinge a cidade. Ela começa com um homem que está dirigindo e afeta cada um com quem ele tem contato, sua esposa, médicos e pacientes do consultório. Em pouco tempo a maioria da população é atingida e é obrigada a se isolar em uma antiga instalação psiquiátrica afastada da cidade. A população é submetida a um estado deplorável de higiene e alimentação. Com o passar dos dias, mais e mais pessoas são isoladas no local, provocando uma superpopulação e instigando o lado animal dos homens. Porém, dentro do isolamento há uma exceção. Uma mulher (Julianne Moore), esposa do médico oftalmologista (Mark Ruffalo), misteriosamente não foi contaminada pela cegueira branca, mas se finge de cega para acompanhar seu marido e ajudá-lo no isolamento. A mulher acaba por se tornar a babá de muitos dos integrantes em quarentena, inclusive de seu próprio marido. As condições do isolamento, de higiene e alimentação tornam-se cada vez mais precárias com a chegada de mais pessoas contaminadas. As pessoas passam a agir mais com o instinto, perdendo totalmente o “adestramento social”. Pessoas fazem sexo nos corredores que são usados como banheiros, a esposa pega seu marido com outra mulher, algumas alas da quarentena acabam por se rebelarem e ameaçam os outros contaminados para conseguirem mais comida e mais poder dentro do isolamento. É nesse momento que temos o desenrolar dos maiores conflitos da narrativa. Seus pertences mais valiosos são coletados e as mulheres são obrigadas a fazerem favores sexuais para homens de outras alas em troca de comida; uma delas é morta devido à brutalidade dos acontecimentos. Com o crescente ódio gerado na quarentena, a ala onde estão o médico e sua esposa e onde a trama principal se desenvolve se rebela e um de seus integrantes começa um incêndio, permitindo a fuga para o pátio. Eles descobrem que as barreiras de isolamento já não estão mais sendo vigiadas. Ao entrarem em contato com a cidade novamente, descobrem que todo mundo foi afetado e que as condições externas não estão muito melhores do que as da quarentena. Pessoas vagam pelas ruas em busca de comida, há sujeira por todo o lado, ocorrem furtos. O grupo protagonista da trama permanece junto em busca de alimentos e, como a mulher do médico não foi atingida pela cegueira, ela possui vantagens na busca por recursos. Eles

conseguem chegar à casa da mulher, onde são bem recebidos para tomarem banho, colocarem roupas limpas e se alimentarem com o que foi coletado nas ruas. Para a surpresa de todos, o primeiro homem a ficar cego, pertencente a esse grupo, começa a enxergar de novo, trazendo uma esperança de que a volta da visão acontecerá para todos gradualmente.

Curiosidades

Com bilheteria de mais de 500 mil espectadores em seu mês de estreia (setembro de 2008), o filme *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), baseado no romance de mesmo nome de José Saramago (1995), teve grande destaque no cenário mundial. Sua exibição de gala ocorreu na abertura do Festival de Cannes em 2008 e ganhou prêmios de melhor fotografia, maquiagem, direção de arte e efeitos especiais no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Os atores tiveram como preparação um trabalho de campo que constituiu em usar vendas e andar por espaços desconhecidos, sempre monitorados pela equipe de produção. Outro recurso disponível para a preparação dos atores principais foi o uso de lentes de contato que os deixavam sem enxergar, fazendo com que pudessem focalizar suas atenções nas ações, e não na cegueira em si. Além disso, a protagonista Julianne Moore teve que abrir mão de seus cabelos ruivos e adotar o estilo loiro para atuar como esposa do médico.

A utilização da audiodescrição

Existem alguns apontamentos importantes acerca da utilização da audiodescrição no filme *Ensaio sobre a Cegueira*. O primeiro ponto a se destacar é a utilização do recurso em filmes que tratam da própria temática da cegueira. Podemos observar essa recorrência no filme *Hoje Não Quero Voltar Sozinho* e na série original Netflix, *Demolidor*, por exemplo. Reconhecemos que por possuírem protagonistas cegos, a utilização do recurso ganha maior notoriedade, já que desperta o interesse do público geral ao criarem empatia pelos protagonistas. No entanto, esse tipo de estratégia, ao mesmo tempo em que pode dar destaque à

importância dos recursos acessíveis no audiovisual, acaba por se limitar aos temas acerca da cegueira para a promoção dos recursos, sendo que estes deveriam ganhar destaque em qualquer tipo de filme por meio da abordagem de qualquer tema. Salientamos que, no entanto, na realidade de nosso país, contarmos com esse tipo de avanço na produção e destaque dos recursos já é de grande valia. Porém, muitas coisas podem e devem ser feitas para tornar o recurso mais conhecido e divulgado em meio à sociedade.

O principal problema acerca da aplicação da AD nesse filme está no campo dos tabus linguísticos. Mesmo que por escolha do diretor algumas partes tenham sido de certa forma atenuadas para não gerar muito impacto, o filme é caracterizado por uma imundice física e psicológica muito específica decorrente da adaptação do romance de José Saramago, no qual as situações ocorrem em maior escala. Assim, mesmo com essa atenuação das realidades expostas no romance original, o filme não deixa de ser impactante. Porém, deparamo-nos com uma audiodescrição que muitas vezes não contempla o real conteúdo das cenas, tornando-as mais amenas para os deficientes visuais.

Esse tipo de amenização de conteúdo tabu, na maioria das vezes, decorre de concepções morais pré-estabelecidas socialmente. Para podermos explorar um pouco mais das cenas do filme *Ensaio sobre a Cegueira*, vamos antes entender um pouco mais sobre os preconceitos linguísticos e omissões decorrentes da estrutura social a qual pertencemos.

Tabus linguísticos: preconceitos e omissões

Vivemos em meio a uma sociedade extremamente conservadora, baseada em conceitos cristãos que permeiam uma cultura dominante. Devido a isso, enfrentamos uma realidade de extremo moralismo linguístico que, por meio da pregação de valores, dita os bons costumes dos falantes. Estes, por sua vez, podem ser classificados de acordo com gênero, idade, raça, religião e nível social dependendo da maneira com que se portam linguisticamente.

Devido a essa construção social da linguagem, algumas palavras acabam por serem banidas da utilização do que se classifica como “linguagem culta”. Dessa forma, os que as utilizam são marginalizados socialmente.

Essas palavras tratadas como proibidas, vergonhosas e inconvenientes são chamadas de Tabus Linguísticos.

Segundo Augras (1989), o nome “tabu” foi atribuído pelo navegador inglês James Cook (1728 –1779) que, em um relato de viagem à Oceania, registrou o comportamento chamado Tapu dos nativos das ilhas Tonga, cuja expressão era empregada para referir –se ao que era sagrado e proibido, ao mesmo tempo. A autora ainda assinala que Tapu – que se tornou posteriormente taboo em língua inglesa – não designava apenas o aspecto sagrado daquilo a que referia, mas, outrossim, aos dispositivos criados para lidar com esses itens. (ORSI, 2011, p. 336)

Palavras tabus podem ser enquadradas em dois seguimentos, próprio e impróprio. O primeiro diz respeito à proibição do uso de certos termos devido ao temor de poderes sobrenaturais; o segundo é a proibição devido à moral e/ou sentimento (GUÉRIOS, 1956).

A realidade que enfrentamos em nosso país evidencia que a proibição de itens tabus acontece muito mais devido ao moralismo do que ao medo de infelicidades decorrentes de forças sobrenaturais, mesmo que seja talvez um dos conceitos pregados inicialmente pela Igreja para a proibição desses termos, colocando sua utilização como algo pecaminoso.

A proibição da utilização de termos tabus acaba por extravasar as barreiras sociais e passa a penetrar o controle oficial por meio de leis de proibição, normas de condutas acadêmicas. Até mesmo a mídia e a produção audiovisual sofrem com a censura de termos, os quais podem acabar sendo chaves em suas narrativas, em nome de uma linguagem politicamente correta. Portanto, os tabus linguísticos acabam surgindo devido a tabus sociais.

Segundo o dicionário Houaiss, Tabuísmo é:

[...] palavra, locução ou acepção tabus, consideradas chulas, grosseiras ou ofensivas demais na maioria dos contextos [São os chamados palavrões e afins, e referem –se ger. ao metabolismo (cagar, mijar, merda), aos órgãos e funções sexuais (caralho, pica, boceta 'vulva', colhão, cona, foder, pívia,

críca, pachoucho etc.), incluem ainda difemismos pesados como puta, veado, cabrão, paneleiro, expressões tabuizadas (puta que pariu) etc.] (HOUAISS, 2007 *apud* COLLETTI, 2011, p. 1-2).

O motivo pelo qual esses tipos de vocábulo causam repulsa social pode ser associado ao medo, pois lidam com situações íntimas que a maior parte da sociedade não quer deixar transparecer, mesmo quando se tratando de situações cotidianas.

Neste trabalho, trataremos das restrições sociais em relação aos termos e situações tabus na produção audiovisual e na conseqüente transposição do visual para o recurso acessível AD.

Uma das primeiras barreiras enfrentadas pelos conteúdos audiovisuais traduzidos são as próprias regras das empresas de TV que proíbem palavrões, modismos, gírias e termos que marquem temporalidade, a fim de trazer uma maior flexibilidade à obra. Além disso, também há restrições em relação à faixa etária, fazendo com que muitos termos sejam atenuados para alcançarem maior público.

Com a audiodescrição não é diferente, existe uma necessidade de seguir os padrões linguísticos sociais que cultuam a linguagem escrita em detrimento da linguagem oral. A audiodescrição, mesmo passando pelo texto escrito, será locutada e esta versão será a divulgada juntamente com a obra original.

Diante disso, devemos nos perguntar se devemos ocultar cenas e termos que conferem maior interligação com a obra audiovisual original para nos adequarmos a essas normas sociais, ou se devemos fornecer conteúdos mais fieis à obra.

A profissão de audiodescritor ainda não está regulamentada em nosso país e as brechas na legislação ainda são muito grandes, fazendo com que os ingressantes na área interpretem e apliquem a AD de maneira “livre”, sem o respaldo de uma norma mais apropriada, mais detalhada acerca da produção desse recurso acessível.

Se uma obra foi feita para determinado público-alvo, sendo colocadas expressões e cenas de maneira cuidadosa pelo diretor, por que o recurso que permite o acesso pelos deficientes visuais a tudo o que é construído na tela não pode ser descrito de maneira fiel?

Bueno e Orsi (2014, p. 403) defendem que “[...] em obras como filmes e livros, os palavrões podem ser utilizados como retrato de uma cultura, e o diretor ou

escritor os utiliza com consciência de seu peso e sentido”. Ou seja, tudo o que é colocado em cena faz parte de toda uma construção cinematográfica que está ali por algum motivo e deve ser respeitada, tanto em se tratando de enquadramentos, personagens, diálogos, como qualquer ação tabu.

Não estamos defendendo o uso desenfreado de chulismos e termos tabus em todos os tipos de tradução; estamos defendendo a fidelidade da AD em relação à obra original, fugindo de preconceitos linguísticos para que possamos oferecer um recurso o mais transparente possível para nosso público-alvo. Para isso, é necessário encontrarmos um “[...] ponto de equilíbrio entre a adequabilidade e a aceitabilidade” (ORSI, 2011, p. 343).

É totalmente inadequado, por exemplo, fazer uma palestra num congresso científico usando gíria, expressões marcadamente regionais, palavrões etc. A plateia dificilmente aceitará isso. É claro que se o objetivo do palestrante for precisamente chocar seus ouvintes, aquela linguagem será muito adequada [...] Não é adequado que um agrônomo se dirija a um lavrador analfabeto usando uma terminologia altamente técnica e especializada, a menos que queira não se fazer entender. Como sempre, tudo vai depender de quem diz o quê, a quem, como, quando, onde, por quê e visando que efeito. (BAGNO, 2007, p. 130–131)

Temos observado que, por mais conservadora que seja a sociedade brasileira, estamos passando por um período de relaxamento das normas de conduta em se tratando da utilização da linguagem. Isso se deve ao avanço da utilização de termos antes condenados pela sociedade em produções audiovisuais, o que faz com que cada vez mais o público entenda sua utilização e possa olhar de maneira diferente para as obras que os utilizam, ou seja, sem preconceito linguístico.

O preconceito ainda existe, mas passamos por uma época de abrandamento. Mesmo assim, faz-se necessária a adequação do conteúdo e a determinação do ponto de equilíbrio. Enquanto não chegamos à sociedade ideal, na qual todos os temas possam ser debatidos com liberdade, enfrentaremos problemas de eufemização de conteúdos. Essa eufemização pode ocorrer no campo lexical, por

meio de elipse, substituição, versão, termo científico, arcaísmos, onomatopeias, vocábulos infantilizados, interpretações, formar primitivas, derivadas, e termos genéricos; ou no campo da fonética, por meio da redução, encorpamento, deslocamento prosódico (deslocamento do acento), mutação de fonemas (substituição de um ou mais fonemas), inversão de sons, e cruzamento de vocabulares.

Sabemos que, devido à restrição temporal na colocação da AD entre os diálogos, muitas das cenas são simplificadas ou até omitidas. No entanto, algumas dessas ações acontecem simplesmente pela falta de habilidade do audiodescritor em relação ao tema ou até devido a seus próprios pudores. Para ilustrar esse tipo de acontecimento, veremos a narração de algumas cenas selecionadas do filme *Ensaio sobre a Cegueira*.

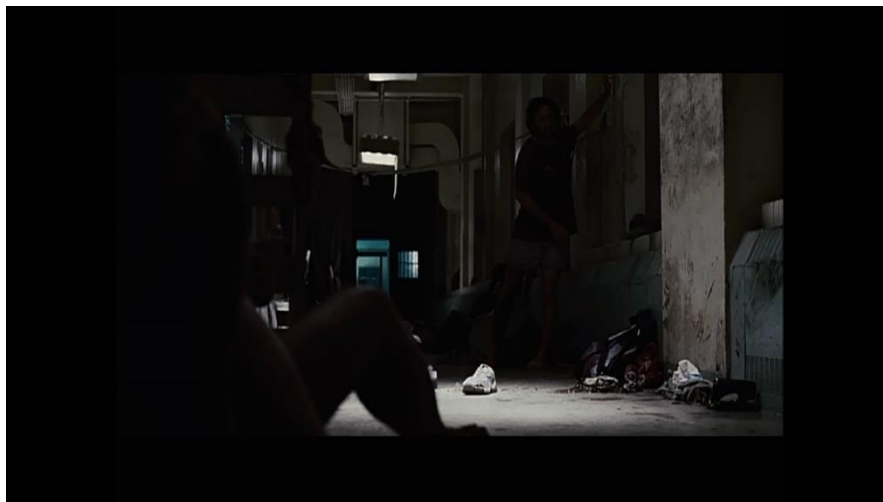
O sexo audiodescrito

Como já relatado em tópicos anteriores, o filme em questão aborda de maneira peculiar uma imundice física e psicológica humana, sendo comuns cenas de sexo, tanto como ponto principal da imagem como composição de um cenário geral do local da quarentena.

Existem dois momentos que iremos pontuar nesta análise. O primeiro deles são as cenas de sexo compondo imagens de ambientalização.

No minuto 50', um homem caminha com dificuldade por um corredor imundo; no canto esquerdo da tela, um casal faz sexo no chão. A cena acontece em um movimento panorâmico até o casal desaparecer quase por completo da imagem; eles estão contra a luz, sendo possível visualizar apenas suas silhuetas. A cena não é explícita, mas apenas com sua representação contra a luz, juntamente com indícios promovidos pela sonorização, já nos leva a entender o contexto da cena. Nada do que é exposto na tela é colocado de maneira aleatória, tudo possui uma intenção pensada pelo diretor.

Figura 2: Ensaio sobre a Cegueira – Sexo no corredor



Fonte: filme *Ensaio sobre a Cegueira*, 2008

A audiodescrição original da cena é: “um corredor sujo e escuro. Um homem caminha com dificuldade apoiado na parede”. Existe espaço para a locução de maiores detalhes da cena. Provavelmente, os produtores do recurso priorizaram a sonorização, a qual dá indícios do fato, mas não os confirma ao espectador; ou omitiram de maneira consciente devido a pressões sociais para atenuação de conteúdos de sexo.

No caso do público não vidente, há uma perda de conteúdo. A inserção de ações de composição ambiental, como a cena de sexo no minuto 50', serve para contextualizar e reafirmar a atmosfera de imundice física e psicológica e a perda do “adestramento social”. Para contemplar de maneira mais eficaz os usuários da AD, sugerimos que a audiodescrição fique assim: “Em um movimento panorâmico, um corredor sujo e escuro é revelado. Um homem caminha com dificuldade apoiado na parede. No canto esquerdo da tela um casal faz sexo no chão”.

Nessa sugestão, além de acrescentarmos a narração do tema tabu omitido na audiodescrição original, também propomos a utilização do termo técnico de movimento lateral – “panorâmico” – para maior compreensão da linguagem utilizada no filme.

O segundo momento que exploraremos é quando os estupros coletivos ocorrem. Essas são as cenas mais fortes do filme e são audiodescritas de maneira mais genérica, fazendo com que toda a tensão provida pelas imagens se perca para o público não vidente. Existem muitas falas de pano de fundo que ajudam na

composição mental dos acontecimentos, os ruídos de cama e os gemidos também colaboram para isso. Porém, as cenas são tão ricas em detalhes e movimentos que a audiodescrição talvez pudesse ser tratada de maneira mais detalhada.

As cenas do estupro coletivo são degradantes e causam constrangimento no espectador. Há muita violência, composta não só das ações, mas da atmosfera promovida pelos recursos cinematográficos. Há uma predominância de tons escuros e pouca luminosidade. A sonorização torna a situação ainda mais angustiante.

Observe a transcrição da cena selecionada com diálogos e a audiodescrição (1:13:38 a 1:15:36):

Quadro 4: Transcrição de cena *Ensaio sobre a Cegueira*, 2008

AD: Pelas grades, as mãos dos homens tentam tocá-las.
BARMAN: Sejam bem-vindas!
Não tenham medo.
Queremos amar vocês.
Não vamos machucá-las.
AD: Elas entram. Eles começam a despi-las.
BARMAN: Pessoal, devagar.
Todos terão a sua.
Se não der, dividimos!
É assim que fazemos aqui.
Quero todas em ordem.
Das bonitas às feias. As mais gostosas aqui. E as feiosas, no fim da fila.
AD: Uma delas mal se move.
BARMAN: Essa é um peixe morto, tentem animá-la.
AD: O barman a empurra e passa a esposa.
BARMAN: Por onde você andou a minha vida toda?
Eu conheço você. Pegue-a.
AD: Tirando a roupa da esposa.
BARMAN: Por que treme? Está tremendo? Por quê?
Calma, vocês duas vêm comigo.
Você é loira?
AD: Ele pega a mulher do médico, ele a apalpa.
BARMAN: Meio madura, mas é assim que eu gosto.
AD: Ela contrai o rosto.

BARMAN: Gosta disso? É a minha arma. Gosta?

ESPOSA DO MÉDICO: Não gosto!

AD: Frente a frente seus rostos quase se tocam.

BARMAN: Moça... moça? Que surpresa!

Venha comigo, e se soltar eu arranco seus mamilos!

AD: Ele força a cabeça dela para baixo.

BARMAN: Vai assim!

ESPOSA DO MÉDICO: Não!

BARMAN: Eu não tô pedindo! Vai...vai!

ESPOSA DO MÉDICO: Posso arrancar com os dentes.

BARMAN: Tenta, eu estouro seus miolos e os da sua amiga. Acabo com vocês duas.

AD: Agarra a esposa pelos cabelos.

BARMAN: Isso assim, vai!

Fonte: *Ensaio sobre a Cegueira*, 2008. Adaptado pela autora.

Pode-se notar que nesse trecho selecionado as falas são bem curtas e muitas vezes repetitivas, podendo ser omitidas para maior proveito da audiodescrição. As opções feitas pela AD original fazem com que grande parte da tensão da cena se perca para o público deficiente visual. Cada gesto promovido pelos abusadores, nesse caso protagonizado pelo Barman, contribui para a atmosfera de violência do filme.

A primeira transcrição da AD — “Pelas grades, as mãos dos homens tentam tocá-las” — sugere de maneira genérica que os homens tentam tocá-las. No entanto, muitos deles passam as mãos nas partes íntimas das mulheres. Sugerimos então a mudança para: “pelas grades, os homens tentam tocá-las, muitos chegam nas partes íntimas”. Mesmo não sendo a totalidade deles, o que mais impacta na cena é o início do abuso já através das grades.

Na segunda inserção de AD — “Elas entram. Eles começam a despi-las” —, a própria fala do Barman complementa a descrição ao pedir calma aos abusadores. No entanto, uma descrição mais rica acerca da maneira como eles despem as mulheres ajudaria na construção imaginária da cena. Sugerimos então a mudança para: “Elas entram e eles começam a despi-las violentamente”. Alguns autores condenam o uso de termos de julgamento na audiodescrição, expondo que o ideal

seria a descrição objetiva das ações para que o espectador cego possa dar o significado que bem entender. No entanto, pela falta de tempo e pela clareza dos fatos, já que estamos tratando de um estupro, consideramos o uso do termo “violentamente” mais coerente para a descrição da cena.

Em ADs subsequentes, enfrentamos um problema com a nomeação das personagens que acontece durante o filme todo. A utilização do termo “esposa” para nomear a esposa do médico e a esposa do primeiro homem a ficar cego gera confusão no usuário do recurso que por vezes acaba se perdendo e confundindo a qual personagem a descrição está se referindo. Isso é ressaltado na cena em análise, pois as duas estão sendo estupradas pelo Barman. Na AD — “Tirando a roupa da esposa” —, nós, videntes, podemos notar que se trata da mulher do primeiro homem a ficar cego, e não da esposa do médico. Sugerimos então que a identificação ocorra por meio de alguma característica física da personagem. Por exemplo, se na descrição da esposa do primeiro homem a ficar cego fosse indicado que ela é oriental, ela poderia ser identificada como “mulher oriental” ao invés de “esposa”; já a esposa do médico poderia ser identificada pelos cabelos loiros. Seus cabelos adquirem significação ainda maior nesse contexto, já que sabemos que a atriz é ruiva e que pintou os cabelos de loiro apenas para interpretar esta personagem.

Além do problema da nomeação, o fato de a descrição dizer apenas que ele está tirando a roupa dela deixa a desejar, uma vez que, como mencionamos, o processo de despi-las estava acontecendo de maneira violenta. Nesse caso, para melhor contemplarmos o público não vidente, dizer como ele estava tocando a esposa é mais eficaz. Sugerimos então a mudança para: “Puxa seu cabelo e pega na sua bunda contraindo-a sobre seu corpo. Ela treme”. A descrição torna-se mais fiel ao sentido das imagens, mas seu tempo se estende fazendo com que uma sobreposição ao diálogo seja necessária. No entanto, como a descrição contempla o que é indicado pela fala do Barman, não consideramos uma grande perda no sentido geral da cena.

Outro problema encontrado é na AD — “Ele força a cabeça dela para baixo”. Fica subentendido, no contexto geral da cena de estupro coletivo, que o Barman força sexo oral com a esposa do médico, porém a cena é mais explícita que a audiodescrição. Ele abre sua calça e então força a cabeça dela para baixo.

Sugerimos então a mudança para: “Abrindo suas calças, ele força sua cabeça para baixo”.

A última audiodescrição selecionada no trecho acima é — “Agarra a esposa pelos cabelos”. Essa descrição não tem grande valia no aumento de tensão e violência da cena, que nesse momento chega a seu ápice. Ela é complementada pelos gemidos e pela fala subsequente do Barman — “Isso assim, vai!” —, que confirma que conseguiu o que estava querendo. Porém, levando-se em conta a busca para melhor descrever as cenas sem grandes perdas de conteúdos, podemos sugerir que a descrição seja assim: “Agarra a mulher oriental enquanto a loira faz sexo oral nele”. Desse modo, podemos explicitar a ação da mulher loira e também expor que a oriental estava sendo abusada ao mesmo tempo, dando um maior peso ao acontecimento.

Muitas vezes a narração de imagens desse tipo passa pela censura, a qual não é promovida apenas pelas produtoras ou veiculadoras de conteúdo. Muitas vezes elas ocorrem pelo fator cultural em que o audiodescritor está imerso e até mesmo por não estar à vontade ao descrever assuntos tabus como sexo, fazendo com que muito conteúdo da obra original se perca. No entanto, analisando o conteúdo da obra audiovisual original e seu público-alvo, não caberiam omissões e atenuações do conteúdo, já que o público com deficiência visual estará na mesma faixa de público-alvo dos espectadores videntes, sendo desnecessária essa omissão de imagens com conteúdo tabu.

Existem outros tipos de interferências promovidas pelo audiodescritor, como o juízo de valor na elaboração da AD ou por meio de seu vocabulário, o que advém do fator cultural. Como enunciado na introdução, os filmes pertencentes a este corpus serão analisados por meio de diferentes perspectivas a fim de que o melhor de cada produto possa ser utilizado para ilustrar a produção da AD.

O próximo filme é o *Nosso Lar* e será analisado por meio do prisma da aplicação de juízo de valor e termos cinematográficos.

3.1.2 Nosso Lar (2011)

Ficha técnica:

Wagner de Assis (Direção e Roteiro); Iafa Britz (Produção); Ueli Steiger, ASC (Fotografia); Philip Glass (Música); Marcelo Moraes (Montagem); Duração: 112 minutos.

Resumo

André Luiz protagoniza a trama que gira em torno de sua evolução espiritual. Ele é um médico bem-sucedido que adoece devido a suas próprias negligências e acaba morrendo em uma cirurgia de emergência. Ele vai parar no umbral, lugar onde as pessoas que cometeram erros na vida terrena buscam a redenção e a aceitação de seus pecados para assim alcançar o Nosso Lar e ter a oportunidade de se redimir. André Luiz passa muito tempo tentando entender o porquê de estar em um lugar tão horrível e imundo, não aceitando sua morte; os fatos eram confusos. No entanto, ao perceber que seres que suplicavam e pediam perdão para Deus eram resgatados, começou a entender o propósito daquele lugar horrível. Ele passa a rever suas atitudes em vida, aceita a morte e pede perdão a Deus, sendo resgatado por seres de luz. Ao chegar ao Nosso Lar, ele é direcionado a um hospital espiritual e, por ter sido médico, questiona muitos dos métodos utilizados; ele ainda conserva traços terrenos de arrogância. André é informado que naquele local as pessoas só conseguem o que querem em troca de bons trabalhos. O que André Luiz mais quer é ter contato com a família que deixou para trás, duas filhas, um filho e a esposa, e para isso se esforça para ser uma pessoa melhor. Aprendendo a lidar com sua arrogância, André percorre uma trajetória de aceitação e de redenção de seus pecados para encontrar paz espiritual, e, assim, consegue alcançar o objetivo de ver sua família. Os anos terrenos passam de maneira diferente dos anos vividos no Nosso Lar. Seus filhos já cresceram, inclusive seu filho virou médico. Sua esposa tem um novo marido, o qual passa por uma enfermidade. Em um primeiro momento, André Luiz se revolta ao ver sua amada com outro; porém, por meio de sua

evolução espiritual, ele acaba por aceitar sua partida e, por meio da energização de um jarro de água, promove a cura do homem. Sua filha mais velha acredita que irá vê-lo novamente e sua filha mais nova toca no piano a trilha principal do filme através de suas indicações espirituais. A empregada, sensível, é a única que consegue ver sua presença no local. Depois de vivenciar sua meta, ele retorna ao *Nosso Lar* e procede com seu caminho de evolução.

Curiosidades

Baseado no livro espírita homônimo de autoria de Chico Xavier, o filme lançado em 2011 atraiu 541.833 pessoas em apenas um final de semana. Ganhou prêmios, como de *Melhores efeitos especiais* no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro e *Melhor direção de arte* no Festival de Cinema Brasileiro de Miami. O filme foi rodado em apenas oito semanas e contou com efeitos especiais na maioria das cenas. O ator Renato Prieto, que interpretou André Luiz, teve que emagrecer 18 quilos para atuar no filme. Além disso, nas cenas do umbral, passou por uma sessão de maquiagem de quase sete horas.

A utilização da audiodescrição

Na análise de aplicação do recurso acessível de audiodescrição no filme *Nosso Lar*, faremos dois apontamentos acerca de sua utilização geral, sendo um ponto negativo e outro positivo.

Um dos principais aspectos que devem ser destacados ao analisar a aplicação de AD neste filme é a utilização de juízos de valor. Temos alta recorrência dos termos “parece” e “aparenta”, sem a descrição da cena em si. Além do mais, a utilização de termos como esses gera ambiguidade em relação à narração descritiva, pois pode ser indicado que algo parece estar acontecendo mesmo que não esteja gerando dúvida no usuário. Existem estudos que defendem o juízo de valor para facilitar a audiodescrição nos quesitos tempo e objetividade. No entanto, o

que temos nesse produto é um juízo de valor subjetivo, não ajudando de fato na compreensão da cena por parte do espectador.

Exemplos:

- a) [...] “um homem deitado de frente para o chão encharcado parece acordar subitamente”.
- b) “Aparentemente assustado e ofegante, olha para todos os lados”.

Figura 3: Filme Nosso Lar – O Umbral



Fonte: Filme *Nosso Lar*, 2011

- c) “Lísias e Tobias trazem uma espécie de maca”.

Figura 4: Filme Nosso Lar – O Resgate



Fonte: Filme *Nosso Lar*, 2011

- d) “Tobias, em frente ao portal junto com mais algumas pessoas desencarnadas, recebe com aparente alegria a chegada de vários irmãos carregados em macas”.

Figura 5: Filme Nosso Lar- Recepção



Fonte: Filme *Nosso Lar*, 2011

- e) “André, olhando para eles, parece sentir raiva”.

Figura 6: Filme Nosso Lar – André



Fonte: Filme *Nosso Lar*, 2011

Como pode-se notar nas citações e figuras anteriores, a utilização dos termos “parecer” e “aparentar” não traz um juízo de valor que contribua no entendimento da

cena, mas faz com que gere dúvida acerca dela. Propomos como alteração utilizar expressões faciais e corporais para atender a uma descrição mais efetiva e até mesmo para precisar determinada ação. Na letra a) poderíamos substituir o “parece acordar” por “acorda”; b) “aparentemente assustado e ofegante” para “assustado e ofegante”, suprimindo o termo “aparentemente”; c) o termo “uma espécie de maca” vai de encontro à descrição seguinte, a qual afirma que eles carregam uma maca, portanto a supressão do “uma espécie de” seria mais enfático na descrição; d) o termo “recebe com aparente alegria” pode ser substituído por “recebe sorrindo”; e) pode-se utilizar a expressão facial e corporal do personagem, substituindo a descrição “André, olhando para eles, parece sentir raiva” por “André, com corpo enrijecido, franze o cenho ao olhar para eles”.

Essas sugestões utilizam juízo de valor para descrever os sentimentos e as reações dos personagens, mas, ao mesmo tempo, economizam tempo de locução e promovem maior objetividade na descrição, facilitando o entendimento dos usuários. Como exceção, a opção e) sugere o oposto. Nela retiramos o juízo de valor que descreve André Luiz com raiva para a descrição da expressão facial e corporal do mesmo, o que contribui na formação da imagem mental do espectador.

A ocorrência que nos moldes dessa pesquisa é considerada interessante e positiva é a utilização de termos cinematográficos e/ou a explicação do movimento da câmera.

Exemplos:

- a) “É dia. A câmera movimenta-se lentamente passando entre muitas nuvens no céu” (*travelling* para frente);
- b) “A câmera sobe lentamente e um grande pássaro passa voando” (*travelling* ascendente);
- c) “[...] Luz que toma conta da tela que funde-se com o imagem de um platô coberto de grama sob uma luz intenda que vem do céu [...]” (transição);
- d) “Mãos de um homem tocando piano. A câmera abre mostrando o rosto do pianista.”

Como defendido na análise do filme *O Palhaço*, a seguir, a construção da linguagem cinematográfica é de fundamental importância para o simbolismo da narrativa, e privar os deficientes visuais de suas características gera perda do

significado geral da obra original. É evidente que a descrição dos movimentos e da linguagem seria mais viável para a compreensão do público usuário; no entanto, a utilização da nomenclatura pode ajudar na identificação mais curta e precisa do que está sendo mostrado na tela.

Depois de tudo, nem mesmo os espectadores videntes são igualmente alfabetizados, eles precisam de treino e exposição para melhorar suas habilidades como videntes ativos, para serem capazes de apreciar e compreender a experiência cinematográfica por completo (BARSAM 2007; CASETTI AND DI CHIO 2009; HAIG 2005; MONACO 2009 *apud* PEREGO, 2014, p. 90)⁷ (tradução livre)

Cabe ressaltar que a utilização desses termos no filme *Nosso Lar* ocorre de maneira pontual, podendo ser muito mais explorada, como a descrição dos primeiros planos em que André é representado, o que gera a ideia de penetrabilidade no íntimo do personagem, entre outros recursos cinematográficos.

O conhecimento sobre cinema é fundamental para o processo de desenvolvimento da audiodescrição para que a linguagem possa ser explorada de maneira mais rica e para que não aconteçam erros de descrição, como no item d) exposto, o qual diz que a câmera abre revelando o rosto do pianista, quando na verdade ela se movimenta em busca dessa revelação.

Discussões acerca do modo de aplicação desses termos serão trazidas com mais detalhes no capítulo sobre o filme *O Palhaço*. Além de toda a problemática de movimentação de câmera exposta neste capítulo, incluem-se também os significantes cinematográficos, como enquadramento, ângulo, tempo, espaço, ação, luz, som, figurino, arte, etc.

3.1.3 O Palhaço (2011)

Ficha técnica:

⁷ Alter All, not even sighted viewers are equally film literate and they need training and exposure to enhance their skills as active seers and to be able to appreciate and understand the full filmic experience (BARSAM 2007; CASETTI AND DI CHIO 2009; HAIG 2005; MONACO 2009 *apud* PEREGO, 2014, p 90).

Selton Mello (Direção, Roteiro e Montagem); Marcelo Vindicatto (Roteiro); Lili Nogueira (Produção); Adrian Teijido (Fotografia); Plínio Profeta (Música); Marília Moraes (Montagem). Duração: 90 minutos.

Resumo

O filme é protagonizado por dois palhaços, Puro Sangue (Valdemar) e seu filho Pangaré (Benjamim). Donos do Circo Esperança, possuem uma rotina de viagens, apresentações e perrengues financeiros. Ao chegar a mais uma cidade, se preparam para a apresentação, porém Benjamim não parece feliz com a vida que leva. No picadeiro ele faz todo mundo rir, mas ele mesmo não consegue se animar. Como responsável pela situação da trupe, ele é alvo de pequenas reclamações que o desanimam ainda mais. Dona Zaira precisa de um sutiã, pois o dela arrebitou e Lola insinua a necessidade de comprar um ventilador. É através desse objeto chave que o palhaço Pangaré busca mudanças. Depois de sua apresentação na pequena cidade, ele conhece uma linda moça que o convida para ir para Passos juntamente com o circo. O ventilador e a moça passam a simbolizar a busca por sua identidade e felicidade. O prefeito convida a trupe para almoçar e o palhaço facilmente se distrai vendo imagens de ventiladores, ansiando por tê-los. Continuando sua jornada, Benjamim está cada vez mais chateado, não acha que sua vocação seja mesmo ser um palhaço. Em uma apresentação de propaganda do circo no centro de uma pequena cidade, ele avista uma loja de ventiladores e descobre que é muito caro e, se quisesse comprar parcelado, deveria apresentar um comprovante de residência e um documento de identidade. No entanto, ele não possuía nenhum dos dois, apenas uma velha certidão de nascimento. Depois de quase arruinar sua apresentação por ter visões dos ventiladores, resolve parar de acompanhar a trupe para seguir seu próprio caminho. Chega à cidade de Passos (SP) e para conseguir um emprego tenta retirar seus documentos. Começa a trabalhar em uma loja onde há muitos ventiladores. Ele vai a um bar com seus novos colegas de trabalho. Um deles conta piadas e todos sorriem, inclusive Benjamim. Ele vai em busca da moça que o encantou no início e descobre que ela vai se casar. Desolado, ele reflete sobre sua identidade e sua felicidade. Com seu novo emprego, consegue comprar

um ventilador. A partir daí, começa seu caminho de volta para o Circo Esperança, onde reencontra sua verdadeira vocação, a de ser palhaço.

Curiosidades

Com orçamento de cinco milhões de reais, o filme *O Palhaço* levou cerca de 190 mil pessoas ao cinema em seu primeiro final de semana de exibição. Foi indicado a diversas categorias em festivais, como o de Cinema de Paulínia, Troféu APCA, Prêmio ABC de Cinematografia, e até mesmo em Tiburon Internacional Film Festival e no Festival de Chicago. Foi nesse filme que a atriz Larissa Manoela fez seu primeiro grande papel como Guilhermina, hoje ela atua em novelas do SBT.

A utilização da audiodescrição

O filme *O Palhaço* é extremamente rico ao explorar os recursos da linguagem cinematográfica. A escolha dos enquadramentos, dos ângulos, dos objetos cênicos, da luz, do figurino e toda a montagem trabalham juntos para desenvolver uma atmosfera que reflete a condição psicológica do personagem Benjamim, interpretado por Selton Mello.

Porém, nem tudo o que é construído pelas imagens é traduzido na audiodescrição. O ponto chave desta tese é a maior fidelidade do recurso em relação à obra original e é por meio da linguagem cinematográfica que se pode entender um pouco do significado da obra.

Antes de explorarmos a utilização da audiodescrição no filme em questão, analisaremos os principais itens da linguagem cinematográfica e descreveremos a geração de significados que a imagem e o som podem ter.

Posteriormente, com o conhecimento da linguagem, será possível apontar algumas ocorrências de audiodescrição atreladas à construção fílmica.

A linguagem cinematográfica

O cinema surgiu a partir da mediação mecânica entre o homem — manipulador — e a realidade — reproduzida. A imagem ao adquirir movimento faz com que a visão humana explore diferentes pontos de vista. Já o homem deixa de ser passivo, utilizando a câmera como objeto de registro, e passa a ser atuante na construção da realidade representada.

As imagens captadas pelo mediador fazem parte de um recorte único proposto pelo diretor, não podendo ser consideradas a realidade em si. O cinema é manipulação. É por meio da linguagem cinematográfica que somos levados a sentir. Muitas vezes o sentimento não vem da imagem em si, mas de como ela foi construída por meio do olhar do diretor e de toda a produção atuante no registro dessa imagem.

Cada diretor adquire um estilo global na produção de seus filmes. Tudo o que é colocado em cena tem um sentido.

“Estilo” deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e sons; compreende a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc. Tudo é importante em matéria de estilo: a abertura da objetiva, a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do travelling e o vaso de flores embaixo à esquerda. (JULLIER E MARIE, 2009, p. 20)

O cinema é uma construção simbólica. Ele é composto de ideologias que são apresentadas ao espectador, muitas vezes implicitamente por meio da linguagem cinematográfica, fazendo com que ele utilize seu intelecto e sua memória audiovisual para interpretar o que está sendo exposto na tela.

Tudo o que vemos e ouvimos na tela é colocado lá intencionalmente e isso contribui para o sentido geral do filme: luzes compõem uma atmosfera; o som pode intensificar emoções; a edição rápida pode aumentar o suspense. (BARSAM 2007;

MASZEROWKA, 2012; MONACO, 2009; PINEL, 2004 *apud* PEREGO, 2014, p. 80)⁸ (tradução livre).

O cinema é sugestão na medida em que não é só o que aparece na tela que impressiona o público. Faz parte dessa imersão no conteúdo audiovisual tudo o que é subtraído e exige a complementação mental do espectador.

É nesse contexto que surge o questionamento quanto ao emprego de termos técnicos do audiovisual na produção da audiodescrição. Ou sobre qual a maneira de melhor expor os significados que são construídos por meio de elementos cinematográficos (enquadramento, iluminação, figurino, etc.) que até hoje são desprezados pelas cartilhas de produção do recurso.

É impossível para o audiodescritor fazer um roteiro que contemple todos os elementos da construção cinematográfica devido à restrição temporal na aplicação desse recurso, que deve ocorrer apenas entre os diálogos, sem sobrepor sons necessários para o entendimento da trama. Para tanto, exploraremos novas possibilidades de aplicação da audiodescrição envolvendo o contexto de sua produção e os novos vieses de consumo que vêm se construindo com as novas tecnologias.

No entanto, no momento, focaremos na discussão dos recursos da construção cinematográfica para que a AD tradicional (entre os diálogos) ocorra da maneira mais fiel possível à obra a ser acessibilizada.

Nesta tese, enfatizamos a importância de o audiodescritor conhecer a linguagem cinematográfica e suas aplicações para que, tanto na audiodescrição quanto em processos de descrição de conteúdos extras, este possa produzir uma descrição mais fiel possível em relação à obra original. Além disso, são necessárias pesquisas acerca da obra e principalmente sobre seu autor, a fim de que possa se aproximar o máximo possível de suas intenções.

A principal razão para considerar a perspectiva do autor é que ele quem sabe como tudo é ambientado e, por que componentes específicos são usados, será melhor equipado para criar mais

⁸ Everything we see and hear on screen is put there intentionally, and it contributes to the overall meaning of the film: lighting might set a mood, sound can intensify emotion, fast editing could heighten suspense (BARSAM 2007; MASZEROWKA 2012; MONACO 2009; PINEL 2004 *apud* PEREGO 2014, p. 80).

narrativas relevantes e descrições adequadas. (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 68)⁹. (tradução livre)

Os diferentes olhares da câmera

A câmera atua como mediador entre homem e realidade. É por meio dela que o diretor pode construir diferentes pontos de vista em relação a algum acontecimento. Para isso, são necessárias escolhas para a captação das imagens: onde estará a luz, como serão os objetos, qual o posicionamento dos personagens, se a câmera estará parada ou em movimento, se o ponto de vista será objetivo ou subjetivo, etc.

Essas escolhas são divididas entre os diversos profissionais atuantes em uma produção audiovisual. Primeiramente, abordaremos as escolhas promovidas pelo Diretor de Fotografia em conjunto com o Diretor. Estas podem ser organizadas dentro dos parâmetros de enquadramentos, planos, ângulos e movimentos de câmera. Todas as escolhas combinadas culminam em uma única representação visual, porém cada opção gera um sentido na narrativa.

O enquadramento é “[...] o fragmento da realidade apresentado à objetiva” (MARTIN, 2003, p. 35), é ele que auxilia na seleção de elementos que entrarão em cena ou que serão ocultados (elipse). Ele pode ser aliado à distância adotada entre o objeto e a câmera (plano), pelo posicionamento/ ponto de vista adotado (ângulo) e ser alterado por meio dos movimentos de câmera. Primeiro, pensa-se na área a ser filmada (plano); posteriormente, adota-se o ponto de vista desejado (ângulo) e qualquer movimento.

Os planos em si são caracterizados pelo comprimento do eixo da objetiva, mais precisamente, pela distância da câmera ao objeto. Podem ser:

- a) Grande plano geral: utilizado para apresentar áreas extensas de longe: ambientação; pequenez; impotência; vastidão.

⁹ The main reason for considering the author's perspective is that describes who know how settings are created and why specific components are used, will be better equipped to create more narratively relevant and adequate descriptions (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 68)

Exemplo: Está imagem faz a ambientação das instalações do Circo Esperança; além disso, explora a pequenez da tenda em relação à vastidão ambiental, o que gera a sensação de impotência do circo.

Figura 7: Filme O Palhaço – Horizonte



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

- b) Plano geral: apresenta a área de ação com todos os elementos de cena: solidão; impotência; integração; ambientação.

Exemplo: A arena de apresentação dentro do Circo Esperança é apresentada de modo a situar as apresentações dos artistas. Nesta imagem, temos Benjamim/Palhaço Pangaré e Borrachinha encenando uma das atrações.

Figura 8: Filme O Palhaço – Apresentação Circense



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

- c) Plano médio: também conhecido como plano americano, enquadramento acima do joelho dos personagens.

Exemplo: Na imagem temos o filho do prefeito que declama um poema para a trupe do Circo Esperança em um plano médio que concentrará a atenção do espectador na ação do personagem. Nesse caso em específico, as plumas situadas atrás do personagem tornam-se um polo de atração do olhar do espectador, fazendo ligação com as cenas posteriores desse mesmo personagem.

Figura 9: Filme O Palhaço – Filho do Prefeito



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

- d) Primeiro plano: explorará mais o personagem; íntimo; penetração; tensão mental; consciência.

Exemplo: O Palhaço Puro Sangue (Valdemar), pai de Benjamim, é exposto em primeiro plano como forma de penetrar o íntimo do personagem que é colocado em uma situação de tensão mental e dualidade entre sentimento e ação. Em seu íntimo ele não está feliz, porém atua para fazer com que todos riem.

Figura 10: Filme O Palhaço – Puro Sangue

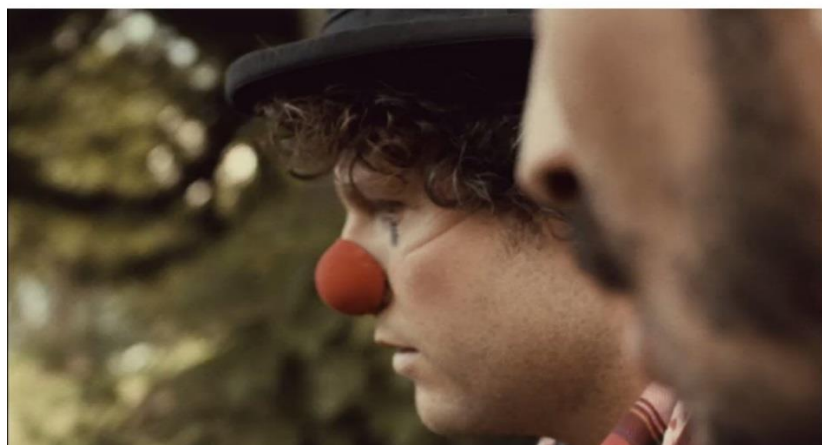


Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

- e) Primeiríssimo plano/ *close*/ *insert*: retrata em grande escala parte de uma ação, personagem ou objeto; detalhes, inserção, imersão.

Exemplo: Pangaré aparece em primeiríssimo plano combinado com desfoques e tremedeiras nas imagens posteriores para criar uma atmosfera de imersão e de perturbação mental do personagem.

Figura 11: Filme O Palhaço – Desfoque



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

“Em cada plano, devem ser retratados somente as porções significativas do cenário, dos atores e do acontecimento” que “contribua(m) para a narrativa como um todo”. (MARCELLI, 2010, p. 64).

O ângulo é o posicionamento da câmera em relação ao personagem e/ou objeto. Ele pode ocorrer de maneira objetiva — ponto de vista externo, impessoal —; de maneira subjetiva — ponto de vista pessoal, a câmera atua como olho do público, promovendo maior imersão na narrativa; ou como POV (*point of view*), que adota a visão de um personagem. Ele pode ocorrer como:

- a) *Plongée*: de cima para baixo, criando a sensação de inferioridade, pequenez e opressão.

Exemplo: A trupe do Circo Esperança é convidada para comer na casa do prefeito. Ao chegarem na enorme casa, são representados de cima para baixo para enfatizar a pequenez do grupo em relação às grandes instalações e à família do prefeito

Figura 12: Filme O Palhaço – A trupe



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

- b) *Contra-plongée*: de baixo para cima, criando a sensação de grandeza e superioridade.

Exemplo: Em oposição ao plano ressaltado no exemplo anterior, temos a imagem de baixo para cima do prefeito e sua família como forma de colocá-los em posição de grandeza em relação à trupe. Esse plano e seu

contra plano também podem atuar como uma representação subjetiva do olhar dos dois grupos, sendo o *plongée* a visão da trupe pela família e o *contra-plongée* a visão da família pela trupe.

Figura 13: Filme O Palhaço – Família do Prefeito



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

c) *Inclinado*: inquietação, desequilíbrio.

Exemplo: Benjamim, no momento em que está se transformando no Palhaço Pangaré, é representado por meio de um espelho sem muita nitidez que está inclinado em relação à câmera, gerando a sensação de inquietação do personagem no que diz respeito a sua profissão.

Figura 14: Filme O Palhaço – Reflexo do Pangaré



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

d) *Desordenado*: tremores, estado emocional abalado.

A câmera pode ou não adotar um movimento em cena; toda escolha está embasada pela simbologia desejada pela obra como produto uno. Tanto o movimento quanto a não existência deste promovem grande significado, o qual não pode ser ignorado na construção da narrativa. Dentre os movimentos adotados na produção audiovisual, temos dois grandes grupos: *travelling* e a panorâmica.

O *travelling* é o movimento vertical da câmera, pode ser comparado com o deslocamento por completo de uma pessoa. Ele pode ocorrer para trás, o que gera significação de: conclusão, afastamento, acompanhamento de personagem, desligamento psicológico, solidão, desânimo, impotência e morte. Pode também adotar o sentido para frente, gerando a ideia de: introdução, descrição do espaço, realce de elementos, interioridade e recordações.

A panorâmica é o movimento de rotação da câmera em torno de seu próprio eixo sem o deslocamento do aparelho, pode ser comparado ao movimento de uma pessoa virando a cabeça. Pode adotar função descritiva, expressiva (vertigem, embriaguez) ou dramática.

Esses movimentos ajudam na composição das atmosferas desejadas dentro do vídeo. Uma ambientação mais calma exigirá câmeras fixas ou lentas; já um ambiente desequilibrado exigirá mais movimentos.

Não são apenas essas duas variações que compõem a construção dos movimentos na linguagem cinematográfica, mas também a maneira como são empregados. Movimentos da esquerda para direita tendem a parecer mais naturais para nós devido ao sentido de leitura adotado no ocidente. Quando o movimento ocorre da direita para a esquerda, gera impacto nos espectadores.

Movimentos verticais ascendentes dão ideia de leveza, felicidade, liberdade. Já os descendentes dão ideia de perigo, ruína, morte e destruição. Os diagonais podem significar uma força de oposição ou até superação de obstáculos.

Outros dois itens importantes no estudo da composição cinematográfica são: distância focal e profundidade de campo. Os dois recursos determinam a quantidade de itens que aparecerão em cena: o primeiro no sentido lateral e o segundo em profundidade.

A distância focal, a qual diz respeito à amplitude visual de um canto a outro, é medida em milímetros e varia de acordo com a iluminação. Se há muita luz, a distância focal diminui; se há menos luz, ela aumenta. A profundidade de campo é a zona de nitidez da imagem, atua como o olho humano, selecionando itens em cena. Quando temos uma grande profundidade de campo, temos maior nitidez na composição longitudinal; se temos uma pequena profundidade, há maior seleção de itens em cena.

Figura 15: Filme O Palhaço – Cortadores de cana



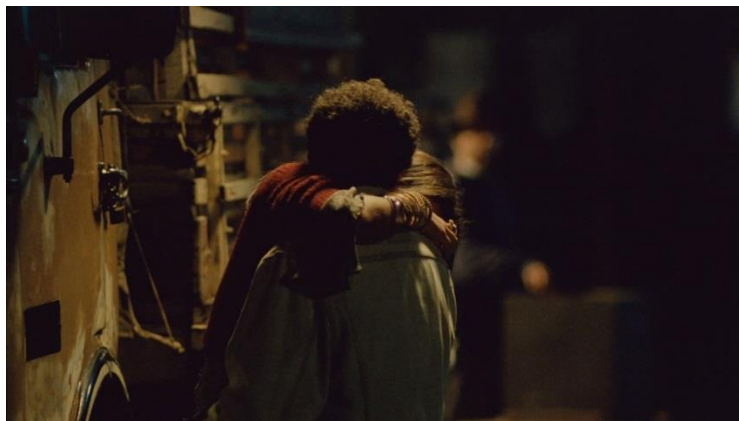
Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Figura 16: Filme O Palhaço – O Flagra



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Figura 17: Filme O Palhaço – O Flagra 2



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Nas imagens selecionadas, temos exemplos da aplicação de uma pequena profundidade de campo que promoverá a seleção dos objetos em cena. No primeiro caso, temos o realce de trabalhadores rurais observando a chegada de um comboio de carros e caminhões do Circo Esperança. Já no segundo caso, temos a mudança de foco de interesse entre o personagem Benjamim (ao fundo) e Lola (namorada de Valdemar) beijando outro homem.

A construção da narrativa: tempo, espaço e ação.

O planejamento da narrativa deve ocorrer em três níveis básicos: tempo, espaço e ação. De acordo com Joseph V. Mascelli em sua obra *Os 5Cs da cinematografia*, esses itens estariam dentro do “C” – continuidade. Para tanto, esses elementos devem ser integrados de modo a impressionar o público.

As pessoas que possuem deficiência visual devem ter acesso a esses três itens da maneira mais fiel possível para que possam se localizar dentro da narrativa. É por meio do tempo e do espaço que as imagens mentais do público se constroem. Mesmo no caso de pessoas que nunca tiveram acesso visual a esses elementos, as sensações promovidas pela correlação estabelecida entre as memórias sensoriais e a descrição do espaço-tempo na narrativa audiovisual fazem com que esse público possa reconstruir suas imagens simbólicas de maneira individual. Além disso, o espaço-tempo pode exercer diferentes funções na construção da atmosfera do filme. Ele pode assumir papel simbólico, o que exige essa construção mental do espectador, mas também pode assumir o papel de criar uma atmosfera de suspense, ou até representar um estado mental de um dos personagens.

O público vidente quase invariavelmente percebe o espaço/ tempo em que os personagens se movem e onde os eventos acontecem, portanto o audiodescritor deve idealmente garantir ao espectador cego e os parcialmente cegos o acesso a esse tipo de informação também. (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 62)¹⁰ (tradução livre)

O tempo pode ser dividido em três categorias: ação, projeção e percepção. O tempo de projeção é o tempo de duração do filme; o tempo de percepção se relaciona com a noção subjetiva do espectador; já o tempo de ação é o que nos desperta maior interesse, pois ele está diretamente ligado aos elementos espaço e ação.

Dentro de um filme, o tempo pode ser manipulado, acelerado ou retardado, comprimido ou expandido, e pode estar situado no passado, no presente ou no

¹⁰ Sight audiences almost invariably see the spatio and/or temporal environment in which characters move and events take place, so audio description should ideally ensure the blind and partially sighted viewers have access to this kind of information too” (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 62)

futuro. O passado pode ser apresentado por meio de flashbacks; o futuro com *flashforwards*; a ação pode ser construída em um espaço que remeta a uma determinada época passada ou ser uma obra futurista. Além dessas três representações temporais já conhecidas, temos o tempo condicional que não lida com o tempo real, mas sim com memórias, imaginação, pensamentos, delírios, embriaguez, etc. Nota-se que tempo, ação e espaço se interligam.

O espaço é o ambiente em que a ação acontece, ele pode ser ancorado em alguma realidade que o espectador conheça ou não. A construção dele está diretamente associada ao trabalho do cenógrafo, o qual promoverá a ambientação de acordo com o contexto da narrativa. O cenário pode ser realista, imitar algo já conhecido pelo espectador ou fazer uso do ambiente real já conhecido; pode ser impressionista com função psicológica, mas ainda ancorado no real; ou expressionista, também com função psicológica, mas agora em um contexto plástico, de deformação, que foge do real.

O iluminador também contribui para a construção da atmosfera do cinema, é a luz que dará dramaticidade à cena e destaque para ações e objetos. Podemos ainda acrescentar a função dos objetos de cena na construção desse espaço. “Nada do que é colocado em cena está ali por acaso. Cada elemento atrai de acordo com seu tamanho, forma, valor tonal, cor, movimento, direção para o qual está voltado, contraste com os arredores e posicionamento do quadro” (MASCELLI, 2010, p. 240).

A ação dentro de um filme é sempre controlada pelo diretor, quem ensaia suas posições, suas entradas e saídas. Tudo o que ocorre dentro de uma cena é planejado. A ação será representada de acordo com os diferentes olhares da câmera. Todos os elementos da construção cinematográfica formam os simbolismos das imagens que giram em torno de uma ação.

Quando a audiência processa a narrativa, ela o faz por meio da criação de uma história de mundo em suas mentes, um “modelo mental de quem fez o que e com quem, quando, onde, por que e de que maneira”. (HERMAN 2002, p. 9 *apud* VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 70)¹¹ (tradução livre).

Na produção da audiodescrição, situar o espectador no tempo e espaço e expor a ação principal são essenciais para que se construa uma imagem mental dos

¹¹ When audiences process narratives, they do so by creating a dedicated storyworld in their minds, a “mental model of who did what to and with whom, when, where, why and in what fashion” (HERMAN 2002, 9 *apud* VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p 70).

acontecimentos. Também existem outros elementos que acrescentam significado na cena, como a iluminação, o figurino, os objetos de cena e as cores.

Se o diretor de fotografia leva em consideração os movimentos dos olhos do espectador para explorar a composição da imagem, devemos nos perguntar o porquê de não se qualificar o profissional de audiodescrição para rastrear e recompor as imagens em palavras.

Condução do olhar do espectador

A composição de uma cena tem por objetivo harmonizar os diversos elementos já discutidos para provocar uma reação psicológica específica no espectador.

As cores possuem valores e implicações que geram dramaticidade na cena. Elas promovem uma relação de reciprocidade entre telespectador e imagem, uma vez que carregam significados sociais pré-concebidos. Assim, elas atuam como função expressiva e metafórica. Dependendo da cor utilizada pode-se ou não atrair o olhar do espectador. Por exemplo, pode-se gerar um sentimento de angústia com tons escuros, como o marrom, ou gerar ansiedade com o vermelho e o amarelo. Já o azul é utilizado em atmosferas tranquilizadoras. “Em geral, os olhos dos espectadores são atraídos por áreas mais iluminadas, de tonalidades mais clara e mais coloridas de uma imagem”. (MASCELLI, 2010, p. 251). Para tanto, a escolha das cores e de suas tonalidades não ocorre de maneira aleatória, existe um estudo de significados para aplicação destas nas imagens.

Figura 18: Filme O Palhaço – A dançarina



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Na imagem, Lola aparece contra a luz, emoldurada por cortinas vermelhas, usando uma roupa de odalisca também vermelha, e ao começar o número é recebida na arena com uma chuva de pétalas de rosas vermelhas. Nesse contexto, a cor vermelha, facilmente destacada, representa o poder de sedução da personagem, e também o pecado. Em relação a isso, “Maszerowska (2012) analisa a importância da luz e do contraste para criar um clima específico ou uma atmosfera dentro da ambientação, bem como as relações entre todo o espaço e os personagens”. (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 65)¹² (tradução livre).

O figurinista atua na seleção do vestuário em conjunto com o diretor de arte, quem irá guiá-lo em relação às cores baseado em uma estética geral do produto audiovisual. O figurino pode ser realista – segue a realidade histórica –; para-realista – estiliza o contexto da obra –; ou simbólico – quando a realidade histórica do filme não é tratada com prioridade.

O figurino não é um elemento isolado dos demais, ele estará em constante relação com a construção do personagem, juntamente com as cores, a iluminação, o cenário e com a própria ação. Assim como os outros elementos, ele não está ali por acaso.

Na imagem a seguir, temos a interação dos palhaços Puro Sangue e Pangaré. Nota-se que toda a atmosfera do filme é construída com uma paleta de

¹² Maszerowska (2012) looks at the importance of light and contrast for creating a specific mood or atmosphere within setting as well as the relations between specific settings and characters. (VERCAUTEREN; REMAEL, 2014, p. 65)

cores pastéis, com destaque para tons avermelhados e esverdeados. Os personagens possuem figurinos em que esses tons predominam, assim como o cenário. Nessa cena em específico, a iluminação da entrada para a arena constrói uma moldura luminosa atrás dos personagens.

Figura 19: Filme O Palhaço – Pai e Filho



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Além desses itens, existem algumas estratégias na condução do olhar do espectador e na geração de significados dentro do universo do audiovisual. São estas: linhas, forma e massa.

As linhas podem ser identificadas em objetos, nos personagens, no cenário e até na composição desses elementos. Linhas retas indicam força e estão relacionadas ao universo masculino; linhas curvas suaves dão ideia de delicadeza e feminilidade; já linhas curvas acentuadas representam ação e alegria.

As formas também não se limitam a um item em si, podendo ser identificadas por meio da composição de diversos elementos na cena. Composições em triângulo remetem à força e estabilidade; em círculo, fazem com que o espectador mantenha o olhar dentro da área delimitada; já as em forma de cruz transmitem solidez, além de remeter à religiosidade.

A massa é o peso visual da imagem. Os olhos do espectador são guiados para a região de maior massa. Ela se relaciona com a composição do plano, o contraste utilizado, a iluminação e as cores escolhidas. Os olhos são atraídos para

áreas mais iluminadas, com cores claras ou mais coloridas, em relação à totalidade da imagem, com mais contraste, sendo estes pontos de maior massa.

Figura 20: Filme O Palhaço – O Delegado



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Na imagem, o Delegado Justo se destaca em relação ao cenário. Isso se deve à iluminação focalizada no personagem e à camisa de tom claro que contrasta em relação ao cenário em tons escuros. Pode-se destacar também a bandeira do time São Paulo, que, por ter a cor branca, torna-se um polo de atração do olhar do espectador, trazendo comicidade para a cena.

O som

O som dentro da construção cinematográfica passa muitas vezes despercebido, e é exatamente essa a intenção de uma boa sonorização. Ele atua como construtor de atmosferas, as quais não devem ser percebidas, mas sim sentidas pelo espectador. Ao contrário das cenas que são ordenadas e cortadas na montagem, o som deve fluir entre as cenas de maneira a unificar a obra audiovisual. É esse elemento que trará realismo, autenticidade e credibilidade às imagens.

Ao complementar uma imagem, a trilha sonora do filme pode ter uma enorme variedade de funções, sugerindo um clima, ditando um ritmo,

indicando um local geográfico ou um período histórico, clareando o enredo, definindo personagens, conectando ideias de outra forma desconectadas, aumentando ou diminuindo o realismo, indicando mudanças no tempo e mudanças entre cenas, etc. (THOM, 1999, *apud* REMAEL, 2012a, p. 2262–263 *apud* SCARKOWSKA; ORERO, 2014)¹³.

Ele ocorre em quatro categorias: ruídos, música, palavra e silêncio. Os ruídos buscam a verossimilhança dos acontecimentos em cena. Na maioria das vezes, vão remeter a uma fonte que está exposta na tela, mas pode acontecer de eles serem deslocados da fonte, gerando suspense na trama.

A música é responsável pela atmosfera da cena, ela que ditará o sentimento das imagens. Podemos observar a importância desse elemento quando encontramos montagens na internet em que a trilha sonora foi alterada, mudando totalmente o sentido, a atmosfera que englobava a cena.

Temos também o recurso vocal. As palavras não aparecem apenas nos diálogos entre os personagens, podem ocorrer em uma locução *off screen*, em uma narração, entre outros.

Cabe ressaltar aqui o silêncio como um recurso de sonorização. O silêncio é responsável por criar atmosferas tensas, de expectativas em relação ao que acontecerá. Seu uso e sua importância devem ser considerados na produção da audiodescrição, uma vez que esta deve ocorrer entre os diálogos. No entanto, ela nunca pode sobrepor-se a sons, os quais são importantes para o entendimento da narrativa; com “sons” pode-se entender o uso do silêncio também.

Além dessas quatro categorias, o som pode aparecer na narrativa de maneira diegética ou não diegética. O som diegético é aquele que pode ser ouvido pelos personagens, são os ruídos por eles produzidos, a TV ou o rádio que consomem, os carros na rua, tudo aquilo que eles acessam diretamente. Já o não diegético é aquele que está fora da narrativa, com a intenção de criar a atmosfera da cena, sem ser notado pelos personagens. Normalmente a trilha sonora atua de maneira não

¹³ By complementing the image, film soundtrack can play an enormous variety of roles, such as suggesting a mood, setting a pace, indicating a geographical locate or a historical period, clarifying the plot, defining a character, connecting otherwise unconnected ideas, heightening or diminishing realism, indicating changes in time and changes between scenes, etc. (Thom, 1999, cited in Remael 2012a, 2262-263 *apud* Scarkowska; Orero).

diegética, salvo exceções em que sua utilização de maneira diegética complementa a construção da cena e da narrativa global.

A integração de todos esses elementos à audiodescrição é fundamental para que se possa “[...] criar uma experiência multissensorial apenas através do áudio”. (tradução nossa) (FRYER, 2010, p. 212)

A montagem

Um filme é composto por uma série de imagens que são colocadas lado a lado para gerar uma narrativa pré-planejada. O processo de montagem começa desde a concepção do filme. No roteiro podem-se fazer anotações técnicas de enquadramentos e até mesmo já planejar as transições que serão usadas. Claro que até a finalização do material muitas mudanças podem ocorrer, porém a edição não pode salvar um trabalho sem planejamento. Estruturar o que se deseja para o produto final é extremamente importante para que tudo o que for possível já seja resolvido no próprio processo de captação.

É a montagem a principal responsável pela construção simbólica do espaço e do tempo. É por meio dela que se constroem elipses temporais que permitem que a narrativa aconteça em um espaço de tempo diferente do da projeção. É também com a montagem que ocorre a fruição de um espaço a outro sem que esta cause perda da continuidade narrativa (a menos que isso seja desejado).

A edição deve contar com três requisitos básicos: a técnica, a estética e a narrativa. Na técnica, temos elementos como a fotografia, a iluminação, a cor e som, já discutidos anteriormente neste capítulo. Os itens estéticos se relacionam com o cenário, a escolha dos atores, o figurino, objetos de cena, iluminação e cor. Os aspectos narrativos dizem respeito ao propósito de cada plano que é executado pelo diretor de fotografia.

As transições de uma imagem para outra podem ocorrer de diversas maneiras. Atualmente os softwares de edição possuem muitos recursos para complementar a construção da linguagem cinematográfica. Podem ser usadas transições visuais com títulos, *fade* ou fusão (a cena escurece), dissolve (mescla de cenas). Pode-se usar narração para transitar de uma imagem a outra ou até mesmo usar movimentos de câmera complementares que encaixam o fim de uma cena no

começo da outra. Esse último tipo de transição exige maior preparo no momento da captação para que nenhum erro ocorra na montagem final.

“[...] A reação psicológica do espectador se baseia, em grande medida, nos ângulos de câmera e no tratamento editorial” (MASCELLI, 2010, p. 70). É a montagem que ditará o ritmo do filme.

Na montagem paralela, por exemplo, em que dois acontecimentos são editados paralelamente, criam-se maior interesse, tensão e suspense. Cabe ressaltar que os acontecimentos não precisam, necessariamente, ocorrer ao mesmo tempo.

Tendo exposto todo esse panorama acerca da construção cinematográfica, salientamos a importância de o audiodescritor conhecer a linguagem do cinema e o processo de construção e leitura das imagens, tanto pelo criador da obra quanto pelo espectador. Além disso, deve-se conhecer o tema sobre o qual se traduz para palavras, é essencial para minimizar perda de conteúdo.

“Assim como um descritor sem conhecimento de futebol teria uma capacidade limitada para descrever um jogo, um descritor de ballet precisa entender a linguagem da dança [...]”. (FRYER, 2010, online)¹⁴ (tradução livre).

A audiodescrição no contexto da linguagem cinematográfica

Na AD do filme *O Palhaço*, encontra-se, em poucos casos, a utilização de alguns conceitos cinematográficos, como na primeira cena em que os veículos do circo passam por uma estrada de terra e são observados por trabalhadores rurais. Nela, a descrição do uso do desfoque ajuda a enfatizar a seleção de partes da cena para destacá-las.

Essa linguagem se repete em outras cenas, como a de Lolla paquerando um homem enquanto come uma maçã ou quando Benjamim a flagra beijando esse homem atrás da coxa. No entanto, nesses dois momentos não há descrição do uso

¹⁴ Just as a describer with no knowledge of football would have a limited ability to describe a match, so a describer of ballet needs to understand the language of dance [...]. (FRYER 2010, online).

do foco seletivo, perdendo a linha de desenvolvimento proposta no início da AD com a cena mencionada acima.

Na descrição original temos:

AD: De noite, atrás do caminhão do circo, Lolla está aos beijos e abraços com um homem. Benjamim guarda seus objetos de cena numa caixa e vê os dois, mas se afasta sem ser visto.

Nesse caso, a descrição do uso do foco só poderia ocorrer antes da cena aparecer, pois logo depois desta há uma cena externa na fogueira em que há muitos diálogos. Para evitar a perda deste item da construção cinematográfica, propomos a antecipação da descrição da cena, para que o espaço antes das falas seja o suficiente, e a utilização de planos para localização dos personagens (ver figura 22 e 23).

AD proposta: De noite, através de foco seletivo, temos Lolla aos beijos com um homem em primeiro plano e Benjamim guardando seus objetos de cena ao fundo. Ele sai sem ser percebido.

Outro caso é a não descrição dos tipos de enquadramento, como o primeiro local de instalação do circo que possui uma vastidão de montanhas e áreas verdes (ver figura 13). A cena é descrita sucintamente:

AD: O circo armou sua tenda em um descampado.

Nesse caso, poderia ser acrescida a informação de que se trata de um Grande Plano Geral.

AD proposta: Em um grande plano geral, vemos a tenda do circo armada em meio a uma vastidão de montanhas.

A audiodescrição também não descreve a grande recorrência dos Primeiríssimos Planos, os quais por vezes aparecem como forma de adentrar o psicológico dos personagens e outras para enfatizar algum objeto e/ou ação.

Temos, por exemplo, o plano detalhe de Lolla escondendo dinheiro em sua saia, ou em alguns diálogos entre Pangaré e Puro Sangue, nos quais o desfoque também ajuda na composição simbólica do filme.

AD: Ela vê Lolla esconder dinheiro na saia.

Nesse caso, a descrição interpreta que a cena de Lolla escondendo o dinheiro advém do fato de que a menina Guilhermina a observa. Se isso foi de fato considerado na AD original, ressaltar que a imagem de Lolla colocando o dinheiro acontece em Primeiríssimo Plano é essencial para que seja enfatizada a atenção da menina perante o fato, ou seja, todos os outros elementos antes em cena são desconsiderados para o destaque da ação de Lolla colocando dinheiro em sua saia.

Figura 21: Filme O Palhaço – O Roubo



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Sugerimos que a AD fique assim:

AD proposta: Guilhermina olha para Lolla. Em primeiríssimo plano, Lolla esconde dinheiro em sua saia.

Outros dois casos recorrentes nesse filme são o uso de fusão de imagens e de *travelling in* para adentrar locações ou personagens.

Figura 22: Filme O Palhaço – Sobreposição



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

A fusão é um recurso na montagem que faz com que uma cena se sobreponha a outra, proporcionando uma transição gradual de um ambiente para outro. No caso mostrado na figura, temos os cortadores de cana trabalhando e o circo já instalado no descampado.

Para a identificação desse tipo de passagem, sugerimos o termo cinematográfico “fusão de imagens” antes de descrever a cena que está por vir para enfatizar que a transição ocorre de maneira gradual ou até mesmo para simbolizar passagem de tempo.

Esta monografia defende o uso de termos técnicos e a aprendizagem desse vocabulário pelo espectador com deficiência para que a descrição possa ser sucinta e objetiva. Além disso, os termos, muitas vezes, são autoexplicativos, como no caso da fusão. Sabe-se que fusão é união entre duas coisas; no caso de “fusão de imagens”, o próprio termo se explica.

A questão do *travelling in* (câmera que entra na cena) é de grande importância na construção cinematográfica desse filme, pois este recurso é utilizado diversas vezes para adentrar personagens e locações.

Figura 23: Filme O Palhaço – O almoço



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

Figura 24: Filme O Palhaço – O almoço 2



Fonte: Filme *O Palhaço*, 2011

AD: Diante da mesa farta, o prefeito faz seu discurso.
--

A questão da aproximação da cena de maneira contínua, fazendo com que seu primeiro e último planos sejam bem diferentes, cria uma transição de aproximação dos personagens e, nesse caso, gera o enaltecimento do discurso do Prefeito.

Para que a AD possa ser fiel a esse recurso, indicamos a seguinte alteração.

AD proposta: A câmera se aproxima do prefeito e da mesa farta.
--

Optamos pela supressão do fato de que ele faz o discurso por isso soar redundante com a informação sonora promovida pelo filme. O canal auditivo reconhece o fato de que o Prefeito faz um discurso e a complementação da ação com a descrição do movimento de câmera (a câmera se aproxima) e dos itens principais da cena (prefeito e mesa farta) já contempla o ideal da cena.

Um dos itens mais impressionantes no filme é a arte. Os cenários e os figurinos, principalmente nas cenas dentro do picadeiro, são extremamente ricos. No entanto, o espaço para narração de todos os elementos é insuficiente. A partir do pressuposto de que muito conteúdo se perde pela falta de tempo entre os diálogos, decidimos introduzir a noção de audiointrodução.

A audiointrodução é a uma descrição de cinco a quinze minutos que contempla conteúdos que não puderam ser expostos durante a AD do filme. Pode-se explorar melhor os personagens, os atores, os realizadores e tudo que for pertinente para o entendimento da obra.

Podemos aplicar esse conceito na descrição da cenografia, figurino e maquiagem dos personagens para que o deficiente visual já inicie o filme com uma construção imaginária de como cada personagem é e onde eles realizam suas ações. Essa utilização de conteúdos extras dará a base para a proposta do novo modelo de aplicação da AD que é o objetivo final desta monografia. Esse assunto será discutido mais detalhadamente nos capítulos subsequentes.

Cabe ressaltar que os exemplos dados acerca da aplicação da AD no filme *O Palhaço* são só algumas das ocorrências que foram selecionadas para

complementar o subcapítulo sobre a linguagem cinematográfica, sendo que os itens de maior ocorrência foram priorizados para a análise.

Já no filme *Praia do Futuro*, o que chama mais atenção é a minuciosa escolha das cores. Portanto, por meio do prisma da significação delas, dado pela direção de arte para criar a atmosfera do filme, é que será conduzida a próxima análise.

3.1.4. Praia do Futuro (2014)

Ficha técnica:

Karim Ainouz (Direção e Roteiro); Felipe Bragança (Roteiro); Geórgia Costa Araújo, Hank Levine (Produção); Ali Olay Gözkaya (Fotografia); Volker Bertelmann (Música); Isabela Monteiro de Castro (Montagem). Duração: 106 minutos.

Resumo

Praia do Futuro gira em torno de três personagens: Donato, o salva-vidas; Konrad, o alemão; e Ayrton, irmão mais novo de Donato. A história é dividida em três capítulos. No primeiro, “O abraço do afogado”, Donato é salva-vidas da Praia do Futuro em Fortaleza. Ele é muito admirado por seu irmãozinho Ayrton. Os dois costumam brincar de super-heróis apenas na areia, pois o menino tem medo de água. Em um dia de trabalho, Donato responde a uma ocorrência. Dois homens estavam se afogando. Com sua equipe, ele vai ao resgate dos dois, porém um deles se perde nas águas. O homem que foi salvo é o Konrad, motoqueiro alemão que fazia sua última viagem com o amigo também motoqueiro. Donato, muito preocupado, pois foi a primeira vítima que perdeu, vai ao encontro de Konrad para explicar os procedimentos e oferecer auxílio. O romance entre os dois começa já no caminho para casa. Donato oferece carona para o alemão e no carro mesmo eles fazem sexo. A partir daí os dois começam a trilhar um romance que ultrapassa as barreiras de suas nacionalidades. Konrad tem que retornar para a Alemanha e é nesse ponto que se inicia o segundo capítulo, “Um herói partido ao meio”. Donato vai para Alemanha com Konrad. Os dois estão apaixonados, dançam, bebem, se amam, mas, quando Donato sinaliza que precisa ir embora, dizendo que não

pertence àquele lugar, os dois entram em crise no relacionamento. No fim, há aceitação da necessidade do retorno do salva-vidas. Prestes a embarcar no voo de volta, ele desiste, abdica de sua vida e de sua família no Brasil para viver o romance com o alemão. No terceiro capítulo, “Um fantasma que fala alemão”, temos um deslocamento temporal e Ayrton aparece já adulto em busca do irmão na Alemanha. Donato, agora responsável por um aquário ornamental em um prédio de luxo, é localizado e seguido pelo irmão que espera que ele entre em seu prédio para se revelar, dando socos e abraços no familiar desaparecido por tanto tempo. Donato não está mais com Konrad, mas recorre a sua ajuda devido ao aparecimento repentino do irmão. O menino apronta com o irmão como forma de chamar sua atenção. Ele rouba a moto do alemão, diverte-se em festas e sai com uma garota. Acaba por revelar que foi em busca do irmão porque a mãe havia morrido. Desde então, ele começou a juntar dinheiro e a aprender alemão. Os irmãos acabam se entendendo e Donato e Konrad acabam retomando o relacionamento. Temos no fechamento do capítulo e do filme os três viajando em motos.

Curiosidades

Com um orçamento de 6,3 milhões de reais, *Praia do Futuro* atraiu mais de 40 mil espectadores em seu primeiro final de semana de exibição. Apesar de uma estreia de sucesso, o filme gerou grandes polêmicas. A rede de cinemas Cinépolis tomou uma atitude em relação à temática e passou a notificar previamente os espectadores sobre as cenas de sexo homossexual carimbando no bilhete de entrada a palavra “avisado”.

A utilização da audiodescrição

A aplicação da audiodescrição em *Praia do Futuro* ressalta importantes itens defendidos nesta tese, como a valorização de contrastes de cores, de cenário e figurino, além de uma descrição detalhada e desprovida de preconceitos linguísticos nas cenas de sexo. No entanto, o recurso peca em alguns outros pontos importantes para a narrativa: temos uma equalização dos volumes da audiodescrição e das

trilhas sonoras falha, pois, em alguns momentos em que a trilha sobe de volume, a descrição acaba se perdendo; a locução é feita por um homem, o que pode causar confusão no usuário do recurso, já que todos os personagens são homens; e os enquadramentos não são descritos, fazendo com que a essência de algumas cenas se perca devido à omissão da linguagem cinematográfica.

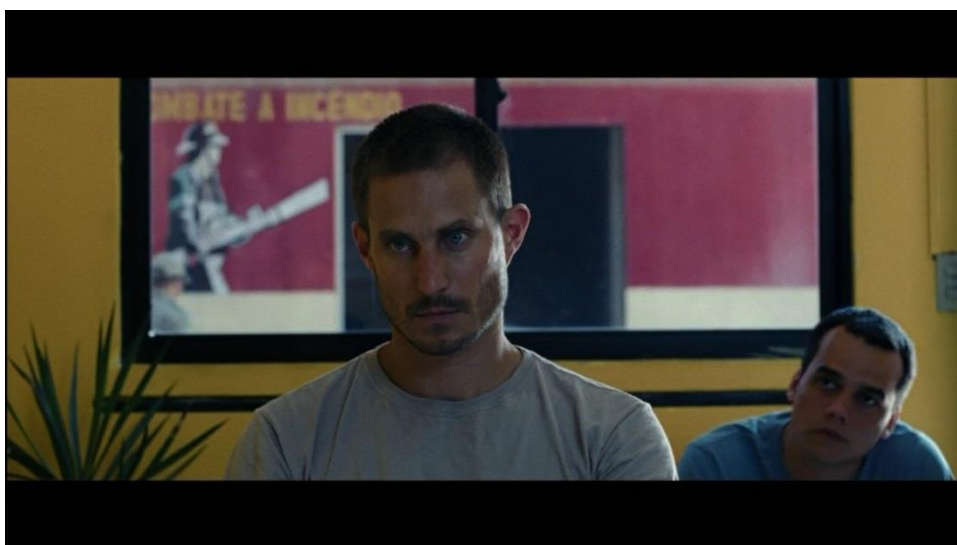
Como ressaltado na análise do filme *O Palhaço*, a riqueza da linguagem cinematográfica é de extrema importância na geração de sentido da narrativa. Nada é apresentado na tela de maneira aleatória, tudo o que é colocado em cena carrega um significado.

Se por um lado a audiodescrição desse filme contempla a arte que compõe a imagem (cenário e figurino), por outro lado ela omite a construção do ponto de vista desenvolvido pelo Diretor e pelo Fotógrafo.

Enfatizamos que não é na totalidade do filme que essas duas afirmações se aplicam. Há utilização do termo “desfoque” em alguns momentos e também há omissão de itens do cenário que seriam importantes na construção de sentido da cena.

No caso da omissão de itens, temos a cena em que Konrad vai até o batalhão dos salva-vidas em busca de novidades. O cenário é vermelho e amarelo, o que ajuda a compor uma cena de ansiedade, já que essas cores despertam esse sentimento no público.

Figura 25: Filme *Praia do Futuro* – Sala amarela



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

A utilização de cores na descrição pode ser desconsiderada por algumas pessoas, já que o recurso é promovido para deficientes visuais. No entanto, devemos considerar não só os cegos de nascença, mas os que a adquiriram ao longo de sua vida, podendo ter memórias visuais. Também há aqueles que possuem alguma porcentagem da visão; para eles, a descrição das cores ajudará na localização dos elementos em cena, contribuindo para sua construção imaginária. Além disso, mesmo os que nunca enxergaram podem carregar algum tipo de sensação atrelada às cores, o que gera significado individual. Devido a isso, salientamos a importância da utilização das cores.

Em *Praia do Futuro*, temos diversas passagens nas quais cores são mencionadas em prol da construção atmosférica da cena:

- a) “Na praia. A camiseta vermelha do salva-vidas balançando com o vento contrasta com o mar azul que ele contempla”.

Figura 26: Filme *Praia do Futuro* – O mar



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

- b) “A paisagem é cinza e branca, o céu está nublado”.

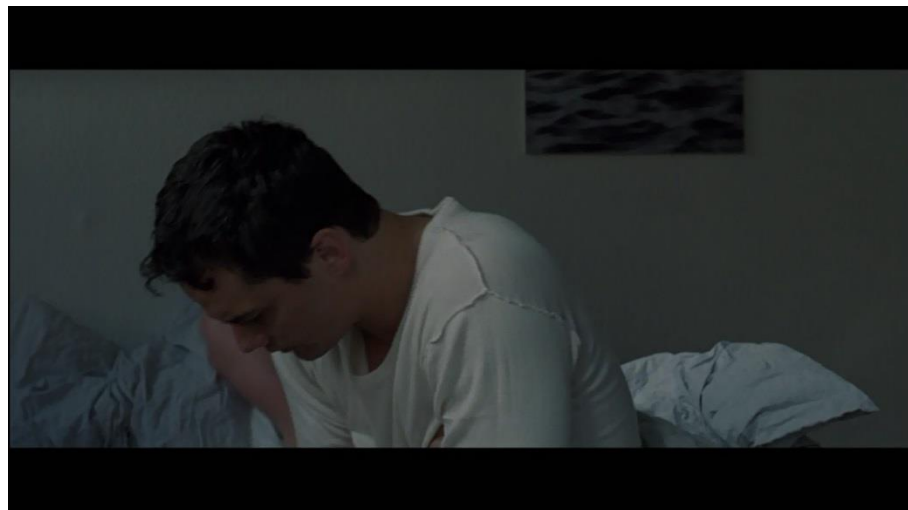
Figura 27: Filme *Praia do Futuro* – Cinza



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

- c) “(..) a camiseta branca, a parede e o edredom cinza claro criam um ambiente pálido”.

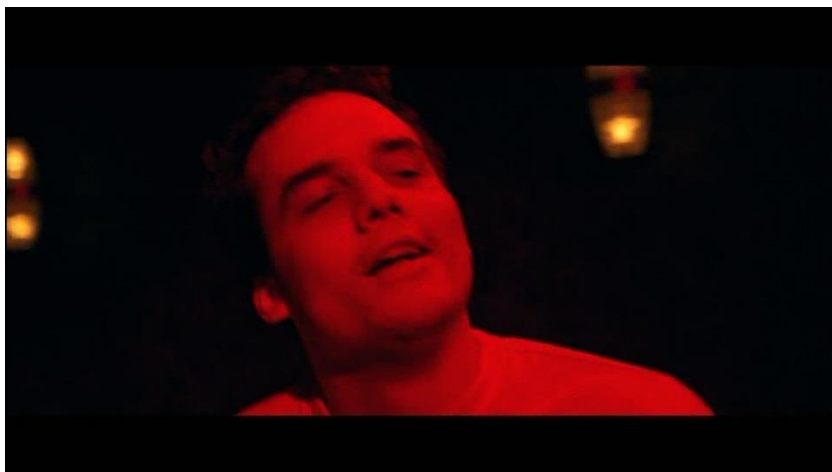
Figura 28: Filme *Praia do Futuro* – O quarto



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

d) “Donato dança alucinadamente sob a luz vermelha”.

Figura 29: Filme *Praia do Futuro* – Vermelho



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

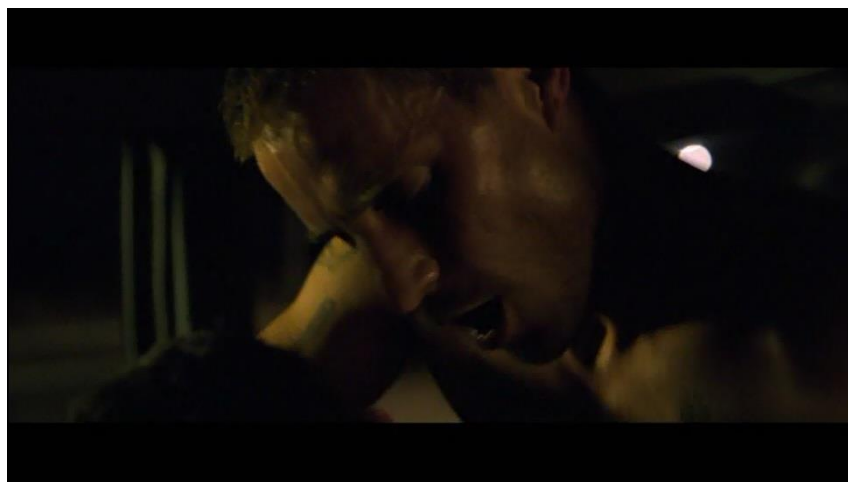
No exemplo “a)”, temos a utilização das cores e do termo “contraste”, o que ajuda na significação da imagem. As cores azul e vermelho são complementares ao mesmo tempo em que geram um antagonismo de significados. O azul é, normalmente, referencial para atmosferas calmas, já o vermelho é utilizado como símbolo de ódio ou paixão. Na cena em questão, Donato, de vermelho, contempla a imensidão do mar azul, gerando não só um contraste de cores, mas uma oposição de ideias entre a tranquilidade do mar e sua inquietude devido à perda de sua primeira vítima em afogamento.

Nos exemplos “b)” e “c)”, temos a utilização da mesma paleta de cores. Os tons acinzentados constroem cenários de angústia, os quais são explorados em relação a duas temáticas distintas. Na primeira, é a busca do alemão pelo seu amigo vítima de afogamento, o que reflete sua aflição. Na segunda, temos a tristeza em relação ao retorno de Donato ao Brasil.

Já no exemplo “d)”, a luz vermelha é enfatizada para agregar valor à imagem. Donato, feliz por ter abandonado a ideia de retornar ao Brasil, vai a uma boate com Konrad e dança “alucinadamente”. As luzes vermelhas combinadas com *flashes* na pista de dança fazem referência a essa paixão avassaladora de Donato e toda sua excitação no momento.

Na questão da omissão dos pontos de vistas tomados pela câmera, temos um problema na construção de significados da cena. Em vários momentos os personagens são colocados em Planos Próximos no sentido de adentrar psicologicamente, de alcançar seu íntimo. Temos esse tipo de construção em cenas de Donato e seu irmão lutando na praia; na busca de Konrad pelo seu amigo motoqueiro; em seu treinamento corpo a corpo com outros salva-vidas; nas cenas de sexo; e em diversas outras.

Figura 30: Filme *Praia do Futuro* – Sexo



Fonte: Filme *Praia do Futuro*, 2014

O alto grau de ocorrência desse plano (PP) é característica da própria diretora. Por esse motivo, não deve ser desconsiderada no processo de descrição das imagens, como ressaltado na crítica do filme por Bruno Carmelo, publicada no site Adoro Cinema:

KarimAinouz sempre demonstrou talento para filmar os corpos de seus atores, mas neste drama, o corpo é o centro dos enquadramentos, único elemento capaz de gerar conflito e fazer a história se desenvolver. A câmera se aproxima dos braços dos salva-vidas, das silhuetas transando, dos cadáveres se afogando, dos braços cobertos por um gesso, das brigas entre os homens (CARMELO, 2014, online).

A análise deste corpus teve por intuito se aprofundar na aplicação da AD e em como ela pode ser melhorada a fim de se tornar mais fiel à obra. Para que haja essa maior fidedignidade entre recurso e filme, é necessário que o profissional responsável pela AD entenda o conteúdo que está sendo tratado no audiovisual e que saiba fazer uma análise cinematográfica prévia para que tudo que for mais relevante na cena seja descrito para os deficientes visuais. O maior desafio encontrado para que se alcance essa maior fidelidade é o pequeno espaço de tempo entre as pausas naturais, os diálogos, fazendo com que muitos itens importantes fiquem de fora da descrição.

Para tentar amenizar as perdas de conteúdo devido a essa restrição temporal, utilizaremos das novas teorias das mídias e tecnologias para propormos uma nova maneira de disponibilizar conteúdos audiovisuais acessíveis. Antes de apresentar a proposta, vamos entender um pouco mais sobre o contexto que a engloba.

4 A AUDIÊNCIA E O CONSUMO AUDIOVISUAL

O homem é um ser social, sendo assim ele necessita manter interações sociais com outras pessoas para se reafirmar como tal. Desde os primórdios da humanidade, os homens buscam se comunicar uns com os outros por meio de ruídos, desenhos, fala, escrita, entre outros, mas atualmente os meios de propagação comunicacional vêm alterando a maneira de se relacionar tanto com outros indivíduos quanto com o próprio meio e a mensagem.

Entendia-se por comunicação o envio de uma mensagem que é codificada por um emissor que transmite por um canal que leva a um receptor, o qual, por conhecer o código utilizado, decodifica a mensagem, compreendendo-a.

Esse sistema é comumente utilizado para demonstrar a passividade do receptor. No entanto, mesmo pensando nesse modelo, o público, ao escolher determinado jornal ou optar por comprar um bilhete de cinema para um filme e não para o outro, já mostra indícios do poder de decisão e seleção de conteúdo, o que demonstra que esse modelo comunicacional não é tão unidirecional assim.

O cinema nasceu como arte burguesa, sendo meio de proliferação da ideologia dominante. Essa ideia contraria em partes esse ideal de que o espectador é ativo no processo. Em um primeiro momento, as imagens eram consideradas fontes de verdade, sem intervenções humanas, sendo um fácil instrumento de manipulação da população. Não se entendia até então o papel do espectador.

Com a possibilidade de multiplicação das películas de cinema, nasceu a possibilidade de muitos grupos de pessoas assistirem ao mesmo conteúdo em diversos lugares ao mesmo tempo, correspondendo ao esquema de um para muitos, o que o tornou um meio massivo, e cada vez mais a ideia de doutrinação das massas se fortalecia. Nessa fase, o esquema de consumo era coletivo, ocorrendo presencialmente em uma sala de projeção, diferentemente do que ocorre hoje em dia.

Por muito tempo, as produções audiovisuais do cinema dominante seguiam a regra dos “8 aos 80” que dizia respeito à produção de películas que agradassem um público dos 8 anos até os 80 anos. Com isso, homogeneizavam-se os conteúdos, buscando mais lucros e a padronização da ideologia, “adestrando” o espectador, encarando-o como sujeito passivo na fruição cinematográfica.

No pós-guerra, essa regra começa a cair por terra com o surgimento de vanguardas questionadoras, como o Cinema Novo, que buscavam cada vez mais agradar públicos específicos, segmentando-os. Essa tendência se intensifica mais a cada ano. O cinema não deixa de ser um consumo de massa, mas a partir desse momento ele passa a buscar grupos de espectadores específicos de modo a atingir mais a fundo as emoções de quem está assistindo à peça audiovisual.

Esse novo direcionamento das narrativas cinematográficas acaba por atingir o âmago da relação obra–espectador. O fenômeno cinematográfico só é completo quando atinge seu público-alvo e este só é contemplado se houver empatia, identificação com algum personagem, com algum espaço ou ação. Quanto mais segmentado é o público, maiores as chances de se fortalecerem as relações de identificação.

Esse processo “consiste em compartilhar, durante a projeção, as esperanças, os desejos, as angústias, em suma, os sentimentos deste ou daquele personagem, de colocar-se em seu lugar, ou de “tomar-se momentaneamente por ele”, de amar ou de sofrer com ele. (AUMONT, 1994, p. 257-258).

Munsterbeg (citado na obra de Jacques Aumont) defende a tese de que o cinema é um processo mental, arte do espírito, e se divide em: atenção, memória e imaginação, e emoções. A atenção permite um registro organizado das cenas; a memória e imaginação ajudam na compressão ou expansão do tempo/espaço; e as emoções permitem esse adentramento na narrativa. Portanto, a fruição da obra audiovisual não pode ser considerada passiva.

“No campo do espetáculo, fazer um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme), mas a três (o diretor + seu filme + o público)” (TRUFFAUT, 2004, p. 14 *apud* DELEUZE, 1983). O papel do espectador passa a ser levado em conta, a capacidade de preencher as lacunas deixadas em um filme passa a ser considerada relevante. Além disso, a codificação dos conteúdos expostos acontece de maneira individual e corresponde ao repertório do espectador, que, por meio de suas crenças, ideologias, desejos, condições sociais, etc., interpreta as mensagens de maneira específica, ou seja, a “relação do espectador

com o filme como experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva” (AUMONT, 1994, p. 224) é um processo ativo.

No ato de ver e assimilar um filme, o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações, aspirações, etc. Quem costuma discutir filmes em cineclubes já terá percebido até que ponto um filme pode transformar-se no ato de recepção pelos espectadores. (BERNARDET, 1980, online)

Cabe ressaltar que o audiovisual não influencia apenas no momento de fruição. O antes estimulado pelas propagandas e cartazes promove uma expectativa que estimula o espectador a optar ou não pela obra, enquanto o pós-filme gera lembranças e às vezes dita comportamentos, mesmo que inconscientemente.

O público de conteúdos audiovisuais, mesmo sendo tratado como passivo e manipulado, acaba por ser reconhecido como item importante na construção de significado das narrativas cinematográficas. O “cinema só tem sentido em função dos espectadores” (BERNARDET, 1980, online). Com o advento de novos mediadores na comunicação, o processo passa a ser mais complexo e o receptor passa a ser considerado agente do processo, atuando como emissor e produtor de conteúdo também.

A radiodifusão se encaixava usualmente no sistema de comunicação unidirecional baseando-se no sistema ponto-massa, ou seja, de um para muitos, mas é evidente que a reestruturação da relação produtor-público mudou toda essa concepção. A comunicação audiovisual, atualmente, pode ser analisada por meio do prisma da multidirecionalidade.

Com o advento da internet, as formas de atuação do público se intensificam. Antes, o consumo de massa era coletivo, pois os filmes eram assistidos por um grupo de pessoas em uma sala de cinema. Hoje, o audiovisual é consumido de maneira coletiva com cada indivíduo utilizando um aparelho, porém plugado na rede, compartilhando conteúdos com grupos interessados na obra específica, conversando com pessoas com as mesmas afinidades. Testemunhamos um processo de retribalização no qual os espectadores se aglomeram em comunidades eletrônicas a fim de se relacionarem com pessoas com gostos semelhantes.

A interpretação das obras deixa de ser tão individualizante e passa a pertencer a um coletivo que trabalha junto em cima das narrativas. Ao mesmo tempo em que a tecnologia móvel permite a fruição individual, permite também um intercâmbio de ideias em escala global.

A interatividade, agora ocorrendo de maneira instantânea, faz com que o espectador guie as narrativas de acordo com seus interesses, e isso só é possível devido ao canal de retorno aberto entre receptor e emissor e ao papel do espectador agora posto em evidência.

Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos (Henry Jenkins, 2009, p. 47)

Por meio dessa reflexão acerca do papel do espectador desde os primórdios do audiovisual até os dias atuais, quando entramos na Era da Convergência (explorada nos capítulos seguintes), podemos estabelecer um novo olhar acerca da produção de conteúdo.

As influências são recíprocas. Assim como a mídia vem se adaptando na produção de conteúdos, buscando as novas possibilidades devido aos avanços tecnológicos, o espectador está cada vez mais exigente, buscando se atualizar e usufruir de conteúdos inovadores.

Os produtores devem ficar atentos às novas maneiras de explorar conteúdos audiovisuais. Deve-se colocar o espectador como parte do processo, e não mais como um ser passivo mediante ao que assiste.

Sendo essa afirmação verdadeira, nada mais justo do que começarmos a aplicar os avanços tecnológicos e as demandas do consumidor no desenvolvimento de recursos de acessibilidade.

5 A ERA DA CONVERGÊNCIA

Explorada na obra de Henry Jenkins, a Era da Convergência é a transformação na maneira de consumir e de produzir os meios de comunicação, fazendo com que o processo seja colaborativo, ou seja, ocorra tanto de cima para baixo (dos produtores para os consumidores) quanto de baixo para cima (dos consumidores para os produtores).

Dois processos distintos ocorrem na atualidade: ao mesmo tempo em que se observam as plataformas de reprodução das mídias divergindo, com o surgimento de cada vez mais tipos de dispositivos (smartphones, tablets, laptops, *iPods*, etc.), vemos que as velhas e as novas mídias acabam por convergir dentro desses meios.

Não foi o fim do Rádio quando surgiu a TV e não será o fim da TV com o advento da internet. O que ocorre é a colisão dos meios, os quais acabam por se complementarem de maneiras diferentes. “[...]Quando emergem novas formas de meios de comunicação, as antigas geralmente não deixam de existir, mas continuam evoluindo e se adaptando.” (FIDLER, 1997, p. 57 *apud* SOUZA E FINGER, 2012, p. 374).

A partir dos anos 2000, a internet se populariza e a forma de interação usuário-meio passa a se transformar. O público percebe as grandes possibilidades do meio e passa a atuar dentro da comunicação como receptor, modificador e produtor de conteúdo. É nesse contexto que começamos a delinear melhor a interatividade.

Como em uma aldeia tradicional, onde todos se conhecem e se relacionam, trocam experiências e sabem de tudo o que está acontecendo em seu pequeno mundo e a todo instante, da mesma forma tende-se a transformar a World Wide Web em algo próximo a uma gigantesca “aldeia global” (CABRAL FILHO, 2009, p. 84-85 *apud* BERNARDINI, 2015, p. 58).

Vimos que os meios, por fim, não estão morrendo, mas se modificando e convergindo para plataformas específicas. Podemos observar essa realidade no

contexto da TV Digital que nada mais é do que a junção da televisão tradicional com os recursos de interatividade, agora mais explorados por meio da internet.

A chegada da TV Digital proporciona grande evolução no processo de interatividade usuário-conteúdo. Por meio dela, o espectador pode guiar sua própria programação, opinar, consultar conteúdos extras, e para a produtora de conteúdo o uso desse canal é muito útil como medidor de audiência e satisfação do público. As medições de audiência que antes conhecíamos passam a ser ultrapassadas. As novas tecnologias agora permitem um melhor mapeamento do espectador, dos seus gostos e opiniões, proporcionando ao produtor um melhor direcionamento de conteúdo.

No entanto, a utilização da internet e sua aplicação no contexto da TV Digital não é cem por cento positiva. Existem diversos obstáculos para a implementação de sistemas digitais, como analfabetização tecnológica sofrida por muitos cidadãos. Ao mesmo tempo em que esses novos sistemas são considerados democráticos, por darem voz ao público, ele exclui quem não tem acesso às novas plataformas e ao seu maior distribuidor: a internet.

A possível democratização da informação vem sendo discutida há muitos anos. Bertolt Brecht propõe, em 1920, a “Teoria do Rádio”, em que cidadãos comuns teriam aparelhos emissores-receptores em suas casas para manter relações político-culturais recíprocas com outrem. No entanto, viu-se que a ideia utópica dessa democratização não se configurou na época e nem nos muitos anos depois devido à submissão da produção de informação e dos meios de propagação desta pela lógica do capital, ou seja, busca por lucro.

As mudanças atuais no cenário da comunicação também são acompanhadas pelas alterações econômicas e sociais de nosso país. Foi possível observar nos últimos anos a ascensão da chamada Classe C, a qual acaba por compor um grande público consumidor emergente. Com isso, o mercado de novos itens tecnológicos, como *smartphones* e *tablets*, ganha espaço e acaba por colaborar com as novas maneiras de se comunicar. Cabe salientar que a informação e os meios de propagação ainda se submetem à lógica do capital. Na época da proposição da teoria de Brecht, poucas pessoas possuíam condições econômicas para adquirirem os aparelhos; hoje em dia, pode-se dizer que a ascensão da classe C possibilita

uma maior democratização do acesso à informação, mesmo a exclusão ainda sendo evidente.

Os avanços tecnológicos, o barateamento dos produtos e a ascensão econômica da população fazem com que o acesso seja mais democrático, porém não exclui o fato de que informação é monetizada por meio da economia de tempo. Existem produtores de conteúdo que são pagos para pesquisar fontes e montar materiais informativos e/ou conteúdos. Além do mais, para acessar o conteúdo é necessária a aquisição de um aparelho e a assinatura de um pacote de internet. Todo esse contexto faz com que certo “apartheid social” ainda se perpetue, pois, mesmo o acesso tendo sido ampliado, muitas pessoas que não podem pagar pela informação, pelo acesso à internet, acabam por serem segregadas do processo.

Sabe-se que o sinal da TV analógica será desligado em breve; com isso, haverá a necessidade da transposição desta tecnologia para a TV Digital. No entanto, devido ao alto custo dos novos televisores e do aparelho que proporciona essa nova tecnologia (*set-top-box*), o governo, para minimizar a exclusão digital, determinou que esses aparelhos (que promovem interação por meio da TV Digital) sejam subsidiados para usuários do Programa Bolsa Família. É por meio desses sistemas que a população poderá ter acesso aos vários recursos de interatividade.

Esse tipo de iniciativa auxilia na maior democratização de acesso aos conteúdos, porém é importante salientar que, sem a devida informatização dessas pessoas e sem o acesso à internet, a assistência ocorre de maneira incompleta, portanto, não eficiente.

O primeiro passo para promover o acesso da população de maneira mais abrangente é democratizar o uso da internet, meio principal de distribuição da informação; posteriormente, a distribuição de equipamentos, incentivos fiscais e capacitação do público para o uso dessas novas plataformas. Para isso, empresas privadas e públicas devem se unir em prol da democratização do acesso aos conteúdos.

A internet oferece muitas vantagens, tais como espaço quase ilimitado para armazenamento de dados, canal maior de informações, disponibilidade e permanência da informação mesmo após o término da programação, facilidade de acesso, interatividade

com os espectadores/usuários, possibilidade de disponibilização de maior conteúdo de informações, não se restringindo ao tempo da programação e das regras televisivas, possibilidade de envio de mensagens massivas, grupais ou personalizadas, complemento informacional ao conteúdo televisivo, interatividade com os produtores de conteúdo, em tempo real ou não, possibilidade da Segunda Tela e TV Social, etc. (BERNARDINI, 2015, p. 74)

Se buscamos por meio dessas novas plataformas aplicar e distribuir os recursos de acessibilidade audiovisual, precisamos antes nos ater a essa questão do acesso aos canais de recepção do público. Todos esses avanços são interessantes para promover a interatividade conteúdo–usuário, no entanto, sem a democratização do acesso, temos uma falha no sistema de comunicação. Temos também uma falha legislativa, pois todos possuem direito de acesso à informação, não podendo essa ser barrada devido à falta de acesso à tecnologia.

Sabe-se que a internet é um dos agentes no processo da convergência midiática, mas, para entendermos sua aplicação no processo, precisamos adentrar um pouco mais no significado dessa Era da Convergência.

Jenkins (2009) define a convergência não só como um processo de união de múltiplas funções em um mesmo aparelho, mas um processo que ocorre dentro do cérebro do consumidor, transformando suas interações com o conteúdo, gerando cultura de fãs, novas maneiras de se produzir propaganda e marketing, novas medições de audiência e novas estratégias de produção e distribuição de conteúdo.

Pesquisadores de mídia frequentemente descrevem a convergência como uma junção de sistemas de informação, telecomunicação e tecnologia de mídia, por um lado, e a convergência social e cultural, por outro (ERDAL, 2007, p. 52) (tradução livre).¹⁵

Essa nova cultura não diz respeito à competição entre as mídias, mas de uma complementação e interação entre elas, como no caso da TV e da Internet que juntas proporcionam a TV Digital, interativa. Essa nova cultura diz respeito à convergência dos meios, à criação de uma inteligência coletiva; é uma cultura participativa.

¹⁵ Media researchers often describe convergence as a 'melting together' of information systems, telecommunications and media technologies, on the one hand, and social and cultural convergence, on the other. (ERDAL, 2007, p. 52)

A convergência dos meios é a colisão das velhas e novas mídias promovendo interações antes impensáveis. Os conteúdos passam a ser mais bem construídos para melhor fruição entre os novos meios. A Era da Convergência altera tanto a maneira de produzir quanto a de consumir conteúdo

Levy (1994) enfatiza a importância do conhecimento de cada usuário para a construção de uma rede de informações mais complexa. Ela parte do pressuposto de que ninguém sabe de tudo, que o conhecimento está espalhado, e que a união de diversos fragmentos de informação é capaz de proporcionar a criação de uma inteligência coletiva.

Para que isso seja possível, estamos imersos em uma cultura participativa que se desenvolveu juntamente com as novas tecnologias. A partir do momento em que se abre um canal de retorno programa-público, este se faz ativo, dá opiniões, explora conteúdos extras, propõe, impõe, conversa e cria laços com outros usuários interessados nos mesmos temas.

Os conceitos se entrelaçam e fortalecem a cultura da convergência. Temos um público mais engajado, pois agora ele está sendo mais ouvido. Esse público agora tem um canal para feedbacks sem muitas interferências. Há uma horizontalidade no processo de comunicação entre a produtora de conteúdo e o espectador.

Na Era da Convergência, ao mesmo tempo em que temos a questão da coletividade proporcionada pela interação via internet, temos também a questão da individualização, da personalização de conteúdo. Hoje as pessoas não mais se reúnem em torno da TV e assistem ao mesmo programa; hoje cada um possui um dispositivo para usufruir de algum produto específico, para criar perfis únicos, em que o próprio produtor fornece um conteúdo que se encaixe com o seu perfil. O público é individual, mas acaba por adentrar uma aldeia global em que se relaciona apenas com pessoas com interesses parecidos.

Munido de um computador, de um modem e de programas de filtragem e de exploração dos dados, associado a outros usuários em redes de trocas cooperativas de serviços e de informações quase gratuitas, o usuário final está cada vez melhor equipado para refinar a informação (LEVY, 2011, p. 64 *apud* BERNARDINI, 2015, p. 71).

As pessoas passam a consumir audiovisual de maneira individualizada, porém socializam por meio da internet com diversos usuários. A seleção por conteúdo passa por filtros cada vez mais eficientes, fazendo com que a escolha seja praticamente certa para cada gosto, contendo uma enorme gama para os diferentes perfis e unindo as diversas preferências em grupos de indivíduos que se identificam e se comunicam através de gostos comuns.

6 AS REDES SOCIAIS E A SOCIAL TV

Todo esse processo é intensificado por meio das redes sociais e da Social TV. Essas duas maneiras de consumir conteúdo são diferentes, mas muitas vezes são confundidas. A utilização casual de redes sociais e buscas pela internet sobre conteúdos relacionados a algum produto audiovisual não se caracterizam como Social TV, pois permitem que o usuário navegue por links muito diversos, havendo a possibilidade de dissipação da atenção em relação ao conteúdo principal que originou a busca; ao mesmo tempo, possibilita formas de interação muito grandes. Já a Social TV acontece de maneira programada, guiada pelos produtores de conteúdo, como será exposto a seguir.

A internet faz com que as informações percorram grandes distâncias com uma enorme rapidez e faz com que os conteúdos sejam absorvidos e respondidos por meio da rede quase instantaneamente.

Chats, blogs, fóruns de discussão, wikis, redes sociais, entre outras formas, foram criadas formando um sistema de comunicação de massa com um canal de retorno que tornou a comunicação interativa e participativa. As redes sociais podem ser consideradas um grande marco na comunicação interativa digital, através de sistemas muitos avanços quanto à forma de relacionamento do público com as mídias, novas formas de publicidade e marketing surgiram e alteraram-se também o sistema econômico, social e educacional.
(BERNARDINE, 2015, p. 55)

A utilização das redes sociais como Facebook, Twitter, Instagram e Snapchat colaboram para empoderar o consumidor. Elas mediam grande parte desse retorno do espectador para o produtor de conteúdo, há páginas oficiais de diversas marcas nas redes citadas, por exemplo. Por meio delas, os consumidores podem se manifestar em relação a produtos físicos comprados, campanhas publicitárias, ideologias propagadas; gerar lembretes sobre programas; participar de enquetes e chats; associar-se a outros usuários por meio de *tags*, memes e *gifs* e tudo mais que quiserem, pois é um meio aberto de interação marca-consumidor-outros consumidores.

Além disso, o advento da internet móvel, como o 3G e o 4G, faz com que a mobilidade dessa interação seja alcançada de maneira a promover esse empoderamento mais eficaz. Também permite a quase instantânea interação entre produtor e usuário a qualquer hora e em qualquer lugar.

A Social TV, também se utiliza da internet para propagação de informação e interação, porém se caracteriza por ser uma busca por conteúdos extras de maneira orientada, guiada pelos interesses dos próprios produtores do conteúdo principal. Bernardini define TV Social como:

[...] ato de compartilhar, debater, questionar, divulgar, promover e escrever sobre a programação a qual está sendo veiculada e/ou está sendo assistida no momento, nas redes sociais, proporcionando uma divulgação ou mesmo promovendo uma alteração na audiência do meio televisivo (BERNARDINI, 2014, p. 11).

Jeffrey Cole (*apud* FINGER E SOUZA, 2012), diretor do Centro para o Futuro Digital da University of Southern California, chama esse processo de fruição da TV Social de *co-viewing*, em outras palavras, a possibilidade de assistir televisão junto com outras pessoas mesmo que seja apenas virtualmente.

Através destes aparatos tecnológicos, a comunicação pode ser estendida para além da sala de estar, e para mais pessoas do que aquelas presentes ao seu redor, não estando mais sozinho, mas ampliando os horizontes, mesmo que virtualmente (BERNARDINI, 2014, p. 3)

Essa busca sempre existiu, mas os meios de acesso a esses conteúdos eram diferentes. Buscavam-se revistas especializadas no tema, páginas de jornal e até programas televisivos que falassem dos próprios programas e, claro, de conteúdos extraprograma. Agora temos acesso a plataformas convergentes que por meio da internet permitem o acesso rápido a novas informações, personalização de conteúdos, interatividade, interações sociais, reagrupamentos em torno de gostos comuns, feedbacks, mapeamento de audiência, construção de conhecimentos coletivos e muito mais.

A intenção agora é proporcionar uma maior imersão do espectador, fazer com que ele seja estimulado a agir dentro da trama, produzir conteúdos e pulverizá-los pelas redes. Agora, como espectador ativo, o consumidor assume papel de cocriador, de crítico, de publicitário; ele agora é um ser convergente por si só.

A proposta desta pesquisa é modelar um protótipo de aplicativo baseado na Social TV para promover uma expansão de conteúdo guiado para que tanto o usuário possa interagir com outros usuários quanto com o produtor, permitindo que ele converse com outras pessoas e que possa conhecer mais profundamente o produto, tudo em torno de uma plataforma inteiramente acessível.

7 INTERAÇÃO E INTERATIVIDADE

A convergência é um processo que cresce cada vez mais, sendo de total importância possibilitar o acesso de toda a sociedade a esses conteúdos, sem a exclusão de pessoas com deficiência visual.

Sabemos que a internet e as redes sociais ajudam na imersão do espectador no conteúdo do programa, enquanto a utilização de plataformas guias de conteúdo acaba por contemplar os interesses dos produtores e a ajudar as pessoas que desejam imergir a seguir conteúdos já pré-selecionados para elas. Para tanto, faz-se necessário delinear melhor o que é interação e o que é interatividade.

A interação é entendida como um comportamento inato humano de se relacionar com seus semelhantes, comunicando-se e trocando informações e experiências, relacionando-se com o processo de comunicação unidirecional. Essa situação se difere do processo de interatividade, pois este necessita ser mediado por algum meio eletrônico, com as trocas comunicacionais ocorrendo de maneira bidirecional, o que promove a interatividade entre os indivíduos.

“O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim ad infinitum” (BAKHTIN, 1997, p. 357).

O processo de interatividade também pode ser caracterizado pela possibilidade de personalização do sistema usado, fazendo com que as opções de troca de informação sejam determinadas individualmente pelo usuário. Crocomo (2004 *apud* SILVA, 2014) divide a interatividade em três níveis:

1. Interatividade local: há interatividade com conteúdo extra primeira tela, porém não há canal de retorno (do receptor para o emissor);
2. Interatividade com canal de retorno intermitente: como o próprio nome diz, o canal fica disponível apenas por certo período, há interação com conteúdos extras e por um período é possível o envio de mensagens, votações, etc., sendo estas armazenadas para posteriormente chegar ao emissor primário;
3. Interatividade com canal de retorno permanente: é a interação em tempo real, há interação instantânea de conteúdo, o que torna possível a utilização de jogos, acesso à internet, etc.

Consideraremos para este trabalho que interatividade ocorre apenas quando há um canal de retorno, desconsiderando a interatividade local proposta por Crocomo (2004) como interatividade real.

Para a proposta que se elabora aqui, a interatividade no nível de retorno intermitente já é de grande valia para a validação de feedback dos usuários. Um dos itens mais importantes na construção das novas formas de interação comunicacional, principalmente no desenvolvimento de recursos acessíveis, é trazer o desenvolvimento para o lado mais humano, ou seja, aproximar-se da audiência para saber o que ela deseja, quais suas ambições, seus sonhos, sua vontade. Para isso, a pesquisa de mercado e o feedback em relação a tudo o que é produzido é de extrema importância para os geradores de conteúdo.

A interatividade é um processo de imersão no qual o usuário se permite adentrar no conteúdo apresentado, utilizando-se de diversas informações para construir um mosaico individual de percepção em relação ao que se frui. A interatividade absorve o conceito de inteligência coletiva e permite que o público discuta, opine e crie junto com outras pessoas; que os espectadores construam uma narrativa mais complexa por meio da junção de informações promovidas por todas as mentes pensantes envolvidas no mesmo contexto.

Não é de hoje que as mídias buscam esse contato com o público, porém antes era mais uma interação do que interatividade. O consumidor podia enviar cartas, e-mails, fazer um telefonema.

Um dos grandes passos para transgredir a barreira da interação foram as opções de votação na televisão. Elas normalmente ocorriam por meio de mensagem de texto (SMS) e determinavam, por exemplo, qual seria o próximo clipe (MTV), o próximo desenho (Cartoon Network) ou o próximo filme (Globo). Com isso, o público passou a sentir que possuía poder de decisão em relação aos seus conteúdos preferidos.

Além desse tipo de iniciativa, abrir espaço para mostrar na tela da TV mensagens do público e, às vezes, até mesmo o apresentador responder ou comentar sobre alguma mensagem passa a criar essa sensação de bidirecionalidade. Não é mais apenas a TV que manda a mensagem, mas o espectador também pode fazê-lo.

O que muda agora é que o consumidor é inserido no contexto da interatividade, no qual a participação é mais ativa. Isso pode proporcionar efeitos simultâneos, há uma bidirecionalidade da informação e a possibilidade de coprodução do que é consumido.

Além disso, a interação com grupos de pessoas com os mesmos interesses faz com que o espectador ganhe voz. O produtor não pode mais ignorar o amor ou o ódio dos fãs de um programa por algum de seus personagens. As tramas passam a se modificar conforme o feedback desses grupos.

McLuhan vai definir esse movimento como retribalização, em outras palavras, o reagrupamento de pessoas que anteriormente viviam dispersas em torno de um assunto em comum.

Com as pessoas com deficiência visual essa realidade não é diferente. Tendo capacidade cognitiva para usufruir de conteúdos audiovisuais, o espectador que não enxerga pode acessar conteúdos em diversas plataformas e ligar o que está fora da tela com tudo o que angariou com pesquisas extras, aplicativos específicos e com outras pessoas. Para isso, faz-se necessário que os produtores pensem nesse público, que produzam caminhos acessíveis para a interatividade audiodescrita. É exatamente por esse caminho que segue nossa proposta.

8 A SEGUNDA TELA

Hoje, com a diversidade das mídias, com a maior oferta de informação e as possibilidades interativas, as audiências se tornaram migratórias. Não apenas utilizam várias plataformas ao mesmo tempo (televisão, computador mediado por internet e celulares, por exemplo), como migram de uma plataforma tecnológica a outra, caso não gostem ou concordem com o conteúdo ofertado. Além disso, em tempos de mídias digitais, os públicos – independentes de gênero ou idade – podem explicitar seu desejo de participar, interagir com os conteúdos ofertados e mesmo divulgar sua produção de conteúdos audiovisuais digitais (GOBBI; KERBAUY, 2010, p. 96)

Como explicita Gobbi e Kerbaury (2010), as novas tecnologias promovem grandes possibilidades ao usuário e uma delas é a migração para outras plataformas, o que não descaracteriza o processo de interatividade, mas sim o fortalece.

No contexto da Era da Convergência, no qual a internet ajuda na promoção da interatividade por meio da Social TV e de redes sociais, temos estratégias sendo traçadas para que o usuário alcance maior imersão sem se dispersar do conteúdo primário; nesse sentido, temos os conteúdos extra tela. A Segunda Tela é uma das maneiras de se usufruir de conteúdos extraprogramação.

Segunda tela é o hábito da utilização da internet por meio de dispositivos móveis enquanto se assiste à televisão. O conteúdo explorado nessa segunda tela se relaciona com o da primeira, podendo este ser resultado de um movimento da própria produção do programa ou de outras ações que se interligam ao conteúdo de maneira independente. Como exemplos, temos pesquisas, socialização com outros internautas e interações com novos conteúdos.

[...] o conceito de segunda tela pode ser entendido como qualquer dispositivo que permita o acesso à internet, como os *smartphones* e *tablets*, sendo utilizados de forma simultânea à programação da TV através de aplicativos específicos para o conteúdo televisivo. Tais aplicativos oferecem conteúdos complementares ao veiculado na tela da TV, disponibilizando ferramentas para interação entre pessoas,

como redes sociais, *e-commerce*, entre outras. (BERNARDINI, 2014, p. 8)

A questão da socialização promovida pela TV é explorada por Elissa Schpallir Silva em sua tese desenvolvida no programa de pós-graduação em televisão digital da UNESP. Nela, a autora demonstra que a TV desde seu surgimento foi um item que gerou a socialização do público, as famílias se reuniam nas salas para assistirem em silêncio à televisão. Com a popularização da TV e com a possibilidade de cada indivíduo poder usufruir de programas de gosto particular, surge a necessidade de uma interação que é extra presencial, ou seja, que ultrapassa as barreiras físicas, transpondo-se para o ciberespaço onde é possível a formação de comunidades em que os indivíduos socializam de acordo com gostos e afinidade. É nesse contexto que surge uma maior busca por conteúdos extraprogramação que incentivem a audiência a pesquisar, interagir e socializar em torno dos conteúdos de seus próprios gostos.

[...] seja por ter se deparado com um novo programa ao zapear, seja pelo interesse despertado pela música de abertura de um programa, levando a uma busca por identificar seus autores e intérpretes, ou por um determinado ator, buscando saber de quem se trata e de quais outros projetos participou, a televisão sempre levou seu público a outras mídias para buscar informação. (SILVA, 2013, p. 4)

A utilização da segunda tela ocorre simultaneamente à fruição da primeira, sendo que os produtores desenvolvem os conteúdos para que a atenção do espectador não seja tão reduzida em relação aos conteúdos expostos na primeira tela. Para que isso seja possível, os conteúdos são guiados, o que caracteriza a Social TV, evitando que a busca por conteúdo extra se disperse em links ofertados em quaisquer páginas.

9 DA NARRATIVA MONOMÍDIA À TRANSMÍDIA

Devido à realidade apresentada neste trabalho, tem-se revisto a produção de conteúdos buscando as melhores maneiras de se utilizar os meios sociais em prol dos produtores iniciais de conteúdo, a fim de colaborar com a divulgação e propagação do conteúdo primário. Nesse contexto, ressaltaremos alguns dos avanços na produção midiática juntamente com as novidades tecnológicas que permitem que cada vez mais pessoas tenham acesso à informação.

A evolução na produção de conteúdo e na sua distribuição pode ser classificada em quatro categorias: monomídia, multimídia, crossmídia e transmídia.

A monomídia representa o sistema unidirecional da comunicação em que há um emissor, um meio e um receptor, finalizando o processo no momento da decodificação da mensagem pelo receptor. Na era multimídia, há utilização da tecnologia para melhor explorar os meios de comunicação, mapear, pesquisar, estudar, utilizando várias plataformas para isso, porém sem avançar no campo da colaboratividade e interação.

Por sua vez, a crossmídia vai utilizar diferentes meios para propagação de uma mensagem única. Nessa fase já temos a interação produto-público e a alteração do sistema linear da comunicação, tornando-a multidirecional, ou seja, o receptor torna-se um produtor de conteúdo. De acordo com Ivar John Erdal (2007), crossmídia se refere ao processo que envolve mais de uma plataforma midiática utilizada ao mesmo tempo, havendo conteúdos relacionados e produzidos e organizados pelos mesmos produtores.

Hayes (2006) divide a crossmídia em quatro níveis. Na crossmídia 1.0, o mesmo conteúdo, podendo ter alterações mínimas, é distribuído em diversas plataformas. Na crossmídia 2.0, as plataformas alternativas são responsáveis pela disponibilização de conteúdos extra àquele exibido na primeira plataforma. Na crossmídia 3.0, as diferentes plataformas criam conexões entre si, disponibilizando conteúdos complementares. Por fim, na crossmídia 4.0, o conteúdo é distribuído pelas múltiplas plataformas de maneira não linear, criando uma atmosfera de máxima imersão para o espectador navegar e explorar os conteúdos de maneira individual e personalizada.

Antes, assistir a programas tinha hora marcada. Com o surgimento de mídias de gravação, como fita cassete, CD, DVD, *Blu-ray* e agora com a internet, o consumidor assiste a seus conteúdos a hora que quiser. As narrativas permitem que o espectador migre do jogo para o filme, do filme para o quadrinho, e de lá para as redes sociais. Essa busca por conteúdo não é linear, o consumo não é linear e as narrativas também não são.

Há controvérsias em relação ao limiar entre produção crossmídia e transmídia. Esses dois conceitos podem ser associados à utilização da Segunda Tela e ser resultado de um movimento da própria produção do programa ou de outras ações que se interligam ao conteúdo de maneira independente. Como exemplos, temos: pesquisas, socialização com outros internautas e interações com novos conteúdos.

A narrativa transmídia se desenvolve no contexto da cultura da convergência no qual o universo narrativo é explorado em diversas plataformas que complementam uma obra única. Esse universo serve de base para o desenvolvimento das narrativas de acordo com seu meio; cada parte é independente, mas a união gera um significado global. Os personagens e ações são explorados de maneiras diferentes em cada mídia, de forma a gerar um aprofundamento da experiência.

Ao relacionar conteúdos complementares em diversas plataformas, permite-se que o público tenha a possibilidade não só de interagir, mas de produzir e construir o enredo por meio de diferentes possibilidades pré-planejadas, ou não, pelos produtores, fazendo com que a imersão no conteúdo seja muito mais elevada.

Como podemos notar, o conceito de crossmídia 4.0 já adentra as intenções do que nomeamos de transmídia. Vejamos maiores detalhes sobre o conceito desta:

Utilizando o *Crowdsourcing* (trabalho em coletividade), o grupo #EraTransmídia formatou os seguintes itens para se conceituar um projeto transmídia: 1. Deve partir de um conteúdo principal envolvente; 2. Ser distribuído nas múltiplas plataformas de mídia; 3. Utilizar o melhor de cada uma delas; 4. Gerar interesse, possibilitando visibilidade; 5. Manter a atenção e o engajamento das pessoas (compartilhando ou interagindo); 6. Permitir que novos conteúdos sejam produzidos (estáticos, audiovisuais, interativos, etc.); 7. Obter resultado positivo ou êxito; 8. Levar à

transversalização, ou seja, tornando-se um fenômeno (ARNAUT, Rodrigo Dias, 2011, p. 259-275)

Damos destaque ao item “6” relativo à interatividade. Esse termo é chave nos estudos das novas mídias e não é mencionado com clareza nas propostas de *crossmediação*. O avanço da transmídia é a liberdade de navegação entre os dispositivos e a possibilidade de interação e feedback do usuário. Esse diferencial também será aplicado na proposta de plataforma acessível, objetivo final deste trabalho.

Os conteúdos são distribuídos sistematicamente entre as plataformas, buscando sustentar uma história envolvente que faça com que o espectador permaneça imerso até o fim. Para que a estruturação desse tipo de narrativa seja mais bem conduzida, especialistas estão desenvolvendo um documento guia, uma “Bíblia Transmídia”.

A busca por angariar maior conhecimento a respeito da trama é um grande gerador de consumo que faz com que a transmídia seja relacionada diretamente ao mercado. Os produtores, ao distribuírem conteúdo entre diferentes mídias, fazem com que o espectador seja estimulado a comprar. Com isso, vemos o surgimento de enormes franquias que possuem sites, games, filmes, quadrinhos, livros, bonecos, etc. Cabe salientar que as mídias off-line também possuem importância no projeto, pois estimulam o consumidor nos momentos em que ele não está atuando na narrativa on-line; ele acaba por ser influenciado, ao mesmo tempo em que influencia, devido a seu alto grau de imersão no conteúdo global.

O termo “compreensão aditiva” (Neil Young) é usado por Jenkins (2011) para se referir à característica da narrativa transmídia de que cada plataforma deve oferecer informações adicionais a respeito da trama. No entanto, a migração para outras mídias não deve ser imprescindível para a compreensão da linha narrativa principal.

É nesse contexto que também ancoramos nossa proposta de trabalho. A plataforma acessível que aqui será exposta não atua como elemento substancial para a imersão na obra. Ela é uma ferramenta que fornece pano de fundo, um mapeamento do universo envolvido, a perspectiva de diversos personagens, buscando assim o engajamento da audiência na utilização desses recursos, como

ênfatiza Jenkins (2011). Para nosso público-alvo, o uso desse aplicativo adiciona informação relevante, mas não obrigatória.

Sendo assim, uma narrativa transmídia é aquela que permite que o espectador explore a história, preencha as lacunas e descubra informações adicionais acerca de um universo previamente planejado pelos produtores de conteúdo, se assim for sua vontade.

Devido ao alto grau de complexidade dessas tramas, o consumo passa a acontecer por meio do que chamamos de “inteligência coletiva”. Os espectadores não são mais passíveis ao conteúdo, agora eles são cocriadores, investigadores, reformuladores. Eles correm atrás das pistas, juntam um quebra-cabeça de informações que propiciam maior entendimento da história. Por meio de fóruns, redes sociais e jogos coletivos, a audiência passa a compartilhar ideias, informações, fazendo com que a profundidade de significado da obra se expanda, “a soma de todas as partes é maior que o todo”. São os espectadores que constroem a chamada “mídia mix”.

Cabe ressaltar que a formulação e expansão dessas narrativas são intrinsecamente ligadas aos repertórios dos produtores que se utilizam de diversas fontes para construir o conhecimento global da obra, ou seja, o consumidor também deve conhecer as referências ou ao menos se interessar em estudar e ir atrás desses conhecimentos. Devido ao grande leque de possibilidades exploradas dentro dessas novas narrativas, um único espectador não é capaz de solucionar todos os mistérios das tramas sozinho; a utilização do conhecimento coletivo e de seu compartilhamento colaboram para a descoberta do sentido global da obra.

É nesse sentido que buscamos desenvolver uma nova proposta de aplicação da audiodescrição que contemple mais fielmente a obra original e que ajude o público-alvo a compreender a obra como um todo.

10 ENTREVISTAS COM PÚBLICO–ALVO

Para que fosse possível entender melhor o universo de nosso público–alvo, constituído principalmente pelas pessoas com diferentes graus de deficiência visual, aplicamos um formulário (anexo 2) por meio da internet e o utilizamos como guia para entrevistar 85 pessoas em três cidades do Estado de São Paulo: Bauru, Franca e São José do Rio Preto.

O formulário foi feito por meio da plataforma Google e foi divulgado com o título “Acessibilidade audiovisual: a audiodescrição e as novas mídias”. A descrição do formulário segue abaixo:

Este formulário faz parte da pesquisa de iniciação científica “Proposta de um novo modelo de Acessibilidade: a Audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu público-alvo”, financiada pela FAPESP. O objetivo é traçar um panorama acerca das novas interações proporcionadas pelas mídias em relação aos conteúdos audiovisuais. Estando no contexto da Era da Convergência em que o usuário absorve conteúdos em diferentes plataformas, através de mais de uma tela ao mesmo tempo, podendo gerar feedbacks acerca dos conteúdos e até mesmo alterar os rumos do conteúdo assistido, buscamos mapear como o público com deficiência visual faz uso dessas novas tecnologias e como gostaria que elas fossem em prol de validar a proposta em elaboração.

As perguntas, respondidas em anonimato, tiveram o intuito de mapear o perfil do entrevistado e posteriormente explorar a questão do uso da acessibilidade e das novas mídias (formulário Anexo 2). No questionário perguntamos: idade, sexo, grau de escolaridade (acrescentado posteriormente), grau de deficiência visual, utilização ou não de recursos acessíveis, consumidor de qual “tipo” de TV, se já deixou de usufruir de conteúdos audiovisuais pela falta de acessibilidade, passividade ou busca por mais informações a respeito dos conteúdos audiovisuais, interação com segunda tela e a apresentação da proposta para que pudessem indicar se é interessante e se usariam ou não a plataforma. Além dessas perguntas, o último item foi reservado para o entrevistado opinar sobre as questões expostas.

Para que estas perguntas pudessem ser respondidas, o público-alvo foi informado do “Termo de Livre Esclarecimento” (em anexo) lido e comentado coletivamente com os grupos de pessoas com deficiência visual que seriam entrevistadas.

A divulgação do formulário começou dia 18 de agosto pela internet, sendo publicado em grupos do Facebook focados no universo da deficiência visual como: “Acessibilidade Audiovisual”, “Acessibilidade para Cegos” e “Cegos Universitários”.

Mesmo com toda a movimentação que ocorre atualmente pelas redes sociais, a adesão à pesquisa foi baixa, somando um total de onze respostas, com apenas sete das pessoas que responderam se declarando deficientes visuais.

Percebendo a dificuldade de aplicação via internet e redes sociais, foram selecionadas três instituições em três cidades diferentes do Estado de São Paulo, como já mencionado. As escolhas se basearam no cronograma acadêmico da pesquisadora que passaria nessas três cidades em um curto período de tempo, sendo que em todas elas há pelo menos uma instituição que promove atividades para pessoas com deficiência visual.

No dia 31/08/16, foram colhidas trinta entrevistas no Lar Escola Santa Luzia em Bauru. No dia 22/09/16, foram colhidas dezenove entrevistas na Sociedade Francana de Instrução e Trabalho para Cegos. No dia 29/09/16, foram feitas 33 entrevistas no Instituto Riopretense dos Cegos Trabalhadores.

Devido à necessidade de traçar um perfil mais apurado dessas pessoas, a partir da segunda entrevista é que foi adicionado o tópico a respeito do grau de escolaridade, visto que este influencia no entendimento de mundo do entrevistado e é influenciado muitas vezes pela falta da democratização do acesso à escola.

Em um universo de 97 respostas, tivemos:

- 59 homens e 38 mulheres;
- 03 pessoas de 0 a 15 anos;
- 17 pessoas de 16 a 29 anos;
- 58 pessoas de 30 a 59 anos;
- 19 pessoas com mais de 60 anos.

Como já dito, houve uma exceção: a inserção do item correspondente ao grau de escolaridade. Como foi anexado a partir do dia 22/09/16, temos apenas 52 respostas nesse item:

- 23 pessoas declararam não ter estudado ou ter o primeiro grau incompleto;
- 05 pessoas terminaram o primeiro grau;
- 05 pessoas começaram, mas não terminaram o segundo grau;
- 14 pessoas disseram ter terminado o segundo grau;
- 02 pessoas começaram, mas não concluíram uma graduação;
- 01 pessoa cursou a faculdade;
- 02 pessoas chegaram à pós-graduação, especialização, mestrado e/ou doutorado.

Por meio da inclusão do item “escolaridade”, pode-se destacar um fator importantíssimo: a acessibilidade na educação. A maioria dos entrevistados que possui baixo grau de escolaridade nasceu cego e provavelmente por isso não teve oportunidade de ingressar e permanecer na escola, contando apenas com instituições com ensino especial. Este fator é uma grande barreira na democratização do acesso à educação e se propaga por todos os graus, fazendo com que a realidade de baixa inclusão nas universidades seja presente nos dias de hoje.

De 87 pessoas entrevistadas para a questão do grau de deficiência, temos:

- 50 pessoas com cegueira total;
- 16 pessoas próximas à cegueira;
- 11 pessoas com baixa visão moderada;
- 10 pessoas com baixa visão profunda.

De 97 respostas para a questão “Você utiliza algum recurso acessível para deficiência visual”:

- 71 pessoas disseram que sim;
- 26 pessoas disseram que não.

Os recursos mais citados foram: leitores de tela e ampliadores. A audiodescrição foi mencionada apenas em catorze das entrevistas.

Em relação ao consumo audiovisual:

- 81 pessoas assistem à TV aberta;
- 35 assistem à TV a cabo também;
- 31 pessoas utilizam a internet para acessar vídeos.

Visto isso, podemos destacar a crescente importância que as novas mídias vêm adquirindo na democratização do acesso a conteúdos audiovisuais, além de disponibilizarem maior gama de conteúdos acessíveis.

Dentro desse mesmo universo de entrevistados, um total de 45 pessoas respondeu que deixa de assistir vídeos devido à dificuldade de entendimento, devido à falta de acessibilidade.

Adentrando mais especificamente no interesse desta pesquisa, no item “Você se considera passivo ou ativo no momento da absorção de conteúdos audiovisuais?”: um total de 56 pessoas respondeu ser passivo no processo de fruição audiovisual, ou seja, não utiliza de outras plataformas e meios para adquirir informações extras. No entanto, nos comentários gerais, pode-se perceber que há o interesse em obter essas informações, mas existem barreiras de acessibilidade. Algumas das pessoas entrevistadas ainda não se alfabetizaram nos meios eletrônicos, com uso dos softwares de leitura; outras não possuem poder aquisitivo para obter tecnologias particulares, como tablets ou smartphones, evidenciando outra barreira, a econômica.

Essa questão fica mais evidente com a pergunta “O acesso a conteúdos extras acerca do produto audiovisual que consome e também às redes sociais reunido em um aplicativo facilitaria na obtenção de informações complementares ao produto?”. Um total de 77 pessoas deste grupo de 97 entrevistados disse que a proposta de concentração destes conteúdos extras acerca do audiovisual em uma plataforma acessível seria interessante e ajudaria a entender melhor o que se passa na telinha.

Na área destinada às sugestões, destacamos alguns dos pontos mais citados:

- Necessidade de um controle remoto acessível;

- Manuais em braile ou em áudio;
- Uso desse tipo de aplicativo para acessibilidade nas ruas e para pegar ônibus;
- O ser humano é adaptável, portanto o recurso não seria tão eficiente;
- Preço alto dos aparelhos impede o acesso democrático, baixa oferta de produtos acessíveis não eleva o custo benefício;
- A autonomia do usuário;
- A dublagem como item de acessibilidade audiovisual;
- Sugestão desse tipo de aplicativo para games, academias, bancos, plataformas de estudos, comerciais de TV, sites e para cenários do Youtube;
- Menção de uma sala de cinema acessível separada;
- Menção de uma sala de cinema junto para socialização;
- A necessidade de maior disponibilização de DVDs com acessibilidade.

Podemos notar que de maneira geral a recepção da proposta foi positiva, porém enfatizamos as carências mencionadas por estes entrevistados em relação à falta de acesso às plataformas que são caras, o não conhecimento acerca dos produtos, a analfabetização tecnológica, entre diversos outros problemas. Cabe ressaltar, também, que a faixa etária é um grande influenciador, sendo que os mais velhos, por estarem mais distantes das novas tecnologias, foram mais avessos à proposta, enquanto os jovens se entusiasmaram. A questão relativa à busca dos direitos à acessibilidade também se relaciona ao grau de escolaridade. Pode-se perceber que muitos dos entrevistados que possuem baixo grau de escolaridade são menos críticos e mais passivos em aceitar sua deficiência, já as pessoas que tiveram a oportunidade de ingressar em uma escola e em uma faculdade acabam por desenvolver maior senso crítico em relação aos seus direitos e assim passam a reivindicá-los com maior firmeza.

11 A PROPOSTA: APLICATIVO AUDIOVISUAL ACESSÍVEL

Para a proposta que se elabora aqui, consideraremos a interatividade no nível de retorno intermitente (CROCOMO, 2004) para que haja a validação de feedback dos usuários dos recursos de acessibilidade que estamos propondo. A contextualização na Era Transmídia é de fundamental importância para entendermos o consumo não linear e não obrigatório de informações extras.

Um dos maiores desafios na busca pelas novas maneiras de interação dentro da comunicação é desenvolvê-la da maneira mais humana possível, aproximando-se da audiência para saber o que ela deseja, quais suas ambições, vontades e sonhos. É por causa desta busca que as pesquisas de mercado e o feedback do consumidor/usuário são tão importantes para os produtores de conteúdo.

As redes sociais são um dos maiores mediadores desse retorno usuário/produtor de conteúdo. Por meio de páginas oficiais, as marcas interagem diretamente com o público em plataformas como Facebook, Twitter, Instagram e Snapchat. Por intermédio delas, os consumidores podem se manifestar sobre produtos adquiridos, campanhas, ideologias propagadas, e tudo mais que desejarem, já que é um meio aberto de interação.

Tomando por base essa realidade, desejamos abrir um canal de troca com os usuários com deficiência visual. Um lugar em que a produção desse conteúdo seja validada por meio do feedback do usuário, deixando o recurso o mais humanizado possível, mais próximo do que a audiência almeja.

Para isso, faz-se necessária a aplicação de conceitos como a convergência midiática, os novos usos de aparelhos eletrônicos, a questão da mobilidade e interatividade, e a era transmídia. Com a abertura de um canal alternativo em uma plataforma móvel exclusiva para este público, com a opção da utilização do recurso que lhe cabe e a opção de avaliar tudo o que está sendo disponibilizado, teremos um grande avanço, tanto no aprimoramento da produção desses recursos, como na interação usuário/programa que é tão valorizada dentro das teorias modernas da comunicação.

A proposta desta pesquisa é um aplicativo acessível disponível para *mobiles* e computadores, contendo informações extras acerca de diversos conteúdos audiovisuais, como novelas, filmes, clipes, séries, propagandas, etc.

Dentro do aplicativo será permitida a navegação pelas áreas de produção audiovisual, como cenários, figurinos, personagens, etc., com todas elas contendo audiodescrição. O canal auditivo trará informações faltantes para a compreensão de obras audiovisuais por pessoas com deficiência visual; a voz será a responsável pela transmissão de conteúdos extras com total sentimento e compatibilidade com a obra.

O canal de voz carrega não apenas o sinal, mas também todas as características que o acompanham, conferindo-lhe os traços da compreensão, da intencionalidade, da compaixão ou do perdão. Dizemos que alguém ‘soa’ honesto, que um argumento ‘soa’ suspeito ou que algo não ‘soa’ próprio de fulano de tal. Embutido no som, encontram-se informações acerca dos sentimentos (NEGROPONTE, 2002, p. 143).

Também dará acesso às redes sociais para que o usuário possa interagir com outras pessoas com os mesmos gostos que os dele e encontrar com maior facilidade conteúdos relacionados ao produto que está consumindo, como *fanpages*, fóruns de fãs, página sobre os personagens, entre outros.

Como já salientado em capítulos anteriores, a audiodescrição, que nada mais é do que a narração das imagens, acontece entre os diálogos de uma cena, sem se sobrepor aos ruídos e músicas essenciais à trama. Portanto, o pequeno espaço faz com que grande parte de conteúdo audiovisual da obra se perca, fazendo com que seu significado também seja incompleto para o público com deficiência visual.

Nossa plataforma surge com o intuito de favorecer tanto esse público-alvo quanto valorizar as produções audiovisuais, as quais não podem ser meramente descritas entre pausas de diálogos. A riqueza cinematográfica deve ser valorizada e os deficientes visuais possuem o direito de acessar todo e qualquer conteúdo sem grandes perdas.

Por meio do aplicativo aqui proposto, o usuário com deficiência visual poderá conhecer mais sobre o diretor do conteúdo, seu estilo, seu histórico; poderá saber quem são os atores, suas carreiras, seus personagens e caracterizações; poderá conhecer as locações utilizadas com maior detalhe; entre outras facilidades.

A imersão permite o desligamento do espectador que adentra a fundo a obra por meio de sua identificação com algum aspecto narrativo. Como a AD é limitada pelo espaço de tempo entre os diálogos, essa imersão pode ocorrer antes da obra em si ser iniciada. Por meio da apresentação dos personagens, dos cenários e do contexto de produção da obra, o espectador já fica sintonizado na atmosfera proposta pelo filme e consegue imergir com mais facilidade. No entanto, nada impede que o conteúdo seja acessado durante ou depois da narrativa, pois, como já foi mencionado, o consumo não é mais linear e ele se encaixa no gosto individual de cada usuário. Nesse contexto, utilizamos a ideia da Audiointrodução como base, já que esta propõe uma contextualização da obra antes da fruição audiovisual.

Por meio da aplicação do questionário de recepção, pode-se perceber a carência de acesso aos conteúdos acessíveis. Para tanto, sugerimos a segmentação desta proposta em duas plataformas: uma delas como banco de dados de AD, e outra para conteúdos extranarrativa. Mesmo com essa separação, os dois funcionam de maneira semelhante. No entanto, para este trabalho, focaremos no aplicativo para conteúdos extras.

Para melhor emparelhamento do aplicativo com o conteúdo audiovisual, propomos a sincronização das duas plataformas por meio do áudio, assim como acontece no aplicativo de identificação musical *Shazam*. Os filmes cadastrados e acessibilizados pelo aplicativo são reconhecidos quando rodados em outras plataformas por meio do reconhecimento de áudio, levando ao emparelhamento dos conteúdos. Assim, os usuários poderão selecionar os filmes que desejam e buscar o emparelhamento com o recurso acessível por intermédio de algum dispositivo móvel (celular ou *tablet*) e também se conectar ao recurso de aprofundamento da narrativa, que seria a segunda proposta em questão.

Embasados na teoria da audiodescrição, aplicaremos a questão do feedback como uma das principais fontes de aprimoramento dos conteúdos. Por meio da aba “avaliação”, o usuário poderá sugerir alterações e qualificar os conteúdos utilizados.

Também será disponibilizada a opção de acesso a um fórum de discussão em que o usuário poderá discutir sobre a obra com outros usuários, trazendo para este contexto a questão da interatividade e construção de uma inteligência coletiva em torno de obras audiovisuais.

Todo o conteúdo produzido e disponibilizado pelo aplicativo poderá também ser distribuído em mídias físicas, como DVDs e *Blu-Rays*. O que torna o aplicativo e seu conteúdo comercializáveis é que, além do conteúdo extra, a plataforma acaba por se tornar um banco de dados de audiodescrição em que as produtoras, distribuidoras ou exibidoras poderão comprar o acesso para que possam exibir e cumprir com as Leis dantes descritas neste trabalho.

11.1 Fruição dentro do aplicativo

Depois de conhecer melhor as ideias que permeiam a proposta do aplicativo sugerido, cabe ressaltar a escolha do nome e a fruição do mesmo. O nome “Acessa+” foi escolhido por indicar sua própria proposta: a de abrir um canal de acesso a conteúdos extras acerca de produtos audiovisuais, ou seja, ele permite acessar mais informações. Além disso, o nome brinca com a ideia de acessibilidade.

Consideraremos agora a fruição dentro do aplicativo em seu passo a passo de acordo com as imagens ilustrativas a seguir.

Passo 1: Criar uma conta dentro do aplicativo

Figura 31: ACESSA+/ Cadastro



←

Cadastro

Usuário
vinilaureto

Email
vinilaureto@gmail.com

Senha

Confirmação de senha

Avançar

Já possui uma conta? **Entrar**

Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 2: Fazer o log in com seu usuário e senha cadastrados.

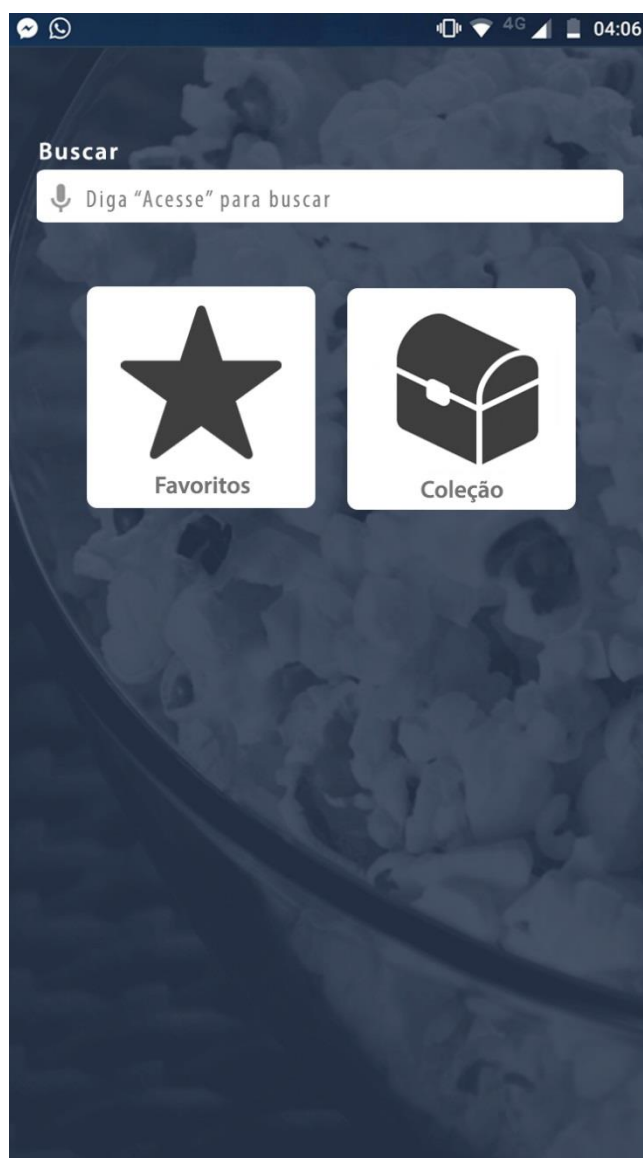
Figura 32: Acessa+/ Log in



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 3: fazer a busca pelo conteúdo desejado por meio do sistema de áudio do celular utilizando a palavra “acesse”.

Figura 33: Acessa+/ Busca



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 4: Conferir se o conteúdo encontrado é o desejado.

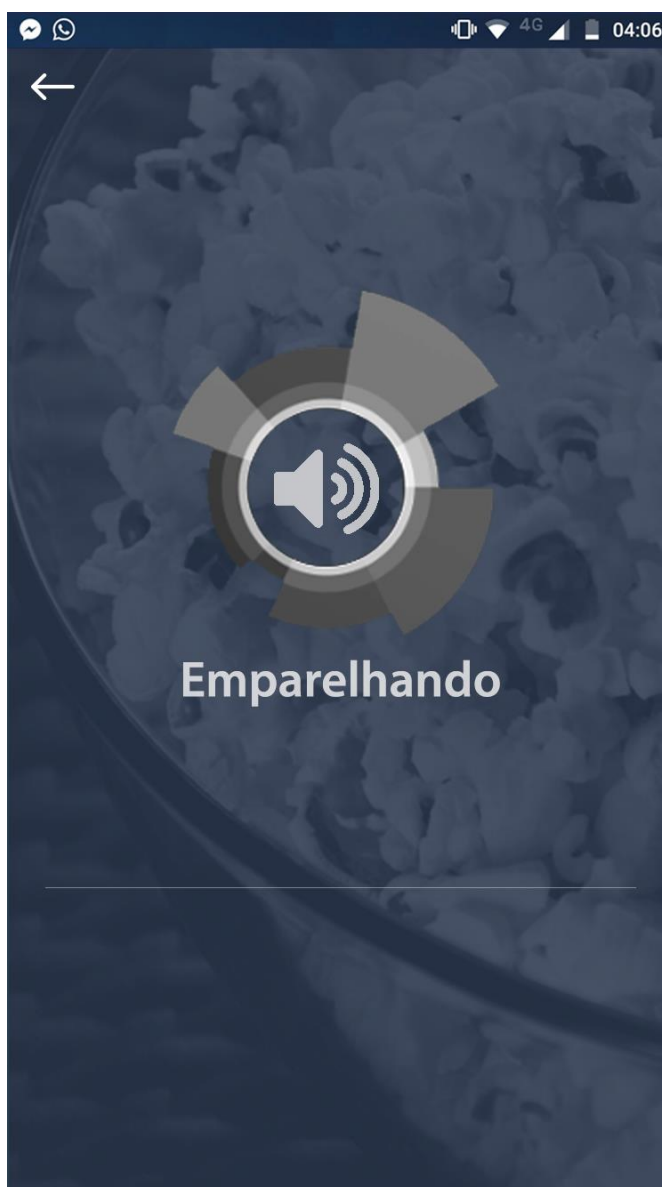
Figura 34: Acessa+/ Seleção



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 5: Emparelhar dispositivo com o filme que está assistindo.

Figura 35: Acessa+/ Emparelhamento



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 6: Depois de emparelhado, acesse conteúdos extras audiodescritos a respeito do filme selecionado.

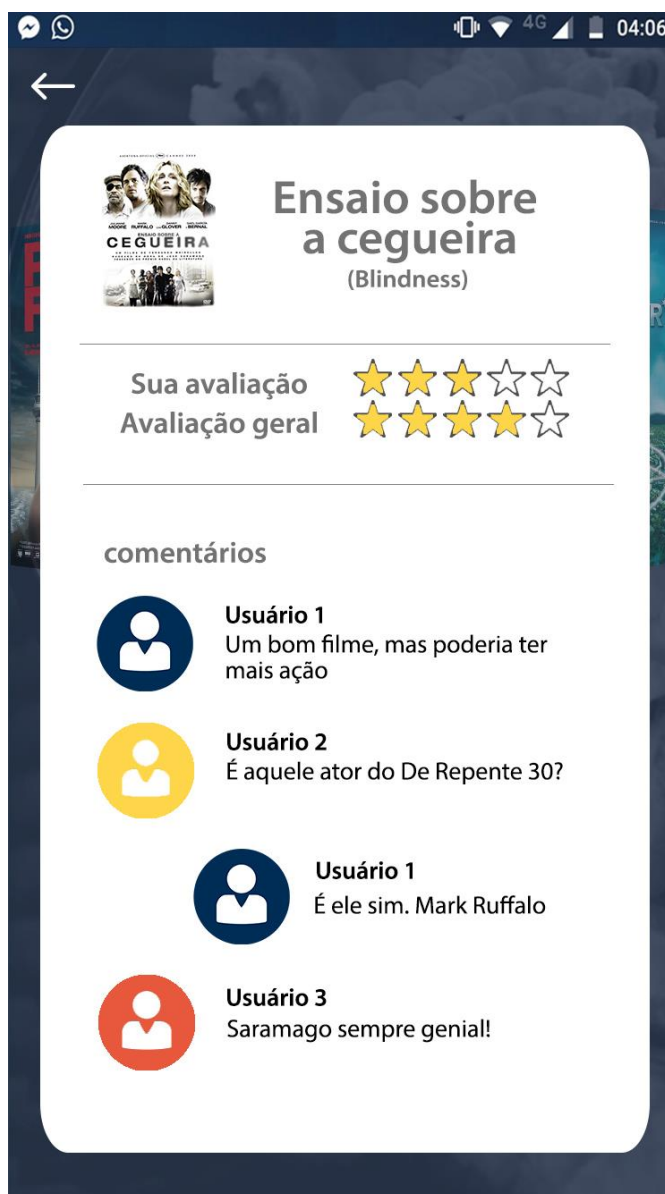
Figura 36: Acessa+/- Conteúdo



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

Passo 7: Acesse a opção de avaliação para deixar um feedback sobre o filme e sobre os recursos disponibilizados.

Figura 37: Acessa+/ Avaliação



Fonte: Imagem produzida por Vinícius Laureto, 2016

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que as questões relativas à acessibilidade vêm ganhando espaço no cenário brasileiro. As leis não mais enfocam apenas na acessibilidade física, mas também na acessibilidade relacionada à cultura, lazer, educação e saúde. A acessibilidade audiovisual é muitas vezes tratada como item não prioritário, mesmo sua importância indo além das telas de cinema. A descrição de imagens contribui para propagar informações sobre saúde; as legendas proporcionam o entendimento de conteúdos utilizados nas salas de aula, por exemplo. Portanto, vemos que o entendimento acerca da importância da regulamentação da aplicação dos recursos de acessibilidade audiovisual é de extrema importância para garantir os direitos básicos de qualquer cidadão.

Quando pensamos na aplicação da AD, foco desta pesquisa, buscamos teóricos e códigos internacionais por estes estarem décadas a nossa frente. Esta temática começou a ganhar voz em nosso país nos anos 2000, mas vem sendo estudada nos EUA e países europeus desde a década de 1970. Essa realidade faz com que essa busca aprimorada nos materiais estrangeiros seja de grande contribuição para que erros do passado não sejam repetidos.

A análise das obras coletadas nas grandes redes de lojas serviu de alerta para a questão do empoderamento do cidadão usuário da audiodescrição. Os funcionários das lojas não sabem o que é o recurso, o sistema não mostra quais filmes possuem AD. Esta é uma luta já iniciada, mas, como pudemos ver, está apenas no começo.

A seleção dos filmes e seus critérios de análise individuais foram assim desenvolvidos para ilustrar diversas maneiras de se analisar conteúdos audiovisuais e seus recursos acessíveis. Os diferentes prismas temáticos (linguagem cinematográfica, tabus linguísticos, uso das cores, termos técnicos) buscaram contribuir com a construção da proposta final deste trabalho, como forma de ressaltar a importância de diversos aspectos que, muitas vezes, passam despercebidos para o roteirista de AD.

Houve a necessidade de aprofundarmos os estudos na área de fruição audiovisual, tecnologia e desenvolvimento de novas narrativas para que pudessemos contextualizar a atualidade em relação ao consumo de produtos

audiovisuais. Entender um pouco mais sobre as novas possibilidades da internet, as diferenças entre interação e interatividade, uso da segunda tela, social TV e redes sociais e as transmutações das mídias, passando da monomídia para a transmídia, foi essencial para o desenvolvimento da proposta do aplicativo acessível.

Outro conceito de grande destaque, relacionado aos conceitos citados acima, é a audiointrodução, a qual vem sendo aprimorada nos estudos espanhóis sobre AD. A possibilidade de uma contextualização da obra antes da fruição audiovisual proporciona maior entendimento desta por parte do público usuário da AD, poupando o roteiro da AD tradicional de mencionar conteúdos previamente informados. Foi baseada nesse conceito que a proposta deste trabalho foi desenvolvida. O aplicativo sugerido visa poupar a AD entre os diálogos, fornecendo informações extras sobre vários conteúdos relacionados com a trama, podendo ser utilizado antes, durante ou depois da obra.

Ressaltamos também a importância da consultoria por parte dos deficientes visuais que participaram ativamente das entrevistas aplicadas, dando diversas sugestões a respeito da acessibilidade audiovisual.

O objetivo final desta pesquisa é ultrapassar o período de vigência da FAPESP e da conclusão do TCC, buscando apoiadores para testes e aplicação do aplicativo no mercado para que possamos comprovar ou não a eficácia do que foi desenvolvido durante o ano de 2016 nesta pesquisa teórica. Além disso, esperamos que toda esta pesquisa seja válida para diversos pesquisadores na área de acessibilidade audiovisual.

Para concluirmos de fato esta investigação, cabe ressaltar a contribuição de eventos acadêmicos da área durante o período de vigência da bolsa em complementação às experiências prévias da autora na área de acessibilidade audiovisual.

13 ATIVIDADES REALIZADAS

Em 14 de janeiro de 2016, a autora participou da “Palestra e oficina sobre acessibilidade cultural”, ministrada por Flávio Coelho (Fundação DorinaNowill), a qual foi de extrema importância para aperfeiçoamento em análises de audiodescrição, além de promover a prática da produção do conteúdo.

Dos dias 28 a 30 de março de 2016, aconteceu o “III Congresso Internacional Red INAV e V Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales”, no qual, além de ser apresentado um recorte desta pesquisa gerando debate entre os presentes, foram proporcionadas discussões em outras atividades propostas pelo evento, as quais guiarão a pesquisa em sua segunda etapa: proposta de um novo modelo de aplicação da AD. Para esse evento, a autora também publicou em um livro online.

A “Semana de Rádio e TV”, de 9 a 13 de maio, serviu como forma de aprofundamento nas discussões relativas às novas mídias, à linguagem cinematográfica e à produção de conteúdo na atualidade. Além do aprofundamento nessas questões, a autora participou de uma oficina focada na Direção Cinematográfica.

Dos dias 17 a 19 de maio de 2016, aconteceu a “II Jornada Internacional GEMInIS” em São Carlos, que explorou temas relacionados ao entretenimento transmídia, o que contribuirá no desenvolvimento do novo modelo de aplicação da AD.

No dia 20 de setembro de 2016, a autora expôs um painel no CIC – “Congresso de Iniciação Científica”, no qual foi selecionada como um dos melhores projetos de iniciação científica para concorrer na segunda fase do congresso.

De 20 a 22 de setembro de 2016, ocorreu o SIPPEDES – “Seminário Internacional de Pesquisa em Políticas Públicas e Desenvolvimento Social”, em Franca, onde a autora apresentou um recorte desta pesquisa intitulado “Acessibilidade no Brasil: um panorama sobre o acesso à cultura audiovisual”, em que foram expostas as leis e os avanços na discussão a respeito da aplicação e democratização do acesso aos recursos de acessibilidade. Para esse mesmo evento, um artigo completo referente a esta pesquisa foi publicado e lançado via web.

Dos dias 26 a 30 de setembro de 2016, aconteceu a “XXXVI Semana do Tradutor”, na Unesp de São José do Rio Preto, onde foram apresentados os resultados parciais da pesquisa, a qual já contava com as coletas parciais das entrevistas para validação desta proposta.

Nos dias 3 e 4 de novembro de 2016, a autora expôs um painel na segunda fase do CIC.

Além desses eventos, por meio do edital do projeto de pesquisa “MATAV – Mídia Acessível e Tradução Audiovisual”, fomos contemplados com a publicação de um recorte desta pesquisa focado na produção da AD no contexto da Era da Convergência.

Além de toda a carga angariada em 2016, a formação durante os quatro anos de graduação da autora, em relação a esta temática, foi fundamental para alcançar os objetivos propostos para a iniciação científica.

Seu primeiro contato com o universo da acessibilidade audiovisual aconteceu em 2013 quando ingressou na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” no curso de Comunicação Social – Habilitação em Radialismo, e foi convidada a participar do Grupo de Pesquisa Mídia Acessível e Tradução Audiovisual/ MATAV coordenado pela professora Lucinéa Marcelino Villela.

Dentro do grupo foram iniciados estudos na área de Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE) e Audiodescrição (AD). Posteriormente foi concedido o direito da web série “#E_VC?”, produzida pela então 8KA Produtora e dirigida por Fernando Barbosa, para que fossem aplicados conhecimentos adquiridos durante os estudos.

A websérie é composta por nove episódios que trilham o caminho de dois jovens e seus amigos. Cada episódio explora um tema jovem discursado de maneira filosófica, porém, informal, pelos personagens. Devido ao caráter narratológico das falas dos personagens, o maior desafio foi adequar a AD nas pequenas brechas de tempo disponíveis.

Para isso, o grupo com cerca de dez pessoas se reunia semanalmente para discutir e elaborar o roteiro da audiodescrição de cada episódio para que depois este fosse locutado e mixado com o conteúdo original. A legendagem foi produzida por membros que já possuíam treinamento no software *Subtitle Workshop*.

A série “#E_VC?” foi disponibilizada para os membros do “Lar Escola Santa Luzia para Cegos” de Bauru para que pudessem dar um feedback a respeito do que foi produzido. Ela já está disponível no canal do Youtube “MATAV Mídia Acessível”.¹⁶

Figura 38: WebSérie #E_VC?



Fonte: WebSérie #E_VC?, 2012

O segundo grande trabalho produzido pela equipe MATAV foi o “Fotodocumentário sobre a Ditadura Militar: audiodescrição como recurso de manutenção da memória brasileira”. Esse trabalho foi desenvolvido para a “XVI JORNADA MULTIDISCIPLINAR – o Brasil e o Golpe de 1964: retrospectivas e perspectivas”, promovida pelo Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC/UNESP – Campus de Bauru, no período de 20 a 22 de maio de 2014.

O processo de desenvolvimento do produto, que dessa vez foi totalmente produzido pelos integrantes do MATAV, teve por base a mesma organização do trabalho anterior. Por meio de reuniões semanais foi possível desenvolver a ideia do produto e dividir as equipes que realizariam cada etapa.

A primeira etapa foi um levantamento histórico de todo o período da ditadura até o golpe para a posterior seleção em reunião de eventos marcantes que

¹⁶ Canal *Matav* *Mídia* *Acessível* está disponível no link: <https://www.youtube.com/channel/UCE3jWWXp26tg5A87veXo5hA>.

conduzissem nossa narrativa, já que não seria possível inserir todos os fatos dentro do foto-documentário. Com a seleção das melhores imagens, pôde ser feita a adaptação da pesquisa história para um roteiro de locução.

Os roteiros de audiodescrição das imagens contaram não só com os integrantes do MATAV, mas com pesquisas extras sobre elas e com a consultoria de um estudioso da área para que não houvesse equívoco na descrição.

O vídeo foi desenvolvido com animações de fundo e nele foi utilizado o efeito de “borrão” nas fotos para que, no momento em que a AD estivesse descrevendo determinada parte da imagem, esta fosse revelada, gerando maior entendimento do processo de AD para o público vidente.

Foi utilizada trilha sonora temática devidamente mixada com a locução histórica e a audiodescrição das imagens para que não houvesse nenhuma perda de conteúdo. Nesse produto, optamos por convidar locutores externos devido a não adequação da voz dos nossos integrantes ao contexto narrado. Para ele, também foi desenvolvida a LSE.

O “Foto-documentário sobre a Ditadura Militar: audiodescrição como recurso de manutenção da memória brasileira” também está disponível no canal do Youtube do MATAV.¹⁷

Figura 39: Foto-documentário sobre a Ditadura Militar



Fonte: printscreen de vídeo autoral, 2014

¹⁷ Canal *Matav Mídia Acessível* está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=R75LjPCPUng>.

A terceira grande contribuição da autora dentro do MATAV foi na audiodescrição da também websérie produzida por Fernando Barbosa: *Armadilha*.

Armadilha, série de temática jovem, utiliza-se de assuntos corriqueiros e muitas vezes tabus para mostrar o cotidiano dos jovens. Dentre os temas abordados, temos: “Cocô na casa da namorada”, “Punheta”, entre outros.

A maior dificuldade na produção dos recursos acessíveis para a série foi devido às temáticas abordadas. Por meio de reuniões semanais, discutimos muito a inserção ou não de termos tabus em nossos roteiros.

Fizemos um roteiro teste e, depois que foi locutado e editado, percebemos que podiam ser explicitadas mais algumas coisas e que a inflexão vocal poderia corresponder melhor ao tema, já que esta estava muito rígida e não coerente. Depois de mais alguns debates e de um consenso geral, o roteiro foi reformulado e locutado novamente, ficando mais coerente com as expectativas e gostos do grupo em geral.

A autora também participou da confecção de roteiro de mais alguns episódios, porém estes ainda não foram locutados. O projeto ainda está em andamento. Mesmo não tendo sido concluído, esse trabalho gerou muitas interrogações acerca da temática da audiodescrição e dos tabus linguísticos, o que gerou a primeira faísca de inquietação, levando a esta pesquisa atualmente concluída por meio do financiamento da FAPESP.

Paralelamente às atividades promovidas pelo grupo, a autora atuou como Bolsista de Iniciação Científica do Projeto de Pesquisa em Rede “Observatório em Educação” – OBEDUC na área da educação com ênfase em projetos de acessibilidade e estudos de audiodescrição e legenda para surdos, de abril de 2014 a janeiro de 2016. Dentro dessa iniciação, foram desenvolvidos alguns produtos acessíveis. O primeiro deles foi a inclusão de LSE em um produto do OBEDUC. Foi escolhida uma entrevista concedida pelas coordenadoras do projeto, Lúcia Leite e Sandra Eli Martins, para a TV Unesp no dia 31 de janeiro de 2013.

O programa em questão é um *talk show* em que as coordenadoras conversam com a apresentadora Mayra Ferreira sobre o tema “Acessibilidade no Ensino Superior”. O programa está disponível no acervo online da TV UNESP.¹⁸

O primeiro passo foi a transcrição total das falas da entrevista. O segundo

¹⁸ Link para acesso ao programa: <http://www.tv.unesp.br/2905>.

ocorreu dentro do software de legendagem *Subtitle Workshop*, no qual foram feitas as devidas adaptações para que nenhuma legenda tivesse mais que duas linhas e 32 caracteres por linha. Devido a esses parâmetros internacionais por nós aplicados, foi necessária a omissão de termos redundantes e desnecessários para o entendimento da fala.

Figura 40: Legendagem de entrevista OBEDUC para TvUnesp



Fonte: print screen do software Subtitle Workshop

O segundo projeto desenvolvido pela autora na Iniciação Científica foram os “Vídeos Conceito”. O projeto se constitui em dois vídeos que possuem o intuito de apresentar o que são os recursos por nós pesquisados (AD e LSE) e, ao mesmo tempo, fazer uso da AD dentro do produto.

Para o desenvolvimento do roteiro, foram necessários: conhecimento prévio do tema, pesquisas extras e consultoria com pessoas com deficiência. Houve a preocupação em padronizar os dois roteiros para que os vídeos compusessem uma obra una. Para isso, eles passaram pela revisão das coordenadoras do OBEDUC.

O roteiro foi pré-gravado para que servisse de base para construção do vídeo. Este foi desenvolvido totalmente em animação por meio do software *AfterEffects* disponível dentro do pacote da *Adobe*.

Para complementação da narração, foram selecionadas imagens e determinados movimentos e cores padrões de acordo com cada ponto do roteiro para que os dois vídeos fossem bem semelhantes. Porém, optamos por manter

certas peculiaridades na animação de acordo com a temática abordada. Por exemplo, no vídeo da LSE compusemos uma imagem que remete ao *closed caption* e no da AD deixamos uma imagem borrada para remeter à perda de visão, fazendo com que o público vidente percebesse a relevância do produto.

Com a animação pronta, foi possível gravar a versão final da narração e a audiodescrição, a qual foi locutada por outra pessoa, a fim de que não fossem confundidas as informações dentro do vídeo.

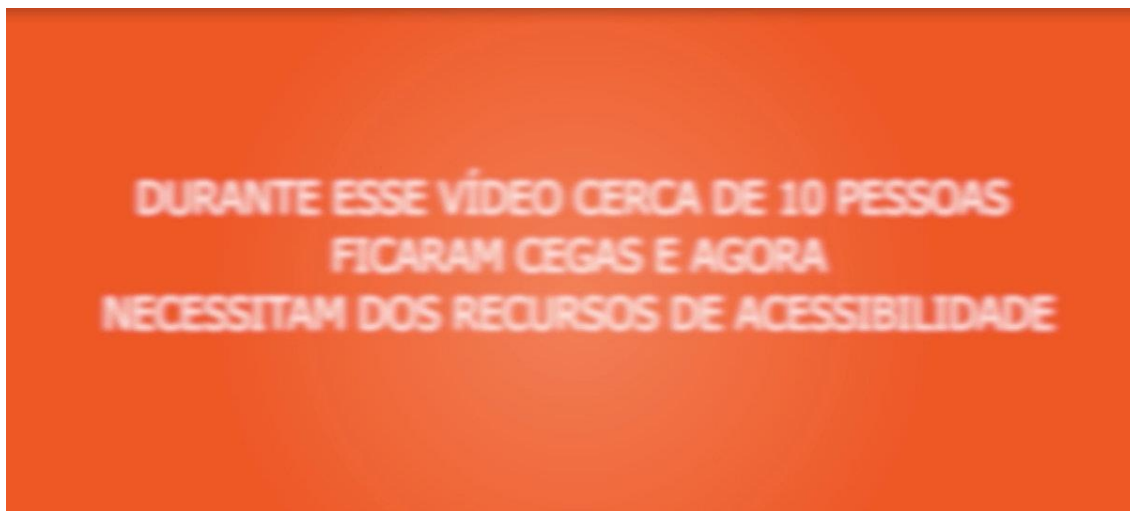
Devido à flexibilidade no projeto da animação, com as duas locuções em mãos, foi possível fazer os ajustes finos e mixar áudio e vídeo por meio do software *Premiere*, também disponível no pacote *Adobe*.

Figura 41: Vídeo Conceito LSE



Fonte: printscreen de vídeo autoral, 2015

Figura 42: Vídeo Conceito AD



Fonte: printscreen de vídeo autoral, 2015

O terceiro e último trabalho da autora dentro desse projeto foi a série de mini-documentários intitulado “Inclusive Elas”. Esse projeto nasceu da vontade de expor a realidade das estudantes da UNESP que possuem algum tipo de deficiência.

Para isso, foram selecionadas quatro meninas com realidades diferentes: Ana tem deficiência múltipla com perda severa de audição; Marcela tem perda severa de visão; Lolla tem perda lateral dos movimentos; e Ju é cadeirante.

Por meio de um roteiro prévio de perguntas, foi explorada em uma entrevista, individual e documentada, a visão delas sobre o processo de entrada na universidade e de permanência. Foram abordados temas como: recursos da universidade, estrutura física, estrutura pedagógica, entre outros.

Para deixar o vídeo totalmente acessível, foram desenvolvidas duas versões: uma com AD e outra com LSE. Optou-se por separar as versões para que o público alvo específico de cada obra fosse mais bem contemplado, já que a versão com AD foi estendida para atender melhor os espaços das descrições de imagens.

Uma dificuldade encontrada foi na inserção da AD nesses vídeos que se constituem em entrevistas puras. Como solução, foram inseridas na abertura uma descrição de cada personagem e durante a entrevista algumas imagens que contextualizam o que elas expõem.

Os vídeos serão disponibilizados em DVD acessível que contará com menu acessível e com as versões com AD e com LSE.

Figura 43: Identidade Visual da série "Inclusive Elas"



Fonte: printscreen de vídeo autoral, 2015

Pela a inserção da autora na temática da acessibilidade ter acontecido já no primeiro ano da faculdade, esta traçou sua vida acadêmica focando nessa temática. A curiosidade e o interesse no desenvolvimento desses recursos só foram aumentado, fazendo com que agora, no último ano, pleiteasse uma bolsa de iniciação científica pela FAPESP.

As atividades referentes à FAPESP foram iniciadas em janeiro de 2016 com um planejamento de onze meses para conclusão tanto da iniciação como de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), os quais na verdade são projetos totalmente integrados. Como já mencionado, os objetivos gerais desta pesquisa vão além do período de vigência e além da entrega deste relatório. A intenção é viabilizar a comercialização do aplicativo para que este alcance seu público-alvo.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. **Ensaio Sobre a Cegueira**. Disponível em: http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1007&Itemid=377. Acesso em: 26 abr. 2016.

ACAMPAMENTO. **Língua Brasileira De Sinais**. Disponível em: https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcThJ_uE-S75gykixWWm98N6ukIA-hOt6PZKpZE8NOQP8W71p3dvQ. Acesso em: 2 mar. 2016.

ADOROCINEMA. **Ensaio Sobre a Cegueira**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-119191/curiosidades/>. Acesso em: 26 abr. 2016.

_____. **O Palhaço: Bilheteria no Brasil**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202591/bilheterias/>. Acesso em: 27 abr. 2016.

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. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/?q=legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>. Acesso em: 7 mar. 2016.

_____. Instrução normativa nº. 125, de 22 de dezembro de 2015. Regulamenta a elaboração, apresentação, análise, aprovação e acompanhamento da execução de projetos audiovisuais de competência da ANCINE realizados por meio de ações de fomento indireto e de fomento direto, revoga a Instrução Normativa nº. 22/03 e dá outras providências. Disponível em: <https://ancine.gov.br/node/18029>. Acesso em: 7 mar. 2016.

_____. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.

APTENT BE ACCESSIBLE! **Audiodescripción y audioguías para ciegos.** Disponível em: <http://aptent.es/audiodescripcion-y-audioguías-para-ciegos/>. Acesso em: 16 mar. 2016.

ARAÚJO, Ana Paula de. (INFO ESCOLA). **Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).** Disponível em: <http://www.infoescola.com/portugues/lingua-brasileira-de-sinais-libras/>. Acesso em: 2 mar. 2016.

ARNAUT, Rodrigo Dias et al. Era transmídia. **Revista GEMInIS**, ano 2, n. 2, p. 259–275, 2011.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290: Acessibilidade em comunicação na televisão.** Rio de Janeiro, 2005. 10 p. Disponível em: http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield_generalico_imagens-filefield-description%5D_17.pdf. Acesso em: 20 mar. 2016.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers.** 2008. Disponível em: <https://www.nps.gov/hfc/acquisition/pdf/audio-description/shared/attach-a.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz.** São Paulo: Loyola, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).

BERNARDINI, Gleice. **A segunda tela na tv digital brasileira: um estudo dos processos midiáticos interativos.** 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134190/000858068.pdf?sequencia=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 mar. 2016.

BRASIL. **Cartilha do censo de 2010: pessoas com deficiência.** Disponível em: <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/cartilha-censo-2010-pessoas-com-deficienciareduzido.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2016.

_____. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil:** promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. Decreto Legislativo nº 914, de 6 de setembro de 1993. Institui a Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0914.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Decreto Legislativo nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999. Regulamenta a Lei nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, dispõe sobre a Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, consolida as normas de proteção, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0914.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Decreto Legislativo nº 5296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nºs 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Decreto Legislativo nº 186, de 2008. Aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Congresso/DLG/DLG-186-2008.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Decreto Legislativo nº 7.612 de 17 de novembro de 2011. Institui o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. **Guia orientador para acessibilidade de produções audiovisuais**. 2015. Disponível em: http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf. Acesso em: 7 mar. 2016.

_____. Lei nº 10.098 de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10098.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 2 mar. 2016.

_____. Lei nº 11.133, de 14 de julho de 2005. Institui o Dia Nacional de Luta da Pessoa Portadora de Deficiência. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11133.htm. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. 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). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. Lei nº 4.169, de 4 de dezembro de 1962. Oficializa as convenções Braille para uso na escrita e leitura dos cegos e o Código de Contrações e Abreviaturas Braille. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L4169.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Lei nº 7.853, de 24 de outubro de 1989. Dispõe sobre o apoio às pessoas portadoras de deficiência, sua integração social, sobre a Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência - Corde, institui a tutela jurisdicional de interesses coletivos ou difusos dessas pessoas, disciplina a atuação do Ministério Público, define crimes, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L7853.htm. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. **Plano nacional de cultura (PNC)**. 2010. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/>. Acesso em: 7 mar. 2016.

_____. MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/portarias/24680-portaria-n-310-de-27-de-junho-de-2006>. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Portaria nº 466, de 30 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/portarias/24675-portaria-n-466-de-30-de-julho-de-2008>. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. **Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência:** Legislação. 2016. Disponível em: <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/legislacao>. Acesso em: 15 fev. 2016.

BUENO, Matheus dos Santos; ORSI, Vivian. Turpilóquio em português e italiano: reflexões sobre marcas de uso de itens tabus em dicionários. **Domínios de Linguagem**, v. 8, n. 1, p. 399-412, jan./jun. 2014.

CARMELO, Bruno. **Críticas Adorocinema:** Praia do Futuro. 2014. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204022/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 25 abr. 2016.

CINECLICK. **Ficha do filme:** O Palhaço. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/o-palhaco-2011>. Acesso em: 27 abr. 2016.

_____. **Ficha do filme:** Praia do Futuro. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/praiadofuturo>. Acesso em: 25 abr. 2016.

CINEMA 10. **O Palhaço.** Disponível em: <http://cinema10.com.br/filme/o-palhaco>. Acesso em: 27 abr. 2016.

CINTAS, Jorge Díaz. Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. **TRANS: revista de traductología**, n. 11, p. 45-60, 2007.

COLLETI, Thaís. **A tradução de palavras constantes das legendas do filme Gran Torino.** Anais do SILEL. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_348.pdf. Acesso em: 27 mar. 2016.

COM AUDIODESCRIÇÃO. **Lista de DVDs lançados com audiodescrição.** 2011. Disponível em: <http://comaudiodescricao.blogspot.com.br/p/dvd.html>. Acesso em: 3 abr. 2016.

COSTA, Larissa. Normas técnicas da audiodescrição nos Estados Unidos e na Europa e seus desdobramentos no Brasil: interpretação em foco. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 13, n. 13, 2012.

_____; FROTA, Maria Paula. Audiodescrição: Primeiros Passos. **Tradução em Revista 11**, 2011/2.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

ERDAL, Ivar John. Researching Media Convergence and Crossmedia News Production Mapping the Field. **Nordicom Review**, v. 28, n. 2, p. 51-61, 2007.

FARIA, Ana Elisa; PELLEGRINI, Aline. **‘Guia’ avalia 98 salas de cinema de SP; veja acertos e falhas de cada um.** Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/cinema/2015/02/1591796-guia-avalia-98-salas-de-cinema-de-sp-veja-acertos-e-falhas-de-cada-um.shtm>. Acesso em: 7 mar. 2013.

FARIAS, Norma; BUCHALLA, Cassia Maria. A classificação internacional de funcionalidade, incapacidade e saúde da organização mundial da saúde: conceitos, usos e perspectivas. **Rev. Bras. Epidemiol**, v. 8, n. 2, p. 187-193, jun. 2005.

FRYER, Louise. **Being There**: Live versus Recorded Audio Description – What is the Difference? 2010. Disponível em: http://languages-media.com/press_interviews_2010_fryer.php. Acesso em: 15 fev. 2015.

GLOBO FILMES. **O Palhaço**. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/filme/opalhaco/>. Acesso em: 27 abr. 2016.

_____. **Nosso Lar**. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/filme/nossolar/>. Acesso em: 29 abr. 2016

GOBBI, Maria Cristina; KERBAUY, Maria Teresa Miceli. **Televisão digital**: informação e conhecimento. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

GOTTI, Marlene de Oliveira. **Revista da Educação Especial**: ressignificando conceitos e práticas da educação especial, ano 2, n. 2, ago. 2006. Educação Inclusiva. ISSN 1808 –8899. Secretaria de Educação Especial/MEC. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/txt/revistainclusao2.txt>. Acesso em: 20 ago. 2016.

GUÉRIOS, Rosario Farani Mansur. **Tabus lingüísticos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956.

PERSONALIZE MEDIA. Cross-media: **What the audience wants**. 2006. Disponível em: <http://www.personalizemedia.com/articles/cross-media/>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HURTADO, Catalina Jiménez. Una gramática del gui3n audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In: _____. **Traducción y accesibilidad** – subtítulo para sordos y audiodescrípción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

_____; RODRÍGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia. **Un corpus del cine: Teoría y práctica de la audiodescripción**. Granada: Tragacanto, 2010.

_____. Un corpus de cine. Fundamentos metodológicos y aplicados de la audiodescripción. In: HURTADO, Catalina Jiménez; RODRIGUEZ, Ana; SEIBEL, Claudia. **Un corpus de cine**. Teoría y práctica de la audiodescripción. Granada: Tragacanto, 2010. p. 57-110.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In:____. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-86.

_____. **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2006.

_____. **Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação**. Tradução de Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Transmedia 202: Further Reflections**. 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 28 jun. 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

LIMA, Francisco José de. Áudio-descrição: orientações para uma prática sem barreiras atitudinais. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 2, n. 2, 2010.

_____; ARAÚJO, C. M. de et al. **Inclusão da Pessoa com deficiência no Ambiente Social de Trabalho:** Sugestões para Seleção e Contratação. Pernambuco: UFPE, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. Revisão técnica de Sheila Schvartman. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia:** técnicas de filmagem. São Paulo: Summus, 2010.

MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio Description:** New Perspectives Illustrated. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014.

MCLUHAN, Marshall. **Guerra e paz na aldeia global.** São Paulo: Record, 1971.

MOTTA, Livia; ROMEU FILHO, Paulo (Org.). **Audiodescrição:** Transformando Imagens em Palavras. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

NORMA AENOR — UNE 153020. **Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías.** AENOR, Madrid, 2005.

O2 FILMES. **Ensaio sobre a Cegueira** – mais de 500.000 espectadores. Disponível em: http://o2filmes.com.br/323/ENSAIO_SOBRE_A_CEGUEIRA_-_MAIS_DE_500.000_ESPECTADORES. Acesso em: 26 abr. 2016.

OLIVEIRA, Juliana Mendes de. Tradução ou Adaptação? Uma análise da versão do poema “O Corvo” para os quadrinhos. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 14, p. 221-231, 2013.

ORSI, Vivian. Tabu e preconceito linguístico. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, v. 9, n. 17, p. 334-348, 2011.

PEREGO, Elisa. Film language and tools. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio description: New perspectives illustrated**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014. p. 81-102.

PIERRE, Lévy. **A inteligência Coletiva**. Por uma antropologia do Ciberespaço. São Paulo: 34 Letras, 1994.

SILVA, Elissa Schpallir. **Segunda tela: interatividade, conteúdo extra e socialização**. 2014. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/123914>. Acesso em: 24 abr. 2016.

SOUZA, Fábio Canatta de; FINGER, Cristiane. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 373-389, maio/ago. 2012.

VERCAUTEREN, Gert. Towards a European guideline for audio description. In: CINTAS, Jorge Díaz (Org.). **Media for all: Subtitling for the Deaf, Audiodescription, and Sign Language**. New York: Rodopi, 2007

_____; REMAEL, Aline. Spatio-temporal setting. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar (Ed.). **Audio description: New perspectives illustrated**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014.

WIKIPEDIA. **Praia do Futuro (filme)**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia_do_Futuro_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia_do_Futuro_(filme)). Acesso em: 25 abr. 2016.

Filmografia

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Rhombus Media, O2 Filmes. Roteiro de Don McKellar. Brasil/ Canada/ Japão: Distribuição: 20th Century Fox Brazil, Miramax e outras, 2008. 1 DVD (121 min).

PRAIA DO FUTURO. Direção de Karim Ainouz. Produção de Hank Levine. Brasil/Alemanha: Califórnia Filmes, 2014. 1 DVD (106 min).

O PALHAÇO. Direção de Selton Melo. Brasil: Bananeiras filmes; Mondo Canes filmes; Imagem filmes, 2011. 1 DVD (90 min). v. 1.

NOSSO LAR. Direção de Wagner de Assis. Brasil: Fox do Brasil, 2010. 1 DVD (102 min). Colorido, região 4.

Imagens

Alfabeto de Libras. Disponível em: https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcThJ_uE-S75gykixWWm98N6ukIA-rhOt6PZKpZE8NOQP8W71p3dvQ. Acesso em: 20 mar. 2016.

ANEXOS

Anexo 1

2005

1. “Irmãos de fé” / Moacyr Góes / Brent Hieatt / Sony Pictures (comercial)

2007

2. “Vida em movimento” / Livia Motta / Instituto Amankay, Instituto Vivo, SESI (restrito)
3. “O Brasil é o bicho” / Dener Giovannini / Cinema Falado Produções / Guapuruvu Filmes (restrito)

2008

4. “Ensaio sobre a Cegueira” / Fernando Meirelles / TRAMAD e Midiace / Fox Film (comercial)
5. “Festival Assim Vivemos” / diversos / Cinema Falado / Lavoro Produções (restrito)

2009

6. “6ª Edição do Dia da Animação” / diversos / Habaneroaudio / ABCA (restrito)
7. “*Boleiros – Era Uma Vez o Futebol*” / Ugo Giorgetti / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 108 (restrito)
8. “*Eu me Lembro*” / Edgar Navarro / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 118 (restrito)
9. “*Iracema uma Transa Amazônica*” / Jorge Bodanzky e Orlando Senna / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 120 (restrito)
10. “*Os Anos JK – Uma Trajetória Política*” / Silvio Tendler / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 106 (restrito)
11. “*O Corintiano*” / Milton Amaral / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 113 (restrito)

12. *“O Dragão da Maldade contra o santo Guerreiro”*/ Glauber Rocha/ Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 116 (restrito)
13. *“O Signo da Cidade”* / Carlos Alberto Ricceli / Midiace / Europa Filmes(comercial)
14. *“Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 138”* / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)
15. *“Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 143”* / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)
16. *“Vida de Menina”*/ Helena Solberg / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 131 (restrito)
17. *“Zona desconhecida”* / Ariana Chediak / Livia Motta e Iguale / Mutante Filmes e A Dona Filmes (comercial)

2010

18. *“3 Efes”* / Carlos Gerbase / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
19. *“7ª Edição do Dia da Animação”* / diversos / Habaneroaudio / ABCA (restrito)
20. *“Adorável Rosa”* / Aurora Miranda Leão / LEAD / Projeto DVD Acessível(restrito)
21. *“A mulher invisível”* / Cláudio Torres / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
22. *“Águas de Romanza”* / Gláucia Soares / LEAD / Projeto DVD Acessível(restrito)
23. *“Antes que o mundo acabe”* / Ana Luiza Azevedo / Habanero áudio / Casa de Cinema de Porto Alegre (comercial)
24. *“Bananas ismy Business”*/ Helena Solberg / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 160 (restrito)
25. *“Batismo de sangue”* / Helvécio Raton / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
26. *“Brava gente brasileira”* / Lúcia Murat / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
27. *“Capistrano no Quilo”* / Firmino Holanda / LEAD / Projeto DVD Acessível(restrito)

28. “Cão sem dono” / Beto Brant e Renato Ciasca / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
29. “Casa da mãe Joana” / Hugo Carvana / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
30. “Casa de Alice” / Chico Teixeira / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
31. “Cazuza: o tempo não para” / Sandra Werneck e Walter Carvalho / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca(restrito)
32. “Central do Brasil” / Walter Salles / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
33. “Chico Xavier” / Daniel Filho / Alessandra Savino / Sony Pictures, Downtown Filmes, Globo Filmes (comercial)
34. “Cidade dos Anões” / Ariana Chediak e Cói Belluzzo / Lívia Motta e Igual e / Mutante Filmes e A Dona Filmes (comercial)
35. “Cidade dos homens” / Paulo Morelli / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
36. “Corisco&Dadá” / Rosemberg Cariry / LEAD / Projeto DVD Acessível(restrito)
37. “Cuidadores” / – / Igual e Lívia Motta / Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência (restrito)
38. “Divã” / José Alvarenga Jr. / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
39. “*Eles não Usam Black – Tie*” / Leon Hirszman / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 167 (restrito)
40. “Era uma vez” / Breno Silveira / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
41. “Estômago” / Marcos Jorge / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
42. “*Eu me Lembro*” / Edgar Navarro / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 118 (restrito)
43. “*Fé*” / Ricardo Dias / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 168 (restrito)

44. “Lula, o filho do Brasil” / Fábio Barreto / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
45. “M de Mãe” / Rasoul Mollagholipour / – / Paulinas e COMEP (comercial)
46. “Meu nome não é Jonhhy” / Mauro Lima / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
47. *“Nem Sansão nem Dalila”* / Carlos Manga / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 178 (restrito)
48. “Olga” / Jaime Monjardim / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
49. “Ô pai o” / Monique Gardenberg / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
50. “O Grão” / Petrus Cariry / LEAD / Projeto DVD Acessível (restrito)
51. “O guerreiro Didi e a ninja Lili” / Marcus Figueiredo / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
52. “O homem do ano” / José Henrique Fonseca / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
53. “O homem que copiava” / Jorge Furtado / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
54. “O Quatrilho” / Fábio Barreto / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
55. “O que é isso, companheiro?” / Bruno Barreto / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
56. “Orquestra dos meninos” / Paulo Thiago / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
57. “Os desafinados” / Walter Lima Jr. / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
58. “Os normais” / José Alvarenga Jr. / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
59. “Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 195” / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)
60. “Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 200” / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)

61. “Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 207” / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)
62. “Projeto Programadora Brasil – Filmes do Programa 209” / diversos / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil (restrito)
63. “Reisado Miudim” / Petrus Cariry / LEAD / Projeto DVD Acessível (restrito)
64. “Saneamento básico” / Jorge Furtado / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
65. “Se eu fosse você” / Daniel Filho / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
66. “*Serras da Desordem*” / Andrea Tonacci / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 186 (restrito)
67. “*Também Somos Irmãos*” / José Carlos Burle / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 192 (restrito)
68. “Turma da Mônica – CineGibi 5” / Maurício de Souza / Habaneroaudio – Letícia Schwartz / Paramount Pictures (comercial)
69. “Tropa de elite” / José Padilha / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
70. “Verônica” / Maurício Farias / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)
71. “*Vida de Menina*” / Helena Solberg / Cinema Falado / Projeto Programadora Brasil – Filme do Programa 131 (restrito)
72. “Zuzu Angel” / Sérgio Rezende / CPL / Projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – versão videoteca (restrito)

2011

73. “5 vezes favela” / Manaira Carneiro e Wavá Novais / Alessandra Savino / Sony Pictures (comercial)
74. “Doutores da alegria” / – / Iguale e Livia Motta / – (restrito)
75. “Incuráveis” / Gustavo Acioli / Cinema Falado Produções e Lavoro Produções / Lavoro Produções (comercial)

- 76. “Programa Incluir” / – / Iguale e Lívia Motta / – (restrito)
- 77. “Nosso Lar” / Wagner de Assis / Igale/ Fox Film (comercial)
- 78. “Novos Rumos” / Marcelo Antunes e Juarez Pavelak / Cinema Falado / Instituto Muito Especial (comercial)

Anexo 2

Acessibilidade Audiovisual: a audiodescrição e as novas mídias

Este formulário faz parte da pesquisa de iniciação científica “Proposta de um novo modelo de Acessibilidade: a Audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu público alvo” financiada pela FAPESP. O objetivo é traçar um panorama acerca das novas interações proporcionadas pelas mídias em relação aos conteúdos audiovisuais. Estando no contexto da Era da Convergência em que o usuário absorve conteúdos em diferentes plataformas, através de mais de uma tela ao mesmo tempo, podendo gerar feedbacks acerca dos conteúdos e até mesmo alterar os rumos do conteúdo assistido, buscamos mapear como o público deficiente visual faz uso dessas novas tecnologias e como gostaria que elas fossem, em prol de validar a proposta em elaboração.

*Obrigatório

1. Idade*

0 – 15 anos

16 – 29 anos

30 – 59 anos

acima de 60 anos

2. Sexo*

Feminino

Masculino

3. Você é deficiente visual?*

SIM

NÃO

4. Qual o grau de sua deficiência?

Baixa visão moderada

Baixa visão profunda

Próximo à cegueira

Cegueira total

5. Você utiliza algum recurso acessível para a deficiência visual?*

SIM

NÃO

6. Se respondeu “sim”, qual o recurso que você utiliza (audiodescrição, leitores de tela, braille, lupa eletrônica, etc.?)

7. Você assiste:*

TV aberta (Globo, Sbt, Record, Band..)

Tv a cabo

Streaming (Netflix, Web Tv...)

Outros

8. Você deixa de acessar algum conteúdo audiovisual pela falta de acessibilidade?*

SIM

NÃO

9. Você se considera passivo ou ativo no momento da absorção de conteúdos audiovisuais?*

Eu me considero ativo, pois faço pesquisas, comento, converso com pessoas, através da internet, com os mesmos interesses que eu ou utilizo as redes sociais para comentar.

Eu me considero passivo, pois quando assisto a algum conteúdo audiovisual eu permaneço focado apenas em assisti-lo.

10. Você utiliza celular, *tablet* ou algum outro dispositivo enquanto usufrui de conteúdos audiovisuais através de outra plataforma? *

SIM

NÃO

11. Você tem o costume de buscar mais informações a respeito dos programas que assiste em redes sociais, fóruns ou fanpages? *

SIM

NÃO

12. O acesso a conteúdos extras acerca do produto audiovisual que consome e também o acesso às redes sociais reunidos em um aplicativo facilitaria na obtenção de informações complementares ao produto? *

SIM

NÃO

13. Você gostaria de ter acesso a esse tipo de plataforma com conteúdos extras sobre programas, filmes e séries totalmente acessíveis para deficientes visuais? *

SIM

NÃO

14. Você possui alguma sugestão acerca da acessibilidade audiovisual envolvendo a temática da audiodescrição, interatividade e uso de dispositivos móveis? Deixe sua sugestão no campo abaixo.

Anexo 3

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME _____ DO _____ PARTICIPANTE: _____

DATA DE NASCIMENTO: ____/____/____. IDADE: ____ DOCUMENTO DE IDENTIDADE: _____ TIPO: _____ Nº _____ GÊNERO: M () F ()

ENDEREÇO: _____

BAIRRO: _____ CIDADE: _____ ESTADO: _____ CEP: _____ FONE: _____.

Eu, _____,

declaro, para os devidos fins, ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente, a respeito da pesquisa: “Proposta de um novo modelo de Acessibilidade: a Audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu público alvo”. O projeto visa desenvolver um novo modelo de aplicação da audiodescrição que seja mais fiel à obra que se tornará acessível bem como coerente ao público-alvo pretendido pela obra, não havendo riscos previsíveis na condução desta pesquisa. O projeto de pesquisa será conduzido por Ana Beatriz Taube Stamato, do Curso de Graduação em Comunicação Social – Radialismo, orientado pelo Prof(a). Adj. Maria Cristina Gobbi, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/ UNESP/ Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Trabalho de Conclusão de Curso e Iniciação Científica financiada pela FAPESP, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento em que achar necessário. Bauru, _____ de _____ de _____.

_____ (Assinatura do participante)